Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 60: Collaborations Chuck Close, Diana Thater, Luc Tuymans

Artikel: Chuck Close : about face : Chuck Close in conversation with Elizabeth Peyton = von Gesichtern : Chuck Close im Gespräch mit Elizabeth Peyton

Autor: Peyton, Elizabeth / Close, Chuck / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680942

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

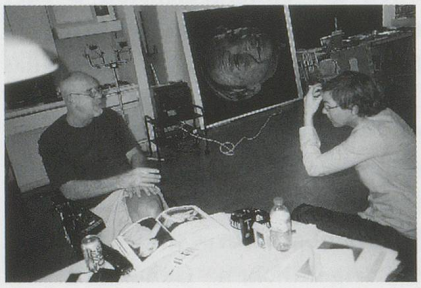
Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

About Face

Chuck Close in Conversation with Elizabeth Peyton

October 3, 2000, New York City



Chuck Close & Elizabeth Peyton (PHOTO: C. S. RABINOWITZ)

Elizabeth Peyton: In these photographs, you seem to like people's spots and wrinkles. Do you purposely choose media that highlight all their marks? Paint usually covers that up.

Chuck Close: When I started making nine-foot high paintings I was just going to paint big open areas with nothing much going on, which might have been a reaction to the way Warhol reduced everything to a few symbolic areas floating in a sea of silk-screened color. The other person making contemporary portraits then, Alex Katz, similarly had very open areas of flat paint with lips or eyes floating. I realized that the surface was also an indicator of what kind of life the person had led, and in a sense their humanity. You could see the hints of wear and tear: laugh lines and furrows. I was interested in trying to make a painting as much as a portrait.

EP: It seems different than Lucian Freud who shows a lot of misery and ugliness in people. With you it doesn't seem miserable that Robert Rauschenberg has age spots. It's his history, not a negative thing.

CC: Yeah, I think it's a sympathetic image even though it's gruesome in some details. I always say, if they don't like the paintings now, in ten or fifteen years they won't think it looks so bad.

EP: You can always look worse.

CC: I was committed to all-overness, to the whole rectangle which evolved into a way of working with dots and marks and funny shapes, areas that are not loaded psychologically.

EP: And before, when the grid wasn't visible, did you always think of the squares as abstract?

CC: Pretty much. I was not thinking about the whole image, rather I thought of each square as a building block or an increment. I think it comes from being learning disabled. I have Prosopagnosia, which is forgetting faces.

EP: That's so strange. Do you really forget?

CC: Oh yeah, it's terrible. Someone walks into my studio, and I have to interview him or her to figure out why they're here. When I make someone flat I can remember that image. I have an almost photographic memory for flat things. Also, I'm really overwhelmed by the problem of the whole: by breaking it down into these little bite-size decisions, by not thinking about a face, just a chunk, I'm not worried about what it's going to end up as.

EP: That's a good idea. And when you

paint people, say CECILY (2000), are you thinking, "Oh, this is Cecily (Brown), she's young, she's great, etc." Or are you thinking purely visually?

CC: A little of both. It sort of drifts back and forth between the distribution of flat marks on the surface and what it warps into becoming—a nose or cheek or whatever... between the artificiality of color dirt on a flat surface and the reality in it. If there's too much distance, you're just copying shapes. I want to know who they are, but I do need arms-length distance.

EP: Do you ever lose interest in your subjects?

CC: There are a couple of people that I no longer feel kindly towards and that contaminates the way I feel about the paintings. But I've always been able to sustain it long enough to finish. I mean they're very much about whom the paintings are of and my feelings for them. And sometimes it's an excuse to get to know somebody, which is fun.

EP: Are you self-conscious about making someone more famous by painting them?

CC: I never really think about that. The very first paintings that I made were black and white, and I was looking for totally anonymous people. Warhol was doing superstars...

EP: So you were consciously thinking about Warhol?

CC: Yeah, I thought, "I'm going to pick the most everyday, anonymous people I know," so I painted Richard Serra and Nancy Graves and Philip Glass. They ended up getting famous, but in the late sixties they certainly weren't known outside of a very small circle.

EP: Were you friendly with Warhol?

CC: Yes. In fact I was going to paint him, and him me, as soon as he got out of the hospital. We talked just before he went in to get his operation and he never survived.

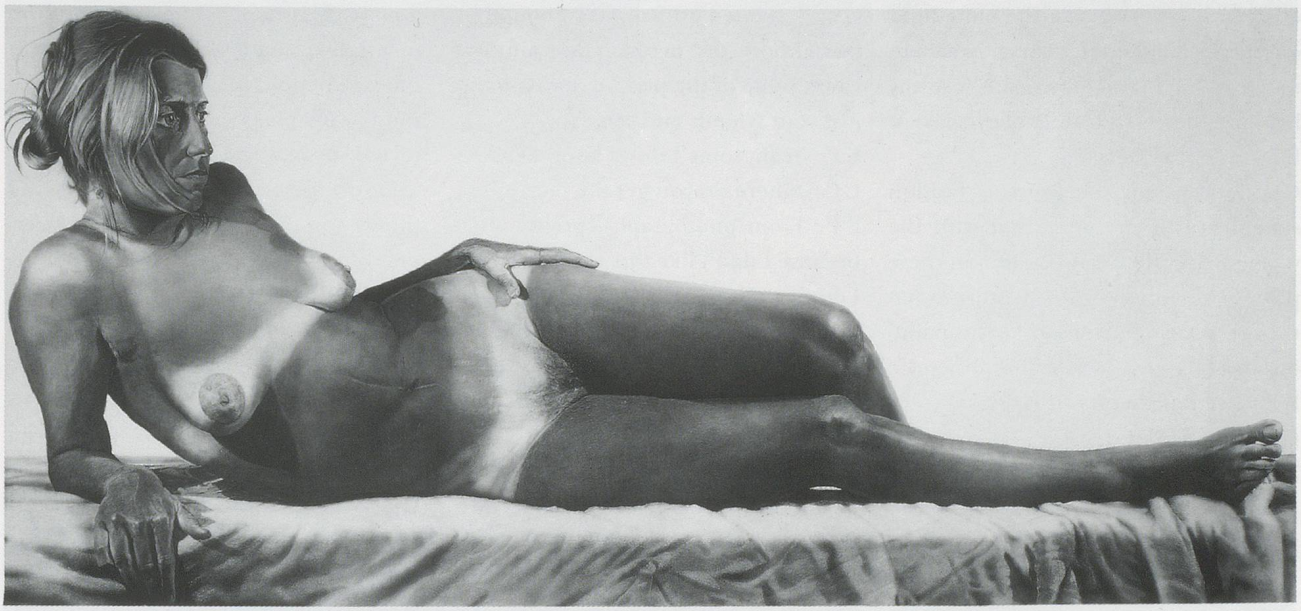
EP: Oh no...—It seems that you always just painted people head up. Where do the bodies go?

CC: Well I did a 22-foot long reclining nude in 1967; it was the last painting I did before my first portrait.

EP: Wow, it's huge! There are tan lines and...

CC: Yeah. And caesarean scars. Kiki Smith said it was the first body art.

EP: I saw this in the background of a photo of you and I was trying to figure



CHUCK CLOSE, BIG NUDE, 1967, oil on canvas, 117 x 253" / GROSSER AKT, Öl auf Leinwand, 297,2 x 642,6 cm.
(PHOTO: BILL JACOBSON / PACE WILDENSTEIN)

out who made that painting. That's amazing. In the conversation book you said something about not being able to look in the mirror in front of other people. But then you make these big self-portraits. When you do them do you think of yourself as another person?

CC: I think so. I don't look in the mirror very often. I never really liked the way I looked so I just sort of avoided it. I've certainly done a lot of self-portraits. One would assume that I really am in love with myself, based on the number of self-portraits I've painted.

EP: Is there a time of year where you suddenly feel it's time to do a self-portrait? Is it a cyclical thing?

CC: I usually do one self-portrait per show. If I'm going to do a warts-and-all version of somebody else in the kind of hard, glaring light that really shows everything, I try to turn the same light on myself. Then of course, you can watch me age and watch me lose my hair and then it's a history of eyeglasses.

EP: And fashion.

CC: How about the artist as fashion statement? It sort of started with the young Brits, but Cecily is often in these pieces which seem to feature what they're wearing as much as the paintings that happen to be behind them.

EP: I've done a bit of that myself.

CC: How about that?

EP: I don't know how interesting it actually is. You have to say well, if other people are interested in that... and there are a lot of fascinating people in magazines. I want to know what they're having for breakfast. I can understand wanting to see Cecily or John Currin looking great in a magazine. It's fun to do, but you can also get to a point when it's not helping you in the studio, because it takes time.

CC: Until recently, artists were always geeky and the idea that they would be grist for the fashion mills was just unthinkable. I see supermodels at openings and how glamorous it all is and I'm as infatuated and I love to read it as much as anybody, but it does seem like it's putting a tremendous pressure on people.

EP: Also earlier on you are recognizable to everybody.

CC: But thank god I wasn't being judged when handsomeness was a yardstick.

EP: Well it sort of seems like you've always been there. I couldn't not think about you. For me it's one of those things that made it okay. It was another reason that I didn't have to question what I was doing when teachers wanted to send me to the illustration department.

CC: I wanted to ask you about how you choose the people you paint, because some of the people you paint are just your friends and some...

EP: Yeah, some I don't know at all.

CC: Where do you get the images?

EP: From photographs, pretty much, because I don't like them to be around. I don't really go around choosing them, they're just in my life and I love them. It was a more conscious thing when I started painting people I knew because I spent so much time painting all of these pop musicians who really affected me. These people are in your lives, they're on the bus shelter ads, they're all around you, and they're just as real as your mom is. Then, suddenly I realized these people are down the street. They' re my friends. They're these fantastic artists who are doing really valuable things, and I wanted to make a point of that. I think it's so important to have people like that in your life.

CC: Do you see a difference when you work from one of your own photographs as opposed to the published ones?

EP: It was harder at first, because they had already been edited and came through filtered and looking good. But now I've just been working with one person for about a year, it's amazing how much more you see.

CC: I recycle my favorites too. Philip Glass, I've been doing him for thirty-five years. I felt like I should at some point take his photograph and lift it into the rafters of my studio the way they retire a jersey in a sports arena.

EP: That picture is so sexy. Do you feel famous?

CC: Not particularly. A really interesting thing happened when I went into the wheelchair. I'm six-foot-three and I was always looking over the tops of people. So, when I got cut down to size, in a sense, something happened with the way people related to me. All of a sudden people began coming up to me to tell me that my work meant something to them. I do believe in making things for people. I was never interested in art as therapy. I go to therapy as therapy. I'm making these things because I really do believe that it's a language and that people are out there decoding it.

EP: Do you think a painting can change someone's life?

CC: Well, paintings have changed my life. I don't think art is a very good propagandizing tool or educational tool. We no longer fill churches with imagery to make people feel closer to their God. But art is my religion; it's the thing that matters to me. Of course, as an artist, you have to be arrogant enough to think that you have something to say that somebody else might

CHUCK CLOSE, CECILY, 2000, oil on canvas, 112 x 84" / Öl auf Leinwand, 284,5 x 213,4 cm.

want to hear. But artists are incredibly generous. The generosity is in exposing what's important to you. I think it can change your life. I never wanted to paint still lifes or landscapes because if I painted a rock, nobody but a geologist would know it. But we all have strong feelings about a face.

E P : Of anything in life, people probably are the most affected by other people. Even for them it can become something other than art, which is the freeing thing.

C C : I have such regrets, for instance, not painting my mother before she died. After a while you can't hear the voice of a person who has died and I wish for that level of intimacy with her image.

E P : Are you very aware of getting people at a certain point in their life? Let's say with Philip Glass he was just beginning. Or with Cecily, she's kind of at her early peak.

C C : I guess there's a kind of energy and excitement that you can see in their faces when they're beginning to put it all together and that personal vision is beginning to become clear. There is something very special about the beginnings of a career, a coalescing: it's an exciting time to be connected with someone.

E P : What's different right now as opposed to when you were coming up?

C C : When I was coming up, we were trying desperately to purge our work of all references to other artists. And today there is a very different attitude, the idea of raiding the cultural icebox. I feel a real connectedness to the scene today. I think it's a pretty tight time.

E P : I bet you see more than I do. I read in the New York Times that you told Al Gore not to paint? Was that just a joke or is he really a bad painter?

C C : I have no idea if he's a good or a bad painter. It was a joke, something to the affect that I thought we had a deal that he wouldn't make paintings and we wouldn't get into politics, but actually I think it helps that he has had that experience.

E P : Everyone seems sweeter if they paint, like Prince Charles.

C C : Yeah. I'm not sure it helped Eisenhower. Certainly Nixon didn't paint; we know that for sure. I don't think Ronald Reagan painted.

E P : You could see Gore having a need for that kind of peace.

C C : I once asked him a question at an event that he answered by talking about the "gestalt of a painting" and I thought, "A presidential candidate who even knows what the 'gestalt of a painting' is has my vote."

... I was just looking at your paintings. One of the things that I love about painting is how it's such a record of decisions. There it is just laid out for you. You find reasons for broken color and brush strokes and different ways to put down paint. One of the problems with criticism is that nobody describes paintings anymore, they assume that the reproduction is enough and no one describes what it feels like to be in front of a painting.

E P : That's true.

C C : I can imagine you thinking about the direction of the strokes and what you're doing. Clearly you must take pleasure in that kind of incident—the hand and the touch. It seems to me to be all about touch.

E P : When it's good, I love it. I don't really think that much while I'm doing it.

C C : I love Hals for instance, because you can see how he managed to make a hand out of four or five strokes. It is so much more than Rembrandt.

E P : That was great when you said, "I don't like Rembrandt."

C C : His paintings seem to be under a brown syrup. On the contrary, you can't decode a Vermeer. It's a miracle; it just looks like those things blew onto the canvas in a breeze. Who, in art history, turned you on?

E P : I like Velázquez, but Sargent's brushwork is just amazing, even in his boring portraits. And I was surprised that I liked the Ingres show, because he's one where you can't see anything, and it bugs me. Seeing where it came from helped to show that at one point he really was painting, he just got too good at it.

C C : What about ease? I think ease is an artist's greatest enemy.

E P : Except maybe if you're Alex Katz. But I know for me, it could get dangerous to really know what I was doing.

C C : You have to have a degree of resistance in there somehow.

E P : Yeah and sort of keep wanting more. But Alex Katz could make the same mouth forever and it would always be beautiful. But I know that he wants something else than I do, even in the surface, and he also has that Warhol thing of simplifying.

C C : Alex once complained to me that he was having a hard time with a painting because after three straight days it was really hard for him to sustain the energy. Talk about coming at it from a different point of view: I find it sustaining that I'm doing today what I did yesterday and tomorrow I'm doing what I did today and that I'm signing on to a long-term process. I find it really comforting, like knitting or crocheting...

Do you go for weeks without painting?

E P : Yeah, but not guiltlessly, although I like that uncomfortableness when I

come back and I don't remember how I make an eye. It's kind of nice to do it again or to make it different. Are the photographs a place where you can get out other ideas?

CC: Yeah, and work quickly. Usually a series of eight or nine paintings takes three years to complete. So it's nice to be able to function differently. And then, one of the perks of being an artist is that you get to be around naked people.

EP: So, is that what it's really about?

CC: Sure, you bet. And I throw in enough men to make it look like I'm not just interested in naked women. *(Laughter.)* And then I find myself really interested in bodies that are not perfect bodies. So, are you going to be doing aging rock stars?

EP: I guess they all get older with me.

CC: You have the "live hard, die young and leave a lot of beautiful memories" attitude within that culture as well.

EP: I've always thought about how they will never be like that again. There's a huge loss in that moment's passing. I wonder if I'll be painting wrinkles. They've gotten in there just by chance, by moving the brush the

Chuck Close in his Greene Street studio in 1970 with paintings of NANCY, 1968, KEITH (unfinished), JOE, 1969, and BOB, 1969–70 / Chuck Close mit Bildern im Atelier an der Greene Street, 1970. (PHOTO: WAYNE HOLLINGWORTH)

right way, but I don't think I know how to do it purposely or intentionally.

CC: How about the social scene? I am so aware of the role that the watering hole has played for my generation. I think we firmed up our ideas sitting in the bar with major forces like Robert Smithson or Richard Serra, people who were really tough on you. You had to defend yourself so much that a lot of things seemed to crystallize in the dialogue. They were showing you, at the same time, that they took you seriously and they cared whether or not you made another painting, even though they would like to convince you to make a different one. Is Gavin (Brown's bar) like that?

EP: In a way. But people are much more polite now. I've never seen anyone fight over art. But there is something about having to come face-to-face with people and also how much you find in common with people who do completely different things. I think you take that back to the studio. Most of my friends are conceptual artists, actually. I know very few painters. I guess it is a place where people hash things out: "Did you see this show? Did you read that review? What did you think of that?" It's probably the only place in my life where that goes on socially. But I think the art world is pretty much a rah-rah club. Everyone's pretty lenient and loving towards each other. There's no real ideologue of "You can't do that."

CC: Whether the art world is less competitive or more competitive it seems to me that you can't make art without any community.

EP: I think everybody's critical enough amongst one another, but on the face of it there's a kind of "Everything's okay" attitude. I do have moral problems with some work, you know I just think it's awful.

CC: Really, that's interesting, what's an immoral act that an artist could commit?

EP: It's something that's cynical or it's just intentioned after a career move, or if its motives are wrong, that makes me mad, or things that are really big and expensive that aren't really about anything.

CC: What about irony?

EP: I have a big problem with irony, actually. I know some people use it well. And often times I've thought of work as ironic that in the end turned out not to be.

CC: It can be a tyranny, irony. It's like you're never ever going to be serious about anything except for being ironic.

EP: Yeah, and it keeps something from being something in and of itself because it's dependent upon referring to something outside of itself for its meaning. And I still have this holy idea of the self-contained artwork that exists on its own.

CC: Well, I think that's part of the crux of intelligent criticism, that everything you need to know and everything you need to judge the work is really right there in the work.

EP: Usually with other artists, I would only be critical of them if I really thought they were doing something wrong. But with taste issues, there's no reason to get upset. There are so many great artists everywhere, fascinating and beautiful and cute people, and then you look in those magazines and you feel like criticism isn't doing its job.

CC: People usually tune into an artist's career relatively late in the process when all of the issues seem to have been fixed. It is really much more interesting when there's still some confusion.

EP: Do you notice how similar people are to their bodies? Like the curve of their finger being the same as their nose. Do you look at those relationships?

CC: No, actually I hadn't noticed that, I better start looking.

EP: I love it when people are uniform like that. Their elbows are like their ears.

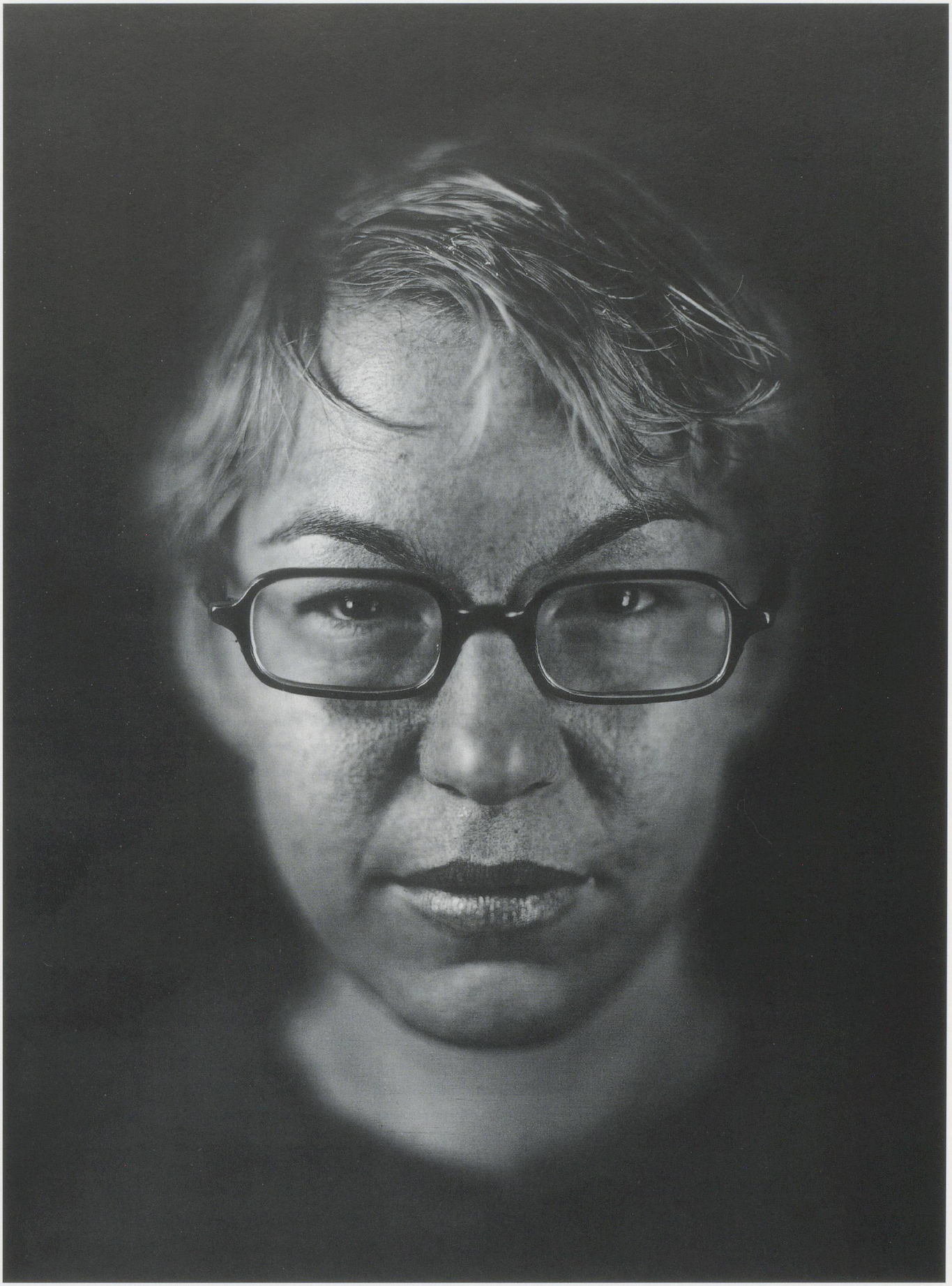
CC: Hmmm. I'll have to check that out. So will you let me photograph you?

EP: OK.

CC: Which do you want—the body or the head?

EP: Head! I'm not taking off my clothes. I've never asked anyone to take off their clothes.

CC: Really?



CHUCK CLOSE, ELIZABETH PEYTON, 2000, daguerreotype, 15½ x 12" / Daguerreotypie, 39,4 x 30,5 cm.

Von Gesichtern

Chuck Close im Gespräch mit Elizabeth Peyton

3. Oktober 2000, New York

Chuck Close & Elizabeth Peyton (PHOTO: C. S. RABINOWITZ)

Elizabeth Peyton: Auf diesen Photographien scheint es, dass du die Hautflecken und Fältchen der Leute magst. Wählst du absichtlich ein Medium, das diese Spuren hervorhebt? Farbe lässt diese Dinge ja gewöhnlich verschwinden.

Chuck Close: Als ich mit den zwei Meter hohen Bildern begann, malte ich einfach grosse offene Flächen, auf denen nicht viel passierte, was eine Reaktion auf Warhol gewesen sein mag, der alles auf wenige bedeutsame Stellen in einem Meer von Siebdruckfarbe reduzierte. Der andere, der damals Porträts von Zeitgenossen machte, war Alex Katz, und auch der hatte weite offene, gleichmässig farbige Flächen und darin schwebende Lippen oder Augen. Mir wurde bewusst, dass die Beschaffenheit der Oberfläche auch ein Hinweis auf das Leben sein konnte, das jemand geführt hat, also gewissermassen ein Zeichen seiner Menschlichkeit. Man konnte Anzeichen überstandener Strapazen erkennen: Lach- und Kummerfalten. Ich wollte ein Bild malen, aber auch ein wirkliches Porträt.

EP: Es sieht anders aus als bei Lucian Freud, der das Elende und Hässliche der Leute zeigt. Bei dir ist es nicht so bestürzend, dass Robert Rauschenberg Altersflecken hat. Sie gehören zu seiner Lebensgeschichte und sind nichts Negatives.

CC: Ja, ich glaube, es ist ein freundliches Bild, auch wenn es in gewissen Details unbarmherzig ist. Ich sage mir immer, wenn sie das Bild heute nicht mögen, so werden sie es spätestens in zehn, fünfzehn Jahren gar nicht mehr so schlecht finden.

EP: Man kann ja immer noch schlechter aussehen.

CC: Mir war immer das gründliche Durcharbeiten des Ganzen wichtig, das ganze Rechteck. Das führte zu dieser Arbeit mit Punkten, Strichen und seltsamen Formen, zu Flächenteilen, die psychologisch völlig unbelastet sind.

Chuck Close in his Greene Street studio, 1969, with PHIL and RICHARD, both 1969/ im Atelier an der Greene Street mit den Bildern PHIL und RICHARD.

E P : Und vorher, als der Raster noch nicht sichtbar war, waren die Quadrate für dich schon immer etwas Abstraktes?

C C : Weitgehend schon. Ich machte mir weniger Gedanken über das ganze Bild als über jedes Quadrat als Baustein oder Beitrag zum Ganzen. Ich glaube, das kommt davon, dass ich lernbehindert bin. Ich leide unter Prosopagnosie, das heisst, ich kann mir keine Gesichter merken.

E P : Das ist ja merkwürdig. Vergisst du sie wirklich?

C C : Ja, es ist furchtbar. Leute kommen in mein Atelier und ich muss ihnen Fragen stellen, um herauszufinden, weshalb sie gekommen sind. Wenn ich jemanden zweidimensional male, kann ich mich an dieses Bild erinnern. Ich habe ein beinah photographisches Gedächtnis für flache Dinge. Aber das Ganze ist für mich wirklich ein Problem und eine Überforderung: Wenn ich es jedoch in kleine Stücke unterteile und die Entscheidungen damit auch auf Bite-Grösse reduziere, wenn ich nicht mehr an ein Gesicht denke, sondern lediglich an irgendein Stück, mache ich mir keine Sorgen mehr, wie es herauskommen wird.

E P : Das ist eine gute Idee. Und wenn du Leute malst, wie CECILY (2000), denkst du dann: «Ah, das ist Cecily (Brown), sie ist jung, sie sieht toll aus usw.» Oder denkst du rein visuell?

C C : Beides. Es ist ein Hin und Her zwischen dem Verteilen der flachen Zeichen auf der Leinwand und was daraus werden soll – eine Nase, eine Wange oder was auch immer..., zwischen der Künstlichkeit des Farbstaubs auf der flachen Leinwand und der Wirklichkeit, die auch drin steckt. Ist man zu weit weg, zeichnet man nur noch Formen nach. Ich will wissen, wer die Leute sind, aber ich brauche eine Armlänge Distanz.

E P : Verlierst du manchmal das Interesse für deine Modelle?

C C : Es gibt ein paar Leute, die ich nicht mehr so gut mag, und das beein-

flusst meine Einstellung zu ihrem Bild. Aber ich konnte das Interesse immer so lange wach halten, bis ein Bild fertig war. Ich glaube, die Bilder handeln wirklich von den Leuten, die abgebildet sind und von meinen Gefühlen ihnen gegenüber. Aber manchmal ist es auch ein Vorwand, um jemanden kennen zu lernen, und das macht Spass.

E P: Denkst du manchmal daran, dass du jemanden mit einem Bild berühmt machen kannst?

C C: Darüber denke ich nicht wirklich nach. Meine ersten Bilder waren schwarzweiss und ich suchte mir völlig unbekannte Leute dafür aus. Warhol war spezialisiert auf Superstars…

E P: Also hast du dich bewusst mit Warhol auseinander gesetzt?

C C: Ja, ich dachte: «Ich nehme die alltäglichsten, unbekanntesten Leute, die ich kenne.» Und ich malte Richard Serra, Nancy Graves und Philip Glass. Sie wurden schliesslich berühmt, aber in den späten 60er Jahren waren sie ausserhalb eines sehr engen Kreises wirklich keinem bekannt.

E P: Hast du dich mit Warhol gut verstanden?

C C: Ja. Ich wollte ihn sogar malen und er mich, sobald er aus dem Spital gekommen wäre. Wir unterhielten uns darüber, kurz bevor er seine Operation machen liess, und dann hat er die nicht überlebt.

E P: Oh, nein… – Es macht ganz den Anschein, dass du die Leute immer vom Hals an aufwärts gemalt hast. Was ist mit den Körpern passiert?

C C: Nun, 1967 habe ich einen sechseinhalb Meter langen ruhenden Frauenakt gemalt; es war das letzte Bild vor meinem ersten Porträt.

E P: Wow, das ist riesengross! Man sieht, wo die Sonnenbräune aufhört…

C C: Ja, und eine Operationsnarbe. Kiki Smith meinte, es sei das erste Beispiel von *Body Art*.

E P: Ich habe das Bild im Hintergrund eines Photos von dir gesehen und versuchte mir vorzustellen, wer das wohl gemalt hat. Das ist ja irre. Im *Conversation Book* sagtest du, du könntest nicht vor anderen Leuten in den Spiegel schauen. Aber dann machst du diese Riesenselbstporträts… Betrachtest du dich wie einen fremden Menschen, wenn du dein Porträt malst?

C C: Ich glaube schon. Ich schaue nicht oft in den Spiegel. Ich habe mein Aussehen nie wirklich gemocht, also habe ich das tunlichst vermieden. Aber ich habe eine Menge Selbstporträts gemacht. Aufgrund der Zahl meiner Selbstporträts könnte man geradezu meinen, ich sei in mich selbst verliebt.

E P: Gibt es eine Jahreszeit, wo du plötzlich das Gefühl hast, jetzt sei es Zeit für ein Selbstporträt? Und wiederholt sich das in bestimmten Abständen?

C C: Gewöhnlich mache ich ein Selbstporträt pro Ausstellung. Wenn ich ein Bild von jemand anderem mit jeder Warze, Pore usw. mache, in diesem harten, gleissenden Licht, das wirklich alles zum Vorschein bringt, versuche ich mich im selben Licht zu zeigen. Da kann man natürlich sehen, wie ich älter werde und immer weniger Haare habe, aber es ist auch eine Geschichte der Brillen.

E P: Und der Mode.

C C: Was hältst du vom Künstler als Modevermittler? Es begann mit den jungen Briten, aber Cecily taucht oft in solchen Beiträgen auf, in denen es offenbar genauso um die Kleider geht, welche die Leute tragen, wie um die Bilder, die hinter ihnen zu sehen sind.

E P: Ich habe auch solche Sachen gemacht.

C C: Was hältst du davon?

E P: Ich weiss nicht, wie interessant das wirklich ist. Man sagt sich, nun, wenn andere Leute sich dafür interessieren… und man stösst auf eine Menge faszinierender Leute in Zeitschriften. Man will wissen, wie sie frühstücken. Ich kann verstehen, dass man tolle Bilder von Cecily oder John Currin in einer Zeitschrift sehen will. Es macht auch Spass, das zu tun, aber man kann dabei an einen Punkt gelangen, wo es einen an der Arbeit hindert, weil es zeitaufwändig ist.

C C: Bis vor kurzem waren Künstler immer eher bizarre Erscheinungen und der Gedanke, dass sie im Modezirkus mitspielen würden, war unvorstellbar. An Vernissagen treffe ich auf Supermodels und den ganzen damit verbundenen Glamour, und ich bin so hingerissen und lese das so gern wie alle anderen, aber es scheint die Leute einem unerhörten Druck auszusetzen.

E P: Man wird auch früher von jedermann wiedererkannt.

C C: Aber Gott sei Dank war Schönheit zu meiner Zeit noch kein Massstab der Kritik.

E P: Für mich bist du irgendwie schon immer da gewesen. Ich kann dich gar nicht mehr wegdenken. Und das ist eines der Dinge, weshalb die Kunstszene in Ordnung war. Es war mit ein Grund, dass ich mich nicht verunsichern liess, als meine Lehrer mich in die Illustrationsabteilung schicken wollten.

C C: Ich wollte dich schon immer fragen, wie du die Leute auswählst, die du malst, denn einige dieser Leute sind einfach Freunde und andere…

E P: Ja, einige kenne ich überhaupt nicht.

C C: Woher nimmst du ihre Bilder?

E P: Von Photos, hauptsächlich, weil

ELIZABETH PEYTON, SPENCER DRAWING, 1999, oil on MDF, 9¼ x 12" / SPENCER BEIM ZEICHNEN, Öl auf MDF, 23,5 x 30,5 cm.
(PHOTO: GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, N.Y.)

ich sie lieber nicht um mich haben will. Ich gehe nicht eigentlich hin und wähle sie aus, sie gehören einfach zu meinem Leben und ich mag sie. Das geschah bewusster, als ich mit dem Malen von Leuten, die ich kannte, anfing, weil ich damals viel Zeit damit verbrachte, all die Popmusiker zu malen, die mir wirklich etwas bedeuteten. Diese Leute gehören zu unserem Leben. Sie sind auf den Plakaten an der Bushaltestelle, sie sind überall, und sie sind so real wie Mütter. Dann wurde mir plötzlich bewusst, dass diese Leute ja um die Ecke wohnen. Es sind meine Freunde. Es sind tolle Künstler, die wirklich wertvolle Sachen machen, und das wollte ich auch kundtun. Ich glaube, es ist wichtig, in seinem Leben solche Leute um sich zu haben.

CC: Ist es anders, wenn du von einem selbst gemachten Photo ausgehst, im Gegensatz zu einem irgendwo veröffentlichten Bild?

EP: Es war zuerst schwieriger, weil die veröffentlichten Bilder schon bearbeitet waren und gut aussahen. Aber nun, nachdem ich ein ganzes Jahr mit einer Person gearbeitet habe, ist es ungeheuer, wieviel mehr man sieht.

CC: Ich rezykliere meine Lieblingsbilder auch. Philip Glass male ich seit fünfunddreissig Jahren. Ich habe schon gedacht, ich sollte sein Photo unerreichbar zwischen die Deckenbalken meines Ateliers hängen, so wie ein Sportler nach Spielende auch sein Leibchen abgibt.

EP: Dieses Bild ist so sexy. Fühlst du dich berühmt?

CC: Nicht besonders. Als ich in den Rollstuhl kam, geschah etwas Interessantes. Ich bin über eins neunzig und konnte immer über die Köpfe der Leute hinwegschauen. Nun war ich gewissermassen auf Normalgrösse zurückgestutzt und die Leute behandelten mich anders. Plötzlich kamen sie auf mich zu und sagten mir, dass ihnen meine Arbeit etwas bedeute. Ich glaube durchaus, dass man Dinge für andere Leute tut. Kunst als Therapie hat mich nie interessiert. Zur Therapie gehe ich in eine Therapie. Ich mache diese Dinge, weil ich glaube, dass es eine Form von Sprache ist und dass da draussen Leute sind, die sie entziffern können.

EP: Glaubst du, dass ein Bild ein Leben verändern kann?

CC: Nun, Bilder haben mein Leben verändert. Ich glaube nicht, dass die Kunst ein gutes Propaganda- oder Erziehungsmittel ist. Wir füllen die Kirchen nicht mehr mit Bildnissen, damit sich die Leute ihrem Gott näher fühlen. Aber Kunst ist meine Religion; sie ist das, worauf es mir ankommt. Natürlich muss man als Künstler so arrogant sein und glauben, dass man etwas zu sagen hat, was andere vielleicht hören möchten. Aber Künstler sind auch unglaublich grosszügig. Die Grosszügigkeit besteht darin, zu zeigen, was einem wichtig ist. Ich glaube, das kann ein Leben verändern. Ich wollte nie Stillleben malen oder Landschaften, denn wenn ich einen Felsen male, kann ihn nur ein Geologe wiedererkennen. Aber wir alle reagieren auf ein Gesicht.

EP: Die Menschen lassen sich wohl von nichts im Leben so sehr berühren wie von anderen Menschen. Auch für sie kann so ein Bild mehr sein als Kunst, und das ist das Befreiende daran.

CC: Ich bedaure zum Beispiel sehr, dass ich meine Mutter nicht gemalt

habe, bevor sie starb. Nach einer gewissen Zeit erinnert man sich nicht mehr an die Stimme eines Verstorbenen und ich würde gern diesen Grad von Vertrautheit über das Bild wieder herstellen können.

E P : Bist du dir jeweils bewusst, die Leute an einem bestimmten Punkt ihres Lebens festzuhalten? Philip Glass zum Beispiel stand ganz am Anfang. Oder bei Cecily, sie ist auf einem ersten Höhepunkt angelangt.

C C : Vermutlich ist eine gewisse Energie und Lebhaftigkeit in ihren Gesichtern zu erkennen, wenn sie gerade dabei sind, die Stücke ihres Puzzles zusammenzufügen und ihre persönliche Sicht der Dinge klarer wird. Da ist etwas Besonderes am Beginn einer Karriere, ein Zusammenkommen der Dinge: Es ist spannend, mit jemandem während dieser Zeit zu tun zu haben.

E P : Was ist heute anders im Vergleich zu deinen Anfängen?

C C : Als ich am Anfang stand, waren wir verzweifelt bemüht, alle Spuren und Einflüsse anderer Künstler aus unserer Arbeit zu tilgen. Heute ist die Haltung eine ganz andere, es geht eher darum, den kulturellen Vorratsschrank gründlich zu plündern. Ich fühle mich der Szene heute wirklich verbunden. Ich denke es ist eine ziemlich harte Zeit.

E P : Du bekommst sicher mehr davon mit als ich. In der *New York Times* habe ich gelesen, du hättest Al Gore vom Malen abgeraten. War das ein Witz oder malt er wirklich schlecht?

C C : Ich habe keine Ahnung, ob er gut oder schlecht malt. Es war ein Witz, etwa in der Richtung, ich hätte gedacht, wir hätten einen Pakt geschlossen, dass er nicht malen würde und wir dafür nicht in die Politik gingen. Tatsächlich denke ich, dass es gut ist, dass er über diese Erfahrung verfügt.

E P : Die Leute werden sympathischer, wenn sie malen, auch Prinz Charles.

C C : Ja. Ich bin nicht so sicher, ob es Eisenhower genützt hat. Nixon malte nicht, das ist sicher. Ich glaube auch nicht, dass Ronald Reagan malte.

E P : Man kann sich vorstellen, dass Gore diese Art der Ruhe braucht.

C C : Ich stellte ihm bei einer Veranstaltung einmal eine Frage, die er beantwortete, indem er von der «Gestalt» eines Bildes sprach, und ich dachte: «Ein Präsidentschaftskandidat, der weiss, was die ‹Gestalt› eines Bildes ist, der bekommt meine Stimme.»

... Ich habe mir eben deine Bilder angeschaut. Was mir am Malen unter anderem so gefällt, ist, dass es auch eine Art Aufzeichnung von Entscheidungen darstellt. Da liegt alles vor einem ausgebreitet. Man findet die Gründe für stumpfe Farben, Pinselstriche und verschiedene Arten des Farbauftrags. Eines der Probleme der Kunstkritik ist, dass keiner mehr ein Bild beschreibt, es wird angenommen, die Reproduktion genüge, und niemand sagt mehr, wie es ist, vor einem Bild zu stehen.

E P : Das stimmt.

C C : Ich kann mir vorstellen, wie du über die Richtung der Pinselstriche und darüber, was du tust, nachdenkst. Du hast offensichtlich Spass an diesem Moment – Hand und Pinselstrich. Es scheint sich alles um diesen Pinselstrich zu drehen.

E P : Wenn es läuft, geniesse ich es. Während der Arbeit denke ich aber nicht so viel darüber nach.

Chuck Close at his retrospective, Museum of Modern Art, New York, 1998. /

C C: Ich mag zum Beispiel Frans Hals, weil man genau sieht, wie er mit vier oder fünf Strichen eine Hand hinkriegt. Das ist so viel besser als Rembrandt.

E P: Das war ja vielleicht toll, als du sagtest: «Ich mag Rembrandt nicht.»

C C: Seine Bilder ertrinken in brauner Sauce. Auf der anderen Seite lässt sich Vermeer überhaupt nicht entschlüsseln. Es ist wie ein Wunder, als wären all diese Dinge von einer Brise auf die Leinwand geweht worden. Wer aus der Kunstgeschichte hat dich angeturnt?

E P: Ich mag Velázquez, aber auch Sargents Umgang mit dem Pinsel ist verblüffend, selbst in seinen langweiligen Porträts. Und ich war selbst überrascht, dass mir die Ingres-Ausstellung gefiel. Denn das ist einer, bei dem man gar nichts sieht, und das macht mich verrückt. Zu sehen, woher er kommt, zeigte immerhin, dass er an einem gewissen Punkt wirklich malte, er wurde dann einfach zu gut.

C C: Wie hast dus mit der Leichtigkeit? Ich glaube, das Leichte ist der grösste Feind des Künstlers.

E P: Ausser vielleicht, wenn du Alex Katz heisst. Was mich betrifft, so weiss ich, dass es gefährlich werden könnte, wenn ich wirklich weiss, was ich tue.

C C: Es muss irgendwie ein bestimmter Grad an Widerstand vorhanden sein.

E P: Ja, und ein immer noch mehr Wollen. Aber Alex Katz könnte immer wieder denselben Mund malen und er wäre immer schön. Aber Katz will etwas anderes als ich, auch was die Textur angeht, und er hat auch diesen Warholschen Hang zur Vereinfachung.

C C: Alex hat einmal bei mir geklagt, dass er Schwierigkeiten mit einem Bild habe, weil er nach drei Tagen am Stück die Energie zum Weitermachen beinah nicht mehr aufbringen könne. Wenn wir schon von verschiedenen Gesichtspunkten reden: Ich finde es hilfreich, dass ich heute dasselbe tue wie gestern, und morgen dasselbe wie heute und dass ich mich auf einen langwierigen Prozess einlasse. Das finde ich wirklich beruhigend wie stricken oder häkeln... Malst du manchmal auch wochenlang gar nicht?

E P: Ja, aber nicht ohne schlechtes Gewissen, obwohl ich diese Unsicherheit mag, wenn ich zurückkomme und nicht mehr weiss, wie ich ein Auge mache. Es ist irgendwie schön, es wieder zu tun und anders zu machen. Sind Photos etwas, woraus du neue Ideen entwickeln kannst?

C C: Ja, und wobei ich schnell arbeiten kann. Gewöhnlich brauche ich für eine Serie von acht oder neun Gemälden drei Jahre. Also ist es zur Abwechslung schön, anders voranzukommen. Und dann ist natürlich ein wesentlicher Reiz des Künstlerlebens, dass man sich unter nackten Leuten aufhalten kann.

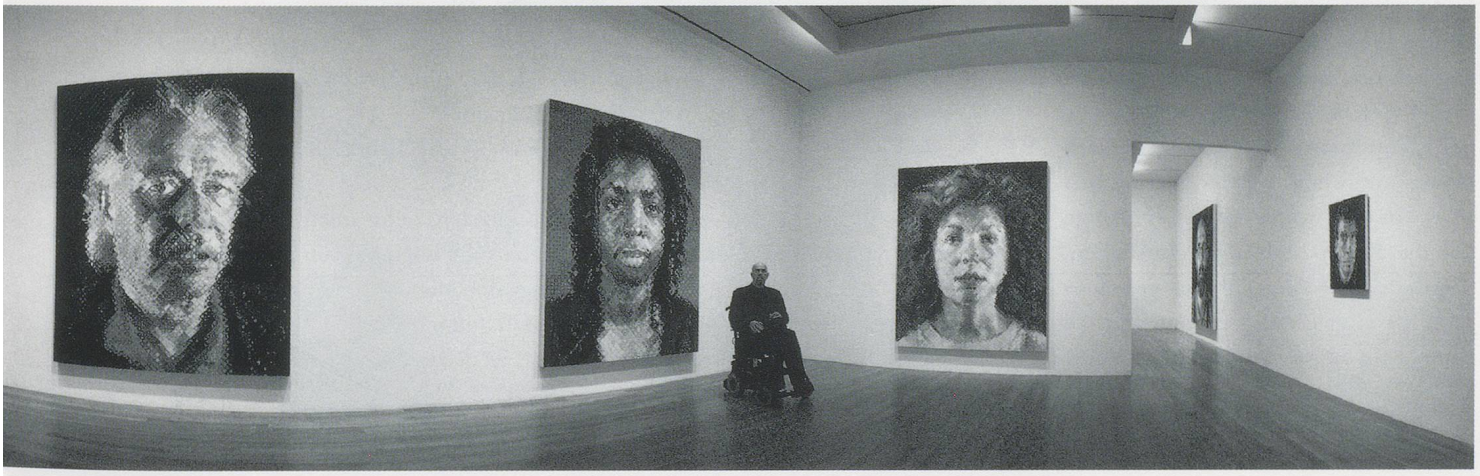
E P: Ach, geht es im Wesentlichen darum?

C C: Aber gewiss. Und ich mische immer genügend Männer drunter, damit es nicht aussieht, als gehe es mir nur um nackte Frauen *(Lachen)*. Und dann interessiere ich mich plötzlich für Körper, die alles andere als perfekt sind. Und du, wirst du auch alternde Rockstars malen?

E P: Ich nehme an, sie werden mit mir zusammen älter werden.

C C: Nun, in dieser Kultur gibt es auch die «Lebe wild, stirb jung und hinterlasse eine Menge schöner Erinnerungen»-Variante.

Der Künstler in seiner Ausstellung, Chuck-Close-Retrospektive, Museum of Modern Art, New York, 1998. (PHOTO: KENNETH SNELSON)



E P : Ich habe immer daran gedacht, dass sie nie mehr so sein werden, wie sie jetzt sind. Es liegt ein ungeheurer Verlust im Verstreichen dieses Augenblicks. Ich weiss nicht, ob ich Falten malen werde. Die, die da sind, sind zufällig reingeraten, weil ich den Pinsel gerade in die entsprechende Richtung zog, aber ich glaube, bewusst und mit Absicht kann ich das nicht.

C C : Mich lässt der Gedanke nicht los, wie wichtig das Umfeld war, das Wasserloch, an dem wir uns jeweils versammelten. Ich glaube, wir festigten unsere eigenen Ideen, wenn wir mit Grössen wie Robert Smithson oder Richard Serra in der Bar hockten. Diese Leute waren wirklich hart mit einem. Man musste sich so heftig verteidigen, dass sich im Gespräch eine Menge Dinge klärten. Gleichzeitig zeigten sie aber, dass sie uns ernst nahmen und dass es ihnen nicht egal war, ob man ein weiteres Bild malte oder nicht, auch wenn sie einen gern überzeugt hätten ein anderes Bild zu malen. Ist Gavin (Brown's Bar) auch so ein Ort?

E P : In gewisser Weise. Aber die Leute sind heute viel höflicher. Ich habe nie jemanden über Kunst streiten hören. Aber es ist etwas dran, den Leuten von Angesicht zu Angesicht zu begegnen und auch zu erfahren, wie viel man mit Leuten gemeinsam hat, die etwas ganz anderes machen. Man nimmt das mit zurück in sein Atelier. Die meisten meiner Freunde sind Konzeptkünstler. Ich kenne nur wenige Maler. Vermutlich ist es ein Ort, wo Menschen die Dinge auf die Reihe zu bringen versuchen. «Hast du diese Ausstellung gesehen? Jene Kritik gelesen? Was hältst du davon?» Und es ist wohl der einzige Ort in meinem Leben, wo so was in Gesellschaft stattfindet. Aber ich halte die Kunstszene weitgehend für einen Hurra-Club. Man geht wohlwollend und liebenswürdig miteinander um. Es gibt keinen strengen Ideologen, der dir sagen würde: «Das kannst du nicht machen!»

C C : Egal, ob die Szene mehr oder weniger konkurrenzbetont ist, mir scheint, man kann keine Kunst machen ohne eine Gemeinschaft.

E P : Ich glaube, die Leute stehen einander schon ziemlich kritisch gegenüber, aber nach aussen zeigt man diese Alles-ist-okay-Haltung. Auch ich habe mit manchen Arbeiten meine moralischen Probleme. Ich halte sie einfach für grässlich.

C C : Ach ja, das ist ja interessant. Was für unmoralische Taten kann ein Künstler denn verüben?

E P : Etwas, was zynisch ist oder nur um der Karriere willen geschieht, oder aus falschen Motiven heraus, das ärgert mich. Oder Dinge, die nur gross und teuer sind, aber sonst gar nichts.

C C : Und wie hältst dus mit der Ironie?

E P : Ich habe tatsächlich ein Problem mit der Ironie. Ich weiss, dass manche sie klug einsetzen. Und wie oft habe ich Arbeiten für ironisch gehalten, die es dann am Ende gar nicht waren.

C C : Die Ironie kann tyrannisch sein. Derart, dass man nichts mehr ernst nehmen kann, ausser der eigenen Ironie.

E P : Ja, und sie verunmöglicht, dass eine Sache in und aus sich selbst etwas sein kann, weil immer ein äusserer Bezugspunkt da sein muss, damit Bedeutung entsteht. Und ich habe halt immer noch diese heilige Idee vom in sich geschlossenen, autonomen Kunstwerk.

C C : Ich glaube, das ist zum Teil auch die Schwierigkeit jeder intelligenten Kritik, dass alles, was man wissen muss, und alles, was man zu seiner Beurteilung braucht, schon im Kunstwerk selbst enthalten ist.

E P : Gewöhnlich kritisiere ich einen Künstler nur, wenn ich wirklich denke, dass er etwas falsch macht. Aber was den Geschmack angeht, gibt es keinen Grund sich aufzuregen. Es gibt so viele tolle Künstler überall, faszinierende, schöne und hinreissende Menschen, und dann schaut man sich diese Zeitschriften an und hat das Gefühl, die Kritik erfülle ihre Aufgabe nicht.

C C : Die Leute nehmen eine Künstlerkarriere gewöhnlich erst ernst, wenn sich alle wesentlichen Punkte geklärt haben. Dabei ist es viel interessanter, solange noch eine gewisse Verwirrung herrscht.

E P : Ist dir schon aufgefallen, wie sehr die Menschen ihren Körpern gleichen? Dass die Krümmung ihres Fingers die gleiche ist wie die ihrer Nase? Achtest du auf solche Beziehungen?

C C : Nein, das ist mir noch nie aufgefallen, ich muss wohl mal genauer hinschauen.

E P : Ich mag es, wenn Menschen auf diese Art uniform sind. Wenn die Ellbogen den Ohren gleichen.

C C : Hmm. Das muss ich nachprüfen. Darf ich dich photographieren?

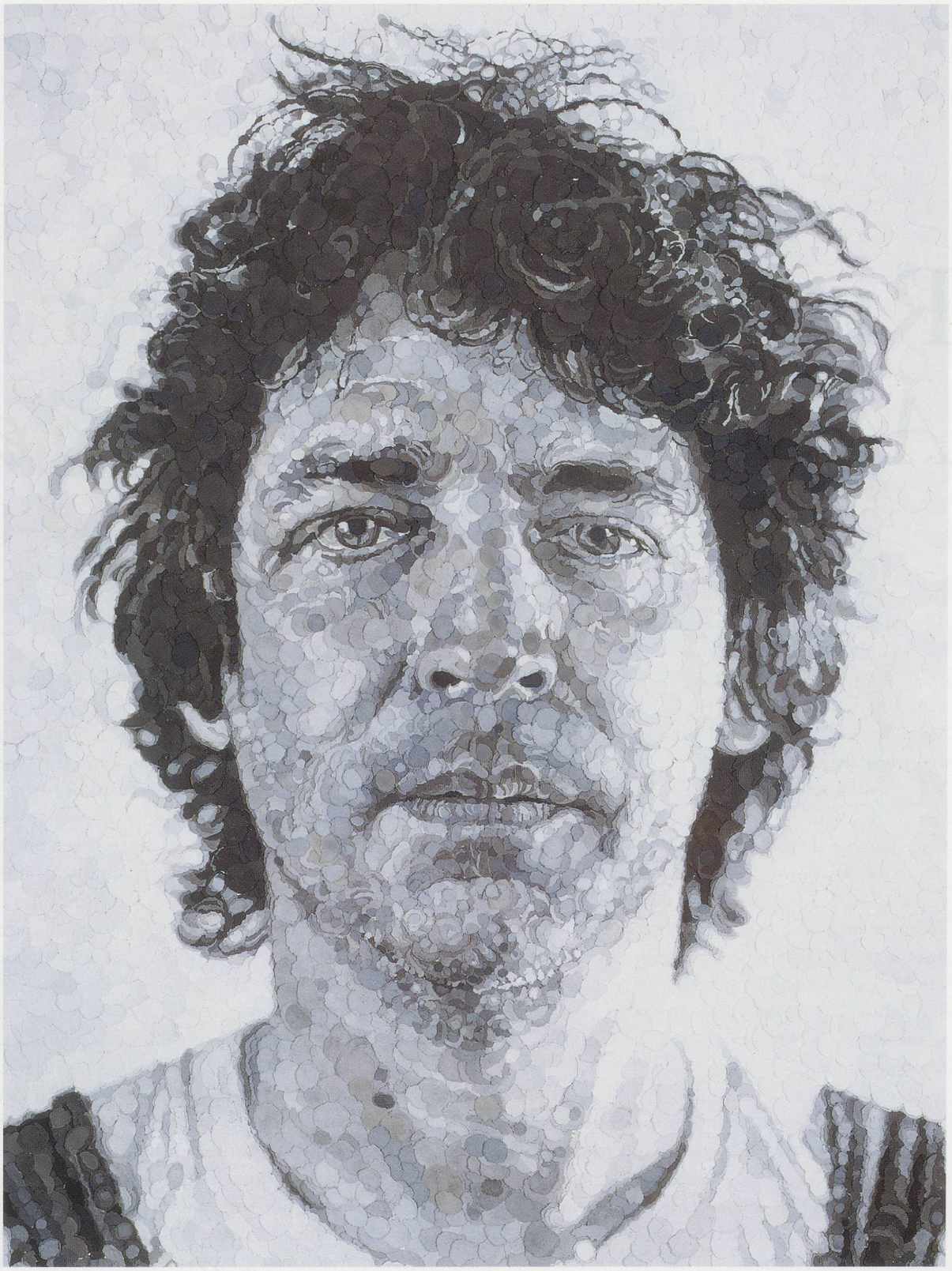
E P : Klar doch.

C C : Was ist dir lieber: Körper oder Kopf?

E P : Kopf! Ich ziehe mich nicht aus. Ich habe auch noch nie von jemandem verlangt sich auszuziehen.

C C : Ach, tatsächlich?

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



CHUCK CLOSE, JUD, 1982, pulp paper collage on canvas, 96 x 72" / Collage aus Papiermasse auf Leinwand, 243,8 x 182,9 cm.