

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 : putting english on the stroke : Chuck Close in conversation with Bice Curiger = mehr als nur Pinselstriche : Gespräch zwischen Chuck Close und Bice Curiger
Autor:	Close, Chuck / Curiger, Bice / Jakobett
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-681021

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: 19.01.2026

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

Putting English on the Stroke

Bice Curiger: From a European point of view I deeply admire the specifically American culture of painting. It's so rich and full of references covering a wide range: the former rules of Modernism, a host of old and new departures, artistic license, ruptures, and a pronounced visual directness. And against this background, there is also a very dynamic exchange between generations, which is not true in Europe. We just have an endless parade of individual positions.

Chuck Close: There's a lot of painting being done here. It seems to me that appropriation is still quite the modus operandi for some, which is really the influence of the eighties in some form or another. So kids keep raiding the cultural icebox and finding different models. I think there's an interest among a lot of younger artists in the

object-status of painting, the fact that it actually is a thing: it's not like a flickering image on a video screen. Maybe it's because there's been so much installation art, so many videos, and the use of the computer and other technologies. A lot of people really do seem to be interested in pushing paint around again.

BC: Right. I think it is related to what you say about stopping the image and also wanting to make a mark by hand, painting with your hands, although of course there were machines earlier as well, like silk-screening. Interestingly, today the wish to handcraft something does not necessarily aim at an individual or personal statement, which was a factor for the Abstract Expressionists.

CC: When I was actually, physically making the paintings with my fingerprints, Rob Storr said something that I

thought was nice. He described it as "using skin to make skin." It was almost as if I was caressing the faces of people I love. And I of course like the fact that I was making something that couldn't be forged by somebody else. I did it. And I couldn't deny it.

BC: That brings to mind the term "realism," the idea that you can take something from outside and just put it on a canvas. But today the relationship to the object is different from what it was in nineteenth century painting.

CC: My problem with realism is that I've always been equally interested in artificiality, so it's a reality/artificiality issue. It is always going to be the distribution of marks on a flat surface. And then there's the image that's made with them. But what I do like, or what I think has something to do with reality, is that no matter what art-historical

Chuck Close

in Conversation

with Bice Curiger

August 21, 2000, Bridgehampton, New York

baggage people bring with them when they look at one of my paintings, no matter how sophisticated they are, they share something with all viewers: an interest in the work through a life experience that comes from having looked at people, having looked at images of themselves in mirrors, having looked at photographs or magazines. When I was living in Rome a couple of years ago, people talked about my work in terms of Pointillism and other things I never thought made much sense. I was interested in looking at the mosaics in Ravenna, but when I got there, I was so disappointed. They were way up there, so far away, dark and glistening, that I thought, "What's the big deal?" But I loved the rows of Roman floor mosaics, especially because they're on the floor and the viewing distance is your height. They never stop being chunks

of rock even though they warp into an image. For a while it's an image, and just when you're really intent on looking at an image, it goes back to being chunks of stone on the floor again. It's connected with the viewing distance and the size and the increment of the unit. And I thought, here they were, centuries ago, already dealing with that same notion of fracturing an image, breaking it down into incremental units that remain discrete in the end. And then managing to make clusters of them go together to build something that we relate to through a lived experience, or a person's face that couldn't be further away from stone. Flipping back and forth—that to me is a real kick.

BC: The whole thing gets much more complicated because of the way you work, with your canvas sitting on one

corner at a diagonal which means that when you paint the face, it's at an angle.

CC: Well, two considerations are involved. First of all it gives me a little distance on what I'm doing, but mainly it's a practical decision. I don't want to paint uphill. So to be able to paint straight across with a diagonal grid, I just turn it on its corner. I'll then rotate the whole thing to another corner and finally I'll turn it right side up. It's like any way of working incrementally, like a novelist; it's almost like stream of consciousness the first time through. The second time I do major edits, moving things around, changing things, throwing out whole chunks. The third

pass is fine-tuning, and then ultimately I start turning it right side up.

BC: When we did the catalogue for "Birth of the Cool" the designer used a detail, which she blew up. I think it was John Chamberlain's face, just a little part near the eyebrow. I looked at it and immediately recognized the painting. I thought, "This is incredible." It's so abstract and yet you can still remember the whole. I don't know John Chamberlain personally, so it's not just the recognition of the physiognomy...

CC: Each painting has its own vocabulary...

BC: I saw you a couple of years ago in your studio when you had just come back from Rome and you were talking about the light. How did that influence your painting?

CC: Well, the light in Rome was really nice and the academy has these huge

skylights and windows. I used to paint entirely by artificial light. I figured they were going to be seen in artificial light, so I'm going to paint them that way. But the older I get, the more light I need. Now I need like klieg lights. And I can't work without natural light, which is the best thing about working out here (in Bridgehampton, NY). The light here is great because it's reflecting off the water. There's something about the light out here that is quite wonderful; it's not as warm as the light in Rome. My studio in the city has natural light, too, but when I drag the paintings back there, I can't believe what I can't see. Even though I have natural light and actually lots of other lights, it's just not the same. When I take them to the gallery, it's even worse, and I end up telling people, "Oh, you really should see this. If only you could see these two colors together. This is great, but you can't see it, I'm sorry."

BC: Do you work with a different palette in New York?

CC: Yes. Although I did start a painting in the city, which I brought out here to finish, and I don't think you can see a seam.

BC: So looking back at a certain moment in history, it was maybe eccentric to use all these traditional media, like copperplates and painting by hand. But what I find so wonderful is how your conceptual approach really works its way into the material.

CC: And sometimes you have to throw everything away to rediscover it. In the late sixties, no sculptor would use bronze or marble or anything like that. They had to find materials that didn't have someone's name already on them, like Serra using rubber or lead. Then gradually traditional materials came

back, but people had different reasons for using them. I make paintings with time-tested rabbit-skin glue and a white lead on top of it with the meshed oil paints and I'm using a palette, which I didn't use for years. But I had to find a way to get something else out of it. I had to get rid of all of the habits that were associated with it and purge all my gods, and then I was able to find my own reasons to use it.

BC: The first time I saw your paintings was at "documenta V" in 1972. Did you go to that show?

CC: No, I didn't.

BC: Seeing those paintings of yours, those huge faces and the hair... They had an incredible presence, and the meaning was as strong as the work itself.

CC: Thank you. I think it's hard to remember now that they were sort of shocking at the time. First of all painting was dead. And then if you were going to paint, you certainly weren't going to paint anything with a recognizable image. And if you were stupid enough to paint something with a recognizable image, portraiture as a genre was the lamest idea of all. So that had its appeal. I remember Clement Greenberg saying the only thing you can't do is paint a portrait. If he thinks you can't do it, there might be some room in there, some elbow room to mess around...

BC: But you can see it the other way around too. Being Swiss, in the sixties, we were discussing the Swiss writer Max Frisch who had written a book, *I'm not Stiller*. As the title says, the novel is all about identity and classifying people; as soon as you say something about a person, it's wrong, it's never the truth. Faced with the challenging immensity of your faces, you wonder: Who is that

really? What can you say about that person?

CC: Right. Well to me, the interesting thing was to watch people look at those early black and white paintings because they had a big, aggressive, confrontational, in-your-face attitude from a distance. But they were also like the little Lilliputians in *Gulliver's Travels* crawling all over the face of the giant, not even knowing what they are looking at because inevitably people were sucked up really close and I think, at that scale, the aggressive, confrontational aspect turns into something extremely intimate. Ordinarily we don't stand close enough to each other to see that level of information; we don't invade each other's space. So the only time you ever see that much detail on someone's face is if you're making love, the most intimate thing.

BC: If you're not farsighted.

CC: Right again! In any case, it's that combination of aggressive bigness and intimacy. Plus, of course, when you're up there you can see how they're made, which is part of what I enjoy too. I enjoy the syntax in the same way that you might when reading a novel. It's not just a narrative line, it's not just a story, but it's how these words trip off your tongue and the pleasure that you get in seeing how these words are pushed together and fashioned. There was a wonderful profile of the writer Don DeLillo in *The New Yorker* a few years ago, in which he said, if you think Hemingway is about the bullfights, you don't understand what makes Hemingway Hemingway. For Hemingway, the use of the word "the" is more important than the bullfights. Anybody can tell a story about bullfights; there's nothing particularly astonishing about them, but it's in the way he tells the



CHUCK CLOSE, FANNY / FINGERPAINTING, 1985, oil on canvas, 102 x 84" / Öl auf Leinwand, 259 x 213 cm.



CHUCK CLOSE, *FANNY / FINGERPAINTING*, 1985, detail, oil on canvas / Ausschnitt, Öl auf Leinwand.

story—the incredible physicality of his words. And of course, the way they stack up to make images that tell the story. A great deal of pleasure and all of the style is rooted in those decisions.

BC: I can see this a little bit in your painting. I feel they're also like writing. They also start on the left...

CC: ...and move across.

BC: Yes, like a text with words and syllables and sounds that opens up into other dimensions.

CC: One critic, Adam Gopnik, compared the calligraphy of my paintings to the calligraphy of Brice Marden—we've been friends since 1961—and he was talking about the difference between calligraphic marks that don't make an image and mine which do. But, for me, no matter how interesting

the shape is, it has to be in the service of building an image.

BC: With these huge portraits, you think of Russian or Communist images or also billboards where there is no invention because there is such a clear source image that repeats itself over and over...

CC: Yes, the message is the image. Philip Glass (whom I painted around

1968) was married—a couple of wives ago—to a woman, a physician, and she came from Bulgaria or Romania or something like that. When her mother came over to visit for the first time, she took her to the Whitney Museum where my painting of Philip Glass was hanging. And her mother said, "Oh wow, Philip must be really important." And she said, "Well, yes he's a very respected composer." And her mother said, "No, I mean really important." Because for her anybody blown up that big would have to be somebody who was politically important like Lenin or Karl Marx.

BC: With your prints I was fascinated to read about how you work together with other people, rely on them, the give and take, being in control and losing control and then taking over again.

CC: I suppose it's because in the painting studio I'm such a control freak. I would never let anybody else ever do anything, but I was able to give up some of that control in the print shop. The first print that I made as a mature artist, I guess, was the mezzotint, which I picked because I didn't know how to make one and neither did the printers. I figured we could both figure it out together, because neither of us had the expertise. I didn't want to go somewhere where they knew how to do something, but didn't have the permission to do it, while I had the idea, but didn't know how to execute it. I guess the first experience where a real true collaboration took place was when I went to Kyoto to make an Ukiyo-e style traditional Japanese woodblock. There, if you sign on to do it, you must buy into that system. It's a very stratified society. I worked with a guy who was a national treasure. So we don't tell him what to do. And then the guy beneath him,

who actually cut those blocks, he was on a different level. And so I would make the image in watercolor that we were going to work from, and he would start separating it and making decisions, and pretty soon it was his. And then I had to wrest control of it and bring it back and make it mine and then he would work on it some more and it was that tug of war which I found really interesting. But you cannot be direct with the Japanese; they don't ever say anything directly. That would be rude. The translator there was born in Kyoto, but had studied in California and had worked for a lot of American artists in California, so he spanned both worlds. For example I would say, "Tell them it's too green," and then he would go "dah, dah, dah, dah..." And finally I would say, "How long does it take to say it's too green?" And he would translate his answer back into English, "Well what I just said is: 'Chuck thinks it's perfect. He thinks you're a genius. It couldn't be any better. It could never be improved on. Everything is perfect. However, in the interest of intellectual curiosity, not that it would be any better than what you've just done, it might be interesting to see what it would be like, if you tried to make it a little less green.'" And that was necessary. So it was a really interesting process.

BC: And the response?

CC: He would nod and make it less green. But that got me used to the idea of true collaboration, where I didn't actually have to make any mark myself. Some artists are able to work with assistants or work as a team, but I don't know how they make decisions—Kumar & Melamid or Gilbert & George or whatever. Who decides what? Which one does what? But this way of working

where someone can extend your ideas and then you decide which way you want to go, accepting some and rejecting others—it's really a wonderful kind of work.

BC: How were the works on paper made? Did you know about these possibilities at the time?

CC: Well, when I was on the board of governors at Skowhegan a papermaker, Joe Wilfer, came to the Skowhegan summer school to teach papermaking—and immediately got fired. He used to be called "The Prince of Pulp." He had moved his family, his two daughters and his wife, from Wisconsin to New York so he was desperate to make money and do something. Since I knew him through Skowhegan, he came to me and said, "Let's make some pulp paper." And I said, "Go away, leave me alone. I hate pulp paper. Why would I want to do that? Never in a million years. Sorry." Then he said, "Well, what's wrong with making paper?"—"Nothing," I said. "I don't want to do it." He said, "What's wrong with the paper pieces you've seen?" So I'd try to explain and he'd go away for a week, and then he'd come back and bring me a test. And I'd say, "You see, I was right, you can't do it." And he'd go, "Well, what's wrong with it?" And I'd explain some more and a week later he'd be back with another sample. He was the most creative problem solver I've ever seen, and slowly he got so close that I could actually imagine doing something with it. And then we were off, working together and it was great. We solved each other's problems. I worked with him for many years. Not just on that, the pulp paper, but all kinds of processes. It was really exciting. He would make anything into art. He'd make any mistake into a happy acci-

dent. And with every failure he'd find some way out. We had to carry these wet pulp things on their side to get them through the door and once they fell onto the floor and fractured into pieces. He said, "It looks like cracks in a Roman floor." So we just showed them, actually I don't remember where—he managed to make everything positive.

BC: It's like Duchamp's LARGE GLASS. You told me on the phone that you were doing daguerreotypes. What do they look like? And how do you make them?

CC: Exactly the same way as they were done in 1850. Nothing's changed. In some ways, photography has never improved. Everything that I love about photography was already there. And then of course, they're elusive. It requires active participation to see them, but the detail is phenomenal and the range of tones unbelievable. There's this warm patina to them and when solarized the highlights become bluish, making the other things warm too. They're really incredible; I really enjoy making them.

BC: How big are the prints?

CC: Not quite 8 by 10 inches, which is a large daguerreotype. It's a sheet of copper plated with pure silver and polished until it's like a mirror. After exposing it to the vapors of iodine and bromide gasses to make it sensitive to light, the plate goes into a film holder that's put into the back of a view camera. The plate is exposed to light and then the image is developed by subjecting it to the vapors of mercury, which is very dangerous. Then the process is stopped and the image is washed like a traditional photograph. Finally it's gilded by pouring gold chloride on top of it and heating it with a torch. That

really fixes the image. So, just like the Polaroids I make, you see each one before you make the next, which means that we, the sitter and I, have the opportunity to see what I've done. And we slowly move towards what we want. Instead of preconceiving what we want. That's why I've always liked Polaroid. It involves a dialogue from the very beginning. And the sitter is saying, "Oh god, not that one. Please don't do that one. Can't you do it again?" I, of course, keep absolute veto control, but I do try to accommodate the sitter. It's part of the dialogue.

BC: Listening to you, I realize what a long and intense process is involved in getting an image. Is that your main interest?

CC: The route taken, instead of where you're going, is always the most interesting because your experience will be so different if you take one route rather than another. And like I say, style is embedded in the process. Everything is a record of thought, a record of the decisions that you've made. That's why I think painting is so magical. And of course photography too. It transcends its physical reality. Yet at the same time a record of all of the decisions that you've made is embedded in it. So, it's a way to vicariously re-experience what the artist experienced. That may be what makes it so personal. People see how it got there as well as what got there. For me, that's the thrilling, magical part of it.

BC: I've watched people at your shows, completely astonished and trying to capture the moment when the image "falls apart" into all of these diamonds or magic stones. You see them going back and forth, playing with perception.

CC: Especially people who went through the drug culture... It's almost

like a psychedelic experience. I promise you a safe trip... For me all the fun lies in the act of painting. I don't think there's anything wrong with having somebody paint your work. Sol LeWitt is one of my best friends and he's certainly done quite nicely having other people do his painting, but it's part of what he does. For me though, the pleasure is so much part of the physicality. I let people do everything else in my life so that I can paint.

BC: Plus the fact that all of your decisions are so much part of how you think and what you've experienced. It would be almost impossible, I think, to train someone to do the work for you.

CC: Also, even if you could train someone to do it, all the things that occur to you while you're working would occur to them, too. But they wouldn't be able to act on anything because they would only be allowed to do what I had told them to do. But it's always the stuff that you bump into on the way that you hadn't anticipated that's...

BC: Like what, for instance?

CC: Well, you know, you're working away and you think, "That looks like something, I think I'll make it like a sock shape or a light bulb shape," or something like that. I wouldn't have started out saying, "I want to find some way to incorporate socks and light bulbs and whiskey bottles and donuts and hot dogs into my paintings." It grows out of the act of painting. Or with a color... In one square I might find the color I want by putting blue and purple and green and yellow together, but in the next square I might do it with green and violet and pink and orange. So I'm reacting to what I've already done. Similarly, when you're writing, you wouldn't end up using the same word twice in the same

sentence. You want to make sure you tell the story, but you also want it to be rich and varied.

BC: I think you have about five lines or elements in a square in these paintings, so, as you described it, you probably have a pink row underneath and then you start making decisions and in turn reacting to them.

CC: Right.

BC: But you would know that somewhere here you must have a dark spot, though not necessarily in the center.

CC: No. There is no drawing other than the grid. When the paint is going on, I am doing two things. I am trying to arrive at the resultant color in that square in a kind of average. But also, if there's more than one thing in the square, like a dark line going through it, then I have to figure out how to do that, how to approximate that in a way that's not just symbolic. So then I swell or shrink the shapes and I run them together or I make them discrete things. It's not just making the stroke. In billiards or pool you call it "Putting English on the Stroke." You make the shot, but also the way you hit the ball causes other things to happen. So I'm putting some colors down, the English that I'm putting on the stroke allows it also to become something, the thing that's being portrayed.

BC: It's like a metaphor for what lots of painters have done before.

CC: If you look at Ingres or Velázquez or Frans Hals or any number of painters, you have this hard to hold relationship and you have strokes that become something and yet still stay strokes. You have a hand made of four or five or six strokes. So there's been that economy and the use of pictorial syntax, forever. I just lay mine out differently.

BC: And, of course, that reminds me of the term "all-over" which is very American.

CC: Oh yes. I was very conscious of making all-over paintings. Initially I was trying to figure out what made American painting, American painting in the sixties. And I thought, "Well it is this sense of all-overness, and the commitment to the entire rectangle. The idea that something that's in the left hand corner is just as important as something that's right in the middle—whether it's Pollock's ribbons of paint or Frank Stella's black-stripe paintings or Agnes Martin's grids." That seemed to me to be peculiarly American, along with the lack of hierarchy. And I wanted to impose that all-overness on top of something hierarchical. We think the eyes, the nose, and the mouth are the important parts. So how can I get away from that in a portrait? How can I say every piece of this painting is important? I was also very interested in what used to be called "women's work" like quilting, crocheting, and knitting—they're processes that you sign on to for a long time; you don't have to reinvent the wheel every day. Today you do what you did yesterday; tomorrow you do what you did today. You believe in the process and if you go with it, eventually you'll get somewhere. The wedding of those two thoughts—the sense of all-overness and the non-hierarchical image—is a way to work that I found personally liberating. Just like the reason that knitting or crocheting appealed to busy women on the prairie: they could pick it up and put it down; they could feed the baby, put the baby down, and knit a little bit. Then they'd put the knitting down and go weed the garden and come back in a little bit. The knitting

was also soothing and calming. And I was always a nervous wreck.

BC: Really?

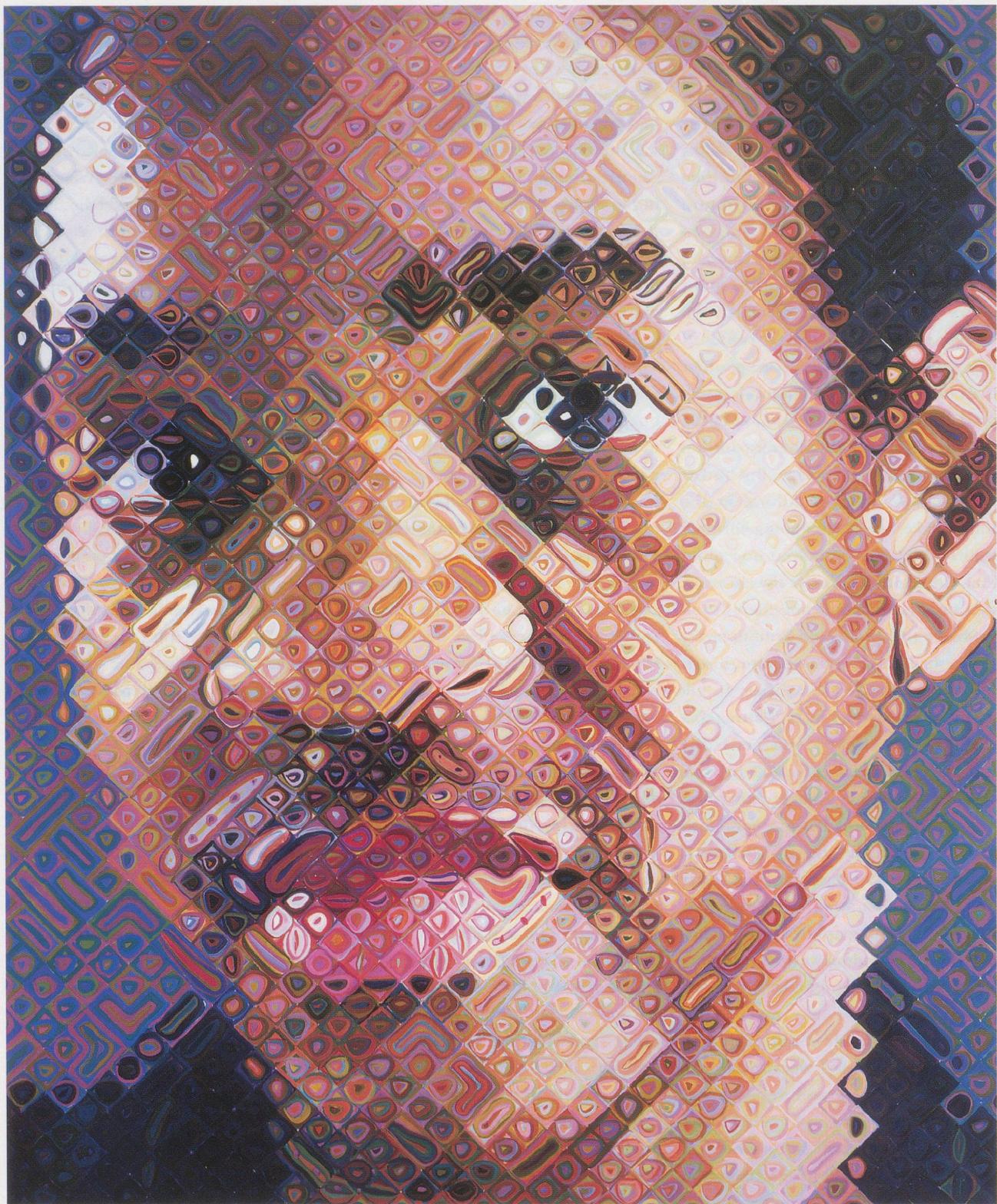
CC: Oh yes, I'm a nervous wreck. I'm a slob, I'm lazy, and I'm impatient. All of which would seem to preclude me making the work that I make. What I did was find a way to work, which counteracted all of those things. You don't want to be held captive by your nature. You don't want your nature to dictate the only kind of art you can make. So by constructing a situation in which I could no longer behave that way, I was dealing with my nature... Maybe it's like the fact that the performing arts attract very shy people. For some reason, they want to get on the stage... And I know very undisciplined people who are writers and demand of themselves that they write so many words every day. I don't know anybody who makes compulsive paintings, who is truly compulsive in the sense of being driven and not being able not to do it. But a lot of us can behave compulsively even though we're not truly compulsive people. If you want a certain kind of thing, you've just got to stay there long enough to make it. If you're going to write a novel, it's going to take a certain length of time to put that many words together. So that's what you're signing up for.

BC: Sometimes art viewers, the art public, want to be able to get an image instantly. They go into a gallery or a museum and are impatient. But you can't understand a novel without reading it.

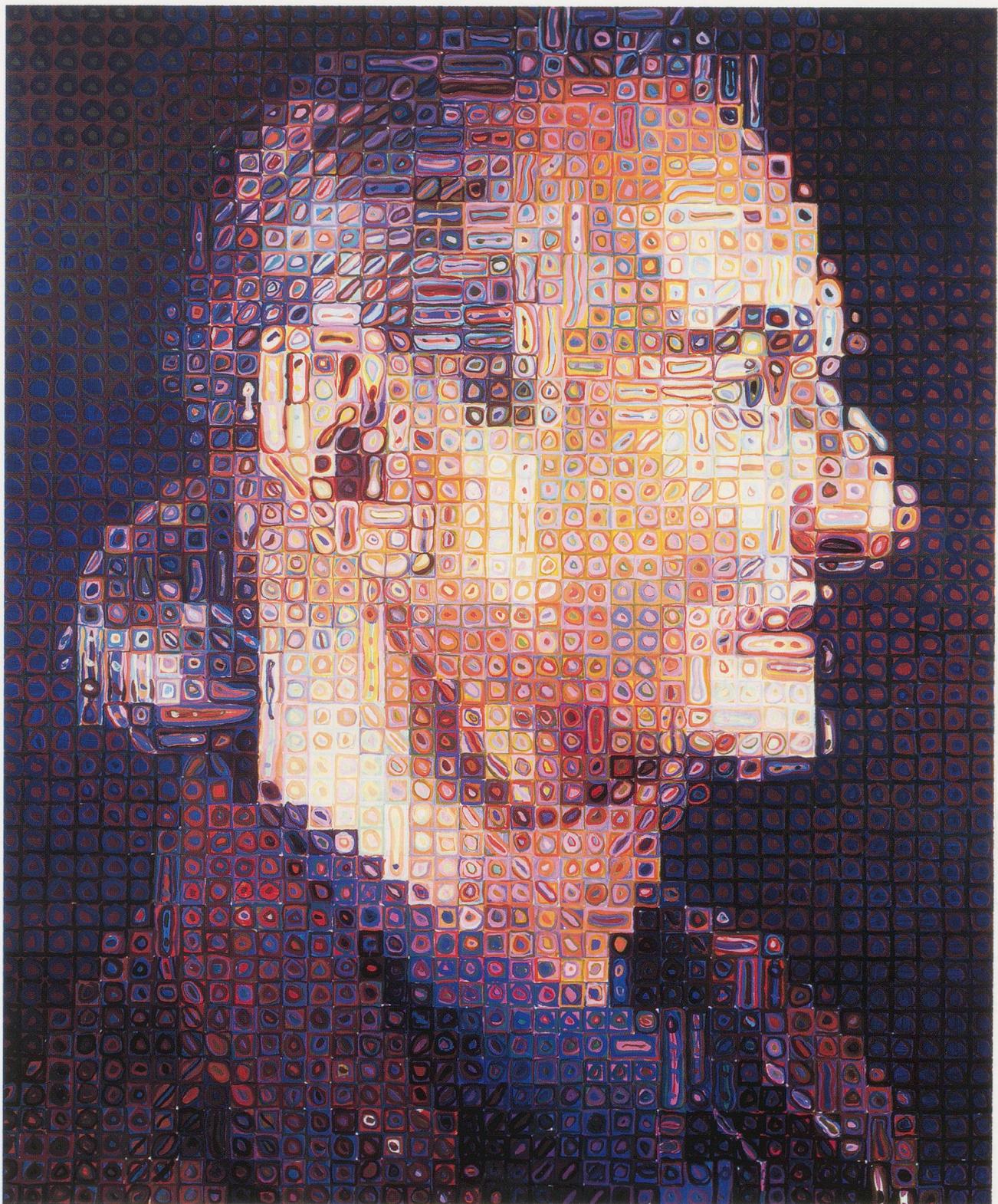
CC: And now we have virtual reality. Museums are offering their stuff online; you don't even have to go to the museum. I don't understand this. It's only the barest indication of the works.

BC: Yes, it's such a vague indication. That's why some people still paint.

Chuck Close



CHUCK CLOSE, LYLE, 1999, oil on canvas, 102 x 84" / Öl auf Leinwand, 259,1 x 213,4 cm. (PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)



CHUCK CLOSE, ROY II, 1994, oil on canvas, 102 x 84" / Öl auf Leinwand, 259,1 x 213,4 cm. (PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)

Mehr als nur Pinselstriche

Bice Curiger: Aus europäischer Sicht hege ich eine Verehrung für die spezifisch amerikanische Malkultur. Damit meine ich einen Reichtum, ein Bezugssystem aus den ehemaligen Regeln des Modernismus und vielen alten und neuen Abweichungen, Freiheiten, Brüchen und einem ausgeprägten Sinn für visuelle Direktheit. Vor diesem Hintergrund findet auch ein reger Austausch zwischen den Generationen statt, was in Europa nicht der Fall ist. Dort reiht sich Einzelposition an Einzelposition.

Chuck Close: Hier wird zurzeit sehr viel gemalt und mir fällt auf, dass Appropriation für einige immer noch ein Modus Operandi ist. Darin zeigt sich der Einfluss der 80er Jahre. Die Jungen plündern unentwegt die kulturellen Vorratskammern und finden immer wieder neue Modelle. Für viele junge Künstler ist der Objektcharakter der

Malerei interessant, die Tatsache, dass etwas handfest da ist, etwas anderes als ein flimmerndes Videobild auf dem Monitor. Das ist wohl nur natürlich, nach so vielen Installationen, Videos, Computer-Arbeiten usw. Viele Leute scheinen gern wieder in Farbe herumwühlen zu wollen.

BC: Genau. Es geht um das Anhalten der Bilder und um das Von-Hand-Machen. Sie haben ja früher mit den Fingern gemalt, und gegenwärtig ist das Von-Hand-Machen nicht ein Vorgehen mit der Absicht, die eigene Individualität zu betonen, wie das noch bei den Abstrakten Expressionisten der Fall war, vielmehr geht es um die Spur der menschlichen Hand.

CC: Als ich wirklich direkt mit den Fingern gemalt habe, sagte Robert Storr, ich würde die Haut benutzen, um Haut zu machen. Das fand ich gut gesagt.

Beinahe schien es, als würde ich die Gesichter von Leuten, die ich mag, streicheln. Zudem war ich froh, etwas zu tun, das von niemandem gefälscht werden konnte. Ich persönlich hatte es gemacht, und das liess sich nicht mehr verleugnen.

BC: Das bringt mich auf den Begriff «Realismus», auf die Vorstellung, man würde etwas von aussen auf die Leinwand bringen. Aber heute ist die Beziehung zum Objekt eine andere als in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts.

CC: Mein Problem mit dem Realismus liegt darin, dass ich gleichermassen an Künstlichkeit interessiert bin. Deshalb ist es eine Frage von Realismus/Künstlichkeit. Schliesslich wird es immer um Zeichen auf einer Fläche und um deren Verteilung gehen, um das Bild, das daraus entsteht. Was mir gefällt, und

Gespräch zwischen Chuck Close und Bice Curiger

vom 21. August 2000, Bridgehampton, New York

was mit der Realität zu tun hat, ist, dass mit welchen Voraussetzungen auch immer die Leute ein Bild von mir sehen, sie doch alle eines gemeinsam haben, nämlich das Interesse am Bild aus der eigenen Lebenserfahrung heraus, weil sie täglich Menschen betrachten und ein Bild von sich haben dank Spiegeln, Photographien oder Magazinen. Als ich vor einigen Jahren in Rom lebte, benutzten Leute in Bezug auf meine Arbeit den Begriff Pointillismus, was ich unsinnig fand. Mich interessierten aber die Mosaiken von Ravenna, ich pilgerte hin, war dann jedoch unsagbar enttäuscht, dass die nur weit oben im Dunkel so eigenartig schimmerten. Ich dachte: «Warum so viel Aufhebens?» Was ich jedoch möchte, waren die einfachen römischen Bodenmosaiken. Ihre Betrachtungsdistanz entspricht unserer Größe, und es geht immer um

kleine Steinbrocken, auch wenn sich daraus ein Bild zusammensetzt. Für einen Augenblick ergibt sich ein Bild, aber wenn man es genau betrachten will, zerfällt es wieder zu einer Ansammlung von Steinchen auf dem Boden. Das hat nicht nur mit der Betrachtungsdistanz zu tun, sondern auch mit der Größe und der Anzahl Teilchen. So dachte ich mir: «Komisch, da sind sie, hunderte von Jahren alt, und es geht genauso um die Vorstellung der Auflösung eines Bildes, um seine Aufgliederung in Einzelteile, die letztlich ganz unscheinbar sind. Komisch, wie sie sich zu etwas gruppieren, zu dem wir dank unserer Lebenserfahrung einen Bezug herstellen können. Aufregend, wie die Wahrnehmung hin und her kippt, das interessiert mich.»

BC: Bei Ihrem Arbeitsvorgang wird das Ganze noch um einiges komplexer,

weil Sie beim Malen die Leinwand diagonal auf eine Ecke stellen und drehen und folglich ein frontales Antlitz gekippt malen.

CC: Das hat zwei Gründe. Erstens gewinne ich dadurch etwas Distanz zu dem, was ich mache. Und zweitens gibt es einen praktischen Grund: Ich will nicht aufwärts malen, wenn ich ein diagonales Raster gewählt habe. Also drehe ich die Leinwand auf eine Ecke, um waagrecht zu arbeiten. Ich drehe die Arbeit immer wieder auf eine andere Ecke, bis ich sie zuletzt gerade vor mich hinstelle. So entsteht das Bild ganz allmählich wie bei einem Schriftsteller, zunächst in einer Art erstem Bewusstseinsstrom, dann allmählich in

verschiedenen Etappen der Bearbeitung bis zum Feinschliff.

BC: Als wir den Katalog für die Ausstellung «Birth of the Cool» machten, benutzte die Grafikerin ein vergrößertes Detail aus John Chamberlains Porträt, wirklich nur eine kleine Fläche neben der Augenbraue. Ich erkannte es sofort und dachte: «Das ist eigentlich unglaublich, es ist so abstrakt und trotzdem erinnert man sich sofort an das Ganze.» Ich kenne John Chamberlain nicht persönlich, also geht es offensichtlich nicht nur um die Wiedererkennung der Physiognomie.

CC: Jedes Bild hat seine eigene Sprache...

BC: Vor einigen Jahren in New York, als Sie eben aus Rom zurück waren, haben Sie mit mir über das Licht gesprochen, wie gross sein Einfluss auf Ihre Malerei sei...

Chuck Close

CC: Das Licht in Rom war wirklich schön. Die amerikanische Akademie dort hat grosse Fenster und riesige Oberlichter. Früher malte ich immer bei künstlichem Licht, weil ich dachte, man sehe die Bilder nachher sowieso in diesem Licht. Jetzt brauche ich, je älter ich werde, umso mehr Licht, benutze eine Jupiterlampe und kann ohne Tageslicht gar nicht mehr arbeiten. Am liebsten arbeite ich in Bridgehampton, denn hier gibt es die Refle-

xion durch das Wasser. Das Licht ist wunderbar, nicht so warm wie in Rom. Auch mein Studio in der Stadt hat Tagessicht. Wenn ich aber meine Bilder in die Stadt schleppe, traue ich meinen Augen nicht. Obschon ich dort neben verschiedenen Lichtquellen auch natürliches Licht habe, ist es einfach anders. In der Galerie ist es noch schlimmer, und wenn dort die Leute kommen, sage ich: «Oh, wenn ihr es nur sehen könnet. Wenn ihr nur diese

beiden Farben nebeneinander sehen könnet. Es ist grossartig, aber ihr könnet es nicht sehen. Tut mir leid.»

BC: Arbeiten Sie in der Stadt mit anderen Farben, einer anderen Palette?

CC: Ja schon. Aber wenn ich ein begonnenes Bild aus der Stadt hierher bringe, um es fertig zu malen, werden Sie darin keinen Bruch feststellen können.

BC: Auf einen bestimmten historischen Moment zurückschauend, denke

CHUCK CLOSE, LESLIE / FINGERPAINTING, 1985,
oil based ink on canvas, 102 x 84", the artist with work in progress /
Tusche auf Ölbasis auf Leinwand, 259,1 x 213,4 cm, in Arbeit.
(PHOTO: DOUGLAS M. PARKER)



ich, war es wohl recht exzentrisch, diese traditionellen Medien zu benutzen, Kupferdruck, mit der Hand malen und all das. Wunderbar daran ist für mich, wie stark Ihr konzeptueller Ansatz bis ins Materielle hineinwirkt.

CC: Man muss halt manchmal alles über den Haufen werfen, um es wieder zu entdecken. Als ich in den späten 60er Jahren auftauchte, benutzte kein Bildhauer Bronze oder Marmor oder so was. Die suchten nach Materialien, die nicht schon mit einem Namen besetzt waren. Serra benutzte etwa Gummi oder Blei. Dann, ganz allmählich, kamen sie wieder auf die traditionellen Materialien. Sie hatten aber andere Gründe dafür. Ich male heute mit altbewährtem Hasenleim, Bleiweiss, feinster Ölfarbe und einer Palette, die ich jahrelang nicht benutzt habe. Zuerst musste ich alte Gewohnheiten ablegen und all meine Götter austreiben, um dann den Weg zurückzufinden und etwas Eigenes daraus zu machen.

BC: Ich sah Ihre Bilder erstmals 1972 an der «documenta V». Waren Sie damals selbst in Kassel?

CC: Nein, ich ging nicht hin.

BC: Diese Bilder damals, die riesigen Gesichter mit diesen Haaren..., sie hatten eine unglaubliche Präsenz, waren ungemein kraftvoll, und die Bedeutung dahinter war genauso stark wie die Arbeiten selbst.

CC: Danke. Man kann sich heute schon vorstellen, dass sie schockierend wirkten. Denn erstens war damals die Malerei tot. Zweitens, wenn schon Malerei, dann sicher keine erkennbare Darstellung. Und drittens war die Gattung Porträt wirklich die lahme Idee, die man haben konnte. Darin lag für mich genau die Würze. Ich erinnere mich an Clement Greenbergs Äusserung, Port-

rät sei das Einzige, was man wirklich nicht malen könne. Und ich dachte, offensichtlich gibt es da einen Freiraum, wo man sich breit machen kann.
BC: Man kann es auch anders sehen. Als Schweizer in den 60er Jahren diskutierten wir Max Frisch und seinen Roman *Stiller*. Der erste Satz lautet: «Ich bin nicht Stiller.» Es ging also um Identität und darum, sich kein Bild von einem Menschen zu machen, denn sobald man etwas über eine Person sagt, ist es schon falsch. Vor deinen Bildern, diesen riesigen herausfordernden Gesichtern, fragte man sich auch: «Wer ist das denn wirklich? Was lässt sich über diese Person sagen?»

CC: Genau. Für mich war es interessant, die Leute zu beobachten, wie sie diese frühen Schwarzweissbilder anschauten, denn die hatten aus der Distanz eine ziemlich aggressive Präsenz, schauten einem frech ins Gesicht. Und aus der Nähe war es wie in *Gullivers Reisen*, wo die Liliputaner über das Gesicht des Riesen krabbeln ohne zu erkennen, was sie sehen. Ich glaube, es wirkte wie eine Kombination aus aggressiver Konfrontation und extremer Intimität. Wir stehen meistens nicht nah genug bei einander, um so viel Information voneinander zu erhalten. Wir dringen nicht in unseren gegenseitigen Raum ein. Der einzige Moment, in dem man je so viele Einzelheiten in einem Gesicht wahrnimmt, ist, wenn man Liebe macht, die intimste Sache...

BC: Falls man nicht weitsichtig ist.

CC: Ja... Wenn man nahe dran ist, sieht man, wie die Bilder gemacht sind, was ich auch immer gerne weiß. Ich mag die Syntax genauso, wie wenn ich ein Buch lese. Es geht nicht nur um den narrativen Text, um die Geschichte, sondern darum, wie diese Wörter auf der Zunge liegen, wie sie

zusammengefügt und geformt sind. Vor Jahren gab es ein wunderbares Porträt des Schriftstellers Don DeLillo im *New Yorker*. Darin sagte er, wer meine, es gehe bei Hemingway um Stierkampf, habe nicht begriffen, was Hemingway zu Hemingway mache. Denn bei ihm sei der Artikel «the» viel wichtiger als der Stierkampf. Jeder kann Stierkampfgeschichten erzählen und auch bei Hemingway erfährt man darüber nichts besonders Überraschendes. Es geht aber darum, wie die Geschichte erzählt ist, es geht um die unglaubliche Sinnlichkeit seiner Sprache; die Art, wie die Wörter sich zu Bildern auftürmen, die uns die Geschichte erzählen. Ein grosser Teil des Vergnügens und der ganze Stil gehen auf unzählige kleine Entscheidungen zurück.

BC: Ich sehe das auch in deinen Bildern. Ich empfinde sie ein wenig wie geschrieben. Sie beginnen auch oben links...

CC: ...und schreiben sich fort...

BC: Ja, wie ein Text aus Wörtern, Silben, Lauten, die andere Dimensionen eröffnen.

CC: Der Kritiker Adam Gopnik verglich die Kalligraphie meiner Malerei mit jener meines Freundes Brice Marden, den ich seit 1961 kenne. Er sprach vom Unterschied zwischen kalligraphischen Zeichen, die kein Abbild ergeben, und solchen wie den meinen, die das tun. Aber wie interessant auch immer die Form sein mag, für mich muss sie im Dienst des ganzen Bildes stehen.

BC: Bei Ihren riesigen Porträts denkt man an russische oder kommunistische Porträts, an Propagandaplakate, für die es überhaupt keine Einfälle braucht, weil sie ein klares Vorbild haben, das endlos wiederholt wird.

CC: Ja, wo die Botschaft das Bild ist. Philip Glass (den ich um 1968 porträ-

tiert habe) war – einige Ehen früher – mit einer Chirurgin verheiratet. Sie stammte aus Bulgarien oder Rumänien. Als ihre Mutter erstmals zu Besuch kam, führte sie sie ins Whitney Museum, wo mein Bild von ihrem Mann hing. Vor dem Bild sagte die Mutter: «Oh, Philip muss ein sehr bedeutender Mann sein.» Die Frau sagte: «Schon, er ist ein geachteter Komponist.» Die Mutter antwortete: «Oh, nein, wirklich bedeutend.» Die Tochter verstand nicht, dass die Mutter auf die politischen Porträts ansprach. Eine Person, die derart vergrößert dargestellt wird, konnte für sie nur jemand von grossem politischem Gewicht sein.

BC: Bei Ihren Drucken faszinierte es mich, über die Art der Zusammenarbeit zu lesen, wie Sie sich auf andere verlassen, die Kontrolle behalten, diese dann abgeben, um sie später wieder zu übernehmen.

CC: Ja. Obschon ich im Atelier ein Kontrollfreak bin und nie jemand anderen etwas tun lassen würde, gelang es mir beim Drucker, diese Kontrolle etwas abzugeben. Mein erster Druck als reifer Künstler war ein Mezzotinto, und der Grund, weshalb ich Mezzotinto wählte, war, dass weder ich noch der Drucker wussten, wie man das genau macht. Wir mussten es gemeinsam herausfinden. Ich wollte keinesfalls irgendwo hingehen, wo sie wussten, wie mans macht, es dann aber nicht hätten tun dürfen, während ich etwas hätte machen müssen ohne zu wissen wie. Die erste Erfahrung einer echten Zusammenarbeit hatte ich dann in Kyoto, wo ich einen traditionellen Holzschnitt machte, Genre *Ukijo-E*. Dort ist die Gesellschaftsstruktur bekanntlich streng hierarchisch, und ich arbeitete da mit einem Menschen, der

ein Nationaldenkmal war. Wir konnten ihm nicht sagen, was er zu tun hatte... Dann gab es noch einen zweiten, der ihm unterstellt war, der schnitt die Druckstöcke. Ich nahm das Aquarell, das als Vorlage diente. Er begann die Farben zu definieren und alles zu entscheiden, bis die Sache plötzlich die seine war. Also musste ich ihm die Kontrolle entreissen und es wieder zu meiner Sache machen. Darauf war er wieder dran, so gab es einen Kampf, hin und her. Das fand ich interessant. Den Japanern kann man nichts direkt sagen, das wäre unhöflich. Ich hatte einen Übersetzer aus Kyoto, der aber in Kalifornien studiert und mit vielen amerikanischen Künstlern gearbeitet hatte. Er war also in beiden Welten zuhause. Als ich sagte, er solle bitte übersetzen, es sei mir zu grün, kam es zu einem langen Blablabla, bis ich fragte: «Wie lange dauert es eigentlich, zu sagen, es sei zu grün?» Er antwortete, er habe ihm gesagt: «Chuck findet alles perfekt. Er sagt, du seist ein Genie, es könnte nicht besser sein, es ist wirklich grossartig. Nicht, weil es besser wäre, aber aus reiner Neugier würde er gern sehen, wie es aussähe, wenn du es etwas weniger grün machen würdest.»

BC: Und was geschah darauf?

CC: Er nickte und machte es weniger grün. So konnte ich mich mit der Idee einer echten Zusammenarbeit befrieden, bei der ich gar nicht selbst Hand anlegen musste. Es gibt Künstler, die mit Assistenten oder im Team arbeiten, aber ich verstehe nicht, wie Komar & Melamid, Gilbert & George oder wer auch immer ihre Entscheidungen treffen. Wer entscheidet, was zu tun ist? Wer tut was? Hingegen finde ich den Arbeitsprozess wunderbar, bei dem andere die eigenen Ideen weiterentwickeln und man gemeinsam entschei-

det, welche dieser Ideen weiterverfolgt oder verworfen werden.

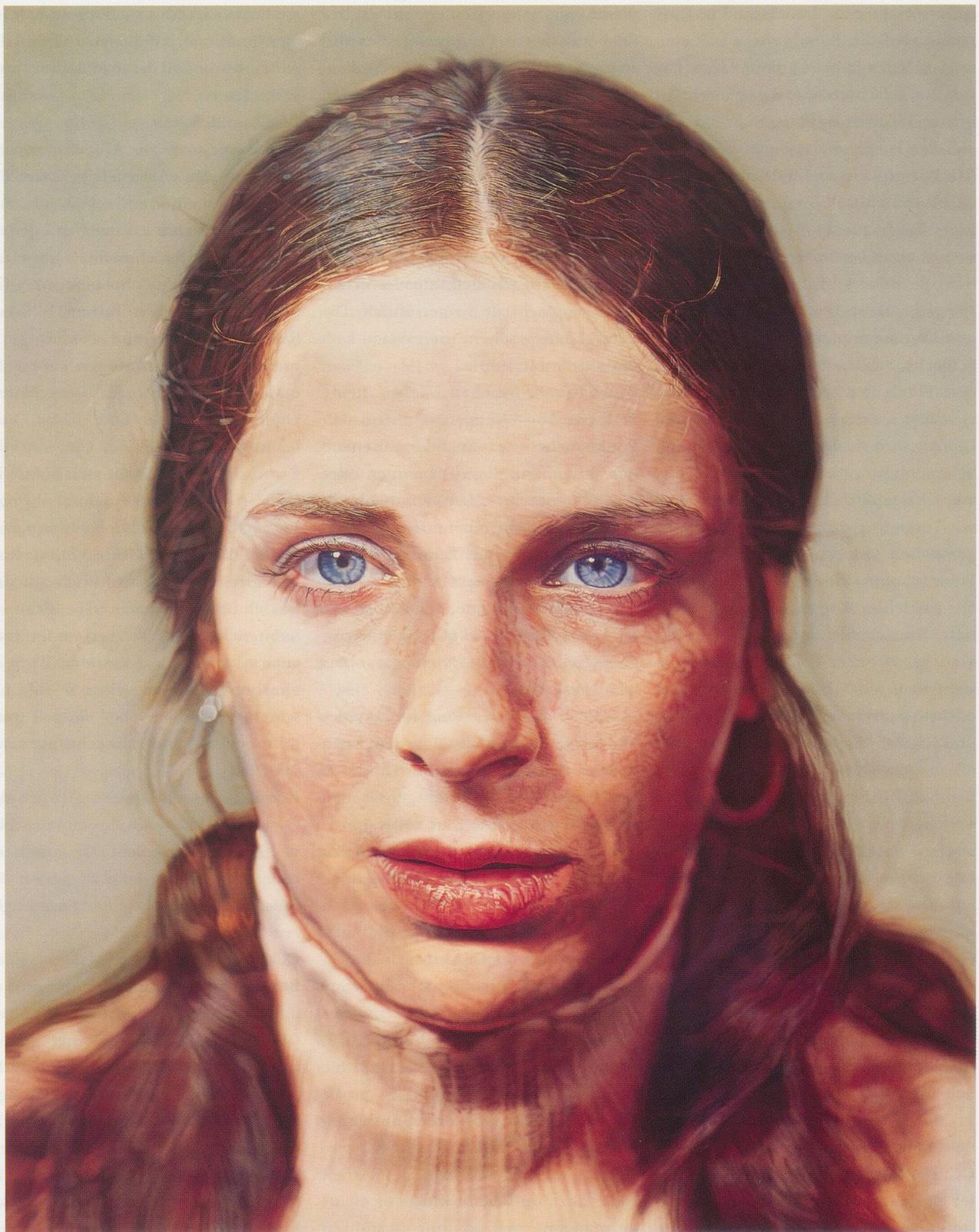
BC: Wie entstanden die Arbeiten auf Papier? Kannten Sie all diese Möglichkeiten damals?

CC: Ich war im Vorstand von Skowhegan (Sommerschule für Malerei und Skulptur in Maine) und einmal kam der Papiermacher Joe Wilfer dorthin. Man nannte ihn den «Prinzen vom Papierbrei». In Skowhegan schmiss man ihn sofort raus. Er ging nach New York und versuchte verzweifelt Geld zu verdienen. Er kam zu mir und sagte: «Lass uns was aus handgeschöpftem Papier machen.» Und ich sagte: «Lass mich in Ruhe, ich hasse das.» Und er: «Was ist denn so schlimm daran?» – «Nichts, ich will einfach nicht.» Er wieder: «Was gefällt dir denn nicht an den Arbeiten, die du gesehen hast?» Ich nannte ihm einige Dinge. Nach einer Woche kam er mit einem Muster und ich sagte: «Siehst du, ich hatte Recht, es geht nicht.» Doch er kam immer wieder und wurde plötzlich zum kreativsten Problemlöser. So kam es zu einer jahrelangen Zusammenarbeit. Jeden Fehler verwandelte er in einen glücklichen Zufall. Wir trugen die nassen Papiermassen herum, unter jeder Türe mussten wir sie kippen, manchmal fielen sie zu Boden und zerbrachen, und er meinte: «Sieht aus wie Risse in römischen Böden.» So haben wir diese dann irgendwo ausgestellt. Er konnte einfach alles ins Positive drehen.

BC: Es ist wie DAS GROSSE GLAS von Duchamp. Am Telefon sagten Sie, dass Sie Daguerreotypien machen. Wie sehen die aus, und wie entstehen sie?

CC: Genau wie damals, um 1850. Irgendwie steckt alles, was ich an der Photographie mag, da drin. Es ist natürlich schwer, etwas darauf zu erkennen. Man muss sich anstrengen, um sie

CHUCK CLOSE, LESLIE, 1973, watercolor on paper on canvas, $72\frac{1}{2} \times 57"$ / Aquarell auf Papier auf Leinwand, $184,2 \times 144,8$ cm. (PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)



zu sehen, aber die Details sind phänomenal und die Bandbreite an Tönen unglaublich. Sie haben diese warme Patina und solarisieren, so dass die Schlaglichter bläulich werden, während die anderen Partien warm bleiben.

BC: Wie gross ist so ein Abzug?

CC: Rund 20 x 25 Zentimeter, das ist gross für Daguerreotypien. Man stellt sie aus einer versilberten Kupferplatte her, die poliert wird, bis sie wirklich spiegelblank ist. Dann wird sie mit Jod- und Bromdämpfen lichtempfindlich gemacht. Schliesslich kommt sie in einen Filmhalter, den man hinten in eine Kamera steckt, und wird belichtet. Danach wird sie mit Quecksilberdampf behandelt, um das Bild zu entwickeln, was sehr gefährlich ist. Dann wird dieser Vorgang gestoppt und die Platte gewaschen wie bei der traditionellen Photographie. Zuletzt wird die Platte mit Goldchlorid vergoldet und kommt unter eine Lampe zur endgültigen Fixierung. Wie bei Polaroidaufnahmen sieht man jedes Bild, bevor man das nächste macht. So haben das Modell und ich die Möglichkeit zu sehen, was ich aufgenommen habe, und wir können langsam auf das zusteuern, was wir wollen, ohne alles vorauszuplanen. Das mag ich auch bei Polaroidaufnahmen. Es ermöglicht von Anfang an den Dialog. Das Modell kann sagen: «Nein, bitte nicht so. Kannst du nicht noch ein Bild machen?» Natürlich behalte ich mir das Vetorecht vor, aber ich versuche dem Modell entgegenzukommen. Das gehört zum Dialog.

BC: Wenn Sie das erzählen, wird deutlich, wie lange und intensiv der Prozess ist. Ihr Hauptinteresse gilt offenbar dem Entstehungsprozess...

CC: Der Weg ist immer viel interessanter als das Ziel, denn die Erfahrung ist stets eine andere, je nachdem, ob man

diesen oder jenen Weg einschlägt. Der Stilbettet sich im Prozess ein. Alles wird zu einer Aufzeichnung der Gedanken, der Entscheidungen. Deshalb halte ich Malerei für etwas Magisches. Photographie ist natürlich auch extrem magisch, geradezu übersinnlich. Sie übertrifft die physische Realität und birgt trotzdem alle Entscheidungsschritte in sich. Sie bietet die Möglichkeit nachzuempfinden, was der Künstler erlebt hat. Das macht sie so persönlich. Die Leute können sehen, wie es dazu kam und was wohin führte.

BC: Ich habe gesehen, wie die Leute in Ihren Ausstellungen staunend den Punkt suchen, wo ein Bild «auseinander fällt», in all diese Diamanten oder magischen Steine. Man kann beobachten, wie das Gehirn beim Hin-und-her-Gehen arbeitet, und kann sehen, wie die Wahrnehmung spielt.

CC: Besonders Leute, die Drogenfahrung haben. Es ist fast wie eine psychedelische Erfahrung, ein garantierter gefahrloser Trip...

Für mich liegt der Reiz im Akt des Malens. Ich habe nichts dagegen, wenn jemand seine Arbeiten von anderen ausführen lässt. Sol LeWitt, einer meiner besten Freunde, hat vollkommen Recht, wenn er das tut, das gehört zu seiner Arbeitsweise. Für mich jedoch liegt das Vergnügen im Physischen. Ich lasse die Leute alles andere für mich tun, damit ich malen kann.

BC: Bei Ihnen kommen alle Entscheidungen direkt aus dem Gehirn und aus der Erfahrung. Es ist wohl unmöglich, jemanden auszubilden, der das für Sie tut.

CC: Selbst wenn man einen ausbilden könnte, würde ihm doch nur das passieren, was mir während der Arbeit widerfährt, und damit wüsste er nichts anzufangen, weil er nur ausführen

darf, was ich ihm sage. Es geht halt immer um Dinge, auf die ich während der Arbeit stösse und die man nicht voraussehen kann.

BC: Zum Beispiel?

CC: Wenn man am Arbeiten ist und sich sagt: «Da entwickelt sich was. Daraus will ich eine Art Socken- oder Birnenform oder so was machen.» Jedenfalls würde ich mich niemals hinsetzen und sagen: «Ich möchte einen Weg finden, wie ich Socken, Birnen, Whiskeyflaschen, Donuts und Hot Dogs in meine Malerei einbringen kann.» So etwas ergibt sich erst beim Malen. Oder nehmen wir eine Farbe. Vielleicht finde ich für ein Quadrat eine Farbe, die ich mag, wenn ich Blau, Violett, Grün und Gelb zusammenbringe. Im nächsten Feld will ich es dann ganz anders haben: mit Grün, Violett, Rosa und Orange. So reagiere ich auf das, was ich bereits gemacht habe. Es ist wie beim Schreiben, da verwendet man auch nicht zweimal dasselbe Wort im gleichen Satz. Man will zwar eine Geschichte erzählen, aber sie soll auch differenziert und abwechslungsreich sein.

BC: Bei dieser Malweise gibt es also etwa fünf Elemente in einem Feld. Wahrscheinlich haben Sie zuerst eine rosa Reihe, dann beginnen Sie Entscheidungen zu fällen und reagieren darauf.

CC: Genau.

BC: Sie wissen dann aber auch, dass da irgendwo eine dunkle Stelle sein muss.

CC: Nein. Ausser dem Raster gibt es keine Zeichnung. Wenn ich aber die Farbe auftrage, mache ich zwei Dinge: Zum einen will ich auf eine resultierende Farbe in einem Feld kommen. Wenn es aber mehr als nur eine Sache in einem Feld gibt, etwa eine dunkle Linie, die durchläuft, muss ich heraus-

finden, wie ich das Problem löse, ohne es einfach symbolisch zu tun. Dann blase ich die Formen auf oder verkleinere sie, lasse sie zusammenlaufen oder zu unauffälligen Dingen werden. Es geht nicht nur um den Pinselstrich selbst. Im Billard oder Pool sagt man: «Putting English on the Stroke» (für einen spezifischen Effet-Stoss). Man macht einen Stoss, aber die Art und Weise, wie man den Ball trifft, bewirkt, dass noch anderes geschieht. Zwar setze ich ein paar Farben hin, aber erst der besondere Drall ermöglicht, dass daraus etwas wird, nämlich das, was letztlich das Porträt ausmacht.

BC: Das ist wie eine Metapher für etwas, was viele Maler zuvor getan haben.

CC: Ja, schauen Sie Ingres oder Velázquez oder Frans Hals oder sonst jemanden an, da sind diese Striche, die etwas darstellen und trotzdem einfache Striche bleiben. Da gibt es eine Hand, die aus fünf oder sechs Strichen besteht. Es gibt seit eh und je die Ökonomie und den Umgang mit einer malerischen Syntax. Meine ist nur etwas anders angelegt.

BC: Ja, da komme ich natürlich auf den Begriff *all-over*, der sehr amerikanisch ist.

CC: Oh ja. Ich war mir stets bewusst eine *All-over*-Malerei zu machen. Zuerst versuchte ich zu verstehen, was die amerikanische Malerei der 60er Jahre ausmachte. Ich dachte: «Nun, da ist dieser Sinn für *all-overness*, diese Verpflichtung gegenüber dem gesamten Rechteck, die Vorstellung, dass etwas in der rechten Ecke genauso wichtig ist wie etwas in der Mitte, sei es bei Pollocks Farbschnüren, Frank Stellas schwarzen

Streifen oder Agnes Martins Rasterbildern.» Das schien mir typisch amerikanisch zu sein, auch dieser Mangel an Hierarchie. Ich wollte Nicht-Hierarchisches mit Hierarchischem verbinden. Augen, Nase und Mund gelten gemeinhin als die wichtigen Teile eines Porträts und mir stellte sich die Frage: «Wie kann ich davon wegkommen und zum Ausdruck bringen, dass jeder Teil des Bildes gleich wichtig ist?» Dabei interessierten mich auch sogenannte «Frauenarbeiten» wie Steppen, Häkeln, Stricken – all die langwierigen Prozesse, denen man sich hingibt und dabei nicht jeden Tag das Rad neu erfinden muss. Man tut heute, was man gestern getan hat, und morgen, was man heute tut. Man hat Vertrauen in dieses Vorgehen und wenn man dranbleibt, wird man auch sein Ziel erreichen. Das ist eine Arbeitsmethode, die ich persönlich als befreiend empfinde. Genau wie die viel beschäftigten Siedlerfrauen, die strickten und häkelten, weil sie diese Arbeit jederzeit aufnehmen oder ablegen konnten. Sie konnten das Baby stillen, es hinlegen und ein bisschen stricken, dann die Strickarbeit wieder niederlegen und den Garten jäten, dann wieder zurückkommen. Stricken wirkt auch besänftigend und beruhigend. Und ich war nervlich ein Wrack.

BC: Wirklich?

CC: Oh ja. Ich bin nervlich ein Wrack. Ich bin nachlässig, faul und ungeduldig. Alles Voraussetzungen, die mich eigentlich hindern sollten zu tun, was ich jetzt tue. Aber schliesslich fand ich eine Arbeitsweise, die all das berücksichtigt. Irgendwie will man ja nicht der Gefangene seiner eigenen Natur

bleiben, man will sich nicht vom eigenen Charakter vorschreiben lassen, welche Art Kunst man zu machen imstande ist. Indem ich also eine Situation schuf, in der ich mich nicht mehr so undiszipliniert benehmen konnte, fand ich auch einen Weg mit meinem Charakter fertig zu werden. Deshalb zieht wohl auch die Performance-Kunst sehr scheue Menschen an. Die wollen auf die Bühne, obschon sie sehr scheu, introvertiert und was auch immer sind. Ich kenne sehr undisziplinierte Autoren, die sich zwingen, soundso viele Wörter am Tag zu schreiben. Ich kenne aber niemanden, der so aufwändige Bilder malt, der wirklich manisch wäre, also jemand, der einfach malen muss. Dennoch können sich viele unter uns wie Besessene verhalten. Denn will man etwas erreichen, muss man beharrlich sein. Schreibt man einen Roman, braucht man soundso lange, um soundso viele Wörter zusammenzufügen. Darauf muss man sich schon einlassen.

BC: Manchmal wollen Betrachter ein Bild sofort, auf den ersten Blick erfassen. Sie gehen in eine Galerie oder ein Museum und sind ungeduldig. Aber einen Roman kann man auch nicht verstehen ohne ihn erst einmal zu lesen.

CC: Und jetzt kommt noch die virtuelle Realität dazu. Museen bieten ihren Bestand online an, so dass man gar nicht mehr ins Museum gehen muss. Das verstehe ich nicht. Was soll man da von den Werken noch mitbekommen?

BC: Ja, das sind nur noch vage Hinweise. Deshalb malen einige Leute immer noch.

(Übersetzung: Jakobett)