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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 65: John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker

Artikel: John Currin's nudes = Currins Akte

Autor: Seward, Keith

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679978

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: 07.01.2026

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

John Currin

JOHN CURRIN, NUDE ON A TABLE, 2001, oil on canvas, 40 x 32" / AKT AUF TISCH, Öl auf Leinwand, 101,6 x 81,3 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

Currin's Nudes

KEITH SEWARD

People often comment how weird John Currin's nudes are without realizing how weird the nude is itself. You'd think it bizarre if, in the context of an art review, you were to read a description of Currin's penis. And yet when a painter paints a nude woman it seems perfectly natural. If you were to visit Currin's studio and the artist offered to show you his wife in a state of undress—the bride stripped bare by her husband, even—you'd think him a little strange. But if he only pulled out RACHEL WITH BUTTERFLIES (1999), a sweetly painted canvas depicting his wife as a faux-Flemish nude, you wouldn't give it a second thought. In psychology, to disrobe your wife or girlfriend before strangers is a perversion, and yet in art it's a figure study.

Evidently there is a blatant double standard with regard to display of the human body. You can go to a museum fully clothed and look at paintings of naked people, but you can't do the reverse, you can't go to a museum naked and look at paintings of clothed people. What is indecent exposure in society is merely a genre in art. This paradox was of course what made OLYMPIA so shocking in the nineteenth century. Prior to Manet, the nude had been an exercise in self-denial: a naked woman, but at the same time not really a naked woman—so they kidded themselves—because she was cloaked in the garb of mythology. The nude was not that girl from down the street, she was Venus. But Manet dropped this pretense. Olympia was not Venus, she was that girl from down the street—that streetwalker. And the artist, by implication, was suddenly a pimp, a displayer of female goods. Such a conceit was as shocking as the sight of a streaker in a museum, even though all Manet really did was bring out something already there: the nakedness of the nude.

As a genre, then, the nude is weird because it always contains this latent bit of indecent exposure, even perversion. Sometimes it's more obvious, as in

KEITH SEWARD is a writer and digital artist. His book, *Extraterrestrial Sex Fetish,* is available online at supervert.com.

JOHN CURRIN, THE PINK TREE, 1999, oil on canvas, 78 x 48" / DER ROSA BAUM, Öl auf Leinwand, 198 x 122 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

the borderline pedophilia of Balthus, other times less. "Cubism," Currin once noted in an interview, "was perverse when Picasso first did it. People justify it by talking about looking at an object from three sides and so on, but it always seemed to me much more about seeing the ass and the breast at the same time. That's basically what Picasso used it for, and even after he gave up Cubism, he still habitually drew the ass crack, the pussy and the breast on the front. The metaphor was not about time travel, it was about total sexual domination."[1] But if this is true, if the abstractions of Cubism could express a will toward sexual omnipotence, what do the strange nudes of Currin express?

THREE FRIENDS (1998) shows two naked women standing and a third at their feet. At first sight, you notice the figural distortions and the general old-master appearance of the painting, a variation on the traditional "three graces" theme. The painting is enigmatic—why are these three friends cavorting naked?—but not, as was the case with Manet, shocking. Why? Because the conceit of OLYMPIA was to resituate the nude in contemporary reality. The girl was a prostitute, the painter a pimp, the viewer a john. With Currin, however, it's the exact opposite: The nude is put safely back into its art-historical tradition. The painter is less a pimp than a museum guide. Of course OLYMPIA had its visual reference in Titian, and Currin's painting retains the exhibitionism characteristic of the nude as such. But whereas Manet modernized Titian, Currin antiquates his three nude figures, projecting them into a tableau straight out of an art history textbook. It's what the sexual fantasy of a man aroused by the Louvre would look like—which is to say that sexuality recedes before referentiality, as though Currin regains a bit of the repression characteristic of the old masters he admires. In other words, weird as it sounds to say, alongside Manet and Picasso, there's something almost chaste about Currin's nudes. The drive is not for sexual but for stylistic omnipotence, and in consequence a cover is thrown over the nude again, not a mantle of mythology but a virtuosity of technique. It's not the subject who resembles Venus but the painter who resembles the Northern Renaissance.

"To whatever extent painting can be considered a moral act," Currin has said, "it necessarily goes in one of the worst possible directions... You can't make a painting without embracing your own desire as something good."[2] No doubt this is especially true of the nude, which—owing to the nature of the desires piqued by the sight of a naked body—thus becomes

JOHN CURRIN, DOGWOOD, 1997, oil on canvas, 11 x 14" / ROTER HORNSTRAUCH, Öl auf Leinwand, 28 x 35,6 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

the *psychopathia sexualis* of painting, a compendium of lusts and urges, a public display of personal cravings. Conversely, if there is anything chaste about Currin's nudes, it is precisely because the artist is no longer able to embrace his own desire in this way, at least not unself-consciously. BEA ARTHUR NAKED (1991), for example, retains the intrinsic perversity of the nude insofar as it suggests a ruthless act of gerontophilia, stripping the clothes off an old lady and displaying her naked to strangers. And yet, if you look at the painting as a kind of bet the artist made with himself, an attempt to create a nude in which there was no longer a direct correspondence between sexual desire and visual representation—presuming, of course, that the artist does not harbor a secret fetish for the matronly television star—it becomes something else altogether: a moral nude.

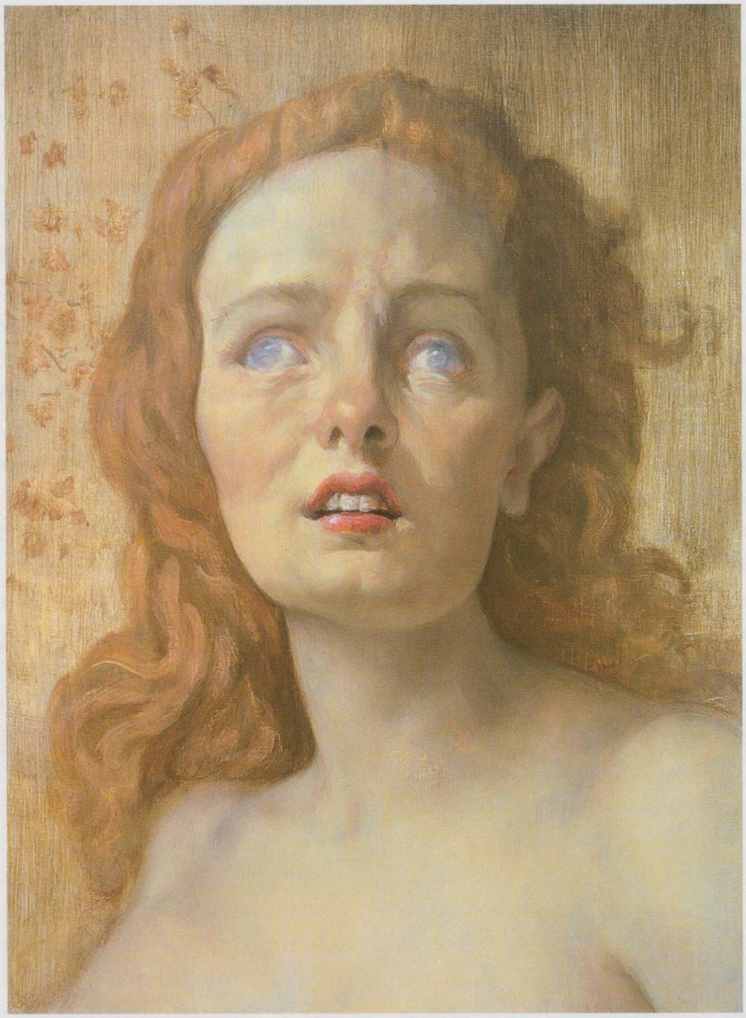
Or is it just a joke on the concept of a moral nude? After all, how can chastity, repression, or morality be imputed to a painter who dedicated an entire show to depictions of grossly exaggerated breasts? Is it not an aggressively sexual drive that bloats the boobs in a painting such as DOGWOOD (1997)? Technically the work is not a nude, and yet the figures give the impression of being more naked with their clothes on than most nudes are without. In any event, big breasts here serve the same function as elongated arms, impossibly twisted legs, or other mannerisms of anatomy: they emphasize the artifice, the unreality, of the paintings. They're the hand of the artist displayed at the same time as the female body, like those porn videos where the cameraman films himself participating in the action. They are visual analogues of self-consciousness, not a desire for big breasts but a guy making fun of his desire for big breasts.

Without going so far as to psychoanalyze the artist, it is not difficult to see at least one cause of such self-consciousness—the artist is a man and as a man he naturally likes to paint female nudes. On the other hand, he is also a man of his time, and for this reason he cannot fail to acknowledge that women—in many cases powerful ones, such as dealers and magazine editors—will be the viewers of his paintings. Consequently, the situation confronting the artist is this: How do you paint female nudes palatable to women viewers? Would Picasso have sought sexual omnipotence through Cubism if his dealer were not Mr. but Mrs. Kahnweiler? If you know in advance who constitutes your audience, how can it not influence the way you conceive your paintings? How can it not introduce self-consciousness? In a way, it's a generalization of the delicate situation that must occur when you decide to paint your wife naked. You still have to live with her afterward. What if she doesn't like it? Will she be able to separate her appreciation of your aesthetic goals from her own natural desire to be flatteringly portrayed? What do you opt for—artistic integrity? Domestic bliss? Can you have both? Or should you just avoid the whole mess and paint flowers?

Certainly none of this is psychologically explicit, and it would be a great error to imagine Currin scheming about how to get his latest nudie past his wife or dealer. Really it is less a matter of the artist's individual psyche than of the perverse paradoxes of the genre itself—for if it was Manet who demonstrated the nakedness of the nude, it is Currin who exhibits its psychopathology, the weirdness of doing in art what you can't always do in reality. No painting points up the discrepancy better than THE WIZARD (1994), in which a man wearing dark gloves lays his hands on a woman's ample breasts. Both figures close their eyes, as though to acknowledge something already dreamlike about the encounter. Why, though, is this man a wizard? Did he use magic to mesmerize the woman? To strip her naked? To enlarge her breasts? Even if he did, what does he gain? As a visualist, Currin was no doubt concerned with the contrast the black gloves formed against the white breasts, and yet these hand-coverings condemn the wizard to touch without feeling. THE WIZARD is both more and less than a man: more, because he's able to bring his fantasy to life; less, because without sight and touch he's weirdly incapable of enjoying it. And in that sense, the painting could serve as an allegory of the nude as such, since the same holds true of the artist: in the nude, he can realize, but not enjoy his fantasy.

1) John Currin: *Oeuvres 1989–1995*, ex. cat. (Limoges: F.R.A.C. Limousin, 1995), p. 38.
2) Ibid., p. 40.

JOHN CURRIN, FISHERMEN, 2002, oil on canvas, 50 x 41" / FISCHER, Öl auf Leinwand, 127 x 104 cm. (PHOTO: OREN SLOR)



JOHN CURRIN, THE CLAIRVOYANT, 2001, oil on canvas, 22 x 16" / DIE HELLSEHERIN, Öl auf Leinwand, 56 x 40,6 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

Currins Akte

KEITH SEWARD

Die Leute bemerken oft, wie seltsam John Currins Aktbilder seien, ohne sich darüber im Klaren zu sein, dass der Akt an sich etwas Seltsames ist. Bekäme man im kunstkritischen Kontext eine Beschreibung von Currins Penis zu lesen, fände man das bizarr. Malt ein Maler dagegen eine nackte Frau, kommt uns das ganz natürlich vor. Wenn Sie Currin in seinem Atelier aufsuchten und der Künstler würde Ihnen seine Frau nackt vorführen – oder gar als von ihrem Ehemann entkleidete Braut –, hielten Sie ihn für leicht verrückt. Zöge er dagegen nur RACHEL WITH BUTTERFLIES (Rachel mit Schmetterlingen, 1999) hervor, ein wunderbar gemaltes Bild, das seine Frau als pseudo-flämischen Akt zeigt, würden Sie nicht mit der Wimper zucken. In der Psychologie gilt es als Perversion, seine Frau oder Freundin vor Fremden zu entkleiden, aber in der Kunst ist das lediglich eine Aktstudie.

Offensichtlich sind die Spielregeln ambivalent, wenn es um die Zurschaustellung des menschlichen Körpers geht. Man kann vollständig bekleidet in ein Museum gehen und sich Gemälde von nackten Menschen anschauen, aber das Umgekehrte kann man nicht tun, man kann nicht nackt ins Museum gehen und sich Bilder von bekleideten Leuten ansehen. Was in der Gesellschaft als unanständig und exhibitionistisch gilt, ist in der Kunst lediglich ein Genre. Genau dieses Paradox machte Manets OLYMPIA für das neunzehnte Jahrhundert so schockierend. Vor Manet war der Akt eine Übung in Selbstverleugnung gewesen: eine nackte Frau, und doch nicht wirklich nackt – versuchte man sich weiszumachen –, da sie ja

KEITH SEWARD ist Schriftsteller und Computer-Künstler. Sein Buch *Extraterrestrial Sex Fetish* kann auf dem Internet unter supervert.com heruntergeladen werden.

JOHN CURRIN, HONEYMOON NUDE, 1998, oil on canvas, 46 x 36" / FLITTERWOCHEN-AKT, Öl auf Leinwand, 116,8 x 91,4 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

im Gewande der Mythologie daherkam. Der Akt war eben nicht irgendein Mädchen von der Strasse, sondern Venus. Manet gab diesen Vorwand auf. Olympia war nicht Venus, sie war ein Mädchen von der Strasse – eine Strassenhure. Und dadurch wurde der Künstler implizit plötzlich zum Zuhälter, zum Anbieter von Weiblichkeit als Ware. Diese Vorstellung wirkte genauso schockierend wie der Anblick eines Flitzers im Museum, obwohl Manet eigentlich nur sichtbar machte, was schon immer da war: die Nacktheit des Aktes.

Also ist der Akt als Genre seltsam, weil er immer diesen latenten Anteil schamloser Entblössung oder gar Perversion beinhaltet. Manchmal ist das augenfällig, etwa in den ans Pädophile grenzenden Bildern von Balthus, manchmal weniger. «Der Kubismus», bemerkte Currin einmal in einem Interview, «war pervers, als Picasso das zum ersten Mal machte. Die Leute rechtfertigen ihn, indem sie sagen, es gehe darum, ein Objekt zugleich von drei Seiten zu sehen oder so, aber mir schien es immer sehr viel mehr darum zu gehen, Arsch und Titten gleichzeitig zu sehen. Dafür hat Picasso ihn im Grunde eingesetzt, und auch später, als er nicht mehr kubistisch malte, zeichnete er gewöhnlich Arschspalte, Möse und Brüste vorn. Bei dieser Metaphorik ging es nicht um Zeitexperimente, sondern um die totale sexuelle Dominanz.»[1] Aber wenn das zutrifft, wenn die Abstraktionen des Kubismus tatsächlich den Willen zur sexuellen Allmacht zum Ausdruck bringen, was sagen dann die merkwürdigen Akte von Currin aus?

THREE FRIENDS (Drei Freundinnen, 1998) zeigt zwei nackte stehende Frauen und eine dritte ihnen zu Füssen. Auf den ersten Blick fallen einem die Verzerrungen der Figuren auf und der allgemein altmeisterliche Eindruck, den das Bild vermittelt, das

JOHN CURRIN, THE WIZARD, 1994, oil on canvas, 32 x 26" / DER ZAUBERER, Öl auf Leinwand, 81,3 x 66 cm.
(PHOTO: FRED SCRUTON)

eine Variation auf das traditionelle Thema der drei Grazien darstellt. Das Bild ist zwar rätselhaft – warum hüpfen die drei Freundinnen wohl nackt herum? –, aber nicht schockierend wie bei Manet. Warum? Weil hinter OLYMPIA die Idee stand, den Akt in der zeitgenössischen Realität anzusiedeln. Das Mädchen war eine Hure, der Maler ein Zuhälter, der Zuschauer ein Freier. Bei Currin geschieht jedoch das genaue Gegenteil: Der Akt wird fein säuberlich in seine kunsthistorische Tradition zurückversetzt. Der Maler ist hier weniger Zuhälter als vielmehr ein Führer durch die Gemäldegalerie. Natürlich hatte OLYMPIA ihr Vorbild bei Tizian, und natürlich hat Currins Bild nach wie vor den exhibitionistischen Charakter, den jede Aktdarstellung hat. Aber während Manet Tizian modernisierte, antikisiert Currin seine drei Aktfiguren, indem er sie in ein Tableau der klassischen Kunstgeschichte projiziert. So sähe bestenfalls die sexuelle Phantasie eines Mannes aus, der sich im Louvre aufgeilt – das heisst, die Sexualität tritt hinter der Referenzialität zurück, als ob Currin etwas von der repressiven Qualität der von ihm bewunderten alten Meister zurückgewänne. Mit anderen Worten, auch wenn es seltsam klingen mag: Neben Manet und Picasso haben Currins Akte beinahe etwas Züchtiges. Nicht sexuelle, sondern stilistische Allmacht ist hier angestrebt, was zur Folge hat, dass der Akt wieder verhüllt wird, und zwar nicht mehr mit dem Gewand der Mythologie, sondern mit dem der technischen Virtuosität. Das Sujet gleicht nicht der Venus, aber der Maler gemahnt an die Renaissance.

«Inwieweit auch immer die Malerei als moralischer Akt gelten mag», meinte Currin, «sie geht notgedrungen immer in eine verhängnisvolle Richtung... Man kann kein Bild malen ohne das eigene Begehren gutzuheissen.»[2)] Ohne Zweifel gilt das insbesondere für den Akt, der – wegen der Art des Begehrens, das der Anblick eines nackten Leibes weckt – zu einer *Psychopathia sexualis* der Malerei wird, einem Kompendium der Lüste und Triebe, einer öffentlichen Zurschaustellung privater Sehnsüchte. Wenn Currins Akte dagegen etwas Züchtiges haben, so genau deshalb, weil der Künstler sein eigenes Begehren nicht länger in dieser Weise akzeptieren kann, oder zumindest nicht ohne Bewusstsein. BEA ARTHUR NAKED (Bea Arthur, nackt, 1991), zum Beispiel, weist nach wie vor die dem Akt inhärente Perversität auf, insofern als es ein unbarmherziger Ausdruck von Gerontophilie zu sein scheint, wenn eine alte Dame ihrer Kleider beraubt und fremden Leuten nackt zur Schau gestellt wird. Betrachtet man das Bild aber als eine Art Wette des Künstlers mit sich selbst, als Versuch, einen Akt zu schaffen, in dem sexuelles Begehren und visuelle Darstellung nicht mehr direkt miteinander korrespondieren – natürlich immer in der Annahme, dass der Künstler nicht heimlich eine

Schwäche für den matronenhaften Fernsehstar hegt –, so wird es zu etwas ganz anderem: ein moralisch integrer Akt.

Oder macht er sich vielleicht nur lustig über die Idee des moralisch integren Aktes? Denn wie kann man einem Künstler Keuschheit, Repression oder Moralität unterjubeln, der eine ganze Ausstellung mit Bildern übertrieben grosser Titten bestritten hat? Ist es nicht ein aggressiver Sexualtrieb, der die Titten in einem Bild wie DOGWOOD (Roter Hornstrauch, 1997) anschwellen lässt? Technisch betrachtet ist das kein Aktbild, aber die Figuren darin wirken samt ihren Kleidern nackter als die meisten Akte ohne Kleider. Wie dem auch sei, die grossen Brüste erfüllen dieselbe Funktion wie die überlangen Arme, unmöglich verdrehten Beine oder andere anatomische Manierismen: Sie unterstreichen das Artifizielle, Unwirkliche der Bilder. Sie stehen für die Hand des Künstlers, die zugleich mit dem Frauenkörper zur Schau gestellt wird, wie in jenen Pornovideos, in denen der Kameramann sich selbst als Teilnehmenden filmt. Es sind visuelle Analogien der Selbstreflexion; dahinter steht nicht das Begehren nach grossen Brüsten, sondern einer, der sich über seine Schwäche für grosse Brüste lustig macht.

Ohne so weit zu gehen und den Künstler analysieren zu wollen, ist doch ein Grund für diese Selbstreflexion unschwer erkennbar: Der Künstler ist ein Mann und malt als solcher natürlich gern weibliche Akte; auf der anderen Seite ist er aber auch ein Mann seiner Zeit und muss der Tatsache Rechnung tragen, dass Frauen – und in vielen Fällen sehr mächtige Frauen wie Kunsthändlerinnen und Redaktorinnen von Zeitschriften – sich seine Bilder anschauen werden. Demzufolge sieht die Lage des Künstlers so aus: Wie malt man weibliche Akte, die für weibliche Betrachter akzeptabel sind? Hätte Picasso die sexuelle Allmacht im Kubismus angestrebt, wenn sein Händler nicht Herr, sondern Frau Kahnweiler gewesen wäre? Wie sollte es keinen Einfluss auf die Bilder haben, wenn man sein Publikum im Voraus kennt? Wie sollte das nicht zur Selbstreflexion führen? In gewisser Weise ist es eine Verallgemeinerung der heiklen Situation, die entsteht, wenn man seine eigene Frau nackt malen will. Schliesslich muss man auch danach noch mit ihr leben können. Was, wenn ihr das Bild nicht gefällt? Wird sie in der Lage sein, ihre Beurteilung der ästhetischen Ziele ihres Mannes und ihren natürlichen Wunsch, vorteilhaft porträtiert zu werden, auseinander zu halten? Wofür soll man sich entscheiden? Für die künstlerische Integrität? Für den häuslichen Frieden? Kann man beides haben? Oder soll man das Ganze lieber vergessen und Blumen malen?

Natürlich ist nichts von alledem psychologisch aussagekräftig und es wäre hoffnungslos falsch, sich vorzustellen, wie Currin sein neustes Aktbildchen vor seiner Frau oder Galeristin zu verheimlichen sucht. Das Ganze ist in der Tat weniger eine Frage der individuellen Psyche des Künstlers als der perversen Paradoxitäten des Genres; denn wenn Manet die Nacktheit des Aktes aufgezeigt hat, so legt Currin das Psychopathologische der Aktmalerei offen, die Perversität, die darin liegt, in der Kunst das zu tun, was man in der Realität nicht immer tun kann. Kein Bild zeigt diese Diskrepanz deutlicher auf, als THE WIZARD (Der Zauberer, 1994): Ein Mann mit schwarzen Handschuhen legt seine Hände auf die grossen Brüste einer Frau. Beide haben die Augen geschlossen, als würden sie dem schon beinah Traumhaften der Begegnung Rechnung tragen. Warum aber ist dieser Mann ein Zauberer? Hat er Magie benützt, um die Frau zu verzaubern? Um sie auszuziehen? Um ihre Brüste zu vergrössern? Und wenn ja, was hat er damit gewonnen? Als visueller Mensch hat Currin zweifellos der Kontrast der schwarzen Handschuhe auf den weissen Brüsten interessiert, aber die behandschuhten Hände verdammen den Zauberer zu einer Berührung ohne Tasterlebnis. Der Zauberer ist zugleich mehr und weniger als ein Mann. Mehr, weil er seine Phantasien zum Leben erwecken kann; weniger, weil er ohne Gesichts- und Tastsinn auf seltsame Weise des Genusses beraubt bleibt. In diesem Sinn kann das Bild als Allegorie des Aktes an sich dienen, denn dasselbe gilt auch für den Künstler: Im Akt kann er zwar jede Phantasie realisieren, sie jedoch nicht geniessen.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) John Currin, *Œuvres 1989–1995*, Ausstellungskatalog, FRAC Limousin, Limoges 1995, S. 38. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)
2) Ebenda, S. 40.

JOHN CURRIN, TWO GUYS, 2002, oil on canvas, 48 x 36" / PAAR, Öl auf Leinwand, 122 x 91,4 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

JOHN CURRIN, BEA ARTHUR NAKED, 1991, oil on canvas, 38 x 32" /
BEA ARTHUR, NACKT, Öl auf Leinwand, 96,5 x 81,3 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)