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 : against nature = gegen die Natur

Autor: Walle, Mark van de / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680044

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: 10.12.2025

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

Which is what the Demon was counting on...
the Graces and nymphs, the smooth Madonnas, the tenderly strokable Venuses,
all supposedly finished forever; seem already to
be hovering on the future horizon of the possibilities of painting.

– Paul Valéry[1)]

MARK VAN DE WALLE

Against Nature

John Currin is best known as a trafficker in perversity. Much of this reputation is attributable to the fact that he has long specialized in representations, equal parts luscious and louche, of variously unattainable objects of male desire. Some of his women are physically impossible, all Russ Meyer breasts and blond curls and legs that seem to stop just where the cleavage begins. Others are merely inappropriate, postmenopausal Park Avenue doyennes and Connecticut *hausfraus*, either dumpy or rail-thin and stretched to the point of snapping right there in front of you. And still others are just plain untouchable, a combination of art history and fashion model, poses like Botticelli angels and faces like catalog girls (or vice versa). Men show up, too, sometimes, but they are always notoriously lame: old or effeminate or wrong somehow, dressed in ridiculous cravats and polka-dotted shirts and with badly rendered skin. As though they were there specifically to not get the girl.

Early in his career, the simple fact that he was painting people was as weird (if not more weird) as anything else he might have been up to. For some time, figure painting had been a highly suspect activity. It belonged to the commercial realm, turning up in places like the covers of romance novels, where paintings of windswept Fabios and women with heaving bosoms inevitably appeared. Or it belonged to amateurs, people too far out of the stream of fashions in contemporary art to know any better, to know that history had left them behind. That he insisted on making them at all rendered Currin's paintings uncomfortable. There was always the creeping possibility—even the probability, given statements he kept on making to that effect—that he wasn't being ironic, that he really believed in what he was painting, clichés, impossibilities and all, and that all these women really were, one way or another, the objects of some kind of real desire. Later, after he had

MARK VAN DE WALLE has written on art and pop culture for a variety of magazines. He is currently at work on a book about trailer parks and other American nightmares.

JOHN CURRIN, THE LOBSTER, 2001, oil on canvas, 40 x 32" / DER HUMMER, Öl auf Leinwand, 101,6 x 81,3 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

helped to spearhead a revival of figure painting, this was the thing that gave the paintings their edge, that made them so hard to look away from. Being beautifully perverse, they were perversely beautiful.

Now though, Currin has abandoned his pin-up girls for something that looks suspiciously straight. The women are still there, and some of them still have impossible anatomies, but they're impossible like figures in a Cranach painting, with bulbous bellies and balloon breasts, golden hair floating against black backgrounds. Or they come with scare quotes hanging in the air around them: charcoal and pastel "sketches" and "life drawings" like pages from a spectacularly gifted art student's book, or an Old Master's study. There are "earthy" Courbet nudes and gardeners, where passages of lush and elegant brushwork alternate with palette-knifed insouciance. The woman in THE LOBSTER (2001) has what looks like a Chardin still life on her back. The light shimmers in a jug of water, caresses the lemon's skin, and the slime on the fish glistens just so. But it wears something like a cartoon smile; it's somehow not quite natural, like the woman herself.

To give you an idea of what his mindset is like, when I went to Currin's studio, he told me about a recent experience he'd had with a collector. The collector, it seemed, found the spirit of his work infectious, had decided to fly in the face of current fashion and get the painting framed; he wanted John to go with him to help pick out the frame. "So we went uptown," John said, "and into this shop. It was completely old-school, with a tiny, stooped European guy wearing a green eyeshade, running the place. He came out of the back and showed us a bunch of frames. Then, finally, he brought out one from the 1600s. It was totally lush—it was just huge and ornate and the carving was so elaborate. You could slide your finger in behind the leaves and it still had all the original gold on it. He brought out this velvet pillow and set up the painting inside the frame. And it was perfect. It was like it just locked the composition into place." Then he grinned and said "The frame

JOHN CURRIN, HOMEMADE PASTA, 1999, oil on canvas, 50 x 42" /
HAUSGEMACHTE NUDELN, Öl auf Leinwand, 127 x 106,7 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

costs ...," he named an astronomically high, five-figure sum. "If I had enough money, I'd put all my paintings in a frame like that," Currin said.

Don't be taken in. This isn't a retreat into irony. He's not after anything as safe as a simple rehearsal of art history. When you hear a story like that, you know what you're witnessing is an artist in the grip of a passion far stranger than any kind of kitsch love you could care to name: Currin has fallen for academic painting. He's found a fetish for technique, for style. And in a way, it's hard to imagine a less fashionable enthusiasm. High and low culture have been shacked up together for so long now that it's hard to think of what kind of junk you'd have to like for it to be shocking. But mannerism has been sneered at for ages; deciding to give yourself over to the pleasures of brushing round, peachy pink flesh and creating archly artificial poses is one of the few truly perverse gestures left. Diderot, as far back as the aftermath of the Salon of 1765, found that kind of impulse morally questionable when he saw it in Boucher's work (one of Currin's early heroes): *I don't know what to say about this man. Degradation of taste, color, composition, character ... and drawing have kept pace with moral depravity... What can we expect this artist to throw onto the canvas? What he has in his imagination. And what can be in the imagination of a man who spends his life with prostitutes of the basest kind? There's too much... mannerism and affectation for an austere art.*[2)]

Currin has always been one to turn to the basest materials for his lushest pleasures: he mines old magazines, ancient ephemera and other stuff that should, by all rights, already be trash for bits and pieces of inspiration. People have always talked about the debt Currin owes to Vargas, understandably taken in by all those billowy blondes. But Vargas was never actually much of an influence; he's both too good and not quite good enough, operating in an in-between state that doesn't go out far enough. He's mannered but not Mannerist. Instead, in a recent interview with Robert Rosenblum, Currin said that he got his real kicks from Frank Frazetta, the artist who did the covers for hundreds of fantasy and science fiction novels. Specializing in balloon-muscled barbarians (he did all the "good" covers for Robert E.Howard's Conan novels) and women with even more pneumatic physiques and chain-mail bikinis, Frazetta bent flesh and warped nature to suit his needs. All about lushly applied paint and hyped up sex, he was more of a mannerist than Vargas ever was. Catalogues of advertising stock photos are another favorite source. They are, more or less, the most debased form of photography in media. The catalogues come arranged according to subject matter and demographic, so you can shop for "men and women," "moving," "health," or, of course, "gay couples" according to what your pamphlet or too-low-budget-for-a-shoot-ad needs. The gay couple in HOMEMADE PASTA (1999) got their pose from a catalogue of stock photos, which may help account for why their presence is such a weird mix of the generic and the specific. In the studio, I saw an unfinished portrait of an effeminate man in a sheepskin coat—you could practically feel the powder-puff soft texture of the wool—and his fingers curled as though he had plastic instead of bones, as though he shared the anatomy of an Ingres odalisque, bred specifically for unnatural elegance and pleasures. He gets his pose and his clothes from a seventies Sears catalog, although no model there would ever be so swish.

Even though he gets his inspiration from various kinds of low life, none of his paintings come from real life, or from photographs: it's imagined, dreamed up. They inhabit a nature of their own—or rather Currin's own—making. Which is exactly the point. Currin, like the artists whose amorality Diderot decries, isn't interested in an "austere art." Quite the opposite, in fact, since austerity is anathema to pleasure. What you see in his work are "no longer actions unfolding in nature, they're carefully prepared and considered ... acted out on the canvas."[3)] The kind of painting that he's hooked on is painting against nature. It's not work that's supposed to be good for you, but work that's supposed to feel good. For him, if not for anyone else.

1) Paul Valéry, *Degas, Manet, Morisot*, transl. by David Paul (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, Bollingen Series, 1989), p. 80.
2) Denis Diderot, *The Salon of 1765 and Notes on Painting* in *Diderot on Art*, vol. I, transl. by John Goodman (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 22.
3) Ibid., p. 222.

JOHN CURRIN, THE PRODUCER, 2002, oil on canvas, 48 x 32" /
DER PRODUZENT, Öl auf Leinwand, 122 x 81,3 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

JOHN CURRIN, THE NEVER-ENDING STORY, 1994, oil on canvas, 38 x 30" /
DIE ENDLOSE GESCHICHTE, Öl auf Leinwand, 96,5 x 76,2 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

Und gerade damit hatte dieser Dämon gerechnet (...):
die Grazien und die Nymphen, die milden, in Mandelmilch gebadeten Madonnen,
die weich anzufühlenden Aphroditen, die man im Unendlichen glaubte,
scheinen bereits wieder am Horizont des in der Malerei Möglichen aufzutauchen.

– Paul Valéry[1)]

MARK VAN DE WALLE

Gegen die Natur

Am bekanntesten ist John Currin als Anbieter von Perversitäten. Diesen Ruf verdankt er zum grossen Teil der Tatsache, dass er sich lange Zeit auf ebenso verlockend wie zweifelhaft wirkende Darstellungen diverser unerreichbarer Objekte männlicher Begierde spezialisiert hat. Einige seiner Frauen sind schiere körperliche Unmöglichkeiten, bestehend aus Russ-Meyer-Brüsten, blonden Locken und Beinen, die etwa dort aufhören, wo die Brüste beginnen. Andere sind einfach ungehörig, postklimakterische Park-Avenue-Fregatten und Hausfrauen aus Connecticut, entweder verfettet oder aber derart klapperdürr und in die Länge gezogen, dass sie auf der Stelle zusammenzuklappen drohen. Andere wiederum sind einfach unantastbar, eine Mischung aus Kunstgeschichte und Modepuppe in Posen von Botticelli-Engeln und mit Gesichtern von Models aus dem Katalog (oder umgekehrt). Auch Männer tauchen manchmal auf, aber immer nur als entsetzlich lahme Figuren: alt oder verweichlicht oder sonst irgendwie verquer, mit lächerlichen Krawatten, getupften Hemden und übel aussehender Haut. Als wären sie nur dazu da, das Mädchen nicht zu kriegen.

Am Anfang seiner Karriere war allein schon die Tatsache, dass er Menschen malte, mindestens so verstörend wie alles andere, was er sonst noch anstellen mochte (wenn nicht sogar noch verstörender). Die figürliche Malerei galt damals schon geraume Zeit als höchst suspekt. Sie gehörte ins Reich des Kommerzes und an Orte, wie auf Buchumschläge von Kitschromanen, auf denen unweigerlich vom Wind zerzauste Fabios und Frauen mit bebenden Brüsten abgebildet waren. Oder sie war die Sache von Dilettanten, die zu weit vom Zentrum des aktuellen Kunstgeschehens entfernt waren, um es besser zu wissen und sich darüber im Klaren zu sein, dass sie längst von der Geschichte überholt worden waren. Allein

MARK VAN DE WALLE hat in verschiedenen Zeitschriften über Kunst und Popkultur geschrieben. Zurzeit arbeitet er an einem Buch über Wohnwagenparks und andere amerikanische Alpträume.

JOHN CURRIN, PARK CITY GRILL, 2000, oil on canvas, 38 x 30" /
Öl auf Leinwand, 96,5 x 76,2 cm. (PHOTO: ANDY KEATE)

JOHN CURRIN, SNO-BO, 1999, oil on canvas, 48 x 32" / SCHNEEGAMMLERIN, Öl auf Leinwand, 122 x 81,3 cm.
(PHOTO: FRED SCRUTON)

schon, dass Currin darauf bestand, diese Bilder zu malen, machte sie unbequem. Da lauerte immer die Möglichkeit – einigen wiederholt gemachten Äusserungen des Künstlers zufolge sogar die Wahrscheinlichkeit –, dass sie nicht ironisch gemeint waren; dass er wirklich an das glaubte, was er malte, einschliesslich aller Klischees und Unmöglichkeiten; und dass diese Frauen wirklich auf irgendeine Weise Objekte eines realen Begehrens waren. Später, nachdem er beim erneuten Aufleben der figürlichen Malerei massgeblich mitgewirkt hatte, war es genau dies, was seine Bilder ausmachte, was es einem so schwer machte, den Blick von ihnen zu lösen. Sie waren so schön pervers, dass sie auf perverse Weise schön waren.

Mittlerweile hat Currin jedoch seine Pin-up-Girls zugunsten von etwas aufgegeben, was geradezu verdächtig normal wirkt. Die Frauen sind zwar noch da, und manche haben noch immer eine unmögliche Anatomie, aber sie sind unmöglich wie in einem Gemälde von Cranach, mit gewölbten Bäuchen, Ballonbrüsten und golden sich kringelndem Haar vor schwarzen Hintergründen. Oder sie kommen in Begleitung Schreck einflössender Zitate daher, welche um sie herum in der Luft hängen: Kohle- und Pastell-«Skizzen» und «Studien nach dem Leben» wie Seiten aus dem Skizzenbuch eines hoch begabten Schülers oder Altmeisterstudien. Es gibt «erdige» Courbet-Akte und -Gärtner, in denen üppig elegante Pinselstriche mit sorglos hingespachtelten Stellen abwechseln. Die Frau in THE LOBSTER (Der Hummer, 2001) trägt auf dem Rücken etwas, was aussieht wie ein Stillleben von Chardin. Das Licht schimmert in einem Wasserkrug, liebkost die Schale einer Zitrone, und die feuchte Fischhaut glitzert nur so. Aber das Ganze hat etwas von einem Cartoon-

Lächeln; es wirkt wie die Frau selbst irgendwie nicht ganz natürlich.

Nur um eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie dieser Künstler denkt: Als ich ihn in seinem Atelier aufsuchte, erzählte er mir ein Erlebnis, das er kürzlich mit einem Sammler hatte. Der Sammler liess sich, wie es scheint, vom Geist seines Werkes anstecken und hatte sich entschlossen sein Bild entgegen dem aktuellen Trend rahmen zu lassen; er wollte, dass John ihm bei der Wahl des Rahmens behilflich wäre. «Also gingen wir uptown in diesen Laden. Es war ein Geschäft nach alter Schule, geführt von einem winzigen, buckligen Europäer, der einen grünen Augenschirm trug. Er kam aus dem Hinterzimmer und zeigte uns einige Rahmen. Schliesslich brachte er einen aus der Zeit um sechzehnhundert. Er war die Üppigkeit selbst – riesig und mit raffinierten Schnitzereien verziert. Man konnte mit dem Finger hinter die Blattornamente fassen und die ganze Originalvergoldung war noch dran. Er zog sein Samtkissen hervor und steckte das Bild in den Rahmen. Perfekt. Es war, als würde die ganze Komposition dadurch erst ins rechte Licht gerückt. Dann grinste er und sagte ‹Der Rahmen kostet...›, er nannte eine astronomisch hohe fünfstellige Zahl. – Wenn ich genügend Geld hätte, würde ich all meine Bilder in solche Rahmen stecken.»

Aber lassen Sie sich nicht täuschen. Dies ist keine ironische List. Es geht Currin nicht um etwas so Narrensicheres wie eine einfache Rekapitulation der Kunstgeschichte. Wenn man eine solche Geschichte hört, weiss man, dass man einen Künstler in den Fängen einer Leidenschaft vor sich hat, die viel merkwürdiger ist als jede denkbare Art von Kitschverliebtheit. Er ist technik- und stilbesessen. Und eigentlich lässt sich kaum eine Begeisterung ausdenken, die weniger im Trend läge. Hohe und populäre Kultur gehen schon so lange Hand in Hand, dass es schwer fallen dürfte, überhaupt noch einen Schmonzes aufzutreiben, dessen Ernennung zum Objekt des Begehrens noch jemanden zu schockieren vermöchte.

Über den Manierismus jedoch rümpft man die Nase seit Jahrhunderten; die Entscheidung, sich den Freuden des Pinselns von üppigem, pfirsichrotem Fleisch hinzugeben und krude artifizielle Posen zu kreieren, ist eine der wenigen echt perversen Gebärden, die noch möglich sind. Diderot fand diesen Impuls schon vor langer Zeit – nach dem Salon von 1765 – moralisch anstössig, als er ihm bei Boucher – einem von Currins frühen Vorbildern – begegnete: *Ich weiss nicht, was ich über diesen Mann sagen soll. Der Verfall des Geschmacks, der Farbe, der Komposition, der Charaktere, des Ausdrucks und der Zeichnung folgte Schritt für Schritt der Verderbung der Sitten. Was kann dieser Künstler schon auf die Leinwand werfen? Nur das, was er in seiner Einbildungskraft vorfindet. Was aber kann ein Mann, der sein Leben mit den niedrigsten Prostituierten verbringt, in seiner Einbildungskraft vorfinden? (...) Da sind zu viele Larven, zu viel Manier, zu viel Geziertheit für ernste Kunst.*[2)]

Currin war schon immer einer, der für seine üppigsten Freuden die billigsten Materialien heranzog: Er durchstöbert alte Zeitschriften, uralten Krimskrams und anderes Zeugs, das von Rechts wegen als Inspirationsquelle längst ausgedient hat und auf dem Abfall gelandet sein sollte. Die Leute haben immer davon geredet, was Currin Vargas verdanke, begreiflich, da sie sich von all den kurvenreichen Blondinen blenden liessen. Tatsächlich aber übte Vargas nie einen wirklich grossen Einfluss aus; er ist gleichzeitig zu gut und nicht ganz gut genug, weil er in einem Zwischenbereich arbeitet, der nicht weit genug reicht. Er ist manieriert, aber nicht manieristisch. In einem neueren Interview mit Robert Rosenblum meinte Currin jedoch, dass er seine grössten Kicks von Frank Frazetta bezogen habe, jenem Künstler, der die Buchumschläge für Hunderte von Fantasy- und Sciencefictionromanen gestaltet hat. Spezialisiert auf Barbaren mit Ballonmuskeln (er machte all die «guten» Umschläge für Robert E. Howards *Conan, der Barbar*, und dessen Fortsetzungen) und auf Frauen mit noch üppiger schwellenden Körpern und Kettenhemd-Bikinis formte Frazetta das Fleisch und verzerrte die Natur nach Bedarf. In Sachen üppigem Farbauftrag und übertriebenen Geschlechtsmerkmalen war er weit manieristischer, als es Vargas je war. Kataloge mit Werbephotographien sind eine weitere Lieblingsquelle Currins. Das ist mehr oder weniger die niedrigste Form von Photographie in den Medien. Solche Kataloge sind nach Themen und demographischen Kriterien geordnet. Man sucht darin

JOHN CURRIN, THE GARDENERS, 2001, oil on canvas, 52 x 75" / DIE GÄRTNER, Öl auf Leinwand, 132 x 190,5 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

unter «Männer und Frauen», «Anrührendes», «Gesundheit», oder, natürlich, «Schwule Paare», je nachdem, was das geplante Pamphlet oder die Billiganzeige verlangt. Das schwule Paar in HOMEMADE PASTA (Hausgemachte Nudeln, 1999) verdankt seine Pose einem solchen Katalog pfannenfertiger Photos, was mit erklären mag, woher dieses seltsame Durcheinander von Allgemeinem und Besonderem kommt. In Currins Atelier sah ich ein unvollendetes Porträt eines weiblich wirkenden Mannes in einem Schaffellmantel – man konnte die puderquastenartige Weichheit der Wolle förmlich spüren –, seine Finger krümmten sich, als wäre das Skelett aus Gummi, als hätte er den Körper einer Odaliske von Ingres, die allein um einer widernatürlichen Eleganz und Lustbefriedigung willen entstanden ist. Seine Pose und seine Kleider stammen aus einem Sears-Katalog aus den 70er Jahren, obwohl darin natürlich keine derart halbseidenen Models zu finden sind.

Zwar lässt sich Currin von verschiedenen Halbweltsituationen inspirieren, aber keines seiner Bilder ist direkt dem wirklichen Leben oder einer Photographie entnommen: Es ist alles phantasiert, erträumt. Sie alle sind Teil einer eigenen, selbst erschaffenen – bzw. von Currin erschaffenen – Natur. Und das ist der springende Punkt. Wie die Künstler, deren Amoralität Diderot beklagt, ist Currin nicht an einer «ernsten Kunst» interessiert. Ganz im Gegenteil, ist doch das Ernste aller Lust abhold. Was man in seinen Bildern sieht, «ist nicht mehr eine Handlung, die sich in der Natur abspielt, sondern eine zurechtgemachte, abgezirkelte Handlung, die sich nur auf der Leinwand abspielt».[3] Die Malerei, um die es ihm geht, ist eine Malerei gegen die Natur. Es sind keine Bilder, die uns gut tun sollen, sondern Bilder, die sich gut anfühlen. Wenn nicht für jedermann, so doch für ihn selbst.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Paul Valéry, «Tanz, Zeichnung und Degas», übers. v. Werner Zemp, in: Valéry, *Werke*, Frankfurter Ausgabe, Bd. 6, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 337.
2) Denis Diderot, *Aus dem «Salon von 1765»*, in: Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. I, hg. v. Friedrich Bassenge, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1967, S. 527 und 528.
3) Denis Diderot, «Versuch über die Malerei», op. cit., S. 672.