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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 79: Collaborations Marilyn Minter, Jon Kessler, Albert Oehlen

Artikel: Marilyn Minter : "a pathology of glamour" = "eine Pathologie des Glamour"

Autor: Rabinowith, Cay Sophie / Minter, Marilyn / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680081

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: 11.01.2026

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

CAY SOPHIE RABINOWITZ

"A Pathology of Glamour"

An Interview with Marilyn Minter

Cay Sophie Rabinowitz: A lot of people are surprised to discover that you shot the portfolio of your mother, *Coral Ridge Towers*, in 1969.

Marilyn Minter: I was about twenty and in art school at the time—a junior photography student. I went home for the weekend, and I just photographed my mother not really thinking anything was out of the ordinary. Not for a second did I think the pictures were startling. But when I showed the other students my proof sheet, their reaction was extreme: "That's your mother? Oh, my god!" Waves of shame came over me. I kept wondering: what do you see that I don't see? My mother was definitely not June Cleaver but nobody's was. June Cleaver was a figment of somebody's imagination. My mother was a drug addict. She never really left the house and almost always wore a night gown. Once in a while, she'd lunch with friends at the club, but she rarely went out more than once or twice a week. I have high school friends who told me, years later, that they never saw my mother in anything but a night gown.

CR: You photographed her as she was, in a wig and house clothes?

MM: Yeah, she wore night gowns and robes all day long. She watched TV in bed, did her exercises, put makeup on, dyed her eye brows—all in bed. She was a beautiful woman at one time. She was very concerned about her looks, but she was a little off. She used to break off her hair unconsciously. They have a name for it now; it's a nervous, OCD kind of reaction. That's why she had to wear wigs. She had acrylic nails, but she never took care of them and funguses would grow underneath. She was never quite right in terms of glamour. I always mention this because people presume that she was this Joan Crawford kind of swanning beauty, like the images that we see in the movies of people who

CAY SOPHIE RABINOWITZ is *Parkett*'s Senior New York Editor.

MARILYN MINTER, MOM IN NEGLIGEE / MOM MAKING UP / UNTITLED / MOM SMOKING / MOM DYEING EYEBROWS,
Coral Ridge Towers series, 1969–1995, black-and-white photographs, 30 x 40" /
MUTTER IM NEGLIGÉ / MUTTER SICH SCHMINKEND / OHNE TITEL / MUTTER RAUCHEND / MUTTER AUGENBRAUEN FÄRBEND,
Schwarz-Weiss-Photographien, je 76 x 101,5 cm.

really did have hair and makeup people around them all the time.

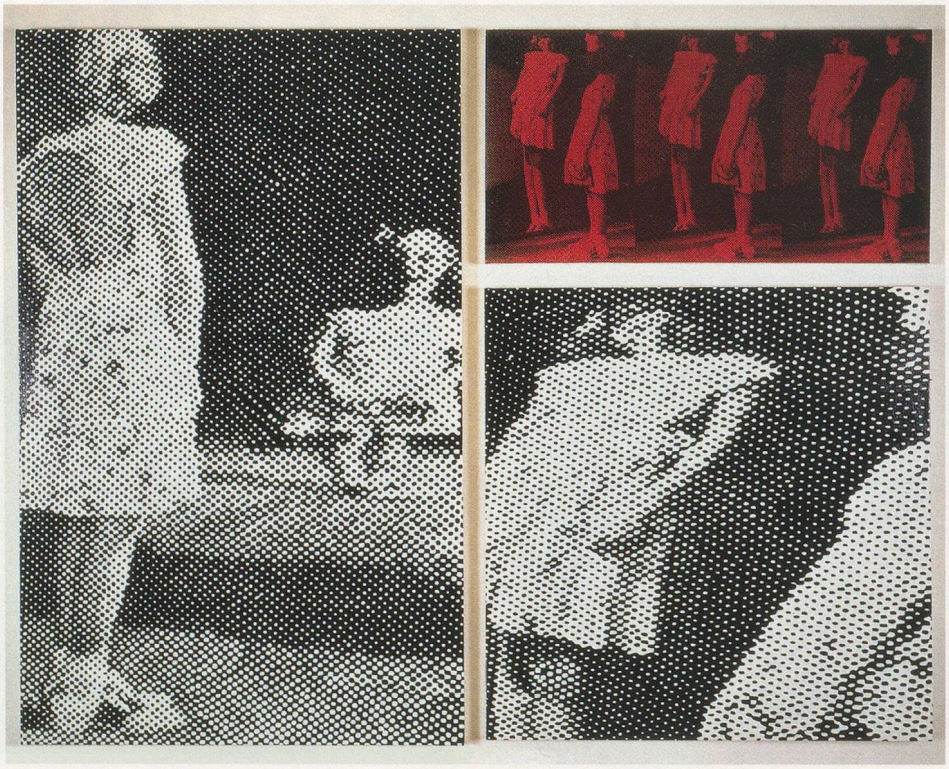
CR: Obviously your mother didn't have hair and makeup people, but she did have you. When you look back at these photographs, do you experience any disbelief, like the reaction that your fellow art students had back when you were in art school? Or do you still feel you're looking at a memory, a direct experience from your past?

MM: My brothers and I still look at those pictures and ask, "What's the big deal?" Even with the photographs I make now that I think are great, someone will inevitably blurt out, "That's disgusting!" So I realized I have a disconnect from the way others perceive my work, which I've grown used to. Even though I'm always surprised and I often find myself saying, "You really think that's disgusting?" it would be disingenuous for me to say that I don't realize that people see things differently or that I don't see what they're seeing. But I definitely have never seen what people see in my mother's photos, and neither have my brothers. I've never understood why people like the pictures they like. When I made STEPPING UP and CRYSTAL SWALLOW in 2005, I would have thought that the mouth with jewelry would be much more popular than the dirty feet. But it was the opposite.

CR: I wouldn't say that it's just something you see which other people do not see. What you experienced at home and later as an artist, what Holland Cotter called a "pathology of glamour," developed into that very particular way you create and compose your pictures. It's what you're attracted to and what you make happen. It's so prominent, even in the new work with Pamela Anderson.

MM: When I was first making art, I learned how to draw from Brenda Starr—her newspaper comic of this girl reporter with a glitter in her eye. My first drawings were glamour girls. So there's a consistent thread that has been running through my work since I began. I always think that

MARILYN MINTER, LITTLE GIRLS # 1, 1986, enamel on canvas, 3 panels, 68 x 86" / KLEINE MÄDCHEN, Lack auf Leinwand, 3 Tafeln, 172,7 x 218,5 cm.



I've been making the same image all my life. But what you just said, I think about a lot. People are so surprised by the photographs of my mother because they are not used to seeing pictures of high-end addiction. They're more used to seeing somebody crippled by addiction, lying in the street with needles hanging out of their arms. Larry Clark or Jim Goldberg are really sensational but both create an image of addiction that is recognizable to a lot of people.

CR: Are these, again, like June Cleaver or Joan Crawford, another figment of somebody's imagination? When Bruce Hainley wrote about *Coral Ridge Towers* in *Artforum* in 1996, practically thirty years after you made the work, he celebrated an imaginary Joan Crawford figure that he saw in the work. He also introduced this series as your first body of work.

MM: I guess it really was.

CR: Do you think that it was Hainley's re-introduction of this idea in print that prompted you to let photography re-enter your production? I am thinking of works like SOLO (1999).

MM: I did work with photography in the seventies. I used to make paintings of black-and-white photographs of things like dust or coffee spills or a few Polaroids just tossed on a linoleum floor. They would be out of focus in one panel and then in focus in the next. There's something about photography that already made sense to me in the seventies. Actually, at that point, I was considered a photo realist, a really boring one, because I would paint dull subjects. Photography and painting have been hand and glove for me from the very beginning, even though I always just assumed my pictures weren't as good as a commercial photographer's.

In the eighties, I worked with Christof Kohlhof on pictures taken from popular culture. By painting on top of one another's work, we were trying to get some distance from the pictures we were using. We made image sandwiches. When that collaboration broke up, I took images I found compelling and turned them into dot matrix screens. So I still was trying to get some distance from photography. I always had this ability to copy anything, but I didn't think this skill was helping me as an artist. I couldn't figure out a way to make it level into something that was a contribution to art history. Artists like Chuck Close, Lisa Yuskavage, and, more recently, John Currin, and of course Phillip Pearlstein, have made significant contributions by working from photographs. I always say, I'm really not a photo realist because for a traditional photo realist the painting is a replica of the photo. It's tight and clean and the thrill, especially for the viewer, is that both the photograph and the painting look exactly alike. In my case, the painting falls apart if you get up close because I work on little abstract sections. It is very important for the paintings and the photographs, which are more like drawings, to be installed in the same room.

CR: When you say "drawing" are you referring to the process of working from photographs? Or do you mean the way drawings are the preparatory work for painters who may not work from photographs? In your exhibitions there is often a tension between the photograph and the painting, like there is something else going on between them.

MM: My photographs make the paintings look better and I think the opposite is true as well. It's almost like an installation for me. Seeing them together changes the meaning of the work.

CR: I was also thinking about the difference in pace—techniques that are normally done slowly, you do quickly, and visa versa. There's something about pace in the work that I can't quite define. The medium that you use on a metal surface requires working very quickly, yet the way you construct a photograph in your mind, before the shoot, is quite time consuming. Then you go to it in a flash.

MM: Yeah, you have to work fast.

CR: I was trying to figure out this anomalous relationship of medium and time.

MM: That's a real interesting take. In photography I'm r e a l fast. I don't use polaroids. I don't use digital. Sometimes I use digital just to check lighting, but currently a lot of photographers look at a computer screen to see their photos. I move the lights. I work with v e r y conventional thirty-five millimeter film. Nothing's tricky, nothing's special. I move around a lot. My models are not used to anybody this fast. Nowadays photography is really caught up. It's photo-shopped to death.

CR: But you have been working on this image of Pamela Anderson for months. You've been looking at her image in magazines and on DVDs and you have basically gotten to know the image she projects intimately, working out the details. You've been composing it...

MM: ...In my head, yes. I think about how I can take a received idea and make it mine. Actually I've been interested in Pam as long as I can remember. She has a real history

of self-deprecation and humor in her pinups and the photos she does with David LaChapelle. Most people only know Pamela Anderson, the pin-up girl, but I was attracted to her being an animal rights activist and a vegetarian. What we see in the magazines is a mask, a blowup doll, but underneath is a very beautiful, empathetic, mature person.

CR: So building it up before the shoot means everything—the bangs, the nails, the glitter, all of that. It is a process, like the way some people build up a painting.

MM: Yeah. But it'll change when I start shooting.

CR: Sure. I bet you get something you're not even aware of.

MM: That always happens. That's the reason I don't use Polaroids. I want that magic to happen. I want surprise. I want the accident. I trust it. I trust the accident. Sometimes I look at the images when I get them back and I wonder, "Did I take that?" That's what I'm looking for. Like, "Wow, that really works. How did I see that?" Sometimes I think I know when it's clicking. I have this feeling, "Oh, this is it. This is the image I want." But because I don't have a Polaroid, I won't know until the next day. I sort of like that. I trust the muses. It's really where the process of discovery happens.

CR: And what about the viewer?

MM: I'd like the viewer to have a chance for some kind of personal interaction as well, to connect to the work without being blown out. This is why the photographs and paintings should be different sizes.

CR: When you talk about personal interaction, one could think about a whole range of psychological or emotional encounters—what kind of emotion tends to predominate people's experience of your work? Is there something that you're encouraging?

MM: I want the same thing to happen that occurs for me when I look at art. If I'm engaged with the work, it's because the artist has somehow contributed to the context of art history—moved it over a quarter of an inch, or just taken information and changed the meaning, or the mark. One reason I pay so much attention to art history is because I teach. Chuck Close and Gerhard Richter, they invented new processes, combining realism and abstraction, as if they are the same thing. I think they can be thought of as the same thing too. And then there's Cindy Sherman blowing apart every stereotype ever made in popular culture. I love that! Who doesn't? I think art really does speak to other artists or people who are educated about it. Once you're hooked, you're hooked. It is a small number of people—these people are the only ones I'm making art for.

CR: Do many people pay attention to your painting technique?

MM: What I think they see, on a subconscious level, is that it looks different from oil painting. But so few people ask me what's going on. When they do—once they see the fingerprints—it's all over. Then they want to know how those fingerprints got all over the painting. It is about touch and even though aluminum panels seem cold, the painting technique is extremely human.

CR: Is it acrylic?

MM: It's enamel.

CR: Oh that's why it dries so quickly.

MM: Yes. When you think of enamel paint, you think of Gary Hume or Chris Wool. One hard edge color right next to another, without blended edges.

CR: Nor do you think of really minute gestures.

MM: Something happened in 1994 or 1995, it was one of those serendipitous moments where I started softening the edges with my index finger. I start with a brush in the first layers, but the finishing layer is practically all fingers. I have an assistant now who hardly ever uses a brush. I paint with two fingers. She uses four, sometimes five.

CR: It gets so abstract, but everything is also disclosed, all of those blemishes you're so much in love with.

MM: You just never see anybody making images of those imperfections, but everyone knows they exist. Maybe that's where I hit the zeitgeist, by making a picture of something everybody knows about. Because there's a truth people can relate to. When Sue Williams made an image of a woman as a victim, back in the nineties, no one had ever seen that. It hit the zeitgeist. It was right on. Like Cady Noland doing the exact opposite of Haim Steinbach. She was so raw the way she hung beat up baseball bats next to gloves, next to handcuffs, next to a picture of Patty Hearst, and her silver spray painted cardboard stockades. So different from the Neo-Geo slickness.

CR: You're recording and exposing things that mostly remain behind closed doors or under covers or behind the screen.

MM: The overlooked.

CR: Are you trying to say that it's okay?

MM: What a thought, huh? I'm trying to say that it's time to look at who we really are. The best movie I saw last year was a TV show. "The Wire." Are you a "Wire" person?

CR: Yeah.

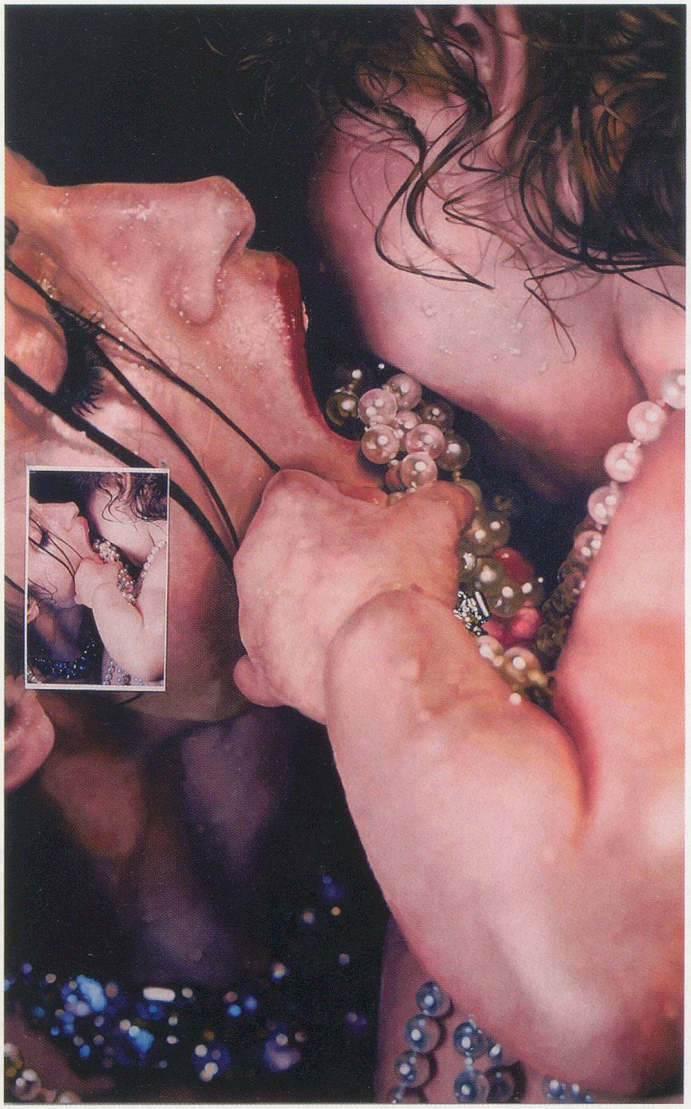
MM: Wow, that's really what life is, the good people have a lot of bad in them and the bad people can do a lot of good things. We want to put everything in black and white, but I love the grey areas.

CR: That's what takes me back to the first work with your mother when I look at the new work you have done with Pamela Anderson. Because in both bodies of work you include two things that usually don't go together. An agoraphobe who pulls out her hair isn't quite right, but it's okay. She's still your mother. And the centerfold pin-up model is not herself in the images we know and unrecognizable as herself in the images you have made of her.

It's as if you are amplifying these realities, because some of what happens in the image is like what happens to sound when you turn it up really loud. You may get feedback, but you still get really pure sound. That's the way I would characterize the image: really pure sound for the sincere and open receivers who might want to tune in.

MM: That's a great analogy.

CR: But only people who really like music can listen to music like that.



MARILYN MINTER, IT'S MINE (work in progress), 2007, enamel on metal, 52 1/2 x 84" / ES IST MEIN, Lack auf Metall, 133,3 x 213,4 cm.

MM: Yeah.

CR: As you said, this art, this image is made for the art world. It's not made for the rest of the image-consuming public.

MM: No, they run like hell.

CR: You asked me about a title for that new painting in your studio of Stephanie Seymour and her baby daughter, which you intended to call "Mother and Child." But instead you called it ITS MINE (2007). Even though there's so much religious, psychological, and emotional content in the work, it shouldn't become derided or overridden by any canonical system. You're not embracing any of those existing approaches. You're working between things, creating a whole new system.

MM: Isn't that the way we respond to art we like, art that is changing the context of art history—it reads. And it's really compelling if there are multiple reads. Otherwise, its illustration and you're merely telling people what to think.

CR: That's the thing, these images are not an illustration of anything. They are actually like punctuation marks.

MM: What I tell my students is: just work with your truth; tell your truth, no matter if it offends anybody or not, and it will be right. You just have to make an image of your truth. Maybe that's what you mean by the pure sound. The only way I can describe it is that inner voice, and it has to be from that pure place. You've got to leave everything open ended, so that people can bring their own history and tradition to it.

CR: That makes more sense to me. Leaving it open. I almost felt when you were saying that, which is quite beautiful, that I wanted to just stop right there, because I realized that this is what is *so* important to you. You have this personal investment in letting it be.

MM: I'm always trying to remove morals from art. Otherwise it doesn't make sense because over time morality changes.

CR: Well, we talked about that when we were both so frustrated by those so-called feminist art critics who were questioning certain female artists for not doing the right kind of feminism.

MM: Exactly. It makes me crazy. When are we going to stop that? I have so much respect for Pamela Anderson. She's like the anti-Marilyn Monroe. Sure Pam is a product of her culture but she's not a victim. Instead she uses her circumstances to be successful. She lives from the way she looks.

CR: Your work doesn't have an agenda.

MM: I think you close off everything when you do. I don't want to tell people what to think. Come to your own conclusions! Lisa Yuskavage said all she does is load the gun. I love that.

CR: I think there's a tendency to simplify the interpretation of your image and say, "Oh well, she's trying to make us pay attention to the forgotten beauty."

MM: Why would I care if you pay attention to it? There's always been this idea that art is supposed to educate or make you feel good about yourself. I don't even know where that came from. I'm not trying to do anything at all except to n o t be dishonest. If I just listen to that inner voice, I'm safe. It seems like it would be so much easier to be an artist if you could figure out a formula. That's never going to happen.

CR: You can't put on a different white shirt every day and make a different white painting.

MM: Yeah, exactly, if you could only figure out the formula. But no one ever can. The meaning keeps changing. Truth keeps changing. That's why it's so exciting. And it's also what makes it so hard.

MARILYN MINTER, RINSE, 2007, study for painting, Pamela Anderson / SPÜLUNG, Studie für Gemälde.

MARILYN MINTER, DOUBLE BUBBLE, 2007, C-print, 50 x 36" / DOPPEL-SEIFENBLASE, C-Print, 127 x 91,5 cm.

MARILYN MINTER, PINK BRA, 2007, C-print, 50 x 36" / ROSA BH, C-Print, 127 x 91,5 cm.

MARILYN MINTER, UNARMED, 2007, C-print, 50 x 36" / WEHRLOS, C-Print, 127 x 91,5 cm.

MARILYN MINTER, CENTERFOLD # 2, 2007.

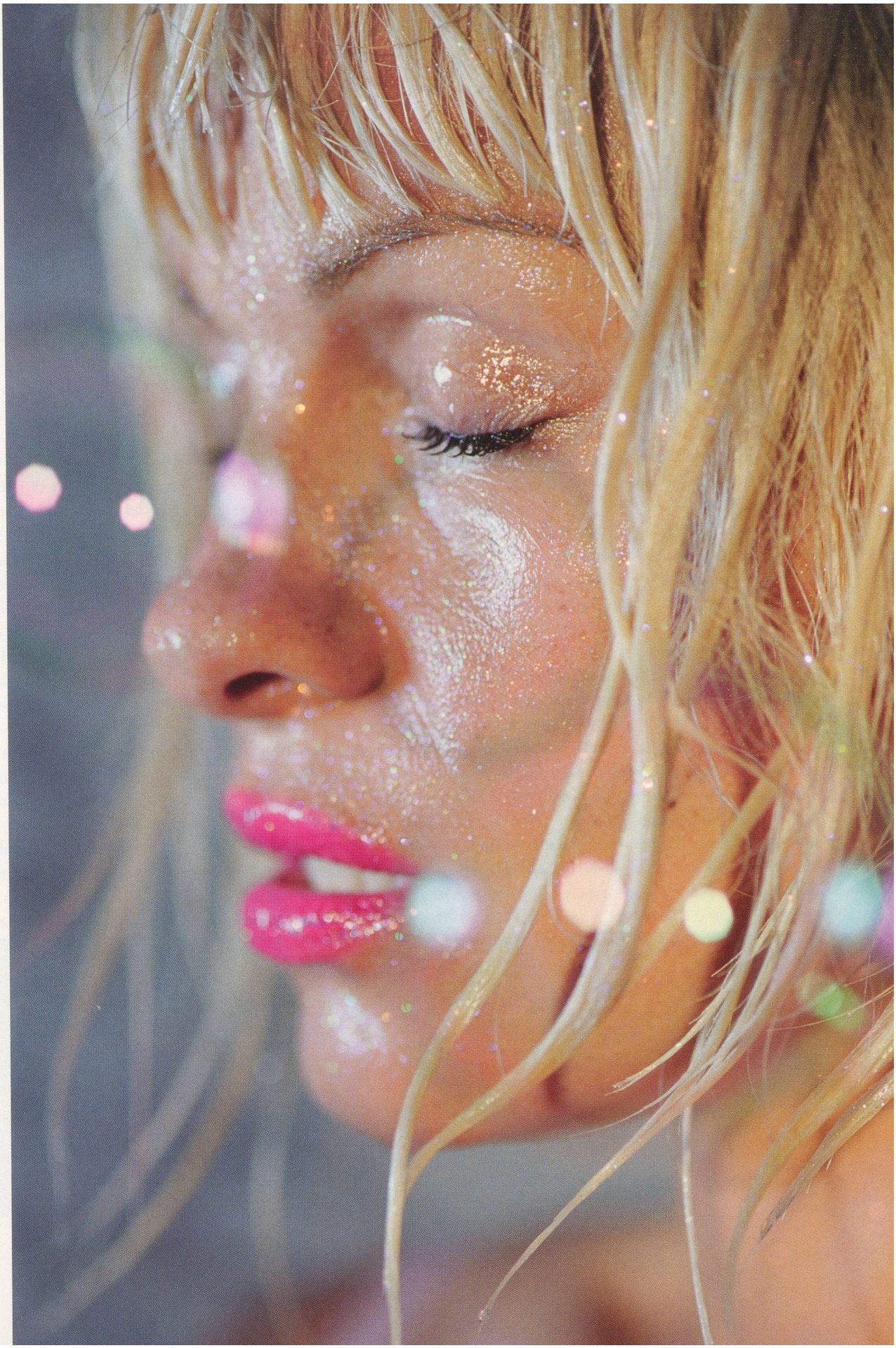
MARILYN MINTER, COOL BLUE, 2007.

MARILYN MINTER, CENTERFOLD, 2007, C-print, 50 x 36" / C-Print, 127 x 91,5 cm.

MARILYN MINTER, Pamela Anderson, 2007.

MARILYN MINTER, TWO GREEN FLARES, 2007, C-print, 50 x 36" /
ZWEI GRÜNE REFLEXE, C-Print, 127 x 91,5 cm.

MARILYN MINTER, JOJOS MOM, 2007, C-print, 50 x 36" /
JOJOS MUTTER, C-Print, 127 x 91,5 cm.



CAY SOPHIE RABINOWITZ

«Eine Pathologie des Glamour»

Ein Gespräch mit Marilyn Minter

Cay Sophie Rabinowitz: Viele Leute sind überrascht, wenn sie feststellen, dass *Coral Ridge Towers*, das Portfolio über deine Mutter, bereits 1969 entstanden ist.

Marilyn Minter: Ich war damals um die zwanzig und besuchte noch die Kunstschule – ich hatte eben erst mit dem Photographiestudium begonnen. Übers Wochenende ging ich nach Hause und photographierte meine Mutter, ohne irgendetwas Ungewöhnliches dabei zu finden. Keine Sekunde dachte ich daran, dass die Bilder erschreckend sein könnten. Doch als ich meinen Probeabzug in der Schule zeigte, war die Reaktion wirklich extrem: «Das ist deine Mutter? Oh, mein Gott!» Ich habe mich ganz furchtbar geschämt und fragte mich unaufhörlich: «Was seht ihr, was ich nicht sehe?» … Klar, meine Mutter war nicht June Cleaver, aber niemand war das. June Cleaver war eine Phantasiegeburt.[1] Meine Mutter war suchtkrank. Sie hat das Haus praktisch nie verlassen und lief fast immer im Nachthemd rum. Hin und wieder traf sie sich vielleicht mit Freunden zum Mittagessen im Club, aber sie ging selten mehr als ein oder zwei Mal pro Woche aus dem Haus. Ich habe Schulfreundinnen, die mir Jahre später erzählten, dass sie meine Mutter nie anders als im Nachthemd gesehen hätten.

CR: Du hast sie so photographiert, wie sie war, mit Perücke und in ihrer normalen Hauskleidung?

MM: Ja, sie lief den ganzen Tag in Nachthemd und Morgenrock rum. Sie schaute im Bett fern, machte ihre Fitnessübungen, legte Make-up auf, färbte die Augenbrauen – alles im Bett. Sie war einmal eine schöne Frau gewesen. Das Aussehen war ihr sehr wichtig, aber es hatte etwas gelitten. Sie riss sich ständig Haare aus, ohne sich dessen bewusst zu sein. Heute würde man das als Zwangsneurose bezeichnen. Es war so schlimm, dass sie Perücken tragen musste. Sie hatte Acrylfingernägel, aber weil sie diese nicht pflegte, breitete sich darunter Nagelpilz aus. Für echten Glamour war alles zu schräg. Ich erwähne das immer, weil die Leute annehmen, dass sie dieser Joan-Crawford-Typ einer schönen Nervensäge war, wie auf den Bildern, die man im Kino zu sehen bekommt, von Leuten, die in Wirklichkeit ständig von Friseuren und Maskenbildnern betreut werden.

CR: Offensichtlich standen deiner Mutter keine Friseure und Maskenbildner zur Seite, aber sie hatte dich. Wenn du auf diese Photos zurückblickst, fühlst du dann so etwas wie

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist *Parkett*-Redaktorin in New York.

einen Vorbehalt, wie seinerzeit deine Mitstudenten an der Kunstschule? Oder ist es immer noch so, als ob du auf eine Erinnerung, eine unmittelbare Erfahrung zurückblicken würdest?

MM: Meine Brüder und ich schauen die Bilder immer noch an und sagen: «Warum diese Aufregung?» Selbst bei den Photos, die ich heute mache und gut finde, wird irgendwer bestimmt aufschreien: «Wie widerwärtig!» So ist mir bewusst geworden, dass ich irgendwo falsch verkabelt bin. Daran habe ich mich mittlerweile gewöhnt, und obwohl ich jedes Mal wieder überrascht bin und mich häufig dabei ertappe, wie ich sage: «Echt, findest du das widerlich?», wäre es doch unredlich, zu behaupten, dass ich mir nicht darüber im Klaren bin, dass die Menschen die Dinge verschieden sehen. Ich sehe nicht das, was du siehst. Ich habe in den Photos von meiner Mutter mit Sicherheit nie das gesehen, was andere Leute darin sehen, genau wie meine Brüder.

Ich habe nie verstanden, warum die Leute ein bestimmtes Bild mögen ... Als ich 2005 STEPPING UP (Hinaufgehen) und CRYSTAL SWALLOW (Kristallener Schluck) machte, nahm ich an, dass der Mund mit den Schmuckstücken sehr viel besser ankommen würde, als die schmutzigen Füsse, aber das Gegenteil war der Fall.

CR: Ich würde nicht sagen, dass du etwas siehst, was andere nicht sehen. Denn was du zu Hause erlebt hast und später auch als Künstlerin – was Holland Cotter «eine Pathologie des Glamour» nannte –, hat sich zu dieser ganz spezifischen Art entwickelt, in der du Bilder erzeugst und komponierst; es geht darum, wovon du dich angezogen fühlst und was du auslöst. Das ist wirklich unübersehbar, auch in der neuen Arbeit mit Pamela Anderson.

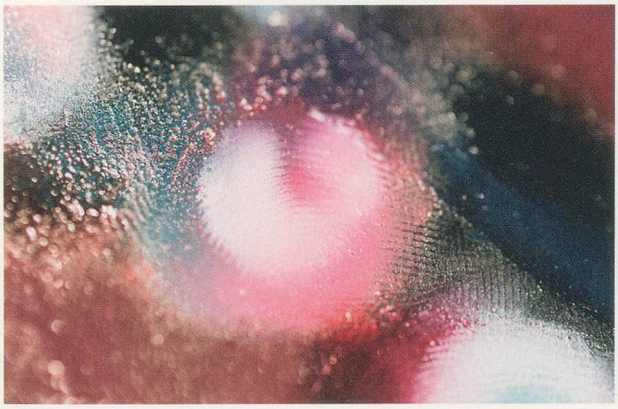
MM: Als ich anfing Kunst zu machen, habe ich von *Brenda Starr* zeichnen gelernt, dieser Zeitungscomic von der Reporterin mit dem Funkeln im Auge. Meine ersten Zeichnungen waren *Glamour Girls*. Also gibt es einen durchgehenden roten Faden. Ich denke immer, dass ich eigentlich mein Leben lang dasselbe Bild gemacht habe. Darüber, was du gerade gesagt hast, denke ich häufig nach. Die Leute sind nur deshalb überrascht von den Photographien meiner Mutter, weil es ungewöhnlich ist, Sucht im Kontext bürgerlichen Wohlstands zu sehen. Sie sind es gewohnt, Menschen zu sehen, die durch die Sucht zum Krüppel geworden sind und mit Nadeln in den Venen auf der Strasse liegen. Larry Clark oder Jim Goldberg sind echt sensationell, diese Bilder können die Leute auch einordnen.

CR: Sind es vielleicht, genau wie June Cleaver oder Joan Crawford, auch nur irgendeinem Kopf entsprungene Phantasiegeburten? Als Bruce Hainley 1996, also fast dreissig Jahre nach Entstehen der Photos, im *Art Forum* über *Coral Ridge Towers* schrieb, war er begeistert von dieser imaginären Joan-Crawford-Figur in deinem Werk. Er bezeichnete die Serie auch als deinen ersten Werkkorpus.

MM: Das war sie wohl auch.

CR: Glaubst du, die Tatsache, dass Hainley diese Bilder erneut publik machte, hat dich dazu gebracht, die Photo-

MARILYN MINTER, fingerprints / Fingerabdrücke, detail.



MARILYN MINTER, CRYSTAL SWALLOW, 2006, enamel on metal, 96 x 60" / KRISTALLENER SCHLUCK, Lack auf Metall, 244 x 152,5 cm.

graphie wieder in besonderer Weise in deine Arbeit einfliessen zu lassen? Ich denke da an Werke wie SOLO (1999).

MM: Ich habe in den 70er Jahren photographisch gearbeitet. Ich malte Bilder von Schwarzweissphotos, von Dingen wie Staub oder verschüttetem Kaffee, oder von Polaroids, die einfach auf dem Linoleum verstreut lagen. Auf einem Bild waren sie unscharf und auf der nächsten Bildtafel scharf. Die Photographie hat etwas, was mir schon in den 70er Jahren eingeleuchtet hat. Damals galt ich als Photorealistin, als sehr langweilige, weil ich langweilige Motive malte. Photographie und Malerei haben für mich von Anfang an perfekt zusammengepasst, wie ein Handschuh zum anderen, obwohl ich immer dachte, dass ich nicht so gute Bilder machen kann wie die Werbephotographen.

In den 80er Jahren habe ich zusammen mit Christof Kohlhofer Bilder aus der Populärkultur bearbeitet. Indem wir unsere Arbeiten gegenseitig übermalten, versuchten wir Distanz zu unseren eigenen Arbeiten zu gewinnen. Wir machten Bildsandwiches. Als diese Zusammenarbeit auseinanderging, nahm ich Bilder, die mich faszinierten oder berührten, und löste sie in Punktraster auf. Ich versuchte also immer noch, etwas Distanz zur Photographie zu gewinnen. Ich hatte schon immer diese Fähigkeit, alles zu kopieren, aber ich dachte nicht, dass mich dies als Künstlerin weiterbringen würde. Ich konnte mir nicht vorstellen, wie ich diese Fähigkeit einsetzen könnte, um einen Beitrag zur Kunstgeschichte zu leisten. Künstler wie Chuck Close, Lisa Yuskavage, in jüngerer Zeit auch John Currin und natürlich Phillip Pearlstein haben von der Photographie ausgehend einen echten Beitrag geleistet. Ich sage immer, ich bin eigentlich keine Photorealistin, denn bei einem traditionellen Photorealisten ist das Gemälde eine treue Wiedergabe des Photos. Es ist dicht und sauber, und der Reiz besteht – besonders für den Betrachter – darin, dass beide exakt gleich aussehen. Bei mir dagegen löst sich das Bild auf, wenn man näher kommt. Im Übrigen ist es mir sehr wichtig, die gemalten Bilder mit den Photographien, die für mich wie Zeichnungen funktionieren, in einem Raum zu zeigen.

CR: Wenn du von «Zeichnungen» sprichst, denkst du da an deinen Arbeitsprozess, oder an Maler, die von Zeichnungen und nicht von Photographien ausgehen? In deinen Ausstellungen besteht oft eine Spannung zwischen der Photographie und dem gemalten Bild, als ob sich noch irgendetwas anderes zwischen ihnen abspielte.

MM: Meine Photographien lassen die gemalten Bilder besser ausschauen und vermutlich gilt das auch umgekehrt. Für mich ist das fast wie eine Installation. Sie zusammen zu sehen, verändert die Bedeutung der Arbeit.

CR: Ich habe auch ans Tempo gedacht, du arbeitest mit Techniken, die normalerweise langsam sind, richtig schnell und umgekehrt. Da ist etwas mit dem Tempo in deinen Werken, was ich nicht wirklich festmachen kann, das Medium, das du verwendest, erfordert ein wirklich schnelles Arbeiten, und die Art, wie du eine Photographie im Kopf erarbeitest, bevor du auf den Auslöser drückst, ist extrem zeitaufwändig, aber dann gehst du ran w i e d e r B l i t z ...

MM: Ja, dann muss ich rasch arbeiten.

CR: Ich versuche mir vorzustellen, wie hier diese atypische Beziehung zwischen Medium und Zeit aussieht.

MM: Das ist ein interessanter Ansatz. Beim Photographieren bin ich t o t a l schnell. Ich verwende keine Polaroids und keine digitalen Bilder. Manchmal nehme ich eine Digitalkamera um die Belichtung zu überprüfen, aber gerade heute sitzen viele Photographen vor dem Computer, um ihr Photo zu sehen. Ich schiebe Lampen umher. Ich arbeite s e h r konventionell, mit 35-mm-Film, keine Tricks, keine Spezialeffekte. Ich bewege mich viel. Meine Modelle sind es nicht gewohnt, dass jemand so schnell ist. Heute steckt die Photographie wirklich in einer Sackgasse ... Sie wird mit Photoshop zu Tode bearbeitet.

CR: Aber du hast an diesem Bild von Pamela Anderson monatelang gearbeitet. Du hast dir ihr Bild in Zeitschriften angeschaut und auf DVDs, und du hast dich mit dem Bild, das sie vermittelt, aufs Engste vertraut gemacht und die Details herausgearbeitet. Du hast es komponiert ...

MM: Im Kopf, ja. Ich überlege mir, wie ich eine bestehende Vorstellung nehmen und mir aneignen kann. Tatsächlich habe ich mich für Pam interessiert, so lange ich zurückdenken kann. Sie hat mit ihren Pin-ups, den Photos, die sie mit David LaChapelle macht, eine harte Geschichte der Selbstherabsetzung und Ironie hinter sich. Die meisten Menschen kennen Pamela Anderson nur als Pin-up-Girl, mich hat sie jedoch als Tierschützerin und Vegetarierin, kurz als Mensch interessiert. Was wir in den Zeitschriften von ihr sehen, ist eine Maske, eine aufblasbare Puppe, aber dahinter steckt eine wunderschöne, einfühlsame, reife Person.

CR: Dann gehört zum Aufbau vor der eigentlichen Aufnahme die Art, wie die Fransen fallen, die Nägel, der Glimmer und all das, und das Vorgehen gleicht dem, wie manche Leute ein Gemälde aufbauen.

MM: Ja. Aber es verändert sich wieder, sobald ich mit den Aufnahmen beginne.

CR: Natürlich. Ich wette, du fängst Dinge ein, die dir im Moment gar nicht bewusst sind.

MM: Das passiert i m m e r. Deshalb arbeite ich nicht mit Polaroids. Ich will diese magischen Momente. Ich will überrascht werden. Ich will den Zufall. Ich vertraue ihm. Manchmal schau ich mir die Bilder an, wenn ich sie zurückbekomme, und staune: «Hab ich das aufgenommen?» Genau das suche ich, dieses «Mensch, das haut ja wirklich hin. Wie konnte ich das sehen?» Manchmal glaube ich zu wissen, wann es klick macht. Ich habe dieses Gefühl … «Ah, das ist es. Das ist das Bild, das ich will.» Ich vertraue den Musen. Nur so kommt etwas Neues zustande.

CR: Und was ist mit dem Betrachter?

MM: Ich möchte, dass der Betrachter auch Gelegenheit zu einer Art persönlichem Austausch erhält …, dass er sich einklinken kann, ohne selbst dabei unterzugehen. Deshalb sollten Photographien und Gemälde unterschiedlich gross sein.

CR: Wenn du von persönlichem Austausch sprichst, kann man sich ein breites Spektrum an psychologischen oder emotionalen Begegnungen vorstellen. Welche Art von Gefühl bei den Leuten wohl überwiegt, wenn sie deine Arbeiten betrachten? Gibt es etwas, was du bewusst unterstützt?

MM: Ich will, dass das Gleiche geschieht, wie wenn ich mir selbst irgendwo Kunst anschaue. Wenn es mich fesselt, so ist es, weil der Künstler etwas zum Kontext der Kunstgeschichte beiträgt, sie um ein paar Millimeter verschiebt oder einfach eine Information nimmt und ihre Bedeutung verändert. Ich schenke der Kunstgeschichte so viel Aufmerksamkeit, weil ich unterrichte. Chuck Close und Gerhard Richter haben neue Prozesse erfunden. Die Tatsache, dass einer Realismus und Abstraktion kombiniert, als wäre es ein und dasselbe. Ich glaube auch, dass es dasselbe ist. Und dann Cindy Sherman, die jedes Stereotyp sprengt, das die Populärkultur je geprägt hat. Ich liebe das! Wer nicht? Ich bin überzeugt, dass Kunst sich im Grunde an andere Künstler wendet oder an Menschen, die etwas von Kunst verstehen. Hat man erst einmal Blut geleckt, bleibt man dabei. Das sind nur wenige Leute, und nur für diese mache ich Kunst.

CR: Gibt es viele Leute, die auf deine malerische Technik achten?

MM: Nein. Ich glaube, sie nehmen unwillkürlich wahr, dass es anders aussieht als ein Ölbild. Aber nur sehr wenige Leute fragen danach, wie es gemacht ist. Und wenn sie es tun, ist es vorbei, sobald sie die Fingerabdrücke gesehen haben. Sie wollen unbedingt wissen, wie diese Fingerabdrücke überall auf das Bild kommen. Es geht um den Tastsinn, und obwohl Aluminiumplatten kalt wirken, ist die Maltechnik zutiefst menschlich.

CR: Ist es Acrylfarbe?

MM: Es ist Lack.

CR: Ah, deshalb trocknet es so schnell.

MM: Ja. Bei Lackfarbe denkt man sofort an Gary Hume oder Christopher Wool. Ein harter Farbkontrast neben dem anderen, keinerlei sanfte Übergänge.

CR: Aber man denkt gewöhnlich nicht an wirklich winzige Gesten.

MM: Aber 1994 oder 1995 ist etwas passiert, das war so ein Zufallsmoment. Ich begann gerade, die Übergänge mit meinem Zeigefinger weicher zu machen; bei den ersten Schichten hatte ich mit dem Pinsel begonnen, aber bei der letzten Schicht machte ich praktisch alles mit den Fingern. Ich habe jetzt eine Assistentin, die kaum je einen Pinsel anrührt. Ich male mit zwei Fingern; sie mit vier, manchmal fünf.

CR: Das Bild wird abstrakt und gleichzeitig offenbart es sich mit all den kleinen Makeln und Flecken, in die du so verliebt bist.

MM: Man sieht nur nie jemanden, der Bilder davon macht, aber alle wissen, dass sie existieren. Vielleicht ist das der Punkt, wo ich den Zeitgeist treffe, weil ich Bilder von etwas mache, was alle kennen. Weil es eine Wahrheit ist, können die Menschen den Bezug zu ihrem Abbild herstellen. Als meine Freundin Sue Williams in den 90er Jahren ein Bild malte, das eine Frau als Opfer zeigte, hatte das noch niemand gesehen. Es traf den Nerv der Zeit. Es kam genau richtig. Wie Cady Noland, die das gerade Gegenteil von dem machte, was Heim Steinbach tat. Es war so rüpelhaft, wie sie zerschlagene Baseballschläger neben Handschuhe, Handschellen, neben ein Bild von Patty Hearst, einen silberfarben gespritzten Pranger aus Karton, hängte. … So verschieden von der aalglatten Neo-Geo-Attitüde.

CR: Du hältst Dinge fest und stellst Dinge aus, die meist hinter verschlossenen Türen oder im Versteckten oder hinter der Fassade stattfinden.

MM: Es sind einfach Dinge, die man gern übersieht.

CR: Versuchst du zu sagen, dass das in Ordnung ist?

MM: Was für ein Gedanke, he? Ich versuche zu sagen, dass es Zeit ist, zu sehen, wer wir wirklich sind. Der beste Film,

den ich letztes Jahr gesehen habe, war eine Fernsehshow, «The Wire». Schaust du «Wire»?

CR: Ja.

MM: Huch, das ist wirklich wie im Leben, die Guten haben viele schlechte Seiten und die Bösen können eine Menge Gutes tun. Wir wollen immer alles schwarzweiss malen, aber ich mag Grautöne.

CR: Wenn ich mir diese neuen Bilder mit Pamela Anderson anschaue, muss ich an die erste Arbeit mit deiner Mutter denken. Denn du hast bei beiden Arbeiten zwei Dinge vereint, die normalerweise nicht zusammenpassen. Einmal eine Suchtkranke, die trotzdem deine Mutter ist. Und dann ein Playmate-Modell, das in den Bildern, die du von ihr gemacht hast, nicht wiederzuerkennen ist, eben weil sie sie selbst ist.

Es ist, als ob du diese realen Dinge verstärkst, denn einiges von dem, was im Bild passiert, gleicht dem, was mit dem Ton passiert, wenn man die Lautstärke voll aufdreht. Es gibt zwar eine Rückkopplung, aber der Klang bleibt rein. So würde ich das Bild charakterisieren: als vollkommen reinen Sound für allfällige offene und aufrichtige Empfänger, die sich darauf einstellen wollen.

MM: Eine schöne Analogie.

CR: Aber nur Menschen, die Musik wirklich lieben, können so Musik hören.

MM: Ja.

CR: Wie du schon sagtest, ist diese Kunst, dieses Bild für die Kunstszene gemacht. Es ist nicht für die grosse Masse des Bilder konsumierenden Publikums.

MM: Nein, die machen einen weiten Bogen darum herum.

CR: Du hast mich wegen eines Titels gefragt für das neue Bild von Stephanie Seymour mit ihrem kleinen Töchterchen, das du «Mutter mit Kind» nennen wolltest, dem du aber stattdessen den Titel IT'S MINE (Es ist meins, 2007)

MARILYN MINTER, ARMOROUS, 2000, enamel on metal, 3 x 4' / Lack auf Metall, 91,5 x 122 cm.

gegeben hast. Obwohl in dem Bild so viele religiöse oder psychologische und emotionale Inhalte mitschwingen, sollte es nicht von irgendeinem kanonischen System vereinnahmt werden. Du übernimmst keinen dieser bestehenden Ansätze. Du arbeitest irgendwie zwischen diesen Dingen und schaffst eine neue Ordnung.

MM: Reagieren wir nicht generell so auf Kunst, die wir mögen, auf Kunst, die den kunstgeschichtlichen Zusammenhang verändert? Sie interpretiert und ist erst wirklich überzeugend, wenn mehrere Lesarten möglich sind. Andernfalls ist es nur eine Illustration und man schreibt den Leuten vor, was sie denken sollen.

CR: Ja, diese Bilder illustrieren nichts. Sie sind eigentlich wie Interpunktionszeichen.

MM: Ich sage meinen Studenten: «Arbeitet einfach mit eurer Wahrheit; sagt eure Wahrheit, egal, ob ihr damit jemanden verletzt oder nicht, und es wird klappen.» Man muss ein Bild für seine Wahrheit finden. Vielleicht ist es das, was du mit dem reinen Klang meinst. Ich kann das nur als innere Stimme beschreiben, es muss diesem reinen Ort entspringen. Man muss alles offenlassen. Die Leute müssen ihre eigenen Geschichten und Traditionen einbringen können.

CR: Das leuchtet mir ein: es offenlassen. Als du das gesagt hast, war das so schön, dass ich fast das Gefühl hatte, hier sollten wir aufhören, denn ich denke, das ist es, worauf es dir vor allem ankommt. Es ist dir ein echtes persönliches Anliegen, die Dinge so sein zu lassen, wie sie sind.

MM: Ich versuche immer die Moral aus der Kunst abzuleiten. Sonst macht es keinen Sinn, denn Moralvorstellungen ändern sich.

CR: Nun, darüber haben wir gesprochen, als wir uns über die sogenannte feministische Kunstkritik ärgerten, die bestimmte Künstlerinnen kritisierte, weil sie nicht die richtige Art von Feminismus betreiben.

MM: Genau, das macht mich ganz krank. Wann hören wir endlich damit auf? Ich habe grosse Hochachtung vor Pamela Anderson. Sie ist eine Art Anti-Marilyn-Monroe. Natürlich ist Pam ein Produkt ihres kulturellen Umfeldes, aber sie ist kein Opfer. Sie arbeitet mit dem, was ihr gegeben ist, und hat Erfolg damit. Sie lebt von ihrem Aussehen.

CR: Deine Arbeit ist nicht programmatisch.

MM: Ich glaube, wenn sie das wäre, würde sie sich allem verschliessen – ich will den Leuten nicht sagen, was sie denken sollen, man muss seine eigenen Schlüsse ziehen. Lisa Yuskavage hat gesagt, alles was sie tue, sei das Gewehr zu laden. Das gefällt mir.

CR: Ich glaube, es gibt eine Tendenz, die Interpretation deiner Bilder zu vereinfachen und zu sagen: «Na ja, sie versucht uns auf die vergessene Schönheit aufmerksam zu machen.»

MM: Weshalb sollte es mich kümmern, ob sie Beachtung findet? Diese Idee ist schon immer herumgegeistert, dass die Kunst erziehen oder bewirken soll, dass man sich besser fühlt. Ich weiss nicht einmal, woher das kommt. Ich versuche überhaupt nichts zu tun, ausser n i c h t unehrlich zu sein. Solange ich auf diese innere Stimme höre, bin ich davor gefeit. Es scheint, als wäre alles so viel einfacher für einen Künstler, wenn er nur eine Formel fände. Aber das wird nie geschehen.

CR: Man kann nicht jeden Tag ein frisches weisses Hemd anziehen und ein neues weisses Bild malen.

MM: Genau. Selbst wenn man etwas herausfindet, wenn man die Formel findet, obwohl das niemandem gelingt, so verändert sich ihre Bedeutung laufend. Die Wahrheit verändert sich laufend. Deshalb ist es ja so aufregend – und so schwierig.

(Übersetzung Wilma Parker)

1) June Cleaver, weibliche Hauptfigur aus der US-amerikanischen Fernsehserie «Leave it to Beaver» (1957–1963), sie wurde verkörpert von Barbara Billingsley.

MARILYN MINTER, STEPPING UP, 2005, enamel on metal, 96 x 60" / AUFWÄRTS STEIGEND, Lack auf Metall, 284 x 152,5 cm.