Gary Hume : skin jobs = Hautphänomene

Autor(en): **Fogle, Douglas / Schmidt, Susanne**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 48: **Collaborations Gary Hume, Gabriel Orozco, Pipilotti Rist**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681212

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DOUGLAS FOGLE

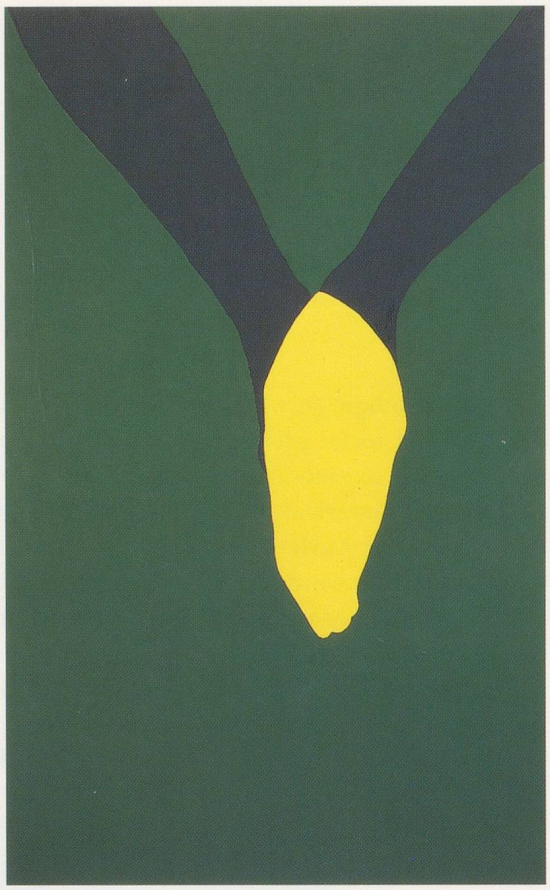
Skin Jobs

They say that beauty is only skin deep. So what, we might ask, is the depth of skin? Nothing more than a loosely connected layering of cells just a few millimeters thick, the skin, although an effective barrier, is nonetheless a particularly precarious organ. Its structure incorporates gaps and, despite all its powers of regeneration, its surface tears easily. It is the very tenuousness of our corporeal container that underlies the seemingly paradoxical ambivalence that our culture directs towards its surface. Skin doesn't simply hold our bodies together; it provides a medium for our interface with the world. As the judicial sentencing machine in Kafka's *In the Penal Colony* would seem to suggest, the skin functions as a palimpsest, on which is left the physical traces of social interaction, our traumatic intersection with the world. Whether we obsess over the complexion of a supermodel, express horror at the transmogrifications of plastic surgery, or marvel at tales of ecstatic stigmata, the skin holds us tightly in its grip.

The French psychoanalyst Didier Anzieu devoted an entire volume to the analysis of dermatological paranoia in his patients. In postulating a psychoanalytic explanation for this cultural obsession, Anzieu put forth the notion of a "skin ego," which we might think of as a psychic envelope whose contours are coterminus with the physiological limits of our bodies. In analyzing his patients over the years, Anzieu found a direct correspondence between anxieties concerning imagined violations of the skin and actual dermatological pathologies. These findings were then generalized to suggest the workings of a larger cultural paradigm in which the blurring of the skin ego with the social ground against which it appears produced an anxiety in the subject. The symptoms varied from hysterical numbness to compulsive self-mutilation, but Anzieu was confronted by the common fear of "a flowing away of vital substance through holes," which he identified as "an anxiety not of fragmentation but of emptying."[1)]

Something of this paradoxical fascination with the skin can be identified in the surface of Gary Hume's paintings. In fact, the artist himself has likened his canvases to flesh, suggesting that the underpainting takes on the function of skin in relation to the surface paint's role as makeup. Like skin, these paintings act as interfaces between the realm of subject and object, viewer and viewed, drawing us into the orbit of their saccharine sheen while at the same time maintaining a high-gloss barrier to any unwelcome entry. From the earlier geometric paintings of doors to recent forays into more figurative terrain, Hume's paintings are encased in a cocoon of gelatinous pigment, like insects caught in amber. In PATSY KENSIT (1994), the minor denizen of pop stares at the viewer, her taunting gaze frozen in shimmering layers of pink and ochre hues. Like skin, the pigment's glistening surface is at first seductive. But then Kensit begins to resonate with a wholly different kind of energy, her surface curdling like milk left out too long. As figure and ground mutate into a single prophylactic envelope, one begins to feel dizzy, a phenomenon which, as Ulrich Loock suggests in his recent essay "Artificial Pictures,"[2)] destabilizes any attempts at resolving the historical tensions produced between figure and ground, between the physicality of the paintings—their material opacity—and

DOUGLAS FOGLE is a writer, and a curator at the Walker Art Center in Minneapolis.



GARY HUME, FALLING, 1995, gloss paint on aluminum panel, 79 x 49" / FALLEN, Lackfarbe auf Aluminium, 200,7 x 124,5 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

their illusionistic references. In labeling these paintings "hybrids" and "hermaphrodites," Loock claims for them a new phylum within the taxonomy of artistic production. Rather than overcoming all dissonance through a dialectical resolution of opposites, the paintings produce an endless disturbance, a precarious if insistent insurgency which short-circuits the logic of modernism. But while Loock's characterization of Hume's paintings might be summed up in the figure of the clone, we might also consider them more in relation to Anzieu's sense of the pathological anxiety of the skin ego.

If both characterizations are correct, we might then call Hume's paintings "skin jobs," a term used to describe the replicants in Philip K. Dick's novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* In Dick's novel the skin job is described as "more human than human," inspiring a mixture of admiration and revulsion in the human imagination. Whereas the *doppelgänger*, the clone's Romantic predecessor, provoked an existential questioning of the soul through an uncanny doubling of the subject, the replicant operates according to a decidedly different genetic paradigm, which we might term viral. The replicant has left Plato's cave behind, being far more interested in exact cellular mitosis than in the shadowy realm of mere simulacra. In this viral model, the idealistic bifurcation of representation and reality evaporates on the seamless membrane of Hume's paintings.

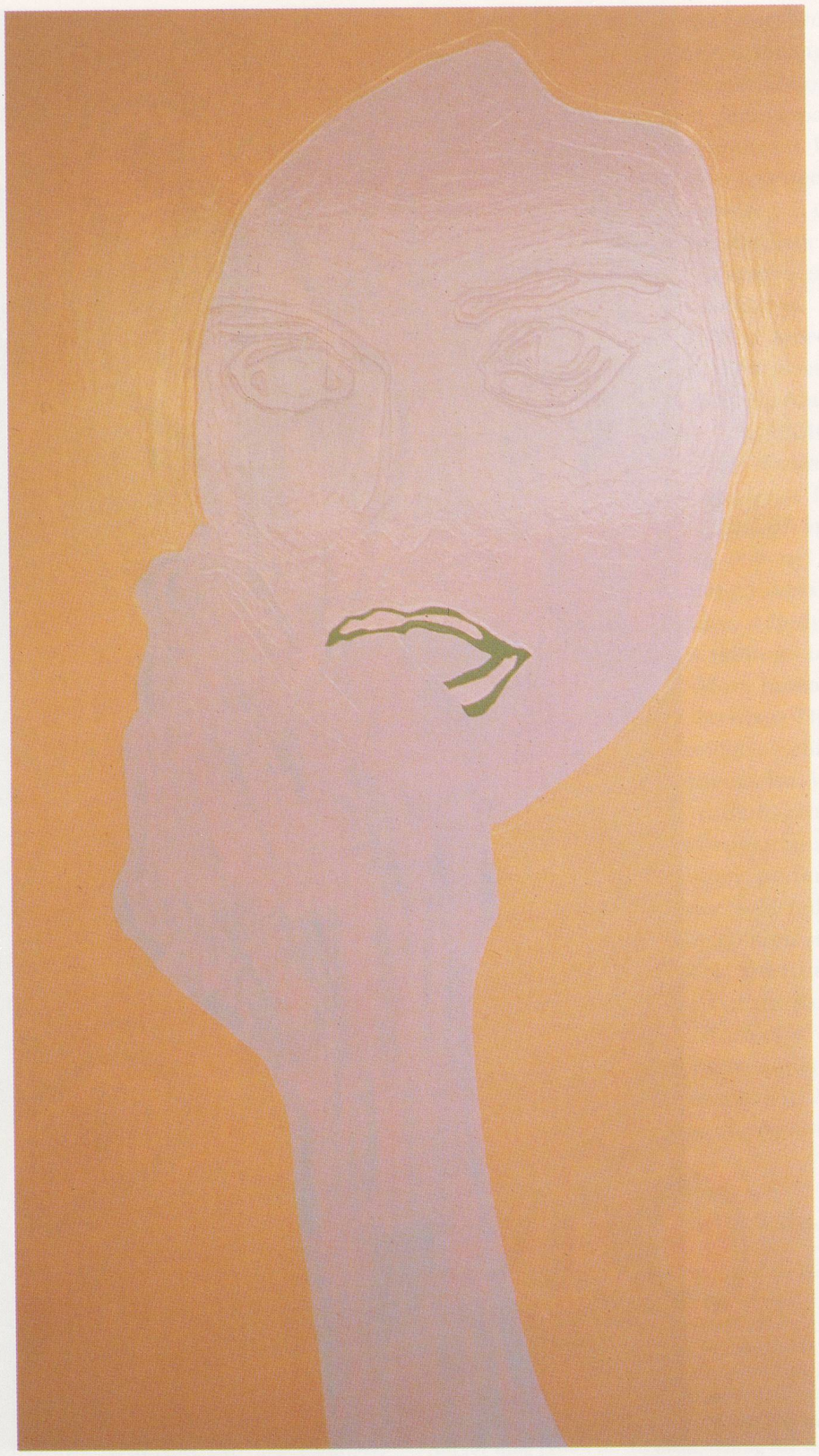
Nowhere is this evaporation more evident than in a series of paintings based on photographs of the Fascist figure sculptures that surround Mussolini's Olympic stadium in Rome.[3] In VICIOUS (1994) we see a heroically posed male figure rendered in disquieting brown paint against a flattened floral background. Its contours taped off in a hard-edged outline, its forward motion arrested by viscous pigment, this Fascist monument towers over us on its enormous aluminum surface, a body sealed against any possible leakage of its skin ego into the ground that offsets its silhouette. More human than human, the Fascist "soldier-male" (as Klaus Theweleit calls it) fully embodies the pathological characteristics ascribed by Anzieu to his patients. But in Hume's high-gloss monumentality, the virile hygiene of the figure is transformed into a viral contamination of its skin ego. Hardened, yet strangely porous, these hypermasculine skin jobs become infected with the same vertigo that destabilizes the coquettish PATSY KENSIT. The dominating perspectival tilt from which we see the figure in VICIOUS suggests the Romantic apotheosis of Leni Riefenstahl's athletic *Übermensch*, but Hume's affectless urgency gets under the skin of this fascinating Fascism and mutates it. Against such an infection Romanticism has no recourse. Hail the new flesh.

1) Didier Anzieu, *The Skin Ego* (New Haven: Yale University Press, 1989), pp. 38–39.

2) Ulrich Loock, "Artificial Pictures," in *Gary Hume: Paintings* (Bern: Kunsthalle Bern, 1995), pp. 63–66.

3) With titles like VICIOUS (1994), MANLY (1994), and HERO (1993), one might be tempted to read these paintings as a continuation of the questioning of artistic hubris begun in Hume's short single-channel video ME AS KING CNUT (1992), in which the artist sits in his backyard in a bathtub full of water, a paper Burger King crown on his head, telling the story of King Canute.

GARY HUME, KATE, 1996, gloss and paper on aluminum panel, 46 x 81⅞" / Lack und Papier auf Aluminium, 117 x 208 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)



GARY HUME, PATSY KENSIT, 1994, gloss paint on formica panel, 81⅞ x 46" / Lackfarbe auf Resopalplatte, 208 x 117 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)

DOUGLAS FOGLE

Hautphänomene

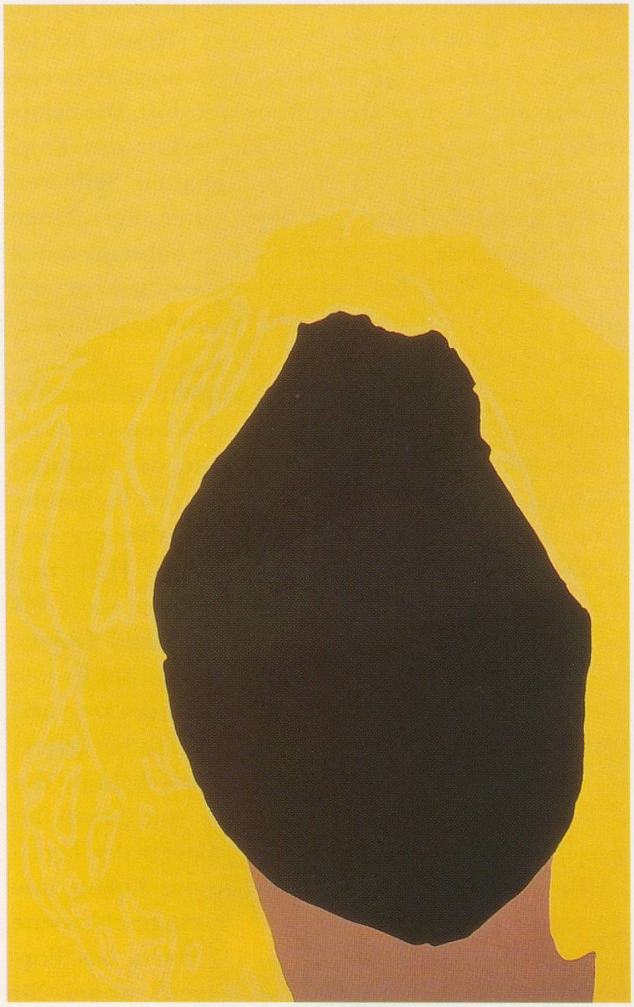
Man sagt, Schönheit sei eine Frage der Oberfläche, sie reiche nicht tiefer als die Haut. Aber wie tief reicht denn die Haut selbst? Eine lediglich wenige Millimeter dicke Lage lose miteinander verbundener Zellschichten, bildet die Haut zwar eine wirksame Barriere, ist im Grunde aber ein äusserst verletzliches Organ. Ihre Struktur ist mit Poren durchsetzt, und obwohl sie enorm regenerationsfähig ist, reisst die Oberfläche leicht auf. Die Fragilität unserer körperlichen Hülle ist der tiefere Grund für die scheinbar so widersprüchliche Ambivalenz, mit der unsere Kultur deren Oberfläche betrachtet. Die Haut hält ja nicht nur den Körper zusammen, sie ermöglicht auch den Kontakt zur Aussenwelt. Wie die Urteilsvollstreckungs-Maschine in Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* es anzudeuten scheint, gleicht die Haut einem Palimpsest, auf dem die soziale Interaktion unentwegt Spuren hinterlässt, ein traumatischer Berührungspunkt von Ich und Welt. Der Haut sind wir erbarmungslos ausgesetzt, ob wir den makellosen Teint der Supermodels vergöttern, ob es uns angesichts der Verwandlungskünste der plastischen Chirurgie schaudert oder ob wir fasziniert irgendwelchen Wundergeschichten von aufbrechenden Stigmata lauschen.

Der französische Psychoanalytiker Didier Anzieu hat der Untersuchung der dermatologischen Paranoia seiner Patienten einen ganzen Band gewidmet. Er fordert und versucht eine psychoanalytische Erklärung für die Hautbesessenheit unserer Kultur und führt den Begriff des «Haut-Ichs» ein; dieses können wir uns als eine Art psychische Schutzfolie vorstellen, deren Umrisse mit den Grenzen unseres Körpers zusammenfallen. Während der jahrelangen Analyse seiner Patienten stiess Anzieu auf einen direkten Zusammenhang zwischen den Angstphantasien über mögliche Hautverletzungen und tatsächlichen Erkrankungen der Haut. Diese Befunde wurden dann verallgemeinert in der Annahme, dass ein umfassenderes kulturelles Paradigma wirksam sei, wo immer die drohende Auflösung des «Haut-Ichs» im sozialen Umfeld, von dem es sich normalerweise deutlich abhebt, im Subjekt Ängste auslöst. Die Symptome reichten vom hysterischen Verlust des Empfindungsvermögens bis zur zwanghaften Selbstverstümmelung, aber Anzieu sah sich einer allgemeinen Angst gegenüber, «dass lebenswichtige Substanz durch die Löcher und Lücken entweiche», was er mit «nicht Angst vor Zerstückelung, sondern vor Entleerung» umschrieb.[1)]

Etwas von dieser paradoxen Faszination durch die Haut findet man auch in den Oberflächen von Gary Humes Bildern. Tatsächlich brachte der Künstler selbst seine Leinwände mit dem Körper in Verbindung, als er das Verhältnis von Grundierung und darüberliegender Farbe mit jenem von Haut und Make-up verglich. Wie die Haut fungieren diese Bilder als Schaltstellen zwischen Subjekt und Objekt, Betrachter und Betrachtetem, indem sie uns in den Dunstkreis ihres süssen Scheins hineinlocken und zugleich eine Hochglanz-Barriere gegenüber jedem unwillkommenen Eindringen aufrechterhalten. Von den frühen geometrischen Bildern von Türen bis zu seinen neueren Vorstössen ins Gebiet des Figürlichen: Humes Bilder liegen in einem Kokon zähflüssigen Pigments wie in Bernstein eingeschlossene Insekten. In PATSY KENSIT (1994) starrt das Pop-Sternchen dem Betrachter entgegen, wobei ihr

DOUGLAS FOGLE ist Publizist und Kurator im Walker Art Center in Minneapolis.

GARY HUME, YELLOW HAIR, 1995, gloss paint on wood panel, 81⅞ x 46" / GELBES HAAR, Lackfarbe auf Holzplatte, 208 x 117 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)

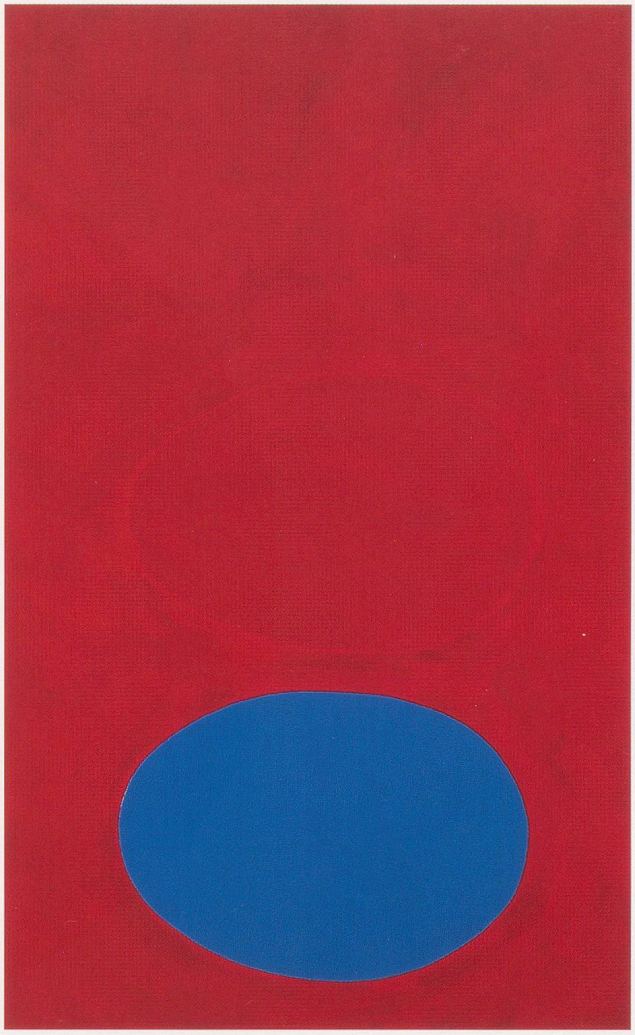


verächtlicher Blick durch leuchtende Schichten von Pink und Ocker schillert. Wie die Haut wirkt auch die glänzende Pigmentoberfläche zunächst verführerisch. Aber dann beginnt Kensit plötzlich in einem völlig andersartigen Energiefeld zu schwingen, die Oberfläche gerinnt wie abgestandene Milch. Und wenn Figur und Hintergrund zu einer einzigen Schutzschicht werden, fühlt man sich schwindelig, ein Phänomen, das (laut Ulrich Loock) jeden Versuch zur Lösung der historischen Spannungen vereitelt, die zwischen Figur und Hintergrund entstehen, zwischen der Körperlichkeit der Bilder – ihrer materiellen Opazität – und ihren illusionistischen Referenzen. Indem er diese Bilder als «Hybriden» und «Hermaphroditen» bezeichnet, fordert Loock für sie ein neues Vokabular innerhalb der Taxonomie künstlerischer Produktion. Statt alle Dissonanzen in einer dialektischen Auflösung der Gegensätze zu überwinden, bewirken die Bilder eine andauernde Störung, ein gewagtes, aber nachdrückliches Aufbegehren, das die Logik des Modernismus unterläuft.[2)] Loocks Charakterisierung von Humes Bildern lässt sich in der Metapher des Klons zusammenfassen, aber wir könnten sie im Licht von Anzieus Verständnis der krankhaften Ängste des «Haut-Ichs» noch etwas näher betrachten.

Wenn beide Auffassungen zutreffen, könnten wir Humes Bilder auch *Skin Jobs* (Hautphänomene) nennen. Diese Bezeichnung verwendet Philip K. Dick in seinem Roman *Do Androids Dream of Electric Sheep?* In diesem Roman wird der *Skin Job* (ein Replikant, eine Art Haut- oder Hüllen-Wesen)[3)] «menschlicher als menschlich» genannt und löst in der Vorstellung der Menschen eine Mischung von Bewunderung und Abscheu aus. Während der Doppelgänger, ein romantischer Vorläufer des Klons, durch eine einfache Verdoppelung des Subjekts ein existentielles Hinterfragen der Seele auslöste, funktioniert der Replikant nach einem grundverschiedenen genetischen Programm, das man als viral bezeichnen könnte. Der Replikant hat Platons Höhle verlassen und interessiert sich weit mehr für die Zellkernteilung als für das Schattenreich der Bilder. Nach diesem Modell der viralen Replikation würde die idealistische Trennung von Zeichen und Wirklichkeit durch die nahtlose Membran von Humes Bildern aufgelöst.

Nirgends wird diese Auflösung deutlicher als in einer Bilderserie, die auf Photographien faschistischer Skulpturen aus Mussolinis Olympiastadion in Rom beruhen.[4] In VICIOUS (1994) sehen wir eine männliche Silhouette in heroischer Pose und bestürzend brauner Farbe vor einem flach wirkenden geblümten Hintergrund. Mit überdeutlichen, hart umrissenen Konturen, die Vorwärtsbewegung in zäher Pigmentfarbe erstarrt, überragt uns dieses faschistische Monument auf einer riesigen Aluminiumplatte, ein Körper, der absolut dicht und versiegelt ist gegen jede Durchlässigkeit zwischen «Haut-Ich» und Hintergrund. Menschlicher als menschlich, weist dieser faschistische oder «soldatische» Mann (wie Klaus Theweleit ihn nennen würde) alle Krankheitsmerkmale auf, die Anzieu seinen Patienten zuschreibt. Aber in Humes Hochglanzmonumentalität verwandelt sich die übertrieben virile «Reinheit» der Figur in eine virale Infektion seines Haut-Ichs. Verhärtet und doch merkwürdig porös, werden diese hypermaskulinen *Skin Jobs* vom selben Schwindelgefühl infiziert, das auch die kokette PATSY KENSIT aus dem Gleichgewicht bringt. Die erhabene Perspektive, in der die menschliche Figur in VICIOUS erscheint, erinnert an die romantische Apotheose des athletischen Übermenschen bei Leni Riefenstahl. Aber Humes unpathetische Eindringlichkeit durchdringt die Oberfläche dieses verführerischen Faschismus und verwandelt ihn durch und durch. Gegen eine solche Infektion kennt der Romantizismus keine Medizin. Es lebe der neue Körper.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



GARY HUME, TWO EGGS, 1995, gloss paint on aluminum, 49¼ x 82⅝" / ZWEI EIER, Lackfarbe auf Aluminium, 125 x 210 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

Die dem Text unterlegten Zeichnungen geben (teilweise leicht verkleinert) die Folienzeichnungen wieder, mit denen Gary Hume arbeitet. / The drawings (some of them slightly reduced) underneath the text show the drawings on film that Gary Hume works with.

1) Didier Anzieu, *Das Haut-Ich,* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

2) Ulrich Loock, «Artifizielle Bilder» in: *Gary Hume. Paintings,* Kunsthalle Bern, 1995, S.12 ff.

3) Für die Bandbreite von Bedeutungen des englischen *Job* – von Arbeit, Auftrag, Angelegenheit, Produkt, Typ ... bis unangenehmer Kerl *(tough job)* – gibt es im Deutschen keine genaue Entsprechung.

4) Durch Titel wie VICIOUS (1994), MANLY (1994) und HERO (1993) könnte man sich dazu verführen lassen, diese Bilder als Fortführung der Infragestellung der künstlerischen Hybris zu verstehen, die Hume in seinem Einkanalvideo ME AS KING CNUT (1992) begonnen hat; darin erzählt der Künstler, in einer Badewanne in seinem Hinterhof sitzend, eine Burger-King-Pappkrone auf dem Haupt, die Geschichte von King Canute.