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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1996)

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

Artikel: Gary Hume : definitely something

Autor: Bovier, Lionel / Bürgi, Katharina / Hawkes, Sophie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681125

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: 10.07.2025

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

GARY HUME, FOUR FEET IN THE GARDEN, 1995, gloss paint on aluminum panel, 87 x 67" / VIER FÜSSE IM GARTEN, Lackfarbe auf Aluminium, 221 x 170 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

LIONEL BOVIER

Definitely Something

Just what is it that makes today's painting so different, so appealing?[1]

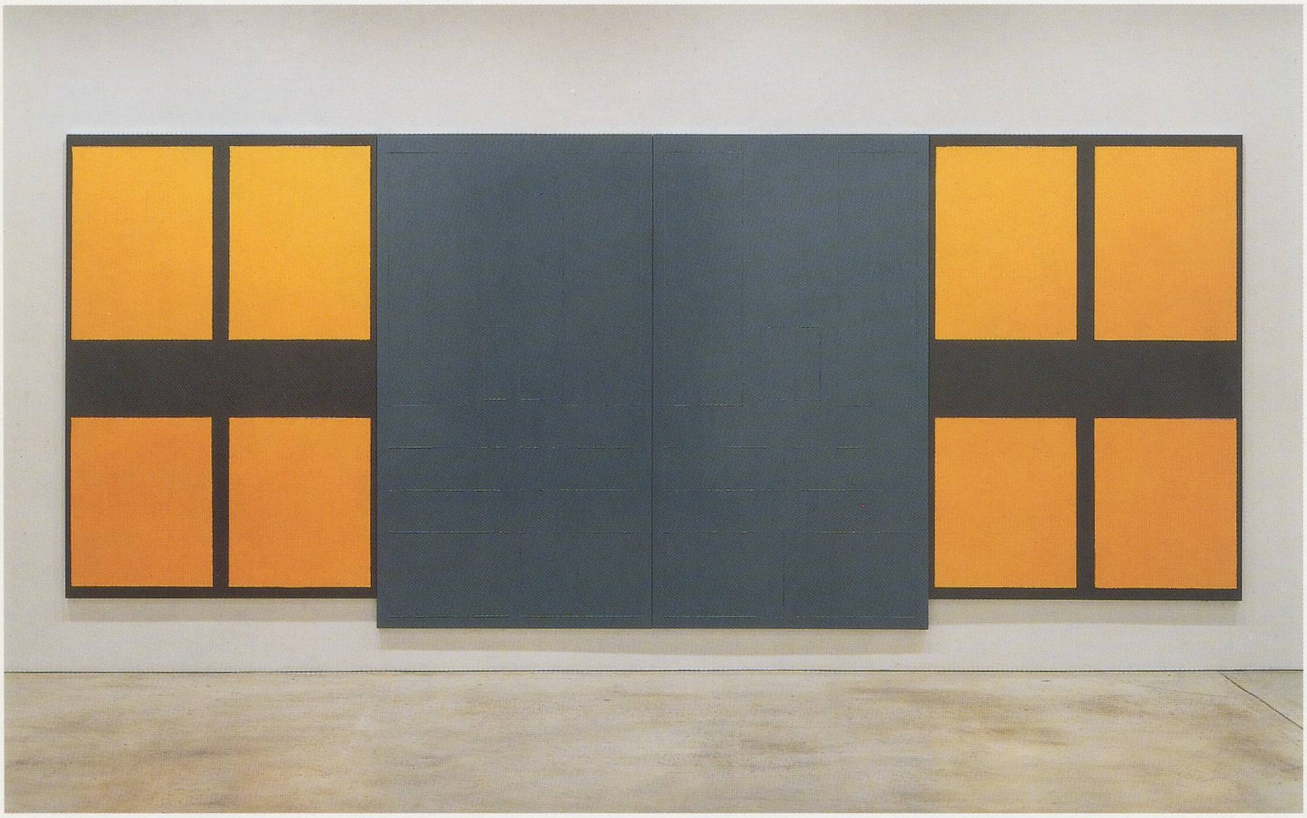
Über seine «weichen abstrakten Bilder» sagte Gerhard Richter 1970 in einem Interview mit Rolf Gunther Dienst: *Die Bilder unterscheiden sich nicht von den anderen* [d. h. den Photobildern] *oder nur äusserlich, und das ist unwichtig.*[2] Denn, wie er es einige Jahre später formulierte: *Die Voraussetzung meiner neuen Bilder ist die gleiche wie bei fast allen anderen Bildern: dass ich nichts mitteilen kann, dass es nichts mitzuteilen gibt, dass die Malerei nie die Mitteilung sein kann, dass sich weder durch Fleiss, Trotz, Irrsinn noch durch sonstige Tricks die fehlende Botschaft von selbst nur so durch das Malen einstellen wird.*[3] Der Künstler will zwar durchaus «ein Bild von der Welt» vermitteln, aber seine Absicht ist: *nichts erfinden, keine Idee, keine Komposition, keinen Gegenstand, keine Form – und alles erhalten: Komposition, Gegenstand, Form, Idee, Bild.*[4]

Diese Aussagen leuchten uns heute zwar unmittelbar ein, sie sind jedoch zentral, will man den Weg jener Künstler verstehen, die in der zweiten Hälfte der 80er Jahre begonnen haben, aus der Sprache der Malerei selbst heraus wieder einen Bezug zwischen Werk und Realität herzustellen – jedoch ohne diesen in der Form einer subjektiven Aussage ausdrücklich zu vermitteln.

Benjamin Buchloh hat aufgezeigt, wie stark der Satz von Richter mit der Entwicklung der Photographie als Medium der Aufzeichnung des Wirklichen zusammenhängt.[5] Es geht dabei allerdings weniger um eine Frage der Enteignung denn der paradoxen Bestätigung, wie Dave Hickey in seinem Essay «Richter in Tahiti» schreibt: *(...) dass nämlich die Malerei sich nach dem Aufkommen der Photographie nicht wandelte, weil die Photographie deren beschreibende Funktion übernommen hatte, sondern weil die Photographie diese Funktion betonte und damit das Zeichen höher bewertete als das Bezeichnete.*[6]

Gerade dieser Frage des *Was soll ich malen, wie soll ich malen?*[7] geht Gary Hume in der Serie DOORS (Türen, 1988–1992) nach. Tatsächlich han-

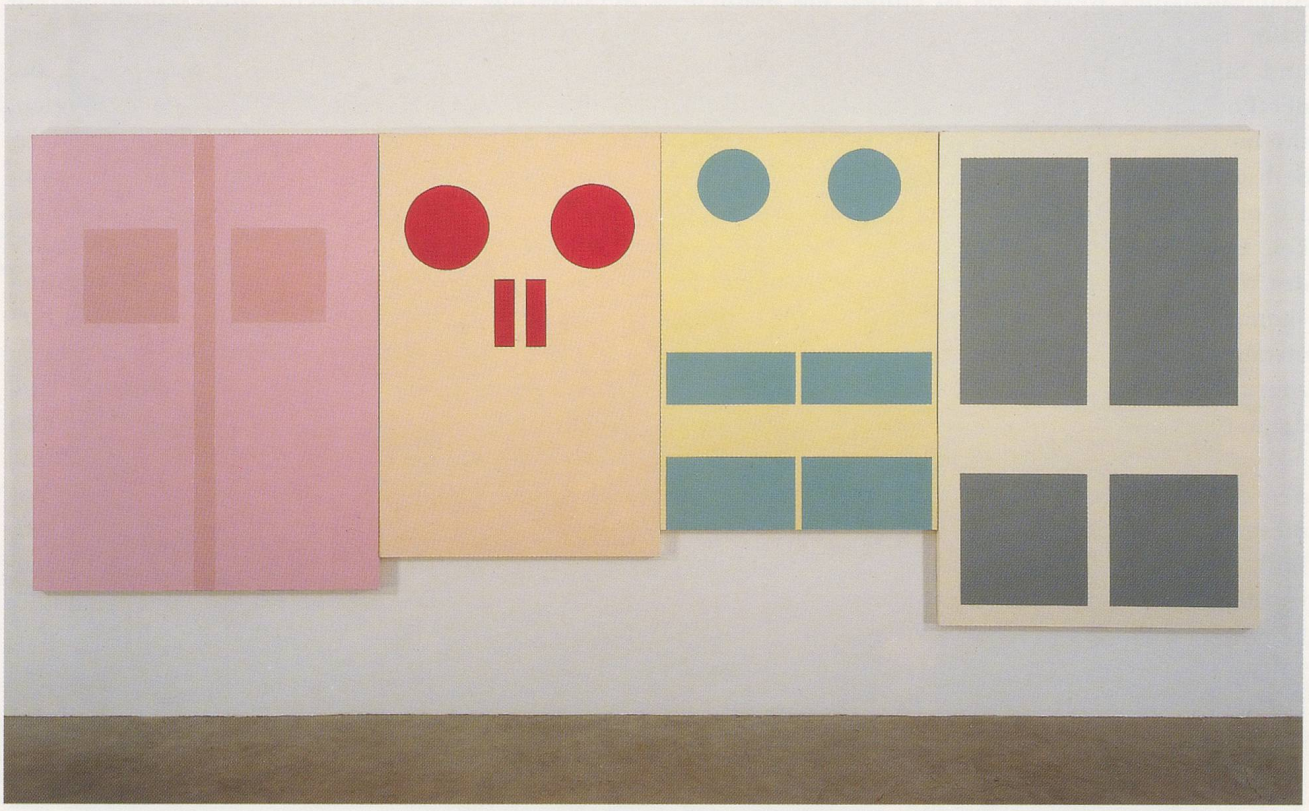
LIONEL BOVIER ist freier Kritiker und Ausstellungsmacher. Er lebt in Genf.



GARY HUME, PRESENT FROM AN OCTOGENARIAN, 1991, oil on formica panel, 82 x 196" /
GESCHENK EINES ACHTZIGJÄHRIGEN, Öl auf Resopalplatte, 208 x 498 cm.
(PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)

delt es sich bei diesen spiegelnden, lackierten Oberflächen (die in unwahrscheinlichen Farbvariationen die Schwingtüren eines Londoner Spitals wiedergeben) offensichtlich darum, ein Motiv zu finden, das den Beschränkungen eines flachen Bildträgers und einer Technik des Farbauftrags entspricht, die offensichtlich mehr von der industriellen als von der handwerklichen Malerei geprägt ist. In gewissem Sinn sind die DOORS ein verzögertes Echo der FLAGS von Jasper Johns, die über den Umweg einer grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Moderne einen neuen, mehrdeutig schillernden Gehalt gewonnen haben. Wie der Künstler selbst hellsichtig feststellt, lag es nun gefährlich nahe, der Verführung einer solchen Ausdrucksweise zu verfallen und sie in unendlichen Variationen auszubeuten.[8)] Indem er die Leinwand durch Resopal oder Aluminium ersetzte, fand Gary Hume jedoch eine Lösung für das unlösbare Problem (und persönlich bin ich geneigt, dieses für die darauf folgenden Veränderungen seines Vorgehens verantwortlich zu machen): Nach tatsächlich existierenden Modellen malte er schematisierte Türen, so dass man beinah glauben konnte, sie könnten in Wirklichkeit wieder als solche dienen . . .

Wenn man auch auf gewisse, häufig wiederkehrende optische Effekte und die Verwandtschaft der



FOUR DOORS I, 1989/90, gloss paint on canvas, 94 x 234" /
VIER TÜREN I, Lackfarbe auf Leinwand, 239 x 594 cm.
(PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)

Methode in den Werken dieser Serie und heutigen Werken des Künstlers hinweisen kann, wie das Ulrich Loock[9)] tut, so muss man doch anerkennen, dass sie andrerseits gleich weit voneinander entfernt sind, wie etwa Jasper Johns und Wesselman, um ein möglichst klares und sicher nicht unschuldiges Beispiel zu nennen. Die Verwandtschaft, welche viele zeitgenössische Werke mit den Arbeiten von Wesselman verbindet, ist in der Tat zu auffällig, um nicht eher auf struktureller als auf formaler Ebene erklärbar zu sein. Was Hume von der Pop Art aufnimmt, ist nicht so sehr die allgemeine Reduktion auf die Zeichnung, als vielmehr die Verbindung heterogener Kodes in einem Bild. Während die GREAT AMERICAN NUDES ein bestimmtes Fragment aus einem Werk von Matisse mit Bildern aus der Welt der Massenmedien verbanden, wird die Collage bei Hume zu einer eigentlichen Überlagerung von Schichten, so wie parallel dazu seine Maltechnik eher mit Schichten als mit Pinselstrichen arbeitet.[10)]

VICIOUS (1994) etwa zeigt eine Silhouette, die von den faschistischen Statuen des Olympiastadions in Rom inspiriert und von Blumenmotiven umgeben ist, bei denen man nicht weiss, soll man dazu irgendeine kunstvolle Tapete aus *Arts & Crafts* assoziieren oder doch eher Warhols *Flowers*. Unterschiedliche

Bildkodes sind hier dicht miteinander verwoben, und genau daraus ergibt sich die faszinierende Ambivalenz des Werkes: Da ist einmal das Statuenhafte, ferner das genaue Registrieren von Schatten und Silhouette (dessen Bezüge zu den Anfängen der Photographie bekannt sind) sowie das Dekorative und dessen künstlerische Wiederverwertung usw. Selbstverständlich zielt ein solches Inventar weder auf eine Erklärung des Bildes noch auf Vollständigkeit. Es soll nur das Zusammengesetzte, Kombinierte des Werkes aufzeigen, dass es eher «computiert» als «komponiert» ist, wie Loock richtig bemerkt.[11] Es erstaunt deshalb nicht, dass diesem Bild eine Collage zugrunde liegt, die in Humes Römer Atelier entstanden war, und auch nicht, dass Hume regelmässig Projektionen von Bildern verwendet, die er aus Magazinen oder Filmstreifen ausgeschnitten hat. Denn all diese Prozesse münden schliesslich in ein einziges Bild, das sehr klar erkennbar ist und doch mehrdeutig bleibt. Genau darin besteht eine der grossen Stärken dieser Malerei.

Die folgende Anekdote verrät einiges über Gary Humes Einstellung zur Malerei. Es ist die Geschichte von Tony Blackburn, einem Radio-Diskjockey, dessen Name Hume als Titel für ein Werk von 1993 verwendete. Blackburn erlangte dadurch eine «gewisse Berühmtheit» (um einen Begriff von Gregor Muir[12] zu verwenden), dass er seine tägliche Sendung dazu benützte, um seine Freundin nach der Trennung zur Rückkehr zu bewegen. Durch diesen «Missbrauch» des Mediums, in dessen Dienst er vertraglich stand, indem er – gegen die eigene Logik des Mediums – eine streng geregelte Sprachform zu rein persönlichen Zwecken verwendete, verstiess der DJ gegen sämtliche Regeln: Er war nicht mehr bloss Entertainer, sondern eine Art Pirat, der die Gleichförmigkeit des gesellschaftlichen Informationsflusses störte.

Ich erinnere mich, wie bei einem Besuch im Atelier des Künstlers, einige Monate vor der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, ein grosses Bild mit dominanten Farbtönen in Schwarz und Violett einen starken Eindruck auf mich ausübte (FOUR FEET IN THE GARDEN, 1995). Es schien mir, als ergebe sich die figürliche Interpretation des Werkes direkt aus seiner «abstrakten» Dimension. Das Gemälde liess den Sinn aufblitzen, ohne dass er sich wirklich fassen liess. Ich sah natürlich vier Paar nackte Füsse, tendierte aber dazu, ihre Entstehung auf eine zufällige Veränderung der Oberfläche zurückzuführen, auf ein formales Ganzes, das ebensoviel von einem Rorschachklecks wie von der Photographie hatte, die vermutlich als Vorlage diente. Der schwarze Bereich, in dem sich ein unbeholfener Kreis abzeichnete, schien diese Unsicherheit zu bestätigen. Ein Element jedoch irritierte mich zutiefst, denn es brach diese lebendige bewegte Wirkung und lenkte den Blick brüsk auf die Bildebene selbst: Am unteren Bildrand hatte Hume ein paar nonchalante grüne Striche hingesetzt, die eine Wiese andeuteten. Ich wagte es zu jener Zeit nicht, mir einzugestehen, dass dieser Stilbruch, diese «Geschmacklosigkeit» unbedingt notwendig war. Heute ist mir klar, dass es Gary Hume nicht um Bilder als Objekte des Geschmacks oder der Kultur geht, oder mit Godard gesprochen, nicht darum *des images justes*, sondern *justes des images* zu schaffen – als etwas Unvermeidliches und seltsam Endgültiges.

(Aus dem Französischen von Katharina Bürgi)

1) Der Titel dieses Essays (deutsch: Eindeutig etwas) stammt aus dem musikalischen Werk von Gerwald Rockenschaub und lehnt sich an den Titel des ersten Albums der Gruppe «Oasis» an: *Definitely, May Be.* Das Motto (deutsch: Aber was ist denn an der Malerei heute so anders und faszinierend?) nimmt Bezug auf das bekannte Bild von Richard Hamilton mit dem Titel JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOME SO DIFFERENT, SO APPEALING (1956).

2) Gerhard Richter im «Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970», in: Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Gerhard Richter. Text,* Insel Verlag, Frankfurt am Main 1993, S. 58.

3) Gerhard Richter, «Aus einem Brief an Benjamin H. D. Buchloh 23.5.1977», ebenda, S. 80.

4) Gerhard Richter, «Notizen 1986», ebenda, S. 120.

5) Benjamin Buchloh, *Gerhard Richter: Ausstellungskatalog,* vol. II (Essais), Paris 1993. Vgl. auch die Artikel von Gertrud Koch und Luc Lang, in: *Gerhard Richter,* Ed. Dis Voir, Paris 1993.

6) In: *Parkett* 35, Zürich/New York 1993, S. 95.

7) Gerhard Richter, «Notizen 1986», a.a.O., S. 120.

8) Im Interview mit Adrien Dannatt, «The Luxury of Doing Nothing», *Flash Art,* no. 183, Sommer 1995.

9) Ulrich Loock, «Artifizielle Bilder», in: *Gary Hume,* Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bern/ICA London, 1995, S. 12–15.

10) «I love the skin surface of enamel, so mainly I refuse brush strokes (...)», erklärt Hume im Gespräch mit Dannatt, a.a.O., S. 97.

11) Ebenda, S. 15.

12) Gregor Muir in: *Art + Text,* no. 51, 1995, S. 38–43.

GARY HUME, WHISTLER, 1996, gloss paint on aluminum, 79⅝ x 63⅛" / PFEIFER, Lackfarbe auf Aluminium, 201 x 160,5 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)

GARY HUME, VICIOUS, 1994, gloss paint on wood panel, 86 x 71" / BÖSARTIG, Lackfarbe auf Holzplatte, 218,4 x 180,3 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)

LIONEL BOVIER

Definitely Something

Just what is it that makes today's painting so different, so appealing?[1)]

In an interview with Rolf Gunther Dienst, Gerhard Richter said that his "soft abstract paintings," were *no different from the others* [his "photo paintings"], *or only outwardly,*[2)] and a few years later he elaborated: *The proposition of my new paintings is the same as in almost all of my other paintings: I cannot communicate anything; there is nothing to communicate; painting can never be the message; diligence, defiance, madness or other ruses can never compensate for the lack of message; it never just comes by painting.*[3)] Of course the artist wants to convey a "picture of the world" but his intention is *not to invent anything, no idea, no composition, no subject matter, no form—and to engage everything: composition, subject matter, form, idea, picture.*[4)]

These remarks certainly seem obvious to us today but they are also central to an understanding of the path pursued by artists in the second half of the eighties, who—within the painting idiom itself—began to re-establish a relationship between work and reality—but without explicitly conveying it in the form of a subjective statement.

Benjamin Buchloh has demonstrated just how much Richter's proposition was linked to the development of photography as a medium of recording the real.[5)] This, as Dave Hickey notes in his essay "Richter in Tahiti," certainly has less to do with dispossession than with a paradoxical confirmation: *Painting changed after the advent of photography, not because photography usurped its descriptive function, but because photography prioritized it, thus valorizing the referent over what it signified.*[6)]

It is Richter's question, *What to paint, how to paint?*[7)] that Gary Hume develops in his series of DOOR paintings (1988–1992). From all visual indications, these reflecting lacquer surfaces—which reproduce the swinging doors of a London hospital in improbable color variations—seek a motif equivalent to the constraints of a flat support, and a covering technique apparently closer to industrial painting than to craftsmanship. In one sense, the "doors" are a distant echo of Jasper Johns's "flags," sifted through

LIONEL BOVIER is a free lance art critic and curator who lives in Geneva.

GARY HUME, TONY BLACKBURN, 1993, gloss and matt paint on formica panel, 76 x 54" / Lack- und Mattfarbe auf Resopalplatte, 193 x 137 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)

a filter of fundamental doubt about modernity, and recharged with ambiguous content. The path was wide open, as the artist himself notes,[8] for an infinite series of variations exploiting the undeniable seduction of such a formulation. In other words, by replacing the canvas with Formica or aluminum, Gary Hume reached a skeptical outcome (which, for my part, I tend to link with the subsequent changes in his approach); that is, he painted schematized doors based on an existing model, which could almost be used as such in reality.

But while one can—as Ulrich Loock does in his essay "Artificial Pictures"[9]—underscore recurrent visual effects and similarities of method among the works in the series in question and in his current works, one must recognize that among them, there begins to develop the same distance that—to use as innocent an example as possible—separated Johns from Wesselman. The affinities that many of Hume's recent paintings have with the works of Wesselman are, in fact, too obvious not to be evaluated on a level more structural than formal, since what Hume takes from Pop painting is not so much the generalized flattening of the drawing itself as the combination of heterogenous pictorial codes. And while Wesselman's series GREAT AMERICAN NUDES (1961–1973)

assembles a fragment from a Matisse composition with images from the world of media, the collage in Hume's process becomes superimposition, just as the pictorial technique proceeds in layers rather than strokes.[10)]

VICIOUS (1994) thus shows a silhouette inspired by the Fascist statues surrounding the Olympic stadium in Rome, against a floral ground that one hesitates to attribute to a tapestry from the Arts and Crafts Movement or to compare with Warhol's Flowers. Here, different codes are woven together into a skein from which the fascinating ambiguity of the work unwinds: There is the code of statuary; that of the index, the shadow, and the silhouette (which are significantly linked to the origins of photography); of decoration and its artistic recycling; and so on. Such an inventory, of course, intends neither to explain painting nor to exhaust it. It limits itself to indicating the composite, combined nature—"computed," rather than "composed"[11)]—of the work. One adds very little, then, by saying that the origin of this painting lies in its being a collage made by Hume in his Roman studio, or that he makes regular use of projected images cut out from magazines or acetates. For all these operations make way in the end—and this is one of the most sucessful aspects of these paintings—for a unique image, strongly individual and totally ambiguous.

There is one anecdote that to me best reveals something of Gary Hume's attitude toward painting: the story of Tony Blackburn, the radio disc jockey whose name gave title to a 1993 work. Blackburn became a minor celebrity[12)] when he used his daily program as a personal broadcast in an attempt to bring back his girlfriend after they had broken up. In this cooptation of a medium in which Blackburn was contractually bound to work, this reverse use of media logic in which he appropriated a codified language to his own strictly private ends, a reversal of status takes place: The DJ here is no longer an "entertainer," but, rather, a kind of pirate disturbing the undifferentiated flow of social messages.

I remember how, after a visit to the artist's studio, a few months after his exhibition at the Kunsthalle Berne, I was particularly struck by a large, predominantly black-and-violet canvas (FOUR FEET IN THE GARDEN, 1995). The figurative reading of the work seemed indeed to come directly from its "abstract" dimension. The painting brought the meaning to the surface, without freezing it. I clearly saw four pairs of bare feet, but I could not prevent myself from attributing them to a kind of surface accident, to a formal universe owing as much to Rorschach as to the photograph that had seemingly served as model. No doubt the black area in which a circle had been drawn served as confirmation of this ambiguity. One element, however, continued to irritate me, breaking the effect of the ebb and flow, and acting as an abrupt placing of the focus on the picture plane: At the bottom of the panel, Gary Hume had placed a few nonchalant strokes of green paint to represent grass. At that moment I did not dare admit to myself that this disruption of tone, this "lack of taste," was necessary. Whereas today it seems quite apparent to me that for Gary Hume the point is not to make tasteful or cultured objects, not to make, to quote Godard, *des images justes, mais juste des images*—as something inevitable and singularly definitive.

(Translated from the French by Sophie Hawkes)

1) The title of this essay is borrowed from the musical productions of Gerwald Rockenschaub, and echoes the title of the first album by the British group "Oasis," *Definitely, May Be.*
The subtitle makes allusion to Richard Hamilton's famous collage JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY'S HOME SO DIFFERENT, SO APPEALING? (1956), the very picture that initiated British Pop Art.
2) Gerhard Richter in "Interview mit Rolf Gunther Dienst 1970" in: Hans-Ulrich Obrist (ed.), *Gerhard Richter. Text* (Frankfurt am Main: Insel, 1993), p. 58.
3) Gerhard Richter, "Aus einem Brief an Benjamin H. D. Buchloh 23. 5. 1977" ibid., p. 80.
4) Gerhard Richter, "Notizen 1986" ibid., p. 120.
5) Benjamin H.D. Buchloh, *Gerhard Richter,* ex. cat. vol. II, *Essays* (Paris: 1993). See also the texts of Gertrud Koch and Luc Lang in: *Gerhard Richter* (Paris: Editions Dis Voir, 1993).
6) Dave Hickey, "Richter in Tahiti" in: *Parkett* No. 35 (Zurich/New York: Parkett Publishers, 1993), p. 87.
7) Gerhard Richter, "Notizen 1986," op. cit., p. 120.
8) Interview with Adrien Dannatt, "The Luxury of Doing Nothing" in: *Flash Art,* No. 183 (Summer 1995), pp. 97–99.
9) In: *Gary Hume,* ex. cat., Kunsthalle Berne and ICA London, 1995, pp. 63–66.
10) "I love the skin surface of enamel, so mainly I refuse brush strokes..." Hume declares in his interview with Dannatt, op. cit., p. 97.
11) Dannatt, ibid.
12) Gregor Muir, *Art + Text,* No. 51, 1995, pp. 38–43.