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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2004)

Heft: 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

Artikel: Richard Phillips : out of time and place : a conversation = Verrückungen : ein Gespräch

Autor: Diederichsen, Diedrich / Phillips, Richard / Parker, Wilma

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680735

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

RICHARD PHILLIPS, SPECTRUM, 1998, oil on linen, 95 1/2 x 78" / SPEKTRUM, Öl auf Leinen, 242.6 x 198.1 cm.

RICHARD PHILLIPS

OUT OF TIME AND PLACE

A CONVERSATION

DIEDRICH DIEDERICHSEN & RICHARD PHILLIPS

Diedrich Diederichsen: While trying to find a perspective on your work that has not been explored before, I came up with two ideas that I would like to propose as the basis of our conversation. The second is psychedelia and the first, applied art and its history, especially graphic design and magazine illustration.

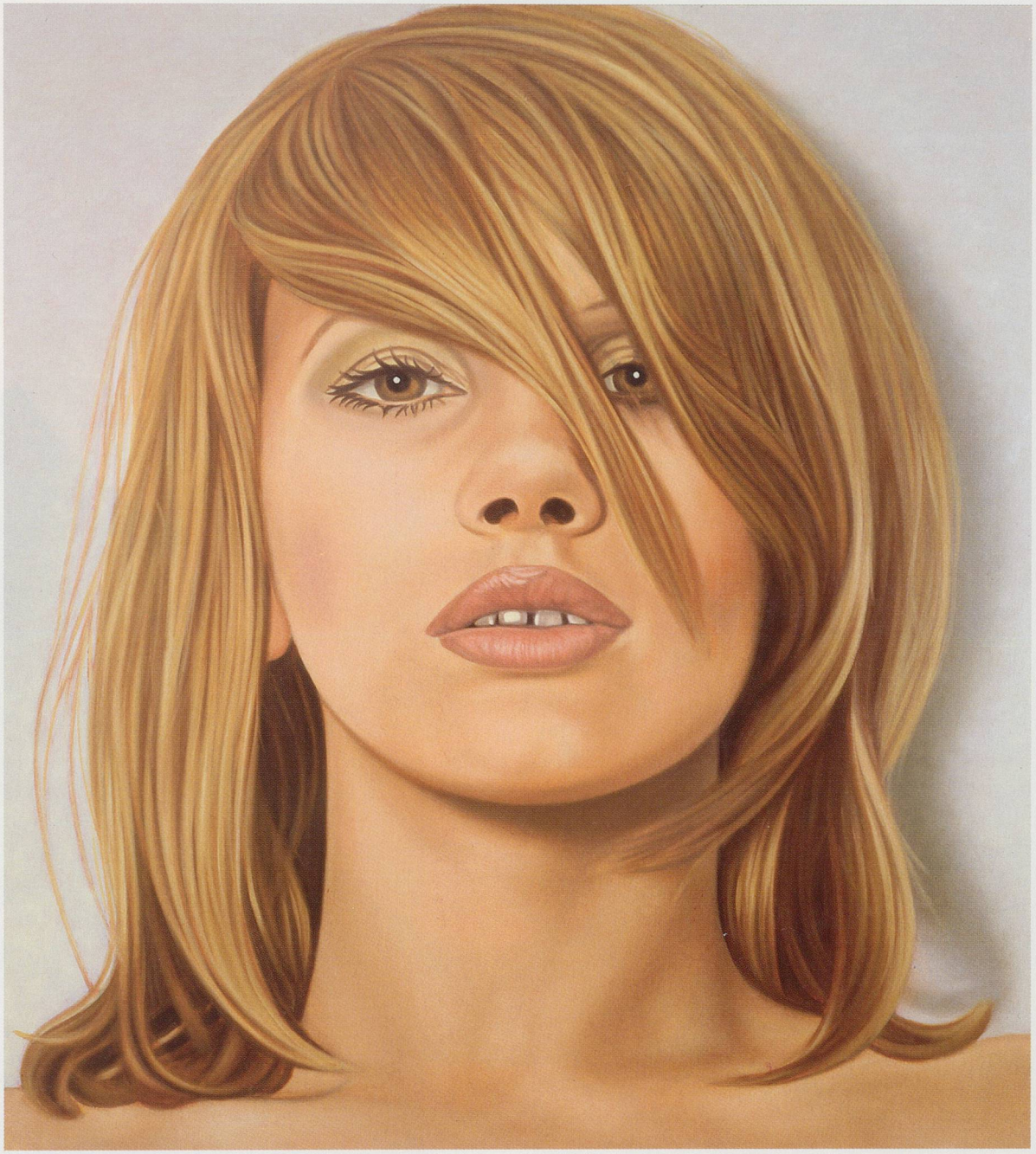
Richard Phillips: ...which is a field I find increasingly interesting.

DD: Pop artists exhibited the styles, techniques, and even the aesthetic achievements of applied art in the context of the fine arts. And in the process, they reconfigured some of those achievements and took a detached view of them, but they also clearly exploited the effects of that aesthetic. The applied arts of the seventies—photography for advertising and magazines, layout, illustration—have now come to terms with high art's decontextualized take on their trade and have reacted to it. This is exactly the phase that you concentrate on in many of your works. On the other hand, you reference the specific marketing of sex, sexual liberation, and the shift of this liberation toward pornography. And the relationship of pornography to love and sexuality is almost homologous to that of graphic design to the fine arts, at least as far as prevailing bourgeois ideology is concerned. Applied art and applied love.

RP: In relation to applied art the best example is Richard Bernstein's 1984 illustration of Rob Lowe that he did for the cover of *Interview* magazine. In 1986 I moved to New York. One of my first jobs was to do construction work for Warhol's studio in the basement of *Interview* magazine, where I was surrounded by stacks and stacks of those images. My approach to the medium of painting versus the illustrative work of Bernstein was to try to get the idea of the time which had passed between the moment when Rob Lowe was the ultimate desired person (for both males and females) and the time of the painting. By the time I made the painting, Rob Lowe's career had gone through a crisis as a result of a sex scandal involving the video taping of an underage girl in his hotel room, which effectively ended his Hollywood career. His renaissance, which happened years later after I made the painting, came with the TV drama *The West Wing*, where he plays the Deputy Communications Director. The idea of feeding back this image of 1983 to 1998 to show the differences between the times and the consequential reality of celebrity was different from the empty representation of celebrity in Pop Art. The structural emptiness of the celebrity didn't really interest me. I was focused on the consequential reality that could be dealt with if it were to be brought back into a static art object entirely con-

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN writes on music, art, cinema, theatre, and politics. He lives in Berlin and teaches in Stuttgart. His most recent publications are: *Sexbeat* (2002), *2000 Schallplatten* (2000), *Der lange Weg nach Mitte* (1999), and *Loving the Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (1998). He is Co-Editor of the upcoming book, *Golden Years: on the queer avantgarde and subculture between 1959 and 1974* (autumn 2004).



RICHARD PHILLIPS, JAZZ, 2000, oil on linen, 78 x 71 1/4" / Öl auf Leinen, 198,1 x 181 cm.

(ALL PHOTOS: FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

RICHARD PHILLIPS, BELOW, 1997, oil on linen, 78 x 115" / UNTEN, Öl auf Leinen, 198 x 292 cm.

structed by hand rather than being a reflection of a designer or photographer. It was more about a sensibility-based representation of the mechanical in Pop Art. Using that feedback, I wanted to get to another area of the psychology involved in understanding Pop images. So Rob Lowe would now be seen in an oil painting of a colored pencil drawing. It was perverted, in a way, to use a preferred medium to amplify a degraded or a lesser type of procedure. I later learned that Bernstein—he passed away last year—saw the painting at P.S.1 and was very happy because his legacy of being the *Interview* illustrator had already faded and gone the way of Rob Lowe's career. It was kind of an odd homage to his celebrity formats.

DD: The female nude has this dual genealogy: to show idealized bodies unmarred by work and reality, and on the other hand, bodies that have to market precisely that ideal of beauty, in other words portraits of prostitutes. In that respect it is especially embroiled in the political agenda of a bourgeois aesthetic. But by showing female nudes that are pretty obviously involved in marketing their bodies, you actually underscore the curiously ideological nature of the opposite, i.e. pure beauty and pure art. That's related to the fact that you don't simply portray the prostitute; you also show the act of selling. So you don't just apply the pimp aesthetic of visual sales promotion; you actually exhibit it, for example, by referencing the graphics and design, the photographic and illustrating tradition of, say, *Playboy*.

RP: There is a group of paintings from my first exhibition in Berlin at Max Hetzler's in January 2001: four portraits of women; two in particular, titled JAZZ and WAR (both 2000). JAZZ was in the style of the seventies. It was based on a hardcore pornographic magazine photo from, I guess, 1978. I had cropped the image to exclude the body and to focus strictly on the portrait, the spreading of her legs for the camera. The selling and the sex in the image had all been worked out fully, but the photographer had let the portrait escape until it became a window into how she actually felt. That she was prostituting herself for the camera became uncannily clear. But when I cropped away the rest of the image to focus only on her state of mind, I discovered that there was a kind of undoing of that stylistic gesture in terms of porno-

graphic photography, and that there was a psychology that was not supposed to be visible, a psychology of exploitation in that slippage of her expression out of the pose. This is also true of the painting WAR, which was inspired by an early eighties phone sex ad. In the past I had only focused on the blankness of the face in the selling process of pornography, but in this case there is also the representation of the accident of a self-recognition of that particular moment.

D D : In other pictures of yours, you can also tell that the portrayed subject knows s/he's being observed, photographed, looked at, etc. There's always a touch of startled recognition in their faces, whether they're prostitutes or whether it's George W. Bush. Sometimes the face seems to show its embarrassment at realizing it's become a commodity; sometimes it's hard to tell whether the expression shows enlightenment or embarrassment or reverie.

R P : I guess the idea of self-recognition either relates to the constructedness of the self that is represented or to the failure of that representation. A recent painting that I just finished is a portrait of Joschka Fischer, from his Green Party campaign poster of 2002. The painting is a commission for Mont Blanc Corporation. Again, it addresses the question of the concept of the self in photography. Obviously the poster is about selling his image to the public to get elected. And its text reads "Joschka is coming." Translating this to a large scale painting and bearing down on the construction of that expression became very unnerving. I had to literally reconstruct what I thought they were thinking of when they planned the photo shoot. What were they trying to communicate, and what were they trying to sell about Joschka? The portrait has a vulnerability and almost feminine quality, while at the same time maintaining a desire for masculine strength. Showing both sides of the same coin became quite fascinating because I became aware of the constituent components of that expression. Through the process of literally reconstructing those expressions, it started to seem quite odd to have that image of him unwillingly employed as a spokesperson for a corporation that he was not involved in. Likewise, the corporate collection would have to take him as an un-contracted spokesperson for their product. For me that was a way of resolving an unusual request for a commission. I decided that the best way to implode the whole issue was to use a contemporary political poster from the world their corporation belonged to. I like to think of ways to take portraiture out of context, out of time, and out of technical reality—running the programs ahead towards each other and then forcing them to coexist.

D D : Fischer is Germany's most popular politician, probably because—due to his 1968 history and its revision—people think he's still very alive, still driven by political issues. This left-over vitality, which is what people like about him, is probably just as hard to pin down and represent as the vitality of sexuality. In both cases, it crops up in your work only after it's been commodified and fixed and you have tickled the left-over life out of these faces by way of a double negative—the aspect of embarrassment and self-recognition. But how does it work in your painting of George W. Bush (THE PRESIDENT OF THE UNITED STATES, 2001)? Is it a matter of self-recognition or is it more likely the opposite?

R P : It is the opposite. That image is an image of reverie because it depicts the specific moment when the Supreme Court handed him the presidency. That snapshot image was on the front page of *The New York Daily News*. That smugness of expression was the expression of knowing that he had been given the presidency. Yeah, it was a very different kind of self-recognition.

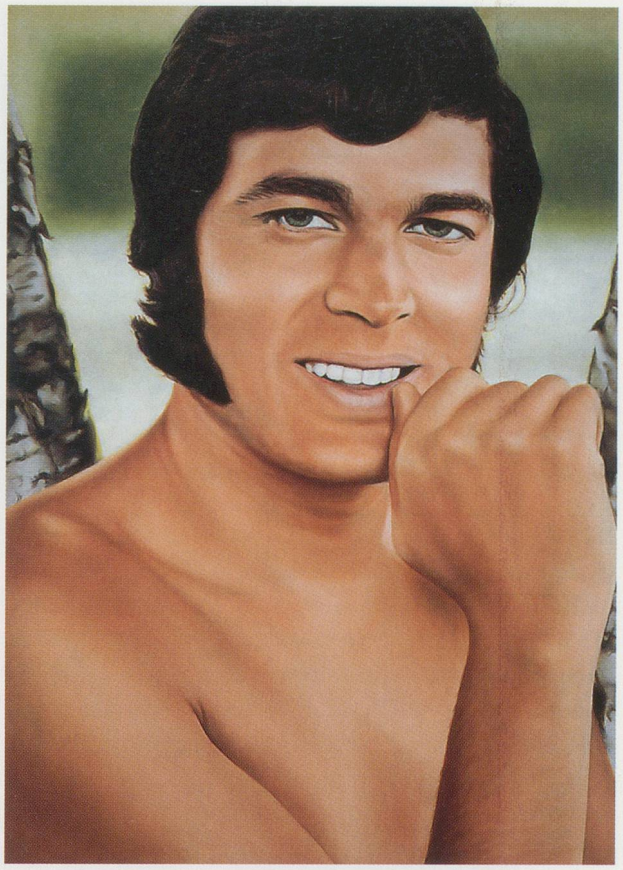
D D : What about the connection between psychedelic recognition and embarrassment? Psychedelic recognition resembles the reaction of embarrassment inasmuch as it happens very suddenly and unexpectedly. On drugs, something de-contextualized seems to be strangely true. But both sexual liberation and psychedelia were originally touted as expanding the mind and not as short-circuiting subjectivity.

R P : For an exhibition in 1997 in Los Angeles, I made a painting in which I was trying to address that subject directly. NUDE (1997) was a twelve foot wide by nine foot high portrait of a nude with her arms outstretched and her hair flying in the air like a California sunset cliché of sexual and psychedelic freedom. Though the subject is a nude woman, everything that I put into it—like the way the sunlight played on her body, the way that her hair was flowing,

and the scale of the picture itself—amplified this type of freedom. It was an attempt to present that moment, that moment of self-reflexive freedom, where your nakedness and your sense of exuberance peaks. It was inspired by a 1967 stock photograph. So it was a direct representation of the standardization of that sort of freedom—of a pre-pornographic nude maybe already on the way to pornography, but still involved with the idea of the nude as an image of freedom.

D D : And she didn't have that psychotic look of the women in your pictures that refer to the late seventies.

R P : No, but in the same exhibition there was an image called TONGUE (1997), which was of a psychotic, lurid-looking girl with her tongue sticking out, as if she were making a provocation to have oral sex. The scale of that picture and the scale of that tongue reached grotesque proportions. Within the same exhibition there was also another painting of a nude Asian woman called BELOW (1997). The composition of the picture placed the viewer in the sixty-nine position whether he wanted to be in it or not. It was novelty, I guess, at the time. But the gesture of that position of sexual intimacy compared to the gesture of supposed sexual freedom, free from the pornographic, were two oppositions within the same exhibition. The third kind of sidebar was the proposition of oral sex. There were these different ideologies and their representations of sex. Also in that show was a painting of Engelbert Humperdinck (ENGELBERT, 1997) as the kind of male perspective client. In the end he was the crooner, the ultimate conqueror of all women through his voice. He was the pre-psychedelic idea of free sexuality. Later in a show in Germany with the prostitutes and phone-sex ads, I included Valentino (VALENTINO, 2000) instead of Engelbert. In a way, it was a reflection on the creation of female imagery through exterior clothing—the whole idea of revolutionary design in fashion was expressed by subjects who wore no clothes. But getting back to the idea of the psychedelic, it was very important to me growing up in the sixties in a small town north of Boston. The way the psychedelic filtered into my reality was quite different from living in the middle of San Francisco. It came through listening to *Sgt. Pepper* or observing the way my third-grade teacher changed wigs every third week and wore different kinds of miniskirts to class. In a way I kind of experienced it, and then came to experience it as a history that I never experienced, although I lived through it. It's not too dissimilar from the way my paintings are constructed in the first place. There are those displaced recognitions of events and occurrences out of time.



RICHARD PHILLIPS, ENGELBERT, 1997, oil on linen, 108 x 78"/ Öl auf Leinen, 274,3 x 198,1 cm.

VERRÜCKUNGEN

EIN GESPRÄCH

DIEDRICH DIEDERICHSEN & RICHARD PHILLIPS

Diedrich Diederichsen: Auf der Suche nach einer Perspektive, aus der deine Arbeit bisher noch nicht betrachtet worden ist, habe ich zwei gefunden, die ich gerne zur Grundlage unseres Gesprächs machen würde. Die eine wäre die der Psychedelia, die andere die der angewandten Kunst und ihrer Geschichte, insbesondere Graphikdesign und Illustration, Zeitschriftenillustration.

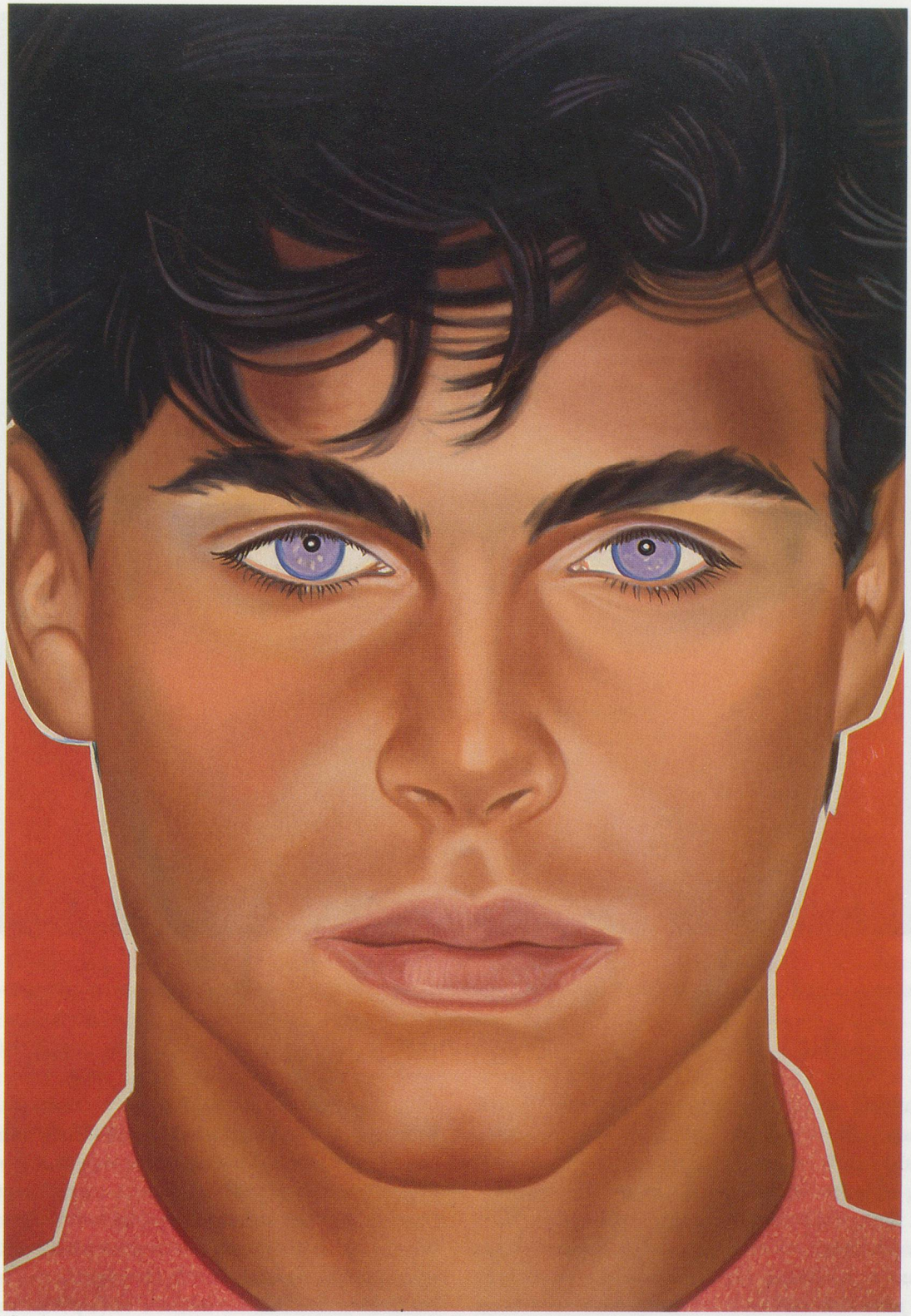
Richard Phillips: ...ein Bereich, dem mein zunehmendes Interesse gilt.

DD: Mir geht es dabei um zwei Konstellationen. Die Pop-Art hat ja Stile und Techniken, ja ästhetische Errungenschaften der angewandten Künste im Kunstkontext ausgestellt, teilweise diese Errungenschaften verfremdend und sich von ihnen distanzierend, zum anderen aber auch durchaus an deren ästhetischen Effekten partizipierend. Die angewandte Kunst der 70er Jahre – Werbe- und Zeitschriftenphotographie, Layout, Illustration — hat nun diese Erfahrung einer solchen dekontextualisierenden Bezugnahme auf ihr Geschäft durch die «hohe Kunst» hinter sich und reagiert darauf. Genau diese Phase steht ja im Mittelpunkt vieler Arbeiten von dir. Zum anderen sind deine Bezugspunkte aber auch in der spezifischen Vermarktung von Sex, der sexuellen Befreiung, dem Übergang von Befreiung in Pornographie etcetera angesiedelt. Und die Beziehung von Pornographie zu Liebe und Sexualität ist ja fast homolog zu jener von Graphikdesign und freier Kunst, zumindest in der zuständigen bürgerlichen Ideologie. Angewandte Kunst und angewandte Liebe.

RP: Was die angewandte Kunst betrifft, ist das beste Beispiel dafür wohl die Darstellung von Rob Lowe, die Richard Bernstein 1984 für das Cover von *Interview* machte. Ich zog 1986 nach New York. Einer meiner ersten Jobs war die Mitarbeit beim Bau von Warhols Atelier im Kellergeschoss der Zeitschrift *Interview.* Da lagen diese Bilder stapelweise herum. Meine Annäherung an das Medium der Malerei im Kontrast zur illustrativen Arbeit Bernsteins, bestand darin, mir die Zeit bewusst zu machen, die inzwischen verstrichen war: von jenem Moment, als Rob Lowe das begehrenswerte Idol aller (Männer und Frauen) war, bis zum Zeitpunkt meines Porträts. Denn als ich das Bild malte, war Rob Lowes Karriere längst ins Schlittern geraten, und zwar wegen eines Sexskandals rund um eine Videoaufnahme, auf der eine Minderjährige in seinem Hotelzimmer zu sehen war, was das abrupte Ende seiner Hollywoodkarriere bedeutete. Sein Comeback, Jahre nach der Entstehung dieses Bildes, begann mit der Fernsehserie *The West Wing,* in der er den Pressechef spielt. Die Idee, sein Bild von 1983 mit dem von 1998 in Beziehung

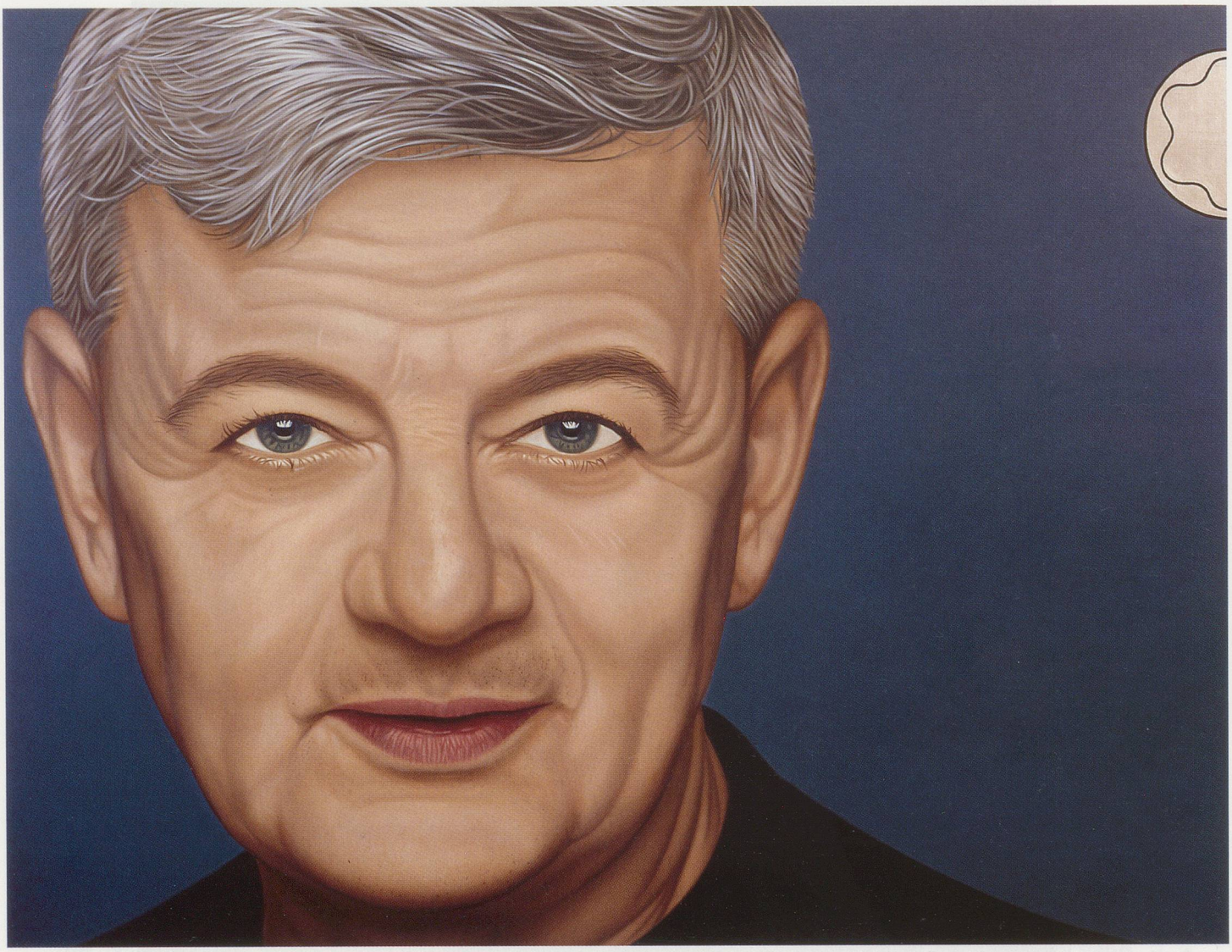
---

DIEDRICH DIEDERICHSEN schreibt über Musik, Kunst, Film, Theater und Politik. Er lebt in Berlin und lehrt in Stuttgart. Seine jüngsten Publikationen sind: *Sexbeat* (Neuauflage, 2002); *2000 Schallplatten* (2000); *Der lange Weg nach Mitte* (1999); *Loving the Alien – Science Fiction, Diaspora, Multikultur* (1998). Er ist Mitherausgeber von *Golden Years. Materialien und Positionen zur queeren Subkultur und Avantgarde zwischen 1959 und 1974* (Spätsommer 2004).



RICHARD PHILLIPS, PORTRAIT OF GOD (AFTER RICHARD BERNSTEIN), 1998, oil on linen, 101 x 72" / PORTRÄT VON GOTT (NACH RICHARD BERNSTEIN), Öl auf Leinen, 356,5 x 182,9 cm.

(ALL PHOTOS: FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK, UNLESS OTHERWISE INDICATED)



RICHARD PHILLIPS, THE SPOKESPERSON, 2004, oil on linen, 78 x 100" / DER WORTFÜHRER, Öl auf Leinen, 198,1 x 254 cm.
(PHOTO: LE CONSORTIUM, DIJON)

zu setzen und aufzuzeigen, wie sehr sich die Zeit und damit auch die Bedeutung der Stars seither verändert hat, war etwas ganz anderes als die leere Darstellung von Berühmtheiten, wie sie die Pop-Art betrieb. Die strukturell bedingte Leere des Stars interessierte mich nicht wirklich. Ich konzentrierte mich ganz auf die Realität, die sich daraus ergab und mit der man sich auseinander setzen konnte, sobald man sie in einem manuell produzierten, statischen Kunstobjekt zu fassen suchte, statt sich mit einem rein graphischen oder photographischen Abbild zu begnügen. Es ging also eher um eine auf Sensibilität gegründete Darstellung des Mechanischen in der Pop-Art. Mithilfe dieser Bezugnahme wollte ich in einen anderen Bereich der Psychologie vorstossen, der für das Verständnis der Bilder der Pop-Art eine Rolle

spielt. Nun würde man Robe Lowe als Ölbild einer kolorierten Bleistiftzeichnung sehen. Irgendwie war es pervers, ein so beliebtes Medium zur Vergrösserung einer gering geschätzten, weniger bedeutenden Technik einzusetzen. Später erfuhr ich, dass Bernstein – er starb letztes Jahr – das Bild im P.S.1 gesehen und sich sehr gefreut habe, weil das Wissen darum, dass er der Illustrator von *Interview* gewesen war, inzwischen verblasst und zusammen mit Rob Lowes Karriere den Bach hinuntergegangen war. Es war eine vertrackte Art von Hommage an seine Starporträts.

D D : Kommen wir zu deinen Aktbildern: Der weibliche Akt hat ja diese doppelte Genealogie, einerseits idealisierte Körper jenseits von Arbeit und Realität zu zeigen und andererseits Körper, die gerade dieses Ideal, den schönen Körper, zu Markte tragen müssen, also Prostituierte zu porträtieren. Damit ist er besonders in die politische Problematik bürgerlicher Ästhetik verwickelt. Indem du nun weibliche Akte zeigst, die ziemlich offensichtlich mit der Vermarktung der Körper zu tun haben, wird die merkwürdige ideologische Natur ihres Gegenteils, der reinen Schönheit und der reinen Kunst, besonders deutlich. Das hat aber auch damit zu tun, dass du nicht einfach die Prostituierte porträtierst, sondern auch den Akt ihres Verkaufs, also sozusagen die zuhälterische Ästhetik der visuellen Verkaufsförderung nicht anwendest, sondern mit ausstellst, zum Beispiel, indem du Bezug nimmst auf graphikdesignerische, photographische und illustrative Traditionen, etwa des *Playboy*.

R P : Da wären eine Reihe von Bildern aus meiner ersten Ausstellung in Berlin bei Max Hetzler, im Januar 2001 zu nennen: vier Frauenporträts, insbesondere JAZZ und WAR (beide 2000). JAZZ ist im Stil der 70er Jahre gemalt. Es entstand anhand eines Photos aus einem Hardcore-Pornomagazin von 1978, wenn ich mich recht erinnere. Ich hatte das Bild so beschnitten, dass der ganze Körper wegfiel, und konzentrierte mich ausschliesslich auf das Porträt, die Tatsache, dass die Frau die Beine für die Kamera breit machte. Der Verkaufsaspekt und der Sex waren sorgfältig kalkuliert und ausgearbeitet, doch der Photograph hat sich das Porträt so weit entgleiten lassen, dass es zum Fenster ihrer wahren Gefühle werden konnte. Dabei wurde auf unheimliche Art deutlich, dass sie sich für die Kamera prostituierte. Als ich den Rest des Bildes wegschnitt, um mich ganz auf ihren Gemütszustand zu konzentrieren, entdeckte ich, dass in dieser für ein Pornophoto etwas allzu gestylten Pose etwas nicht stimmte; der nicht zur Pose passende Gesichtsausdruck liess einen psychischen Zustand erkennen, der nicht hätte sichtbar werden sollen, ein Zustand der Ausbeutung. Dasselbe trifft auch auf WAR zu, das von einer Telefonsexanzeige aus den frühen 80er Jahren angeregt wurde. Früher hatte ich mich lediglich auf die Leere des Gesichts beim pornographischen Verkaufsprozess konzentriert, doch in diesem Fall ist auch die zufällig stattfindende Selbstwahrnehmung in jenem spezifischen Moment mit dargestellt.

D D : Das gibt es ja auch in anderen Bildern von dir, dass man sieht: Das porträtierte Subjekt weiss, dass man es beobachtet, photographiert, anschaut, und so weiter. Da ist immer ein bisschen von einer plötzlichen Erkenntnis in den Gesichtern, egal ob es sich um eine Prostituierte handelt oder um George W. Bush. Manchmal ist es das Schamgefühl der Erkenntnis, zur Ware geworden zu sein, manchmal weiss man gar nicht, ob es sich um eine Erleuchtung, um Scham oder um einen Traum handelt.

R P : Ich nehme an, diese Art Selbsterkenntnis hat entweder mit der Konstruiertheit des dargestellten Ich zu tun oder mit dem Scheitern dieser Darstellung. Ein Bild, das ich erst kürzlich fertig gestellt habe, ist ein Porträt von Joschka Fischer nach einem Wahlplakat der Grünen aus dem Jahr 2002. Das Bild entstand im Auftrag der Firma Mont Blanc. Und wiederum stellt sich darin die Frage nach dem Begriff der Selbstdarstellung in der Photographie. Offensichtlich geht es bei diesem Poster darum, Fischers Bild der Öffentlichkeit dahingehend zu verkaufen, dass er gewählt wird. Der Text lautet: «Joschka kommt.» Dies in ein grossformatiges Gemälde zu übersetzen und dabei der Konstruiertheit dieses Ausdrucks zu Leibe zu rücken, war äusserst nervenaufreibend. Ich musste buchstäblich zu rekonstruieren versuchen, woran bei der Vorbereitung der Aufnahme gedacht worden war. Was sollte vermittelt werden, und was versuchte man mit Joschka zu verkaufen? Das Porträt hat etwas Verletzliches, beinah

Feminines, während es zugleich die Sehnsucht nach dem starken Mann anspricht. Beide Seiten ein und derselben Medaille zu zeigen war ziemlich spannend, denn mir wurden die verschiedenen Komponenten dieses Ausdrucks bewusst. Im Lauf der buchstäblichen Rekonstruktion der verschiedenen Aspekte seiner Miene, erschien es mir immer abwegiger, dass dieses Bild von ihm ohne sein eigenes Zutun zum Sprachrohr einer Firma werden sollte, mit der er nichts zu schaffen hatte. Auch die Firmensammlung würde ihn als vertragslosen Fürsprecher für ihr Produkt betrachten müssen. Darin lag für mich die Lösung für dieses ungewöhnliche Auftragswerk. Ich beschloss, dass der beste Weg, um dieses Thema aus der Welt zu schaffen, der wäre, ein politisches Plakat zu verwenden, das aus derselben Welt stammte wie die Firma selbst. Ich denke mir gerne Möglichkeiten aus, Porträts aus ihrem Kontext, ihrer Zeit und ihrer technischen Gegebenheit zu isolieren, indem ich diese Programme weiterführe, aufeinander zulaufen lasse und schliesslich zur Koexistenz zwinge.

D D: Fischer ist der beliebteste Politiker Deutschlands, und das wahrscheinlich, weil er wegen seiner 68er Vergangenheit und deren Revision als einer gilt, der noch am Leben ist, den noch politische Inhalte umtreiben. Das, was die Leute an ihm mögen, diese Rest-Lebendigkeit, dürfte etwas sein, was genauso schwer zu fixieren und zu repräsentieren ist wie die Lebendigkeit des Sexuellen. In beiden Fällen taucht es bei dir aber erst auf, nachdem es bereits kommodifiziert und fixiert ist und du sozusagen dieses Rest-Leben als Moment der Scham und Selbsterkenntnis aus diesen Gesichtern per doppelter Negation herausgekitzelt hast. Wie geht das aber nun bei George W. Bush (THE PRESIDENT OF THE UNITED STATES, 2001)? Ist es bei ihm auch ein Moment der Selbsterkenntnis oder nicht eher das Gegenteil?

R P: Es ist das Gegenteil. Dieses Bild zeigt einen Traumverlorenen, denn es zeigt den besonderen Moment, als der Oberste Gerichtshof ihm die Präsidentschaft zuspricht. Dieser Schnappschuss war auf der Frontseite der *New York Daily News* abgebildet. Die selbstzufriedene Miene war Ausdruck des Wissens, dass er nun zum Präsidenten ernannt war. Das war natürlich eine ganz andere Art von Selbsterkenntnis.

D D: Wenden wir uns dem Zusammenhang zwischen psychedelischer Erkenntnis und Scham zu: Die psychedelische Erkenntnis ähnelt dem Moment der Scham, indem sie sich sehr plötzlich und unvermittelt ereignet. Etwas erscheint unter Drogen dekontextualisiert auf seltsame Weise «wahr». Dennoch waren beide, sexuelle Befreiung und Psychedelia ursprünglich als Erweiterung und nicht als Kurzschluss der Subjektivität angetreten.

R P: 1997 machte ich für eine Ausstellung in Los Angeles ein Bild, mit dem ich dieses Thema direkt ansprechen wollte. NUDE (Akt, 1997) war ein drei Meter siebzig breites und zwei Meter fünfundsiebzig hohes Porträt eines Frauenaktes mit ausgestreckten Armen und fliegendem Haar entsprechend dem kalifornischen Sonnenuntergangsklischee der totalen sexuellen und psychedelischen Freiheit. Und obwohl das Motiv eine nackte Frau ist, verstärkt alles andere, was ich in dieses Bild steckte, etwa die Art, wie das Sonnenlicht auf ihrem Körper spielt, wie ihr Haar fliesst, aber auch die Grösse des Bildes an sich genau diesen Typ von Freiheit. Es war ein Versuch, diesen Moment einer auf sich selbst bezogenen Freiheit zu zeigen, in welchem die eigene Nacktheit und das Gefühl der Ausgelassenheit auf dem Höhepunkt sind. Ich war von einem Photo aus einem Werbephotokatalog aus dem Jahr 1967 dazu angeregt worden. Es war also ein direktes Abbild der Standardisierung dieser Art von Freiheit – eines präpornographischen Aktes, der vielleicht schon auf dem besten Weg zur Pornographie, aber immer noch mit der Idee des Nackten als Symbol der Freiheit verquickt war.

D D: Sie hatte auch noch nicht diesen psychotischen Blick, den die Frauen auf deinen Bildern haben, die auf die späten 70er Jahre anspielen.

R P: Nein, aber in derselben Ausstellung hing ein Bild mit dem Titel TONGUE (Zunge, 1997); es zeigt ein psychotisches, verführerisch blickendes Mädchen, das die Zunge wie eine unverhohlene Aufforderung zu oralem Sex herausstreckt. Die Grösse des Bildes war grotesk und damit auch die Grösse der Zunge. In derselben Ausstellung hing auch das Aktbild einer Asiatin, BELOW (1997). Die Bildkomposi-

RICHARD PHILLIPS, NUDE, 1997, oil on linen, 103 x 148" / AKT, Öl auf Leinen, 261,6 x 375,9cm.

tion versetzte den Betrachter in die 69er-Stellung, ob ihm das passte oder nicht. Damals war das, glaube ich, neu. Aber in ein und derselben Ausstellung stand die Geste dieser intimen Sexualstellung in krassem Widerspruch zu der einer angeblichen sexuellen Freiheit jenseits des Pornographischen. Der dritte Streich bestand in der Aufforderung zu oralem Sex. Das waren drei völlig verschiedene Ideologien und ihr jeweiliger sexueller Ausdruck. Ebenfalls in dieser Ausstellung hing das Bild von Engelbert Humperdinck (ENGELBERT, 1997) als potenzieller Freier. Schliesslich war er der Schnulzensänger, der ultimative Eroberer aller Frauen dank seiner Stimme. Er war das präpsychedelische Ideal der freien Sexualität. Später, in einer Ausstellung mit den Prostituierten und Telefonanzeigen in Deutschland, nahm ich statt Engelbert Valentino dazu (VALENTINO, 2000). In gewisser Weise lag darin eine Reflexion auf die Prägung von Frauenbildern durch Oberbekleidung – die Idee revolutionärer Mode wurde ja immer durch Mannequins verkörpert, die keine Kleider trugen. Aber zurück zum Psychedelischen: Das war für mich ungeheuer wichtig, da ich in den 60er Jahren in einer Kleinstadt nördlich von Boston aufwuchs. Die Art, wie das Psychedelische in meine Realität einfloss, war ganz anders als das Leben im Zentrum von San Francisco. Es begann damit, dass ich *Sergeant Pepper* hörte oder dass meine Lehrerin in der dritten Klasse alle drei Wochen eine neue Perücke trug und in diversen Miniröcken unterrichtete. Irgendwie habe ich es erlebt und lernte es dann als Geschichte kennen, die ich nie wirklich am eigenen Leib erfahren und doch miterlebt hatte. Das ist gar nicht weit von der Art entfernt, wie meine Bilder im Grunde entstehen. Da gibt es auch diese zeitlich verrückte Wahrnehmung von Ereignissen und Begebenheiten.

(Übersetzung der Antworten des Künstlers: Wilma Parker)