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 : contemporary American sublime = das amerikanische Erhabene von heute

Autor: Rattemeyer, Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680839

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

Contemporary American Sublime

CHRISTIAN RATTEMEYER

For a recent exhibition at Le Consortium in Dijon, France, Richard Phillips showed a group of six paintings together for the first time that were originally conceived as a series of sorts. The works can be roughly separated into two groups, following different thematic directions. The first grouping combines a portrait of Indian-born alternative medicine guru Deepak Chopra with a portrait of American actress Demi Moore in a pose of prayer. DEEPAK CHOPRA (2003) is a seven by twenty-six foot, large painting that presents a publicity headshot of the protagonist in a tightly staggered, sevenfold repetition, painted in warm tones of red, orange, and brown. DEMI MOORE (2003), measuring almost ten by seven feet, uses an early film still of the celebrity and is painted in faded shades of magenta, completely absent of any other colors. The second group is even more diverse in its sources, bringing together a portrait of German foreign minister Joschka Fischer, drawn from a recent campaign poster, and further modified by the inclusion of the logo of the luxury goods company Montblanc (THE SPOKESPERSON, 2004), a copy of a painting of squirrels, originally conceived by the Swiss naïve master Adolf Dietrich (1877–1957), titled SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH (2004), an image of a nude woman superimposed with the shadow of a projected dollar bill taken from a sixties men's magazine ($, 2003), and a close up of a kneeling woman's head covered in sperm (BUKKAKE, 2004). One wonders how to bring together these paintings, what to make of Phillips' interest in thinking of them as a series, of his insistence in the shared ground they occupy. How do we account for the expanding range of visual source material in this series, diverging sharply from Phillips' earlier, iconographically more focused series, such as *Birds of Britain* (2002)? And how can one go beyond the initial thematic approach (suggested by Phillips), which identifies the first group as being concerned with spirituality and the second as a meditation on the issues of national representation spread across a group of randomly (or at least not functionally) selected countries?

The attempt to generate meaning beyond the identification of visually apparent themes highlights some of the main methodological oppositions found in the interpretations of Phillips' paintings of the last few years, particularly those which have drawn on source material from fashion photographs and pornographic magazines dating from the late sixties to the early eighties. In one reading, the apparent and immediate access to the visual material leads observers to conclude Phillips' close proximity to artistic practices of the pop tradition, and centers the works' meaning on the iconographic aspects of its (sexually coded) subjects, while another interpretation centers on the politics of representation. Both readings, ultimately, follow a falsely limiting dichotomy, defining "the image as referential or as simulacral,"[1] a critique Hal Foster similarly observed in the recep-

CHRISTIAN RATTEMEYER is curator at Artists Space in New York.

RICHARD PHILLIPS, DEMI, 2003, oil on linen, 107 x 84" / Öl auf Leinen, 271,8 x 213,4 cm.

tion of Andy Warhol. Two recent interpretations of Phillips' work divide along such fault lines: Ronald Jones' reading falls squarely in the iconographic tradition as it attempts to instill empathy for the paintings' alienated and subjected protagonists, and Juliane Rebentisch's discussion of Phillips' paintings, in light of different strategies of appropriation, introduces a matrix for a formal discussion based on an idea of belatedness, of a historical disjunction between source image and its representation that leads to a "latent uncanniness" in the work.[2)]

But how to respond to a group of works that precisely abandons such temporal disjunction and instead seems to thrive on such contested contemporaneous categories as spirituality and nationalism? And reversely, how to rescue the individual works from the grip of the series; how to isolate the discrete subjects again from their precariously established thematic unity? For, I suppose, it is in its resistance to serial subservience that the potential of Phillips' most recent works is articulated most fully, in their necessarily incomplete functionality as a group. And it is in their function as paintings that they need to be looked at again, and resituated.

Instead of interpreting the iconographic specificities of Phillips' sources, I read them as allusions to a movement that situates Phillips' practice, both conceptually and geographically, within a distinctly American debate of painting and representation. Trained at a time that combined the intellectual armatures on the critique of representation and the unabashed rise to prominence of a new painterly confidence, he resuscitates both the critical potential of the former and the visual splendor of the latter. Referencing a generation of artists active in the decade between the mid-seventies and mid-eighties, including Jack Goldstein, Richard Prince, Jeff Koons, Ross Bleckner, Julian Schnabel, Robert Longo, Troy

Brauntuch, and David Salle, Phillips is indebted precisely to the painterly examples of the then predominant debate. His work originates in the peculiar interstice where cultural resistance and criticality of representation could be successfully merged with an active belief in the possibilities of painting and a distinctly American tradition of the grandiose, individual image. Phillips' belief in the continuing relevance of such grand gestures of painting, its potential for dissent or resistance beyond the cynical refusal of skill—as understood to be at the core of the practice of, for instance, Martin Kippenberger—make him distinctly American in his approach.

In regards to this confluence of belief and dissent, consider some of Jack Goldstein's (always untitled) paintings from the early eighties, which have clearly served as a major influence for Phillips.[3)] One of Goldstein's paintings from 1980 depicts a squadron of old fashioned fighter planes, presumably taken from a World War II photograph, seen against a dramatic background of storm clouds and painted in sumptuous, highly detailed, airbrushed shades of gray. Another work from 1983 shows a dramatic stroke of lightning coming from the top of the canvas and terminating in an ambiguous stripe of red color on the bottom edge of the painting. Executed meticulously, Goldstein's paintings revel in a dialectical oscillation between critical modes, exemplified by the status of the image as always already mediated by technology, and the heroic sublime of the subject matter. A response to Jack Goldstein's paintings written by Jean Fisher could almost effortlessly be transposed onto Phillips' production:

Maintaining the work in the field of literality rather than abstraction involves considerable risk; there is a fine line between the image's success as revelation and its failure, its becoming a kind of pornography—a voyeuristic spectacle—or just banal sci-fi fantasy. But it is precisely here that

RICHARD PHILLIPS, DEEPAK, 2003, oil on linen, 84 x 314" / Öl auf Leinen, 213,4 x 797,6 cm.

RICHARD PHILLIPS, SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH, 2003, oil on linen, 102 1/2 x 78"/ EICHHÖRNCHEN NACH A. DIETRICH, Öl auf Leinen, 260,4 x 198,1 cm.

Goldstein's pictures are radical—in their ambivalence and discursivity, their obstinate refusal to specify meaning, allowing it to hover dangerously at peripheries, opening a fissure in our expectations of representation.[4)]

The most important aspect of Fisher's quote, in my opinion, lies in the acceptance of the image's possible success as a "revelation." The painting's effect, distinctly visual and yet directly in opposition to voyeurism, originates in its embrace of subject matter taken from nineteenth century landscape painting traditions and in its alignment with the concept of the sublime. Revelation, here, is not understood as a simple shock or pleasure, but as an experience of visual rupture long rehearsed in American painting from Thomas Cole to Barnett Newman.

Already in previous works, Phillips has worked through some of the formal and iconographic possibilities that generate effects of rupture and revelation, most notably, in his use of twenty-two carat gold leaf in the LIBERATION MONUMENT (2001) and his use of aluminum leaf in the *Birds of Britain.* But it is particularly in the carefully orchestrated juxtaposition of the most recent paintings as a group that this rupture is explored as a principle beyond the use of materials and visual formulas. Easily identifiable as a provocative take on the notion of the national treasure, each painting contains an element of salvation that remains at odds with the thematic whole.

THE SPOKESPERSON points to the conundrum of advocacy, as it cross-fertilizes two spheres of influence without the consent of either, highlighting the always already compromised notion of public agency. SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH oscillates between the flatness and naïve attention to detail of the original and the softened and smoothened effects of painterly bravura. $ shines as it grafts money and sex onto one another, introducing an impossible short circuit of meaning that most viewers would like to disavow as much as they agree to it. BUKKAKE may be the most directly disturbing painting, as it elevates the principles of subjugation to the status of a national treasure. It is in these moments that Phillips' paintings unfold their greatest potential—not as a humanist response to the alienated conditions of their subjects, nor as a disengaged contemplation of the always already mediated nature of their visual sources, but as paintings seeking those experiences of revelation that decisively disrupt the viewer's relationship to the works; and that, I would call, for now, the contemporary American sublime.

1) Hal Foster, *The Return of the Real* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996), p. 128 (emphasis in the original).
2) Juliane Rebentisch, "Richard Phillips's Psycho-Realism" in Yilmaz Dziewior (ed.), *Richard Phillips,* Kunstverein Hamburg/Hatje Cantz, Stuttgart, 2002, pp. 86–92, here: 89.
3) In a conversation with the author on June 8, 2004, Phillips mentioned specifically Jack Goldstein's exhibitions at Cash/Newhouse Gallery in 1985 and at Josh Baer and John Weber galleries in 1987.
4) Jean Fisher, "Jack Goldstein: The Trace of Absence" in Yves Aupetitallot/Lionel Bovier (eds.), *Jack Goldstein* (Grenoble: Magazine, 2002), pp. 95–97, originally published in *Artforum,* June 1983, pp. 61–63.

Das amerikanische Erhabene von heute

CHRISTIAN RATTEMEYER

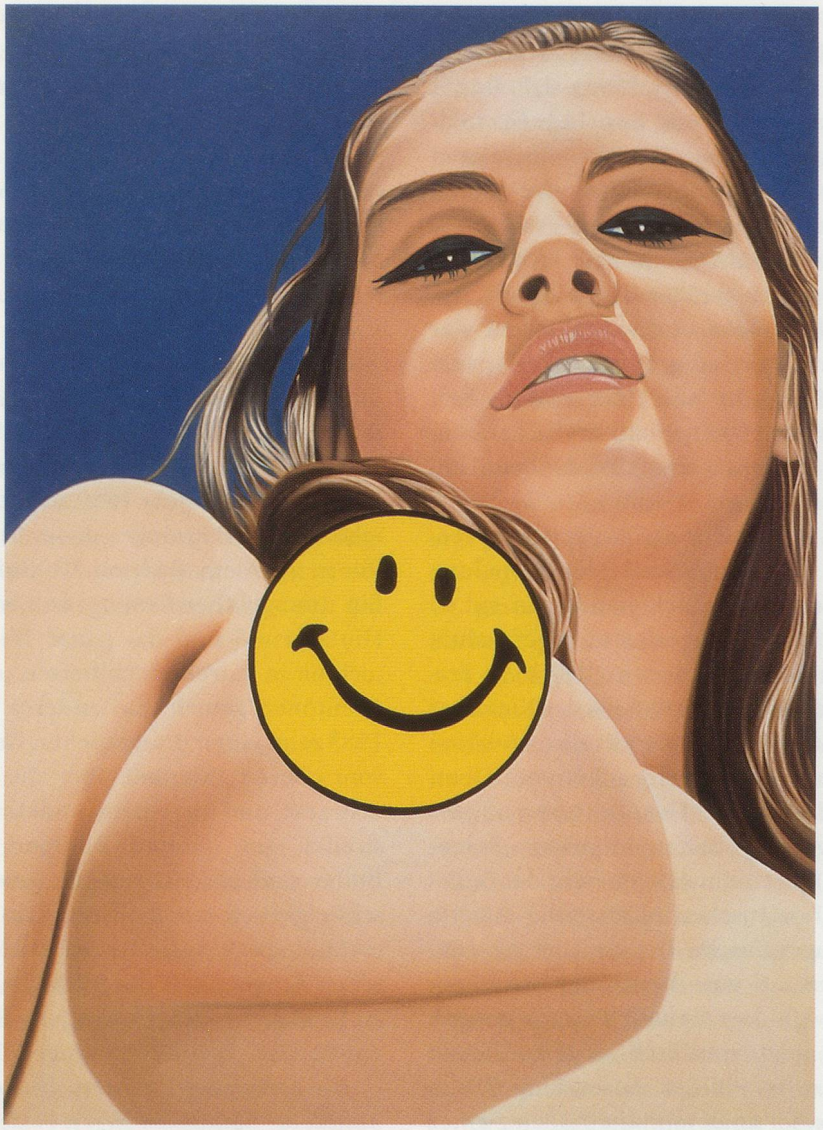
Für eine Ausstellung im Consortium Dijon brachte Richard Phillips erstmals eine Gruppe von sechs Bildern zusammen, die ursprünglich als eine Art Serie konzipiert waren. Die Bilder können in zwei Gruppen unterteilt werden, die unterschiedlichen thematischen Strängen folgen. Die erste Gruppe enthält ein Porträt des indischen Gurus der alternativen Medizin, Deepak Chopra, und ein Bild der amerikanischen Schauspielerin Demi Moore in Betpose. DEEPAK CHOPRA (2003) ist ein ungefähr zwei mal acht Meter grosses Bild und zeigt in warmen Rot-, Orange- und Brauntönen ein offizielles Werbeporträt Chopras, das in dichter Staffelung, leicht überlappend, siebenmal nebeneinander gelegt ist. Das etwa zwei mal drei Meter grosse Bild DEMI MOORE (2003) ist ausschliesslich in blass rotvioletten Farbtönen gemalt und basiert auf einem Standphoto eines frühen Films von Demi Moore. Die zweite Gruppe bringt noch viel disparatere Motive zusammen, dazu gehört auch ein Porträt des deutschen Aussenministers Joschka Fischer, dem ein aktuelles Wahlkampfplakat zugrunde liegt und das mit dem Logo der Luxusmarke Montblanc ergänzt wurde (THE SPOKESPERSON / Der Wortführer, 2004); die Kopie eines Gemäldes des Thurgauer Aussenseiterkünstlers Adolf Dietrich (1877–1957), welche zwei Eichhörnchen zeigt (SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH, 2004); ein Bild einer vom Schatten

RICHARD PHILLIPS, VENETIA CUNNINGHAM (LEFT) (AFTER JOHN D GREEN), 2002, oil and aluminum leaf on linen, 84 x 64 1/2" / Öl und Blattaluminium auf Leinen, 213,6 x 163,8 cm.

CHRISTIAN RATTEMEYER ist Kurator des Artists Space, New York.

RICHARD PHILLIPS, BLESSED MOTHER, 2000, oil on linen, 84 x 72" / GESEGNETE MUTTER, Öl auf Leinen, 213,4 x 182,9cm.

einer projizierten Dollarnote überlagerten, nackten Frau, dem eine Ausgabe des *Playboy* aus den 60er Jahren zugrunde liegt ($, 2003); schliesslich die Nahaufnahme des Kopfes einer knienden Frau, deren Haar mit Sperma bekleckert ist (BUKKAKE, 2004). Wie kann man diese Bilder zusammenbringen, und wie lässt sich Phillips' Konzept der thematischen Gemeinsamkeit dieser Bilder erklären? Wie reagieren wir auf die breiter gestreuten Bildquellen, die sich deutlich von Phillips' früheren, ikonographisch konzentrierteren Serien wie etwa *Birds of Britain* (Vögel Grossbritanniens, 2002) unterscheiden? Und wie kann man über die von Phillips angedeuteten initialen Themenvorgaben hinausgehen, laut denen sich die erste Gruppe mit Spiritualität beschäftigt und die zweite als Meditation über die verschiedenen nationalen Repräsentationen zufälliger (jedenfalls nicht funktional ausgewählter) Länder zu verstehen ist?



RICHARD PHILLIPS, UNTITLED (SMILEY), 2000, oil on linen, 84 x 62" / Öl auf Leinen, 213,4 x 157,5 cm.

Der Versuch, Bedeutung jenseits der Identifikation visuell nahe liegender Themen zu schaffen, verweist auf einige zentrale methodische Gegensätze in der Literatur zu Phillips' Arbeiten der letzten Jahre, besonders jener, deren Ausgangsbildmaterial in Modephotographien und pornographischen Magazinen der späten 60er bis frühen 80er Jahre zu finden ist. Eine Lesart, die auf dem augenscheinlich unmittelbaren Zugang zu diesem visuellen Material basiert, versteht Phillips' Werk als Fortsetzung der künstlerischen Praktiken der Pop-Art und konzentriert sich auf die ikonographischen Aspekte seiner (sexuell kodierten) Subjekte, während eine andere Interpretation den Schwerpunkt auf Fragestellungen einer Politik der Repräsentation legt. Beiden Lesarten liegt letztlich eine fälschlich einschränkende Dichotomie von Gegensätzen zugrunde, die «das Bild als entweder referentiell o d e r als Simulac-

rum» verstehen, wie es Hal Foster in einer Kritik der Warhol-Rezeption formuliert hat.[1] Zwei aktuelle Interpretationen von Phillips' Werk lassen sich als ein solches Gegensatzpaar verstehen: Ronald Jones folgt einer strikt ikonographischen Tradition in seinem Versuch, den Bildern Empathie für die entfremdeten und unterdrückten Protagonisten und Protagonistinnen abzugewinnen, während Juliane Rebentisch in Phillips' Arbeiten verschiedene Theorien von Appropriation am Werk sieht und ein Konzept der Verspätung als Matrix für eine formale Diskussion der Arbeiten einführt, das auf einer historischen Entkoppelung zwischen Quellenbild und Repräsentation basiert und zu einer «latenten Unheimlichkeit» im Werk führt.[2]

Aber wie lässt sich auf eine Werkgruppe reagieren, der keine solche temporale Entkoppelung zugrunde liegt, sondern die sich stattdessen auf so aktuelle und umstrittene Kategorien wie Spiritualität und Nationalismus beruft? Zudem stellt sich die Frage, wie die einzelnen Werke wieder aus der Klammer der Serie befreit und die Motive aus der prekären thematischen Einheit gelöst werden können. Denn Phillips' Bilder bleiben als Gruppe notwendigerweise unvollständig und entfalten ihr grösstes Potenzial im Widerstand gegen das Aufgehen in der Serie.

Anstelle einer thematischen Ausdeutung möchte ich Phillips' ikonographische Details eher als zeitliche Bezugnahmen auf eine Bewegung verstehen, die seine Praxis sowohl konzeptuell als auch geographisch innerhalb einer spezifisch amerikanischen Malereidebatte verortet. Phillips' Ausbildung fällt in die gleiche Zeit wie der kometenhafte Aufstieg einer neuen malerischen Selbstsicherheit und die Ausformung intellektueller Konzepte der Repräsentationskritik; in seinem Werk finden sich denn auch sowohl die visuelle Pracht wie das kritische Potenzial dieser gegenläufigen Bewegungen. Doch in seiner Bezugnahme auf Künstler wie Jack Goldstein, Richard Prince, Jeff Koons, Ross Bleckner, Julian Schnabel, Robert Longo, Troy Brauntuch und David Salle bezieht sich Phillips besonders auf die Malereiposition jener Künstlergeneration, die seit Mitte der 70er Jahre aktiv ist. Der Ursprung seiner Arbeiten liegt in jener besonderen Vermengung des kulturellen Widerstands der Repräsentationskritik mit dem Glauben an die Möglichkeiten der Malerei und der spezifisch amerikanischen Tradition des Monumentalbildes. Und Phillips' Überzeugung von der anhaltenden Bedeutung solch ausgreifender malerischer Gesten und ihres kritischen Potenzials – jenseits der zynischen Abweisung malerischer Vituosität, die zum Beispiel den Werken eines Martin Kippenberger nachgesagt wird – definieren seine Position als eindeutig amerikanisch.

Ein einflussreiches Beispiel dieser eigentümlichen Vermengung von Glauben und Widerspruch findet sich in den (unbetitelten) Bildern Jack Goldsteins aus den frühen 80er Jahren, die eine wichtige Quelle für Phillips waren.[3] Eines von Goldsteins Bildern aus dem Jahr 1980 zeigt eine Staffel altmodischer Kampfflugzeuge, denen augenscheinlich ein Photo aus dem Zweiten Weltkrieg zugrunde liegt. Ein dramatischer Gewitterwolkenhimmel bildet den Hintergrund und das ganze Bild ist mit Airbrushtechnik in extrem detaillierten und kontrastreichen Grautönen gemalt. Ein anderes Werk aus dem Jahr 1983 zeigt einen dramatischen Gewitterblitz, der sich vom oberen Bildrand über die gesamte Leinwand erstreckt und in einem undefinierten roten Farbstreifen am unteren Bildrand endet. Goldsteins Bilder sind akribisch genau gemalt und oszillieren schwelgerisch zwischen der Kritik des immer schon technologisch vermittelten Bildes und der heroischen Erhabenheit des Bildthemas. Ein Kommentar zu Goldsteins Bildern von Jean Fisher könnte leicht auf Phillips' Produktion umgemünzt werden:

Die Fortsetzung der Arbeit im Bereich des Figürlichen anstelle der Abstraktion birgt ein erhebliches Risiko; denn es ist nur ein schmaler Grat zwischen dem Gelingen des Bildes als Offenbarung und seinem Scheitern, seinem Verkommen zu einer Art Pornographie – einem voyeuristischen Spektakel – oder einer simplen Sciencefictionphantasie. Doch genau hier liegt die Radikalität von Goldsteins Bildern: in ihrer Ambivalenz und Diskursivität, ihrer hartnäckigen Verweigerung einer klaren Bedeutung, die es ihnen erlaubt, gefährlich nah an den Rändern zu verweilen und unsere gewohnten Vorstellungen von Darstellung aufzubrechen.[4]

Der wichtigste Aspekt von Fishers Zitat liegt meines Erachtens im Verständnis des Gelingens als möglicher «Offenbarung». Der Effekt des Bildes, vollständig visuell und dennoch dem Voyeurismus

direkt entgegengesetzt, beruht auf der Aneignung von Bildthemen aus der Tradition der Landschaftsmalerei des neunzehnten Jahrhunderts und deren Vorstellungen vom Erhabenen. Dennoch wird der Begriff der Offenbarung hier nicht im Sinne einer blossen Überwältigung oder Freude verstanden, sondern als visuelle Erfahrung eines Bruchs oder Risses, wie sie in der amerikanischen Malerei bereits von Thomas Cole bis Barnett Newman erprobt wurde.

Schon in einigen seiner früheren Werke hat sich Phillips mit formalen und ikonographischen Möglichkeiten beschäftigt, die solch visuelle Erfahrungen von Bruch und Offenbarung ermöglichen, vielleicht am deutlichsten in seiner Verwendung von Blattgold im Bild LIBERATION MONUMENT (Befreiungsdenkmal, 2001) und dem Gebrauch von Schlagaluminium in der Serie *Birds of Britain*. Aber in der sorgfältig ausgeloteten Gegenüberstellung der Bilder der jüngsten Serie erforscht Phillips diese Bruchcerfahrung erstmals als ein vom Gebrauch formaler Mittel und visueller Formeln unabhängiges Prinzip. Thematisch leicht identifizierbar als provokative Interpretation des Konzepts nationaler Repräsentation enthält jedes Einzelbild dennoch Elemente, die dem thematischen Ganzen drastisch entgegengesetzt sind.

Das Bild THE SPOKESPERSON erhellt die komplexen Verhältnisse der Fürsprache, indem es zwei separate Einflussbereiche ohne deren Bewilligung miteinander kurzschliesst und so auf die ohnehin schon kompromittierte Rolle öffentlicher Vertreter verweist. SIMILAR TO SQUIRRELS AFTER A. DIETRICH oszilliert zwischen der Flächigkeit und dem naiven Detailreichtum des Originals sowie der makellosen und geglätteten malerischen Bravour des Bildes. Aus der Verbindung von Geld und Sex des Bildes $ leuchtet jener Bedeutungskurzschluss auf, an den wir nach Möglichkeit so wenig wie möglich erinnert werden möchten, auch wenn wir ihm zustimmen mögen. Das verstörendste Bild ist vermutlich BUKKAKE, weil es das Prinzip der Unterwerfung in den Stand eines nationalen Kulturgutes erhebt. In diesen Momenten entfalten Phillips' Bilder ihr grösstes Potenzial; nicht als humanistische Antwort auf die entfremdeten Verhältnisse ihrer Helden und Heldinnen, auch nicht als unbeteiligte Meditation über den immer schon mittelbaren und indirekten Status der Quellen, auf denen sie beruhen, sondern als Malerei, die jene Erfahrung der Offenbarung sucht, die das Verhältnis der Betrachter zum Bild massgeblich verstört; und dies würde ich, für den Moment, als das amerikanische Erhabene von heute bezeichnen.

(Übersetzung aus dem Englischen durch den Autor)

RICHARD PHILLIPS, LIBERATION MONUMENT, 2001, oil and gold leaf on linen, 111 x 148 1/4" / BEFREIUNGSDENKMAL, Öl und Blattgold auf Leinen, 281,9 x 376,6 cm.

(ALL PHOTOS: FRIEDRICH PETZEL GALLERY, NEW YORK)

1) Hal Foster, *The Return of the Real,* MIT Press, Cambridge, Mass. 1996, p. 128. (Hervorhebung im Original.)
2) Juliane Rebentisch, «Richard Phillips' Psycho-Realismus», in: Yilmaz Dziewior (Hrsg.), *Richard Phillips,* Kunstverein Hamburg/ Hatje Cantz Stuttgart, 2002, S. 8–15, hier: 14.
3) In einem Gespräch mit dem Autor vom 8. Juni, 2004, erwähnte Phillips besonders die Ausstellungen, die Jack Goldstein 1985 in der Cash/Newhouse Gallery und 1987 in den Galerien von Josh Baer und John Weber ausrichtete.
4) Jean Fisher, «Jack Goldstein: The Trace of Absence», in: Yves Aupetitallot, Lionel Bovier (Hrsg.), *Jack Goldstein,* Magazin, Grenoble 2002, S. 95–97 (zuerst veröffentlicht in *Artforum,* Juni 1983, S. 61–63), hier aus dem Englischen übersetzt.