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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 32: Collaborations Imi Knoebel & Sherrie Levine

Artikel: Larry Clark : what is this? = was ist das?

Autor: Lewis, Jim / Schmitz, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680436

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: 08.08.2025

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

JIM LEWIS

LARRY CLARK

What Is This?

Not, to begin with, art photography. Our usual aesthetic predicates are poor guides to Larry Clark's pictures, as pictures, and one gathers that his own motivations as he makes them have little reference to what we ordinarily think of as an art photographer's decisions, either visual or conceptual. What signals to him from the images he chooses to publish isn't found in their form, nor their composition, nor the point they press home. On their own they're neither playful nor purposeful, at least not in any visible way.

But if aesthetics is not the work's natural intellectual context, nor is the idea of documentary. Most people find an hour or so spent with Clark's work a difficult way to pass time, and so it should be, but not because it provides access to a world one might not otherwise see. To attend too closely to the waved guns and accidental wounds, the sordid sex or the wired, speed-freak faces, the fucked-up kids doing fucked-up things, is to miss the work entirely. Tulsa is not a latter-day *Wisconsin Death Trip,* and Clark himself is not our own Weegee: "This is Oklahoma shit... Just normal Oklahoma shit," he says in the midst of a transcribed, autobiographical rant printed at the end of *Teenage Lust,* by way of explaining how it was that a landlord and a friend came to fire a .38 at his feet one wild afternoon. And in fact it is just a kind of Oklahoma shit. So it's a mistake to be overly impressed by it; to take the seaminess itself as the end purpose of Clark's pictures is to trivialize them, by rendering them mere sociology, and to trivialize ourselves as viewers, by rendering us mere vacationers, fellow-travelers, or voyeurs.

But all this leaves us no closer to solving the strange case of Larry Clark, and the case is pressing. In the past year or two his work has been recontextualized, in part by the artist himself, and in part by the world around him. As a result of new gallery representation, group shows, friendships and the like, he's come to be classed with a group of artists (Richard Prince, Cady Noland, Mike Kelley...) with whom, to be sure, he seems to belong, but as a kind of reductio—albeit one made a decade or so before the argument itself was broached. What distinguishes him from them is this: those artists are moralists, in the sense in which the work they make is evidence of an attempt to understand what, in the broadest sense of the terms, is good and bad about our lives. And while Clark, too, has a kind of moral life in mind, the practice he's proposing is meant to be exemplary in a very different way. It's not that he wants to know

JIM LEWIS is a writer who lives in New York.

what's worthy in the lives he looks at—in most of the cases that concern him that'll be a question for the courts, and it's important that his viewers recognize as much and suspend judgement about what goes on in his pictures. Instead he asks just what it is: he wants to know those teenagers the way a conductor wants to know Mozart, or a catechumen wants to know God as something strange, frighteningly powerful, and worthy of wonder. So that while one is tempted to admire Clark's work for the knowledge it imparts, what's best about it has more to do with what remains after everything else has been shown: an account of the ethics of sheer attention, an ethic that rebounds to the observer as much as to the observed. "I love everybody I photograph," he said in an interview last year, and while the remark seems flippant in its context, I think it should be taken fairly seriously, just because attention is a part of love.

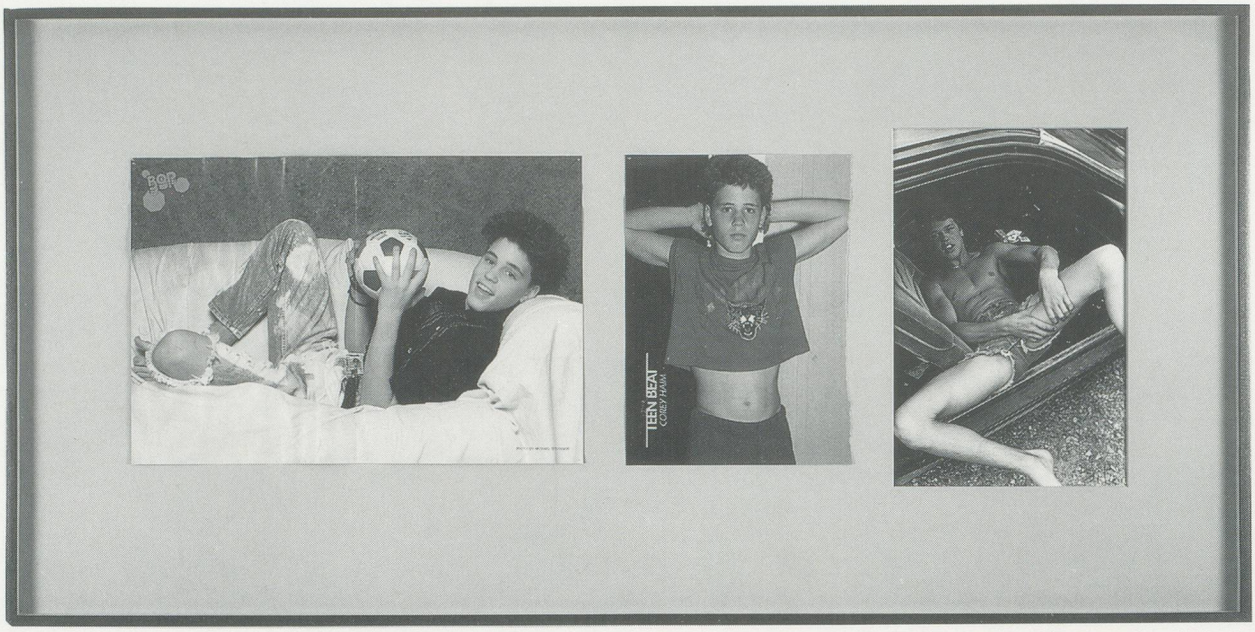
But the work isn't homoerotic, at least not in any straightforward sense; the young boys aren't objects of a lustful gaze so much as they are potential subjects substituting for the artist himself. Clark has gradually made public the fact that his own adolescence came late, that it was more than usually troubling, and that during those years his father was more or less gone. As a result, much of the work takes on a retroactive tone of a very personal shamanism, one which might have been spotted earlier had we noticed that the artist was well into his twenties when the pictures in *Teenage Lust* were being taken—that is, that he didn't quite belong there, either, and that his reason for staying, camera in hand, was to capture something that he felt he'd missed the first time around. What one looks at when one looks at pieces by Clark then, aren't the kids themselves, but Clark looking at the kids, off to one corner and out of the picture frame, but always implicitly present, focused on what his camera has caught. And what he wants out of that looking is not to have them, but to be them, or at least to understand what it would be like to be them. There is a certain reflexive sexuality in that, the kind that comes from self-absorption, from hours spent contemplating what one is and would like to be, but it's not the sort of thinking that results in any particular sexual preference; and there's a certain tenseness that comes with the eyes-forced-open, unblinking sight of an ostensibly taboo subject, but it's not prurient. On the contrary, Clark is demanding of his audience precisely that we not snigger or flush in the face of his photos, because to do so is to cloud the phenomenon that he is trying to make clear to himself.

Making it so is complicated by the fact that Clark's subjects are quite obviously posing. If this is just Oklahoma, it's nonetheless an Oklahoma of the imagination, and the imagination belongs as much to the characters in the pictures as to the artist who takes them; it's a will to drama that hovers around them all—not just the boys in the more recent pictures, or the cowboy junkies of *Tulsa,* but the less obviously self-conscious subjects of *Teenage Lust* as well; one thinks of Martin Sheen in *Badlands,* posing as Charlie Starkweather posing as James Dean. The force behind their play-acting isn't just the glib truism that the presence of a camera always makes a subject pose, but that few people, especially people as poor, bored and wasted as these boys and girls, can pass an hour without posing in one way or another, whether there's a camera there or not. So what one wants to know about them is not what they're like as they go about their lives, but why they've chosen to present themselves as they have. That inescapable self-consciousness is mirrored and magnified in the glossy magazine photos of teen idols that Clark's been collaging recently. Matt Dillon likes to see himself as a Hollywood representative of the suburban boys who wind up in jail, just as they see themselves as movie stars when they're farthest into their violence. Each imitates the other, and Clark watches them both, but the charged loop of posturing raises more questions than it settles. What, for example, does it say about the kinds of boys Clark has been picturing recently, that so many of them choose to have themselves portrayed in one or another act of dramatized self-destruction, cutting their arms with a razor blade, or jamming a pistol into their own mouths, or with a noose around their necks? What can we tell about the kid who murdered his girlfriend's parents, or the Satanic rituals that another pair enacted, or the boy who hung himself to death in an autoerotic misadventure, from the courtroom photos and news accounts that Clark has clipped for his collages?

LARRY CLARK, UNTITLED, 1990, photocollage, unique, 41¾ x 87", framed (Detail) / 106 x 221 cm.

No answer is forthcoming, except for the obvious and unhelpful one that, after all, these are boys, and this is America—which is too much like Molière's explanation of the power of opium to induce sleep by reference to its dormitive powers. It tells us nothing, and there may in fact be nothing to tell, but one should see Clark nonetheless trying, over and over again, to find a sign somewhere in the images that will suddenly make it all intelligible.

That the artist himself appears in some of the pictures, either grinning crazy-eyed into the camera or in mug shots from clippings of his own arrest, is testament to the fact that the particulars of his own life are as much occasion for his obsessive need to know as are the lives of those around him. As time passes that's meant exposing more of himself, and one recent collage includes an unmailed letter to his father from a rehabilitation center, a long, painful account of Clark's childhood, written in an attempt to get the man, not to accept or make up for his son's humiliation, but just to see it. The effect is so raw and artless that it's hard to read, in part because the



LARRY CLARK, UNTITLED, 1989, Photocollage, unique, 21⅞ x 43½", framed / 54,9 x 110,5 cm.

artist's self-exposure demands a responsibility on the part of the viewer which the pictures themselves haven't quite prepared us for.

That sort of dare is a constant aspect of Clark's practice: he can seem, at times, like a kind of performance artist, a psychological Chris Burden, in that a large part of the work is how much it threatens the artist who makes it, and hence poses a secondary, sympathetic threat to his audience. It's like watching a man poking at a motionless snake with a stick, eyes wide and ready to jump if it turns out to be sleeping rather than dead, but the bite would be at once physical—what with the risk of backsliding implied by Clark's own past addictions and jail time—and psychological, because the sense of longing, of wondering, of trying to get it right, is so sharp that it always seems on the verge of bringing the artist down.

What's more, he likes to test himself to see how much he can admit to and still keep some kind of hold on his own life. As is often the case, the confession threatens the confessor more than it does those who happen to hear it—something those with things to confess almost never realize—but even with that in mind the tales Clark tells can be hard. A man who can mention an adolescent penchant for gang-banging, quote a friend as saying, "No, I'm first, she's my sister," and go on to give a cranked-up account of how he came to serve time in a penitentiary for pistol-whipping and then shooting a man, is testing his audience in a way which leaves little room for anyone to manœuvre. Clark will repeatedly say, in print and in conversation, that he thought this or that testimony would lose him friends, and one gets the sense that in some way he half-hoped it would, as if something would thereafter be settled. Evidently it rarely does, and so the next confession comes along, much as the next picture does.

But just as Clark's pictures aren't made in order to be appreciated, so his admissions aren't made in order to be forgiven or absolved, and we ought not to be too concerned about whether we can do so or not. Because—at last—the work isn't quite an example of art as therapy or rehabilitation either. Instead it's a kind of disjecta, put out in the world so that the artist can look at it, as he looks at everything he makes, always with that question in mind, the same simple query I began with—which is not a question at all really, but simply the expression of an intention, beyond interest, to watch as well as one can.

JIM LEWIS

LARRY CLARK

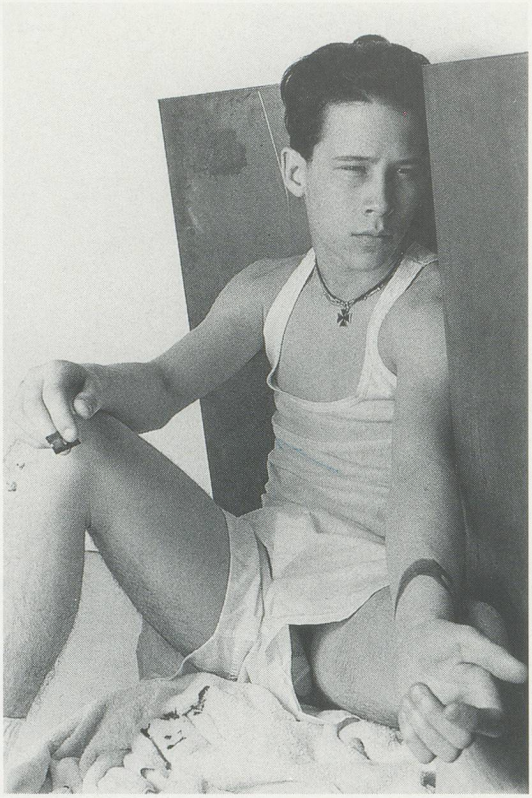
Was ist das?

Zunächst einmal keine Kunstphotographie. Unsere üblichen ästhetischen Lehrsätze sind schlechte Führer zu Clarks Bildern als Bildern, und man darf annehmen, dass seine eigenen Motive beim Photographieren nur wenig mit dem zu tun haben, was wir im allgemeinen für die visuellen oder konzeptuellen Entscheidungen eines Kunstphotographen halten. Was ihn zu den Bildern veranlasst, die er zur Veröffentlichung auswählt, ist weder in ihrer Form, noch in ihrer Komposition, noch in ihrem vordergründigen Inhalt zu finden. Für sich selbst betrachtet sind sie weder verspielt noch zweckmässig, zumindest nicht auf irgendeine sichtbare Weise.

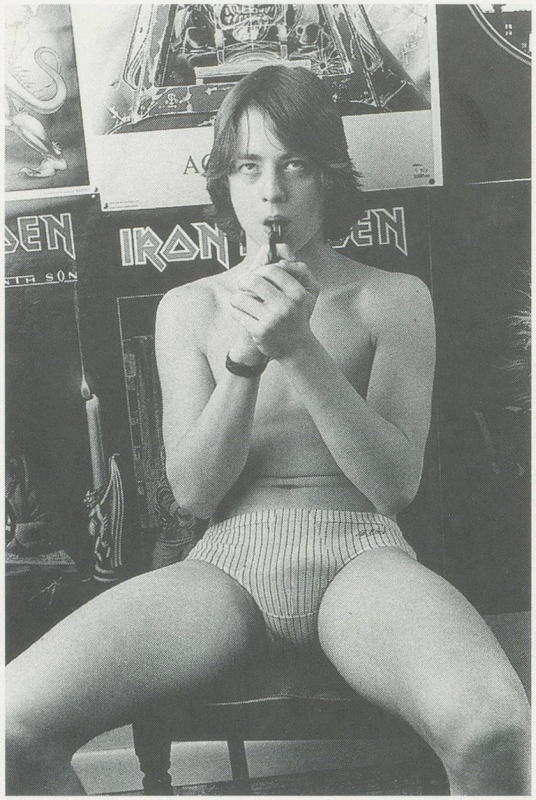
Der ursprüngliche intellektuelle Kontext des Werkes ist mithin nicht die Ästhetik, und ebensowenig steht ein dokumentarischer Impetus dahinter. Sich eine Stunde lang mit Clarks Arbeiten zu beschäftigen, ist für die meisten Menschen eine schwierige Art des Zeitvertreibs; und so soll es auch sein, aber nicht, weil es den Zugang zu einer Welt eröffnet, die man sonst nicht zu sehen bekäme. Wer die Gewehre und Unfallopfer, den schmutzigen Sex, die verzerrten Gesichter der Speedfreaks oder die kaputten Kinder bei ihrem kaputten Treiben allzu eingehend betrachtet, wird von dem eigentlichen Werk nichts mitbekommen. *Tulsa* ist kein moderner *Wisconsin Death Trip,* und Clark ist nicht unser Weegee: «Das ist doch Oklahoma-Scheisse... Ganz normale Oklahoma-Scheisse», sagt er mitten in einer transkribierten autobiographischen Schimpftirade, die am Ende von *Teenage Lust* abgedruckt ist, und worin er darlegt, wie es dazu kam, dass ein Hausbesitzer und Freund ihm eines wilden Nachmittags mit einer .38er vor die Füsse schoss. Es ist tatsächlich nichts als Oklahoma-Scheisse. Und demnach ist es falsch, sich allzusehr davon beeindrucken zu lassen; wer das Zwielichtige für den Endzweck von Clarks Bildern hält, trivialisiert nicht nur diese selbst, indem er sie als blosse Soziologie abstempelt, sondern trivialisiert auch uns als Betrachter, indem er uns zu blossen Urlaubern, Mitreisenden oder Voyeuren abstempelt.

Doch all dies bringt uns der Lösung des seltsamen Falles Clark nicht näher, und der Fall drängt. In den letzten ein oder zwei Jahren ist sein Werk in einen neuen Kontext gestellt worden, teils vom Künstler selbst, teils von seinem Umfeld. Als Ergebnis neuer Präsentation in Galerien und Gruppenausstellungen, Freundschaften und dergleichen stellt man ihn jetzt in eine Reihe mit Künstlern (Richard Prince, Cady Noland, Mike Kelley...), zu denen er doch

JIM LEWIS lebt als Publizist in New York.



LARRY CLARK, UNTITLED (SLASHED WRIST), 1991, 13½ x 9" / OHNE TITEL (AUFGESCHLITZTE PULSADER), 1991, 34,3 x 21 cm.

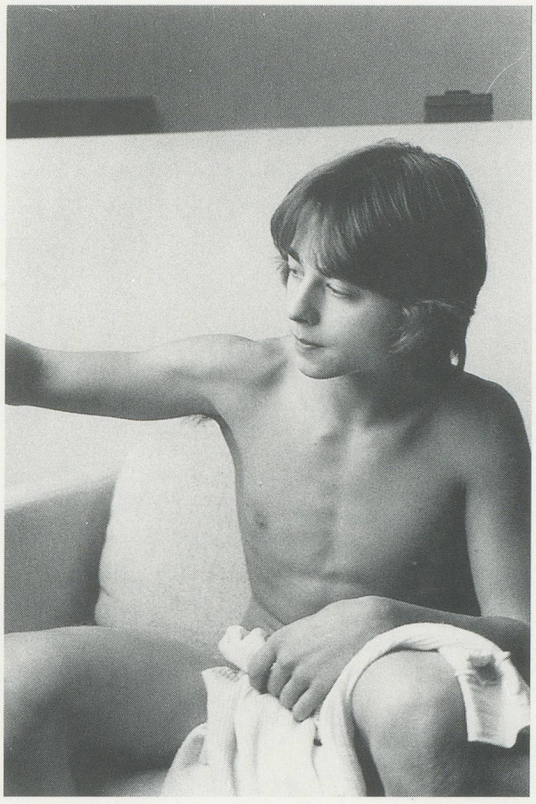


LARRY CLARK, UNTITLED (GUN IN MOUTH), 1991, 13½ x 9" / OHNE TITEL (PISTOLE IM MUND), 1991, 34,3 x 21 cm.

sicherlich zu zählen scheint, aber dies ist eine absurde Einengung – freilich eine, die schon ein Jahrzehnt vor Antritt der Debatte vorgenommen wurde. Was ihn von diesen Künstlern unterscheidet, ist folgendes: Sie sind Moralisten, und zwar insofern, als ihre Arbeiten einen Versuch darstellen, das zu verstehen, was im weitesten Sinne gut und schlecht an unser aller Leben ist. Und mag auch Clark so etwas wie Moral im Sinn haben, so ist doch seine Praxis auf eine ganz andere Weise exemplarisch gemeint. Er will gar nicht wissen, was die von ihm betrachteten Leben wert sind – in den meisten Fällen, die ihn interessieren, wird dies eine Frage für die Gerichte sein, und es ist wichtig, dass die Betrachter seiner Bilder dies erkennen und sich jeden Urteils über die Vorgänge auf den Bildern enthalten. Statt dessen fragt er nur: Was ist das? Er will diese Teenager kennen, so wie ein Dirigent Mozart kennen will oder wie ein Katechumene Gott kennen will – als etwas Seltsames, erschreckend Mächtiges und Staunenswertes. So mag man in Versuchung geraten, Clarks Arbeiten wegen des Wissens zu bewundern, das sie einem vermitteln, aber das beste daran hat eher mit dem zu tun, was übrigbleibt, nachdem alles andere gezeigt worden ist: eine Darstellung der Ethik purer Aufmerksamkeit, einer Ethik, die auf Beobachter und Beobachtete gleichermassen reflektiert. «Ich liebe jeden, den ich photographiere», hat er voriges Jahr in einem Interview gesagt, und obwohl die Bemerkung in ihrem Kontext ein wenig respektlos klingt, sollte man sie doch sehr ernst nehmen, einfach weil Aufmerksamkeit eben auch zur Liebe gehört.

Aber das Werk ist nicht homoerotisch, jedenfalls nicht in irgendeinem normalen Sinn; die jungen Männer sind weniger Objekte eines lüsternen Blicks als vielmehr potentielle Subjekte, welche den Künstler selbst vertreten. Clark hat nach und nach publik gemacht, dass er selbst erst spät in die Pubertät

LARRY CLARK, UNTITLED (LOVERS IN BED), 1991, 13½ x 9" / OHNE TITEL (LIEBESPAAR IM BETT), 1991, 34,3 x 21 cm.



LARRY CLARK, UNTITLED (NUDE BOY WITH SWEATER), 1991, 13½ x 9" / OHNE TITEL (NACKTER JÜNGLING MIT PULLOVER), 1991, 34,3 x 21 cm.

gekommen ist, dass dies eine über das übliche Mass hinaus verwirrende Erfahrung für ihn war, und dass ihm sein Vater in diesen Jahren mehr oder weniger gefehlt hat. Mit dem Ergebnis, dass viele seiner Arbeiten sich als sehr persönliche, rückwärts gerichtete Beschwörungen erweisen, ein Aspekt, auf den man schon früher hätte kommen können, wäre uns nur aufgefallen, dass der Künstler bereits weit über 20 war, als die Bilder zu *Teenage Lust* aufgenommen wurden – das heisst, dass er auch dort nicht so ganz hingehörte und dass er nur deshalb mit der Kamera in der Hand dort stehenblieb, weil er etwas einfangen wollte, das er beim ersten Mal verpasst zu haben glaubte. Der Betrachter von Clarks Bildern sieht demnach nicht die Kinder selbst, sondern er sieht Clark beim Betrachten der Kinder, Clark, der ausserhalb des Bildes steht und dennoch stets indirekt darin anwesend ist, konzentriert auf das, was seine Kamera erfasst hat. Und er will sie mit seinem Blick nicht vereinnahmen, sondern er will buchstäblich «sie sein», oder zumindest begreifen, wie es wohl wäre, wenn er in ihrer Haut steckte. Darin liegt eine gewisse reflexive Sexualität, wie sie aus der Beschäftigung mit sich selbst entspringt, aus der Kontemplation darüber, was man ist und was man sein möchte; aber solche Gedanken müssen keineswegs zu irgendeiner speziellen sexuellen Neigung führen. Und es herrscht eine gewisse Spannung, die von der aufdringlichen Zurschaustellung eines vorgeblich tabuisierten Themas herrührt, zugleich aber nichts Laszives an sich hat. Im Gegenteil, Clark verlangt von seinem Publikum ausdrücklich, dass es angesichts seiner Photos nicht kichern oder erröten soll, weil damit das Phänomen vernebelt würde, über das er sich selbst Klarheit zu verschaffen sucht.

Kompliziert wird dieser Erkenntnisprozess durch die Tatsache, dass Clarks Akteure ganz offensichtlich posieren. Mag dies auch nur Oklahoma sein, so ist es

doch ein Oklahoma der Phantasie, und diese Phantasie eignet ebenso den abgebildeten Personen wie dem Künstler selbst; alle diese Gestalten wollen etwas darstellen – nicht nur die Jungen auf den neueren Bildern oder die Cowboy-Junkies von *Tulsa,* sondern auch die nicht ganz so befangenen Jungen von *Teenage Lust;* man denkt an Martin Sheen, der in *Badlands* als Charlie Starkweather posiert, der als James Dean posiert. Die treibende Kraft hinter ihrer Schauspielerei ist nicht bloss jene Binsenwahrheit, dass die Anwesenheit einer Kamera jeden Menschen zum Posieren bringt; sondern es gibt wohl nur wenige, besonders wenn sie so arm, gelangweilt und ausgelaugt sind wie diese Jungen und Mädchen, die eine Stunde lang verbringen können, ohne die eine oder andere Pose einzunehmen, ob nun eine Kamera anwesend ist oder nicht. Man will also nicht von ihnen wissen, was für Menschen sie im Alltag sind, sondern warum sie sich entschieden haben, sich so und nicht anders darzustellen.

Die unvermeidliche Befangenheit spiegelt sich in gesteigerter Form in den Hochglanzphotos von Teenageridolen, die Clark kürzlich als Collagen präsentiert hat. Matt Dillon sieht sich am liebsten als Hollywood-Vertreter von Vorstadtjungen, die im Gefängnis landen, so wie diese sich als Filmstars sehen, wenn sie besonders gewalttätig werden. Jeder imitiert den anderen, und Clark beobachtet beide Seiten, aber der spannungsgeladene Zirkel dieser Posiererei wirft mehr Fragen auf, als er beantwortet. Was zum Beispiel sagt es über die Jungen aus, die Clark in letzter Zeit photographiert hat, dass so viele von ihnen sich in der Pose von Selbstmördern porträtieren lassen, sich mit Rasierklingen die Arme aufschlitzen, sich einen Pistolenlauf in den Mund stecken oder eine Schlinge um den Hals legen? Was wissen wir von dem Jungen, der die Eltern seiner Freundin ermordet hat, oder von den satanischen Ritualen, die ein anderes Paar inszeniert hat, oder von dem Jungen, der sich bei einem missglückten autoerotischen Abenteuer erhängt hat? Was sagen uns diese Photos aus Gerichtssälen und Zeitungsberichten, die Clark für seine Collagen zusammengestellt hat?

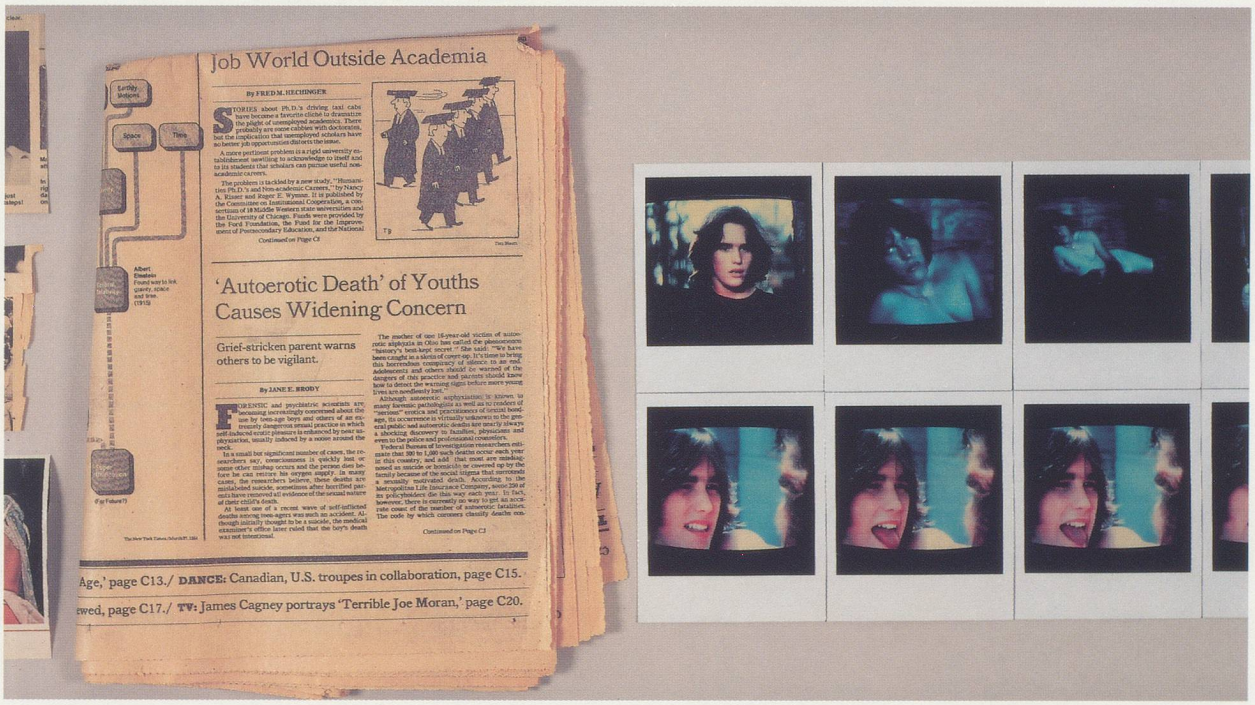
Es kommt keine Antwort, ausser der offensichtlichen und wenig hilfreichen, dass dies eben Jungen sind und dass dies Amerika ist – und das erinnert doch allzusehr an Molières Versuch, die schlafördernde Kraft des Opiums mit dem Hinweis auf dessen beruhigende Wirkung zu erklären. Es sagt uns nichts, und vielleicht gibt es ja wirklich nichts zu sagen, aber man sollte sehen, dass Clark dennoch immer wieder versucht, irgendwo in den Bildern ein Zeichen zu finden, das mit einem Schlag alles verständlich machen würde.

Dass der Künstler auf manchen der Bilder persönlich auftritt – verrückt in die Kamera grinsend oder auf Ausschnitten aus Verbrecherphotos, die bei seiner Verhaftung entstanden sind –, zeugt von der Tatsache, dass die Einzelheiten seines eigenen Lebens für seinen obsessiven Erkenntnisdrang nicht minder verantwortlich sind als das Leben seiner Mitmenschen. Daher hat er nach und nach immer mehr von sich offenbart, und auf einer neueren Collage sieht man einen nicht abgeschickten Brief an seinen Vater aus einem Rehabilitationszentrum, eine lange, schmerzliche Schilderung von Clarks Kindheit, geschrieben in dem Versuch, den Mann zu bewegen, die Erniedrigung seines Sohnes nicht etwa zu akzeptieren oder wiedergutzumachen, sondern sie einfach nur zur Kenntnis zu nehmen. Das wirkt so roh und kunstlos, dass es kaum zu interpretieren ist; was zum Teil daran liegt, dass die Selbstentblössung des Künstlers von seiten des Betrachters eine Verantwortung verlangt, auf welche die Bilder selbst uns nicht vorbereitet haben.

Diese Art von Provokation hat bei Clark Methode: Manchmal wirkt er wie ein Performance-Künstler, ein psychologischer Chris Burden, in dem ein grosser Teil seiner Arbeiten um die Frage kreist, wie sehr das Bild den Künstler bedroht, der es macht; wodurch das Publikum einer sekundären, sympathetischen Drohung ausgesetzt wird. Es ist, als beobachte man einen Mann, der mit einem Stock nach einer regungslosen Schlange schlägt, hellwach und sprungbereit, falls sie doch nicht tot ist, sondern nur schlafen sollte; aber ihr Biss wäre gleichermassen physisch – man denke an das Rückfallrisiko angesichts von Clarks Suchtkrankheit und Gefängnisaufenthalt – und psychisch, weil die Sehnsucht, das Staunen, der Versuch, es richtig zu machen, so heftige Gefühle sind, dass sie den Künstler offenbar jederzeit zu Fall bringen können.

Mehr noch, er möchte sich selbst auf die Probe stellen und herausfinden, wieviel er von sich preisgeben kann, ohne die Kontrolle über sein Leben zu verlieren. Wie es häufig der Fall ist, bedroht das Bekenntnis den Bekenner mehr als diejenigen, die es zufällig zu hören bekommen – worüber sich Menschen, die etwas zu bekennen haben, so gut wie nie im klaren sind –, aber auch für den, der sich dessen bewusst ist, können Clarks Geschichten schwer erträglich sein. Ein Mann, der von seiner jugendlichen Vorliebe für Gruppenvergewaltigungen berichtet und einen Freund zitiert, der einmal gesagt haben soll: «Nein, lasst mich zuerst, sie ist meine Schwester», ein Mann, der eine haarsträubende Schilderung davon liefert, wie er einen anderen zunächst mit einer Pistole geschlagen und dann erschossen hat und darauf ins Gefängnis kam, ein solcher Mann stellt sein Publikum auf eine Weise auf die Probe, die nur wenig Raum für Ausweichmanöver lässt. Clark betont immer wieder – in gedruckter Form und im Gespräch –, er habe geglaubt, diese oder jene Aussage würde ihn seine Freunde kosten, und man spürt, dass er sich eben dies halb unbewusst erhofft haben muss, als ob damit dann irgend etwas abgeschlossen wäre. Offenbar geschieht dies nur selten, und so lässt das nächste Bekenntnis genausowenig auf sich warten wie das nächste Bild.

Aber ebenso, wie Clark seine Bilder nicht macht, um Lob einzuheimsen, macht er seine Geständnisse nicht, um Vergebung oder Freispruch zu erlangen, und wir sollten uns nicht allzusehr damit abgeben, ob wir ihm dies gewähren können oder nicht. Denn – letzten Endes – gehört sein Werk doch wohl nicht in die Kategorie «Kunst als Therapie oder Rehabilitation», sondern es ist eine Art Fragment, in die Welt gesetzt, damit der Künstler es sich ansehen kann, so wie er alles ansieht, was er macht, nämlich immer mit jener Frage im Hinterkopf, immer derselben simplen Frage, mit der ich angefangen habe – was eigentlich gar keine Frage ist, sondern bloss Ausdruck der neutralen Absicht, hinzusehen so gut wir können.

(Übersetzung: Werner Schmitz)

LARRY CLARK, UNTITLED ("AUTOEROTIC DEATH OF YOUTH" CLIPPING, MATT DILLON POLAROIDS), 1989, Photocollage, unique, 21 x 40½", framed (Detail) / 53,3 x 102,9 cm.