

**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 : lacquer Syringe = lack subkutan

**Autor:** Muir, Gregor / Moses, Magda / Opstelten, Bram

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681173>

### **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:** 09.02.2026

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

GREGOR MUIR

# LACQUER SYRINGE

In a recent telephone conversation with Gary Hume, I expressed the opinion that the art-going public was beginning to catch up with the work. Whereas Hume's rambunctious aesthetic may once have proved hard to swallow, I sensed a turnaround. Hume's determination to stay one step ahead of the game had me wondering how he might feel about a possible return to easy street. For instance, just when everything seemed to be going well with the door paintings (1988–1992), Hume decided to start over. In 1992, following a brief struggle with sculpture and photography, he adopted a more fluid style of representation noted for its figurative, organic, and biblical motifs. Although they retained his signature medium of household gloss paint, the first of the new paintings were difficult to comprehend. The colour schemes were deranged—swathes of chocolate brown against acid orange—and the subject matter oblique—tell me, is this a lung or a leaf? Anyone could be forgiven for mistaking Hume's transitional work for an accident involving an ice-cream van and a 1970s carpet store. Since then, the paintings have

become increasingly more—there is no better word—beautiful. And, what's more, people now accept their being beautiful. As we talked, the thought crossed my mind that perhaps he never intended his work to be easy on himself or on others. Then he said, "But what about me? How do these paintings relate to me?" Despite all the discussion surrounding his most recent work, Hume seemed to feel overlooked.

Not for the first time, our conversation ended on an awkward note. I felt like a culture vulture, intent on pinning the work to something out there that, at that moment, Hume found irrelevant.

A few days later, I arrived at Hume's studio to learn more about what he meant by "me." It was there, in a former auto-repairs shed where natural light descends through a darkened skylight, that his paintings revealed themselves to me as time-based works, their colours fluctuating with each passing cloud. During the course of a day, each exposed painting conducts its own series of private manoeuvres in the dappled sunlight. This temporal responsiveness in Hume's works brings to bear their quasi-photographic development, in which an overhead projector is used to transfer images onto large alu-

GREGOR MUIR is a writer and curator who lives in London.





GARY HUME, *ROOTS*, 1993, gloss paint on formica panel, 86 x 72" / Lackfarbe auf Resopalplatte, 218,5 x 183 cm.

(PHOTO: JAY JOPLING, LONDON )





GARY HUME, *NARCISSUS' SYMPATHY*, 1996,  
gloss paint on aluminum, 82 x 46" / Email auf Aluminium,  
208,5 x 117 cm.

(PHOTO: STEPHEN WHITE)

minium panels. More often than not, they start out as tracings on sheets of A4 acetate. (Imagine Hume at the breakfast table, flicking through books and magazines until he finds the appropriate image.) These images on acetate sheets constitute Hume's iconic software, stored for future reference in a cardboard box. Unlike conventional drawings, the marker-pen lines—spare, light-handed, telling us all we really need to know—demarcate the paintings' tectonic layout, whereby lakes of pure colour butt up against each other, forming thick, creamy ridges.

Worked up into bold, schematic areas of flat paint, the image becomes increasingly simplified, more sign-like. It is often said that Hume's paintings engage us through simultaneous processes of knowing and not knowing what the subject matter means—owls, teddy bears, icicles, feet, hands, a horse, nothing. Perplexed, we ask ourselves why a painting composed of universally recognised symbols should appear so withheld. To decipher the image, we attempt to unravel Hume's painting process, working backward to some "master" image in the belief that this will reveal the subject's niggling familiarity. Preempting this reasoning, Hume leaves us high and dry. A compositional twist here, a wildly misrepresentative colour there, and the umbilical cord between the painting and its original image is severed. Unable to return to the source, our only option is to become emotionally involved with the subject matter as presented. From here on in, there is no respite, no free ride. The difficulty we experience in locating the imagery forces us to become active observers. Hume's esoteric colour combinations, his edgy composition, those irritating areas of what appear to be unfinished paintwork (not to mention the works' looming identity crisis with sculpture), all conspire to keep us on our toes.

Hume maintains that as soon as we engage with his paintings we become alive—living, thinking individuals, forced to extract a plausible narrative from his ridiculous fiction. Hume and I contemplate the works' emotional "always-ness." As psychoactive mirrors, the paintings force us to identify with them. Such is the generosity of Hume's imagery, a generosity which openly lets us decide what it is, so that the paintings will forever act as ciphers for us. Continu-





GARY HUME, WISE OWL, 1996, gloss paint on aluminum panel, 86 x 71" /  
WEISE EULE, Lackfarbe auf Aluminium, 218,4 x 180,3 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)



GARY HUME, *RABBIT DRAWING*, 1996,  
*ink on paper*, 81 x 53" /  
*Tusche auf Papier*, 206 x 135 cm.  
(PHOTO: STEPHEN WHITE, LONDON)



ing this line of thought, Hume revisits the "me" of our earlier conversation. What he is getting at is the universal reception of his work. In other words, how do these paintings relate to you? In order to clarify his position, Hume invests certain words with ponderous significance. In this instance, he conflates "me" and "you." Me, as in I AM HE AS YOU ARE HE AS YOU ARE ME AND WE ARE ALL TOGETHER; it's odd how the paintings' narrative structure echoes that of "I Am the Walrus." From this, I imagine a whole host of iconographies inspired by The Beatles: SITTING ON A CORNFLAKE WAITING FOR THE VAN TO COME; CRAB A LOCKER FISHWIFE PORNOGRAPHIC PRIESTESS; EXPERT TEXTPERT CHOKING SMOKERS; ELEMENTARY PENGUIN SINGING HARE KRISHNA.

Our conversation takes another turn when we consider how, deep down, the work is embarrassing. (Consider the moment when, having been humiliated, you shrink at the sight of seeing yourself through other people's eyes.) Hume's work is a source of embarrassment on two levels. Primarily, there is a tendency to be humiliated by the subject matter. How can we fail to cringe at Hume's juxtaposition of British colloquialisms with pop-folkloric celebrities such as Tony Blackburn (a hackneyed radio disc jockey), Patsy Kensit (ex-film starlet presently dating Liam Gallagher of Oasis), and Kate Moss (Übermodel), not to mention The Madonna and Child? Bold, emotional, ludicrously overstated, these images make us increasingly self-aware as they probe our memories for a response. But the real killer

occurs when we catch ourselves reflected in the gloss paint. We become instantly self-conscious, and for a split-second we exit ourselves: a form of astral projection akin to embarrassment. Our fear is that we remain in a perpetual state of watching ourselves fall apart. Confronted by the work, we experience ourselves in three possible loci: in front of, behind, and on the surface of the picture plane. Anxious to return to the image, we refocus, but it's too late. The painting has just caught us in the act of trying to determine what it's all about.

Unlike the surface of protective glass associated with framed canvases, household gloss paint reflects a murky, shadowy image whereby we witness ourselves as blurred outlines. Scanning back and forth between reflection and painted image, we succumb to a maddening psychological assault, in the face of which it takes a certain amount of bottle to hold the self together. These paintings are resolute in their outlook, pushy and up-front. They know what they're about, whereas we... What do we know? At the risk of being intimidated, we attempt to possess the image, at which point we enter into a compulsive relationship with the subject matter. Without question, these are intrusive paintings; they tease at the very fabric of our identity, demanding that we engage them head-on. Evoking some specific yet unnamed emotional condition, we indulge in their narcotic pleasures and allow them to get us high. All the while, Hume—the beauty terrorist—picks at our souls, curious to see how we rise to the challenge.



GREGOR MUIR

# LACK SUBKUTAN

Kürzlich, in einem Telefongespräch mit Gary Hume, hatte ich die Meinung geäußert, dass das Kunstpublikum langsam, aber sicher Zugang zu seinem Werk finde. Gary Humes grelle Ästhetik schien ihm bisher eher sauer aufzustossen, doch jetzt spürte ich eine Kehrtwendung. Da Hume immer gern eine Nasenlänge voraus ist, fragte ich mich, was er wohl jetzt von einer Rückkehr in ruhigeres Fahrwasser hielt. So hatte er zum Beispiel, gerade als mit der DOOR-Serie alles gut zu laufen schien, den Entschluss gefasst, noch einmal von vorne anzufangen. Nach einem kurzen Geplänkel mit der Bildhauerei und der Photographie machte sich Hume 1992 einen flüssigeren Stil der gegenständlichen Darstellung zu eigen, der sich durch figurative, organische und biblische Motive auszeichnete. Obwohl er an seiner mittlerweile vertrauten Verwendung von handelsüblichem Glanzlack festhielt, waren die ersten der neuen Bilder schwer verständlich. Die Farbkombinationen waren abwegig – Schwaden von Schokoladenbraun neben ätzendem Orange, das Sujet undurchsichtig – *war das nun eine Lunge oder ein Blatt?* Man konnte es keinem verübeln, wenn er Humes Werk aus dieser Übergangsphase für einen Unfall hielt, bei dem ein Glacewagen in ein Teppichgeschäft der 70er Jahre gerast und umgekippt war. Seit her sind die Bilder zusehends schöner – es gibt kein treffenderes Wort – geworden. Mehr noch, die Leute

akzeptieren, dass sie schön sind. Während unseres Gesprächs ging mir der Gedanke durch den Kopf, dass Hume es wohl nie darauf angelegt hatte, es sich selbst oder anderen mit seinen Arbeiten leicht zu machen. Dann sagte er: «Aber was ist mit mir? In welchem Zusammenhang stehen diese Bilder zu mir?» Trotz aller Diskussionen um seine jüngsten Arbeiten schien Hume sich übergangen zu fühlen.

Nicht zum ersten Mal nahm unser Gespräch einen etwas peinlichen Ausgang. Ich kam mir zwangsläufig vor wie ein «culture vulture», ein besserwisserischer Kulturheini, der die Sachen unbedingt an etwas Objektivierbarem festmachen wollte, was Hume für völlig irrelevant hielt.

Ein paar Tage später besuchte ich Hume in seinem Atelier, um mehr darüber zu erfahren, was mit «mir» gemeint war. Dort, in einer ehemaligen Autowerkstatt, in die durch ein Oberlicht Tageslicht einfällt, offenbarten sich mir seine Bilder erst wirklich als zeitabhängige Werke, deren Farben sich mit jeder vorbeiziehenden Wolke verändern. Im Lauf des Tages durchläuft jedes Bild eine Folge kaum merklicher Farbenspiele unter den wechselnden Lichtflecken. Diese Zeitgebundenheit von Humes Malerei trägt auch ihrer quasifilmischen Genese Rechnung. Die Bilder werden mit Hilfe eines Hellraumprojektors auf grosse Aluminiumplatten übertragen. Meistens erblicken sie das Licht der Welt zunächst als gepauste Konturzeichnung auf einer Acetatfolie im A4-Format. (Man stelle sich Hume vor, wie er am Frühstückstisch Bücher und Illustrierte so lange

GREGOR MUIR ist Kunstkritiker und Ausstellungsmacher. Er lebt in London.



durchblättert, bis er das richtige Motiv findet.) Diese Acetatfolien bilden Humes ikonische Software, abgelegt in einem Pappkarton als Quellenmaterial für die Zukunft. Im Unterschied zu herkömmlichen Zeichnungen bezeichnen die mit feinem Stift gezogenen Linien – sparsam und leichthändig alle notwendigen Informationen vermittelnd – die tektonische Grundstruktur der Bilder, in der Seen reiner Farbe aneinanderstossen, so dass dicke cremige Wülste entstehen.

Zu kühnen schematischen Partien unmodulierter Farbe ausgearbeitet, wird das Dargestellte zunehmend vereinfacht und plakativ. Es heisst oft, Humes Bilder fesselten uns durch ihr Spiel mit der Erkennbarkeit des Dargestellten – Eulen, Teddybären, Eiszapfen, Füsse, Hände, ein Pferd, nichts. Verdutzt fragen wir uns, weshalb ein Gemälde, das sich aus allgemein bekannten Symbolen zusammensetzt, derart unzugänglich wirken kann. Um das Bild zu entschlüsseln, versuchen wir Humes Malvorgang auf ein «Urmotiv» zurückzuführen im Glauben, dadurch werde die detailgenaue Vertrautheit des Gegenstandes zutage treten. Aber als hätte er diese Versuche vorausgeahnt, lässt uns Hume auf dem trockenen sitzen. Ein kompositorischer Dreh hier, eine abenteuerlich verfehlte Farbe dort, und schon ist die Nabelschnur zum ursprünglichen Motiv durchtrennt. Der Möglichkeit beraubt, zur Quelle zurückzukehren, bleibt uns nichts anderes übrig, als uns emotional auf das Dargestellte einzulassen. Und von da an gibt es kein Zurück, jetzt gilt es ernst. Die Schwierigkeit, die es uns bereitet, die Motive zu orten, macht uns notwendig zu aktiven Betrachtern. Humes esoterische Farbkombinationen, seine kantige Komposition, irritierend unfertig wirkende Bildpartien (ganz zu schweigen von der drohenden Identitätskrise der Arbeiten in unmittelbarer Nähe zur Bildhauerei); All das trägt dazu bei, uns in Trab zu halten.

Hume ist der Ansicht, dass wir, sobald wir uns auf seine Bilder einlassen, zum Leben erwachen, zu lebendigen, denkenden Individuen werden, dazu gezwungen, seiner absurden Fiktion einen plausiblen Inhalt zu entlocken.

Hume und ich stellten Betrachtungen über die emotionale «Allzeitlichkeit» seiner Arbeiten an. Wie könnten wir uns mit diesen psychoaktiven Spiegeln nicht identifizieren? Die Humesche Bildsprache ist

derart grosszügig – die nähere Bestimmung des Dargestellten bleibt ausdrücklich uns überlassen –, dass die Bilder für uns dauerhaft als Chiffren fungieren können. Diesen Gedankengang weiterspinnend, kommt Hume auf das «mir» in unserem Telefongespräch zurück. Worauf er hinaus wollte, war die universelle Rezeption seines Werkes. Mit anderen Worten: In welchem Zusammenhang stehen diese Bilder zu dir? Um seinen Standpunkt zu verdeutlichen, befrachtet Hume bestimmte Wörter mit gewichtiger Bedeutung. In diesem Fall wirft er «ich» und «du» in einen Topf. «Ich» wie in: I AM HE AS YOU ARE HE AS YOU ARE ME AND WE ARE ALL TOGETHER (Ich bin er wie du er bist wie du ich bist und wir alle zusammen sind). Seltsam, wie sich die narrative Struktur seiner Bilder an die von «I Am the Walrus» anlehnt. Entsprechend lassen sich eine Unmenge von den Beatles inspirierte Bildmotive ausmalen: SITTING ON A CORNFLAKE WAITING FOR THE VAN TO COME; CRAB A LOCKER FISHWIFE PORNOGRAPHIC PRIESTESS; EXPERT TEXTPERT CHOKING SMOKERS; ELEMENTARY PENGUIN SINGING HARE KRISHNA.

Unser Gespräch nimmt eine Wendung, als wir uns überlegen, dass die Arbeiten im Grunde peinlich sind. (Wie wenn man in einer demütigenden Situation zusammenzuckt, beim Gedanken an das Bild, das man in den Augen anderer abgibt.) Humes Werk ist uns auf zweierlei Art peinlich. Erstens wirkt oft schon der dargestellte Gegenstand wie eine Beleidigung. Wir können gar nicht anders als zurückschrecken vor Humes Kombinationen von Sprachfloskeln und Exponenten der Pop-Folklore – Tony Blackburn (abgetakelter Radio-Diskjockey), Patsy Kensit (ehemaliges Filmsternchen) oder Kate Moss (Megamodel) – von der Madonna mit Kind ganz zu schweigen. Frech, emotionsgeladen, absurd überspitzt, werfen uns diese Bilder, indem sie nach einer Reaktion verlangen, immer mehr auf uns selbst zurück. Der eigentliche Todesstoss erfolgt jedoch erst, wenn wir uns selbst im Glanzlack gespiegelt erblicken. Sofort werden wir uns unserer selbst bewusst und für einen Sekundenbruchteil geraten wir ausser uns – eine Art Astralprojektion, die Scham auslöst. Dabei fürchten wir, dass wir aus dem Zustand der Beobachtung des eigenen Auseinanderfallens nicht mehr herauskommen. Wir erfahren uns selbst



GARY HUME, MADONNA, 1993, gloss  
paint on formica panel, 81 $\frac{7}{8}$  x 55 $\frac{1}{8}$ " / Lackfarbe  
auf Resopalplatte, 208 x 140 cm.  
(PHOTO: JAY JOPLING)



dem Werk gegenüber in drei möglichen Positionen: vor, hinter und auf der Bildfläche. Bestrebt, zum Bild zurückzukehren, fokussieren wir den Blick neu, doch es ist zu spät. Das Bild hat uns soeben auf frischer Tat ertappt, beim Versuch, eine Bedeutung aus ihm herauszuklauben.

Anders als die spiegelähnliche Oberfläche von normalem Schutzglas reflektiert der Glanzlack ein trübes, schattenhaftes Bild, durch das wir uns selbst nur als verschwommenen Umriss wahrnehmen. Im ständigen Hin und Her zwischen gespiegeltem und gemaltem Bild sind wir einer entnervenden psychologischen Attacke ausgesetzt. Um der zu widerstehen, braucht das Ich schon einen sehr soliden Rückhalt. Die Bilder wirken resolut, aggressiv und direkt.

Sie wissen, worum es geht, wohingegen wir... Was wissen wir schon? Auf die Gefahr hin, vor den Kopf gestossen zu werden, versuchen wir das Bild in den Griff zu bekommen und gehen so eine zwanghafte Beziehung zu seinem Gegenstand ein. Denn zweifellos sind es aufdringliche Bilder: Sie zerren am Gewebe unserer Identität und fordern uns zum direkten Angriff heraus. Dabei rufen sie einen spezifischen Gemütszustand hervor, in dem wir uns betäubt dem Genuss hingeben und uns berauschen lassen. Aber gleichzeitig stochert Hume, dieser Terrorist des Schönen, in unseren Seelen herum, und beobachtet gespannt, ob und wie wir uns der Herausforderung gewachsen zeigen.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)





GARY HUME, *AFTER PETRUS CHRISTUS*, 1995, gloss paint on wood panel, 48 x 30" /  
NACH PETRUS CHRISTUS, Lackfarbe auf Holzplatte, 122 x 76 cm. (PHOTO: JAY JOPLING, LONDON)