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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 53: Collaborations Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

Rubrik: [Collaborations] Tracey Moffatt, Elizabeth Peyton, Wolfgang Tillmans

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

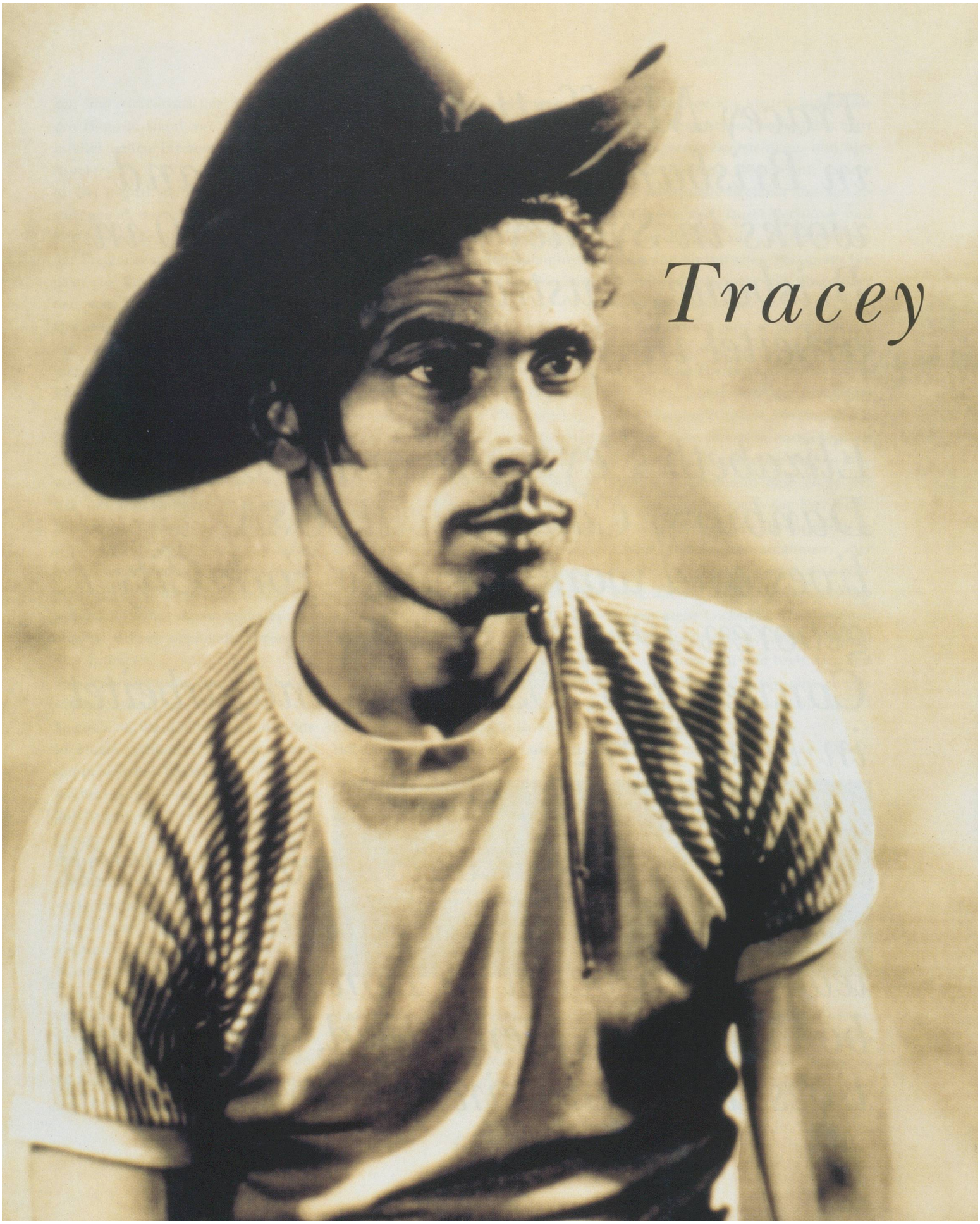
Download PDF: 15.12.2025

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

Tracey Moffatt, born 1960 in Brisbane, Australia, lives and works in Sydney / geboren 1960 in Brisbane, Australien, lebt und arbeitet in Sydney.

Elizabeth Peyton, born 1965 in Danbury, Connecticut, USA, lives and works in New York City / geboren 1965 in Danbury, Connecticut, USA, lebt und arbeitet in New York.

Wolfgang Tillmans, geboren 1968 in Remscheid, Deutschland, lebt und arbeitet in London / born 1968 in Remscheid, Germany, lives and works in London.


Tracey

ADRIAN MARTIN

THE SEARCHERS, 1956, film still. (WARNER BROS. PICTURES)

Moffatt's Australia (A Reconnaissance)

Tracey Moffatt's Australia is a strange place. A haunted, fugitive, ephemeral place. She likes to plonk tatty little emblems of a fragile civilisation—a shack, a hotel, a toilet—right in the middle of a vast, dry, forbidding, windswept wilderness. Or else in the middle of a wet, swampy sludge perpetually sliding into nothingness. This is something of a tradition in the canon of Australian art, which is full of dwindling, solitary figures perched precariously against a mighty, natural world: a drover's wife, a country pub, a shearer at work. Once there might have been the hope or dream of heroism to uplift such edge-of-the-world tableaux; but, looking back now to the dawn of our modern era, it seems like civilisation never really stood much of a chance against these primordial pockets of entropy and indifference.

Many Moffatt works might be called, like that jaunty French movie of recent times, *Western*: Caught between garden and wilderness, between the innocence of a pioneering journey outwards and the traces of a lingering, filthy genocide that scorches the earth at the end of a sorry history, her art collects the snapshots of an eternally recurring melodrama of land, settlement, and violence. Homesteads that are always uncanny, disturbed, traumatic; imposing landscapes that indomitably reflect the internal memory of some unspeakable crime.

For those, both outside and inside Australia, who automatically fixate on Moffatt's Aboriginal heritage, her work might only seem to have one locus of content: the dispossession of an indigenous people, land rights, the politics of race. In this rather exclusive light, her work becomes Australian in a narrow sense: It witnesses an authentic, oppressed, resistant identity, linked to all those other "others" who struggle to survive in postcolonial cultures. And such political reality—transmuted into the vivid, metaphoric snapshots of her highly expressionistic art—is definitely part of the power of this work in several media (primarily photography, film, and video).

TRACEY MOFFATT, BEAUTY (IN CREAM), 1994, color photograph, 40 x 30" / SCHÖNHEIT (IN CREME), Farbphotographie, 101,6 x 76,2 cm.

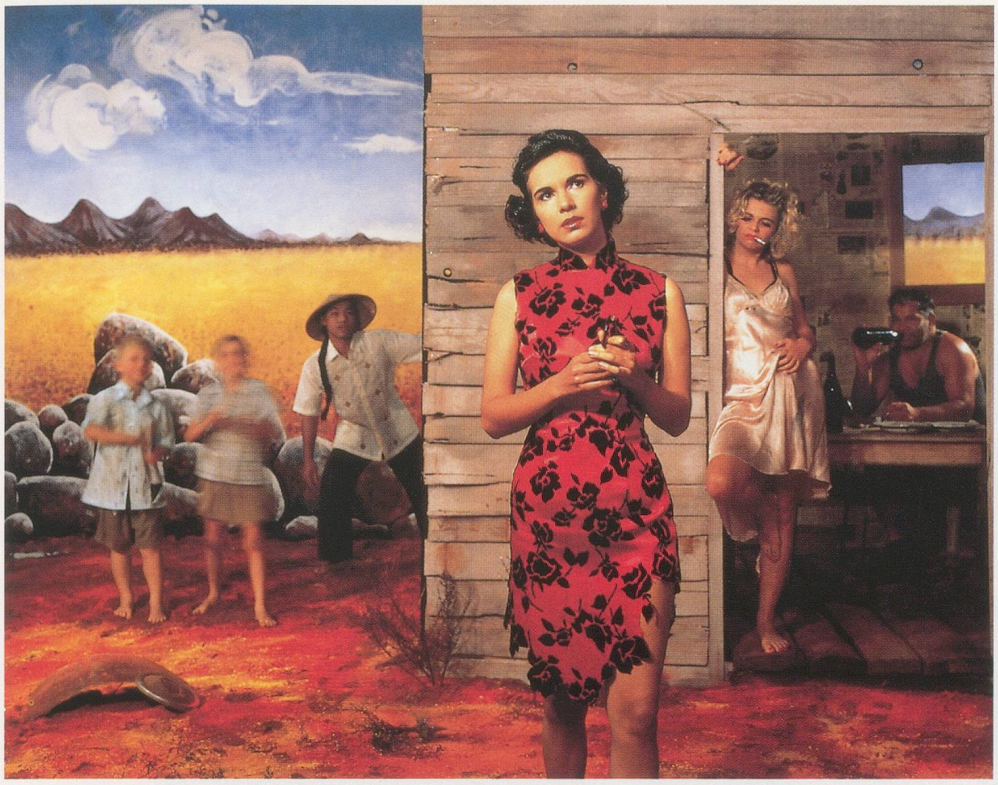
ADRIAN MARTIN is the film critic for the Australian newspaper *The Age* and the ABC TV program Express. His publications include *Once Upon a Time in America* (BFI, 1998) and *Phantasms* (Penguin, 1994).

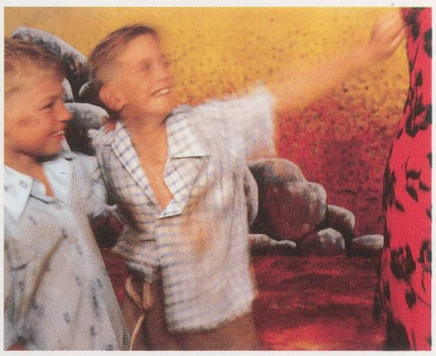
But why then does one keep hearing, almost like a brazen, nagging taunt, the echoes of Old and New Hollywood playing all around Moffatt's imagery? Westerns like *The Searchers* (1956) and *Ulzana's Raid* (1972), with their fading cowboys and savage natives. Technicolour films of dancing and loving gone horribly wrong, like Michael Powell's Hollywood-style British classic *The Red Shoes* (1948). Camp spectaculars of fabric, pose, and interior design signed by Vincente Minnelli or Douglas Sirk. Lurid, sweaty melodramas devoted to pumped-up teenagers thrashing around in their dreary hamlets, small towns, and suburbs, drinking and smoking and burning around in hastily patched-up hot rods. Images of glamour gone to seed, of women withering on the vine, of belles breaking from brutal, suffocating masculine arms and racing to the swamps, like Bette Davis in *Beyond the Forest* (1949) or Jennifer Jones in *Ruby Gentry* (1952).

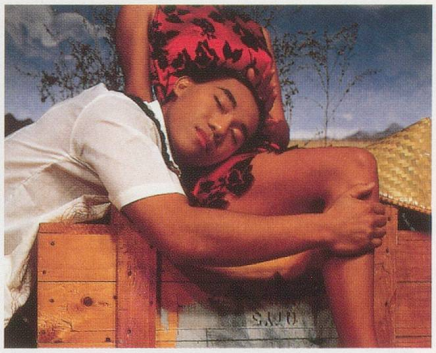
Saturating every inch of the heightened pictorial space in Moffatt's images, we see a sensibility attuned to a kind of ordinary, everyday madness: boredom, desperation, free-floating aggro, kinky curiosity. An all-pervasive neurosis converted, as if alchemically, into an all-perverse flair for queeny drama. Moffatt's characters are, more often than not, thrill-seekers on a bender: donning wigs and smearing lipstick, hitching up a stocking, going for broke, rolling around in the dirt and dust and filth, and finally wasted, conked out. They do what they must do for the sake of survival, and desire. But there isn't always a clear or even edifying politics to that theatre of self and other, sometimes there's only agitation—a tearing, unquenchable restlessness, coupled with a dim longing for something better. Utopia—the hoped-for world of "something more" which suffuses her imagery—is also a strange place in the art of Tracey Moffatt.

Is this Australia we're looking at, in the scattered fragments of these overheated scenarios, in the high artifice of these variously glitzy, seedy panoramas? Sure it is. A busy, multiple image of a nation refracted through all manner of outlandish, ghostly doubles. Australia as dreamt or fantasized by a kid growing up watching all those old Hollywood movies. Australia as viewed, not always kindly, by outsiders, in films like Canadian Ted Kotcheff's *Wake in Fright* (1971) and Englishman Nicolas Roeg's *Walkabout* (1971), both expressly admired by Moffatt. Australia as gussied up in country 'n' western songs, and then deformed by a gothic, horrific imagining in tasteless B-movies or underground comic books.

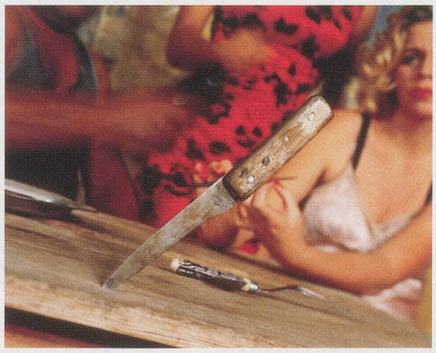
Moffatt does not approach these various versions of Australia as fakes to be corrected or rejected. Nor simply as kitsch to be derided or indulged. Rather, she dares to see in these parallel worlds the outlines of a hidden Australia, or a possible Australia, or an inverted Australia. Always, the real and the imaginary mingle, dance together, and give birth to monsters. This is an Australia—in fine postmodern style—glued together from so much international flotsam and jetsam, as well as its own tenacious traditions of life and thought; a nation that improvises its nature and negotiates its survival, constantly, from every available fragment of individual experience, collective fantasy and communal friction. This helps to explain why the worlds that Moffatt pictures are simultaneously shockingly specific (to Australians) and nonspecific, inhabiting some shared, global dreamland, able to travel. Moffatt herself has travelled, and the work she has done in places other than her homeland connects her more directly to the mainline of an internationalist popular culture, and extends her themes of identity—personal and social—forged in the heat and action of interpersonal conflict. Her 1995 photographic series GUAPA ("good-looking") takes its cue, shamelessly, from the lurid seventies B-movie starring Raquel Welch, *Kansas City Bomber:* Women of different races hurl themselves, and each other, around a roller-derby rink. Moffatt's playful identification with the "bad girl" stereotypes of pop culture emerges here and also in her 1993 music video clip *The Messenger* for the band INXS, which mimics the mass media's worst castrating nightmare of militant "black power" lady-terrorists in frizzy Afro wigs.

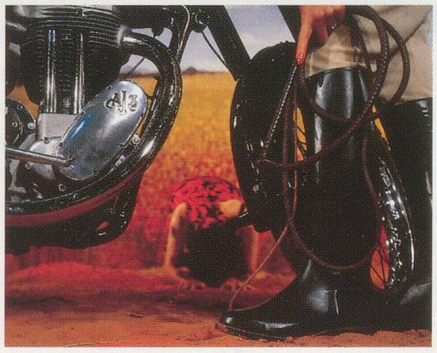


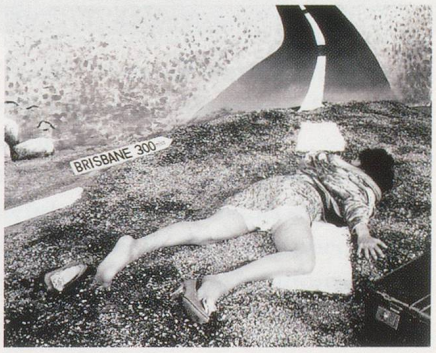




TRACEY MOFFATT, SOMETHING MORE, 1989,
cibachromes, series of 9 images, 28 x 41½" each /
ETWAS MEHR, Serie von 9 Bildern, je 71,1 x 105,4 cm.







TRACEY MOFFATT, GUAPA (GOOD-LOOKING), 1995, color photographs, series of 10 images, 30 x 40" each / GUAPA (GUT AUSSEHEND), Serie von 10 Farbphotographien, je 76,2 x 101,6 cm.

Moffatt's sharp, subversive sense of humour, and her ability to abstract the specificity of a particular place and culture, return to the fore in her 1997 video project HEAVEN. This is a piece (as per the credits) "lovingly compiled" by the artist rather than strictly shot by her. The tape collects views (under Moffatt's strict instruction) of a peculiar ritual of Australian beach culture: male surfers changing out of their swimming togs, out in the open, underneath a fragilely suspended towel. The images of these random hunks start in shaky long shot, straining the capacity of a zoom lens—mocking the prurient conventions of tabloid TV's "reality" shows. Eventually, the candid-camera photographer appears to get bolder, closer, and more flagrantly voyeuristic; finally, a hand lunges out from behind the lens to rip a towel from bronzed loins.

Although HEAVEN is a simple piece, even a fairly artless assemblage at first glance, it reveals Moffatt's skill as a conceptualist. If we assume—as the gleeful tone of the credits suggests—that the collective "gaze" behind the camera and the entire piece is female, then the tape becomes an intriguing exposé of the cultural economy of male "beefcake." The masculine exhibitionism on

trial here is an intriguing mix of candour and discretion, pride and shyness, control and vulnerability. Moffatt layers several sorts of external cultural reference onto the images. Tribal drums and chants on the soundtrack evoke the proud warrior myths so lamely recycled by the New Age Men's Movement. And like the female vanities of classical paintings, these male figures simultaneously hide and show themselves both teasing and forbidding "the look." Put under too much pressure and scrutiny by a hungry, grasping female gaze, this masculine system of self-imaging wobbles nervously and goes to pieces: Some of the guys whip out their members for a fleeting instant, others get aggro or flee.

There is a curious mixture of lightness and gravity in Moffatt's work, of the comic and the gothic. She grounds the mad play of cultural imagery in a political, racial, weighty reality; but she also lets it loose, sends it all flying "up in the sky" with her liberating emphasis on physical energy, anarchic laughter, pop savvy, and frank glamour. In her early, stylish portraits of black dancers and the antics of the giggling, streetwise operators in her short film NICE COLOURED GIRLS (1987), Moffatt stakes out this uncomfortable, delightful terrain. Two high benchmarks of her career appear on the cusp of the decades: the stunning colour photographic series, SOMETHING MORE (1989) and the remarkable, experimental short film, NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY (1989).

In these works, Moffatt approaches the passions of melodrama coolly, through tableaux vivants and high artifice. We get not stories but pieces of stories—painfully broken pieces, testifying to manifold kinds of lacerations upon personal, sexual, racial, and national identity. Moffatt always takes off from some cultural pretext: B-movie sagas of girls slumming down the low, dirty road to death (SOMETHING MORE); Charles Chauvel's *Jedda*, a bizarre attempt to give white Australia an Aboriginal love story in the 1950s in Jedda (the basis of NIGHT CRIES); or the photo-with-text layouts that once characterised *Life* magazine, which provide the format for the chilling fragments of numerous children's biographies in the 1994 photographic series SCARRED FOR LIFE. Although, in such cases, Moffatt's skill as a pop pasticheur seems inexhaustible, it is not the forensic accuracy of quotation that her art dwells on. Rather, particular cultural "auras"—thick with mood, memory, atmosphere, association—become a steely conduit for the channelling of intense emotions of anger and desire.

Another possible way to formulate Moffatt's deepest, animating subject is to say that her work dramatizes, in many different ways, the primal violence of socialisation—the invariably traumatic way in which each individual must be "inserted" into an ever-widening set of social, institutional frames: family, school, community, nation. This is the entry into the "symbolic" realm of psychoanalysis—the whole social fabric of preordained and sanctioned positions, identities, stereotypes, ways of behaving and appearing. And this rite of passage is for her characters as for each of us never a total success—indeed, it is often a botched job. Hence all the intense markers of slippage and—all the drop-outs who fail to live up to their role, or the mad types who overinvest themselves in an identity offered by the fictions and images of pop culture, who work and play too hard at being someone, anyone. The poise and tension of Moffatt's art come from this clash of the symbolic—with its dreary duties and destinies—with its inseparable double, the imaginary, with its psychoses and double binds. Even when the landscape or the cultural citations are unmistakably Australian, this drama of socialisation is universal.

Moffatt's most recent photographic series UP IN THE SKY is in the top level of her work, alongside SOMETHING MORE and NIGHT CRIES. At first these images—some grouped in sequences of two, three, or four, like selected frames from a film scene—seem to evoke a fragmentary narrative. Again in the tradition of Mandingo-style movie melodrama, a transgressive commingling of black and white bodies appears to lie at the heart of this mysterious saga: One superbly

expressionistic image shows a man, blacked out to the point of near invisibility, standing next to and staring at a woman whose whiteness, by contrast, is dazzlingly accentuated; around this doomed pair, a blurred crowd of local townsfolk looks elsewhere. Other images show a baby in a run-down room, a group of nuns who come to take this child away, and a menacing posse of citizens chasing the sinful white woman.

By evoking such a story in frozen stills, Moffatt brings out the ambiguities, the half-gestures, the unreadable looks and undecided postures that sabotage any attempt at a linear, literal synopsis of UP IN THE SKY. A man strides away from a woman sitting listlessly in a dinky swimming pool; it could be an ordinary, banal moment or, on the contrary, a decisive snapshot of a relationship in crisis. When the nuns hold the baby aloft against a cloudless sky further bleached out to nothingness, a key motif of the series, it could be a picture of brutal captivity or one of innocent jubilation.

Yet what takes this series an invigorating step beyond the post-Cindy Sherman tradition of the artfully staged, open-ended "film still" is that narrative per se is not its main or sole concern. Taken as a whole, these superbly composed and treated photographs aim to evoke an entire microcosmic world of moods, characters, sites, fragmentary incidents, and apparitions. It is a little like an elaborate film set or location, with everyone costumed and in place before the screenplay has been fully devised. And so we wander through this stage of a world, and the movie memories and associations come flooding back again: fierce car wreckers who look like refugees from the *Mad Max* trilogy; spooky images of orgiastic abandon and catatonic trances in a night lit only by the moon or a fire, as in David Lynch's films; daggy old people and kids in their flannel pyjamas out in the street, recalling the odd mixture of the Wild West ethos and everyday Aussie wiles in John Heyer's modest masterpiece *The Back of Beyond* (1954).

Shot in the outback, UP IN THE SKY carries, alongside all its props, artifice and staged melodrama, a certain, unmistakable charge of "neorealism." It evokes (another layer of movie memory) the Italian films of the 1940s that first bore this label, with their run-down, real locations and nonprofessional actors. In fact, Moffatt's deepest debt is to a provocative film which arose in the veritable ashes of the neorealist movement, Pier Paolo Pasolini's *Accattone* (1961). Pasolini was a florid, modernist complicator of the socially conscious neorealist ethic: His proletarian subjects (pimps, prostitutes, labourers, the poor) were presented almost angelically, as sacred, romanticised phantoms from some simpler time and society. Pasolini's testament was less an attempt at staged documentary than a transcription of longing.

When Moffatt appropriates a key image from *Accattone*—of two men fighting in the dirt—it is hard not to hear the music that Pasolini placed, in flagrant paradox and contradiction, over his scene: a sublime, orchestral blast of Bach. Moffatt translates the image-and-sound ambiguities of this spectacle into purely visual terms; again, we cannot be sure whether these men are fighting to the death or engaging in some eternal, amorous dance. But what Moffatt takes from Pasolini she also gives back. It is impossible for me now to watch the slums of Rome, as filmed by Pasolini, without thinking that they look exactly like some godforsaken town in the Australian outback.

PIER PAOLO PASOLINI, ACCATTONE, 1961, film still.

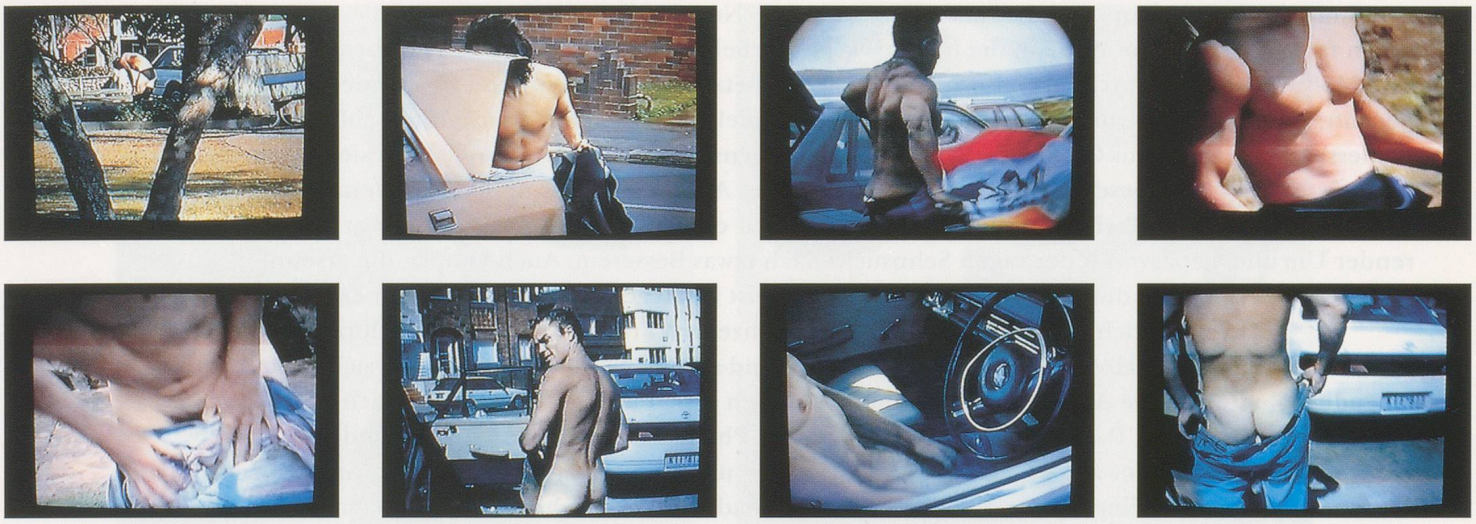
ADRIAN MARTIN

Tracey Moffatts Australien (Eine Annäherung)

Tracey Moffatts Australien ist ein seltsamer Ort. Ein geisterhaft-umtriebiger, ja ephemerer Ort. Mit Vorliebe platziert die Künstlerin schäbige kleine Zeichen einer fragilen Zivilisation – eine Hütte, ein Hotel, eine Toilette – mitten in der öden, verdorrten, unwirtlichen, windgepeitschten Wildnis. Oder aber mitten in einem feuchten, matschigen Sumpf, unentwegt ins Nichts abgleitend. Das gehört gewissermassen zum traditionellen Kanon der australischen Kunst, in der es nur so wimmelt von höchst gefährdeten, einsamen, hinfälligen Figuren angesichts einer übermächtigen Natur: die Frau eines Viehtreibers, eine Dorfkneipe, ein Schafscherer bei der Arbeit. Irgendwann einmal mag vielleicht die Hoffnung oder der Traum vom Heldentum solchen Hinterwäldler-Szenarien etwas Erhabenes verliehen haben. Aber schauen wir jetzt auf den Beginn der Moderne zurück, so scheint es, als hätte die Zivilisation nie wirklich eine Chance gehabt gegen dieses Urgestein aus Entropie und Indifferenz.

Viele Arbeiten Moffatts könnte man – ähnlich dem jüngst unter eben diesem Titel gezeigten munteren französischen Film – mit *Western* überschreiben: Gefangen zwischen Garten und Wildnis, zwischen der Unschuld einer Erkundungsreise und den Spuren eines allmählichen, grauenhaften Genozids, der am Ende einer traurigen Geschichte die Erde versengt, versammelt ihre Kunst Momentaufnahmen eines ewig wiederkehrenden Melodrams um Land, Besiedlung und Gewalt. Behausungen, die immer etwas Unheimliches, Verstörtes, Schreckliches an sich haben; eindrückliche Landschaften, die unerbittlich das Gedächtnis an ein unaussprechliches Verbrechen bewahren und reflektieren.

ADRIAN MARTIN ist Filmkritiker der australischen Zeitung *The Age* und des ABC TV-Programm Express. Unter anderem veröffentlichte er *Once Upon a Time in America* (BFI, 1998) und *Phantasms* (Penguin, 1994).



TRACEY MOFFATT, HEAVEN, 1997, video stills / HIMMEL.

Wer sein Augenmerk nur auf Moffatts Aboriginal-Erbe richtet, dem mag ihre Arbeit auf ein Thema fixiert erscheinen: die Vertreibung der Eingeborenen, Bodenrecht und Rassenpolitik. In diesem einseitigen Licht betrachtet, ist ihr Werk australisch im engeren Sinn. Es ist Zeuge einer authentischen, unterdrückten und Widerstand leistenden Identität, verbunden mit all jenen «Anderen», die ebenfalls in postkolonialen Strukturen ums Überleben kämpfen. Und sicherlich macht diese politische Realität, eingefangen in den kraftvollen, metaphorischen Momentaufnahmen ihrer hochexpressiven Kunst, einen grossen Teil der Wirkung dieses multimedialen Werkes aus (hauptsächlich Photographie, Film und Video).

Warum aber ist dann in Moffatts Bilderwelt – fast wie zänkisch meckernder Spott – allenthalben ein Echo aus dem alten oder neuen Hollywood zu vernehmen? Aus Western wie *The Searchers* (1956) und *Ulzana's Raid* (1972) mit ihren blassen Cowboys und wilden Ureinwohnern; aus so furchtbar misslungenen, ganz im Hollywoodstil gedrehten Technicolorfilmen über Liebe und Tanz wie Michael Powells britischem Klassiker *The Red Shoes* (Die roten Schuhe, 1948); aus den überbordenden und betulichen Materialschlachten eines Vincente Minelli oder Douglas Sirk; aus schwülstig düsteren Melodramen zwischen wichtigtuerischen Teenagern, die sich in ihren trübseligen kleinen Weilern, Städten und Vororten herumprügeln und in ihren notdürftig zusammengeflickten heissen Öfen rauchend und saufend die Gegend unsicher machen; aus Bildern verblassten Glanzes von vertrocknenden alten Jungfern, Schönheiten, die unter dem brutalen Zugriff der Männer zerbrechen und auf den Abgrund zusteuern, wie Bette Davis in *Beyond the Forest* (1949) oder Jennifer Jones in *Ruby Gentry* (1952)?

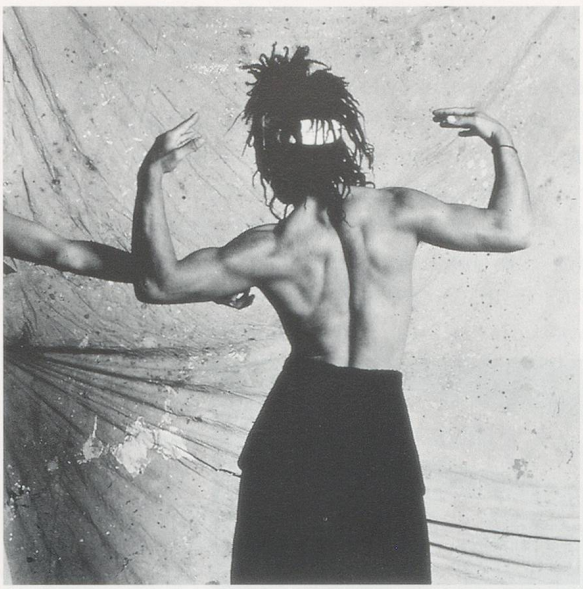
Jeder Zentimeter ihrer intensiven Bildräume ist bei Moffatt von einer Sensibilität erfüllt, die auf eine alltägliche, gewöhnliche Verrücktheit eingestimmt ist: auf Langeweile, Ver-

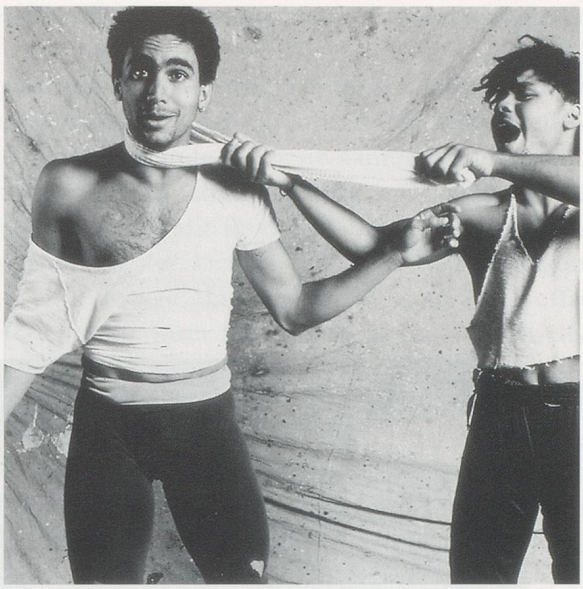
zweiflung, undefinierbare Aggressivität und krankhafte Neugier. Die totale Neurose, die sich auf schon fast alchemistische Weise in die total perverse Vorliebe fürs schwüle Drama verkehrt hat. Oft sind Moffatts Figuren Durchgeknallte auf dem Trip: Sie setzen Perücken auf und verschmieren Lippenstift, ziehen einen Strumpf hoch, setzen alles aufs Spiel, wälzen sich in Dreck und Staub, bis sie schliesslich ausgelaugt ins Gras beissen. Um des Überlebens und der Begierde willen tun sie, was sie tun müssen. Doch in diesem Theater des Selbst und des Anderen gibt es nicht immer eine klare, geschweige denn erbauliche Handlung. Manchmal wird einfach nur agiert, in unstillbar verzehrender Unruhe, gepaart mit der vagen Sehnsucht nach etwas Besserem. Auch Utopia, die ersehnte Welt des «Etwas mehr», die all ihre Bilder durchdringt, ist bei Tracey Moffatt ein seltsamer Ort.

Ist es wirklich Australien, was da in den einzelnen Fragmenten solch überhitzter Szenarien zu sehen ist, im Hochartifiziellen dieser schillernd-schäbigen Panoramen? Aber sicher. Das lebendige, vielschichtige Abbild einer Nation, gebrochen in allen Fassetten absonderlich geisterhafter Ebenbildlichkeit. Das Australien der Träume und Phantasien eines Kindes, das mit den alten Hollywoodstreifen aufgewachsen ist. Australien aus der nicht immer wohlgesonnenen Sicht von Aussenseitern, wie im Film *Wake in Fright* (1971) des Kanadiers Ted Kotcheff oder in Nicolas Roegs *Walkabout* (1971), die Moffatt beide ausdrücklich bewundert. Jenes Australien, von dem Country- und Westernsongs einst schwärmten, dessen Bild dann aber in den entsetzlichen Schauerphantasien geschmackloser B-Movies oder Underground-Comics übel verzerrt wurde.

Moffatt tut nicht so, als seien das falsche Darstellungen, die es allesamt zu korrigieren oder zu verwerfen gälte. Auch nicht, als handle es sich dabei um Kitsch, den man genüsslich zitiert oder durch den Kakao zieht. Vielmehr hat sie den Mut, in diesen parallelen Welten die Konturen eines verborgenen, möglichen oder verkehrten Australien zu sehen. Immer wieder vermischen sich Realität und Phantasie, tanzen miteinander und bringen Monster hervor. Dies ist ein Australien, das sich – in bestem postmodernem Stil – aus jeder Menge internationalem Treibgut zusammensetzt, aber auch aus seinen eigenen hartnäckigen Lebens- und Denktraditionen; eine Nation, die ihre Natur improvisiert und ihr Überleben immer wieder jedem nur greifbaren Fragment individueller Erfahrung, kollektiver Phantasie und den Reibungen in der Gemeinschaft abringt. Dies mag erklären, warum die von Moffatt dargestellten Welten zugleich so schockierend typisch (australisch) und untypisch sind; sie sind in einem gemeinsamen, globalen Traumland angesiedelt und können jederzeit an einem andern Ort auftauchen. Moffatt selbst ist weit gereist. Die Arbeiten, die ausserhalb ihrer Heimat entstanden sind, stellen die Künstlerin in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Hauptstrom einer internationalistischen Volkskultur und haben ihre – in der Hitze des zwischenmenschlichen Konflikts gereifte – Auseinandersetzung mit der persönlichen und gesellschaftlichen Identität erweitert. Ihre Photoserie GUAPA (Gut aussehend) übernimmt ungeniert die Stimmung aus dem gespenstischen B-Movie *Kansas City Bomber* mit Raquel Welch: Frauen verschiedener Rasse stürzen sich (und einander) ins Getümmel einer Rollschuhbahn. Moffatts Identifikation mit den *Bad Girl*-Stereotypen der Popkultur taucht hier und in ihrem Videoclip *The Messenger* für die Band INXS zum ersten Mal auf. *The Messenger* (1993) macht sich über den schlimmsten, von den Massenmedien verbreiteten Kastrations-Alptraum lustig: militante *Black Power*-Terroristinnen in krausen Afro-Perücken.

KANSAS CITY BOMBER, 1972, film still.





TRACEY MOFFATT, SOME LADS, 1986, black-and-white photographs, series of 5 images, 24 x 20" each (paper size) / KERLE, Schwarzweissphotographien, Serie von 5 Bildern, je 61 x 50,8 cm (Papierformat).

Moffatts ebenso scharfer wie subversiver Humor und ihre Fähigkeit, die Besonderheiten eines bestimmten Ortes, einer bestimmten Kultur hervorzukehren, treten 1997 im Videoprojekt HEAVEN (Himmel) erneut in Erscheinung. Dieses Video wurde weniger «gedreht», als vielmehr von der Künstlerin (wie es im Abspann heisst) «liebevoll zusammengetragen». Es ist eine Sammlung von Aufnahmen, die unter Moffatts strenger Regie entstanden sind und ein besonderes australisches Strandritual zeigen: männliche Surfer beim Ausziehen ihrer Schwimmkluft unter einem notdürftig umgehängten Handtuch. Die Aufnahmen dieser x-beliebigen Mannsbilder beginnen mit wackligen, langen Einstellungen, die dem Zoom-Objektiv das Letzte abverlangen, und machen sich damit lustig über die anzüglichen Konventionen des *Reality-TV.* Allmählich scheint die Person mit der versteckten Kamera sich ein Herz zu fassen, sie rückt näher und gebärdet sich offen voyeuristisch, bis schliesslich eine Hand hinter dem Objektiv hervorlangt und das Handtuch von den gebräunten Lenden reisst.

Auch wenn HEAVEN ein einfaches Werk ist, ja auf den ersten Blick sogar eine eher kunstlose Assemblage zu sein scheint, so verrät es doch Moffatts konzeptualistische Fähigkeiten. Wenn man davon ausgeht, dass der kollektive «Blick» hinter der Kamera und die gesamte Arbeit weiblich sind, was zumindest der heitere Ton des Abspanns nahe legt, dann wird der Film zu einer faszinierenden Darstellung der kulturellen Ökonomie männlicher Eitelkeit. Der vorgeführte männliche Exhibitionismus ist eine eindrucksvolle Mischung aus Offenheit und Scham, Stolz und Scheu, Kontrolle und Verletzlichkeit. Moffatt flicht in diese Bilder verschiedene Arten anderweitiger kultureller Referenzen mit ein. Im Soundtrack erinnern Stammestrommeln und -gesänge an die stolzen Kriegermythen, die von der New-Age-Männerbewegung etwas halbherzig wieder aufgegriffen wurden. Und wie die weiblichen Akte in der klassischen Malerei verbergen und zeigen diese männlichen Figuren sich gleichermassen, indem sie «den Blick» zugleich anziehen und sich ihm entziehen. Unter dem Druck des prüfenden, gierig zupackenden weiblichen Blicks gerät dieses männliche System der Selbstdarstellung jedoch ins Wanken und fällt schliesslich in sich zusammen:

Telecam Guys, 1977

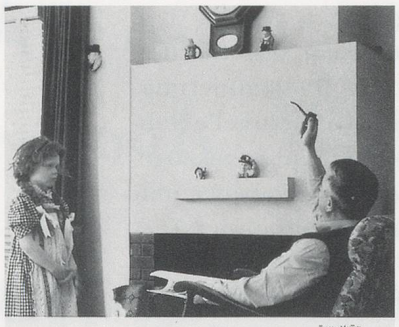
Later, her sister said, '*the Telecam guys told me I was far more more attractive and vivacious*'.

Tracey Moffatt

TRACEY MOFFATT, TELECAM GUYS, 1977, from the series SCARRED FOR LIFE, 1994, 9 offset lithographs, 31¼ x 23½" each / aus der Serie FÜRS LEBEN GEZEICHNET, 9 Offsetlithographien, je 79,4 x 59,7 cm
Gegenüberliegende Seite / right-hand page: 6 images of the same series / 6 Bilder derselben Serie.

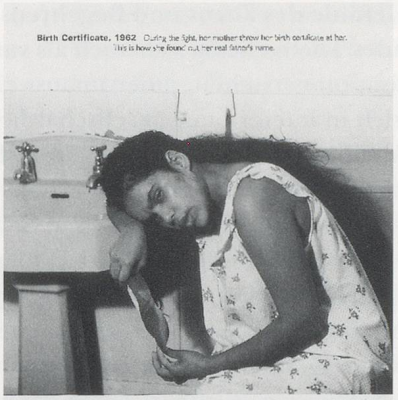
Manche Männer zerren ihr Glied für einen flüchtigen Augenblick hervor, andere reagieren aggressiv oder ergreifen die Flucht.

Es ist eine kuriose Mischung aus Leichtigkeit und Schwere, aus Komik und Horror, der wir in Moffatts Werk begegnen. Ihrem verrückten Spiel mit kulturellen Bildwelten liegt eine politisch und rassisch bedrückende Wirklichkeit zugrunde. Aber sie kann auch loslassen und mit ihrer befreienden Lust an physischer Energie, anarchischem Gelächter, Geistesblitzen und freimütiger Grandezza alles «in den Himmel» schiessen. Mit ihren frühen modischen Porträts von schwarzen Tänzerinnen und den schrägen Posen der kichernden, gewitzten Protagonisten in ihrem Kurzfilm NICE COLOURED GIRLS (Nette farbige Mädchen, 1987) sondiert Moffatt dieses unsichere, aber lustvolle Terrain. Zwei Höhepunkte ihrer Karriere ereignen sich jeweils um die Jahrzehntwende: die verblüffende Farbphotoserie SOMETHING MORE (Etwas mehr, 1989) und der bemerkenswerte experimentelle Kurzfilm NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY (Nachtschreie: Eine Tragödie auf dem Land, 1989).



Tracey Moffatt

The Wizard of Oz, 1956
He was playing Dorothy in the school's production of the *Wizard of Oz*.
His father got angry at him for getting dressed too early.



Birth Certificate, 1962 During the fight, her mother threw her birth certificate at her.
This is how she found out her real father's name.

Tracey Moffatt

Tracey Moffatt

Heart Attack, 1970 She glimpsed her father belting the
girl from down the stairs.
That day he died of a heart attack.

Tracey Moffatt

Doll Birth, 1972 His mother caught him giving birth to a doll.
He was banned from playing with the boy
next door again.

Mother's Day, 1975 On Mother's Day, as the family watched,
she copped a backhander from her mother.

Tracey Moffatt

Tracey Moffatt

Job Hunt, 1976
After three weeks he still couldn't find a job.
His mother said to him, 'maybe you're not good enough'.

In malerischen Szenen und mit raffinierten künstlerischen Mitteln nähert Moffatt sich hier den Leidenschaften des Melodrams mit kühlem Kopf. Was wir sehen, sind keine Geschichten, sondern Bruchstücke von Geschichten, schmerzlich zerborstene Teile, in denen die vielfachen Verletzungen der individuellen, sexuellen, rassischen und nationalen Identität zum Vorschein kommen. Dabei geht Moffatt immer von einer bestimmten kulturellen Vorlage aus: B-Movie-Geschichten von Mädchen, die auf ihrer schiefen Bahn unaufhaltsam einem elenden Tod entgegenschlittern (SOMETHING MORE); Charles Chauvels *Jedda*, einem bizarren Versuch, im weissen Australien der 50er Jahre in Jedda eine Liebesgeschichte unter Aborigines anzusiedeln (NIGHT CRIES); oder den aus Photos und Text bestehenden Layouts, die einst typisch für die Reportagen in *Life* waren und als Formatvorlage für SCARRED FOR LIFE (Fürs Leben gezeichnet, 1994) dienten, eine Photoserie mit erschreckenden Fragmenten aus zahlreichen Kinderbiographien. Doch auch wenn in solchen Fällen Moffatts Fähigkeiten als Imitatorin der Popkultur unerschöpflich scheinen, so ist es doch nicht das forensisch akkurate Zitat, aus dem ihre Arbeit lebt. Vielmehr werden bestimmte – mit Stimmungen, Erinnerungen, Atmosphäre und Assoziationen aufgeladene – kulturelle «Auren» zum kühlen Gefäss, in dem intensive Gefühle des Zorns und Begehrens aufgefangen werden.

Moffatts zutiefst bewegendes Thema liesse sich auch als variantenreiche Inszenierung der ursprünglichen Gewalt der Sozialisation verstehen, jener unausweichlichen Traumatisierung, die jedes Individuum erlebt, wenn es sich in immer neue gesellschaftliche und institutionelle Rahmenbedingungen «einpassen» muss: Familie, Schule, Gemeinde, Staat. Dies ist der Eintritt ins sogenannte «symbolische» Reich der Psychoanalyse – das gesamte soziale Gefüge vorgegebener und abgesegneter Positionen, Identitäten, Stereotypen, Verhaltens- und Selbstdarstellungsmuster. Dieser Aufnahmeritus ist für ihre Figuren wie für uns alle nie ein Erfolg auf der ganzen Linie; im Gegenteil, oftmals ist es ein Fehlschlag. Daher rühren all die unübersehbaren Zeichen des Scheiterns – all die «Asozialen», denen es nicht gelingt, die gesellschaftlichen Anforderungen zu erfüllen, oder die Verrückten, die alles daran setzen, eine Identität zu erlangen, die ihnen in den Fiktionen und Bildern der Popkultur angeboten wird, die übertrieben darauf hinarbeiten oder spielen, jemand zu sein, irgendjemand. Die Brisanz von Moffatts Kunst rührt aus dieser unvermeidlichen Kollision des Symbolischen (samt seiner öden Pflicht- und Schicksalsgebundenheit) mit dem Imaginären und seinen Psychosen und Double-bind-Strukturen. Auch wenn Landschaft und Kultur unverkennbar australisch sind, so ist doch das Drama der Sozialisation ein universelles.

Moffatts jüngste Photoserie UP IN THE SKY (Hoch am Himmel/In den Himmel hinauf) gehört, zusammen mit SOMETHING MORE und NIGHT CRIES, zu ihren besten Arbeiten. Auf den ersten Blick scheinen diese Bilder (von denen einige wie ausgewählte Filmstills in Zweier-, Dreier- oder Vierersequenzen gruppiert sind) eine Geschichte in Fragmenten zu erzählen. Auch hier scheint der geheimnisvollen Geschichte in der Tradition des melodramatischen Films im Mandingo-Stil die verbotene Vermischung von weissen und schwarzen Körpern zugrunde zu liegen: Ein wunderbar expressionistisches Bild zeigt einen Mann, fast bis zur Unsichtbarkeit abgedunkelt, der neben einer im Kontrast dazu blendend weissen, deutlich zu sehenden Frau steht und sie anstarrt. Um dieses zum Scheitern verurteilte Paar herum sieht man unscharf eine Gruppe von Ortsansässigen stehen und in eine andere Richtung schauen. Andere Bilder zeigen ein Baby in einem verwahrlosten Zimmer, eine Gruppe von Nonnen, die kommen um das Kind zu holen, und ein drohender Haufen von Nachbarn, die der weissen Missetäterin nachjagen.

Indem Moffatt diese Geschichten in eingefrorenen Stills erzählt, macht sie das Zweideutige, die auf halbem Weg erstarrten Gesten, die unlesbaren Blicke und unschlüssigen Posen sichtbar, die in UP IN THE SKY jeden Versuch einer eindeutigen, linearen Deutung zunichte machen. Ein Mann entfernt sich von einer Frau, die teilnahmslos in einem kleinen Swimmingpool

sitzt. Es könnte sich um einen ganz gewöhnlichen, banalen Augenblick handeln, oder aber um die entscheidende Momentaufnahme einer Beziehungskrise. Wenn die Nonnen das Baby in einen wolkenlosen, ja bis zum Nichts verblichenen Himmel halten – ein Schlüsselmotiv der Serie –, so kann das ebenso ein Bild brutaler Vereinnahmung wie unschuldigen Jubels sein.

Doch was diese Serie meilenweit über die Post-Cindy Sherman-Tradition des kunstvoll inszenierten «Filmstills» mit offenem Ausgang emporhebt, ist die Tatsache, dass es nicht hauptsächlich oder ausschliesslich um das Erzählen einer Geschichte geht. Insgesamt betrachtet beschwören diese exzellent komponierten und arrangierten Photographien einen ganzen Mikrokosmos von Stimmungen, Charakteren, Orten, fragmentarischen Ereignissen und Erscheinungen. Es ist ein bisschen wie ein ausgeklügeltes Filmsetting oder ein Drehort, wo alle schon kostümiert an ihren Plätzen stehen, bevor überhaupt die Handlung feststeht. So wandern wir über diese in der Welt angesiedelte Bühne und die Filmerinnerungen und -assoziationen strömen wieder auf uns ein: grimmige Schrotthändler, die wie Flüchtlinge aus der *Mad Max*-Trilogie wirken; gespenstische Bilder von orgastischer Hingabe und katatonischer Trance in einer Nacht, die wie in einem Film von David Lynch nur vom Mond oder einem Feuer erhellt wird; ärmliche Alte und Kids, die in ihren Flanell-Pyjamas auf der Strasse herumhängen und an jene seltsame Mischung aus Wildwest-Ethos und gängigen Aussie-Tricks in John Heyers bescheidenem Meisterwerk *The Back of Beyond* (1954) erinnern.

UP IN THE SKY wurde im abgelegenen australischen Busch aufgenommen und hat bei allen Requisiten, Kunstgriffen und aller inszenierten Melodramatik doch unverkennbare neorealistische Züge. Es ruft (eine weitere Schicht in unserem Filmgedächtnis) auch jene italienischen Filme aus den 40er Jahren in Erinnerung, die mit ihren tristen, realen Drehorten und Laiendarstellern als erste dieses Etikett erhielten. In der Tat fühlt Moffatt sich einem Film ganz besonders verpflichtet: Pier Paolo Pasolinis *Accatone* (1961), einem provokanten Film, der sich buchstäblich wie Phönix aus der Asche der neorealistischen Bewegung erhob. Pasolini war ein blumig modernistischer Komplikator der gesellschaftsbewussten Ethik des Neorealismus. Seine proletarischen Figuren (Zuhälter, Prostituierte, Arbeiter, Arme) hat er fast engelhaft dargestellt wie heiligmässige, romantisierte Phantome aus einer einfacheren Zeit und Gesellschaft. Pasolinis Vermächtnis war weniger der Versuch eines inszenierten Dokumentarfilms als vielmehr die Darstellung einer Sehnsucht.

Wenn Moffatt eine Schlüsselszene aus *Accattone* – zwei im Dreck kämpfende Männer – in ihr Werk einbezieht, so fällt es schwer, die Musik nicht zu hören, mit der Pasolini in beissender Paradoxie und Widersprüchlichkeit seine Szene unterlegte: ein grandioser Orchesterschwall von Bach. Moffatt überträgt den Zwiespalt dieser Ton-Bild-Kombination ganz auf die visuelle Ebene: Abermals lässt sich nicht klar erkennen, ob diese Männer bis aufs Blut miteinander kämpfen oder ob sie in einem ewigen Liebestanz miteinander ringen. Aber so viel Moffatt von Pasolini nimmt, gibt sie ihm auch zurück. Denn ich kann die Slums von Rom, die Pasolini in seinem Film gezeigt hat, nun nicht mehr betrachten, ohne zu denken, dass es da genau wie in irgendeinem gottverlassenen Ort im australischen Busch aussieht.

(Übersetzung: Nansen)

NICOLAS ROEG, WALKABOUT, 1971, film still.
(20TH CENTURY FOX)

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 1–3, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 1–3, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

EWA LAJER-BURCHARTH

A Stranger Within

What haunts are not the dead,

but the gaps left within us by the secrets of others.

Nicolas Abraham[1)]

Like a strip of film wrapped around the gallery walls, a series of photographic tableaux unravel in front of you as you stroll about. The serial arrangement of the photographs suggests a narrative format, but if there is a story here, it is being told in flashes, through arrested, surreptitious moments of vision.

In a dilapidated room, a black baby held in a white woman's arms peeks out of the window at the world beyond its home of misery. Outside, hovering in the arid vastness of the desert and of their desires, three solicitous nuns stare back at the baby, undaunted by the terse message of the graffiti shouting at them from the window pane: "Fuck you!"

Down on all fours, a shabbily dressed man crosses a highway in front of a parked jeep, its headlights catching his wispy hair in a halo of sainthood or madness. Traversing the road back and forth, he turns his head to look at you and laughs tauntingly. He might be a village fool or a character from a movie—Fellini's mad relative in *Amarcord* comes to mind, sitting high up on a tree and shouting to the great embarrassment of his family gathered below: "Voglio una donna! Voglio una donna!" ("I want a woman!")

On a sun-drenched dirt road a dark-skinned man wearing nothing but a pair of old jeans, advances tiptoeing towards you, a knife in his hand, as if in an invitation to a dance of death. His lean and tense, erotically charged body casts a scar of a shadow on the ground. Behind him, two rough types loom about, ready to bear witness or maybe join in the confrontation—the air is thick with heat and nothing to do. Car tracks visible on the road seem like rails on which the whole scene threatens to slide forward and crash against you.

Perched triumphantly on a squished ruin of a car, a woman warrior wielding a huge hammer looms high over the horizon of dryness spreading around. To her left, another desert amazon bends down to tie a car wreck with a steel rope. In the next image, the camera moves to a stylized close-up of her muscled limbs—one is reminded of the unself-consciously erotic views of the heroines of labor in soc-realist photography—catching also her two female companions wrestling with the scraps of steel in the background.

As you move along, the characters you have encountered so far begin to reappear in new situations: The nuns get hold of the baby; the desert amazons move on to another task—the removal of an ani-

EWA LAJER-BURCHARTH teaches modern art and critical theory at Harvard University and is the author of *Necklines: Jacques-Louis David After the Terror* (Forthcoming Yale University Press).

mal carcass from the tree; the "madman" reappears in front of the white mother's shack to pose for an unlikely family snapshot; the dark-skinned man gets into a fight with some white guy, etcetera. Yet no story line, no closure or conclusion can be discerned. Some scenes do appear in a closely progressing sequence, but others are separated by huge jumps in the narrative. The different colors in which the photographs have been printed—livid blue, sepia, black and white—enhance your sense of discontinuity. And your own movement from image to image, from one gallery space to another, makes the lacunae in the story a matter of bodily experience. It is as if you were caught in a spatial web of some long epic poem, from which sections have been cut out by an invisible editor.

UP IN THE SKY (1997) is a travelogue from the artist's journey to the social and geographical margins, a visual document of the rugged world of misfits, drifters, and tough types that could be almost anywhere. It is in Australia. You will not fail to notice that Moffatt's vision subtly re-genders this mythically male territory, populating it with female characters and featuring a mother and child (the white woman with her colored baby from the first photograph in the series) as the main protagonists—if this sprawling but coreless photographic epic could be said to have any. Most striking about Moffatt's project, though, is the strangeness of her images—the poetic density of these ostensibly documentary photographs—as well as the way in which they relate to one another, implying narrative continuity and refusing it at the same time. What is her story "about"? What exactly does it "document"?

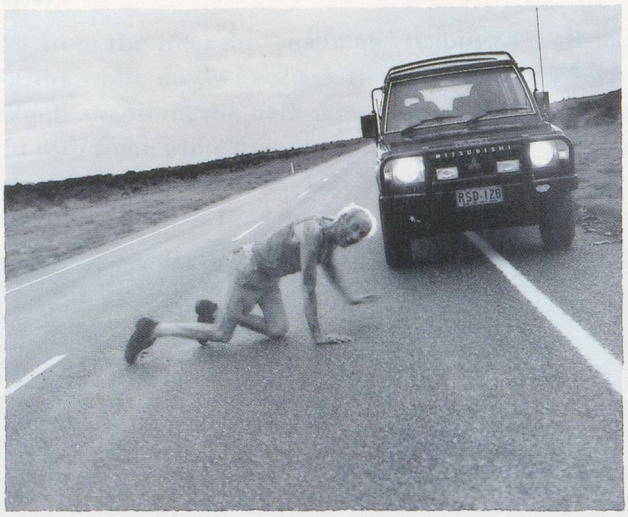
Moffatt told an interviewer: "Some of the images are in fact what I saw and photographed, but most are staged up, set up. I like that people can't tell which is which. I like that there is an 'in-betweenness' about them."[2] Oscillating, indeed, between a document and a fantasy, these photographs do not only feature odd characters and bizarre situations but, more disconcertingly, seem inscribed from within by a kind of (ir)reality. Shot from conspicuously odd angles, with the peculiarly mobile camera that plunges back and forth, as if on rails, or dangles from above, as if suspended on a crane, they situate the figures in a dynamic and disorienting, pluridirectional space. Such is the case of the four photographs in which two men locked in a fight tumble on the ground that seems rushing away from underneath them, setting their bodies afloat. In other cases, it is as if different layers of vision were stretched and pulled in opposite directions, the visual field thus internally destabilized, as in the photograph of two black girls standing in a field of grass, figures in a geometry of disconnection, one throwing out a hoop to be received by no one—playing a game of *fort* without a *da*[3]—another, far away in the background, leaning against a massive wedge of concrete bathed in light.

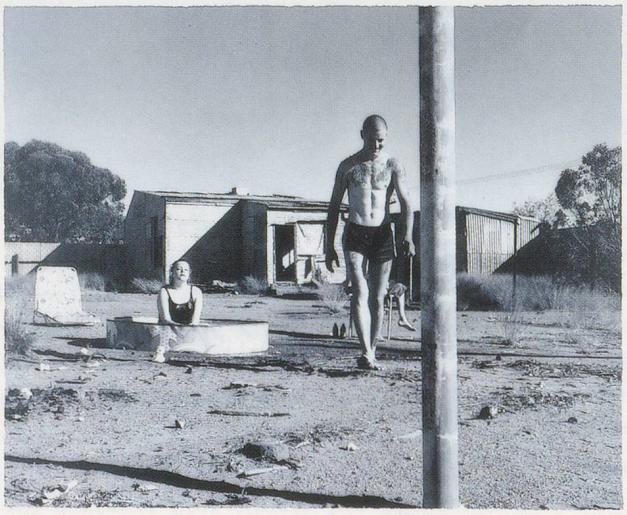
But there is also the in-betweenness about the photographs as a series, punctuated by the holes in the story, as if the strings of the narrative have snapped, leaving on the gallery walls only the fragmented relics of (ir)reality. Their syncopated rhythm charts a visual territory of destabilized relations, a topography of estrangement.

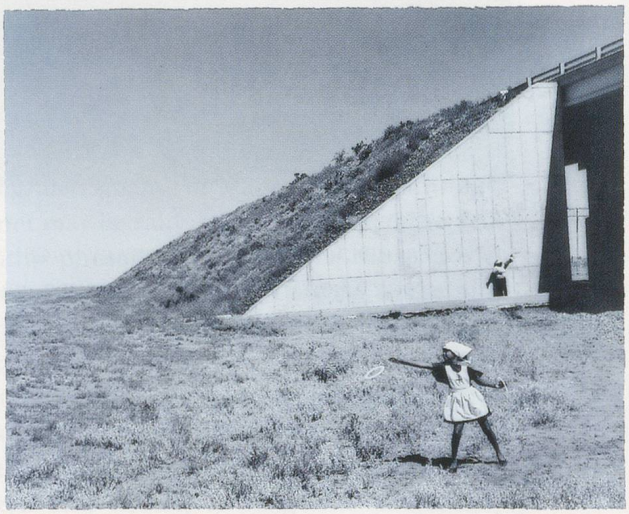
Aesthetic estrangement is, of course, an established critical strategy of the 20th-century avant-gardes—enough to think of the Brechtian imperative of "distanciation" or of the exploration of the transgressive potential of the uncanny in Surrealist photography. Moffatt's debt to Pasolini's *Accattone* (1961), a vision of a small-time pimp and his entourage at once ennobled and rendered strange by the majestic cadences of J.S. Bach against which it was set, has been noted. One may reach further back in time, to the Manet of the ABSINTHE DRINKER and the OLD MUSICIAN, these disjunct depictions of social marginals in Second Empire Paris with which both Moffatt's subject matter and her representational strategies have some affinity. Her arrested photographic visions of the margins have the condensed and unintegrated quality of Manet's early paintings, just as Manet may be said to have mimicked the artifice of studio photography to secure the pictorial strangeness of his vision. What, though, is the purpose and meaning of strangeness in UP IN THE SKY?

Moffatt's earlier work, NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY (1989), screened this year at Dia Center for the Arts as part of a larger one-person survey, throws some light on the effect of estrangement in her current project. This visually striking and emotionally

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 5, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each /
HOCH AM HIMMEL, 5, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.


MITSUBISHI
RSD-128





TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 4 & 6–13, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 4 & 6–13, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

intense film that brought the artist some notoriety speaks, in both its theme and structure, of a fraught relation between a daughter and her mother. Shuttling back and forth in time and space, Moffatt tells a story of Rosie, a middle-aged woman disgruntedly taking care of her old, disabled and dying mother. The scenes of Rosie's travails of filial love and duty are interspersed with her memories from childhood, when it was her mother who cared for her. The daughter-mother scenes are framed and intercut by the footage of Jimmy Little, the popular Aboriginal entertainer in the 1950s and an icon of cultural assimilation.

Through its shifting and discontinuous formal structure, the film articulates the emotional tensions underwriting the daughter's relation to her mother, her needy shuttlings between the poles of attachment and separation, love and hate. It circles around two seminal moments of the daughter's reaction to loss—the little Rosie momentarily abandoned by her mother on the beach, under the darkening skies and the ocean swelling with a storm; and the adult Rosie's mourning her dead mother on a train platform in the desert. Yet the film's unusual, highly stylized, and theatrical visuality—its surreal tableaux, at once elegant and brutal, shot in lush, saturated colors, with minimal attributes and maximum of formal expression—produces a haunting effect that seems to exceed the depicted situation. There is something else, you have a sense, that weights upon the film, some burden on the daughter's chest that cannot be explained by her impatience and boredom with attending to the dysfunctional and shrinking body of her mother, not even by her desperate grief after the mother's death. The visual poetic of artifice and dissociation conveys the psychic reality of the daughter-mother relation as always already underwritten by an alienation from within, a haunting by a kind of loss that cannot be articulated yet makes itself felt.

This effect of haunting may be grasped through the psychoanalytic concept of the phantom. Nicolas Abraham formulated the notion of the phantom to account for the gaps in psyche that are due not to the subject's own psychic history but to the history of others in the subject's family. Phantom is an unconscious formation produced by the unspeakable

secrets the subject inherits, usually from the parents. They are unspeakable for good reason, having to do with something shameful or embarrassing that has to be concealed. And they are haunting because this concealed knowledge is not the haunted person's own and thus remains unintegrated within this person's psychic realm. Phantom "works like a ventriloquist, like a stranger within the subject's own mental topography."[4] Self becomes phantomized precisely because part of it remains wrapped in silence, invisible, unrepresentable to the subject.

It is as the filmic structure of gaps and elisions that the phantom may be seen to manifest itself in NIGHT CRIES. The interruptions in the flow of the narrative, the mechanical repetition of certain sequences, the disjunct structure of the pictures, the dissociation of sound and image—these formal qualities may be seen as the effect of a "secret" that cannot be shown but that nevertheless puts pressure on representation. What could this secret be, what kind of absence could exert subformal pressure? Its nature is hinted at most eloquently by the sequence of Jimmy Little singing "Love Me Tender" with his voice muted out: an image of loss that points to another and situates it culturally—the loss of the voice of love as a cost of cultural assimilation. This sequence may be seen to refer to Little's own loss, disavowed, to be sure—he seems quite happy singing other people's songs, as if oblivious to the self-alienation such mimicry produces from his own culture. But insofar as, structurally, his image functions as a gap within the film, a moment of interruption inserted in the scene of the little Rosie's abandonment on the beach, it is also her loss—not just the immediate one, of the white (foster) mother who has momentarily disappeared from the girl's sight, but of her lost love which has to remain invisible: the dark-skinned girl's Aboriginal mother.

It is the mother that is missing from Moffatt's picture that haunts this film, exerting pressure that registers on the level of form—precisely in its visual rhetoric of estrangement that sets an unbridgeable distance between things, between the black girl and her white mother, between the present and the past, between the sound and the image. She is the stranger haunting the psychic universe of the daughter that this film visualizes so suggestively as an imaginary realm marked by elisions and discontinuities. But if the original mother can only appear as a phantom, it is not because she was lost but rather because the way in which it happened made her loss unrepresentable.

The Aboriginal mother remains invisible (for Rosie and for us) for reasons in which the little girl's individual history (and, we may add, the artist's own biography) and historical factors intersect: It has to do with the Australian policy of cultural assimilation that was in effect from the 1930s to the mid-1960s. This policy took Aboriginal children from their original parents and placed them in the homes of the foster parents, effecting social assimilation at the cost of not only social and cultural but also psychic alienation. To remove a child from the original habitat and place him or her with foster parents of a different—dominant—culture is to transform the original parent into a ghost, something that remains unintegrated into the new cultural universe of the child. It is to create a situation in which the child's own past becomes an unintegrated entity within his or her psychic realm, leaving the child with a sense of loss that cannot be assimilated.

It is of this at once cultural and psychic, individual and collective, dimension of loss that NIGHT CRIES speaks so eloquently. If Rosie's Aboriginal mother is not simply an absence but a ghost that returns to haunt this film, it is as the silence of the (non)place to which the Australian policy of assimilation relegated Aborigines and their culture: not a ghost of someone dead, but a hole wrought in the daughter's psyche by the physical and cultural disappearing of someone loved. In that sense, the film speaks not of the secret of others (as Abraham would have it), but of others—the cultural other—as an intrapsychic secret, as the concealed knowledge generated by specific historical circumstances, a presence relegated to the individual and cultural unconscious.

UP IN THE SKY shares a secret with NIGHT CRIES: its disjunctive filmic structure, its narrativity of elisions, its situations, its flights of poetic fancy, all these aspects may be taken as symptoms of a kind of haunting.[5] The technique of preflashing Moffatt uses often brings the contours of her figures oddly out of focus, making them look haloed or ghosted. One of

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 14, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 14, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

the photographs is, in fact, quite explicitly ghostly. In it, a village community standing in their nightgowns and pajamas appears as a collective specter that haunts the street, or, alternately, as if they themselves were haunted by some invisible revenants. But what this photograph also most clearly conveys is the status of the artist herself as a kind of ghost revisiting this rural community—who else is it but a photographer that they eye with suspicion as she takes her shot? To be sure, Moffatt has identified herself with a stranger before—notably in her noir photo-take SOMETHING MORE (1989) featuring her as an enigmatic "Chinese" woman. But here she activates this position, defining the stranger not as a role performed by her character but as a formation within the very structure of her vision. Throughout this whole photographic series, it is, then, the position of a phantom that Moffatt self-consciously assumes in relation to her subjects and their territory to produce an album of (self)estrangement, a mnemonic geography of dissimilation.

Dissimilation: the act of making, or a process of becoming, dissimilar. In a narrower linguistic sense, a development of dissimilarity between two identical sounds, also a loss or dropping of one of two such sounds, as in the way one pronounces the word "governor" skipping the "er." UP IN THE SKY may be seen as a document of dissimilation: Moffatt's mode of generating her own idiosyncratic, reclamatory vision of Australia, a vision of the familiar—and familial—terrain which is not one. This is a matter of a formal process of condensation and (ir)ruption of the picture, of dropping some visual "syllables," of composing images in a way that leaves you with a sense of something missing from them, in sum, of producing a phantomized account of the real. But such operations also phantomize the very paradigm of the documentary vision, othering the ethnographic gaze as a mode of cultural production of the other, confusing the structure of the exoticizing look. If, then, UP IN THE SKY is produced from a position of a stranger within—the artist as an alien viewer in her own territory—it is distinct from that of a traditional ethnographer. Moffatt's vision is a "theater for no one,"[6] offering images that refuse to produce knowledge of the "other" or to situate anyone in a position of knowing—no consistent gaze is implied by their diverse compositional structures and visual styles based on very different sources. Rather, UP IN THE SKY reclaims that otherness that NIGHT CRIES articulated as unspeakable for a poetic, continuously unsettling re-articulation.

But dissimilation as a strategy operates also on another psychocultural register, at once collective and individual, in this series. A dis-assimilation, it may be understood as an undoing, through the image, of a dysfunctional sociocultural integration. What the series makes clear is that, for Moffatt, this project is inseparable from the process of distinguishing oneself as a daughter-mother relation in particular, referring to the fact that the girl's, unlike the boy's, development of her own distinct self involves the difficult task of separating from her mother while at the same time identifying with her. What the series conveys is the extent to which such process is complicated by the specific sociocultural arrangements.

UP IN THE SKY is, then, a dissimilating saga of a marginal community in which race figures in unpredictable configurations. It is defamiliarizing: a view of a community that escapes the familial metaphors with their triangulating grip of the Oedipal. More often than not, the father appears here only as a phantom—for example, the ghostly presence embracing the pregnant woman. The dark baby featured prominently in the series is imagined instead predominantly in relation to women: its white mother, the three nuns, the desert amazons. Two shots of the baby are hung flanking the image of the women toiling at the car wrecks, one pulling a chain with some strain, as if in the hard labor of separation in which feminine identity is always caught. These images suggest the status of a series as a vision not inspired by as much as wrested from the mother. (And the artist's strategy of estrangement is thus a strategy of detachment from the mother and from the motherland of Australia.)

Finally, what the artist dissimilates is her own identity. To install oneself as a "stranger within" is not only to shun the othering gaze of an outsider but also to refuse being situated as a privileged insider who can spin a politically and culturally "correct" tale of Australia, to recoil from being pigeonholed as an "ethnic artist." Moffatt is rather a strange insider, a ventriloquist telling us a story of Australia that we would not necessarily expect (or that may not even be identified as "Australian").

It is also from a position of a "stranger within" that Moffatt produced for Dia Center for the Arts her new project HEAVEN (1997), a wickedly funny videotape in which the artist pursues male surfers, these virile icons of Australianness, camera in hand, trying to steal a peek at their private parts as they change. In the course of her pursuit, Moffatt's camera playfully violates the gendered hierarchies of vision, shamelessly reclaiming the male body as a scopic object of feminine lust. GUAPA (Good-looking, 1995) also engages with the sexed structure of looking, though in a different key—brutal and elegiac at the same time. In this series of photographs, the roller-derby divas tumble about in violent skirmishes with one another, their faces scratched, their tights torn. Framed by the male catcall of its title, the series may be construed as an aggressive reconfiguration of the woman's body that effectively removes it from the voyeuristic grip of the putative gazing man. Yet, the formal staging of these women's violent mutual engagements—their bodies entangled as if they were floating in the non-gravitational space of battle scenes on Roman sarcophagi or early Renaissance paintings—points also in another, interfeminine direction. What we are given to see is not, as it may seem at first, a battle of some latter-day amazons, but rather a slow-motion sequence of an ultrasound dream, the product of an intrauterine imagination. Abstracted and stylized, the violence between these women seems to echo some other, more archaic, violence of the earliest processes of bodily and psychic self-differentiation. While their efforts to engage and disentangle from one another restage these earlier fetal choreographies, the pink mists of nostalgia for the no-longer-performed women's sport seems to fuse with a recollection of the amniotic comforts of the womb, this quasi-mythic site of the first mother/daughter pleasures and conflicts.

Thus, GUAPA proposes to rethink the relation between women through the paradigm of the imaginary womb as a space of aggressive dissimilation, suggesting violence as a necessary aspect in the process of feminine—and, it seems, also artistic—self-definition. Yet as the last photograph in the cycle suggests, at the end of the battle, instead of the sweetness of victory there is loss. And it is the visual splendor and poetic density that Moffatt's vision brings to loss that draws one to her work. It haunts.

1) "Notes on the Phantom," in: Nicolas Abraham and Maria Torok, *The Shell and the Kernel*, vol. I (Chicago & London: Chicago University Press, 1994), p. 171.
2) Gerald Matt, "Tracey Moffatt, Interview," in: *Tracey Moffatt*, exhibition catalogue, Kunsthalle Wien, 1998, p. 17.
3) I am referring to Freud's story of the "fort-da" as a game through which a child tries to represent and thus control the loss of the mother.
4) Abraham, p. 173.
5) Abraham suggested that, precisely because of its gratuitousness in relation to the subject, the phantom-formation "creates the impression of surrealistic flights of fancy...," p. 173.
6) Expression used by the artist in conversation with the author.

TRACEY MOFFATT, NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY, 1989, film stills / NACHTSCHREIE: EINE TRAGÖDIE AUF DEM LAND.

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 15, / HOCH AM HIMMEL, 15.

EWA LAJER-BURCHARTH

Eine Fremde im Innern

Was uns heimsucht,

sind nicht die Toten, sondern die Lücken,

welche die Geheimnisse anderer in uns hinterlassen.

Nicolas Abraham[1)]

Wie ein Filmstreifen, der sich den Wänden entlangschlängelt, entfaltet sich beim Rundgang durch die Galerie vor unseren Augen eine Serie von Photographien. Die fortlaufende Anordnung der Bilder lässt auf eine Erzählstruktur schliessen, aber wenn hier überhaupt von einer Geschichte die Rede sein kann, so wird sie in kurz aufblitzenden Episoden, in verstohlen festgehaltenen Momenten des Sehens erzählt.

In einem schäbigen Zimmer guckt ein schwarzes Baby auf dem Arm einer weissen Frau durch das Fenster auf die Welt ausserhalb seines armseligen Zuhause. Draussen in der trockenen Einöde der Wüste und ihres Begehrens erwidern drei besorgte Nonnen den Blick des Babys, völlig unbeeindruckt von der mehr als deutlichen Botschaft des Graffito, das ihnen vom Fenster her entgegenschreit: «Fuck you!»

Auf allen vieren überquert ein ärmlich gekleideter Mann eine Landstrasse, direkt vor einem geparkten Jeep, dessen Scheinwerfer sein dünnes Haar wie den Strahlenkranz eines Heiligen oder Verrückten aufleuchten lassen. Während er über die Strasse und wieder zurück kriecht, dreht er den Kopf und schaut uns spöttisch lachend an. Er könnte ein Dorftrottel sein oder aus einem Film entsprungen – man fühlt sich an den verrückten Verwandten aus Fellinis *Amarcord* erinnert, der auf einen Baum geklettert ist und zur grossen Verlegenheit seiner darunter versammelten Familie laut schreit: «Voglio una donna! Voglio una donna!» (Ich will eine Frau!)

Auf einer sonnenüberfluteten Naturstrasse bewegt sich ein dunkelhäutiger Mann auf Zehenspitzen und nur mit einem Paar alter Jeans bekleidet auf uns zu, in der Hand ein Messer, als wollte er zu einem Totentanz auffordern. Sein magerer, straffer, erotisch wirkender Körper wirft einen Schattenfleck auf den Boden. Hinter ihm sind zwei rauhe Typen zu sehen, potentielle Augenzeugen oder gar Teilnehmer des Streites. Die Luft ist von bleierner Hitze und Lange-

EWA LAJER-BURCHARTH ist Professorin für moderne Kunst und Kritiktheorie an der Harvard Universität. Ihr Buch *Necklines: Jacques-Louis David After the Terror* wird demnächst bei Yale University Press erscheinen.

weile erfüllt. Reifenspuren auf der Strasse muten an wie Schienen, auf denen die ganze Szene vorwärts zu gleiten und gegen uns zu krachen droht.

Auf einem zerquetschten Autowrack, hoch über dem Horizont und der ausgetrockneten Umgebung, thront stolz eine weibliche Kriegerin mit einem riesigen Hammer. Links von ihr bückt sich eine weitere Wüstenamazone und zurrt ein Stahlseil an einem zweiten Autowrack fest. Auf dem nächsten Bild zeigt die Kamera eine stilisierte Nahaufnahme ihrer muskulösen Glieder (man fühlt sich an die unverhohlen erotischen Darstellungen der Heldinnen der Arbeit im sozialistischen Realismus erinnert), wobei man im Hintergrund zugleich ihre beiden sich mit Stahlschrott abmühenden Gefährtinnen erkennt.

Geht man weiter, tauchen die Gestalten, die man bisher kennengelernt hat, in neuen Situationen auf: Die Nonnen kriegen das Baby zu fassen; die Wüstenamazonen wenden sich einer neuen Aufgabe zu (der Entfernung eines Tierkadavers aus einem Baum); der «Irre» erscheint vor der Behausung der weissen Mutter, wo er für ein unglaubwürdiges Familienphoto posiert; der dunkelhäutige Mann prügelt sich mit einem Weissen und so fort. Es ist jedoch kein Handlungsfaden, kein Abschluss oder Ende erkennbar. Einige Szenen erscheinen in fortlaufender thematischer Reihenfolge, während bei anderen der Erzählfluss durch grosse Sprünge unterbrochen wird. Die unterschiedlichen Farben, in denen die Photographien gedruckt sind – Graublau, Sepia, Schwarzweiss –, verstärken das Gefühl der Diskontinuität. Und unsere eigene Bewegung, das Schreiten von Bild zu Bild, von einem Galerieraum zum anderen, lässt das Lückenhafte der Erzählung zu einer körperlichen Erfahrung werden. Es ist, als wäre man im räumlichen Netz eines langen, epischen Gedichts gefangen, aus dem ein unsichtbarer Lektor ganze Abschnitte weggestrichen hat.

UP IN THE SKY (Hoch am Himmel/In den Himmel hinauf, 1997) berichtet von der Reise der Künstlerin in die sozialen und geographischen Randgebiete und dokumentiert in Bildern die rauhe Welt der Aussenseiter, Sonderlinge und knallharten Typen, die man fast überall ansiedeln könnte. Es ist Australien. Und es ist unschwer erkennbar, dass Moffatt dieses von Männlichkeitsmythen besetzte Territorium auf

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 16–18, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 16–18, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

subtile Weise re-feminisiert, indem sie es mit weiblichen Gestalten bevölkert und eine Mutter mit Kind (die weisse Frau und das farbige Baby auf dem ersten Bild der Serie) zur zentralen Protagonistin macht – falls man bei diesem wild wuchernden, photographischen Epos ohne eigentlichen Kern überhaupt von so etwas sprechen kann. Am auffallendsten ist jedoch die Fremdartigkeit von Moffatts Bildern – die poetische Dichte dieser sich dokumentarisch gebenden Aufnahmen – sowie die Art, wie sie zusammenhängen, eine kontinuierliche Handlung nahe legend und zugleich verweigernd. Worum geht es in dieser Geschichte? Was genau wird eigentlich «dokumentiert»?

Moffatt erklärte in einem Interview: «Zum Teil sind es tatsächlich Dinge, die ich gesehen und photographiert habe, aber die meisten sind gestellt, inszeniert. Mir gefällt, dass man die einen nicht von den anderen unterscheiden kann; ich mag diese ‹Unentschiedenheit›.»[2] Tatsächlich oszillieren diese Photographien zwischen Dokumentation und Phantasie. Sie zeigen nicht bloss seltsame Gestalten und bizarre Situationen, sondern, was irritierender ist, sie scheinen von einer Art inneren (Un-)Wirklichkeit durchdrungen zu sein. Aus auffallend merkwürdigen Blickwinkeln aufgenommen – die seltsam mobile Kamera scheint wie auf Schienen hin und her zu flitzen oder aber wie an einem Kran aufgehängt von oben herunterzubaumeln –, tasten diese Bilder sich in einen dynamischen und verwirrenden, mehrdimensionalen Raum vor. Das trifft auf die vier Photographien zu, in denen zwei miteinander ringende Männer zu Fall kommen und weiterkämpfen, während der Boden unter ihnen wegzufliessen und ihre Körper mitzureissen scheint. Dann wiederum ist es so, als würden verschiedene visuelle Schichten gedehnt und in entgegengesetzte Richtungen gezerrt, wodurch das Blickfeld innerlich destabilisiert wird. So etwa im Bild der beiden schwarzen Mädchen auf der Wiese, von denen die eine einen Wurfring ins Leere wirft – eine Art «Fort-da»-Spiel ohne «da»[3] –, während die andere weit im Hintergrund an einen wuchtigen, sonnenbeschienenen Betonkeil gelehnt dasteht: zwei Figuren in einer Geometrie der Beziehungslosigkeit.

Aber auch die Photos als Serie haben etwas von dieser «Unentschiedenheit», die durch die Lücken in der Handlung hervortritt. Es ist, als wären die Erzählstränge gerissen und hätten an den Wänden der Galerie lediglich fragmentarische Überbleibsel der (Ir-)Realität zurückgelassen. Ihr synkopischer Rhythmus macht eine Landschaft von aus den Fugen geratenen Beziehungen sichtbar, eine Topographie der Entfremdung.

Die ästhetische Entfremdung ist natürlich eine etablierte kritische Strategie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts – denken wir bloss an den Brechtschen Imperativ der «Verfremdung» oder an die Erkundung des Transgressionspotentials des Unheimlichen in der surrealistischen Photographie. Es ist bekannt, dass Moffatt Anleihen bei Pasolinis Film *Accattone* (1961) machte, dem Porträt eines kleinen Zuhälters und seines Milieus, das von den getragenen Kadenzen von Johann Sebastian Bach untermalt und dadurch zugleich veredelt und verfremdet wird. Man könnte noch weiter zurückgehen, zu Manets ABSINTHTRINKERIN und DER ALTE MUSIKANT, zwei voneinander unabhängigen Darstellungen gesellschaftlicher Aussenseiter im Paris des Second Empire, zu denen sowohl Moffatts Themen als auch ihre Darstellungstechniken eine gewisse Affinität aufweisen. Ihre photographischen Porträts des Randständigen besitzen die Dichte und Unangepasstheit von Manets Frühwerken. Man könnte sagen, Manet habe die Künstlichkeit der Atelierphotographie nachgeahmt um die bildliche Fremdartigkeit seiner Darstellungen zu erreichen. Was aber ist Sinn und Zweck der Fremdartigkeit in UP IN THE SKY?

Moffatts älteres Werk NIGHT CRIES: A RURAL TRAGEDY (Nachtschreie: eine Tragödie auf dem Land, 1989), das dieses Jahr im Rahmen eines grösseren Querschnitts im Dia Center for the Arts gezeigt wurde, wirft etwas Licht auf den Verfremdungseffekt in ihrem aktuellen Projekt. Dieser visuell verblüffende Film von grosser emotionaler Intensität, welcher der Künstlerin zu einiger Beachtung verholfen hat, spricht, sowohl was den Inhalt als auch was die Struktur angeht, von einer gespannten Beziehung zwischen einer Tochter und ihrer Mutter. Hin und her pendelnd in Raum und Zeit, erzählt Moffatt die Geschichte von Rosie, einer Frau mittleren Alters, die sich lustlos um ihre alte invalide, im Sterben liegende Mutter kümmert. Die Szenen, die Rosie beim

Verrichten der von töchterlicher Liebe und Pflichterfüllung zeugenden Arbeiten zeigen, wechseln sich ab mit Erinnerungen an ihre Kindheit, als ihre Mutter noch für sie sorgte. Umrahmt und unterbrochen werden die Tochter-Mutter-Szenen von Filmmaterial über Jimmy Little, einem populären Aboriginal-Entertainer der 50er Jahre und zugleich ein Paradebeispiel für kulturelle Assimilation.

Durch seine sprunghafte, diskontinuierliche formale Struktur bringt der Film die emotionalen Spannungen in der Beziehung der Tochter zur Mutter zum Ausdruck, ihr bedürftiges Hinundhergerissensein zwischen Zuneigung und Distanz, zwischen Liebe und Hass. Er kreist um zwei wichtige Momente, die aufzeigen, wie die Tochter auf einen Verlust reagiert – die kleine Rosie, die von ihrer Mutter einen Moment lang am Strand allein gelassen wird, während der Himmel sich verfinstert und ein aufziehendes Unwetter das Meer aufwühlt; und die erwachsene Rosie, die auf einem Bahnsteig mitten in der Wüste um ihre tote Mutter trauert. Doch die ungewöhnliche, stark stilisierte und theatralische Qualität des Films – seine surrealen Einstellungen, elegant und brutal zugleich, in üppigen, satten Farben, mit einem Minimum an Attributen und einem Maximum an formalem Ausdruck gedreht – erzielt eine eindringliche Wirkung, die über die unmittelbar dargestellten Situationen hinausgeht. Da ist noch etwas Zusätzliches, ein Gefühl, das auf dem Film lastet, eine Bürde auf der Seele der Tochter, die nicht mit der Ungeduld und Langeweile erklärt werden kann, die sie beim Pflegen des kranken, welken Körpers ihrer Mutter empfindet, ja nicht einmal mit ihrer verzweifelten Trauer nach deren Tod. Die visuelle Poesie von Künstlichkeit und Distanzierung offenbart die psychische Realität der Tochter-Mutter-Beziehung, die schon immer von einer inneren Entfremdung geprägt war, der Heimsuchung durch einen Verlust, der nicht in Worte gefasst werden kann, aber dennoch spürbar ist.

Dieser Heimsuchung könnte man vielleicht über den psychoanalytischen Begriff des Phantoms auf die Spur kommen. Nicolas Abraham formulierte diesen Begriff um die Lücken in der Psyche zu erklären, die nicht auf die eigene psychische Geschichte einer Person zurückzuführen sind, sondern auf die Geschichte von Familienangehörigen. Das Phantom ist ein unbewusstes Gebilde, das durch die unaussprechlichen Geheimnisse entsteht, die einer Person – gewöhnlich von den Eltern – vererbt werden. Sie sind aus gutem Grund unaussprechlich, da sie mit etwas Schändlichem oder Peinlichem zu tun haben, das verheimlicht werden muss. Und sie werden zur Heimsuchung, weil das verheimlichte Wissen nicht das der betroffenen Person ist und deshalb von ihr nicht psychisch integriert werden kann. Das Phantom «funktioniert wie ein Bauchredner, wie ein Fremder innerhalb der seelischen Topographie der Person».[4] Das Ich wird eben deshalb phantomhaft, weil ein Teil von ihm in Schweigen gehüllt bleibt, unsichtbar und nicht darstellbar.

In NIGHT CRIES scheint sich das Phantom in der von Lücken und Auslassungen geprägten Filmstruktur zu manifestieren. Die Unterbrechungen im Erzählfluss, die mechanische Wiederholung bestimmter Sequenzen, die unzusammenhängende Struktur der Bilder, die Trennung von Ton und Bild – all die-

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 19 / HOCH AM HIMMEL, 19.

se formalen Merkmale können als Folge eines «Geheimnisses» angesehen werden, das nicht gelüftet werden darf, aber dennoch zur Darstellung drängt. Worin könnte das Geheimnis bestehen, welche Art der Abwesenheit könnte den subformalen Druck ausüben? Den eloquentesten Hinweis liefert die Sequenz, in der Jimmy Little mit gedämpfter Stimme «Love me tender» singt: das Bild eines Verlustes, das auf einen anderen hinweist und ihn kulturell situiert – den Verlust der Stimme der Liebe als Preis für die kulturelle Assimilation. Man könnte diese Sequenz als Verweis auf Littles eigenen Verlust ansehen, den er natürlich nicht als solchen anerkennen dürfte, scheint er doch ganz zufrieden damit, die Lieder fremder Leute zu singen, so als sei er sich gar nicht bewusst, dass dieses In-eine-fremde-Haut-Schlüpfen die Entfremdung von der eigenen Kultur zur Folge hat. Doch insofern als sein Bild selbst als struktureller Einschnitt innerhalb des Films funktioniert, als Unterbrechung der Szene, in der die kleine Rosie am Strand allein gelassen wird, ist es auch ihr Verlust – nicht bloss der unmittelbare Verlust, das Weggehen der weissen Pflegemutter, die für einen Moment aus dem Blickfeld des kleinen Mädchens verschwunden ist, sondern die verlorene Liebe, die unsichtbar bleiben muss: die leibliche Mutter des dunkelhäutigen Mädchens.

Es ist die auf Moffatts Bild fehlende Mutter, die in diesem Film herumspukt und einen Druck ausübt, der sich auf formaler Ebene zeigt – in der visuellen Rhetorik der Entfremdung, die eine unüberbrückbare Kluft zwischen den Dingen schafft: zwischen dem schwarzen Mädchen und seiner weissen Mutter, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Ton und Bild. Sie ist die Fremde, die im psychischen Universum ihrer Tochter herumspukt, das dieser Film so hintergründig als imaginäres Reich voller Auslassungen und Brüche darstellt. Wenn aber die leibliche Mutter bloss als Phantom in Erscheinung treten kann, so liegt das nicht daran, dass sie verloren ging, sondern vielmehr daran, dass die Art, wie das vor sich ging, es unmöglich machte, ihren Verlust darzustellen.

Die Aborigines-Mutter bleibt (für Rosie und für uns) unsichtbar, aus Gründen, die sowohl in der persönlichen Geschichte des kleinen Mädchens (und, könnte man hinzufügen, in der Biographie der Künstlerin selbst) als auch in historischen Faktoren liegen. Es geht dabei um die Assimilationspolitik, die in Australien seit den 30er Jahren bis Mitte der 60er Jahre wirksam war. Im Rahmen dieser Politik wurden viele Aborigines-Kinder ihren leiblichen Eltern weggenommen und bei Pflegeeltern untergebracht. Dabei wurde die soziale Assimilation auf Kosten einer nicht nur sozialen und kulturellen, sondern auch psychischen Entfremdung betrieben. Reisst man ein Kind aus seiner ursprünglichen Umgebung heraus und bringt es bei Pflegeeltern unter, die einer anderen (dominanten) Kultur angehören, macht man die leiblichen Eltern zu Gespenstern, zu etwas Unintegriertem, das ausserhalb des neuen kulturellen Universums des Kindes bleibt. Es wird eine Situation geschaffen, in der die Vergangenheit des Kindes zu einer nicht integrierten Lücke in seiner Psyche wird, die ein Verlustgefühl hinterlässt, das nicht verarbeitet werden kann.

Von dieser zugleich kulturellen und psychischen, individuellen und kollektiven Dimension des Verlustes spricht NIGHT CRIES sehr eloquent. Wenn Rosies Aborigines-Mutter nicht einfach etwas Abwesendes, sondern ein Gespenst ist, das in diesem Film herumspukt, so tut es dies in Gestalt der Stille des Nirgendwo, in das die australische Assimilationspolitik die Aborigines und ihre Kultur verbannte: Es ist nicht der Geist eines Toten, sondern ein Loch in der Seele der Tochter, das durch das physische und kulturelle Verschwinden einer geliebten Person entstanden ist. In diesem Sinne spricht der Film nicht von den Geheimnissen anderer (wie Abraham es ausdrücken würde), sondern vom Anderen – dem kulturell Anderen – als innerseelischem Geheimnis, als dem verheimlichten Wissen, das durch spezifische historische Umstände entstand, einem Phänomen, das ins individuelle und kulturelle Unbewusste verbannt wurde.

UP IN THE SKY teilt ein Geheimnis mit NIGHT CRIES: Die disjunktive Filmstruktur, die von Auslassungen geprägte Erzähltechnik, die Situationen, die poetischen Höhenflüge – all diese Aspekte können als Symptome einer Heimsuchung angesehen werden.[5] Die Technik des Vorausblitzens, die Moffatt anwendet, lässt die Konturen ihrer Gestalten oft seltsam unscharf erscheinen, als trügen sie einen Heiligen-

schein oder hätten etwas Geisterhaftes an sich. Eine der Photographien wirkt ganz eindeutig wie ein Spuk: Die Mitglieder einer Dorfgemeinschaft in Nachthemden und Schlafanzügen erscheinen als kollektives Gespenst, das in den Strassen spukt, oder aber sie werden selbst von irgendwelchen unsichtbaren Dämonen heimgesucht. Was bei diesem Bild jedoch ebenfalls klar zum Ausdruck kommt, ist die Rolle der Künstlerin selbst, die als eine Art Gespenst in die ländliche Gemeinde zurückkehrt – und von den Dorfbewohnern argwöhnisch gemustert wird. Natürlich hat sich Moffatt bereits früher mit Fremden identifiziert – so etwa in ihrer rabenschwarzen Photoserie SOMETHING MORE (Etwas mehr, 1989), wo sie als rätselhafte «Chinesin» auftritt. Hier aber aktiviert sie diesen Part, indem sie die Fremde nicht als eine von einer Figur gespielte Rolle definiert, sondern als Gestalt, die zur inneren Struktur ihrer Sichtweise gehört. In der ganzen Photoserie nimmt Moffatt denn auch im Verhältnis zu den abgebildeten Personen und deren Umgebung die Position eines Phantoms ein und erschafft so ein Album der (Selbst-)Entfremdung, eine erinnerungsschwere Geographie der Dissimilation.

Dissimilation: das Beseitigen oder Verlieren der Ähnlichkeit. In einem engeren linguistischen Sinn: die Änderung des einen von zwei gleichen oder ähnlichen Lauten in einem Wort oder das Verschwinden oder Unterdrücken des einen, wie etwa das Weglassen des «er» bei der Aussprache des Wortes «governor». UP IN THE SKY kann als Dokument der Dissimilation angesehen werden: Moffatts Art, ihre ureigene, auf Rückeroberung abzielende Vision von Australien zu entwickeln, die Vision einer vertrauten – und familiären – Landschaft, die nicht einheitlich ist. Es handelt sich hier um einen formalen Prozess der Kondensation und der (Unter-)Brechung von Bildern, des Weglassens gewisser visueller «Silben», des Komponierens von Bildern auf eine Art, die fühlen lässt, dass etwas fehlt, kurz gesagt: der Produktion eines Phantomberichts über die Wirklichkeit. Doch dieses Vorgehen verändert auch das Paradigma der dokumentarischen Betrachtungsweise selbst, indem es den ethnographischen Blick als Mittel der kulturellen Erzeugung des «Anderen» sich selbst entfremdet und die Struktur des exotisieren-

TRACEY MOFFATT, UP IN THE SKY, 1997, 20–25, series of 25 offset lithographs, 28½ x 40" each / HOCH AM HIMMEL, 20–25, Serie von 25 Offsetlithographien, je 72,4 x 101,6 cm.

den Blickes durcheinander bringt. Wenn nun UP IN THE SKY aus der Warte einer Fremden im Innern gestaltet ist – der Künstlerin als auswärtiger Betrachterin in ihrem eigenen Territorium –, so unterscheidet es sich deutlich von demjenigen eines herkömmlichen Ethnographen. Moffatts Vision ist ein «Theater für niemand»[6], dessen Bilder weder ein Wissen über das «Andere» anbieten noch irgend jemanden in der Position des Wissenden zeigen; ihre unterschiedliche Struktur und die ganz verschiedenen Quellen entspringenden visuellen Stilrichtungen erzeugen keinen einheitlichen Blick. Vielmehr bedient sich UP IN THE SKY jener Andersartigkeit, die NIGHT CRIES noch als unaussprechlich darstellte, und lässt sie auf poetische, anhaltend verstörende Weise erneut zum Ausdruck kommen.

Die Dissimilation als Strategie funktioniert jedoch in dieser Photoserie auch auf einer anderen, zugleich kollektiven und individuellen psychokulturellen Ebene. Als Dis-Assimilation könnte sie als bildliche Rückgängigmachung einer fehlgeschlagenen soziokulturellen Integration verstanden werden. Klar wird, dass dieses Projekt für Moffatt untrennbar mit dem Prozess der Entwicklung einer individuellen Tochter-Mutter-Beziehung verbunden ist, bezieht sie sich doch auf die Tatsache, dass die Entwicklung des eigenen Ichs beim Mädchen, anders als beim Jungen, die schwierige Aufgabe erfordert, sich zugleich von der Mutter abzulösen und sich mit ihr zu identifizieren. Die Photoserie zeigt auf, in welchem Masse dieser Prozess durch die spezifischen soziokulturellen Gegebenheiten kompliziert wird.

UP IN THE SKY ist somit eine dissimilierende Saga einer randständigen Bevölkerungsgruppe, in der die Frage der Rasse in unvorhersehbaren Konstellationen in Erscheinung tritt. Sie stellt Vertrautes in Frage: das Bild einer Gemeinschaft, die sich den Familienmetaphern und ihrem ödipalen Würgegriff entzieht. Der Vater erscheint hier meist nur als Phantom, etwa in Gestalt jenes geisterhaften Wesens, das die schwangere Frau umarmt. Das dunkelhäutige Baby, das in der Serie eine zentrale Rolle spielt, wird vor allem in Beziehung zu Frauen gezeigt: seiner weissen Mutter, den drei Nonnen, den Wüstenamazonen. Zwei Aufnahmen des Babys hängen links und rechts neben dem Bild der Frauen, die dabei sind, die Autowracks

auszuschlachten. Eine von ihnen reisst kräftig an einer Kette, als leiste sie die harte Ablösungsarbeit, in der die weibliche Identität stets gefangen bleibt. Diese Bilder deuten darauf hin, dass die Serie etwas zeigt, das weniger von der Mutter inspiriert als ihr abgerungen wurde. (Dementsprechend ist die Verfremdungsstrategie der Künstlerin eine Strategie der Ablösung von der Mutter und vom Mutterland Australien.)

Was die Künstlerin letztlich dissimiliert, ist ihre eigene Identität. Sich selbst als «Fremde im Innern» einzusetzen heisst nicht nur, den entfremdenden Blick der Aussenstehenden zu vermeiden, sondern auch, das privilegierte Auftreten der Insiderin, die eine politisch und kulturell «korrekte» Geschichte über Australien zusammenfabuliert, letztlich also: sich nicht in die Schublade der «Ethnokunst» stecken zu lassen. Moffatt ist eine sehr seltsame Insiderin, eine Bauchrednerin, die uns eine Geschichte über Australien erzählt, die wir nicht unbedingt erwarten würden (oder die nicht einmal als «australisch» erkennbar ist).

Auch Moffatts neustes Projekt für das Dia Center for the Arts ist aus dem Blickwinkel der «Fremden im Innern» entstanden: HEAVEN (Himmel, 1997) ist ein unverschämt komisches Video, in dem die Künstlerin mit der Kamera in der Hand männlichen Surfern nachjagt – dem virilen Inbegriff australischen Lebensgefühls schlechthin – und einen Blick auf ihre Geschlechtsteile zu erhaschen versucht, während sie sich umziehen. Dabei verstösst Moffatts Kamera keck gegen die geschlechtsspezifischen Hierarchien des Sehens und erobert den männlichen Körper schamlos als weibliches Lustobjekt zurück. Auch GUAPA (Gut aussehend, 1995) spielt mit dem geschlechtsspezifischen Blick, wenn auch in einer anderen Tonart – brutal und elegisch zugleich. Diese Photoserie zeigt herumstolpernde Roller-Derby-Divas, die sich heftig in die Haare geraten, wovon ihre zerkratzten Gesichter und zerrissenen Strümpfe zeugen. Die mit einem männlichen Balzruf betitelte Serie könnte man als aggressive Neukonfiguration des weiblichen Körpers verstehen, die diesen effektiv aus dem voyeuristischen Zugriff des potentiellen männlichen Zuschauers befreit. Die formale Inszenierung der brutalen Raufereien dieser Frauen – ihre Körper sind ineinander verkrallt, als schwebten sie im schwerelosen Raum der Kampfszenen auf römischen Sarkophagen oder Gemälden der Frührenaissance – weist jedoch auch auf ein anderes, reines Frauenthema. Was wir hier sehen, ist nicht, wie man glauben könnte, der Kampf einiger moderner Amazonen, sondern eher die in Zeitlupe abgespielte Sequenz eines Ultraschall-Traums, das Produkt einer intrauterinen Phantasie. Die abstrahierte und stilisierte Gewalt zwischen diesen Frauen mutet an wie das Echo einer anderen, archaischeren Gewalt, die in früheste Prozesse der physischen und psychischen Selbstdifferenzierung zurückreicht. Während ihre Angriffs- und Befreiungsversuche diese frühen fötalen Choreographien nachahmen, scheinen die rosa Nebel der Sehnsucht nach einem nicht mehr ausgeübten Frauensport mit der Erinnerung an die nährende Geborgenheit des Mutterschosses, dieses fast schon mythischen Schauplatzes der ersten Mutter-Tochter-Freuden und -Konflikte, zu verschmelzen.

GUAPA fordert daher dazu auf, die Beziehungen zwischen Frauen am Beispiel des imaginären Mutterschosses als Raum der aggressiven Dissimilation zu überdenken, und stellt die Gewalt als notwendigen Aspekt im Prozess der weiblichen – und wohl auch künstlerischen – Selbstdefinition dar. Wie jedoch das letzte Bild der Serie andeutet, ist am Ende des Kampfes kein Siegerkranz, sondern ein Verlust zu erwarten. Und es ist die visuelle Pracht und poetische Dichte, die Moffatt diesem Verlust verleiht, die ihre Kunst so faszinierend macht. Sie schlägt uns in Bann.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Nicolas Abraham und Maria Torok, «Notes on the Phantom», in: *The Shell and the Kernel*, Bd. 1, Chicago University Press, Chicago und London 1994, S. 171.
2) Gerald Matt, «Tracey Moffatt, Interview», in: *Tracey Moffatt*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien 1998, S. 17.
3) Ich beziehe mich auf Freuds Geschichte des «Fort-da», ein Spiel, durch das ein Kind das Weggehen der Mutter darzustellen und zu verarbeiten versucht.
4) Abraham, S. 173.
5) Abraham ist der Meinung, dass die Entstehung eines Phantoms, gerade weil der Grund nicht in der betroffenen Person selbst liegt, «den Eindruck surrealistischer geistiger Höhenflüge hervorruft». Ebenda.
6) Die Künstlerin verwendete diesen Ausdruck im Gespräch mit der Autorin.

TRACEY MOFFATT, PET THANG, 1991, series of 6 color photographs, 43½ x 28" each / SCHOSSLAMM, Serie von 6 Farbphotographien, je 110,5 x 71,1 cm.

Edition for Parkett

Tracey Moffatt

From the "UP IN THE SKY" Photo Series, 1997

Four-color offset lithograph, 17 1/8 x 21",
on archival book design paper, 20 x 27"
Printed by Link Printing, Sydney, Australia
Edition of 60, signed and numbered

Aus der Photoserie «UP IN THE SKY», 1997

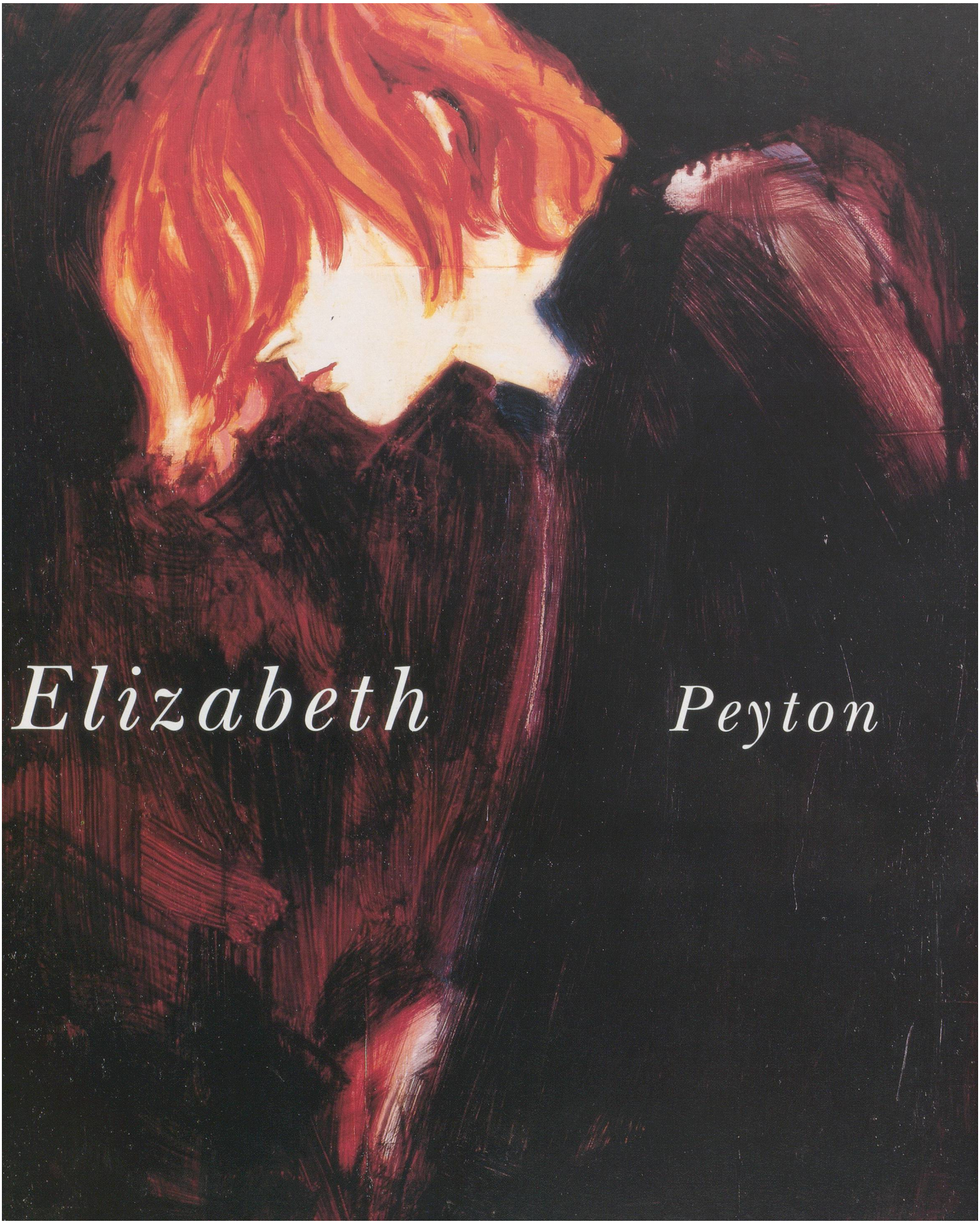
Vierfarbige Offsetlithographie, 43,5 x 53,5 cm,
auf lichtbeständigem Papier, 50,9 x 68,5 cm
Auflage: 60, signiert und nummeriert

(PHOTO: MANCIA/BODMER)

1/6

Up in the Sky

TRACEY MOFFATT '97


Elizabeth
Peyton

An Interview with a Painter

LINDA PILGRIM

Linda Pilgrim: How do you define portraiture?

Elizabeth Peyton: It's always all about the person; making them there, making them look the best they can, and saving them forever.

LP: What do you mean by "making them there?"

EP: In every person there is a unity of form but it is not one that is determined by lines and color. Instead, it's their spirit and gestures which inform the lines and colors. When painting Craig (Wadlin), for example, I find that I have to watch and wait for this. This process is like World Cup Soccer; in any one game, all of the players are technically amazing athletes but to score goals, to win, something else has to happen—and that has to do with spirit: the overwhelming need to do more than is possible, where you can react to chance and see the possibility for that split second. Once it passes, it's over. The chance is over. The other thing about scoring goals is that you have to want it more than anything else at that moment.

LP: Craig is someone you know. Why are you also attracted to painting famous artistic figures like Oscar Wilde and Lord Alfred Douglas, David Hockney, Jarvis Cocker from Pulp and Liam and Noel Gallagher from Oasis?

EP: Oscar Wilde offered me some kind of hope. I saw some Masterpiece Theater episodes, a miniseries on Lily Langtry, when I was fourteen and that was the first thing that gave me the idea of what Europe might be like, with painters and writers and socialites having all those cocktail parties. Oscar Wilde would just enter a room and say something really beautiful, and then walk out. It was so exciting to think that not only did this person live but that he tried to live another kind of life, and was really famous.

These are all people who I have made part of my daily life. I read about them or listen to their music for pleasure. I look for books about them, but I'm not even thinking about work at that point. Then I see a particular image of them and I really want to make pictures of them. And then I do it. It's very seamless. Life and work are not so separated. You know that excitement when you're walking down the street and you see someone who attracts you? Suddenly, just for a second, all possibilities are open.

LP: In *The Painter of Modern Life,* Charles Baudelaire describes dandies as "those who make a cult out of their emotions." Does this describe how you relate to your subjects?

EP: One of the things that really connected me to Lord Alfred Douglas is that for him love was war against mediocrity. Everything near him was important and special and meaningful. He wanted to be near special kinds of things and certain kinds of people and read particular books and all that stuff. I love that idea.

LP: So what is it that draws you to your subjects?

EP: A lot of things. There's something I sometimes see in people that I get very excited about, that I want to keep. I'm always feeling that time is passing. For example, I wanted to paint Craig in the state he's

LINDA PILGRIM is Assistant Editor for *Parkett* New York.

ELIZABETH PEYTON, KURT, 1995, oil on masonite, 10 x 8" / Öl auf Sperrholz, 25,4 x 20,3 cm.

in right now. He's not always going to look the same, although he'll probably still be beautiful. There are certain times in people's lives, when they're going through something extreme, that they have a kind of intense beauty that passes. And it's tragic. So I want to keep those moments.

LP: And is this how you activate color? To convey this intensity?

EP: It's hard for me to separate things like that from the rest of the picture. I don't think about it so much really. Usually, the colors are suggested somewhat by reality or at least some picture in my head.

LP: What other elements do you look for in the people you choose to paint?

EP: I'm interested in their relationship to themselves, how they are what they do. How did they become what they are? What did they choose to do? How do they pursue what they want to do so willfully, where other people don't? How they dress themselves and handle themselves in the world all becomes part of it.

LP: You must be conscious that you happen to paint mostly men, especially androgynous, sensitive, or narcissistic men—like artists and musicians.

EP: I really think that is more a topic for writers to think about—"What does it mean that Elizabeth Peyton hardly paints women? Is it because women's beauty has already been over-represented and reinvented again and again by the media?" But it's really not for me to say what this might mean socially.

LP: But you are intrinsically reversing the traditional role of the painter and the painter's model.

EP: I've never been clever enough to be thoughtful that way, in terms of "I did this because of that." I'm pretty lazy. It's often assumed that I should paint women and I should paint a variety of people as if I'm some sort of scientist, but it's my choice. And, at the end of the day, who cares? It's not going to make a difference to what I do and it can't really take away from the beauty of the pictures.

LP: What does beauty mean to you?

EP: Love.

LP: Beauty equals love?

EP: Yes, in a way. The infinite possibilities of life.

LP: Do you see yourself as being influenced by Andy Warhol?

ELIZABETH PEYTON,
OSCAR WILDE & LORD ALFRED DOUGLAS, 1998,
colored pencil on paper, 11¾ x 9" /
Farbstift auf Papier, 29,8 x 22,9 cm.

EP: Very.

LP: What does that mean today?

EP: Well, nobody else has really had such a big effect—not just on me, but on everyone. Warhol just gives me so much hope about how you can make your art. He was just getting into it when he was forty-something and that's exciting because so few people seem to make their best work when they are older. That this one person created such a big world makes me feel so tiny, but I still kind of aspire to being able to affect my culture in some way.

I'm interested in the fact that Warhol wasn't really as much a part of the art world as a part of the world. I think that's what's really missing in the art world around me. It's so obscure. Fifteen-year-old kids who need a lot of hope get it from music

ELIZABETH PEYTON, CRAIG, 1996,
watercolor on paper, 9 x 12" / Aquarell auf Papier, 22,9 x 30,5 cm.

because it's so much more there for them, in the media, magazines, movies, and so on. I think art can give people the same things but more, but it's so hard for people to get into it. First, they don't have access to it. It's alienating. It's obscured by a lot of things that have nothing to do with human experience.

LP: Is this why you choose to paint famous historical figures and pop icons? To create this accessibility?

EP: I think everybody can relate to looking at the expression of one's fascination or curiosity about someone else, or their desire to preserve them. These are human impulses. This is what is missing in a lot of art now. All really great art has to be of its time—fashionable—and outside of its time—timeless.

Oscar Wilde and Bosie.
(PHOTO BY GILLMAN & CO, FROM / AUS: MERLIN HOLLAND, THE WILDE ALBUM, FOURTH ESTATE, LONDON)

Interview mit einer

LINDA PILGRIM

Linda Pilgrim: Wie definierst du Porträtmalerei?

Elizabeth Peyton: Im Mittelpunkt steht immer die Person, man muss ihr Präsenz verleihen, sie so gut wie möglich aussehen lassen und sie so für immer festhalten.

LP: Was verstehst du unter «Präsenz verleihen»?

EP: Jede Person besitzt etwas formal Einheitliches, das aber nicht durch Linien und Farbe bestimmt wird. Es sind vielmehr ihr Geist und ihre Gestik, aus denen die Linien und Farben abzuleiten sind. Wenn ich zum Beispiel ein Bild von Craig Wadlin male, wird mir bewusst, dass ich darauf achten, darauf warten muss. Der Prozess ist vergleichbar mit den Fussballweltmeisterschaften. Die Spieler sind ohne Ausnahme unglaublich gut trainierte Athleten, um aber Tore zu schiessen, um zu gewinnen, muss noch was anderes hinzukommen – etwas Geistiges, das überwältigende Bedürfnis mehr als das Mögliche zu leisten; man wird sich auf die kleinste Chance stürzen und im Bruchteil einer Sekunde erkennen, was machbar ist. Hat man eine Chance verpasst, dann war's das auch, sie wird sich nicht wieder bieten. Die andere Voraussetzung zum Toreschiessen ist, dass man in diesem Augenblick nur das und nichts anderes will.

LP: Craig stammt aus deinem Bekanntenkreis. Aber woher diese Vorliebe für so berühmte Künstler wie Oscar Wilde und Lord Alfred Douglas, David Hockney, Jarvis Cocker von Pulp und Noel Gallagher von Oasis?

EP: Oscar Wilde liess mich gewissermassen neue Hoffnung schöpfen. Mit vierzehn sah ich ein paar Folgen des Masterpiece Theater, eine Mini-Serie über Lily Langtry, und das vermittelte mir zum ersten Mal eine Vorstellung von Europa, Europa mit seinen Malern, Schriftstellern, seiner Schickeria und ihren Cocktailpartys. Da konnte zum Beispiel Oscar Wilde den Raum betreten, etwas wirklich Brillantes von sich geben und wieder verschwinden. Allein der Gedanke, dass dieser Mensch nicht nur wirklich gelebt hat, sondern auch versuchte sein Leben anders zu leben und dabei so berühmt wurde, versetzte mich in helle Aufregung.

Alle diese Menschen gehören mittlerweile zu meinem Alltag. Aus reinem Vergnügen lese ich über sie oder höre mir ihre Musik an. Ich suche nach Büchern über sie, ohne dabei überhaupt an meine Arbeit zu denken. Das vermittelt mir ein bestimmtes Bild von ihnen und ich bekomme wirklich Lust sie zu malen. Und dann mach ich mich an die Arbeit. Alles geht nahtlos ineinander über. Leben und Arbeit unterscheiden sich gar nicht so sehr. Du kennst dieses plötzliche Herzklopfen, wenn man eine Strasse entlanggeht und plötzlich jemanden sieht, der einem gefällt? Plötzlich, nur eine Sekunde lang, ist alles möglich.

LP: In *Le peintre de la vie moderne* beschreibt Charles Baudelaire Dandys als «Leute, welche aus der Pflege ihrer Leidenschaften einen Kult machen». Erklärt dies, was dich mit deinen Modellen verbindet?

EP: Was mich für Lord Alfred Douglas wirklich eingenommen hat, ist, dass Liebe für ihn ein Kampf gegen das Mittelmass war. Alles um ihn herum war wichtig und aussergewöhnlich und bedeutungsvoll. Er wollte sich mit besonderen Dingen umgeben, nur mit gewissen Leuten verkehren und auch nur bestimmte Bücher lesen und so weiter. Ich finde das grossartig.

LP: Was fasziniert dich an deinen Objekten?

EP: Eine Menge. Manchmal entdecke ich etwas in den Menschen, was mich unwiderstehlich anzieht, was ich festhalten möchte. Mir ist immer bewusst, dass die Zeit vergeht. Zum Beispiel wollte ich Craig in der Verfassung malen, in der er jetzt gerade ist. Er

---

LINDA PILGRIM ist redaktionelle Mitarbeiterin von *Parkett* in New York.

Malerin

wird sich verändern, auch wenn er immer noch gut aussehen wird. Im Leben jedes Menschen gibt es bestimmte Phasen, in denen er etwas Extremes durchlebt; das verleiht ihm eine Art gesteigerter Schönheit, die wieder vergeht. Und es hat etwas Tragisches. Solche Momente möchte ich festhalten.

LP: Und da bringst du die Farbe ins Spiel? Um diese Intensität zu vermitteln?

EP: Ich finde es schwierig, einzelne Dinge vom Rest des Bildes zu trennen. Ich zerbrech mir eigentlich nicht so sehr den Kopf darüber. Gewöhnlich ergeben sich die Farben aus der Realität oder zumindest aus einem Bild in meinem Kopf.

LP: Was sonst müssen Leute, die du malen willst, an sich haben?

EP: Mich interessiert die Beziehung, die sie zu ihrer eigenen Person haben, wie sie das verkörpern, was sie tun. Wie wurden sie zu dem, was sie sind? Für welche Tätigkeit haben sie sich entschieden? Wie kommt es, dass sie so hartnäckig am Ball bleiben, während andere aufgeben. Wie sie sich kleiden und in der Welt bewegen, all das nehme ich mit hinein.

LP: Dir ist bestimmt bewusst, dass du vor allem Männer malst und besonders die androgynen, empfindsamen oder narzisstischen – wie bildende Künstler und Musiker.

EP: Ich denke, das ist eher ein Thema für die Kritiker – «Wie lässt es sich erklären, dass Elizabeth Peyton kaum je Frauen malt? Ist es, weil weibliche Schönheit schon zum Überdruss dargestellt und von den Medien immer wieder neu erfunden wird?» Es ist wirklich nicht meine Sache zu erklären, welche gesellschaftliche Relevanz das hat.

LP: Im Grunde vertauschst du aber die traditionellen Rollen von Maler und Modell.

EP: Ich war noch nie in der Lage, Argumente wie «Und das hab ich aus diesem Grund gemacht» zu entwickeln. Ich bin eher faul. Man sagt oft, dass ich eigentlich Frauen malen sollte und dass ich ein ganzes Spektrum von Menschen malen sollte, als wäre ich Wissenschaftlerin, dabei ist das meine ganz persönliche Entscheidung. Und wen kümmert's am Ende? Es ändert nichts an dem, was ich tue, und kann der Schönheit der Bilder nichts anhaben.

LP: Was bedeutet Schönheit für dich?

EP: Liebe.

LP: Ist Schönheit gleich Liebe?

EP: Ja, irgendwie schon. Leben mit all seinen Möglichkeiten.

LP: Siehst du in deinem Werk den Einfluss von Andy Warhol?

EP: Ja, unbedingt.

LP: Was heisst das heutzutage?

EP: Man kann mit Recht behaupten, dass niemand eine so grosse Wirkung gehabt hat wie er – nicht nur auf mich, auf alle. Warhol lässt mich immer wieder an die Machbarkeit von Kunst glauben. Er war Anfang vierzig, als er richtig damit anfing, und das ist einfach grossartig, weil so wenige Künstler im Alter den Höhepunkt ihres Schaffens erreichen. Wenn ich denke, dass dieser eine Mensch eine so grosse Welt geschaffen hat, fühle ich mich ganz klein, trotzdem möchte auch ich auf unsere Kultur ein Stück weit einwirken können. Interessant finde ich, dass Warhol weniger in der Kunstwelt als in der Welt lebte. Und das fehlt meiner Meinung nach wirklich in der Kunstwelt um mich herum. Sie ist ein so enger, geschlossener Kreis. Fünfzehnjährige, für die Hoffnung etwas ganz Wichtiges ist, beziehen sie aus der Musik, denn die ist für sie viel präsenter und leichter greifbar, in den Medien, den Magazinen, im Kino und so weiter. Ich bin überzeugt, Kunst könnte ihnen dasselbe bieten, wenn nicht mehr, aber sie ist so schwer zugänglich. Sie stösst die Leute vor den Kopf. Und sie ist durch so viele Dinge verstellt, die mit der allgemeinen menschlichen Erfahrung überhaupt nichts zu tun haben.

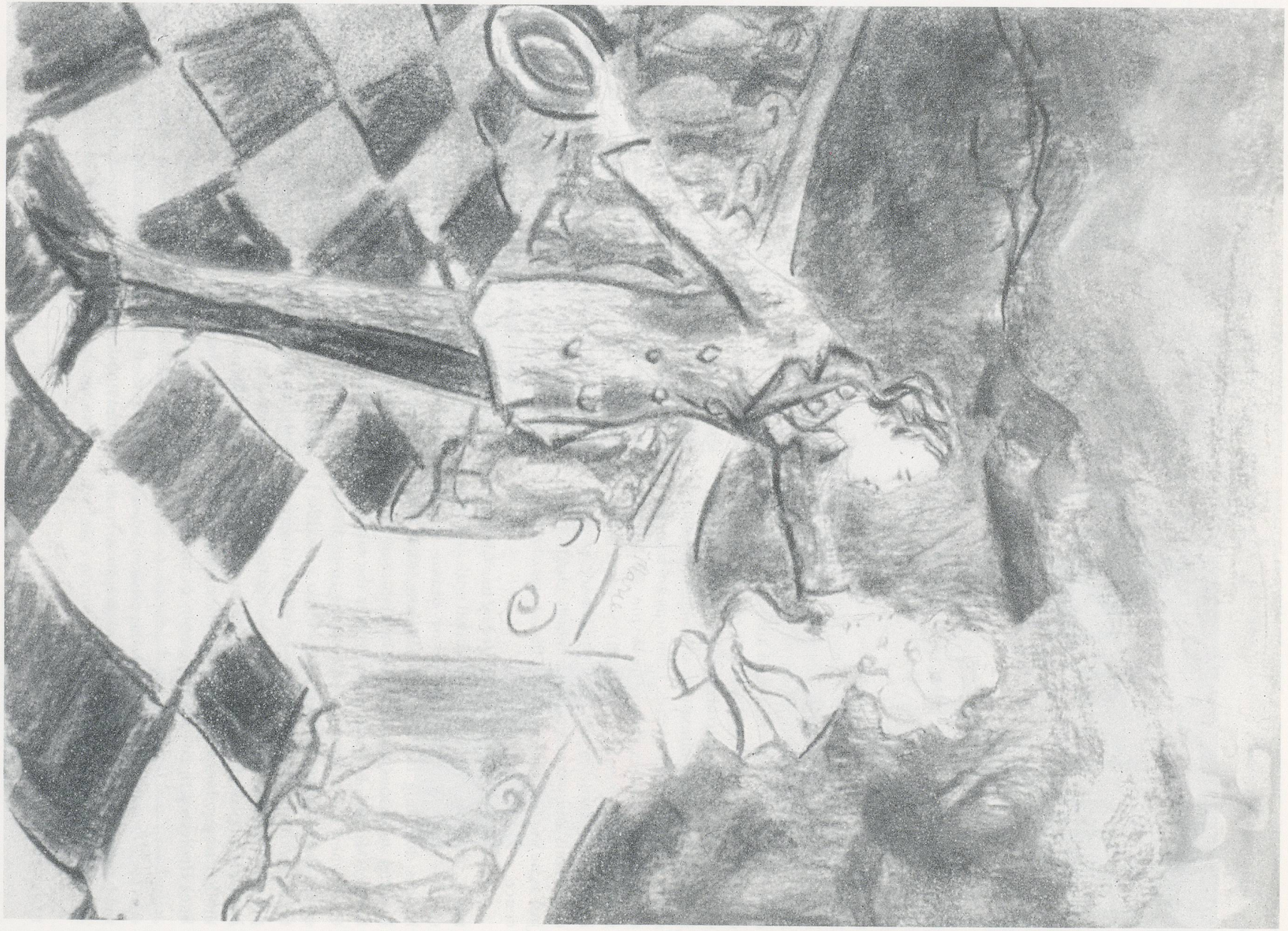
LP: Malst du deshalb berühmte historische Persönlichkeiten und Pop-Ikonen? Um einen Zugang zu ermöglichen?

EP: Ich glaube, es ist für jeden interessant zu sehen, was einen an einer Person fasziniert oder neugierig macht oder veranlasst sie im Bild festzuhalten. Das sind normale, menschliche Regungen. Heutzutage fehlen sie häufig in der Kunst. Wirklich grosse Kunst muss ihrer Zeit angehören und ausserhalb ihrer Zeit stehen – zeitgemäss und zeitlos sein.

(Übersetzung: Ula Goridis)

ELIZABETH PEYTON, CRAIG, 1996, pencil on paper, 12 x 9" / Bleistift auf Papier, 30,5 x 22,9 cm.

ELIZABETH PEYTON, LUDWIG II WITH / MIT MARIE ANTOINETTE, 1992, charcoal on paper, 14 x 11" Kohle auf Papier, 35,6 x 27,9 cm.



DAVID RIMANELLI

Unhappy Kings

Ludwig II at the age of 19 / im Alter von 19 Jahren, 1864. (FROM/AUS: WILFRED BLUNT, THE DREAM KING)

I wanted to start to think about the nature of fantasy in Elizabeth Peyton's work: her fantasies as I imagined them, but especially my own. It seems as though some of our fantasies even intersect, on the level of simple subject matter if not that of pure feeling. We both are drawn to the phantasmagoria of royalty. I remember the surprised pleasure that came over me when quite by chance, in another artist's studio, I saw her portrait of Ludwig II of Bavaria. As in so many of Peyton's pictures, this portrait had the intimate quality of a miniature, although it measured seventeen by thirteen inches. I can only guess at what this kind of imagery means to Peyton (in her art, maybe I can; in her life, not at all). So I had to look inside, backward, to my own childhood, to those exaltations and perversions of a febrile child's brain just as he was breaking upon the first sieges of adolescence.

Elizabeth—I feel like calling her by her Christian name, and why not? I am acquainted with her personally—Elizabeth has painted or drawn several images depicting the last Bavarian king, Mad King Ludwig, at various stages in his brilliant and tragic history. My god, I thought, I only hear the music of Oasis when I'm absentmindedly tuning in to MTV; I own a Pulp CD but I almost never listen to it. But I felt, too, that Ludwig II was my personal imaginary property. I had to think back: Where did this dream begin? I prevailed upon my mother or my grandmother to purchase for me an elaborate coffee-table book dedicated to lavish photography of empty palaces and those historical anecdotes which more or less fit them. There was one palace in here, Herrenchiemsee, which particularly exercised me. This was Ludwig's attempt to recreate, on a somewhat more modest scale but with no expenses spared for the luxury of the retro-baroque appointments, the château of Versailles. Not only the magnificent looniness of trying to remake one's own mini-Versailles, but also other aspects of the careless and spendthrift and embarrassing and poetic monarch appealed to me: references in the ancillary notes to the obscure and suspect circumstances of his death, and certain other proclivities, tendencies. This book was modest so I will be too, but you know precisely what I mean.

Fast-forward two years: I went on an extravagant trip to Europe with my mother and my grandmother—my grandmother paid for everything—my first European sojourn. We stopped in Paris, and made day trips to Fontainebleau and Versailles. For many years, I attributed—not entirely facetiously—my inevitable conversion to homosexuality to these ostensibly educational tours. Of course, soon after the book containing pictures of Herrenchiemsee entered my library, so did a deluxe volume on Versailles itself: My actual promenade had been prepared hundreds of times in my daydreams. I walked down the length of the Galerie des Glaces, from the

DAVID RIMANELLI is a contributing editor of *Artforum* and is the author of the forthcoming book *Swingers: Art in the Age of Suspicion* (Thames & Hudson).

ELIZABETH PEYTON, QUEEN ELIZABETH AT "KING AND QUEENS," 1994, ink on paper / KÖNIGIN ELISABETH VOR «KÖNIG UND KÖNIGINNEN», Tusche auf Papier.

Salon de la Guerre to the Salon de la Paix and back again, dreaming myself as Saint-Simon, Colbert, Mme de Lafayette, Mme de Montespan, or even Marie Antoinette's supposed lover, Count Fersen. I was already on a rollercoaster ride of delusion from which I've never escaped.

Right now I am thirty-five years old. I live in the Chelsea neighborhood of Manhattan, an enclave much favored by homosexual men, and especially favored by those splendidly, or weirdly, muscled stud-moppet queens my friends and I refer to as "thumpers." The sexuality insistently radiating from these creatures, whether authentic and delicious or contrived and repulsive, renders the air of my neighborhood oftentimes unbreathable for me. So I march down Eighth Avenue, this Champs Elysées of gay maleness in the northeast, and I try to block the exhausting, and sometimes not altogether convincing, siren calls of the thumpers by imagining that once again I am parading the length of the mirror hall.

I looked through my library trying to find references to Ludwig, but was disappointed by the parsimony of mentions. Gordon Craig alludes to him in passing; Hajo Holburn in his comprehensive three volumes of modern German history refers to him a few times, but only in connection with the most dryly factual, historical data. But I know anyway: That Ludwig was dedicated to art and music; that these unwise passions led him to build several crazy castles and palaces (Herrenchiemsee, Neuschwanstein, Linderhof) and also to build Wagner's theater in Bayreuth. Ludwig was Wagner's greatest patron, of course, and the composer bilked the Bavarian king and his treasury of everything he possibly could. (He also composed *Tristan und Isolde* and *Parsifal*, so maybe we should let him off the hook.) We also know that Ludwig was devoted to his cousin, Elisabeth, the future wife of Franz Josef II, and Empress of Austria-Hungary. She herself met a tragic end, assassinated by an anarchist at Lake Geneva. Ludwig became increasingly erratic in his behavior as his reign wore on; cooler heads worried. When those heads prevailed, they quietly put the king away. Some claim he was murdered by the orders of his own conspiring ministers.

ELIZABETH PEYTON, PRINCE HARRY, 1997, watercolor on paper, 11 x 8½" / PRINZ HARRY, Aquarell auf Papier, 27,9 x 21,6 cm.

There is a beautiful charcoal-on-paper drawing by Elizabeth depicting Ludwig standing in his box at the Residenz Theater. His arms are crossed over his chest, and a faint, ambiguous, rather fey smile plays across his lips. Looking at Elizabeth's picture, I will myself into it: I am Ludwig surveying my works, listening to opening bars of... what was it?—*Tristan, Parsifal, Rheingold*, one of those, yes? I have the temerity of imagining that Elizabeth has painted not Ludwig's portrait alone but also my own.

ELIZABETH PEYTON, LEONARDO DI CAPRIO AS LOUIS XIV, 1998, colored pencil on paper, 8 x 6" / LEONARDO DI CAPRIO ALS LUDWIG XIV., Farbstift auf Papier, 20,32 x 15,2 cm.

Ludwig II at the age of 16 / im Alter von 16 Jahren, 1861. (FROM/AUS: WILFRED BLUNT, THE DREAM KING)

Unglückliche Könige

DAVID RIMANELLI

Ich möchte auf die besondere Phantasie in Elizabeth Peytons Werk eingehen: auf ihre Phantasien, wie ich sie mir vorstelle, aber vor allem auch auf meine eigenen. Manche unserer Phantasien scheinen sich auf einer inhaltlichen, vielleicht sogar rein gefühlsmässigen Ebene zu überschneiden. So üben etwa königliche Hoheiten auf uns beide einen unwiderstehlichen Zauber aus. Ich erinnere mich an die angenehme Überraschung, die ich empfand, als ich zufällig im Atelier eines anderen Künstlers Peytons Porträt des Bayernkönigs Ludwig II. entdeckte. Wie viele ihrer Bilder besitzt auch dieses die intime Qualität einer Miniatur, obwohl es 43 x 33 cm misst. Ich kann nur vermuten, was diese Art der Darstellung für Peyton bedeutet (nur was ihre Kunst, nicht was ihr Leben angeht). Also musste ich den Blick nach innen wenden, zurück in die eigene Kindheit, zu jenen Überschwänglichkeiten und Perversionen, die dem Fieberhirn eines von den ersten Pubertätsschüben heimgesuchten Jungen entspringen.

Elizabeth – ich möchte sie beim Vornamen nennen, und warum auch nicht, wo ich sie doch persönlich kenne? – Elizabeth also, hat den letzten bayrischen König, den «wahnsinnigen König Ludwig», in unterschiedlichen Phasen seines glanzvollen und tragischen Lebens gezeichnet oder gemalt. Mein Gott, dachte ich, die Musik von Oasis höre ich nur, wenn ich zufällig MTV eingeschaltet habe; eine Pulp-CD besitze ich zwar, höre sie mir aber nur ganz selten an. Und doch spürte ich, dass Ludwig II. ein fester Bestandteil meiner eigenen Traumwelt war. Ich musste zurückdenken: Wo hatte dieser Traum begonnen? Ich hatte meine Mutter oder Grossmutter überredet, mir einen dieser Prachtbände zu kaufen, die in verschwenderischer Fülle Abbildungen von leeren Palästen und mehr oder weniger dazu passende historische Anekdoten präsentierten. Einer dieser Paläste, Herrenchiemsee, faszinierte mich besonders. Es war

ELIZABETH PEYTON, LUDWIG IN THE RESIDENCE, 1995, charcoal on paper / LUDWIG IM RESIDENZTHEATER, Kohle auf Papier.

DAVID RIMANELLI schreibt regelmässig für *Artforum* und ist Autor des in Kürze erscheinenden Buches *Swingers-Art in the Age of Suspicion* (Thames & Hudson).

Ludwigs Versuch, in einem verhältnismässig bescheidenen Massstab das Schloss von Versailles nachzubilden, ohne die Kosten für die prunkvolle Ausstattung in nostalgischem Barock zu scheuen. Neben dieser grossartigen Verstiegenheit, sich sein eigenes Mini-Versailles nachbauen zu wollen, imponierten mir auch noch andere Eigenheiten des sorglosen, verschwenderischen, unbequemen und poetischen Monarchen: die vagen Anspielungen auf die obskuren und höchst verdächtigen Begleitumstände seines Todes sowie gewisse andere Neigungen und Tendenzen ... Dieses Buch war diskret, also bin ich es auch, aber Sie wissen schon, was ich meine.

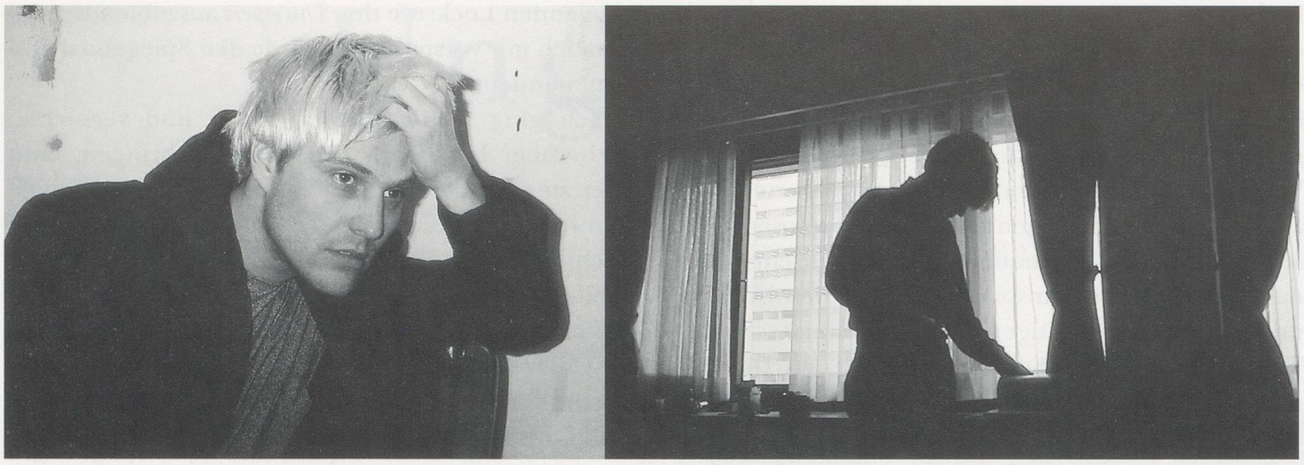
Zwei Jahre später unternahm ich mit meiner Mutter und meiner Grossmutter – sie kam für alles auf – eine aufwendige Reise nach Europa, es war mein erster Europa-Aufenthalt. Wir logierten in Paris und machten Tagesausflüge nach Fontainebleau und Versailles. Jahrelang habe ich – und nicht nur spasseshalber – meine unvermeidliche Bekehrung zur Homosexualität diesen sogenannten Bildungsreisen zugeschrieben. Natürlich war auf das Buch mit den Bildern von Herrenchiemsee ein Prachtband über Versailles gefolgt: In meinen Tagträumen hatte ich meinen tatsächlichen Gang durch das Schloss schon hunderte von Malen eingeübt. Ich wandelte durch den Spiegelsaal, vom Salon de la Guerre zum Salon de la Paix und wieder zurück und sah mich als Saint-Simon, Colbert, Madame de Lafayette, Madame de Montespan oder sogar als Marie Antoinettes mutmasslichen Liebhaber, Graf von Fersen. Es hatte sich bereits zu drehen begonnen, das Karussell der Selbsttäuschung, aus dem es kein Entrinnen mehr geben sollte.

Mittlerweile bin ich fünfunddreissig und lebe in Chelsea, einer Enklave in Manhattan, in der es viele Homosexuelle gibt, insbesondere auch jene hinreissend bis bizarr muskulösen und potenzstrotzenden Transvestiten, die meine Freunde und ich als *Thumpers* (Donnerkeile) bezeichnen. Die sexuelle Ausstrahlung dieser Kreaturen – echt und berauschend oder künstlich und widerwärtig – macht die Luft meines Viertels häufig zu stickig für mich. Ich gehe also die Eighth Avenue hinunter, diese Champs Elysées der schwulen Männlichkeit im Nordosten, und versuche die zermürbenden, nicht immer ganz überzeugenden Lockrufe der *Thumpers* auszublenden, indem ich mir vorstelle, ich würde den Spiegelsaal entlang wandeln.

Ich ging meine Bücher durch und versuchte, mehr über Ludwig in Erfahrung zu bringen, fand aber zu meiner Enttäuschung nur äusserst spärliche Hinweise. Gordon Craig erwähnt ihn beiläufig, und auch Hajo Holburn kommt in seinem umfassenden, dreibändigen Werk über die neuere deutsche Geschichte nur einige wenige Male auf ihn zu sprechen und dies ausschliesslich in Verbindung mit trockenen historischen Daten. Aber ich weiss es auch so, dass Ludwig die schönen Künste und die Musik liebte und dass diese ungezügelten Leidenschaften ihn dazu verführten, mehrere aberwitzige Schlösser und Paläste (Herrenchiemsee, Neuschwanstein, Linderhof) zu bauen sowie in Bayreuth ein Theater für Wagner. Natürlich war Ludwig auch Wagners grösster Mäzen, und der Komponist schröpfte den König und sein Vermögen, wo er nur konnte. (Dafür komponierte er aber auch *Tristan und Isolde* und *Parsifal*, so dass wir ihm vielleicht vergeben sollten.) Wir wissen auch, dass Ludwig seiner Cousine Elisabeth, der zukünftigen Gattin von Franz Joseph II. und Kaiserin von Österreich-Ungarn, zutiefst verbunden war. Ermordet von einem Anarchisten am Genfer See, nahm auch sie ein tragisches Ende. Im Laufe seiner Regierungszeit wurde Ludwigs Verhalten immer exzentrischer und kühlere Köpfe machten sich Sorgen. Kaum hatten diese das Sagen, schafften sie den König denn auch heimlich, still und leise beiseite. Manche behaupten, er sei einem Komplott seiner eigenen Minister zum Opfer gefallen.

Eine sehr schöne Kohlezeichnung von Elizabeth zeigt Ludwig stehend in seiner Loge im Residenz-Theater. Er hat die Arme über der Brust verschränkt und ein leichtes, vieldeutiges und ziemlich entrücktes Lächeln umspielt seine Lippen. Während ich Elizabeths Zeichnung betrachte, versuche ich mir vorzustellen, ich sei Ludwig, der sein Werk betrachtet und den ersten Takten lauscht von ... was war es gleich? *Tristan, Parsifal, Rheingold*, damit liege ich doch richtig, nicht? Und ich bin vermessen genug, mir einzubilden, Elizabeth habe nicht nur Ludwigs, sondern auch mein Porträt gemalt.

(Übersetzung: Uta Goridis)



ELIZABETH PEYTON, CRAIG, 1997, color photographs / Farbphotographien.

LINDA PILGRIM

An Interview with a Painter's Model

Linda Pilgrim: How many times has Elizabeth painted you?

Craig Wadlin: Dozens.

LP: What do you think made Elizabeth want to paint you?

CW: I guess it was the way I was shaking my beer and spraying it into the crowd at an opening.

LP: Do you think that there was something purely visual?

CW: Well, I was wearing a scarf ... I think it was the scarf.

LP: But there was something that struck her about you. What do you think it is?

CW: Sometimes Elizabeth's paintings are of historical figures before they become famous; for example, Elvis as a child, or caterpillars before they turn into butterflies. Maybe she thinks that I'll turn into something.

LP: She told me that there is something that really draws her to the people she paints. Do you see anything of yourself in any of the other people she paints?

CW: Not really. I think that Elizabeth does though. I went with her to Tokyo and listened to her speak about her painting. I think it has a lot to do with the act of painting: where you're sitting in a room by yourself, maybe listening to music, staring at this one small space, a board or canvas, and you are trying to

LINDA PILGRIM is Assistant Editor for *Parkett* New York.

create a whole atmosphere. It's disproportionately time-consuming. You get really absorbed, kind of lost, when you paint, whether you're working from a photograph or translating one image into another, or working from memory. So I think Elizabeth's understanding of history is her understanding of history as a painter. She'll fantasize about a character like the Queen or Napoleon or Elvis or whoever, and imagine them abstracted from time and space—as pure images. They achieve a kind of perfection or idealism that she likes to see in people. It's a sweet and generous understanding of people. It's a kind of connection to a time, her own time, but it's also fairly hermetic. She's not a Pop artist in the same way that Warhol was. It has more to do with people who have some meaning to her or people in whom she sees a quality that she can abstract into an ideal. So, I think it mostly has to do with Elizabeth herself being the common ground.

LP: But your look, in particular, is consistent with that of some of Elizabeth's other subjects. I saw a watercolor that she is working on of Lord Alfred Douglas and it looks just like you.

CW: Yes, and I bet it looks like some of her other paintings too. The other night I saw Pulp perform, and Jarvis Cocker looked exactly like Elizabeth's painting of him, like a human zigzag.

LP: She almost always paints males, and they have a certain kind of look. Maybe it's partly objective and partly subjective in terms of her relation to each person. Would this apply to you?

CW: I guess so. She paints certain living people in their twenties or thirties, she paints singers and artists...

LP: What does it feel like to be someone who a painter wants to paint over and over again—to be a "muse"?

CW: It's a little weird. I don't paint people's pictures, so it's not a mutual thing that we have an understanding about. But I just do it to help her out.

LP: Elizabeth has said that she is trying to capture something that is fleeting, the way a person looks at a certain time because of what they're experiencing.

CW: I think that's largely what it's about for her to be making paintings. It's something you experience when you look at vintage photographs or family snapshots from the 1970s: The film looks different; the shape of the picture might be different; the clothing, the whole thing. It's nostalgic. Elizabeth's work has that same luminous quality. It's an alien quality in the same way that a photograph from the 1970s would look kind of alien. Not like in real life.

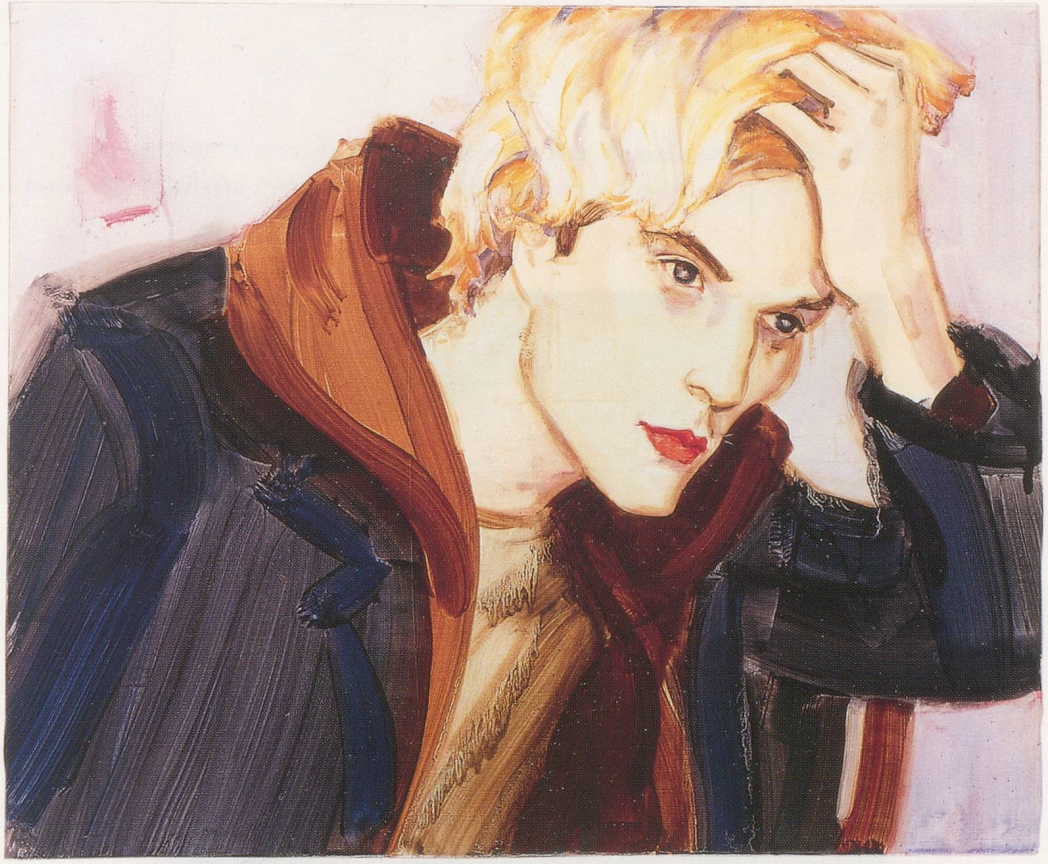
Kurt Cobain during the "Nevermind" sessions, August 1991 / Kurt Cobain während der «Nevermind»-Aufnahmen im August 1991. (PHOTO: M. LINSSEN/REDFERNS/RETINA PICTURES FROM COBAIN BY THE EDITORS OF ROLLING STONE, NY: ROLLING STONE PRESS, 1994)

LP: What do you think she is trying to recapture?

CW: Take her painting LIAM & NOEL IN THE 70S (1997), of the boys from Oasis when they were kids. It's hard to imagine the now-Number One pop band in England when they were unsuccessful drunks: This is a transitory quality that Elizabeth recaptures. Or Kurt Cobain at his most decadent moment. Or the Sex Pistols: She reduces her recollection of Johnny Rotten and Sid Vicious to its elements so that the picture is just about a moment between two friends. No suggestion of the music industry, nothing political, no kind of realistic understanding of consumption, no external issues at all.

LP: It's interesting that she has been attracted to these subjects at the peak of their careers but in her paintings of them chooses to focus on their formative years, before they became famous. But you described the inverse in the beginning of our conversation when you said that Elizabeth might be painting you because one day you might "turn into something." In other words she's also painting you at a formative stage. The difference is that you're currently in that moment—she doesn't have to go back in time.

ELIZABETH PEYTON, TOKYO (CRAIG), 1997,
oil on board, 10 x 8" / TOKIO (CRAIG), Öl auf Malkarton, 25,4 x 20,3 cm.



ELIZABETH PEYTON, CRAIG, 1997, oil on canvas, 14 x 17" / Öl auf Leinwand, 35,6 x 43,2 cm.

Interview mit einem Modell

LINDA PILGRIM

Linda Pilgrim: Wie oft hat Elizabeth dich gemalt?

Craig Wadlin: Zigmal.

LP: Was, glaubst du, hat sie veranlasst dich zu malen?

CW: Ich nehme mal an, es war die Art, wie ich mein Bier geschüttelt und bei einer Eröffnung in die Menge gesprüht hab.

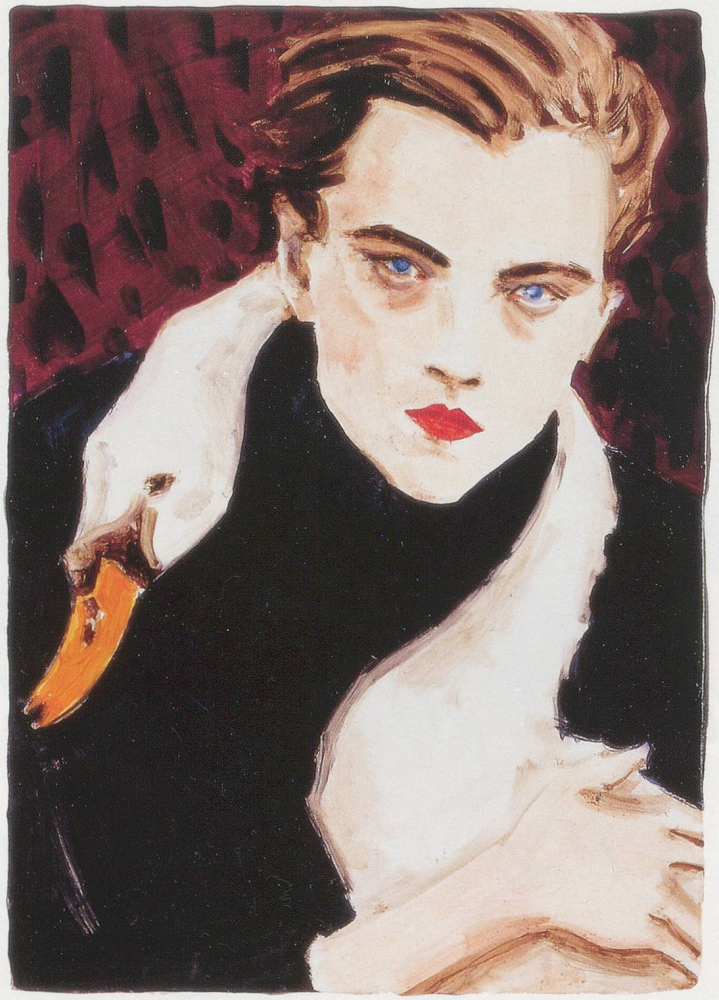
LP: War es eine rein visuelle Sache?

CW: Tja, ich trug ein Halstuch ... Wahrscheinlich war's das.

LP: Aber etwas muss ihr an dir aufgefallen sein. Was könnte das gewesen sein?

CW: Manchmal malt Elizabeth Bilder von berühmten Persönlichkeiten, aus der Zeit, bevor sie bekannt waren, zum Beispiel hat sie Elvis als Kind gemalt oder Raupen, bevor sie sich in Schmetterlinge verwandelten. Vielleicht denkt sie, aus mir wird mal was.

LINDA PILGRIM ist redaktionelle Mitarbeiterin von *Parkett* in New York.



ELIZABETH PEYTON, SWAN (LEONARDO DI CAPRIO), 1998, oil on board, 11 x 8" /
SCHWAN (LEONARDO DI CAPRIO), Öl auf Malkarton, 27,9 x 20,3 cm.

ELIZABETH PEYTON, DAVID HOCKNEY, POWIS TERRACE BEDROOM, 1997,
oil on board, 9¾ x 7" / DAVID HOCKNEY, POWIS TERRACE SCHLAFZIMMER, Öl auf Malkarton, 24,8 x 17,8 cm.

LP: Sie hat mir gesagt, dass sie an den Leuten, die sie malt, immer etwas fasziniert. Kannst du bei den anderen, die sie gemalt hat, etwas von dir entdecken?

CW: Eigentlich nicht. Aber ich denke, für Elizabeth gibt es wohl solche Gemeinsamkeiten. Ich war mit ihr in Tokio und habe sie über ihre Malerei reden hören. Ich glaube, der Akt des Malens ist sehr wichtig. Wie man allein in einem Raum sitzt, vielleicht Musik hört, und immer auf dieses kleine Rechteck starrt, eine Tafel oder eine Leinwand, und versucht eine stimmige Atmosphäre zu schaffen. Der Zeitaufwand ist unverhältnismässig gross. Man kann sich beim Malen völlig vergessen, ja verlieren, und es spielt keine Rolle, ob man ein Photo als Vorlage benutzt oder ein Bild in ein anderes umsetzt oder aus dem Gedächtnis malt. Elizabeths Geschichtsverständnis ist meiner Meinung nach das einer Malerin. Sie denkt sich alles Mögliche zu einer Figur wie der Queen oder Napoleon oder Elvis aus und stellt sie sich ausserhalb von Raum und Zeit vor – als reine Bilder. Sie erhalten dadurch dieses Vollkommene oder Ideale, das ihr an den Menschen gefällt. Ihr Menschenbild ist ausgesprochen freundlich und generös. Es verbindet sie mit der Zeit, ihrer eigenen Zeit, ist aber auch ziemlich hermetisch. Sie ist keine Popkünstlerin im Sinne von Warhol. Ihr geht es mehr um Leute, die ihr etwas bedeuten oder in denen sie eine Eigenschaft sieht, die sich zu einem Ideal stilisieren lässt. Ich glaube, der gemeinsame Nenner ist letztlich bei Elizabeth selbst zu finden.

LP: Aber gerade dein Aussehen stimmt häufig mit dem von Elizabeths anderen Modellen überein. Ich sah ein Aquarell, das sie gerade von Lord Alfred Douglas macht, und es sieht dir verblüffend ähnlich.

CW: Ja, und wahrscheinlich ist das auch bei anderen Bildern so. Kürzlich sah ich Pulp auf der Bühne und Jarvis Cocker glich aufs Haar dem Porträt, das Elizabeth von ihm gemacht hat – eine menschliche Zickzackform.

LP: Sie malt fast nur Männer und sie verkörpern einen bestimmten Typus. Vielleicht ist ihr Verhältnis gegenüber den einzelnen Personen teils objektiv, teils subjektiv. Trifft das auch auf dich zu?

CW: Ich denke schon. Sie malt ganz bestimmte lebende Menschen in ihren Zwanzigern oder Dreissigern, sie malt Sänger und Künstler ...

LP: Wie ist das, wenn ein Maler einen immer wieder malen will – wie fühlt man sich als «Muse»?

CW: Es ist schon etwas merkwürdig. Ich male keine Porträts, es ist also nichts, was wir gemeinsam haben, was auf Gegenseitigkeit beruht. Aber ich tu ihr gern den Gefallen.

LP: Elizabeth hat gesagt, sie versuche etwas Flüchtiges einzufangen: wie jemand zu einem bestimmten Zeitpunkt aufgrund einer bestimmten Erfahrung aussieht.

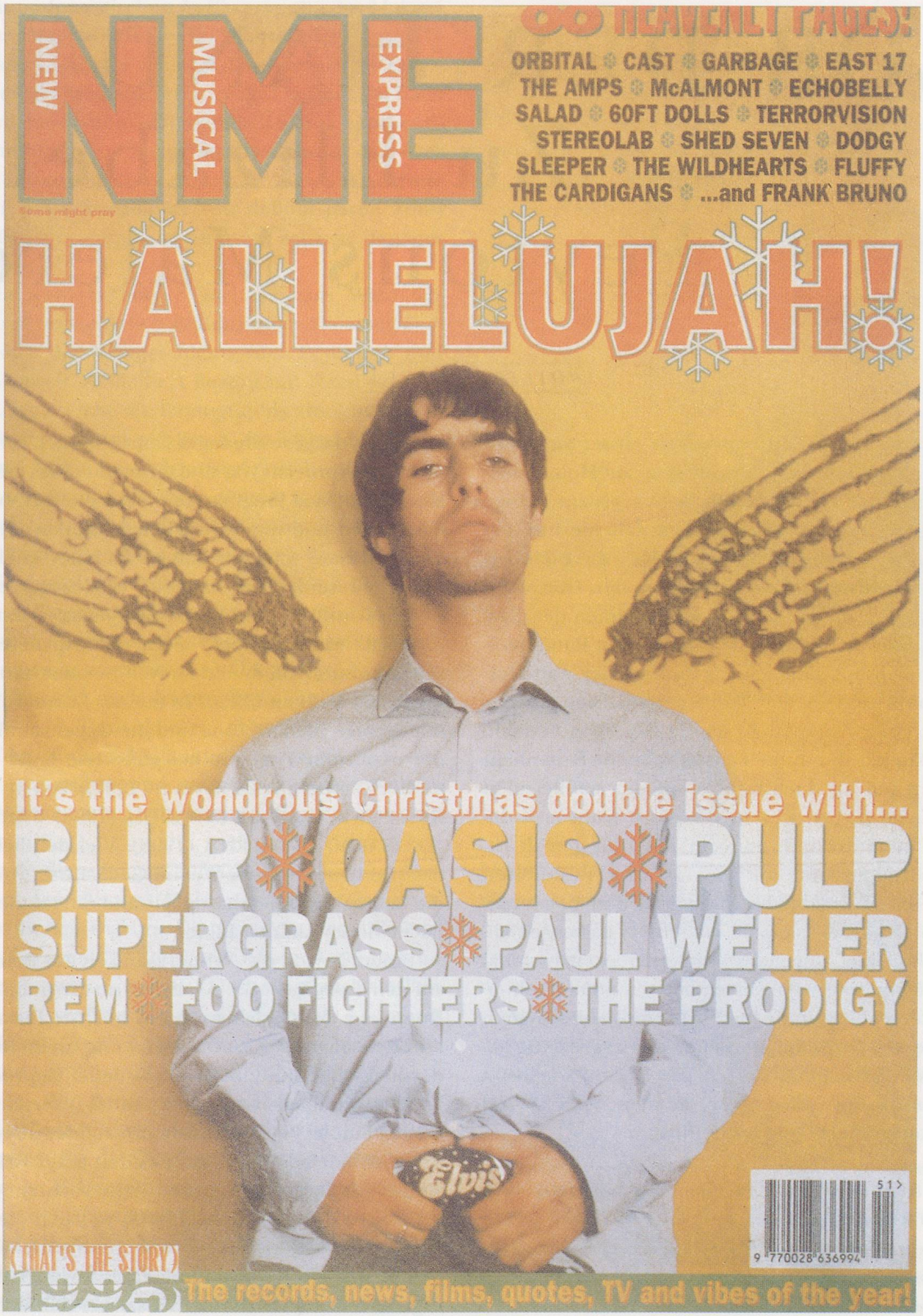
CW: Ich glaube Bilder zu machen ist für sie genau das. Man hat dasselbe Gefühl, wenn man eine alte Photographie betrachtet oder Familien-Schnappschüsse aus den 70er Jahren: Der Film sieht anders aus, das Format der Bilder ist oft anders, die Kleidung, alles. Es hat was Nostalgisches. Elizabeths Arbeiten haben dieselbe Leuchtkraft. Sie sind aus einem andern Stoff, so wie Photos aus den 70er Jahren anders sind. Nicht wie im richtigen Leben.

LP: Was glaubst du, versucht sie damit einzufangen?

CW: Denk an ihr Bild von LIAM & NOEL IN THE 70S (1997), den Jungs von Oasis als Teenies. Man kann sich die führende Popband Englands nur schwer als erfolglose Alkis vorstellen: Es ist etwas Ephemeres, was Elizabeth wieder heraufbeschwört und festhält: Kurt Cobain in seinem kaputtesten Moment. Oder die Sex Pistols: Sie reduziert ihre Erinnerung an Johnny Rotten und Sid Vicious auf ganz Elementares, so dass das Bild nur einen Augenblick zwischen zwei Freunden darstellt. Da ist kein Hinweis auf die Musikindustrie, nichts Politisches, keine realistische Einschätzung der Konsumwelt, alles Äusserliche wird ausgeblendet.

LP: Interessant ist, dass sie sich zu diesen Leuten immer dann hingezogen fühlte, wenn sie auf dem Höhepunkt ihrer Karriere waren, dass sie sich aber in ihren Porträts auf ihre Entwicklung und die Zeit, bevor sie berühmt wurden, konzentriert. Aber zu Anfang unseres Gesprächs hast du das Gegenteil gesagt, als du meintest, Elizabeth würde dich vielleicht malen, weil aus dir «noch was werden könnte». Mit anderen Worten, sie malt dich auch in deiner Entwicklungsphase. Der Unterschied ist nur, dass du jetzt mittendrin steckst – sie muss die Zeit nicht zurückdrehen.

(Übersetzung: Uta Goridis)



Liam Gallagher on the cover of NME, August 1996 / auf dem Umschlag von NME (New Musical Express), August 1996.

Lob der Hand
Zu Elizabeth Peytons Malerei

PHILIP URSPRUNG

Ich wartete, bis der Museumswärter ausser Sicht war. Dann näherte ich mich dem kleinen, auf Holz gemalten Ölgemälde von Elizabeth Peyton bis auf wenige Zentimeter und tat, was ich sonst fast nie tue. Ich fuhr mit dem Handrücken leicht über die Bildoberfläche, berührte die rohen Ränder der Holzplatte und tastete nach den geronnenen Tropfen der gipsartig weissen Grundierung, die über den Rand quollen. Am liebsten hätte ich das Bild von der Wand losgeschraubt und in der Hand gewogen, es aus der Distanz einer Armeslänge schräg von oben betrachtet und in das durch die Fenster fallende Seitenlicht gehalten um die Lichtreflexe auf der schillernden Oberfläche zu betrachten. Wie sonst kann man die verblüffende Technik, mit der das Bild gemalt ist, nachvollziehen und mit Genuss dem raffinierten Verlauf der Farbschichten folgen? Unter der schützenden Firnishaut sind sie manchmal pastos, emailartig, fast wie Nagellack aufgetragen, manchmal dünnflüssig laviert. An verschiedenen Stellen schimmert der Untergrund durch, an anderen scheinen die diversen Farbschichten einander gegenseitig abzustossen. Manchmal treffen die Farben wie beim *Cloisonné* abrupt aufeinander und manchmal fliessen sie unkontrolliert ineinander über.

PHILIP URSPRUNG ist Kunsthistoriker und unterrichtet am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich. Er arbeitet an seiner Habilitation mit dem Titel *Grenzen der Kunst: Happenings und Land Art in den USA*. Er lebt in Zürich.

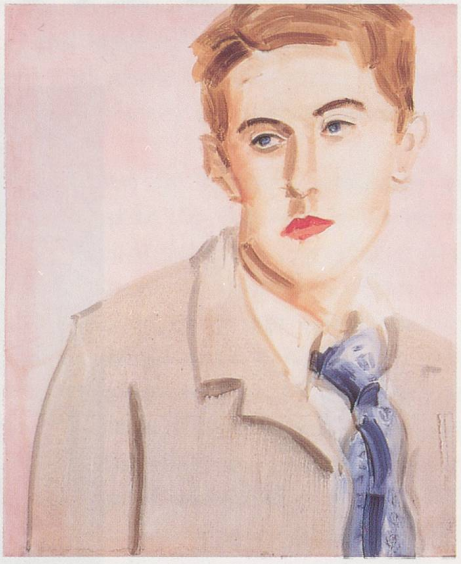
An das dargestellte Sujet kann ich mich hingegen nur vage erinnern. War es das Porträt eines bleichen, blond gelockten Jünglings mit melancholisch blickenden Augen und himbeerfarbenen Lippen? Hatte er dunkle Haare und war Sänger in einer englischen Band gewesen? Oder handelte es sich gar um ein Bildnis von Prinzessin Diana als Teenager? Auch die Farbskala kann ich nicht mehr rekonstruieren. Waren es kühne Violett- und Malvetöne oder harte Kontraste von Gelb und Blau? In meiner Erinnerung verschwimmen die Farbtöne und die Gegenstände trotz der expliziten Titel wie beispielsweise LADY DIANA READING ROMANCE NOVELS (1997), DAVID HOCKNEY, POWIS TERRACE BEDROOM (1998) oder SWAN (LEONARDO DI CAPRIO) (1998). Viel deutlicher als das Was bleibt mir das Wie im Gedächtnis, vor allem die kompakte Objekthaftigkeit und die taktile Oberfläche dieser kleinen Bilder.

Indem Peyton die Aufmerksamkeit der Betrachter auf den Tastsinn lenkt, relativiert sie die traditionelle Dominanz des Gesichtssinns als höchste Instanz des künstlerischen Urteils. Diese Haltung ist, im Rahmen der herrschenden Ökonomie visueller Reproduzierbarkeit, durchaus irritierend und wirft verschiedene Fragen auf. Ist Peytons Insistieren auf der physischen Anwesenheit der Hand das Resultat einer Kritik des vorgeblich interesselosen, entkörperlichten, abstrahierenden (männlichen) Blicks, welcher die Autorität des künstlerischen Urteils beansprucht? Handelt es sich um das Symptom eines nostalgischen, ja regressiven künstlerischen Ansatzes, der sich nach

der spätmodernistischen Auffassung von der Malerei als «act» (Harold Rosenberg) sehnt? Oder entspricht die Faszination, die ich vor den komplexen Oberflächen ihrer Gemälde erfahre, gar derjenigen nach einer vormodernen «Einmaligkeit» und «Authentizität» im Sinne von Henri Focillon, der in den 40er Jahren in seinem Essay «Eloge de la main» schrieb: «N'est-il pas admirable de voir debout parmi nous, dans l'âge mécanique, ce survivant acharné des âges de la main?»[1)]

Nicht weniger Fragen wirft Peytons Wahl der Sujets auf, vornehmlich Bilder junger Stars aus dem Repertoire der Weltgeschichte, der Popmusik und der Kunstwelt. Artikuliert Peyton mit ihren Porträtminiaturen, welche die Ikonographie absolutistischer Herrschaftsverhältnisse zitieren, die Tatsache, dass die moderne Kunst letztlich aristokratische und nicht, wie wir uns so oft wünschen, demokratische Wurzeln hat? Steht sie als Autorin kritisch oder affirmativ zu diesem komplexen Erbe der heutigen Kunst? Ist ihre Idolatrie aristokratischer Ikonen wie Louis XIV., Ludwig II. von Bayern und Prinz Harry als ironische Kritik an der mancherorts zur Orthodoxie verhärteten *Political Correctness* zu verstehen? Oder begrüsst sie die meiner Ansicht nach fragwürdige, von Schönheitsaposteln wie Dave Hickey gepredigte Rückkehr längst überwunden geglaubter modernistischer, subjektiv begründeter und autoritär gesetzter ästhetischer Normen wie «Schönheit», «Geschmack» und «Qualität»?[2)]

ELIZABETH PEYTON, FOR OSCAR FROM BOSIE, FEB. 2, 1894, 1998, oil on canvas, 24 x 19¾" / FÜR OSCAR VON BOSIE, 2. FEB. 1894, Öl auf Leinwand, 61 x 50,2 cm.

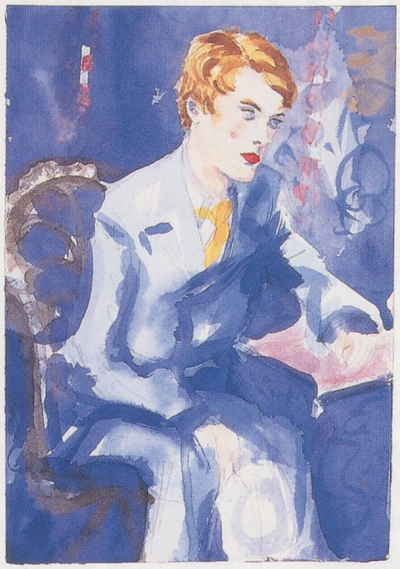


Dass sie diese Fragen aufwirft, zeugt von der Verankerung von Peytons Malerei im zeitgenössischen kunstkritischen Diskurs. Die Grenzen dieses Diskurses, die Grenzen der Kunstwelt, hat sie dabei stets im Auge, etwa wenn sie sagt: «The things surrounding me are not really going to affect people as a song could: People don't have access to art as I have access to records and books.»[3)] Dass die monumentalen Weltbilder der Barockzeit, ja selbst die Ästhetisierung des Individuums, die im späten neunzehnten Jahrhundert für die Dandys als letzte noch möglich war, heute nur mehr als Erinnerung existieren, gehört zu den Themen ihrer Malerei. Die Utopie völliger Ästhetisierung lebt heute allenfalls weiter in der märchenhaften Aura der Stars. Deren «Privatsphäre» ist deswegen so interessant, weil sie ein Ort bleibt, in dem die Phantasie sich bewegen darf und über den weder die Stars noch die Öffentlichkeit verfügen können. In Peytons Hand wird die Malerei zu etwas Vergleichbarem, also zu einem Ort, über den nicht restlos verfügt werden kann. Sie pendelt zwischen dem utopischen Anspruch auf universale Gültigkeit und dem Wissen um die Grenzen einer alternden Kunst. Aus diesem Dualismus erwächst ihre Spannung.

1) Henri Focillon, «Eloge de la main», in: *Vie des formes. Suivi de éloge de la main*, Paris: Presses Universitaires de France, 1943 (1981 7), S. 115.
2) Dave Hickey, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty*, Art Issues Press, Los Angeles 1993.
3) «Elizabeth Peyton. We've been looking at images for so long that we've forgotten who we are», Interview mit Francesco Bonami, in: *Flash Art*, vol. 24, Nr. 187 (März/April 1996), S. 86.

In Praise of Hands

Elizabeth Peyton's Painting



ELIZABETH PEYTON,
LORD DOUGLAS IN CAIRO, 1998,
watercolor on paper, 7½ x 6" /
LORD DOUGLAS IN KAIRO,
Aquarell auf Papier, 19 x 15,2 cm.

PHILIP URSPRUNG

I waited until the museum attendant was out of sight, then I went right up to a small work by Elizabeth Peyton—an oil painting on board—and did something I normally never do. I gently brushed the back of my hand across the surface of the painting, touched the raw edges of the wooden board and fingered the solidified runs of chalky, white ground that had oozed over the edge. Best of all I would like to have unscrewed the picture from the wall and weighed it in my hand, to have looked down on it at arm's length, to have held it up to the slanting light from the window so that I could gaze at the reflected light bouncing off its opalescent surface. How else could one properly understand the stunning technique employed in its making or fully relish the pleasure of pursuing the subtle course of the layers of color? Under its protective glaze the paint is sometimes thick, like enamel, applied almost like nail varnish, sometimes thin and liquid like a wash. In some places

PHILIP URSPRUNG is an art historian and teaches at the Institute for the History and Theory of Architecture at the Eidgenössische Technische Hochschule Zurich. He is currently completing his postdoctoral habilitation with a thesis entitled *Grenzen der Kunst: Happenings und Land Art in den USA.* He lives in Zurich.

the ground gleams through, in others it is as though various layers of paint and color repel each other. Sometimes the colors meet abruptly, as in *cloisonné*, at others they merge unchecked.

Yet I only have a vague recollection of the subject of the painting. Was it the portrait of a pale youth with blond curls, melancholy eyes, and raspberry-colored lips? Did he have dark hair? Had he been a singer with an English group, or could it have been a portrait of Princess Diana as a teenager? I cannot even recall the colors. Were they bold violets and mauves or harsh blue/yellow contrasts? In my mind the colors and subjects of the paintings are just a blur, despite their explicit titles—LADY DIANA READING ROMANCE NOVELS (1997), DAVID HOCKNEY, POWIS TERRACE BEDROOM (1998) or SWAN (LEONARDO DI CAPRIO), 1998. I can remember the How much more clearly than the What; above all I remember the compact objectivity and the tactile surfaces of these little pictures.

By alerting viewers to their sense of touch, Peyton impinges on the traditional dominance of the sense of sight as the highest authority in matters of artistic judgment. In view of the prevalent economics of visual reproducibility, this attitude is disconcerting, to say the least, and raises a number of questions. Is Peyton's insistence on the physical presence of the hand the outcome of a critique of the supposedly noncommittal, disembodied, abstracting (male) view which regards itself as the arbiter of artistic taste? Is it a symptom of a nostalgic, even regressive artistic approach that yearns for the late-modernist notion of painting as an "act" (Harold Rosenberg)? Or is the fascination I feel at the sight of the surfaces of her paintings related to the fascination with premodern "uniqueness" and "authenticity" registered by Henri Focillon in the forties in his essay "In Praise of Hands": "Is it not admirable to find living among us in the machine age this determined survivor of the 'hand age'?"[1)]

At least as many questions are raised by Peyton's choice of subjects—mainly young stars from the global stage, from pop music and the art world. Are Peyton's portrait-miniatures—citing the iconography of absolute rule—telling us that modern art is ultimately aristocratic in origin and has none of the democratic roots we so often hanker after? Is the artist criticizing or affirming the complex heritage of art today? Is her idolatry of aristocratic icons such as Louis XIV, Ludwig II of Bavaria and Prince Harry an ironic critique of political correctness that has, in some places, already ossified into orthodoxy? Or is she saluting the—in my view dubious—return of modernistic, subjective, authoritarian norms such as "beauty," "taste" and "quality," which were surely overthrown long ago and whose reappearance has been evangelized by Dave Hickey and other apostles of beauty?[2)]

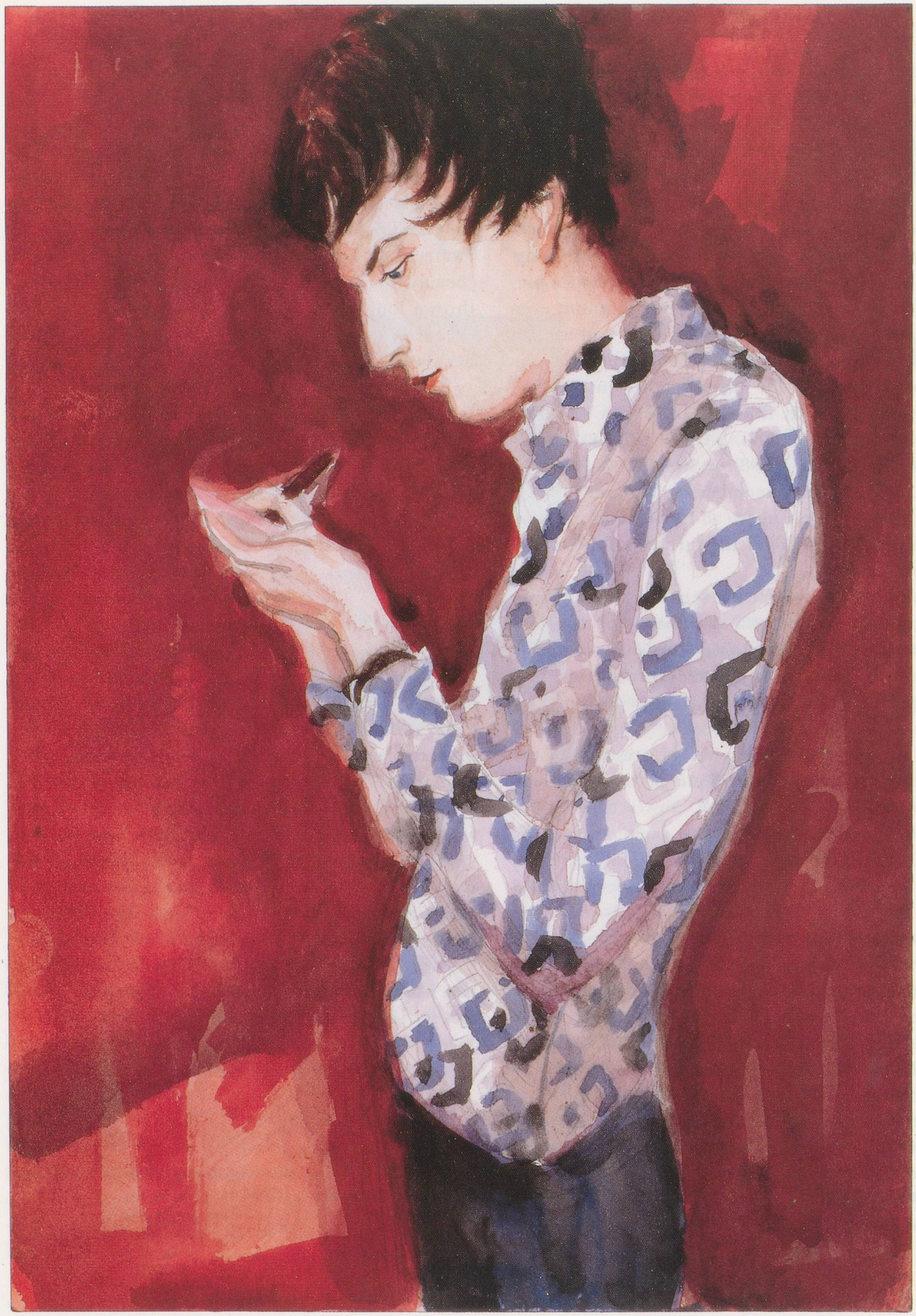
The questions raised by Peyton's paintings in themselves bear witness to the fact that her work is firmly anchored in contemporary art-critical discourse. She is fully aware of the limitations of this discourse and the limitations of the art world—as she herself has said: "The things surrounding me are not really going to affect people as a song could: People don't have access to art as I have access to records and books."[3)] One of the themes of her work is the fact that the monumental world-images of the Baroque age, even the individual pursuit of aestheticism which the dandies of the late nineteenth century were the last to enjoy, are now no more than memories. Yet the utopia of pure aestheticism still lingers on in the fairy-tale aura that surrounds contemporary stars whose private lives are so interesting because they are a domain where fantasy can run free, and which neither the stars nor the public have entirely at their command. In Peyton's hands, painting takes on comparable characteristics, that is, it is a domain which may not entirely be controlled. She fluctuates between utopian claims to universal relevance and her consciousness of the limitations of an artform past its prime—and it is this very dualism that generates the sheer excitement of her art.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Henri Focillon, "In Praise of Hands," in: *The Life of Forms in Art*, transl. by Charles B. Hogan and George Kubler (New York: Zone Books, 1989), p. 169.

2) Dave Hickey, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty* (Los Angeles: Art Issues Press, 1993).

3) Elizabeth Peyton: "We've been looking at images for so long that we've forgotten who we are," Interview with Francesco Bonami, in: *Flash Art*, vol. 24, no. 187, p. 86.



ELIZABETH PEYTON, JARVIS, 1996, watercolor on paper, 10 x 7" / Aquarell auf Papier, 25,4 x 17,8 cm.

A Tender Trap

LISA LIEBMANN

The seduction appears to be complete. Elizabeth Peyton's lusciously painted, glamorously effete portraits of idols and friends—those vanquished angels from the pages of history books and photographers' contact sheets—not to mention her poignant, charming drawings, have over the last couple of years elicited something like a collective swoon of rapture from their beholders. How sorely we must have needed Peyton's lovestruck, louche odes to the fleeting perfections of *la jeunesse dorée*, framed so adoringly by *la vie de bohème* and its attendant characters. We've felt this way before, of course, some twenty-five years ago...

As do many things these days, Peyton's portraits carry our thoughts back to the late sixties and early seventies (early adolescence in my case), when English Aestheticism in all its forms last enjoyed a significant revival, and an all-embracing hippie-Pop enthusiasm for the Pre-Raphaelites—druggy, lush, and androgynous, yet somehow removed from human touch—was followed (or was it sparked?) by an earnest, scholarly reconsideration of Oscar Wilde, Walter Pater, and Aubrey Beardsley. In the art-for-art's-sake lexicon of my teenage years, an all-consuming love for the British *fin de siècle* was followed by a searching reexamination of the more or less modernish "Bloomsberries"—both literary and visual—and of their decorative spin-offs in the Omega Workshop design. A taste for Vanessa Bell and Vanessa Redgrave (cool in *Blow Up*, hot in the movie version of *Camelot*) affected everything from neo-Arthurian rich-hippie dresses by Thea Porter to Olde English folk tunes by the of-late-lamented English rock band Traffic, whose lead guitarist-singer, Stevie Winwood, looked like the reincarnation of a Burne-Jones ephebe.

Peyton's male odalisques and *hommes blessés*—whether the devastating horizontal expanse of PIOTR (1997) or the reedy depictions of a normally sturdy-looking David Hockney—all partake of this double-barreled Aesthetic Movement revival. Peyton, furthermore, is not alone in such enthusiasms, although she gives them a distinctive, and perhaps distinctively female lover's gaze. This violet-tinted bacchante's worldview may well draw some of its art-historical and literary color from the example of Virginia Woolf, and the antics of her time-traveling, gender-switching Orlando (recently revived for the screen by Sally Potter, starring the cultish androgyne, Tilda Swinton). Other contemporary maestros of the lilting touch have focused on other precedents: Jane Kaplowitz's *schwach* paintings of mid-century decorators and *Death in Venice* characters; Billy Sullivan's plummy, impatiently rendered demimonde; and Karen Kilimnik's graphic paeans to Kate Moss and the sixties modeling sensation, Twiggie. All these waifish archetypes were released, like the bulls of Pamplona, by Nan Goldin's photographic portraits of wasted friends.

Peyton's penchant for things British must also be seen in terms of a larger contemporary cultural phenomenon. Although it should be pointed out that not all her sources and affinities derive from this. When considering her society portraits, I am reminded of the Dutch-born Parisian artist Kees ven Dongen, whose nacreous twenties renderings of sloe-eyed, elongated temptresses posit a liberated International Style of zombie beauty. Then there is the more claustrophobic precedent of Marie Laurencin, whose fussy-looking *femmes d'intérieur* suggest a forebear for

LISA LIEBMANN is a writer and critic. She is the co-author, with her husband Brooks Adams, of the text for *Young Americans 2* (London: The Saatchi Gallery).

ELIZABETH PEYTON, PIOTR, 1996, oil on canvas, 38 x 86" / Öl auf Leinwand, 96,5 x 218,4 cm.

Peyton's canny-female mode of elegy. This genre, it should be remembered, has a long history in portraiture that reaches back to the breathtakingly successful Madame Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, who worked for nearly all the European monarchies during the late eighteenth and early nineteenth centuries—viz. Peyton's MARIE-ANTOINETTE drawings.

But it still is the sceptered isle, from Walter Sickert to Britpop, that seems to exert a particular pull on Peyton's work, if only in iconographic terms. What other artist would risk a fracas with the English tabloids by daring to paint Prince Harry so soon after Diana's death? Who but this same artist would take David Hockney's images from the early days of gay lib and subsume them into her own "adoring" work? Peyton's strikes are preemptive, and her acts of love take archer's aim. Her intimist icons galvanize their surroundings, and nary an English lad is left standing.

Peyton's brush is her most potent weapon. The brushwork is her ego, and recently it has taken leaps in both scale and bravura. She is unafraid to push fat daubs of paint across small canvases (particularly along their edges) and to let these imbalances hold as strengths. Sometimes her scruffy slightness is reminiscent of Gwen John.[1] But the juicy textures increasingly suggest Howard Hodgkin's swooshing, clotted colors that are his memories of bohemian cadres and friends in the salons of Bloomsbury and Notting Hill. Likewise, Peyton expresses emotion in the movement and saturatedness of her wonderful, nightclubbish colors—her pinks with reds, purples, browns, oranges, and greens.

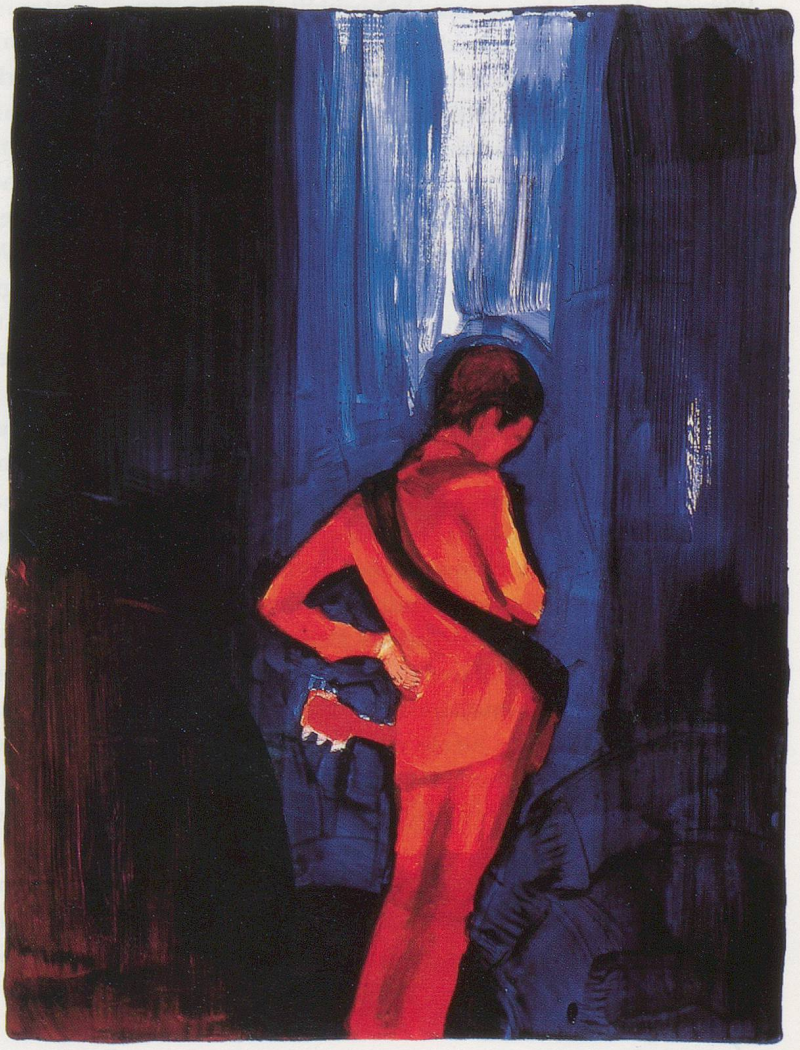
If Hodgkin, friend to Hockney since the swinging sixties, has emerged as a surprise avatar for the carnal qualities of Peyton's painting, Alice Neel might prove to be a homegrown source for an acute form of figuration. For example, a painting such as Peyton's LIAM AND NOEL IN THE 70S (1997) recalls any number of the feisty Neel's great child portraits. Peyton may, after all, belong to an American Scene tradition that started with John Singer Sargent and Robert Henri, continued through Walt Kuhn and Edward Hopper, and on to Neel. There is plenty of grist and grit here: Peyton's fey young things may be but her momentary subjects. She, however, is the wielder of the brush, the powerful one, the still point of the turning room. Her art, as intimated in the title of her recent picture-book, may well "live forever."

1) Gwen John, sister of the Victorian society portraitist, Augustus John, an artist-member of the Bloomsbury group, was known for her casually intimate, *echt*-bohemian portraits and interiors.

ELIZABETH PEYTON, DAVID HOCKNEY, 1997,
ink on paper, 11 x 8½ " /
Tusche auf Papier, 27,9 x 21,6 cm.

ELIZABETH PEYTON, JARVIS, 1996,
oil on masonite, 11 x 14" /
Öl auf Sperrholz, 27,9 x 35,6 cm.

ELIZABETH PEYTON,
STEPHEN MALKMUS, ROSELAND BALLROOM, 1997,
color photograph / Farbphotographie.



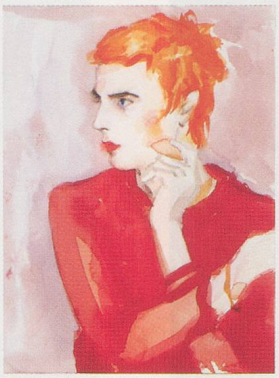
ELIZABETH PEYTON, ROSELAND, 1997,
oil on MDF, 12 x 7" /
Öl auf MDF-Platte, 30,5 x 17,8 cm.

Eine samtene Falle

LISA LIEBMANN

Die Verführung scheint vollkommen gelungen zu sein. In den letzten Jahren haben Elizabeth Peytons lustvoll gemalte, glamourös dekadente Porträts von Idolfiguren und Freunden, jene uns von Geschichtsbüchern oder Photographien vertrauten gefallenen Engel – gar nicht zu reden von ihren präzisen, bezaubernden Zeichnungen –, bei ihren Besitzern so etwas wie einen kollektiven Begeisterungsrausch ausgelöst. Wie verzehrend muss unsere Sehnsucht gewesen sein nach Peytons liebeskranken, schillernden Oden an die kurzlebigen Momente der Perfektion einer Jeunesse dorée, die von der Boheme und ihrem Personal mit so viel Hingabe inszeniert wurden. Das Gefühl kommt uns bekannt vor, natürlich, es ist etwa fünfundzwanzig Jahre her ...

Wie so viele Dinge heute versetzen uns Peytons Porträts gedanklich in die späten 60er und frühen 70er Jahre zurück (in meinem Fall die frühe Adoleszenz), als der englische Ästhetizismus in all seinen Ausprägungen sein letztes grosses Revival erlebte und die allumfassende Begeisterung der Hippie- und Popgeneration für die Präraffaeliten – morphiumsüchtig, sinnlich, androgyn und irgendwie nicht ganz von dieser Welt – abgelöst (oder erst richtig in Schuss gebracht?) wurde von einer neuen, ernsthaften und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Oscar Wilde, Walter Pater und Aubrey Beardsley. In meinem Teenager-Vokabular der reinen Kunstbegeisterung folgte auf die uneingeschränkte Bewunderung des britischen Fin de Siècle eine kritische Überprüfung der mehr oder weniger modernistischen «Bloomsberries» (der Literaten und bildenden Künstler)



ELIZABETH PEYTON, MARK (SMOKING), 1996, watercolor on paper, 12 x 9" / MARK (RAUCHEND), Aquarell auf Papier, 30,5 x 22,9 cm.

samt ihren dekorativen Nebenerzeugnissen im Omega-Workshop-Design. Eine Vorliebe für Vanessa Bell und Vanessa Redgrave (cool in *Blow up*, heiss in der Filmversion von *Camelot*) beeinflusste damals alles, von Thea Porters Luxus-Hippiemode im Neo-«Artus und seine Tafelrunde»-Look bis zu den altenglischen Volksliedern der erst kürzlich in die Brüche gegangenen englischen Rockband Traffic, deren Leadgitarrist und -sänger, Stevie Winwood, aussah wie die Reinkarnation eines Epheben von Burne-Jones.[1)]

Peytons männliche Odalisken und Verletzte – ob der umwerfende breitformatig hingestreckte PIOTR (1997) oder die schmächtigen Abbilder des gewöhnlich recht solid wirkenden David Hockney – haben allesamt Teil an dieser zweifachen Auferstehung des Ästhetizismus. Peyton steht zudem nicht allein da mit ihren Huldigungen, auch wenn sie diese mit ihrem spezifischen, vielleicht spezifisch weiblichen Blick einer Liebenden vollzieht. Diese veilchenfarben bacchantische Sicht der Welt verdankt wohl tatsächlich zum Teil ihre kunsthistorische und literarische Stimmung dem Vorbild Virginia Woolfs und den Extravaganzen ihrer zeitreisenden und das Geschlecht wechselnden Romanfigur Orlando. (Der Roman wurde 1993 von Sally Potter mit der Kultschauspielerin Tilda Swinton verfilmt.) Andere zeitgenössische Meister der leichten Hand beziehen sich auf andere Vor-

---

LISA LIEBMANN ist Publizistin und Kunstkritikerin. Zusammen mit ihrem Mann, Brooks Adams, ist sie Mitautorin des Textes zu *Young Americans 2*, erschienen bei The Saatchi Gallery, London.

läufer: Jane Kaplowitz' herzzerreissende Bilder von Handwerker-Künstlern aus der Jahrhundertmitte und von *Tod in Venedig*-Figuren; Billy Sullivans üppige, flüchtig hingeworfene Halbweltszenen; Karen Kilimniks gezeichnete Oden an Kate Moss und das sensationelle Model der 60er Jahre, Twiggy. Es waren Nan Goldins Photoporträts ihrer todgeweihten Freunde, die all diese Archetypen des Verlorenen freigesetzt und losgelassen haben wie die Stiere in Pamplona.

Peytons Hang zum Britischen muss man auch in einem grösseren kulturellen Zusammenhang sehen, obwohl deutlich gesagt werden muss, dass nicht alle ihre Quellen und Vorlieben daher stammen. Wenn ich ihre Gesellschaftsporträts betrachte, fühle ich mich an den aus Holland stammenden Pariser Künstler Kees van Dongen erinnert, dessen perlmutterfarbene 20er-Jahre-Bilder von hoch gewachsenen Vamps mit schräg stehenden Augen einen freizügigen internationalen Stil der leblosen Schönheit ins Leben riefen. Sodann gibt es die etwas klaustrophobischere Vorgängerin Marie Laurencin, deren kapriziös wirkende *femmes d'intérieur* man als Vorboten von Peytons karger weiblicher Spielart der Schwermut betrachten könnte. Immerhin sollte man nicht vergessen, dass dieses Genre eine lange Geschichte hat, welche bis zu der atemberaubend erfolgreichen Madame Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun zurückreicht, die im späten achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhundert für beinah sämtliche Königshöfe Europas tätig war. Man vergleiche dazu Peytons Zeichnungen von MARIE-ANTOINETTE.

Dennoch ist es nach wie vor die Monarcheninsel Britannien, von Walter Sickert bis zum britischen Pop, die einen besonderen Einfluss auf Peytons Werk ausübt, allein schon ikonographisch betrachtet. Welch anderer Künstler würde es schon wagen, derart kurz nach Dianas Tod Prinz Harry zu porträtieren und damit einen Aufruhr in der englischen Boulevardpresse zu riskieren (oder zu provozieren)? Wer, ausser ebendieser jungen Frau, würde David Hockneys Bilder aus der Frühzeit der Schwulenbewegung nehmen und sie in die eigenen Huldigungsbilder einbeziehen? Peytons Schläge sind Erstschläge und ihre Liebe trifft wie ein guter Bogenschütze. Die intimen Bildnisse elektrisieren ihr Umfeld, so dass selbst der sprödeste Engländer nicht unberührt bleibt.

Peytons Pinsel ist ihre stärkste Waffe. Der Pinselstrich ist ihr Ego und in jüngster Zeit hat dieses an Format und Intensität stark zugelegt. Unerschrocken bewegt sie grosse Farbmengen über kleine Leinwände (insbesondere entlang den Rändern) und kann die entstehenden Unausgeglichenheiten als Stärke des Bildes stehen lassen. Manchmal erinnert dieses sorglos Flüchtige an Gwen John.[2] Aber die satten Texturen verweisen je länger, je mehr auf Howard Hodgkins üppige, klumpende Farben, in denen er seine Erinnerungen an die Boheme-Cliquen und Freunde in den Salons von Bloomsbury und Notting Hill festhielt. Ähnlich entfalten sich auch bei Peyton die Emotionen in der Bewegung und der Sattheit ihrer wunderbaren, nachtclubhaften Farben – den Rosas mit Rot-, Violett-, Braun-, Orange- und Grüntönen.

Liefert Hodgkin, übrigens seit den Swinging Sixties ein Freund von Hockney, ein überraschendes Vorbild für die sinnlichen Qualitäten von Peytons Malerei, so könnte Alice Neel als einheimische Quelle für die klare Formensprache herhalten. So erinnert zum Beispiel ein Bild wie Peytons LIAM AND NOEL (70S) (Liam und Noel, 70er Jahre, 1997) an unzählige der grossartigen Kinderporträts der sensibel-nervösen Neel. Vielleicht gehört Peyton eben doch in die Tradition jener amerikanischen Szene, die mit John Singer Sargent und Robert Henri begann und über Walt Kuhn und Edward Hopper bis zu Neel reicht. Und da gibt es mehr als genug Stoff um sich die Zähne dran auszubeissen: Peytons schwächliche junge Dinger sind nur ihre vorübergehenden Sujets. Sie selbst jedoch hat den Pinsel in der Hand, sie ist stark, ein ruhender Pol im sich drehenden Raum und ihre Kunst könnte – wie das der Titel ihres kürzlich erschienenen Bildbandes auch andeutet – durchaus «ewig leben».

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Sir Edward Coley Burne-Jones (1833–1898), englischer Maler und Mitglied der 1848 gegründeten Präraffaeliten-Vereinigung, bekannt für die mystisch traumartigen Szenen seiner Gemälde und Arbeiten in Glas.

2) Gwen John, Schwester von Augustus John, dem Porträtisten der viktorianischen Gesellschaft, gehörte zum Bloomsbury-Kreis und war bekannt für ihre unaufdringlich intimen, echt bohemischen Porträts und Interieurs.

Edition for Parkett

Elizabeth Peyton

Oscar and Bosie, 1998

Two-color lithograph on hand-tinted Somerset Satin,
lightly finished with pearlescent dust, ca. 22 3/4 x 24 3/8"
Printed by Maurice Sanchez and James Miller
Derrière l'Etoile Studio, New York
Edition of 60, signed and numbered

Oscar und Bosie, 1998

Zweifarbige Lithographie auf handgetöntem Somerset Satinpapier
mit leichtem Perlmuttfinish, 57,8 x 62 cm
Gedruckt bei Maurice Sanchez und James Miller
Derrière l'Etoile Studio, New York
Auflage: 60, signiert und nummeriert

(PHOTO: MANCIA/BODMER)

Wolfgang

WOLFGANG TILLMANS, SUPERGRASS II, 1997, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12"; bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".
Gegenüberliegende Seite / lefthand-page: Yokohama Installation, 1991–1997, c-prints, offset & bubble-jet prints, Yokohama Museum of Art, 1997.

Tillmans' Erinnerungsmaschine

MIDORI MATSUI

Eine Photosequenz von Wolfgang Tillmans lässt uns die Aktualität einer rekonstruierten Vergangenheit spüren. Während jedes einzelne Bild sich auf den ursprünglichen Moment bezieht, in dem es aufgenommen wurde, verweist eine Serie immer auf verschiedene Berührungspunkte zwischen dem Photographen und anderen. Im Yokohama-Museum in Japan wurde Tillmans' Wandinstallation auf einzigartige Weise dem Thema der Ausstellung gerecht: «Absolute Landschaft: Zwischen Illusion und Realität» (1997). Photos von Alex und Lutz auf den Ästen eines Baumes sitzend oder mit andern zusammengekuschelt am Strand, stehen neben Stillleben mit Früchten, Hemden sowie der Luftaufnahme einer Kläranlage und vermitteln eine ganze Summe von Erfahrungen. Die Anordnung der Photos lässt zwar die Gedanken erkennen, die das scheinbar Zusammenhanglose zu einem kohärenten Ganzen fügen, aber dennoch bleibt Platz für zahlreiche andere Assoziationen. Diese Spannung zwischen Freiheit und Notwendigkeit weckt in uns den Wunsch von jedem einzelnen Bild ausgehend nach unserer eigenen absoluten Landschaft zu suchen.

Was aber ist eine absolute Landschaft? Ich verstehe darunter eine Landschaft, die für den Betrachter eine besondere Bedeutung besitzt. Die Szene kann historisch völlig uninteressant sein und braucht nach den üblichen Massstäben auch nicht besonders malerisch zu sein. Es ist das einem zufällig ins Auge fallende Detail, das einen dazu bringt innezuhalten und die Welt in einem ungewohnten Licht zu sehen. Aus einem solchen Detail, das man mit einem bestimmten Zeitpunkt, einem bestimmten Ort und bestimmten Personen verbindet, wird ein Bild, das unseren zukünftigen Blick auf die Dinge beeinflussen wird. Man könnte sogar sagen, dass eine Summe solcher Bilder die Identität einer Person ausmacht. Tillmans' Photos sind solche Bilder, die die Identität von Menschen durch die Art, wie sie in der Landschaft sind, ausdrücken. Seine auf nächtlichen Strassen, am Strand oder in Wäldern abgelichteten Protagonisten strahlen eine individuelle Schönheit aus, die mit den spezifischen Gegebenheiten von Ort und Zeit untrennbar verbunden scheint. Wenn Tillmans sich auf das Licht, die Feuchtigkeit und sogar die Temperatur einlässt, die die besondere Atmosphäre um seine Protagonisten herum ausmachen, so lässt er den Augenblick als totales Bild wieder aufleben. Dieses Vorgehen unterscheidet sich grundsätzlich von den Konventionen der Modephotographie, die ihre Bilder aufwendig inszeniert oder den Körper und die Macken der Models zu Fetischen emporstilisiert um die Illusion des Erhabenen zu erzeugen.

Tillmans' Photographien haben eine besondere Ausstrahlung, die sie dem zeitlichen Moment verdanken, das ihnen innewohnt. Sie vermitteln einem das Gefühl schon einmal an einem ähnlichen Ort gewesen zu sein oder ähnlich vertraute Augenblicke mit Freunden verbracht zu haben. Diese Wirkung entsteht dadurch, dass Tillmans im Spiel mit der Entfernung immer auf seine eigene Gegenwart verweist. So nimmt er an der Szene teil, aber nie als Voyeur, sondern als einer, der mit den Photographierten sympathisiert. In CRAIG (1992) deutet das sanfte Licht, welches das Zarte im Gesicht eines Jun-

MIDORI MATSUI ist Assistenzprofessorin für amerikanische Literatur und vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Tokhoku, Japan. Sie schreibt häufig für *Flash Art*.

WOLFGANG TILLMANS, CRAIG, 1992,
c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12".

gen hervorhebt, auf dessen Beziehung zum Photographen hin, während in BOURNEMOUTH (1991) ein Zaun im Vordergrund die physische Distanz zwischen den am Strand herumtollenden Jungen und dem Photographen markiert und dessen wehmütige Wahrnehmung dieser zwangsläufig trennenden Distanz erkennen lässt, aber auch seinen Wunsch ihnen näher zu kommen.

Diese Wahrnehmung der Distanz – des Unterschieds – wird von manchen Theoretikern als das Urtrauma der Photographie betrachtet. In *Die helle Kammer* bemerkt Roland Barthes, dass die Genauigkeit eines Bildes – seine äusserliche Ähnlichkeit mit dem abgelichteten Subjekt – verhindere, dass wir dessen Wahrheit erfassen, da die Photographie die komplexe Existenz eines Individuums durch ein eindimensionales, «plattes» Bild ersetze.[1)] Nur der «Ausdruck» eines Individuums, den ein gleichgültiger Photograph in einem Augenblick arglosen Sichgehenlassens des Subjekts zufällig eingefangen hat, lässt dessen geistige Quintessenz wieder auferstehen. Aber für Barthes ist selbst dieser Ausdruck eine «intransigente Zugabe zur Identität» und verweist auf die unüberbrückbare Differenz von Bild und Leben. Die zeitliche Begrenztheit der Photographie führt Barthes auf deren «Stillstand» zurück; für ihn sind Photographie und Film zwei unvereinbare Gegensätze. Während das photographische Bild die Zeit laut Barthes in seiner zweidimensionalen Begrenztheit stocken lässt – «es gibt keinen Platz mehr, nichts lässt sich hinzufügen» –, zerstört die Technik des Films die Autonomie des einzelnen Bildes und unterwirft es einem Fluss, in dem es «fortwährend zu anderen Bildformationen hin gestossen und gezogen wird». Die Photographie, die «nicht den geringsten Drang besitzt», ist für ihn «ohne Zukunft»; und das Photo ist nicht nur «seinem Wesen nach niemals Erinnerung», sondern «blockiert sie vielmehr».

Diese Aussagen Barthes' über die zeitliche Beschränktheit der Photographie bestreitet Tillmans, indem er Verzögerung oder Distanz sichtbar macht und in seine Darstellung integriert. Technisch gesehen werden Distanz und Verzögerung durch das absichtliche Verwischen von Details und die, vor allem in den Landschaftsaufnahmen erkennbaren, flachen Winkel angedeutet. Oft aber wird die Melancholie des Vereinzeltseins im Gesamteindruck oder der Atmosphäre der dargestellten Szene sichtbar. Indem Tillmans seine Subjekte zu wesentlichen Bestandteilen der Landschaft macht, kann er dem Betrachter nicht nur eine Ganzheit der Erfahrung vermitteln, sondern auch seine eigene Zugehörigkeit zu einem gemeinsam erlebten Augenblick. Mit anderen Worten, sein «Bild», das an sich schon attraktiv wirkt, verweist immer auch auf einen Mangel und bedarf des ergänzenden Kontextes um seine volle Bedeutung zu erlangen. Die Darstellung von Distanz und Kontingenz in Tillmans' Photographien erinnert an Wim Wenders' (frühe) Roadmovies sowie an Jacques Rivette, dessen Kamerabewegungen und Schnitt-Technik wechselnde Entfernungen nachempfinden und dem Zuschauer das Gefühl unterwegs zu sein auch physisch vermit-

WOLFGANG TILLMANS, BIANCA JAGGER INDEX COVER, 1998, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12".

teln. Häufig mit Verschwommenheit und Schärfe spielend, manchmal mit kleinen Details im Hintergrund, die ebenso wichtig sind wie alles andere, übernehmen Tillmans' Photos auch Rivettes Taktik, mittels bunter oder bewegter (also unscharfer) Objekte im Hintergrund auf die zufällige Natur der Haupthandlung im Vordergrund hinzuweisen. Bei beiden spürt man die Flüchtigkeit des Augenblicks und das Fragile der beteiligten Individuen.

Die Präsentation als Serie unterstreicht das bereits in den Einzelaufnahmen deutliche Element der Vergänglichkeit. Die Bubble-Jet-Prints treiben das noch weiter. Unscharfe Stellen, ausgebleichte Farben und die charakteristische grobe Textur dieser Prints ahmen den Prozess des Verblassens oder Hervortretens eines Bildes nach und wecken den Wunsch es genauer sehen zu wollen. Das extrem leichte und fragile Papier, auf dem die Bilder gedruckt sind, stellt das Objekthafte der Photos vollends in Frage. Tillmans behandelt Bilder nicht wie fertige Produkte, sondern eher wie offene Türen zu vergangenen und zukünftigen Begegnungen des Betrachters. Schaut man eine Sequenz solch suggestiver Bilder an, ist es, als könne man durch das dünne Papier hindurch in ein Hinterzimmer der Erinnerung sehen; man hat das Gefühl sich in der Zeit vor- und rückwärts zu bewegen. Und unbewusst fühlt man sich durch das Freiwerden der ungeheuren emotionalen Energie, die wir sonst auf die Zeit verwenden, zutiefst neu belebt. Tillmans Photographie transzendiert die zeitliche Begrenztheit des photographischen Bildes durch eine metonymische Kraft der Beschwörung, die ihr Bezugsobjekt über das unmittelbar Sichtbare hinaus erweitert.[2)]

Was macht die Schaffung einer solchen Erinnerungsmaschine möglich? Die Antwort dürfte in Tillmans' Entschlossenheit liegen, das Spezifische individueller Existenzen dem Fluss der Zeit zu entreissen, indem er die Elemente ihrer Wandelbarkeit in seine Photographie integriert. Seine Haltung ist immer dieselbe, auch wenn er einen aussergewöhnlichen Gegenstand photographiert. In Tillmans' Bildern von der Concorde, die auch als Buch erschienen sind,[3)] drückt sich eine unprätentiöse, aber umso spannendere Annäherung an seinen Gegenstand aus. Indem er den Flug der berühmten Maschine wie eine filmische Sequenz nachvollzieht – vor einem Himmel, dessen wechselnde Farbtöne das Verfliessen der Zeit sichtbar machen –, gelingt ihm das an Monet erinnernde Kunststück, Zeit durch das Festhalten der wechselnden Zustände eines einzigen Objekts darzustellen. Vor allem weckt die winzige Gestalt der Concorde, die – manchmal ein goldenes Rauchwölkchen hinter sich herziehend – in der Weite des Himmels, über Baumwipfeln oder Gebäuden eingefangen wird, Kindheitserinnerungen an Flugzeuge oder Vögel, die man am Himmel ausmachte, samt den dazugehörigen Gefühlen der Entdeckerfreude und der Wehmut, wenn sie jenseits des Horizonts wieder verschwanden. CONCORDE liefert so nicht nur eindrucksvolle Bilder von seinem Gegenstand, sondern erfüllt gleichzeitig auch Tillmans' Ziel, Gegenwart und Vergangenheit des Betrachters miteinander in Verbindung zu bringen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Barthes schreibt, dass es für ihn qualvoller gewesen sei, «ähnliche» Aufnahmen seiner über alles geliebten Mutter zu betrachten, als solche, die überhaupt keine Ähnlichkeit aufwiesen; für ihn ist die Suche nach der Ganzheit (Identität) einer Person in einem Photo eine endlose Wiederholung von Erwartung und Enttäuschung; vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 76.

2) Barthes bemerkt, dass das *punctum*, das zufällige Detail eines Bildes, das es unmöglich macht, es als blosses Zeichen zu interpretieren, über eine metonymische Kraft verfügt und den Betrachter über das eigentliche Bild hinaus zu einer lebendigen Wiedergabe des Ereignisses führen kann, dem das Bild seine Entstehung verdankt (ebenda, S. 55). Indem er einem Photo die Fähigkeit bescheinigt, seine eigene Beschränktheit zu transzendieren, widerspricht Barthes seiner eigentlichen Prämisse; von Tillmans könnte man sagen, dass er die Fähigkeit des Bildes, seine zeitliche Bedeutung zu erweitern, kultiviert, wogegen Barthes diese vernachlässigt.

3) Wolfgang Tillmans, *Concorde*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1997.

WOLFGANG TILLMANS, UNTITLED (LA GOMERA), 1997, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12"; bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".

WOLFGANG TILLMANS, Entwurf für eines von sechs Museumsplakaten, Kulturraum Niederrhein, 1997 / poster design for one of six museum posters.

Wolfgang Tillmans's Memory Machine

MIDORI MATSUI

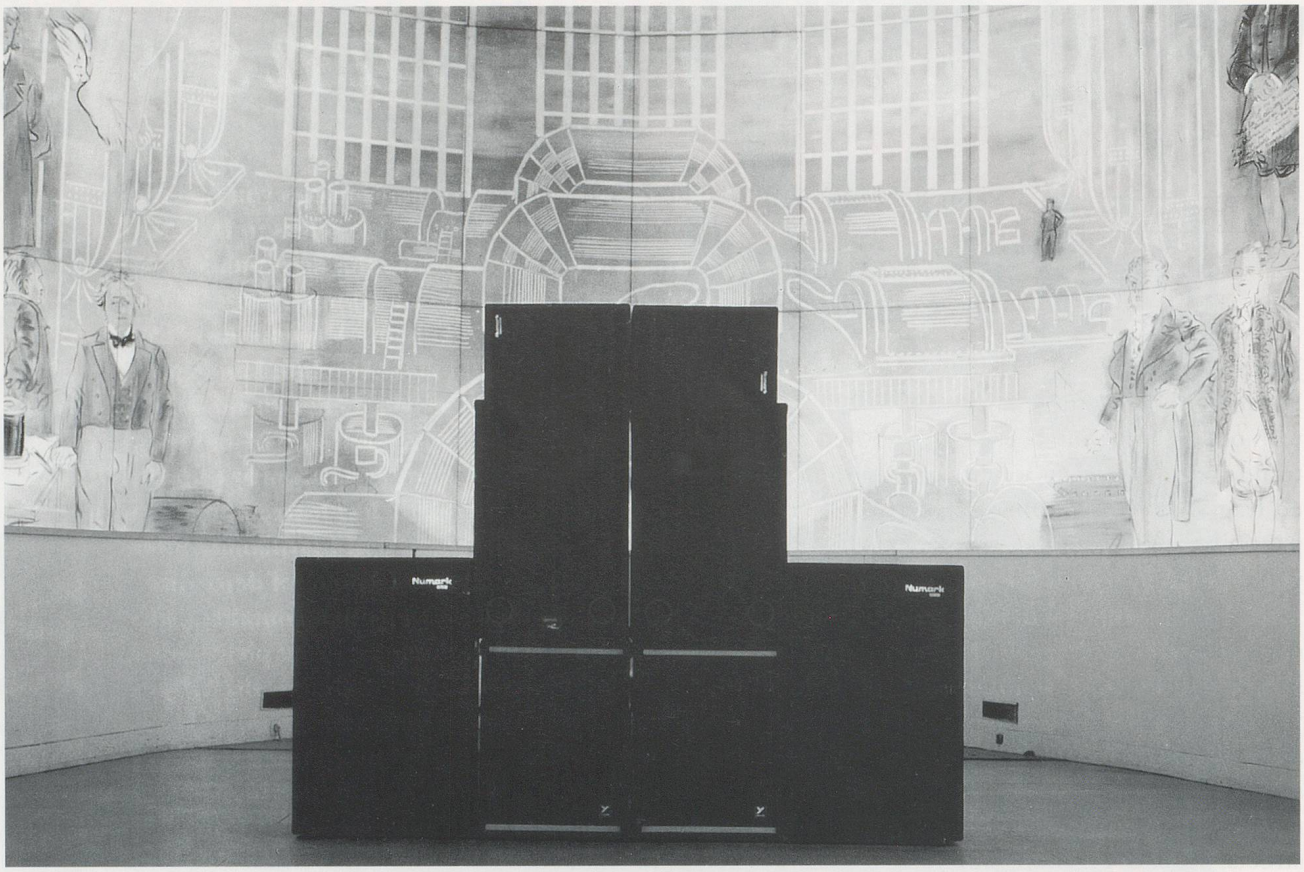
A sequence of photos by Wolfgang Tillmans makes you feel the actuality of a reconstructed past. Each image refers to the original moment of which it is a token, while the accumulation of many images indicates diverse points of contact between the photographer and others. At the Yokohama Museum of Art in Japan, Tillmans's wall installation uniquely justified the exhibition's theme: "Absolute Landscape: Between Illusion and Reality" (1997). Photos of Alex and Lutz sitting on tree branches, or snuggling with others on a sandy beach, juxtaposed with photos of fruit, shirts, and an aerial shot of an industrial lagoon, suggest a totality of experience. Indicating the mind which unites apparently unrelated fragments into a coherent whole, the arrangement of the photos nonetheless leaves numerous possibilities for making other associations. That tension between freedom and inevitability gives you an urge to search for your own absolute landscape, taking each photo as a point of departure.

What then, is an absolute landscape? I take it to be the landscape that contains a special personal significance. The scene may not possess any historical importance or be picturesque by any conventional standards. It is the detail that accidentally arrests your attention, that makes you stop and see the world in an unusual way. Such a detail, remembered in relation to time, place, and persons, becomes an image that influences your future way of looking at things. You might even say that a sum of such images constitutes one's identity. Tillmans's photos present such images that reveal people's identities through the ways in which they inhabit the landscape. Placed in night streets, beaches or woods, his models radiate with an individual beauty that seems inseparable from the particular details of the place and time. Tillmans's capitulation of the light, humidity, or even the temperature that contributes to producing a special atmosphere surrounding his model reconstitutes the moment as a total image. This approach differs inherently from the conventions of fashion photography in staging a scene, or fetishizing the body and mannerisms of models, to produce an illusion of class.

Tillmans's photos project a special aura due to their innate temporal element. His photos evoke in you the sense of having visited some place similar, or spent the same sort of intimate time with friends. That is owing to the fact that, through the manipulation of distance, his shots always indicate his presence, participating in the scene not as a voyeur but as someone with a strong empathy for those being photographed. In CRAIG (1992), a tender light accentuating the sweetness of a boy's face suggests his rapport with the photographer, while in BOURNEMOUTH (1991), a fence in the foreground marks the physical distance between the photographer and the boys playfully wrestling on the beach, pointing to his melancholic recognition of the distance that, by necessity, separates them indicating his desire to reach out to them.

This recognition of distance—difference—is considered by some theorists to be the initial trauma of photographic representation. Roland Barthes remarks in *Camera Lucida* that the exactness of the image—its external resemblance to the photographed subject—makes it impossible to retrieve the truth of the subject, since photography replaces the complex existence of the

MIDORI MATSUI is Assistant Professor of American and Comparative Literature at Tokhoku University, Japan. She is a frequent contributor to *Flash Art*.



WOLFGANG TILLMANS, SALLE TECHNO, 1994,
Klanginstallation im Dufy-Saal des Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris / sound installation in the Dufy room at the Musée d'Art Moderne, Paris.

individual by a flat image.[1] Only the aura of the individual, accidentally captured by the unassuming photographer in the moment of the subject's innocent self-abandon, resurrects his or her spiritual essence. But, for Barthes, even the "aura" is an "intractable supplement of identity," signifying the image's irremediable difference from life. Barthes attributes photography's temporal limitation to its "stasis," and distinguishes photography and film as irreconcilable binaries. He argues that while a photographic image freezes time in its flat self-containment—"no room, nothing can be added to it"—the filmic apparatus destroys its image's autonomy by placing it in the flux that "constantly impels it toward other views." Lacking that "propensity," photography is "without future"; being "never in essence, memory," it even "blocks memory."

Tillmans precisely contests everything Barthes asserts about photography's temporal limitation. He does so by integrating the recognition of delay or distance into his representation. Technically, distance and delay are suggested by the deliberate blurring of details and the low-angle composition conspicuous in his landscape shots. But the melancholy of separateness is frequently projected as a total effect or "aura" of the scene. Presenting his models as being an integral part of

the landscape successfully communicates to the audience not only the totality of experience, but also the photographer's attachment to the shared moment. In other words, his "image," attractive in itself, still suggests a lack, demanding an addition of context for the fulfillment of its meaning.

The expression of distance and contingency in Tillmans's photos recalls the road movies of (early) Wim Wenders and Jacques Rivette, whose camera movements and editing strategies recapitulate changing distances, physically transmitting the sense of being on the move. Frequently playing between focused and blurred images, sometimes with small details in the background demanding equal attention, Tillmans's photos also embrace Rivette's strategy of making the audience realize the accidental nature of the protagonist's action in the foreground by placing some brightly colored or moving (thus blurred) objects in the background. In both, the impermanence of the present and the fragility of the individual involved in it is felt.

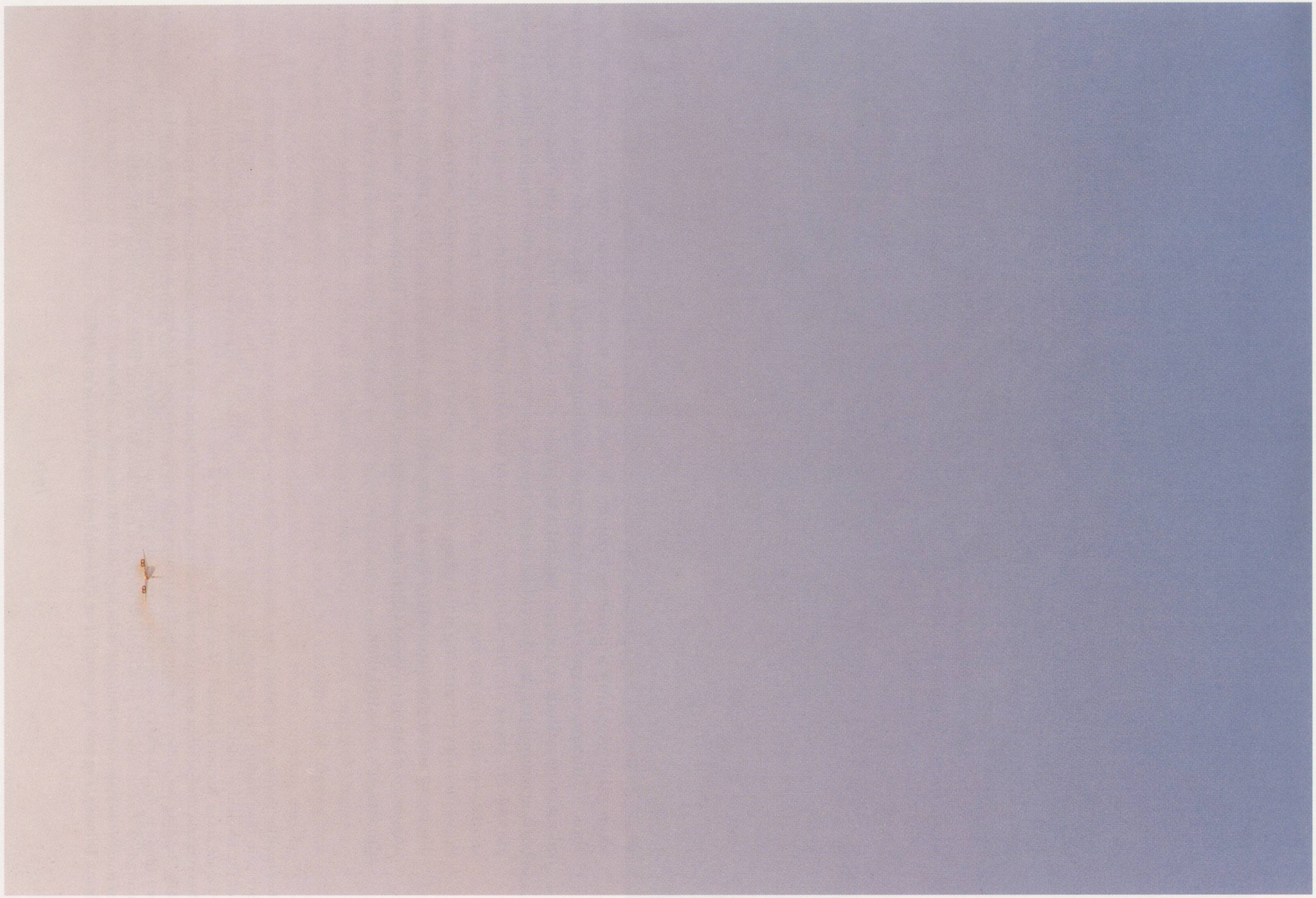
Presented in sequence, the sense of transition that is already strong in Tillmans's single shots is intensified. Bubble-jet prints enhance the effect even further. The blurs, fading colors, and rough textures peculiar to bubble-jet prints mimic the fading or emerging of an image, prompting the desire to grasp it more precisely. The thinness and fragility of the sheets on which the images are printed resist the notion of photograph as object. Images in Tillmans's photos are thus treated not as finished products, but rather as doors to the viewer's past and future encounters. Seeing the sequence of evocative images, as though receding through the thin sheet into the rear room of memory, is like moving back and forth in time. You feel your deep perceptual self revitalized by the discharge of an intense emotional energy engaged in the pursuit of time. Tillmans's photography thus transcends the temporal limitation of a photographic image, through the metonymical power of evocation enlarging its reference outside literal representations.[2)]

What enables the creation of such a memory machine? The answer seems to be Tillmans's determination to salvage the specificities of individual lives from time's ebb by incorporating into his photography the elements of their mutability. He never changes his attitude, even when photographing a privileged object. In fact, in his photos of the Concorde, published as a book,[3)] Tillmans assumes an unpretentious yet thrilling approach. Tracing the flight of the celebrated plane as a filmic sequence, against a sky whose changing hues indicate the passage of time, the book accomplishes the Monet-like feat of representing time by tracing the changing phases of a single object. Above all, the minuscule figure of the Concorde—sometimes trailing a golden puff of smoke—spotted in the vast spread of the sky or above treetops and buildings, reactivates a childhood memory of catching sight of an airplane or a bird in the sky, complete with the excitement of discovery and the melancholy of losing sight of it beyond the horizon. While producing remarkable images of its subject, CONCORDE also succeeds in fulfilling the Tillmansian mission of connecting the viewer's now and then.

1) Barthes testifies that the recognition of verisimilitude—likeness—in the photography about his beloved mother gave him more pain than finding her photographic images not looking like her at all; for him, looking at photography in search of the wholeness (identity) of someone is the never-ending repetition of expectation and disappointment; see *Camera Lucida*, trans. Richard Howard (New York: Vintage, 1982), p. 66.

2) Barthes remarks that *punctum*, the accidental detail in the picture that destroys its coded reading, tends to work "metonymically," leading the audience beyond the literal image to the vivid evocation of the event in which the image was first perceived (ibid., p. 45). Barthes's recognition here of the ability of a photographic image to transcend its self-containment contradicts the fundamental premise of his book; you might possibly say that Tillmans's photography cultivates the ability of images to expand their temporal meanings, which Barthes left uncultivated.

3) Wolfgang Tillmans, *Concorde* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1997).



WOLFGANG TILLMANS, CONCORDE L 433-12, 1997, c-print, 32 x 22 cm / 12⅝ x 8⅝".

CONCORDE

NEVILLE WAKEFIELD

In 1968, the year Wolfgang Tillmans was born, the future took off. During the three decades that have followed, its shape has remained unchanged. Its migrant silhouette, now permanently burned into a collective imagination, outlines in the skies a destiny that never was. Conceived in the snap before the final thaw of the Cold War following a joint agreement between England and France, the building of the Concorde seemed for a while to be just about plumbing and the prevention of treachery in closed systems. The year before, the Russians stole the march on the West with the maiden flight of the first supersonic transport—so similar in design as to be immediately dubbed "Concordski"—and two Soviet agents were arrested amid allegations of industrial espionage, apparently smuggling microfiche plans from the French plant in Toulouse via the Warsaw-Osten express. The form of the aircraft as it emerged on both sides of the Iron Curtain pays a cozy homage to the lethal force of its military antecedents. But by the late seventies, the Evil Empire had begun to slump into the Sad Morass, and the future of high-altitude supersonic passenger travel in the Soviet Union had been reduced to mail-runs between Moscow and Alma-Ata, the capital of Kazakhstan.

A photograph of one of the surviving Russian planes—a sister of the Tupelev TU111 that crashed for reasons that were never fully explained during the Paris Air Show of 1973—shows the myth of the near future vandalized and decaying in a Moscow field. Looking at it now one can begin to sense the alloy of pride and despair that accompanied the demise of other great ruinous modernist experiments such as Le Corbusier's Unité d'Habitation whose carcass, like that of the Russian plane, still rots in a suburban lot in Firminy in the south of France. Modernist promises unfulfilled, war machines—like social architecture—are reduced to being just machines, subject to the physical mortalities of corrosion, peeling paint, and to the psychic mortality of the idea. Today it rests there like a Ballardian monument to utopian refusal, grounded on the failure of the comparative adjectives, faster and better, to overtake a world of car pools and Trabants.

Only prodigious expenditure (by 1976 each side of the Anglo-French agreement had spent in excess of £500 million) and the strange nostalgic mystique of a kind of misplaced national-modern pride has saved the fourteen Concordes currently in active service from the fate of the Tupelev plane. Despite rising fuel prices and environmental pressures that prevented supersonic travel from becoming a reality, the dream remains aloft, burning 280 tons of kerosene during the course of the four transatlantic crossings made each day. Concorde is an environmental nightmare, and yet its mystique as much as its service continues to capture the imagination. In the pursuit of an excess of speed that turns into repose, it embodies the paradox of a future utopia, the propulsions of which take over time: "Mythology abandons here a

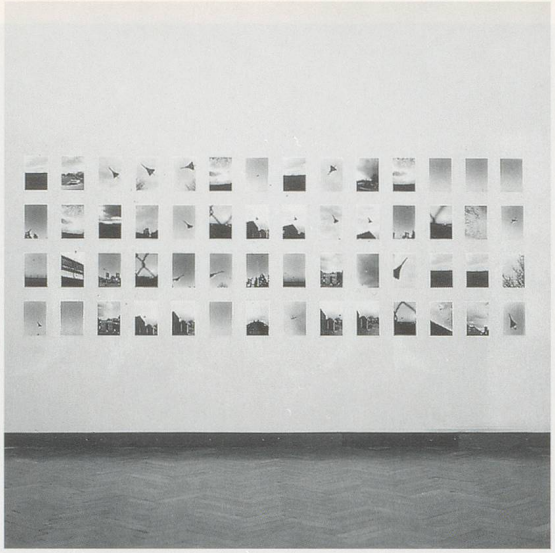
NEVILLE WAKEFIELD is a writer who lives in New York. He interviewed Wolfgang Tillmans for the exhibition catalogue of Tillmans's exhibition at Portikus Frankfurt in 1995.

whole imagery of exterior friction and enters pure coanaesthesis: motion is no longer the optical perception of points and surfaces; it has become a kind of vertical disorder, made of contractions, blackouts, terrors and faints; it is no longer a gliding but an inner devastation, an unnatural perturbation, a motionless crisis of bodily consciousness."[1] Concorde departs from London Heathrow to arrive at JFK before it left: chasing a future that has already been.

Underplaying Concorde's technological prowess, Tillmans follows its form as an act of anorak, of pure ornithology. The book that follows is a lo-fi twitcher's record of sightings and recognitions—a pilgrimage along flight paths in search of a singular bird. With each shot the plumage of light changes as it climbs the pages to emerge from the hedgerows of gas signage and street lights into the ether of technological levitation. Streaming high overhead, the visual register changes. This time, like the Hale-Bopp comet or the Nike whoosh of the Heaven's Gate suicide victims, Concorde is transformed once again, glimpsed this time as an astrological phenomenon, a self-signifier full of unknown atavistic portent.

Tuning into the nuanced transformation of singular form, Tillmans's CONCORDE follows the atmospheric blueprint of artists' books such as Bruce Nauman's LAAIR and CLEAR SKY or, more recently, Roni Horn's TO PLACE, HARALDSDOTTIR. Horn stares into the face of her companion, looking beyond the topographical features into the abstract register of a physiognomic climate. Like Nauman's velveteen pollutions, Magret's face emerges as a precipitate of temporal geography, a landscape measured against the mood-altering perceptions of time and place. In CONCORDE, Tillmans stares into the face of technology, or rather traces its index as it passes across the suburbs, above tube lines and car parks, anonymous commuter traffic, and Gay Pride parades. Sometimes it appears as a vengeful, jet-fueled Samothrace, at other times just a delta-winged fleck across London's lapidary skies.

But for all the drafts of narrative that play across the sequences of ascent and descent, the Concorde that Tillmans chooses to describe moves away from the self-anthologized vision of previous publications. In these, Tillmans converted art into a comprehension of social process, his project being to pool images from the catchment areas of social history, fashion, youth culture, and still life into an aesthetic alluvium from which the rhetoric of authority has been all but purged. They became like photo albums whose narratives flow against a generalized awareness of photography's documentary remission. In subtle contrast, CONCORDE is conceptually crystallized away from the page. It belongs to a genus of books that includes, along with Nauman's and Horn's, Ed Ruscha's SWIMMING POOLS, CAR PARKS, and PALM TREES, Martin Kippenberger's PSYCHO-BUILDINGS, and nearly all of Richard Prince's publications—ideas for which the book is no longer the vehicle but has become the artwork itself.



WOLFGANG TILLMANS, CONCORDE BLOCK, 1997, 56 c-prints, Stedelijk Museum, Amsterdam, 164 x 464 cm / 64⅝ 182⅝".

Were we meant to draw conclusions from Tillmans's slim elegaic volume, his meditation on priapic modernity might have ended with the traditional "cum-shot" landing of airplane photography—the puff of smoke that signals touchdown and finale in the coitus of time and space. But, in the slow expiration of the processing chemicals, Tillmans refuses to develop such a resolution. Instead the book ends in the traces of Concorde's own purple haze. On the back cover an unidentified figure stares at the speck of the airplane as it disappears into the distance. He could be following the many passages that both he and it have made over the past thirty years. "Scuse me while I kiss the sky," goes the Hendrix song, "Is it tomorrow or just the end of time?"

1) Roland Barthes, "The Jet Man," in: *Mythologies*, (London: Granada Publishing, 1973) p. 71.

CONCORDE

NEVILLE WAKEFIELD

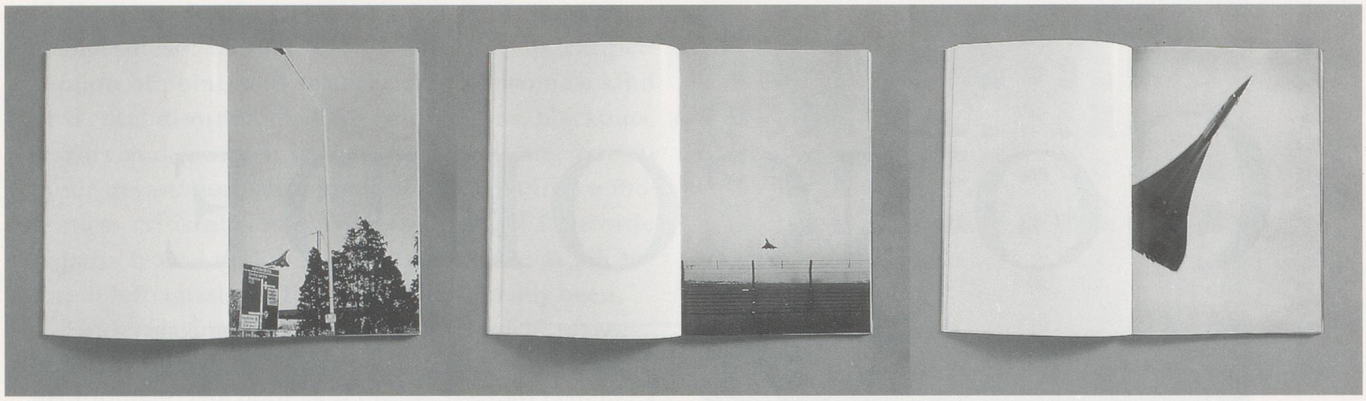
Im Jahr 1968, als Wolfgang Tillmans geboren wurde, hat die Zukunft abgehoben. In den drei darauf folgenden Jahrzehnten hat sich ihre Gestalt nicht verändert. Die fliehende Silhouette hat sich ins kollektive Gedächtnis eingeprägt und zeichnet ihre unerhörte, schicksalhafte Bahn in den Himmel. Der Entschluss zum Bau der Concorde fiel in die letzte Kälteperiode vor dem grossen Tauwetter, das den Kalten Krieg definitiv beenden sollte, und war das Ergebnis einer englisch-französischen Zusammenarbeit; bei der Ausführung schien es zunächst eher um Probleme der sanitären Installationen und der Geheimhaltung in geschlossenen Systemen zu gehen. Ein Jahr zuvor hatten die Russen dem Westen mit dem Jungfernflug der ersten Überschalltransportmaschine die Schau gestohlen – sie sah der Concorde so ähnlich, dass ihr sofort der Spitzname Concordski verpasst wurde; zwei Sowjetagenten wurden unter dem Vorwurf der Industriespionage verhaftet. Offenbar hatten sie die Pläne auf Mikrofiche aus der Fabrik in Toulouse über Warschau in die Sowjetunion geschmuggelt. Beidseits des Eisernen Vorhangs zollte die Form des Flugzeugs unverkennbar der todbringenden Kraft seiner militärischen Vorgänger Tribut. Aber Ende der 70er Jahre war das Reich des Bösen bereits dabei, sich in einen kläglichen Sumpf zu verwandeln und die Zukunftsmusik der Überschall-Passagierflugreisen innerhalb der Sowjetunion war zusammengeschrumpft und beschränkte sich nun auf den Postverkehr zwischen Moskau und Alma-Ata, der Hauptstadt Kasachstans.

Die Photographie eines der erhaltenen russischen Flugzeuge – eine Schwestermaschine jener Tupolev TU111, die unter nie völlig geklärten Umständen während der Pariser Flugschau 1973 abstürzte – zeigt den Mythos einer nahen Zukunft bös beschädigt und dem Verfall preisgegeben auf einem Moskauer Feld liegen. Betrachtet man dieses Bild heute, kann man die damit verbundenen Gefühle von Stolz und Verzweiflung nachempfinden, die auch das Ende anderer grossartiger, aber zum Scheitern verurteilter Experimente der Moderne begleiteten, etwa Corbusiers Projekt *Unité d'Habitation*, dessen trauriger Rest, wie jener des russischen Flugzeuges, auf einer Vorortswiese von Firminy in Südfrankreich, allmählich verrottet. Als nicht eingelöste Versprechungen der Moderne schrumpfen Kriegsmaschinen – genau wie der soziale Wohnungsbau – zu ganz gewöhnlichen Maschinen, die sowohl physischen Verfallsphänomenen wie Rost und abblätternder Farbe preisgegeben sind als auch der psychischen Hinfälligkeit der Idee. Heute liegt alles da wie ein Ballard'sches Denkmal der utopischen Verweigerung; der Grund liegt im Scheitern der komparativen Adjektive, schneller und besser, beim Überholen einer Welt der Gemeinschaftsautos und Trabbis.

Nur ungeheure finanzielle Mittel (bis 1976 hatte jede Seite der englisch-französischen Partnerschaft über 500 Millionen Pfund investiert) und die merkwürdig nostalgische Mystik eines fehlgeleiteten na-

---

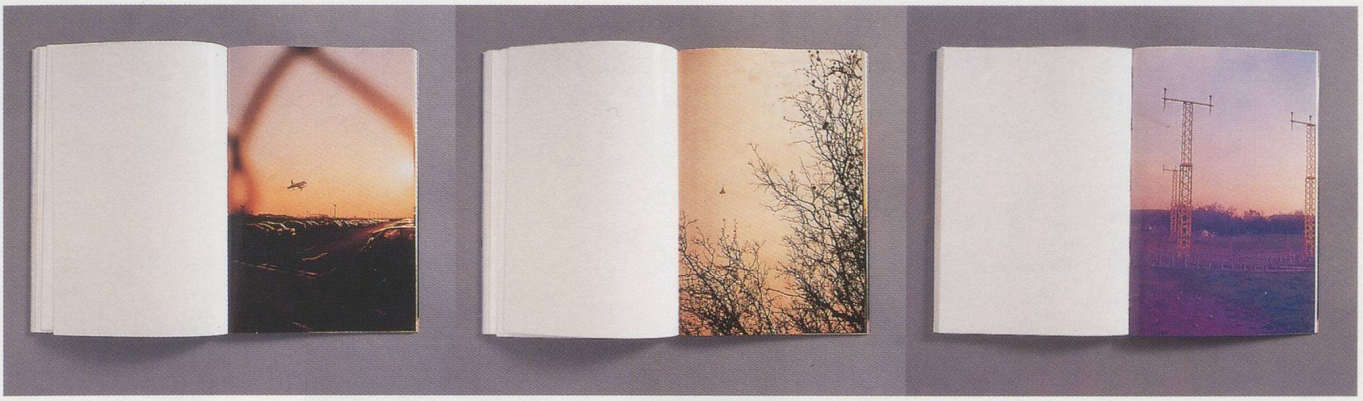
NEVILLE WAKEFIELD ist Publizist und lebt in New York. Er interviewte Wolfgang Tillmans 1995 für den Katalog seiner Ausstellung im Portikus, Frankfurt.



tional-modernen Stolzes haben die vierzehn Concordes, die zurzeit in Gebrauch sind, vor dem Schicksal der Tupolev bewahrt. Trotz steigender Treibstoffpreise und des wachsenden Druckes ökologischer Probleme, welche verhindert haben, dass Überschallreisen zur alltäglichen Realität wurden, schwebt der Traum nach wie vor durch die Luft und verbrennt 280 Tonnen Kerosen während der täglichen vier Transatlantikflüge. Die Concorde ist ein ökologischer Alptraum und trotzdem vermag sowohl ihr Zauber als auch ihr Nutzen weiterhin unsere Vorstellungskraft zu fesseln. In dem Bemühen eine Höchstgeschwindigkeit zu erreichen, die in Stillstand umschlägt, verkörpert sie das Paradoxon eines zukünftigen Utopia, dessen Beschleunigungskräfte die Zeit überholen: «Die Mythologie verlässt hier die gesamte Bildsprache der Reibungen mit der Aussenwelt und tritt ein in die reine Koanästhesis: Bewegung ist nicht länger die optische Wahrnehmung von Punkten und Oberflächen; sie ist zu einer Art vertikaler Unordnung aus Kontraktionen, Blackouts, Schrecken und Ohnmacht geworden; sie ist kein Gleiten mehr, sondern eine innere Verwüstung, eine unnatürliche Verstörung, eine reglose Krise des Körperbewusstseins.»[1] Die Concorde startet in London Heathrow und landet im New Yorker John-F.-Kennedy-Flughafen früher, als sie abgehoben hat: auf der Jagd nach einer bereits vergangenen Zukunft.

Tillmans spielt die technologische Überlegenheit der Concorde herunter und beobachtet ihre äussere Erscheinung, wie irgendein Naturbegeisterter seinen Lieblingssport betreibt, quasi ornithologisch. Das Buch, das dabei entsteht, entspricht denn auch den technisch anspruchslosen Aufnahmen eines Ornithologen, der festhält, was er sieht und erkennt – auf seinem Pilgerweg entlang den Flugrouten auf der Suche nach dem besonderen Vogel. Mit jeder Aufnahme wechselt sein Lichtgefieder, während der Vogel auf den Buchseiten höher steigt und sich aus den Hecken der Flughafen- und Strassenbeleuchtung in den Äther der technologischen Erhabenheit emporschwingt. Sobald er hoch oben dahingleitet, verändert sich die Bildordnung. Noch einmal verwandelt sich die Concorde – wie der Komet Hale Bopp oder der Nike-Spleen der Heaven's Gate-Sekte – und wird zur astrologischen Erscheinung, zum nur auf sich selbst verweisenden Urphänomen von unbekannter tieferer Bedeutung.

Passend zu der nuancierten Verwandlung einer einzigen Form verwendet Tillmans' CONCORDE dieselbe stimmungsvolle Blueprint-Technik wie schon die Künstlerbücher von Bruce Nauman, LAAIR und CLEAR SKY, oder kürzlich Roni Horns TO PLACE, HARALDSDOTTIR. Horn blickt starr ins Gesicht ihrer Begleiterin und schaut durch die Topographie der Gesichtszüge hindurch in das abstrakte Ordnungsprinzip eines physiognomischen Klimas. Wie bei Nauman die verpestete Luft über Los Angeles, erscheint Magrets Gesicht als stoffliches Gebilde von zeitlich bedingter Gestalt, eine Landschaft, die den wech-



WOLFGANG TILLMANS, CONCORDE (BUCH), 1997,
erschienen im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 128 Seiten, 24 x 16,2 cm /
published by Walther König, Cologne, 128 pages, 9½ x 6¾".

selnden Launen der Wahrnehmung von Zeit und Raum unterworfen ist. Tillmans schaut in CONCORDE der Technologie ins Gesicht oder bleibt ihrem Wahrzeichen auf der Spur, wenn es über die Vorstädte, Bahnlinien und Autoparkplätze, über anonymen Pendlerverkehr und Gay Pride Parades hinwegdonnert. Manchmal erscheint es als rachsüchtige, düsengetriebene Nike von Samothrake, dann wieder als deltageflügeltes Zeichen im klaren Himmel über London.

Aber trotz all der erzählerischen Ansätze, die mit den Bewegungssequenzen beim Starten und Landen spielen, bewegt sich die Concorde in Tillmans Beschreibung weg von der selbst-anthologisierenden Betrachtung seiner früheren Publikationen. In jenen setzte Tillmans die Kunst zur Interpretation sozialer Prozesse ein, da es ihm darum ging, aus den ineinander fliessenden Bereichen von Sozialgeschichte, Mode, Jugendkultur und Stillleben Bilder zu sammeln und aus ihnen ein ästhetisches Sediment zu formen, aus dem die autoritative Rhetorik noch alles andere als getilgt war. Sie wirken wie Photoalben, deren erzählerische Richtung dem allgemeinen Wissen um die dokumentarische Rechtfertigung der Photographie zuwiderlaufen. Im Gegensatz dazu wird das Konzept von CONCORDE nicht auf den Buchseiten selbst sichtbar. CONCORDE gehört zu jener Art Bücher, zu denen neben Naumans und Horns bereits erwähnten Werken auch Ed Ruschas SWIMMING POOLS, CAR PARKS und PALM TREES, Martin Kippenbergers PSYCHOBUILDINGS und fast alle von Richard Princes Publikationen gehören – Ideen, für die das Buch nicht mehr nur Medium ist, sondern durch die es selbst zum Kunstwerk wird.

Wäre es Tillmans' Absicht, dass wir aus diesem schlanken, melancholischen Band Schlüsse ziehen sollen, so hätte seine Meditation über die Masslosigkeit der Moderne mit dem herkömmlichen Finale der Flugzeugphotographie enden können: der Rauchschwade die den «touch down» und damit den letzten Höhepunkt im Koitus von Zeit und Raum signalisiert. Aber da auch den Photochemikalien allmählich der Atem ausgeht, weigert sich Tillmans eine solche Auflösung zu entwickeln. Statt dessen endet das Buch in den Spuren des purpurfarbenen Hauchs der Concorde selbst. Auf der hinteren Umschlagseite schaut eine nicht identifizierbare Gestalt dem Flugzeugpunkt nach, der in der Ferne verschwindet. Vielleicht hängt sie den vielen Überquerungen nach, die beide, sie und das Flugzeug, in den letzten dreissig Jahren hinter sich gebracht haben. «Scuse me while I kiss the sky», heisst es im Hendrix-Song *Purple Haze*, «Is it tomorrow or just the end of time?»[2)]

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Roland Barthes, «L'homme-jet», in: *Mythologies*, Editions du Seuil, Paris 1957.
2) *Purple Haze*: Purpurhauch; «Entschuldige bitte, ich küsse gerade den Himmel. Ist es schon morgen oder nur das Ende der Zeit?»

WOLFGANG TILLMANS,
Reina Sofia Installation, 1991–1998,
c-prints, Farbphotokopien,
Offset- & Bubble-Jet-Prints,
verschiedene Formate,
Museo Nacional Reina Sofia, Madrid 1998 /
c-prints, color photocopies,
offset & bubble-jet prints, various sizes.

JEN BUDNEY

Come On Baby

On summer nights in Milan, my friends and I head round the corner to *Pergola*, the noisy neighborhood squat, for cheap beer and music by imported DJs. The crowd in the courtyard is always the same: Cute boys and cute girls in baggy jeans and sneakers, tripping over cobblestones and giggling, a gaggle of anti-fascist skinhead punks, the occasional Moroccan snake charmer hired by a rogue communist cultural association. In Italy, of course, there are also lots of boys doing studied James Dean imitations, and plenty of girls in lycra and platform shoes. Everyone has a *telefonino*, a cell phone. The walls are papered with petitions to legalize marijuana, to free Adriano Sofri, and to support subcomandante Ribellè Marcos in Chiapas.

Yet, what catches my attention are not the people or petitions, but a long row of T-shirts up for sale. For 20,000 lira—just over ten Yankee bucks—you can wear your hero's face upon your chest. Here are the heartbreakingly solemn portraits of men who died too young: Jim Morrison, Bob Marley, Jimi Hendrix, Che Guevara, Kurt Cobain. All of them with long locks framing their faces like halos. This is a catholic country, and these are contemporary Christ figures. (The incongruency of Che among the rock stars means that more of these kids have read *The Motorcycle Diaries* than his later history, since his is the only story that actually resembles Christ's.) But I've seen these T-shirts on the streets of New York as well, and by now I'm wondering what's up with this self-willed

JEN BUDNEY is a writer based in Milan. She's a former editor of *Flash Art International*, and her essays and interviews have appeared in numerous magazines including *World Art*, *Third Text*, and *Siksi*.

pessimism, this insistence on martyrdom? If we have to choose a male symbol for our generation, why don't we choose one who's living, someone who's spontaneous and committed to human exertion—even if, as we all acknowledge, "Everything is wrong"? If I had to choose a hero for today, I might pick Moby. And so might Wolfgang Tillmans, I bet.

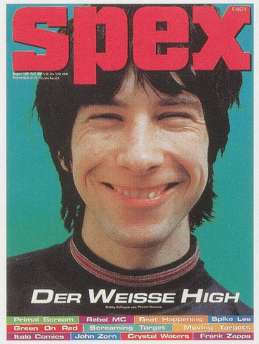
Wolfgang Tillmans's famous portrait of Moby shows this impossible-to-pin-down musician and tireless, quirky activist sprawled on a sunny rooftop. He looks just how I imagine him to be, or how he might want us to imagine him—entirely human and anti-heroic, vulnerable yet confident in his body and ideas. The man is quite bald, which more or less rules him out as a subject for squatter T-shirts, but he would probably prefer us to wear his words instead. Something along the lines of "The Christian Right Is Neither" or "The environment is worth more than consumer goods and the GNP"; "Freedom of speech is absolute and inviolate" or "Cruelty is unacceptable." A Moby T-shirt might simply read, "Come On Baby," which is the title of one of his songs, a call to either hot love or arms.

So many of Wolfgang Tillmans's photos are saying "Come on baby." Because a number of his images first appeared in *i-D* magazine, and because his work had an immediate, overwhelming affect on fashion photography, he has been mistakenly understood to be a fashion photographer who accidentally broke his way into the art world. But Tillmans is instead a portraitist, though rarely in the classical sense, and along the way he's made a picture of a certain generation—one that looks more eclectic and free than any other, though it has often been labeled as the contrary. The people he chooses to photograph are creative, energetic individuals who seem to enjoy performing their "differences"—be they political, sexual, or aesthetic—for his camera.

A picture of Alex and Lutz in Bournemouth from 1992 says it all. If you are familiar with Tillmans's photography, you will have followed Alex and Lutz through different years and settings. My favorite photo shows them standing in a field, cropped at the knees and at the tops of their heads. Lutz is wearing a strange, yellow foam vest that might be the lining of a life jacket or a cast-off from Joseph Beuys. Alex has a Chanel scarf wrapped at her waist. Both are gazing away from the camera into some middle distance we can't see—Lutz thoughtfully and Alex dreamily—and Alex has Lutz's penis gripped in her right hand. We can't tell how hard she's holding him, and he appears almost not to notice. I like this photo because of the ease with which these models live in their bodies. The unusual power dynamic between male and female—Alex seems both aggressor and protectress—is a hallmark of Tillmans's photography, where men and women are shown to be equally strong, loving, playful, sexy, vulnerable, aggressive, or defensive. Nor are they obliged to be always the same: In this photo Lutz plays the geek-boy, but in others he's ferociously sexual, masturbating under a tree in the forest, or else tender and protective himself, embracing Alex in a warm bear hug. Likewise, Alex (who is much more of an "atypical beauty" than model Kristen McMenamy ever was) is variously tough, tomboyish, feminine, and flirty in the many photos Tillmans has made of her.

Sean Lennon, son of John and Yoko Ono, was recently quoted by *The Times of London* as saying his dad was a "macho pig in lots of ways"—and, as we've all seen, he now rocks out with his mom. Similarly, many of Tillmans's male subjects show a deep distrust or irony towards traditional notions of masculinity, and they demonstrate genuine comfort with women who are as strong or stronger than they are. While some of Tillmans's subjects are proudly and happily gay, even the straight boys, like Moby, are "anal-friendly."[1] Tillmans shows a deep love for women too, whether rambunctious butch dykes (at Gay Pride parades), serious intellectuals and artists (Isa Genzken), or others involved temporarily in maternal, biological pursuits (his sister squirting a jet of milk from her breast as her new baby sleeps beside her). Seen all together at a Tillmans show, mixed with still lives of fruit or sausages in a pot or post-party flat

SPEX COVER, August 1991,
Bobby Gillespie. Photo: Wolfgang Tillmans,
29,8 x 22,1 cm / 11¾ x 8⅞".



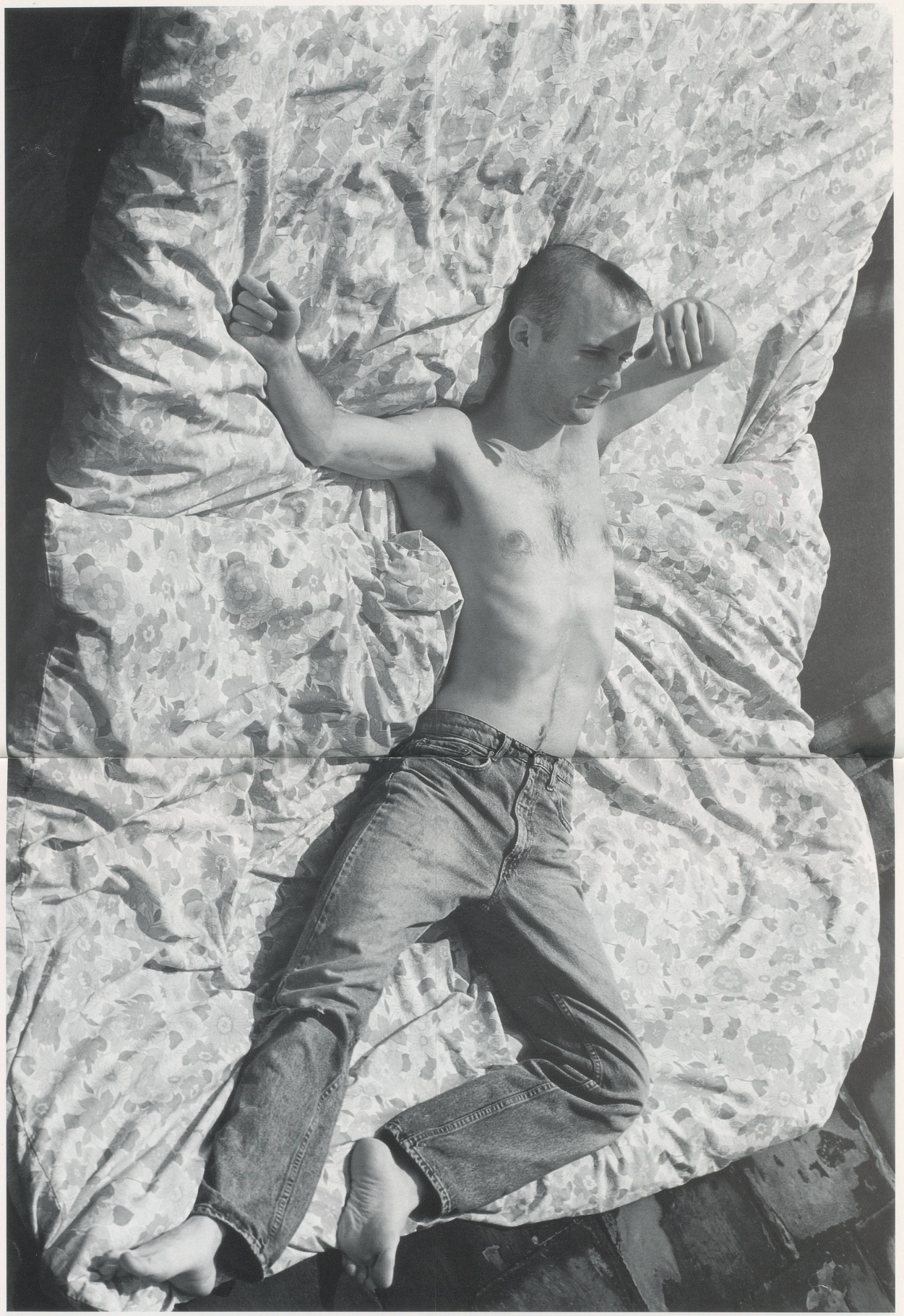
WOLFGANG TILLMANS, TRESORRAUM, 1993,
c-prints, Stahlschrank und Hose, »Unfair '93«, Köln /
c-prints, steel cabinet and trousers,
"Unfair '93," Cologne.

interiors, this would appear to be a generation that has gotten over its parents' hang-ups about sexuality and gender roles—along with hang-ups about almost everything else—including those of us who had "hippie" parents. We've seen past all the long hair and decided "where it's at" is a different place.

Tillmans's work looks casual, even easy. So might he just be taking snapshots of the freewheeling people around him? I don't think so. I happen to know a number of the people found among his hundreds of portraits, and I have my own snapshots of some of them—Jochen cheering on New York City marathoners outside my old apartment in Brooklyn, or Gillian getting her hair styled for an Art Club 2000 shoot for *The Face*. None of my photos expresses the energies of these people the way a single image by Tillmans does—Jochen stretching his lanky limbs next to a waterfall in Puerto Rico, or Gillian wrestling with scraps of sumptuous fabric on a floor with Chris. Tillmans does not merely have a "knack." His photos are usually carefully constructed and are always the result of collaborative experimentation and decision-making with his subjects, whom he likes to call "accomplices" rather than "actors."

This collaborative process is also the reason why his subjects have such dignity, as many commentators on his photographs have noted. So long to the terrifying "male gaze" of the camera—Tillmans's pictures prove one can be "represented" without being "objectified." And this is why, when he finally does shoot "fashion," his pictures look so different from other fashion images. His Kate Moss spread for *Vogue* (February 1997) actually shows her as a person we might hang out with, a far cry from the icy nymphet who shot to stardom in Calvin Klein ads. There is a quality of "realness"—with all the sweat, grime, and bad teeth this implies—to each of his pictures, and because his pictures look as real as we do, we love them. These people are, or could be, our friends.

All this is to say that Tillmans's pictures are, like Courtney Love, so real they are beyond fake. Because this is not our generation, but Tillmans's own idiosyncratic and highly idealistic view of it. Our "real" generation also includes the redneck college student who gave my friend a black eye for sitting with his arm around another man; it includes Nazi skinheads



WOLFGANG TILLMANS, MOBY (LYING), 1993, c-print, 30 x 40 cm & 50 x 60 cm / 20 x 24" & 12 x 16"; bubble-jet print, 120 x 170 cm / 47¼ x 67".

WOLFGANG TILLMANS, PLAKAT FÜR DIE GAY GAMES AMSTERDAM, 1998, 1997, Offset, 42 x 59,4 cm / POSTER FOR THE GAY GAMES AMSTERDAM 1998, offset, 16,5 x 23⅜".

WOLFGANG TILLMANS, ON THE VERGE OF VISIBILITY, 1997, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12"; bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".

too, and budding corporate presidents; it includes plenty of women for whom child-rearing is no joy, and lots of Christian Right youth who would put bombs in abortion clinics. In short, our generation is as confused and contradictory as any other. So, in this respect, Tillmans's photography becomes a funky kind of promotion or, dare I say, activism for what we must admit still is an "alternative," even after grunge has robbed this word of much significance. His numerous photos of ecologists' protests, peace camps, and gay pride marches would confirm this. Like the U.S. Army, Tillmans is telling us to "Be all that you can be"—but in his case, army surplus wear may be worn as skirts by men with mascara and nipple rings (in other words, it's entirely antiwar).

About a year ago, the international newspapers were ablaze with headlines denouncing "heroin chic" in fashion photography, after the very young photographer David Sorrenti overdosed and died. I suspect that drug abuse, like anorexia, has more to do with myriad personal problems such as insecurity, and less to do with the pictures people are looking at in magazines (and I met David Sorrenti in Paris just two weeks before his death: He was exceptionally energetic, funny, personable, and intelligent, not at all like the morbid "doom generation" the newspapers were painting in editorials). But it's true that the models in popular magazines like *The Face, Dazed & Confused,* and even *Vogue* have tended towards a kind of ill-health in recent years and, who knows, this may have some effect on what young people do to their bodies. If we believe that positive images such as Tillmans's can be encouraging, then other pictures must be on some level discouraging.

So I was very surprised to see, in one of these editorials, a photo by Wolfgang Tillmans used as an example of what's "bad." It was another picture of

SPORT
Hussain and
turn heat
HERNIA
QUALITY BIRDS

WOLFGANG TILLMANS, TWO RATS COMING OUT, 1995, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12".

WOLFGANG TILLMANS, RAT JUMPING, 1995, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12".

Lutz, lying flat on a road in leather pants and some kind of pink, fuzzy, disco jacket. I have always read this photo as a humorous jab at "fashion victims," or even as a simple, formalist play of line and color (the pink jacket against a white arrow next to a rotund, pink woman strolling the other way on the sidewalk). It would require a considerable, paranoid imagination to see this obviously healthy young body as the victim of a hit-and-run or too much imbibing till the wee hours, both subjects that could hypothetically depress a viewer. But I understand that as conservatives are not generally keen on transvestites, exposed penises, ecologists, interracial relationships, or independent women in general, Tillmans's photos are a great target for reactionary diatribes on the sorry state of youth today. And Tillmans knows this—that's why he continues to insure that his images circulate beyond the relatively safe confines of the gallery. This is where any lingering hippie idealism meets the bad manners of punk rock.

For Tillmans there's no difference between a gallery show, a magazine assignment, a postcard or a catalogue of workers' industrial wear. They're all means to present his particular vision and they're all equally art. It's an attitude in keeping with today's urban eclectic, heterogeneic culture of sound sampling, Internet, zines, and "transglobal migration," but an unusual choice when "art photography" and "applied photography" are still held to be mutually exclusive in most circles. Some "art people" find Tillmans's practice suspect, but in my mind it's more than refreshing—it's essential. Granted, there have been lots of fluffy conflations of art and fashion by U.S. and European critics and curators lately (partic-

WOLFGANG TILLMANS, RAT DISAPPEARING, 1995, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12".

ularly in Italy, with the first Florence "moda è arte" Biennial last year)—but again, clothing is not Wolfgang Tillmans's point. Art history tells us there was once a day when the gallery contained a world more entertaining, provocative, and aesthetically rewarding than the world outside, but that day must have passed long ago (and in many countries it never existed at all). As Paul Virilio says, "art today is one of delocalization," and for this reason, I'd like to claim that Tillmans's art is all the more alive when found "by accident" in industrial wear catalogues, postcards, posters, and fashion and music magazines. Tillmans calls this a "real life usefulness"; for me it's an awareness and generosity more artists should share.

For the 1996 group exhibition "SHIFT" at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin, Wolfgang Tillmans presented some photos the organizers may not have been expecting. This show, subtitled "family/nation/tribe/community" was based loosely on the humanistic endeavors of the historic "Family of Man" exhibition at MoMA in 1955. In "SHIFT" Tillmans did not show images of people, but of sewer rats. They are decidedly sewer rats—not pets—scampering in and out of street gratings at night, all long tails, brown fur, red eyes, and claws.

This might sound like a cynical gesture, but the rats in Tillmans's photos are actually adorable. To see them on the street is usually horrifying—rats are, like pigeons and cockroaches, considered disgusting because they live off human waste. But, like humans, however, they are able to thrive in ecosystems that are extraordinarily unhealthy. So this may be the larger reason they disgust us: They are mirrors on our own lifestyle. It is with a peculiar tenderness that Tillmans observes these animals as they play peek-a-boo with his camera's flash. The result is humorous, yet more deliberately contemplative than a lot of his other work, and it adds another layer of poetry to his portfolio.

Tillmans's art is not all positive and fun imaging—here and there I spot profound meditations on loss. It might be the "fleeting moment" quality of some of his photographs, or certain studies of nightlife where Tillmans is asking, in his own language, "What is it that sucks us into that abyss of losing control, dancing and sex?" The "end" allures all of us, and often we see that the people living more full and exploratory lives today are those who are more aware of life's inevitable end. If we pursue this line of thought only halfway, we come up with the reason for all those martyred hero T-shirts at *Pergola*. But Tillmans doesn't do this. His pictures of the rats aren't melancholy. He patiently, defiantly enters the spirit of "ratness" and treats these little rodents like friends. What could that be about? "Face it," Moby says. "The truth is not that comfortable." We're all in this together and we're in it for the long haul. We might as well take it all the way.

1) Term coined by Collier Schorr in her catalogue essay "Things Gone and Things Still Here," in: *Wolfgang Tillmans: for when I'm weak I'm strong*, Kunstmuseum Wolfsburg (Cantz Verlag, 1996), p. xiv.

Come On Baby

JEN BUDNEY

In Sommernächten gehe ich in Mailand mit meinen Freunden ins nahe gelegene *Pergola*, ein von lebhaftem Lärm erfülltes besetztes Haus, um billiges Bier zu trinken und DJs aus dem Ausland zu hören. Das Publikum im Hof ist immer das gleiche: Hübsche Jungs und hübsche Mädchen in Sackhosen und Sportschuhen, die über Pflastersteine stolpern und kichern, eine Gruppe antifaschistischer Punks und manchmal ein marokkanischer Schlangenbeschwörer, den ein obskurer kommunistischer Kulturverein angeheuert hat. In Italien gibt es natürlich jede Menge Jungs, die einstudierte James-Dean-Imitationen vorführen, und jede Menge Girls in Spandex und mit Plateausohlen. Alle haben ein *telefonino*, ein Handy. Die Wände sind mit Aufrufen zur Legalisierung von Haschisch, zur Freilassung von Adriano Sofri und zur Solidarität mit dem Subcommandante Marcos in Chiapas gepflastert.

Meine Aufmerksamkeit wird jedoch nicht von den Anwesenden und den politischen Plakaten gefangen genommen, sondern von einer langen Reihe T-Shirts, die zum Verkauf angeboten werden. Für 20 000 Lire – etwas mehr als zehn Yankee-Dollars – kann man das Gesicht seines Helden auf der Brust tragen. Es sind herzergreifend ernste Porträts von Menschen, die zu früh starben: Bob Marley, Jimi Hendrix, Che Guevara, Kurt Cobain. Alle haben lange Locken, die ihre Gesichter wie einen Heiligenschein umrahmen. Wir sind in einem katholischen Land und dies sind zeitgenössische Christusgestalten (die nicht so ganz passende Anwesenheit von Che unter den Rockstars beweist, dass diese Kids eher die *Motorcycle Diaries* als etwas über seine letzten Jahre gelesen haben, denn seine Lebensgeschichte ähnelt als einzige jener von Christus). Aber ich habe diese T-Shirts auch in den Strassen von New York gesehen und ich frage mich, was es mit diesem selbstgewählten Pessimismus, dieser Betonung des Martyriums auf sich hat. Wenn wir schon ein männliches Symbol für unsere Generation küren, warum nehmen wir dann nicht jemanden, der lebt, der spontan ist und sich heute für menschliche Anliegen einsetzt – selbst wenn alles sinnlos ist, wie wir nur zu gern zugeben? Wenn ich einen Helden für unsere Zeit wählen müsste, fiele meine Wahl wohl auf Moby. Und Wolfgang Tillmans ginge es vermutlich ebenso.

Wolfgang Tillmans' bekanntes Porträt von Moby zeigt den schwer einzuordnenden Musiker und unermüdlichen, einfallsreichen Aktivisten, wie er auf einem sonnigen Dach liegt. Er sieht genauso aus, wie ich ihn mir vorstelle oder wie er möchte, dass wir uns ihn vorstellen – durch und durch menschlich und antiheroisch, verletzlich, aber voller Vertrauen in seinen Körper und seine Ideen. Er hat fast keine Haare auf dem Kopf, weshalb er für die T-Shirts von Hausbesetzern wohl weniger in Frage kommt, aber er würde es wahrscheinlich vorziehen, wenn wir seine Worte auf dem Leib trügen. Zum Beispiel «Die Christliche Rechte ist keins von beiden» (weder christlich noch recht) oder «Die Umwelt ist wichtiger als Konsumgüter und Bruttosozialprodukt», «Die Redefreiheit ist absolut und unantastbar» oder «Grausamkeit ist unakzeptabel». Auf einem Moby-T-Shirt könnte aber auch nur «Come On Baby» stehen, was der Titel eines seiner Lieder ist, eine Aufforderung zu scharfem Sex oder zum Kampf.

Etliche von Wolfgang Tillmans' Photos scheinen zu sagen: «Come on baby». Da einige seiner Photos zuerst im Magazin *i-D* erschienen sind und weil seine Arbeit einen unmittelbaren, überwältigenden Einfluss auf die Modephotographie hatte, hielt man ihn

---

JEN BUDNEY schreibt und lebt in Mailand. Sie war Redaktorin bei *Flash Art International* und ihre Essays und Interviews sind in zahlreichen Zeitschriften erschienen, darunter *World Art*, *Third Text* und *Siksi*.

irrtümlich für einen Modephotographen, dem der Einstieg in die Kunstwelt eher zufällig gelungen war. Aber Tillmans ist tatsächlich ein Porträtphotograph, wenn auch selten im klassischen Sinne, und im Lauf der Zeit hat er das Bild einer ganzen Generation entworfen – eine die facettenreicher und freier als jede andere ist, obwohl man von ihr oft das Gegenteil behauptet hat. Die Menschen, die er photographiert, sind kreative, energiegeladene Individuen, denen es anscheinend Spass macht, vor der Kamera ihr Anderssein vorzuführen, ob dieses nun politischer, sexueller oder ästhetischer Natur sei.

Ein Bild von Alex und Lutz, 1992 in Bournemouth, sagt alles. Wer mit Tillmans' Arbeiten vertraut ist, wird Alex und Lutz über Jahre hinweg und in den unterschiedlichsten Situationen immer wieder begegnet sein. Mein Lieblingsphoto zeigt sie in einem Feld stehend, wobei der Bildausschnitt direkt unterhalb der Knie und oberhalb der Köpfe endet. Lutz trägt eine seltsame gelbe Schaumstoffweste, die das Innenfutter einer Schwimmweste sein könnte oder aus etwas Filzabfall von Beuys gefertigt sein könnte. Alex trägt ein Chanelfoulard um ihre Hüften. Beide schauen von der Kamera weg auf etwas in einer gewissen Entfernung, wo wir nicht hinsehen können – Lutz nachdenklich, Alex verträumt –, und Alex hält Lutz' Schwanz in ihrer rechten Hand. Man weiss nicht, wie fest sie ihn hält, er scheint es kaum zu bemerken. Ich mag dieses Photo wegen der Selbstverständlichkeit, mit der die beiden in ihren Körpern leben. Das ungewöhnliche Machtverhältnis zwischen Mann und Frau – Alex wirkt ebenso aggressiv herausfordernd wie beschützend – ist bezeichnend für Tillmans' Photographie, die Männer und Frauen in gleicher Weise stark, liebevoll, verspielt, sexy, verletzlich, aggressiv oder abwehrend zeigen. Sie müssen auch nicht immer gleich sein: Auf diesem Photo steht Lutz etwas hölzern da, während er auf anderen Photos ausgesprochen sexbesessen ist, unter einem Baum im Wald masturbiert, oder aber selbst zärtlich beschützend ist und Alex liebevoll umarmt. Alex (eine viel «atypischere Schönheit» als das Model Kirsten McMenamy je war) erscheint auf den vielen Photos, die Tillmans von ihr gemacht hat, gleichermassen draufgängerisch, verloren, weiblich und flirtend.

WOLFGANG TILLMANS, LIKE BROTHER LIKE SISTER, 1992, «i-D magazine», November 1992.
Photos und Seitengestaltung: Wolfgang Tillmans, Heftformat 30 x 23 cm / photos and page layout by Wolfgang Tillmans, page size 11¾ x 9".

Sean Lennon, Sohn von John Lennon und Yoko Ono, ist laut *London Times* der Ansicht, sein Vater sei «in vielerlei Hinsicht ein Machoschwein» gewesen, und wie wir sehen, tritt er jetzt gemeinsam mit seiner Mutter auf. Viele von Tillmans' männlichen Modellen zeigen sich ähnlich misstrauisch oder ironisch, wenn es um traditionelle Begriffe von Männlichkeit geht, und sie fühlen sich aufrichtig wohl mit Frauen, die stark oder vielleicht sogar stärker als sie selbst sind. Obwohl einige von Tillmans' Modellen stolz und glücklich sind schwul zu sein, sind auch heterosexuelle Jungs wie Moby «analfreundlich».[1] Tillmans zeigt aber auch seine tiefe Liebe für die Frauen, ob es sich nun um burschikose Lesben (bei den traditionellen jährlichen Gay Parades), ernsthafte Intellektuelle oder Künstlerinnen (zum Beispiel Isa Genzken) oder andere Frauen handelt, die vorübergehend von der mütterlichen, biologischen Seite ihrer Weiblichkeit in Anspruch genommen sind (seine Schwester, die einen Schuss Milch aus ihrer Brust herausdrückt, während das Baby neben ihr schläft). Sieht man all diese Bilder in einer Ausstellung, zusammen mit Stillleben von Früchten, Würsten im Topf oder Innenraumansichten nach einer Party, so vermittelt dies den Eindruck einer Generation, die sich von den sexuellen und rollenspezifischen Verklemmtheiten ihrer Eltern befreit hat – aber auch von allen anderen möglichen Hemmungen –, selbst jenen, die einige von uns ihren Hippie-Eltern verdankten. Wir haben hinter all die langen Haare geblickt und beschlossen, dass das Angesagte woanders stattfindet.

Tillmans' Arbeiten wirken beiläufig bis einfach gemacht. Aber sind es tatsächlich nur Schnappschüsse von den unbekümmerten Menschen um ihn herum? Ich glaube das nicht. Zufällig kenne ich ein paar der Menschen, die auf seinen zahlreichen Porträts auftauchen, und ich habe selbst ein paar Schnappschüsse von ihnen gemacht – von Jochen, der vor meiner alten Wohnung in Brooklyn New Yorker Marathonläufer anfeuert, oder Gillian, die sich für ein «Art-Club 2000»-Photo für *The Face* das Haar stylen lässt. Keines dieser Photos bringt die Energien dieser Leute zum Ausdruck, wie jedes einzelne Bild von Tillmans es tut – Jochen, der in Puerto Rico seine schlaksigen Glieder neben einem Wasserfall ausstreckt, oder Gillian, die mit Chris zwischen farbenprächtigen Stoffresten auf dem Boden herumtollt. Tillmans verfügt aber nicht nur über ein sicheres Gespür. Seine Photos sind meistens sorgfältig aufgebaut und immer das Ergebnis eines kollektiven Experimentierens und Entscheidens zusammen mit seinen Modellen, die er eher als «Komplizen» denn als «Darsteller» sieht.

Diese Zusammenarbeit ist auch der Grund, warum seine Modelle eine solche Würde besitzen, wie viele Beobachter seiner Bilder festgestellt haben. Tillmans hat sich vom furchteinflössenden «männlichen Blickwinkel» der Kamera endgültig verabschiedet – seine Bilder beweisen, dass man dargestellt werden kann, ohne zum Objekt gemacht zu werden. Das ist auch der Grund, warum seine Modeaufnahmen, wenn er denn welche macht, so ganz anders aussehen als alle anderen. Seine Seiten mit Kate Moss, in der Februarausgabe 1997 der amerikanischen *Vogue*, zeigen sie als Menschen, mit dem man durchaus einige Zeit verbringen möchte, Lichtjahre entfernt von der eisigen Nymphe, die durch die Anzeigenkampagne von Calvin Klein über Nacht berühmt wurde. Jedes dieser Bilder hat die Qualität des «Authentischen» – mit all dem Schweiss, Schmutz und den schlechten Zähnen, die dazu gehören. Und wir lieben diese Bilder, eben weil sie so echt aussehen wie wir selbst. Diese Menschen sind unsere Freunde oder könnten es sein.

Damit will ich sagen dass Tillmans' Bilder, wie Courtney Love, durch und durch wirklich sind, jenseits von jeder Künstlichkeit. Denn es handelt sich hier nicht um unsere Generation, sondern um Tillmans' eigene, idiosynkratische und hochgradig idealistische Sicht von ihr. In der «Wirklichkeit» besteht diese Generation auch aus dem hinterwäldlerischen Collegestudenten, der einem meiner Freunde ein blaues Auge verpasste, weil er seinen Arm um einen anderen Mann gelegt hatte; die Naziskinheads und die zukünftigen Firmenpräsidenten gehören ebenso dazu wie jede Menge Frauen, für die das Kinderkriegen kein Vergnügen ist, und viele junge religiöse Fanatiker, die in Abtreibungskliniken am liebsten Bomben legen würden. Kurz, unsere Generation ist so verwirrt und widersprüchlich wie jede andere auch. So gesehen sind Tillmans' Arbeiten eine schil-

WOLFGANG TILLMANS, GILLIAN & CHRISTOPHER, ON FLOOR, 1993, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12"; bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".

lernde Werbung oder sagen wir ein aktiver Dienst für etwas, was wir noch immer als «Alternative» bezeichnen müssen, obwohl dieses Wort durch das Grunge-Phänomen viel von seiner Bedeutung eingebüsst hat. Seine zahlreichen Photos von ökologischen Protesten, Friedenslagern und Schwulendemos bestätigen dies nur. Wie die US-Armee fordert Tillmans uns auf, «alles zu sein, was wir sein können» – nur können bei ihm die gebrauchten Armeeklamotten von Männern mit Maskara und Brustwarzenringen als Rock getragen werden (also gänzlich antimilitaristisch).

Vor etwas über einem Jahr waren die internationalen Zeitungen voll mit Schlagzeilen, die sich gegen den «Heroinschick» in der Modephotographie wandten, nachdem der sehr junge Photograph David Sorrenti an einer Überdosis gestorben war. Ich vermute, dass Drogenmissbrauch und Magersucht mehr mit einem Übermass an persönlichen Problemen wie etwa Unsicherheit zu tun haben als mit den Bildern in Magazinen (ich sah David Sorrenti zwei Wochen vor seinem Tod in Paris: Er platzte vor Energie, war lustig, umgänglich, intelligent und überhaupt nicht wie die morbide, No-Future-Generation, die in Zeitungsartikeln gern geschildert wird). Aber es trifft zu, dass die Models in beliebten Magazinen wie *The Face, Dazed & Confused* und sogar *Vogue* in den letzten Jahren immer kränklicher aussehen, und wer weiss, vielleicht hat das einen Einfluss darauf, wie junge Leute mit ihrem Körper umgehen. Wenn wir glauben, dass positive Bilder wie die von Tillmans ermutigend wirken, so müssen andere wohl auch ein Stück weit entmutigen können.

Deshalb war ich überrascht, in einem dieser Artikel ein Photo von Wolfgang Tillmans als Beispiel für das «Schlechte» zu finden. Es war ein Bild von Lutz in Lederhosen und einer pinkfarbenen, flaumigen Discojacke, wie er flach auf der Strasse liegt. Ich habe dieses Photo immer als humorvollen Seitenhieb auf die «fashion victims» verstanden oder als einfaches, formales Spiel mit Linien und Farben (die rosa Jacke vor einem weissen Pfeil neben einer dicken, rosafarbenen Frau, die auf dem Gehsteig in die andere Richtung geht). Es bedarf schon einer beträchtlichen, paranoiden Vorstellungskraft, um diesen offensichtlich gesunden jungen Körper als Opfer eines Unfalls mit Fahrerflucht oder eines nächtlichen Drogenexzesses zu sehen, beides Themen, die auf den Betrachter allerdings deprimierend wirken könnten. Da der konservative Geschmack nicht besonders scharf auf Transvestiten, ausgepackte Schwänze, Umweltschützer, Beziehungen zwischen Angehörigen unterschiedlicher Rassen oder unabhängige Frauen ist, verstehe ich, dass Tillmans' Photos sich hervorragend als Zielscheibe für reaktionäre Proteste bezüglich des traurigen Zustandes der heutigen Jugend anbieten. Und Tillmans weiss das – deshalb besteht er darauf, dass seine Bilder auch ausserhalb des relativ geschützten Raums der Galerien gezeigt werden. Hier trifft sich der noch verbliebene Hippie-Idealismus mit den schlechten Manieren des Punkrock.

Für Tillmans gibt es keinen Unterschied zwischen einer Ausstellung in einer Galerie, einem Auftrag für ein Magazin, einer Postkarte oder einem Katalog für Industriearbeiterbekleidung. Sie alle dienen dazu, seine eigene Sichtweise zu präsentieren, und sie sind alle gleichermassen Kunst. Es ist eine Art, mit der modernen urbanen, eklektischen, heterogenen Kultur des Sound-Sampling, des Internet, der Fanzines und der weltweiten Migration mitzuhalten, aber eine ungewöhnliche Entscheidung, solang «Photokunst» und «angewandte Photographie» weitgehend immer

WOLFGANG TILLMANS, CHEMISTRY SQUARES, 1992, 15 c-prints, je 14 x 14 cm, Länge variabel / 5½ x 5½" each, length variable.

noch als unvereinbare Gegensätze betrachtet werden. Es gibt Angehörige der Kunstszene, denen Tillmans' Verhalten suspekt ist, aber meiner Ansicht nach ist es nicht nur erfrischend – es trifft ins Schwarze. Zugegeben, es gab in letzter Zeit diverse stümperhafte Verbindungen zwischen Kunst und Mode von europäischen und amerikanischen Kritikern und Kuratoren (besonders in Italien mit der letztjährigen ersten «moda-è-arte»-Biennale in Florenz) –, aber noch einmal, Tillmans geht es nicht um die Bekleidung. Der Kunstgeschichte können wir entnehmen, dass es einmal eine Zeit gab, da die Galerien eine Welt beherbergten, die unterhaltsamer, provokanter und ästhetisch befriedigender war als die Welt draussen, aber das ist schon lange vorbei (und in vielen Ländern war es nie so). Laut Paul Virilio geht es in der Kunst heute um das «Entlokalisieren» und aus diesem Grunde möchte ich behaupten, dass Tillmans' Kunst noch lebendiger ist, wenn sie sich «zufällig» in Berufskleidungskatalogen, auf Postkarten, in Mode- und Musikmagazinen wieder findet. Tillmans nennt dies «Alltagstauglichkeit» und für mich ist es ein Bewusstsein und eine Grosszügigkeit, die mehr Künstler teilen sollten.

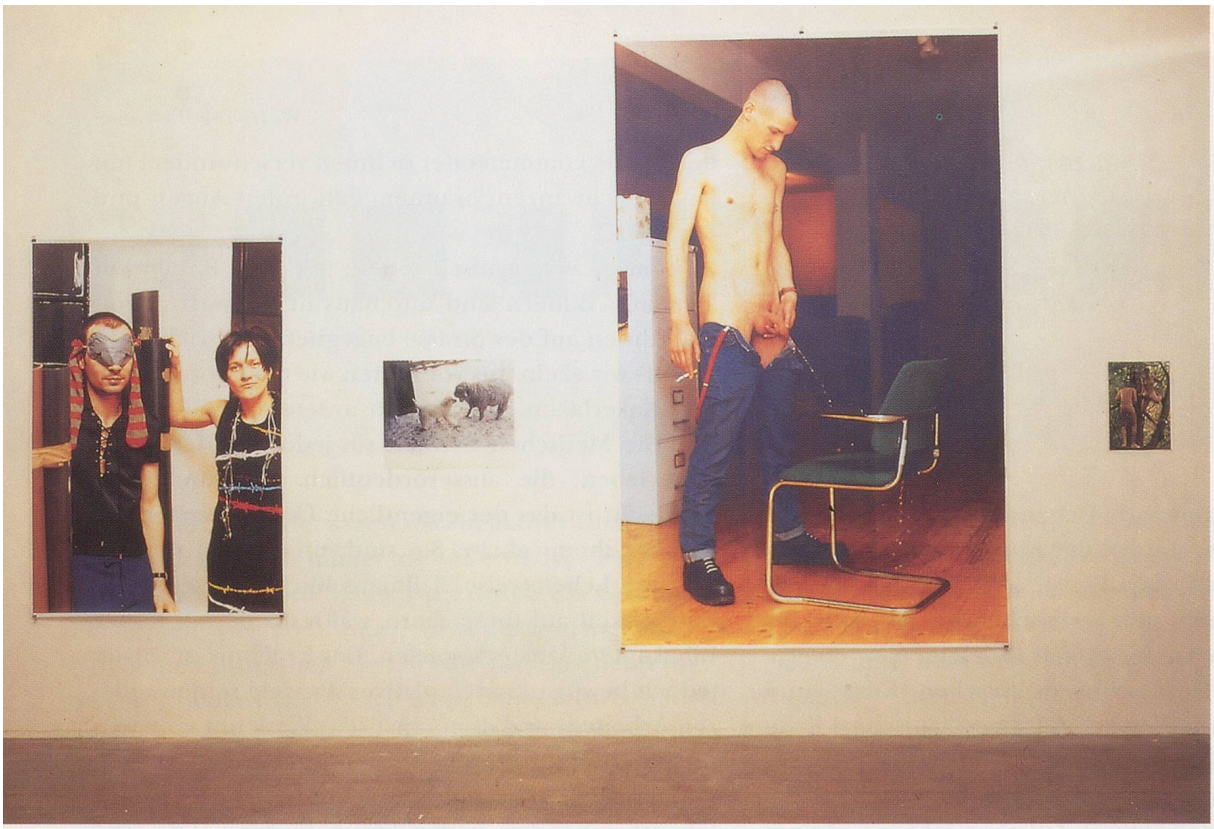
In der Gruppenausstellung «SHIFT», die 1996 im Berliner Haus der Kulturen der Welt stattfand, zeigte Wolfgang Tillmans einige Bilder, welche die Veranstalter vielleicht nicht erwartet hatten. Diese Ausstellung, die den Untertitel «family/nation/tribe/community» trug, nahm locker Bezug auf die humanistischen Bestrebungen der historischen Ausstellung «The Family of Man» von 1955 im New Yorker Museum of Modern Art. In «SHIFT» zeigte Tillmans keine Photos von Menschen, sondern von Kanalratten. Es handelt sich eindeutig nicht um niedliche Haustiere, sondern um Ratten aus der Kanalisation, die nachts aus den Gullys kommen oder in ihnen verschwinden, mit langen Schwänzen, braunem Fell, roten Augen und Krallen.

Es mag zwar zynisch tönen, aber die Ratten auf Tillmans' Bildern sind durchaus liebenswert. Wenn man ihnen auf der Strasse begegnet, erschrickt man meist – wir ekeln uns vor Ratten wie auch vor Tauben und Kakerlaken, weil sie von unserem Abfall leben. Wie die Menschen können sie jedoch in Ökosystemen leben, die ausserordentlich ungesund sind. Vielleicht ist das der eigentliche Grund, warum wir uns vor ihnen ekeln: Sie sind ein Spiegel unserer eigenen Lebensweise. Tillmans blickt mit seltsamer Zärtlichkeit auf diese Tiere, während sie mit seiner Blitzkamera Versteck spielen. Das Ergebnis ist witzig, jedoch bewusst kontemplativer als viele seiner anderen Arbeiten, und es ergänzt sein Werk um eine weitere poetische Variante.

Tillmans' Kunst besteht nicht durchgängig aus lebensbejahenden und witzigen Bildern – da und dort sehe ich tiefe Meditationen über Verlorengegangenes. Vielleicht liegt es daran, dass einige seiner Aufnahmen das Flüchtige des Augenblicks vermitteln, oder an bestimmten Studien des Nachtlebens, in denen Tillmans nach eigener Aussage die Frage stellt: «Was reisst uns in diesen Abgrund des Kontrollverlustes beim Tanzen und beim Sex?» Das «Ende» hat für uns alle seinen Reiz und oft sehen wir, dass Menschen, die intensiver und wagemutiger leben, sich der unausweichlichen Endlichkeit des Lebens bewusster sind. Wenn wir diesen Gedanken nur halbwegs weiterverfolgen, finden wir den Grund für all die Märtyrer-T-Shirts im *Pergola*. Aber Tillmans macht etwas anderes. Seine Rattenbilder sind nicht melancholisch. Geduldig und herausfordernd schlüpft er in den geistigen Zustand des «Ratteseins» und behandelt diese kleinen Nagetiere wie Freunde. Worum es dabei geht? «Seien wir ehrlich», sagt Moby, «die Wahrheit ist nicht angenehm.» Wir sind alle in der gleichen Situation und ein Ende ist nicht abzusehen. Kosten wir es also voll aus.

(Übersetzung: Egbert Hörmann)

1) «anal friendly»: Collier Schorr verwendet diesen Ausdruck in ihrem Essay «Things Gone and Things Still Here» in: *Wolfgang Tillmans: for when I'm weak I'm strong*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Wolfsburg, Cantz Verlag, Ostfildern 1996, S. XIV.



"I Didn't Inhale," installation view, Chisenhale Gallery, London, 1997.

Only Connect

JUDITH NESBITT

Only connect! That was the whole of her sermon.
Only connect the prose and the passion, and both will be exalted,
and human love will be seen at its highest.

E. M. Forster, *Howards End*

The week that Wolfgang Tillmans installed his exhibition "I Didn't Inhale" at Chisenhale Gallery last June was a week I remember with pleasure: the simple thrill of seeing pictures let loose in the gallery, after so much mixed media and video work before and all the equipment hire and complicated installation that they entail. Even so, I knew it wasn't going to be a straightforward hang—because for Wolfgang, installation is integral to the work. He takes nothing for granted: the process of making the exhibition is as challenging as making the art; a restless, open-ended search for his particular sense of beauty.

JUDITH NESBITT is Head of Programming at the Whitechapel Art Gallery, London.

Chisenhale, in London's East End, is ten minutes from Shoreditch where Wolfgang's home/studio then was. This proximity prompted the idea of the gallery becoming an extension of his studio. Wolfgang's needs were simple; a few trestle tables set up end to end in the middle of the gallery, and peace and quiet in which to sift through the work.

Wolfgang arrived with much more work than he intended to use, thus allowing himself a high degree of spontaneity in the installation process. The first day was euphoric, airing the work, seeing what's there, trying things out; day two was going too far, losing focus, facing congestion; day three was editing the excesses of the day before. Although Wolfgang had thought carefully about the exhibition for weeks

beforehand, as he unrolled the large bubble-jet prints, one by one, he questioned aloud, "What do you think about this one?...And that?" A still life of a pumpkin, a tomato, and a pomegranate floated to the floor, as a beautiful punk pissing on a green office chair drifted down past our eyes. As always, he mixed new and older work, inevitably structuring the installation around the large bubble-jet prints, some 48 by 68 inches, others 70 by 106 inches. These set the tone of the show—not so much because their size indicates greater importance but rather that they articulate spaces within which relationships take place. Without the obstruction of glass, the subtle tonal qualities of the large bubble-jet prints which, like his photographs, Wolfgang insists on printing himself, exert their hold on the eye. Made by jetting coloured inks into a fine layer of chalk, the images are matte, non-reflective, and colour-saturated. The colour sits in the chalk layer, giving an intrinsic softness and vulnerability that complement the intimate smaller photographs.

As he leafed through the work, initially alone, Wolfgang asked himself not "Is it new or old..." "Is it 'London' or not?" but rather, "Is it fresh? How does this feel to me here and now?" This test reveals much about the empathetic relationship Wolfgang has with his pictures. At one stage SMOKIN' JO (1995) was up on the wall, a portrait which had been a key element of his Portikus show in 1995. Yet, he removed it because it didn't have the immediacy he required for this particular situation.

Installing the Chisenhale show was an opportunity for Wolfgang to use the work in a new way. Rather than relying on formal solutions which had worked well in the past—such as creating strongly defined blocks of smaller works, abutting pictures within linear relationships—he was ready to explore other possibilities which might surprise and affect him, and, in turn, the viewer. Trusting that the new pictures could establish relations with more familiar images, an airy installation resulted. It was as if the space had liberated the work and, in doing so, Wolfgang's relationship to it.

To Wolfgang, each picture—whether a black and white snapshot or huge, colour bubble-jet print—has an equally useful role to play. They have different values, not in terms of size or the significance of the subject but, like the different notes in a musical score, each has its place within the whole, creating different depths, different accents of emotion. I recall, in particular, one of those unremarkable pictures which, once up on the wall, lodged itself firmly in the mind's eye. As we puzzled over its affective presence, Wolfgang told me that it was of a choir in Munich, singing hymns from Taizé, the international ecumenical community in France where he had spent some time. At one point, this picture of the choir was juxtaposed with a scene from an operating theatre, in which the participants conveyed a similar quality of rapt attention: two close communities, one dedicated to the spirit the other to the body. But we agreed that the two didn't work together visually and Wolfgang decided unequivocally in favour of the choir. He hadn't anticipated it to be an important image in the show but it became so. Sometimes the obvious thing is the right thing, like his initial positioning of SHAKER TREE (1997). Attached to the middle of the end wall by small bulldog clips hung on nails, this image printed on thin paper conveyed all the authority of the stalwart oak tree. Over the three days, the tree was joined by other images, but ended up alone except for a small image of two boys wading into water, fixed to the office door on the same wall.

Each morning when I arrived at work I'd see the fruits of Wolfgang's late evening revisions. HABBUKUK AND CHERUBIM (1996), a sheep and a little white dog rubbing noses, pictured against a snowy ground, was one of those almost cutesy images which stubbornly refused to go away. Wolfgang ended up sticking it between pictures of his friends Alex and Lutz dressed up, the pissing punk, and Alex and Alex dressed down. Farmyard frolics never looked so audacious, outrageous even.

But these confrontations are not an act of provocation on Wolfgang's part. There is always a narrative teasing in his mind. The juxtaposition of images has to have something to tell him, but it is not a game for the viewer to decipher; rather the viewer should feel that within the diversity, the work is connected, that somehow the relationships are right. Categories thrown askew, all senses on alert, we are challenged to trust our eyes.

Nur den Bogen schlagen!

Nur den Bogen schlagen! Das war schon ihre ganze Heilsbotschaft.
Nur den Bogen schlagen von der Prosa zur Leidenschaft,
dann werden beide erhöht werden, und die höchsten Höhen,
zu denen menschliche Liebe sich aufzuschwingen vermag, werden sichtbar.

E. M. Forster, *Wiedersehen in Howards End*

JUDITH NESBITT

Die Woche, als Wolfgang Tillmans im vergangenen Juni seine Ausstellung «I Didn't Inhale» in der Chisenhale Gallery zusammenstellte, ist mir in bester Erinnerung geblieben: Nach den ganzen Mixed Media- und Video-Arbeiten und der Technik, die gemietet und mühsam installiert werden musste, war es einfach spannend zu beobachten, wie die Galerie sich mit Bildern füllte. Auch wenn mir klar war, dass es nicht um ein blosses Aufhängen der Bilder gehen würde, denn für Wolfgang ist die Installation ein wesentlicher Bestandteil seiner Arbeit. Nichts ist ihm selbstverständlich: Das Ausstellen ist für ihn ebenso eine Herausforderung wie die Produktion der Bilder; eine rastlose, nie endende Suche nach seiner eigenen Ästhetik.

Chisenhale in Londons East End ist zehn Minuten von Shoreditch entfernt, wo sich Wolfgangs Wohnatelier damals befand. Diese räumliche Nähe brachte uns auf die Idee, die Galerie zu einer Aussenstelle seines Ateliers werden zu lassen. Wolfgang hatte keine grossen Ansprüche; ein paar Böcke und Tischplatten, die in der Mitte der Galerie von Wand zu Wand aufgestellt wurden, und Zeit und Ruhe um seine Arbeiten durchzugehen. Wolfgang hatte viel mehr Material mitgebracht, als er auszustellen gedachte, so dass er beim Einrichten sehr spontan vorgehen konnte. Der erste Tag war euphorisch; die Arbeiten

JUDITH NESBITT ist Programmleiterin in der Whitechapel Gallery, London.

wurden ausgepackt, man sichtete, was da war, und probierte verschiedene Dinge aus; Tag zwei uferte aus, man sah vor lauter Bäumen den Wald nicht mehr, die Fülle war erdrückend; Tag drei bestand darin, Ordnung in das Chaos des Vortags zu bringen. Obwohl Wolfgang sich schon seit Wochen sorgfältig auf die Ausstellung vorbereitet hatte, fragte er beim Entrollen der grossen Bubble-Jet-Prints immer wieder laut: «Was hältst du davon? ... Und davon?» Ein Stillleben mit Kürbis, Tomate und Granatapfel drifte zu Boden, während sich vor unseren Augen ein wunderschöner Punk, der auf einen grünen Bürostuhl pinkelte, entrollte. Wie immer mischte er seine neuesten Arbeiten mit älteren und musste so das Ganze auf die grossen Bubble-Jet-Prints ausrichten, die 120 x 170 bis 178 x 270 cm massen. Sie bestimmten den Tenor der Ausstellung, nicht sosehr, weil das Format ihnen mehr Gewicht verleiht, sondern weil sie Räume erzeugen, innerhalb derer ein Austausch stattfinden kann. Die raffinierte Tongebung der

WOLFGANG TILLMANS, TODOS LOS SANTOS, 1998,
Ausseninstallation, Malerei auf Holz, Ausführung Cosmo Sarson nach Photos von Tillmans, Shaftesbury Avenue, London, Sommer 1998 / outdoor installation, paintings on wood by Cosmo Sarson after Tillmans's photographs.

Blick in die Ausstellung «Wolfgang Tillmans», September/Oktober 1995, Portikus, Frankfurt am Main; an der Stirnwand SMOKIN JO, 1995, Bubble-Jet-Print, 360 x 240 cm / exhibition view; on the back wall SMOKIN' JO, bubble-jet print, 141¾ x 94½".

grossen Drucke (die Wolfgang ebenso wie alle seine Photoabzüge selbst macht) fesselt das Auge frei von jeder Behinderung durch Glas. Mit farbigem Tintenstrahl auf eine feine Kreideschicht gespritzt, sind die Bilder matt, farbgesättigt und es gibt keine Reflektionen. Die Farbe sitzt in der Kreideschicht und verleiht den Bildern etwas zutiefst Sanftes und Verletzliches, das gut zu den intimen, kleineren Photographien passt.

Wolfgang, der anfangs noch allein war, fragte beim Sichten seiner Arbeiten nicht: «Ist das neu oder alt?», oder: «Ist das London oder nicht?», sondern: «Ist es frisch? Wie fühlt sich das hier und jetzt an?» Dieser Test sagt viel über die empathische Beziehung, die Wolfgang zu seinen Bildern hat. Auch SMOKIN' JO (1995), ein Porträt, das im Mittelpunkt seiner Portikus-Ausstellung von 1995 stand, hing zwischendurch einmal an der Wand. Doch entfernte er es wieder, weil es nicht die Unmittelbarkeit besass, die er in dieser spezifischen Situation wünschte.

Der Aufbau der Chisenhale-Ausstellung war für Wolfgang eine Gelegenheit, neuen Gebrauch von seinen Arbeiten zu machen. Statt auf bewährte formale Lösungen zurückzugreifen – wie etwa aus kleineren Arbeiten fest umrissene Blöcke zu bilden und die Bilder in lineare Beziehungen zueinander zu bringen – war er bereit, andere Möglichkeiten zu erforschen, die ihn und folglich auch den Betrachter vielleicht zu überraschen und berühren vermöchten. Im Vertrauen darauf, dass die neuen Bilder mit schon bekannteren korrespondieren würden, gelang ihm eine «luftige» Installation. Es war, als hätte der Raum das Werk freigesetzt und damit auch die Beziehung des Künstlers zu ihm.

Für Wolfgang ist jedes Bild wichtig, ob es nun ein schwarzweisser Schnappschuss oder ein riesiger Bubble-Jet-Print ist. Die Bilder haben unterschiedliche Stellenwerte, die aber nichts mit ihrer Grösse, Bedeutung oder ihrem Gegenstand zu tun haben, sondern wie die Noten einer Melodie hat jedes einzelne seinen Platz innerhalb des Ganzen und erzielt eine andere Tiefenwirkung, setzt andere emotionale Akzente. Ich erinnere mich vor allem an eines jener unauffälligen Bilder, das sich, kaum hing es an der Wand, auch schon im Kopf eingenistet hatte. Während wir über seine emotionale Wirkung rätselten, erklärte mir Wolfgang, es zeige einen Münchner Chor, der Hymnen aus Taizé sänge, einer internationalen ökumenischen Gemeinschaft in Frankreich, in der er selbst eine Zeit lang gelebt hätte. Neben dieses Bild wurde dann eine Szene aus einem Operationssaal gehängt, dessen Protagonisten eine ähnlich gespannte Aufmerksamkeit zeigten: zwei enge Gemeinschaften, die eine dem Geist, die andere dem Körper verpflichtet. Aber wir waren uns einig, dass sie optisch nicht zusammenpassten, und Wolfgang bevorzugte entschieden den Chor. Dies war für ihn nicht von vornherein ein für die Ausstellung wichtiges Bild gewesen, aber es wurde dazu. Manchmal ist was auf der Hand liegt auch das Richtige, so die ursprüngliche Platzierung von SHAKER TREE (1997). Dieses auf leichtem Papier gedruckte Bild, das mit kleinen, von Nägeln gehaltenen Klemmen an der hinteren Wand angebracht war, vermittelte die ganze Kraft der imposanten Eiche. Im Lauf der drei Tage gesellten sich zu dem Baum noch weitere Bilder, letztlich blieb er dann aber doch allein, abgesehen von einem kleinen Bild von zwei ins Wasser watenden Jungen an der Bürotür in derselben Wand.

Jeden Morgen, wenn ich ins Büro kam, sah ich die Ergebnisse der am Vorabend vorgenommenen Veränderungen. HABBUKUK AND CHERUBIM (1996), ein Schaf und ein kleiner weisser Hund, die vor einem verschneiten Hintergrund die Nasen aneinander reiben, war eines dieser beinahe schon zu niedlichen Bilder, die sich einfach nicht unterbringen liessen. Wolfgang schob es schliesslich zwischen Bilder von seinen Freunden Alex und Lutz im grossen Outfit, dem pissenden Punk und Alex und Lutz ohne Outfit. Noch nie wirkte ein Geplänkel auf dem Bauernhof so gewagt, ja skandalös.

Aber diese Gegenüberstellungen sind von Wolfgang nicht als Akt der Provokation gedacht. Er hat immer eine narrative Neckerei parat. Das Nebeneinander von Bildern muss ihm zwar selbst etwas sagen, ist aber kein Rätsel, das der Betrachter lösen muss; er soll vielmehr in der Vielfalt das Zusammenhängende des Werks fühlen können, spüren, dass die Beziehungen irgendwie «stimmen». Jenseits aller Kategorien sollen wir mit wachen Sinnen unseren Augen trauen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

Wolfgang Tillmans' museale Präsentation seiner Photographien

Will beides

ULF ERDMANN ZIEGLER

Zu den wunderlichen Effekten der 80er Jahre gehörte, dass das Kunstpublikum eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber künstlerischen Techniken entwickelte: ob Gemälde, Siebdruck oder Photographie – es kam nicht mehr so recht darauf an. Entscheidend war die Eindeutigkeit der Präsentation.

In dieser für Photographen günstigen Situation hat Wolfgang Tillmans eine ungewöhnliche Wahl getroffen, indem er gerade die Forderung nach Eindeutigkeit missachtet. Seine Ausstellungen bestehen sehr wohl aus Photographien, aber gerade den Vorteil der photographischen Technik, homogene Formate und Oberflächen hervorbringen zu können, verkehrt Tillmans ins Gegenteil, indem er die Formate und Techniken wechselt und in der Präsentation gezielt konfrontiert. Am auffälligsten sind die mannshohen Bubble-Jet-Prints, die an Klammern aufgehängt werden. In ihrer milchigen Farbigkeit haben sie die Wirkung von «Fahnen», von entsubjektivierten Signalen. Sie zeigen oft Aussichten auf grosse Städte mit Fabriken, Strassen, Brücken und Wasseradern; oder Früchte-Stillleben aus dem Atelier in moderat modernen Anordnungen. Die Motive sind nicht – wie man beim ersten flüchtigen Eindruck denken könnte – zufällig gewählt, sondern bezeichnen genau die beiden äusseren Koordinaten des Spektrums von Motiven, das Tillmans interessiert. Auf der einen Seite die klassische Kontemplation vor dem Objekt (Früchte); auf der anderen Seite die Beschreibung einer universalen Struktur (Städte).

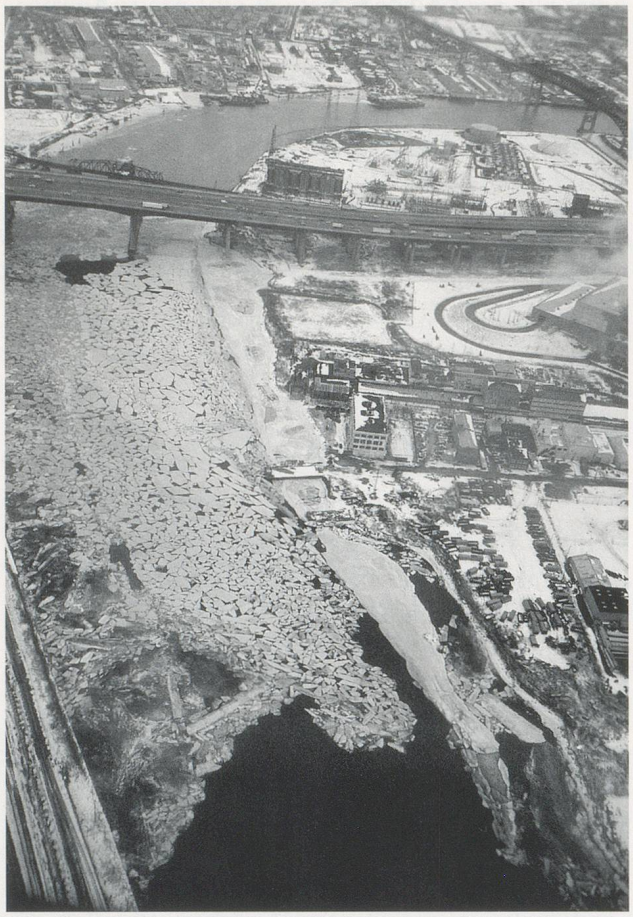
Ausser Photographien auf Farbpapier hat Tillmans schon in seinen ersten Installationen die «anderen Medien» der Photographie zitiert: Andrucke, Zeitschriftenseiten oder Postkarten. Das nicht um den musealen Rahmen zu diskreditieren, sondern um die Photographie – die eigene – als Räderwerk von Leben und Werk sichtbar zu machen.

Tillmans gehört zu den jüngeren Photographen, für die das schwarzweisse Labor mit seiner Schaukel-Chemie sehr bald nicht mehr in Frage kam – in der Steuerung der Farbe und dem Umgang mit den photographischen Produkten kehren die Rituale des Handwerks zurück. Selbst Schwarzweiss-Negative printet Tillmans auf Farbpapiere, wobei die grünliche oder warme Tonigkeit an die Gummidrucke und Albuminphotographien des letzten Jahrhunderts erinnert. Er bricht mit der Konvention, die schwarzweisse und farbige Technik als prinzipiell unterschieden anzusehen; so werden auch die ästhetischen Traditionen beider amalgamiert.

Sämtliche dieser Photographien – viele mit Rand, manche randlos – werden von Tillmans mit transparentem Band auf die Wand geklebt. Dabei gibt es Ballungen, die Pinwänden gleichen, verwinkelt auf- und absteigende Layouts und dramatisch isolierte Motive. Der Verzicht auf Rahmen hat anfangs wohl wie ein Affront gewirkt, aber nach einer gewissen Gewöhnungszeit sieht man in Tillmans' musealen Arrangements nicht mehr zerfressene Bilderteppiche, sondern Installationen, die den letzten Stand der Arbeit fixieren.

Zur akademischen Ausbildung in England gehören die bohrenden Fragen der Lehrer nach den

ULF ERDMANN ZIEGLER ist Kunstkritiker und lebt in Berlin.



WOLFGANG TILLMANS,
INDUSTRIAL LANDSCAPE, 1996,
c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm /
24 x 20" & 16 x 12";
bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".

ureigenen Absichten der werdenden Künstler. Für Tillmans wurde am College in Bournemouth klar, dass er die Motive, die er suchte, nur dann finden könnte, wenn er die Schranke zwischen Illustrierten und künstlerischem Werk nicht beachten würde. Er wollte beides. Seine Arbeit fällt in den Magazinen auf, weil sie mit «fast nichts» auskommt; im Museumsraum streut und ordnet, ordnet und streut er seine Bilder auf der Wand, so wie man es im Layout auf grossen Tischen tut, wenn man selegieren, zuordnen und umbrechen will.

Er plündert sein eigenes Material wie einen Zettelkasten. Selbst die Bilder der Concorde, die als Serie photographiert und im gleichnamigen Künstlerbuch sorgfältig zu einer Sequenz geordnet wurden, tauchen in anderen Zusammenhängen als Einzelbilder wieder auf. Das Flirrende seines Systems täuscht leicht über die Tatsache hinweg, dass Tillmans eine ganze Reihe von starken, ikonischen Bildern hervorgebracht hat, auf denen die ganze Arbeit ruht wie auf einer Achse: die fliegende Turnhose, der UNSCHARFE RÜCKENAKT eines jungen Mannes (kniend), die POLICE HELICOPTERS (über dem nächtlichen New York), das bewegende Porträt eines jungen Sportlers (BOY WITH BALL) und natürlich LUTZ & ALEX HOLDING COCK.

Der Stellenwert dieser Photographien im Werk ist langfristig zu erschliessen aus der Häufigkeit, in der sie auftauchen. In der konkreten Installation aber behandelt Tillmans Hauptsachen wie Nebensachen – der Endpunkt einer Überlegung ist der Beginn einer anderen. In strukturalistischer Rhetorik würde man sagen, er stelle das Machen über das Gemachte. Das unterscheidet Tillmans von den Traditionen der Autoren- und Kunstphotographie, der Bechers zum Beispiel, aber auch Paul Grahams. Tillmans will mit seiner Photographie nichts beweisen und nichts belegen und nichts verdichten, sondern einen *stream of consciousness* spürbar machen. Seine Installationen meinen nicht die Repräsentation von Objekten, sondern der Libido. Es ist gewiss kein Zufall, dass (in erstaunlichen Varianten) immer wieder der onanierende Jüngling auftaucht. Der Masturbierende darf sich alles vorstellen, lebt in der Zirkulation seiner Lieblingsmotive, aber dies unter der Drohung des Ennui. Tillmans Bilderstrom bekennt sich zur solipsistischen Melancholie des nackten Subjekts.

Wants Both Wolfgang Tillmans's Museum Presentation of his Photographs

ULF ERDMANN ZIEGLER

Among the curious outgrowths of the eighties one must count the fact that art goers developed a certain indifference to artistic techniques: painting, silkscreen, or photograph—it no longer really mattered. Essential was the clarity of presentation.

Although this call for clarity is to the advantage of photography, Wolfgang Tillmans made an unusual decision by deliberately ignoring it. His exhibitions certainly do consist of photographs but he has reversed photography's characteristic ability to produce homogeneous formats and surfaces. Tillmans changes formats and techniques and confronts them in his presentation. Most striking are the man-sized, bubble-jet prints hung on clips. Their milky coloring lends them the appearance of "banners," of de-subjectivized signals. They often show views of large cities, seen from above, with factories, bridges, and waterways; or moderately modern still-life arrangements of fruit in his studio. Contrary to what a first, fleeting impression might convey, the motifs are not chance selections but specifically represent the extreme coordinates in the spectrum of motifs that interest Tillmans: on one hand, the classical contemplation of an object (fruit), on the other, the description of a universal structure (cities).

In addition to photographs on colored paper, Tillmans has addressed the "other vehicles" of photogra-

WOLFGANG TILLMANS, FALTENWURF (OLIV), 1996, c-print, 40 x 30 cm & 60 x 50 cm / 24 x 20" & 16 x 12"; bubble-jet print, 170 x 120 cm / 67 x 47¼".

ULF ERDMANN ZIEGLER is a critic who lives in Berlin.

WOLFGANG TILLMANS, STILLLEBEN, MARKTSTRASSE, 1997, c-print, 30 x 40 cm & 50 x 60 cm / 20 x 24" & 12 x 16"; bubble-jet print, 120 x 170 cm / 47¼" x 67 cm.

phy—proofs, pages from magazines, or postcards—since his first installations, not in order to discredit the museum but to demonstrate that (his) photography is inseparably engaged with the gears of life and work.

Tillmans belongs to that breed of young photographers who have outgrown the black-and-white darkroom with its chemical dip-and-swing. The rituals of the craft have shifted to color control and the treatment of the photographic product. Tillmans even prints black-and-white negatives on colored paper, whose greenish or warm tones recall the aniline and albumen prints of the last century. Having broken with the canon that posits a fundamental distinction between black-and-white and color photography, he amalgamates the aesthetic traditions of both.

All of these photographs—some with margins, some without—are mounted on the wall with transparent tape. There are crowded pinboard-like sections, clusters of rising and falling layouts, and dramatically isolated motifs. The lack of frames may seem to be an affront at first but after a certain period of acclimatization, Tillmans's museum arrangements no longer look like moth-eaten carpets but very much like installations that fix the latest stage of his work.

An academic education in England is incomplete without the probing interrogation of teachers as to the essence of the budding artist's intentions. It was while attending the College of Bournemouth that Tillmans realized that if he wanted to find the motifs he was looking for, he would have to ignore the barrier between illustrated magazine and work of art. He wanted both. His magazine output is conspicuous for the fact that it makes do with "practically nothing." In the museum space, he scatters and arranges, arranges and scatters his pictures on the wall much

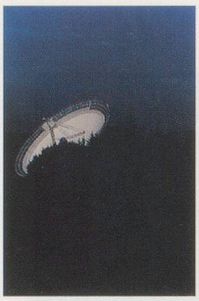
WOLFGANG TILLMANS, DOMESTIC SCENE, 1991, c-print, 30 x 40 cm & 50 x 60 cm / 20 x 24" & 12 x 16"; bubble-jet print, 120 x 170 cm / 47¼" x 67 cm.

the same way as one works on a large table to prepare a magazine layout: making choices, combining image and word, designing page layouts.

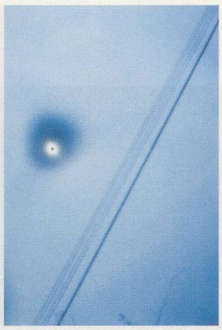
He rifles through his own material as if it were a filebox. Even the pictures of the "Concorde," shot as a series and carefully arranged in the artist's eponymous book, reappear singly in other contexts. The flightiness of Tillmans's system tends to disguise the fact that he has produced an axis of compelling iconic images on which the entire body of work rests: the flying gym pants, the FUZZY NUDE FROM BEHIND of a young man (kneeling), the POLICE HELICOPTERS (over nocturnal New York), the moving portrait of a BOY WITH BALL (young athlete), and naturally LUTZ & ALEX HOLDING COCK.

The importance of these photographs in the artist's oeuvre can be judged in the long term from the frequency of their appearance. But in the concrete installation, Tillmans treats major things like minor things—the end point of a line of thought is the beginning of another. In structuralist rhetoric, one would say the making takes priority over the made. This sets Tillmans off against the traditions of authorial and art photography such as that of the Bechers or even Paul Graham. Tillmans does not want to prove, research, or distill anything; his photographs merely make a stream of consciousness rise to the surface. His installations do not mean to represent objects but rather the libido. It is most certainly no accident that the masturbating boy crops up so often (in astonishing variations). While masturbating, the boy can let his imagination run wild; he lives in the circulation of his favorite motifs, but the threat of ennui is not far off. Tillmans's stream of pictures testifies to the solipsistic melancholy of the naked subject.

(Translation: Catherine Schelbert)

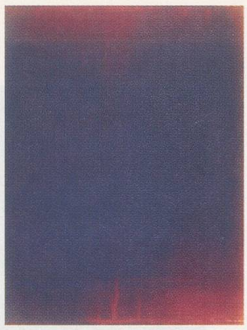


1



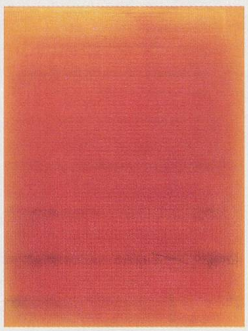
2

3



4

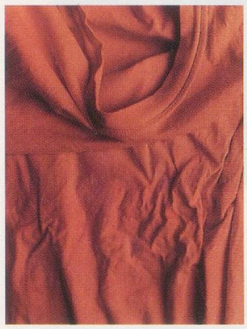
9



10

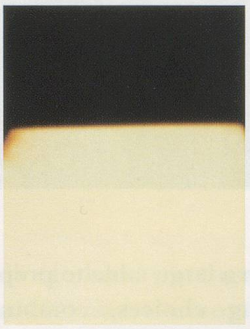
11

12

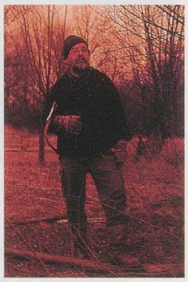


17

18



19



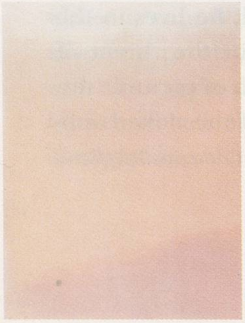
20

25

26

27

28

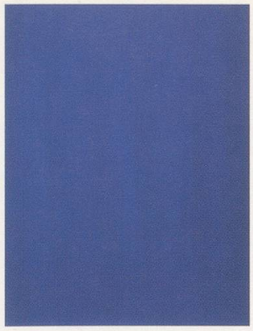


33

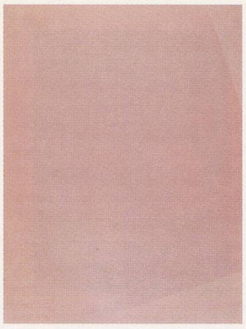
34

35

36



5



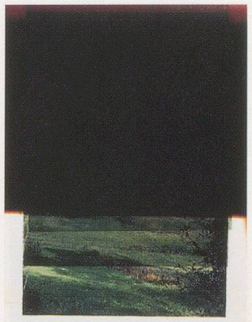
6

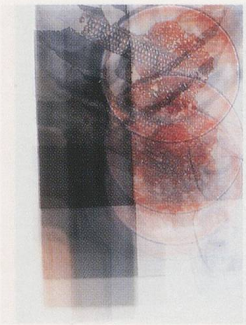
7

13

14

15

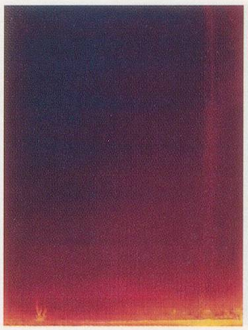




21

22

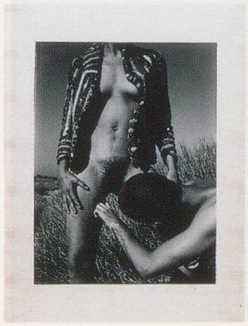
23



29

30

31

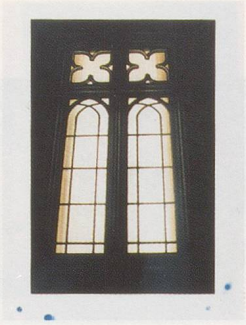


37

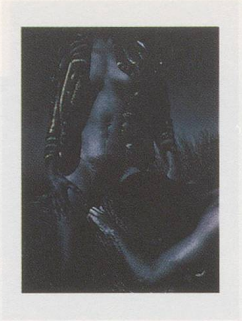
38

39

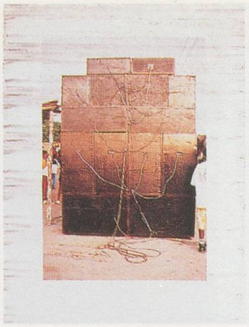
41



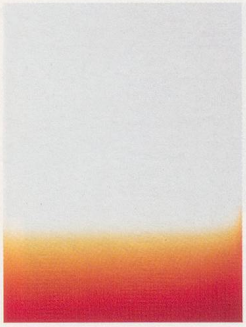
42



43

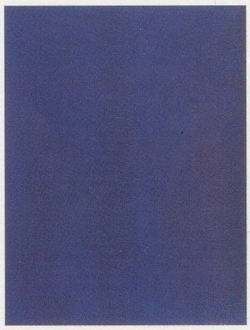


44

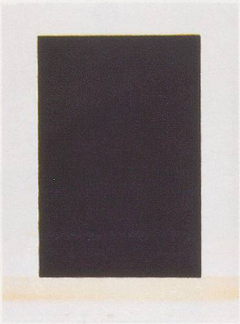


45

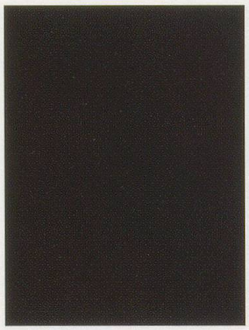
46



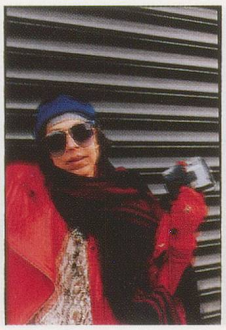
47



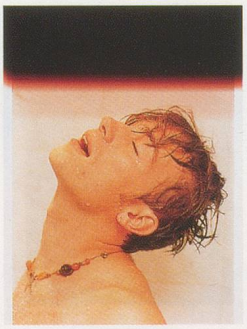
48



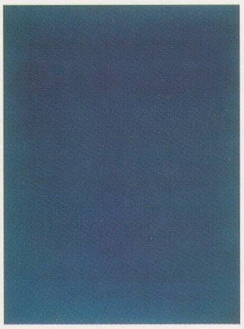
49



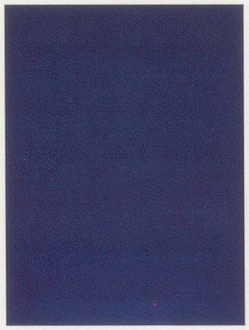
50



51



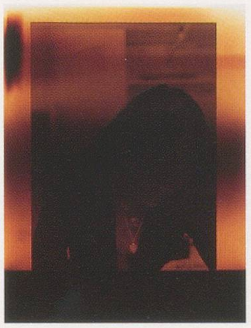
52



53

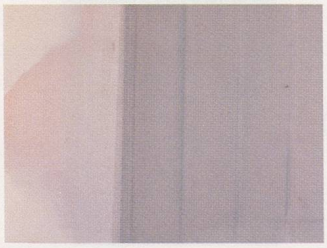
54

55



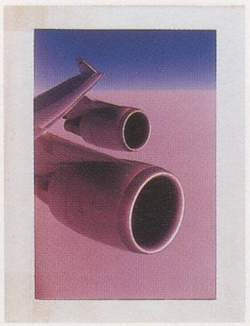
56

57



58

59



60

Edition for Parkett

Wolfgang Tillmans

Parkettedition, 1992–98

60 Unikate auf Farbnegativ-Photopapier,
ca. 40,5 x 30,5 cm, signiert und nummeriert

Parkett Edition, 1992–98

60 unique works on color-negative photographic paper,
ca. 16 x 12", signed and numbered