

The Future Has a Silver Lining

-

Genealogies of Glamour

28. August bis 31. Oktober 2004

Janet Cardiff/George Bures Miller – Meret Oppenheim – Brice Dellsperger – Francesco Vezzoli – Manon – James Lee Byars – Fergus Greer/Leigh Bowery – T.J. Wilcox – Sanja Ivekovic – Marc Camille Chaimowicz – Julian Göthe – Cerith Wyn Evans – Kutlug Ataman – Sanja Ivekovic – Jonathan Horowitz – Josephine Meckseper – Mick Rock – Katharina Sieverding – Mark Leckey – Michel Auder – Sylvie Fleury – Daniele Buetti – Bernhard Martin – Carlos Pazos – Christian Flamm – Wols – Francesco Scavullo – Nicole Wermers – Tom Burr – John Edward Heys – Shannon Bool – Cosey Fanni Tutti – Urs Lüthi – Daniel Robert Hunziker & Klassenfahrt/KMUProduktionen – Franz Gertsch – Peter Hujar – Allen Frame and many others...

Die Ausstellung präsentiert unterschiedliche, auch alternative Geschichten der Beziehung von Kunst und Glamour. Als schillernde, strategische Kategorie ästhetischer Praxis ist Glamour zwar allgegenwärtig, aber kaum entsprechend gewürdigt und analysiert. Einige Leitfragen, die den Besuch strukturieren könnten: Wie werden die Zumutungen der massenkulturellen Modelle von Schönheit und Überlegenheit künstlerisch reflektiert? Welchen Einfluss hatten und haben die Inszenierungen von Filmstars und Popmusikern auf das Selbstverständnis und die Selbstbilder von KünstlerInnen? Wie und unter welchen Umständen treten künstlerische Arbeitsweisen und die Arbeit am Glamour in Kontakt? Und inwiefern ist die Beschäftigung mit Glamour notwendig eine Beschäftigung mit den Archiven und Katalogen des Glamourösen? Die ausgestellten Werke geben auf diese Fragen keine einfachen Antworten. Statt dessen werfen sie fortwährend weitere Fragen auf, die deutlich machen, wie komplex der Kunst/Glamour-Zusammenhang ist. Ein Zusammenhang, der in seiner Bedeutung für die Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst – trotz beständiger Beschwörungen (und Verurteilungen) des Glamourösen im Kunstbetrieb – erst allmählich erkannt wird.

In *The Great White Way Goes Black* (1977) von **Katharina Sieverding** (*1944) steht die Künstlerin vor einem undefinierbaren Hintergrund aus Nacht und Schwärze. Die linke Hand an der Stirn, die Augen tiefschwarz geschminkt, die helle Muskulatur von Schulter und Hals deutlich gezeichnet, trägt sie eine rote Schirmmütze, ein halbtransparentes weiß-gestreiftes Top und ein Glas, gefüllt mit einem weißen Getränk. Es ist die Nacht vom 13. auf den 14. Juli 1977, als in New York der Strom ausfiel, und für 25 Stunden der Ausnahmezustand herrschte. Sieverding blickt zur Kamera, aber sie scheint auch die besondere Situation dieser Nacht und des darauffolgenden Tages selbst in den Blick zu nehmen. Denn New York wurde in diesen Stunden zum Ort der Ausschreitungen und der Überschreitungen, der rassistischen Polizeiübergriffe auf Afroamerikaner, wie der karnevalesken, improvisierten Feste. Der „große weiße Weg“ im Titel bezieht sich dabei auf unterschiedliches: auf den Namen, den die amerikanischen Indianer dem Broadway gaben, ebenso wie auf den Weg der weißen Mehrheitsgesellschaft in den USA. Der *blackout* im Sommer 1977 erschütterte das Vertrauen in diesen „großen weißen Weg“ wie kaum ein anderes Ereignis zuvor. Zugleich hat es, bei aller chaotischen Gewalt dieser Stunden, selten so viel Gelegenheiten gegeben, spontanen, unerwarteten Glamour zu produzieren, wie auch diese monumentale, vierteilige Text-Fotografie zeigt, die unter anderem Entwicklungen in der Modefotografie der 1970er Jahre aufnimmt, als Schnappschussästhetik, *directorial mode* und die Andeutung von Drama in die Bildstrecken der High-Gloss-Magazine einzogen.

Als Chronist und Stilist sucht **Christian Flamm** (* 1974) nach charakteristischen, auch widerständigen Momenten von Stil und Stilbewusstsein. Als zarte Wandzeichnung aus schwarzem Faden tritt die Hand mit Rose in Flamms *Relindis Agethen* (2004) in Erscheinung. Wie bei einer Taschentuchstickerei ist hier das Formrepertoire aufs Nötigste verknappert. Flamm, der nicht nur mit Stickereien, sondern u.a. auch mit Scherenschnitten an einer Grammatik der Posen und Gesten

arbeitet, welche gegenwärtige subkulturelle Formationen mit den Traditionen von Boheme und Dandytum verbindet, überführt das romantische Motiv in ein Piktogramm für Eleganz, Elegie und dandyeske Grazie, haarscharf an der Grenze zum Kitsch.

Die Bedeutung der Aus- und Beleuchtung des Selbst wird in **Carlos Pazos'** (* 1949) *Milonga* aus dem Jahr 1980 allegorisch. Die Neonröhre, Accessoire der kühlen Raumästhetik in den Jahren von Punk und New Wave, aber auch der Minimal Art und ihrer Nachfolger (Dan Flavin, Bruce Nauman), ist Bestandteil eines fotografischen Selbstporträts des Künstlers in melancholischer Pose, am Tresen. Wie Katharina Sieverding, Michel Journiac, Manon, Jürgen Klauke oder Urs Lüthi hat Pazos in den 1970er Jahren die serielle Inszenierung und Transformation der eigenen Person betrieben - mit Performances und Fotoarbeiten. Im Werkkomplex *Voy hacer de mi una estrella* (1975), der zur Zeit seiner Entstehung auch Performance-Anteile besaß, orientierte sich Pazos deutlich am *glamour shot* des Hollywood der 1920er bis 1950er Jahre, um aus sich „einen Star zu machen“. In den 1970ern ist der Bezug auf den Typus des *latin lover* und andere Starszenierungen des klassischen Hollywood nicht nur nostalgisch, sondern auch in Hinblick auf die Möglichkeiten einer sexuellen Politik zu sehen. Aus Filmgeschichte, Pop und Subkulturerfahrungen wurde ein Gegenentwurf zu den herrschenden Verhältnissen (hier die Ausläufer der repressiven Gesellschaft im Spanien Francos) entwickelt. Dabei betont Pazos' queere Aneignung gegebener Glamour-Schemata die Erfahrung von Entfremdung, verunsichert aber auch Identitätsvorstellungen.

Mit den Übergängen zwischen Politik und Mode, Aktivismus und Glamour beschäftigt sich **Josephine Meckseper** (* 1964). In Fotografien, Videos, Textilarbeiten, Zeitschriftenprojekten und Wand-Assemblagen wie *Shelf No. 11b* (2003) wird zur Darstellung gebracht, wie sich Begriffe und Bilder des Politischen unter dem Eindruck von Werbung, Mode oder Popästhetik verändern. Die Formensprache der Protestkultur, aber auch der großen Parteien erscheint diesem Ansatz zufolge weitgehend abgelöst von Inhalten und zunehmend in Parametern der Glamourproduktion erfassbar. Bilder von Demonstrationen fügen sich dann scheinbar bruchlos in die dekorativ-elegante Kunststoffarchitektur von Display-Elementen. Ist den *politics of style* ein *political style* gefolgt?

Painted White in a Spirit of Rebellion (2002/2003) von **Julian Göthe** (*1966) ist ein rätselhaftes Hybrid aus Skulptur und Displayarchitektur, aus reiner Form und virtueller Anwendung. Gebaut aus Papier und Draht vermittelt das Objekt widersprüchliche Empfindungen und Assoziationen – von zerbrechlicher Kreatürlichkeit und bösartiger, aber auch lustvoller Gewalt. Die formalen und inhaltlichen Referenzen reichen vom bizarren „stil novo“ des italienischen Möbeldesigners Renzo Zanovelli bis zu den Körperarchitekturen des Body Building. Das blendende Weiß lässt an die weißen „Kleider“ der Architektur etwa Le Corbusiers denken und damit an die in der Geschichtsschreibung nur allmählich akzeptierte Verschränkung von Mode und Moderne. Die gleichberechtigte Zurschaustellung von Schauseite und Rückseite vermittelt darüber hinaus einen Sinn für das, was in der Inszenierung normalerweise unsichtbar bleibt, jedoch das Begehren strukturiert und nährt.

Will man verstehen, wie weit die Entgrenzung von Vorstellungen über sexuelle Identität, den Status des Körpers, die Funktion von Kleidung und die Prinzipien der Performance gehen kann, ist **Leigh Bowery** (1961-1994) eine Schlüsselfigur. Der Modemacher, Performer, Musiker, Clubbetreiber und Allround-Exzentriker war im London der 1980er und frühen 1990er Jahre eine auffällige, extreme Erscheinung. „Dress as though your life depends on it, or don't bother“ („Kleide dich, als würde dein Leben davon abhängen, oder lass es sein“) lautete ein Motto von Bowerys serieller Selbsttransformation. Seine skulpturalen Choreographien mit Körpermasse und üppigen Stoffgebirgen fanden vor Live-Publikum, vor der Kamera oder vor den Augen des Malers Lucian Freud statt, dessen Modell Bowery gewesen ist. In den Jahren bis zu seinem Tod entstand auf diese Weise eine Fülle von Bildern, die den Prozess dokumentieren, der Bowery in ein theatralisches Jenseits von Drag führen sollte. Bis heute lassen sich Modedesigner wie John Galliano, Jean-Paul Gaultier, Alexander McQueen oder Vivienne Westwood von diesem großen Abweichler inspirieren. **Fergus Greer**, der für Magazine wie *Vogue* und *Vanity Fair* arbeitet, ist der Fotograf, mit dem Leigh Bowery am regelmäßigsten kooperiert hat.

T. J. Wilcox (* 1965) kombiniert in seinen Filmen gefundenes Filmmaterial, selbstgedrehte Sequenzen auf 8 Millimeter und animierte Passagen. Sie werden zunächst auf Video kopiert und bearbeitet; abschließend wird eine 16-Millimeter-Kopie erstellt. Die materiellen Spuren dieses mehrstufigen Vorgehens, das Zerdehnen der Zeit durch Slow-Motion und die eher beiläufig gehaltene Projektionssituation spielen eine wichtige Rolle für Wilcox' Verständnis der Visualisierung und Vertonung von persönlicher und kollektiver Vergangenheit. *The Funeral of Marlene Dietrich* (1999)

montiert Bilder, die Wilcox ansonsten nicht „loswerden“ würde, zu einer filmischen, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verschränkenden Rekonstruktion und Re-Fiktionalisierung jener Phantasien, die die Dietrich anlässlich ihrer eigenen Begräbnisfeier gehegt haben könnte. Traumähnlich, romantisch, witzig, *over the top* und verhalten parodistisch wird die Erinnerung an den Star und dessen Selbstmystifikation erfunden. In *Stephen Tennant Hommage* (1998) widmet sich Wilcox in ähnlicher – Nostalgie, Kolportage und Celluloid-Materialität verbindender – Manier einer Dandy-Ikone des 20. Jahrhunderts, Stephen Tennant.

Anfang der 1970er Jahre begründeten Musiker wie Roxy Music, David Bowie, Iggy Pop, T. Rex, Queen, Gary Glitter, Alice Cooper, die New York Dolls oder Jobriath in London und New York eine neue Facette in der Kategorie des Glamourösen: Unter dem Namen Glam Rock (oder Glitter Rock) sind Glitzer-Make-Up, bizarre Kostüme, theatralische Bühnenshows und eine anspielungsreiche Abkehr von den Ritualen des authentizistischen Rock bekannt geworden. „Für eine kurze Zeit“, schreibt der Filmregisseur Todd Haynes, „verkündete die Popkultur, dass Identität und Geschlecht keine unveränderlichen Dinge sind, sondern fließend und austauschbar. Der Rock'n Roll bemalte sich das Gesicht und drehte den Spiegel herum, wobei sich alles verzerrte, was irgendwie in Sichtweite war.“ Der Fotograf **Mick Rock** (*1948) hat die Welt der Glamrockers wie kein zweiter mit der Kamera begleitet. Sein Bild von David Bowie in der „Ziggy Stardust“-Phase (um 1973) war ein Beitrag zur Inszenierung der Majestät des Glam.

Mit Arnold Schwarzeneggers Wahl zum Gouverneur nahm zum zweiten Mal nach Ronald Reagan ein Hollywood-Star das höchste politische Amt im US-Bundesstaat Kalifornien ein. Dieser Wechsel vom Unterhaltungsgeschäft in die Politik – hat er Modellcharakter? **Jonathan Horowitz** (* 1966), der sich seit Jahren mit den manipulativen Strategien und dehumanisierenden Effekten der Massenmedien beschäftigt, verweist in *The Governator* (2003) auf den frauenfeindlichen Subtext der Karriere Schwarzeneggers. Dem Bild von überlegener Männlichkeit in den Rollen des Kampfrobers oder Urmenschen wird durch die beigefügten Zitate jede ironische Qualität genommen. Dass Schwarzeneggers politischer Erfolg auf der Bestätigung reaktionärster Klischees von Männlichkeit beruhen könnte, ist eine der verstörenden Schlussfolgerungen, die Horowitz nahelegt.

Die *Single Disco* (1999) von **Bernhard Martin** (*1966) kommentiert ironisch den Widerspruch von kollektivem Disco-Erlebnis und gleichzeitiger akuter Vereinzelung. Die Ein-Personen-Diskotheke ist eine lustig-verzweifelte Lösung dieses eigentlich unlösbaren sozialen Dilemmas. Kann man sich allein in einer solchen Druckkammer des Hedonismus amüsieren? Welchen Anteil hat die Gemeinschaft oder die Idee von Gemeinschaftlichkeit bei der Konstruktion der Erfahrung von Glamour? Ist dies die Box für den selbstbezüglichen Ecstasy-Trip? Martins Ikea-Schrank mit integriertem Vergnügungssortiment thematisiert die architektonisch-räumlichen Bedingungen, unter denen sich Glamour überhaupt ereignen kann.

Das *Brutalist Bulletin Board* (2001) von **Tom Burr** (* 1963) beteiligt sich ebenfalls an dem Diskurs über die architektonischen Komponenten von Glamourkonstruktionen. Seine Gegenüberstellung der maskulinen, Körper/Leder-Inszenierung des Sängers Jim Morrison mit dem „Brutalismus“ genannten Baustil der Nachkriegszeit, der für Parkhäuser oder auch im Sozialwohnungsbau typisch wurde, macht den Rockstar als sexuelle, womöglich sexy „Architektur“ sichtbar. Zur Veranschaulichung dieser These, die alles andere als auf Eindeutigkeit zielt, bedient sich Burr der Methode der Pinnwand. Weil das „bulletin board“ zugleich an den „Bilderatlas“ des Kulturhistorikers Aby Warburg erinnert, kann hier von Mythenforschung in der (Pop-)Moderne des 20. Jahrhunderts gesprochen werden.

An den Grenzen von Einrichtungsgegenstand und Skulptur bewegen sich die *French Junkies* (2002) von **Nicole Wermers** (* 1971). Die entfunktionalisierten Standaschenbecher sind gleichermaßen Destillat und Reorganisation von Gebrauchsdesign. Wermers „schneidet“ aus kommerziellen Umgebungen wie Boutiquen oder Hotellobbys signifikante Formpartikel und Materialmuster heraus und setzt diese, dem Prinzip der Collage verpflichtet, zu Meta-Designgegenständen zusammen. Die Faszination für die Oberflächenbeschaffenheiten, Farbwerte und Linienführungen ihres Ausgangsmaterials, des auf Attraktion, Verführung und Profitsteigerung programmierten Designs, wird nicht verleugnet. Dennoch entsteht durch das Verfahren der Collage ein Raum für subtile Distanzierungsmanöver.

„Ich habe mich nie wirklich mit ‚Weiblichkeit‘ identifiziert; auch als ich als Fotomodell und Striptease-Tänzerin arbeitete habe, hatte ich nie das Gefühl, dass ich richtig hineinpasste“, sagt **Cosey Fanni**

Tutti (* 1951). International bekannt geworden mit Throbbing Gristle, einer Industrial/Noise-Band, war sie bereits seit den frühen 1970er Jahren Mitglied der Performance/Mail-Art-Gruppe COUM, aus der später TG hervorgehen sollte. Mit sexuellen und politischen Überschreitungen, die 1976 in der skandalträchtigen Ausstellung „Prostitution“ im Londoner ICA gipfelten, provozierte COUM die britische Kunstszene. *Life Forms* (1973-1979) dokumentiert in jeweils drei Farbfotografien die Arbeitsfelder einer Performerin, die sowohl als Künstlerin wie auch als professionelle Stripperin und Nacktmodell tätig gewesen ist. Dazu erläutert Cosey Fanni Tutti auf drei Texttafeln ihre Situation auf diesen Feldern, die alle auf je eigene Weise die Institutionalisierung und Objektivierung von weiblichen Körpern und „Weiblichkeit“ betreiben. Bezeichnenderweise hat der Begriff „Glamour“ einen festen Ort in der Sexindustrie. Seit den 1940er Jahren wird Glamour mit Pin-Up-Fotografie assoziiert. Und heute dient „glamour photography“ als Euphemismus für das Geschäft der Hardcore-Pornographie.

Auf die 1968 politisierten und der Konzeptkunst zuneigenden Zeitgenossen wirkten die Selbstinszenierungen von **Urs Lüthi** (*1947), die in Serien wie *Tell Me Who Stole Your Smile* (1974) ausgestellt und ediert wurden, anstößig. Waren sie nicht einem überholt wirkenden Ideal selbstvergessener künstlerischer Subjektivität verbunden? Vielleicht zeigten sie auch zu deutliche Spuren einer Anregung durch das Schauspiel der Imagewechsel und Irritationen sexueller Identität, das Glam-Stars wie David Bowie auf den Pop-Bühnen aufführten, als dass man sie als eine künstlerische Äußerung ernstnehmen wollte. Ein Fehler, denn gerade diese Verbindungen zum Pop-Imaginären der Zeit lassen sich rückblickend als besondere Qualität beschreiben. Wie Bowie wird Lüthi in seinen Serien zur multiplen Kunstfigur. Die Fiktionalisierung der eigenen Person ist dabei eine Chance auf Selbstveränderung, aber auch ein Schwindel der Identität (im doppelten Wortsinn). Exhibitionismus und Maskerade, Humor und Melancholie, Genuss und Sehnsucht werden zu Optionen der Inszenierung, und es stellt sich die Frage, wer konnte damals und wer kann es sich heute sozial leisten, diese Optionen in Anspruch zu nehmen?

Partial Eclipse (1980-2003) von **Marc Camille Chaimowicz** ist eine Meditation über den Verlust in 180 Dias. Verloren wurde eine vergangene Erfahrung – von Interieurs, Körpern, Gerüchen, Emotionen. Die Erinnerungsarbeit verläuft über visuelle Fragmente, stillebenhafte Bilder von Pflanzen, Menschen und Möbeln. Chaimowicz hat diese Bilder über einen größeren Zeitraum gemacht, nachdem Vorläufer der Diainstallation erstmals 1980 und danach in unterschiedlichen Versionen als Teil einer Performance mit Sound präsentiert worden sind. Der Versuch, sich einer verlorenen Erfahrung mit Hilfe ästhetischer Surrogate, auch fetischhafter Stellvertreter, zu vergewissern, ist eng mit einem Glamour verbunden, der den Zauber intimer Szenen und Szenografien gegen die lautereren, rauheren Regimes des Glamourösen setzt. Chaimowicz bewegt sich hier in der Tradition des Dandys und der literarischen Vergegenwärtigungen vergangener Stimmungen und Gefühle bei Marcel Proust.

Eine bedeutende Rolle für die feministische Medienkunst und Repräsentationskritik spielt seit den 1970er Jahren **Sanja Iveković** (*1949). Im Unterschied zu den meisten anderen KünstlerInnen dieser Ausstellung kommt Iveković nicht aus einem US-amerikanischen oder westeuropäischen Kontext, sondern begann ihre Karriere im sozialistischen Jugoslawien Titos. Ihre hier gezeigten Collageserien *Acht Tränen* (1975-78) und *Vorher und nachher* (1975/76) und das Video *Make-Up/Make-Down* (1976) befassen sich mit der kapitalistischen Produktion von Bildern der Weiblichkeit durch Werbung und Kosmetikindustrie, die auch im Zagreb der 1970er Jahre nicht von der Hand zu weisen war. Iveković konfrontiert das Helena-Rubinstein-Gesicht, an dem eine dekorative Träne herabläuft, mit kleinen, ebenfalls den illustrierten Magazinen entnommenen Sinnbildern für „Mutterschaft“, „Familie“ oder „Beruf“; sie verwirrt das Werbeversprechen von der Perfektionierung des Aussehens mittels kosmetischer Maßnahmen mit Bildern, die dessen Vorher/Nachher-Logik dementieren; und im Video zeigt sie die tägliche, aufwendige, auch rituelle Arbeit bei der Herstellung eines „weiblichen“ Gesichts, ohne dass dieses noch zu sehen wäre.

Mit einem großen Vitrinenobjekt hat **Daniel Robert Hunziker** (* 1965), der als Bildhauer in gegebene Raumverhältnisse interveniert, eine Bühne für die Inszenierung von Kunstwerken, Konsumobjekten und Dokumenten geschaffen, die unterschiedliche Versionen und Lesarten des Glamourösen anbieten. Die Vitrine wurde speziell für die Ausstellung produziert und steht in enger Verbindung zu dem Theaterstück „Glamour Eiland“, das **Tim Zulauf** und **KMU Produktionen** im Rahmen des Züricher Gemeinschaftsprojekts „Doing Glamour“ für das Theaterhaus Gessnerallee entwickelt haben (so sind Puppen der drei SchauspielerInnen des Stücks in den Hohlräumen unterhalb der Vitrine zu erkennen). Hunzikers kristallines Gebilde nimmt Sammlungsbestände und eigene Produktionen des Schauspielers und Künstlers **John Edward Heys** (* 1944) auf, der die Geschichte des Underground-Glamour im New York der späten 1960er bis späten 1990er Jahre miterlebt und mitgeprägt hat, sowie

eine von den Kuratoren der Ausstellung getroffene Auswahl von Publikationen und Werken von Cecil Beaton, Man Ray, Edith Head, Gilles Larrain, Larry Levan, Jobriath, Meret Oppenheim, Shannon Bool, Mark Leckey, John Edward Heys, General Idea, Jeffrey Vallance, Wols und anderen. Der subjektive Griff in den Fundus des Glamour zieht, gleich einem referentiellen Kraftzentrum, Linien in und durch die gesamte Ausstellung – die Andeutung eines Archivs, die Vorstufe eines Werkzeugkastens.

Eindringliche, fotorealistische Bilder von zweifelsfrei glamourösen Personen und Situationen hat **Franz Gertsch** (* 1930) in den 1970er Jahren gemalt. Als Beobachter und Chronist einer kleinen Gemeinschaft jugendlicher Bohemiens, die er oft im privaten Rahmen, bei der Vorbereitung aufs Ausgehen, beim Genießen der eigenen Attraktivität zeigt (und auf monumentale Bildformate brachte), hat Gertsch – lange in ihrer Bedeutung unterschätzte – Bilder einer Generation zwischen Politisierung und Popkultur geschaffen. Das vergleichsweise kleine Porträt von *Irene III* (1981) lässt das Gesicht der Frau in nuancierter Ton-in-Ton-Malerei strahlen, die Helligkeit umfängt sie und scheint zugleich von ihr auszugehen.

An Embroidered Trilogy (1997-1999) ist eine Videoinstallation von **Francesco Vezzoli** (* 1971), bestehend aus drei Filmen, die von drei RegisseurInnen (John Maybury, Lina Wertmüller, Carlo DiPalma) gedreht wurden und die drei italienischen *grandes dames* huldigen: Iva Zanicchi, Gastgeberin der TV-Gameshow „OK! The Prize Is Right“; der Komikerin Franca Valeri, die sich auf theatralische Parodien von Schauspielerinnen wie Silvana Mangano spezialisiert hat; sowie Valentina Cortese, einer quintessentiellen Diva, als die sie z.B. 1973 in François Truffauts „Die amerikanische Nacht“ auftrat. In allen drei Filmen befindet sich der junge Künstler im gleichen Raum wie die verehrten Frauen. Während diese singen oder sich zu Popsongs in theatralische, auch verzweifelte Posen begeben, sitzt Vezzoli konzentriert, in stiller Verehrung über seine Stickarbeit gebeugt. „Ich glaube, es hat etwas mit meiner Besessenheit mit Schönheit, meiner Sehnsucht nach Liebe, meiner homosexuellen Identität zu tun“, antwortete Vezzoli kürzlich auf die Frage, warum er sich so hingebungsvoll der Kunststickerei widmet. Die opulenten Interieurs der Filme werden zu Orten einer utopischen Intimität von Star und Fan. Methodisch schreitet Vezzoli von der Verehrung zur Kooperation, indem er die symbolischen Frauengestalten des Kinos, der Oper und des Fernsehens davon überzeugt, an seinen Fantasien teilzuhaben. Diese Fantasien bedienen offenbar sehr gezielt die Klischees vom weiblichen Masochismus und weiblicher Selbstaufopferung, aber Vezzoli setzt diesem Stereotyp seine offensive Verehrung entgegen.

Auch *Francesco by Francesco* (2002), Vezzolis Zusammenarbeit mit **Francesco Scavullo** (1929-2004), entsprang dem Wunsch, ein Idol in die eigene Produktion zu integrieren. Scavullo war ein Meister des fotografischen Glamours. Drei Jahrzehnte betreute er als verantwortlicher Fotograf das monatliche Coverfoto von *Cosmopolitan*, arbeitete aber auch – neben großen Auftraggebern wie *Vogue* oder *Harper's Bazaar* – in den 1970er Jahren früh für Andy Warhols *Interview*. Scavullo hat sich seit den 1940er Jahren virtuos der verschiedenen Glamour-Idiome bedient, bis sein Stil so entwickelt war, dass Glamourisierung und „Scavulloization“ allgemein als Synonyme angesehen wurden. In der Ausstellung sind Beispiele seiner Arbeit mit Pop- und Undergroundstars (Divine, David Bowie, Grace Jones, Candy Darling u.a.) vertreten.

Lange Zeit ein unermüdlicher visueller Chronist seiner Umgebung begann **Michel Auder** (* 1944) um 1970, als die ersten tragbaren Videokameras erhältlich wurden, ein großes Archiv des New Yorker Bohème-Underground anzulegen – in Form von Videotagebüchern. In den späten 1960er Jahren war Auder als Mitglied von Zanzibar, einer Pariser Gruppe von Filmemachern um Philippe Garrel, die als die „Dandies von 1968“ bezeichnet wurden, in Kontakt mit der Warhol-Welt geraten. Mit Viva, einem der „Superstars“ der Factory, zog er nach New York, ins Hotel Chelsea. Filmenderweise interagierte er mit Protagonisten der Szene wie Taylor Mead, Gerard Malanga, Ondine, Warhol, Donald Cammell oder Alice Neel. Jonas Mekas schildert, wie Auders Videokamera „immer dabei war, immer auf Aufnahme geschaltet, als Teil der Einrichtung, als Teil seines Lebens, seiner Augen, seiner Hände.“ Häufig wurde das Material erst Jahre später ausgewertet und öffentlich gemacht. Viele Stunden dieser *video chronicles*, die Alltagshandlungen, banale Dinge, Gespräche, Spaziergänge zeigen, warten noch darauf, gesichtet zu werden. Für die Ausstellung hat Auder Kontaktstreifen von Screenshots ausgewählter Szenen seines visuellen Tagebuchs zusammengestellt, *Dead Souls (Mostly)* (2004), Extrakte aus einem privat-öffentlichen Archiv der glamourösen Gesten.

Bewusster oder unbewusster Ausgangspunkt aller Glamour-Inszenierungen sind die Filmproduktionen der großen Hollywood-Studios der 1920er bis 1940er Jahre. Von Diana Vreeland wissen wir, dass die Erfolgsformel des klassischen Hollywood in der „totalen Konzentration auf eine Sache“ lag, und „diese

Sache war das Wort „Glamour“. Maßgeblich wurde diese Erfolgsformel von Fotografen entwickelt und umgesetzt, die von den Studios beschäftigt wurden, um Publicity-Fotos der SchauspielerInnen zu machen, bisweilen auch Aufnahmen von den Dreharbeiten. Die Geschichte der Konstruktion der glamourösen Stars ist ohne diese *glamour shots* nicht zu denken. Weit mehr als ein Werbemittel hatten diese kleinen, mit großen Plattenkameras hergestellten Wunder aus Licht, Glanz und Schlagschatten entscheidenden Anteil an der Ikonisierung der Schauspieler. Zudem entstanden sie oft unabhängig von den Dreharbeiten und lieferten damit auch gewissermaßen eine erste Interpretation der betreffenden Filme. **Christoph Schifferli** hat aus seiner reichen Sammlung von Vintage-Film-Stills eine Auswahl getroffen, die etwas vom Kanon der Glamourfotografie abweicht, der mit FotografInnen wie George Hurrell, Don English, Edward Steichen, Cecil Beatin oder Ruth Harriet Louise verbunden wird. Hier sieht man zumeist die Bilder anonym gebliebener Fotografen, untypische Motive ebenso wie einschlägige Glamour-Posen.

Mit seinen luxuriösen, rätselhaften Objekten und seinen zeremoniellen Performances, welche er selber „plays“ nannte, erwarb sich **James Lee Byars** (1932-1997) den Ruf eines exzentrisch-enigmatischen Atmosphärenzaubers. Byars arbeitete mit Seide, die sich durch ihren Glanz, aber auch durch ihre ephemere Konsistenz auszeichnet, und Gold, das durch seine Dichte die Flüchtigkeit der Seide konterkariert. Beiden Materialien haftet das Mythologische und Edle an, die auch der rätselhaften Persona des Künstlers entsprechen. Sowohl *Is* (1989), eine vergoldete Marmorkugel, als auch *The Wings for Writing* (1972), rote Seidenmanschetten mit langen Federn, sind Artefakte ästhetisch-ritueller Handlungen und symbolisieren zugleich das verheissungsvolle Moment der „Vollkommenheit“.

Diana Vreeland, langjährige Chefredakteurin der US-amerikanischen *Vogue* und anerkannte Hohepriesterin des *chic*, wurde 1975 von **Peter Hujar** (1934-1987) in ihrer Wohnung fotografiert. Hujar war in den 1970er und 1980er Jahren mit Robert Mapplethorpe und Nan Goldin der wichtigste Fotokünstler im Umfeld des Clubs Max's Kansas City und der Szene im East Village. Hujar setzte den queeren Underground New Yorks im Modus der klassischen Porträtfotografie ins Bild. Die Schwarzweiß-Aufnahme von Vreeland, die als Bohemien ihrerseits zwischen Fashion-Overground und Underground-Boheme pendelte, bringt deren legendäre aristokratisch-richterliche Autorität zur Geltung, aber auch ihr Alter. Im Zusammenspiel mit dem gestreiften Bezug des Divans und dem Muster des Kleides entsteht eine komplexe Verbindung von Persönlichkeitsmerkmalen und dekorativen Elementen. Die zweite Fotografie von Hujar aus dem Jahr 1971 zeigt Taylor Mead, International Superstar der ersten Generation der Factory, und John Heys.

Einen flüchtigen Moment im „Jackie 60“, nach Aussagen von Zeitzeugen einer der letzten wirklich glamourösen, seit 1999 nicht mehr existierenden Clubs in New York, hat 1996 der Fotograf **Allen Frame** (* 1951) eingefangen. Die beiden Personen in *John and Alba* scheinen das Gefühl der raren Atmosphäre und besonderen Gesellschaft, in der sie sich aufhalten, zu verkörpern; gleichzeitig ist bereits eine Sehnsucht nach dem verlorenen Moment zu spüren. Wie viele andere Dokumente des Glamour, begehrt Frames Fotografie gegen diesen Verlust auf, um ihn im selben, ästhetischen Augenblick zu ratifizieren.

Janet Cardiff (* 1957) und **George Bures Miller** (* 1960) betreiben in ihren Kooperationen eine vielschichtige Untersuchung der Bedingungen von Erinnerung und Erzählung, von Selbst- und Fremderleben, von Autorschaft und Intimität, von Sound und Bild. Mit der Filminstallation *Berlin Files* (2003) wird der Vorführraum, der die Architekturen des Kinos und des Renaissance-Gedächtnistheaters kombiniert, zu einem Ort, an dem die Erzählung im Raum zu wandern beginnt und die ZuschauerInnen akustisch umfängt, während sich auf der Bildebene die Assoziationen aneinander reihen. Das Prinzip des Labyrinths, aber auch die Pfadstruktur von Computerspielen, die neurowissenschaftliche Bildgebung oder die Raum/Zeit-Krümmungen der Science Fiction geben Anregungen für Cardiffs und Millers ungewöhnliche Narrative. Als ZuschauerIn in diesem klangintensiven, auf körperliche Reaktionen zielenden Environment, begibt man sich auf die Suche nach einem besonderen, ausgezeichneten Moment der Erfüllung (oder des Scheiterns) in der Selbstinszenierung. Mysteriöse Berliner Wohnungen und gefrorene Felder werden von Fetzen intimer Gespräche erfüllt. Auf dem vermeintlichen Höhepunkt der Nicht-Handlung sieht und hört man der Karaoke-Vorstellung eines selbstvergessenen Entertainers im Goldanzug zu. Er interpretiert einen Song von David Bowie, während die Protagonistin im Nebenraum weint. Dann folgt, einer Coda gleich, die Einstellung jenes Weißbildes, das ein Projektor ohne Dia an die Wand wirft.

Wie keine andere hat **Sylvie Fleury** (* 1961) seit in den 1990er Jahren darauf bestanden, den institutionellen Raum der Kunst mit Objekten, (Marken)namen und Aktionen zu füllen, die hier vorgeblich nichts zu suchen haben, weil sie der Sphäre der Mode und des Konsums angehören, weil sie den Typus des *fashion victim*, der zwar längst ein fester Nebendarsteller im Kunstbetrieb war, nun offensiv zur Hauptrolle erklärte. Als Künstlerin, die einkaufen geht und die Resultate ihrer Shopping-Touren im White Cube abstellt, erklärte man Fleury schnell zur Heldin eines Publikums, das sich mit ihrer Hilfe zugleich der Gewichte der traditionellen Macho-Künstlergesten und der politischen, auch feministischen Konzeptkunst entledigen wollte. In den 1990er Jahren wurde sie so, regelmäßige Auftritte in Lifestylemedien inbegriffen, zum Inbegriff für die Ansteckung des Kunstbetriebs durch den Glamour-Virus. Inzwischen, angesichts eines anspielungsreichen, immer wieder überraschenden Werks, wird das Projekt Fleury zunehmend deutlich erkennbar. Es hat eines seiner Zentren in einer konsequenten Beanspruchung der Kunst für jene Glamourbesessenheit, die zumeist unausgesprochen bleibt, aber den Kunstbetrieb gleichwohl prägt. Wenn Fleury wie in *Blue Notes & Incognito* (2004) auf einem Fake-Carl-Andre mit einem Vorschlaghammer Make-Up-Dosen von Chanel zertrümmert, ist das durchaus als Hommage an den Minimal-Künstler zu verstehen, auch wenn dieser es vielleicht anders sieht. Andres Bodenskulptur wird zum Objekt einer Aggression, geführt mit den Waffen des Luxus.

Wieviel kann eine Druckseite tragen, wieviel kann sie ertragen? Für die Dia-Installation *The Sky Is Thin as Paper Here ...* (2004), der Titel ist ein William-Burroughs-Zitat, fotografierte **Cerith Wyn Evans** (* 1958) Seiten aus zwei Bildbänden über Astronomie („Catalogue of the Universe“) und über Shinto-Rituale („Naked Festival“). In der Überblendung dieser beiden Motivkreise entstehen neue visuelle Gewichtungen. Der Sterne (die Projektionsflächen der Sonne) sprenkeln die halbnackten Körper der Shinto-Priester, die körperlichen Verausgabungen der männlichen Initiationsriten ragen in die Unendlichkeit des Universums. Ein Star-Exzess, vom verspiegelten Sockel aus projiziert. Die Porträts prominenter Persönlichkeiten in der Serie *Untitled* („Portrait of Greatness“ after Y. Karsh) (2003), die auf der Außenseite des Kabinetts hängen, wurden einem Bildlexikon über Berühmtheiten aus dem Jahr entnommen. Auf dem (nicht sichtbaren) Verso der Fotografien sind Kurzbiografien zu lesen, die aber, der Text/Bild-Abfolge der Publikation verpflichtet, nicht mit den umseitig gedruckten Porträts korrespondieren. Evans' Interesse für die Zweidimensionalität und Materialität des bedruckten Papiers, die noch durch die kreisrunden Cut-Outs betont werden, korrespondiert mit der „Ambivalenz“ der kulturellen Konstruktion von celebrities. Im vorliegenden Fall kommen diese unter anderem aus den Bereichen der britischen Monarchie, der indischen Politik, des europäischen Kinos und der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie.

Body Double 15 (2001) ist das Remake einer berühmten Sequenz aus Brian de Palmas „Dressed to Kill“ aus dem Jahr 1980. Angie Dickinson spielte in dieser Szene eine Frau, die sich im Metropolitan Museum of Art in New York von einem Fremden durch die Galerien verfolgen und schließlich verführen lässt, bevor sie von einem Serienmörder getötet wird. **Brice Dellsperger** (* 1972) hat diese Verfolgungsjagd im Museum Wiesbaden nachgestellt. Er selbst spielt die Rolle sowohl der Verfolgten wie des Verfolgers, wobei es sich in diesem Fall nicht um Frau und Mann, sondern um identische Figuren, um Doppelgänger handelt. Mit dem Doppelgängertum geht eine (virtuelle) Verdoppelung des Künstlers ebenso einher wie die Aufhebung der sexuellen Differenz. Dellsperger wird zum Doppelkörper, der die Räume einer Institution für moderne Kunst zur Bühne eines Dramas in Drag macht.

Daniele Buetti (* 1956) begibt sich in seinem Werkkomplex *Looking for Love* (1996-2004), von dem in der Ausstellung die erste größere Installation in der Schweiz zu sehen ist, in die Oberflächen der Magazin fotografie, in die Fotomodell-Häute, um ihnen hinterücks Ornamente, Logos und Markennamen einzugravieren, die wie ritualistische Narben, neotribalistische *brandings* oder wirklich schlimme Verletzungen aussehen. Die unberührte Mimik der Fotografierten kontrastiert mit den offensichtlich „schmerzhaften“ Eingriffen. Die subkutane Tätowierung scheint gar nicht bemerkt zu werden oder längst verkräftet zu sein. Buetti hat seine Frottagen wiederum abfotografiert, so dass die Oberfläche des Bildes unbeschadet erscheint und die Fotografien wieder in die Verwertungskreisläufe eintreten können. Seine Installation, unter die sich auch Originalfotografien mischen, kommt allerdings nicht im Magazin-Layout, sondern eher wie ein übervoller Bildermarktstand daher.

Welche Alltagserfahrungen Frauen, die Perücken tragen, in der türkischen Gesellschaft machen, ist der Gegenstand der Videoinstallation *Women Who Wear Wigs* (1999) von **Kutlug Ataman** (* 1961). In vier simultanen Projektionen berichten die Frauen über die unterschiedlichen Gründe für ihr Ersatzhaar (die Folgen einer Chemotherapie, die Maskerade einer Regimekritikerin, die Arbeit als transsexuelle Prostituierte und die Notwendigkeit für eine Muslimin, an einer türkischen Universität

ohne Kopftuch studieren zu müssen). Für Ataman liefern die mündlichen Berichte seiner Gesprächspartnerinnen die eigentliche Geschichtsschreibung der gesellschaftlichen Normen. Die Perücke kann zum Versteck der Identität werden, aber auch ein Mittel, den herrschenden Vorstellungen von Attraktivität zu genügen. Sie ist in den vier Erzählungen eine Prothese des Überlebens, ein Instrument der Anpassung, aber auch Hilfsmittel der Selbsttransformation.

Die Hommage ist eine Form der Erinnerung und Verehrung, welche sich mit dem Wunsch verbindet, die betreffenden Personen im eigenen und kollektiven Gedächtnis dauerhaft einzutragen. In einem Pantheon zu eigenen Bedingungen hat **Manon** mit *La Stanza Delle Donne* (1990) achtzehn Frauen, von denen sie auf die eine oder andere Weise beeindruckt ist und beeinflusst wurde (Nico, Vita Sackville-West, Jane Bowles und andere) in einem mit schwarzen Bühnenmolton ausgeschlagenen Raum je einen schwarzen Sockel mit schwarzen Schatullen gewidmet. Die Schatullen sind mit Seide ausgeschlagen, jeder Frau ist eine andere Farbe zugeordnet.

Kuratoren der Ausstellung: Heike Munder & Tom Holert

!VIDEO KILLED THE RADIO STAR!

17. September 2004, 20 h Videoprogramm im migros museum für gegenwartskunst mit Brice Dellsperger, Mark Leckey, Jesper Just and others...

!DOING GLAMOUR!

Die Ausstellung ist Teil des Projekts "Doing Glamour". Vom 28. August bis 31. Oktober veranstaltet ein Netzwerk Zürcher Kulturinstitutionen eine Reihe von Aufführungen und Untersuchungen zum Thema Glamour. Mehr Informationen zu den einzelnen Veranstaltungen unter: www.doingglamour.com

!INFORMATION!

Der Katalog mit Essays von Tom Holert, Ian Penman und Terre Thaemlitz wird die Ausstellung dokumentieren und gegen Ende der Ausstellungslaufzeit bei JRP/Ringier veröffentlicht.

Öffentliche Führungen: So, 12. September & 10. & 24. Oktober, 15 Uhr sowie Do, 23. September 18 Uhr

Das migros museum für gegenwartskunst ist eine Institution des Migros-Kulturprozent.