

Marilyn Minter : sparkles and freckles = Glimmer, Sprenkel, Sommersprossen

Autor(en): **Siegel, Katy / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 79: **Collaborations Marilyn Minter, Jon Kessler, Albert Oehlen**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680099>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

KATY SIEGEL

SPARKLES AND FRECKLES

My friend Beverly—tall, raw-boned, starkly gorgeous, like a Dust Bowl portrait—was a phone solicitor for the Houston Grand Opera. One evening at work, a fellow operator leaned over to her and intoned helpfully, “Honey, there’s no such thing as natural beauty.”

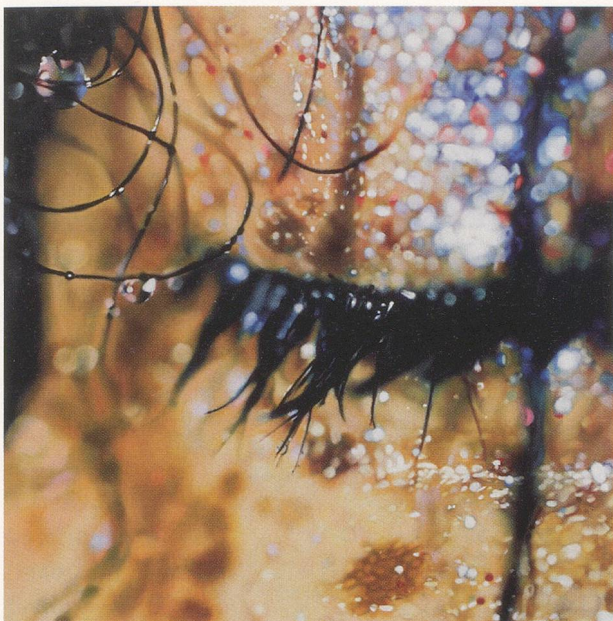
Or as Baudelaire put it, “Everything beautiful and noble is the result of reason and calculation.”¹⁾ In his essay, “In Praise of Cosmetics,” the critic argued that makeup was not (merely) a duplicitous attempt to disguise a woman’s truth—her thin lips or uneven complexion—in order to lure the unsuspecting male, nor a tarty signal of sexual availability. Instead, it represented the civilizing force of humanity, the creative ability and will to transcend brute nature and to create something beautiful—oneself.

Makeup and self-decoration are Marilyn Minter’s great current subject, covering her faces and surfaces with color and shine. The subject debuted in an early painting, *CHERRY BOMB* (1989), just preceding the *Porn* paintings of the same year. A diptych that

paired a dripping depiction of a red mouth with a flurry of lipstick kisses, this was the artist’s primer on icon and index, vision and touch. Lipstick then took center stage in two paintings of 1994, *ROUGE BAISER* and *LICKETY SPLIT*. The lovely tubes in these works hint at the hearts-and-flowers vanity table in Audrey Flack’s sad homage to Marilyn Monroe, but they also take a look back at the kitchen-sink realism of Minter’s work of the late seventies where sexuality reigns over domesticity. In fact, these works link makeup directly to the sexuality of the *Porn* paintings: *ROUGE BAISER* gives us the classic “lipstick as phallus,” while *LICKETY SPLIT*, as the title hints, depicts strange, double-headed, heart-shaped lipsticks that evoke the vulva (those other lips). With these works, Minter began to investigate artifice in earnest (if such a thing is possible). In subsequent paintings she has moved from the tools of beauty to its creation and effect, interestingly, broadening her terrain from oral sex to optical rapture.

Minter is certainly not the first to draw a parallel between makeup and artist’s paint. Baudelaire compared woman, and in particular the prostitute—the painted woman—to an art work. More recently, Willem de Kooning manicured his *Women’s* nails with enamel—real nail polish—and had his wife Elaine,

KATY SIEGEL is associate professor of art history at Hunter College and a contributing editor to *Artforum*. Most recently she curated and edited the catalogue for “High Times, Hard Times: New York Painting, 1967–75,” a traveling exhibition.



MARILYN MINTER, SPARKLE FRECKLE, 2007,
enamel on metal, 24 x 24" /

GLITZER SOMMERSPROSSEN,
Lack auf Metall, 61 x 61 cm.

fully lipsticked, actually kiss the paintings. Like de Kooning, a lover of both abstraction and vulgarity, in the early seventies Lynda Benglis also tarted up her twisted, painted reliefs but with candy colors and glitter; around the same time, her video, *FEMALE SENSIBILITY* (1973), featured her in a color-coded liplock with a painter friend. Even though both de Kooning and Benglis had direct, physical relationships to the process of making art, both also had a connection to pop-culture imagery and its sexy delights.

Vulgar colors and materials show up in Minter's paintings and photographs as well. The over-the-top makeup she began to feature in paintings of the mid-nineties is not the natural look of great skin and rosy cheeks, but the extreme artifice of the fashion shoot (she occasionally does commercial fashion work for magazines) and of drag queens, with their delirious combinations of Technicolor eyelids and massive jewelry. Photographing and painting men made up as women—very glamorous women—calls attention to the artifice of the self. All of us are subject to the failure to create and maintain a flawless image, to what Diane Arbus famously called "the gap between intention and effect."²⁾ But only drag queens consciously set up camp, as it were, in that terrain between reality and image, biology and desire. For Minter, glam-

our is, most obviously, about the wish and failure to pass (for both men and women).

This aspiration to a different, more perfect self shades Minter's pleasure in beauty—if she joins de Kooning and Benglis in taking pleasure in vulgarity, she also joins Jeff Koons in seeing the psychologically difficult side of the shiny life. Koons's work, at least until the mid-eighties, turned on "the tragedy of unachievable states of being,"³⁾ as represented by the sports star, the supernaturally balanced basketball, the high-living liquor ad, and the desire and longing each inspires. Minter echoes this very American anxiety Koons tapped into:

Everybody I know gets so much pleasure from looking at glamorous pictures, movies, videos—but at the same time, you are always aware that you are never going to live like that, look like that, or be like that. You can get pleasure out of it, yet it can make you feel very insecure. I think that a lot of my work is trying to articulate what that insecurity combined with pleasure feels like.⁴⁾

While her work is ostensibly about gender and its performance, its subtext, like that of Koons, is class; you are aware not only that you are never going to look like that, but also that you are never going to live like that—to wear those jewels, that fabulous makeup, to stagger around Manhattan in those sky-

high shoes, in a swirl of parties and events, never working, but only, in the oddly ambivalent argot of drag and fashion, working it.

The work—the effort—peeks out from beneath the surface of these people (and these paintings) in the beads of sweat that so often cover the models. At the very end of her interview with artist Mary Heilmann, Minter affirms both her pleasure in looking at pictures of other bodies, and the constant failure of her own body to conform to a received image: “armpits with hair growing out of them, sweat running into the eyes, eyelashes that clump together because of too much mascara.” Heilmann replies, “Completely abstract.”⁵⁾ Like the materiality of abstract painting, nature surfaces and interrupts the effort to create a flawless image, like weeds pushing their way through the sidewalk.

Lines—wrinkles, strands of hair, and jewelry—trawl across the paintings. But most of all, there are spots. Of water, sweat, baubles, glitter, and pigment. The freckle and the sparkle are two of her favorite dots, and the focus of her most recent work (she plans to do an all-freckle wall for the Frieze Art Fair this Fall, 2007). They can be seen as each other’s opposites: nature and culture, or nature and second nature. The freckle is natural pigment, melatonin; it signifies youth and freshness, but also, in its guise as the “age spot,” sun exposure and decay. In fashion photographs, freckles are almost always covered up, airbrushed, or photo-shopped. Another of Minter’s favorite current motifs lies at the other end of the spectrum: sparkle—the most artificial, most vulgar, and most glamorous kind of makeup. Paintings like *PINK EYE* (2005) and *GLAZED* (2006) feature close-ups of eyes coated with a thick, shimmering layer of glitter eyeshadow. Individual bits reflect and shine like tiny picture planes or photographic grains. The freckle absorbs light, the sparkle reflects it; the freckle seems the extreme of nakedness, the sparkle the extreme of artifice; but both are bits of information. In Minter’s paintings, they seem opposed in content (nature vs. culture), but similar in form—just as the Ben Day dots of her paintings of the eighties.

Last year, Marilyn Minter made several images to be displayed on public billboards in New York City.

All of them featured high-heeled feet tromping up stairs and down streets, splashing through mud with dirty feet—a notable interruption to the designer shine of the model’s outrageously fancy shoes. The pictures went up in Chelsea—home to both art galleries and nightclubs—over existing commercial billboards. One of those billboards covered up by Minter’s giant feet promoted the recently released film, *North Country*, the story of sexual discrimination in the coal mines of Minnesota. The film used its gritty subject matter primarily to showcase the thespian prowess of the starring actress, Charlize Theron, who was streaked with dirt, her hair straggly and her face drawn—made to look as “ordinary” as possible. “Theron shakes off glamour for mine dust,” read one headline. Trading in luxury for work: an amusing reversal of the direction that the “ordinary” woman might be trying to head in, and an unlikely masquerade for a tall, high-cheekboned woman biologically suited for Hollywood burnishing. If you were to want a really ordinary woman, you could make a documentary, or even get an actress who is shorter, heavier, with a less chiseled face. Instead, the actress’s “Hollywood self” peeks through the dull surface, sanctified by the earnest virtue of a reverse drag. We still worship artifice and glamour, but with a bad conscience that Baudelaire lacked.

Marilyn Minter overwhelms these oppositions and objections—between and to artifice and nature. Her gorgeous paintings and photographs give free rein to her and our love for extreme sensuality, for shine and hot color, and for soft, wet skin; what lends her work its electric intensity and emotional depth is her equal affection for the real people, the raw material of these love objects and images. For her, the only thing as sexy as a sparkle is a freckle.

1) Charles Baudelaire, “In Praise of Cosmetics,” in *The Painter of Modern Life and other Essays*, translated and edited by Jonathan Mayne (London, New York: Phaidon, 1970), p. 32.

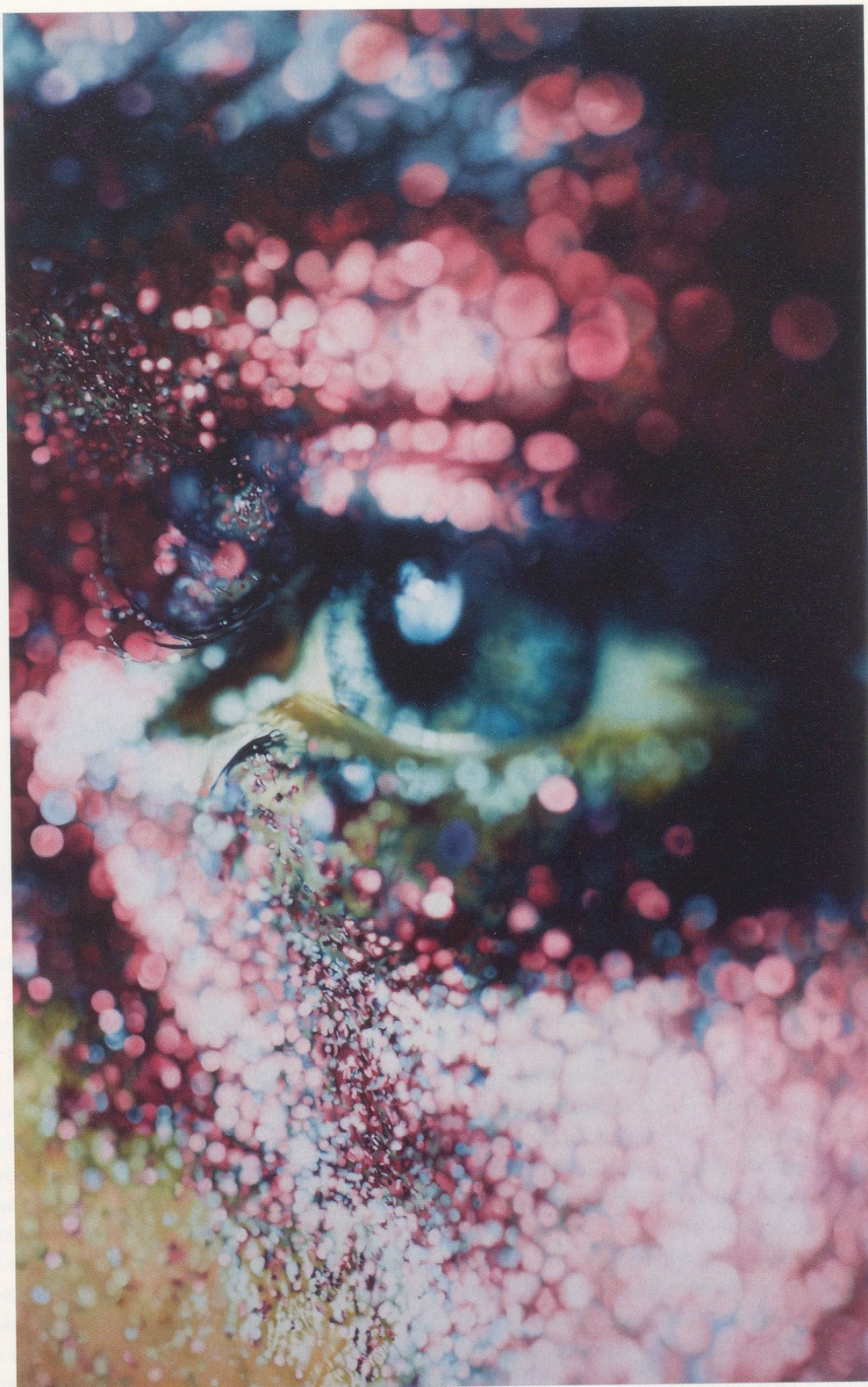
2) Diane Arbus, *Diane Arbus, An Aperture Monograph* (New York: Aperture, 1972), p. 2.

3) Giancarlo Politi, “Luxury and Desire: An Interview with Jeff Koons,” *Flash Art* 132 (February–March, 1987), p. 75.

4) Matthew Higgs, “Twenty Questions,” in *Marilyn Minter* (New York: Gregory R. Miller, 2007), p. 62.

5) Ibid. “How Did We Meet?” p. 27.

MARILYN MINTER, *GLAZED*, 2006, enamel on metal, 96 x 60" / GLASIG, Lack auf Metall, 284 x 152,5 cm.



KATY SIEGEL

GLIMMER, SPRENKEL, SOMMERSPROSSEN

Meine Freundin Beverly – gross, grobknochig, auf schrofte Art hinreissend wie das Porträt einer *Dust Bowl*¹⁾ – arbeitete als Telefonverkäuferin für die Grand Opera in Houston. Eines Abends beugte sich ein Arbeitskollege zu ihr hinüber und meinte ermunternd: «Schätzchen, es gibt keine natürliche Schönheit.»

Oder mit Baudelaires Worten: «Alles Schöne und Edle ist ein Ergebnis der Vernunft und der Überlegung.»²⁾ In seinem Essay «Lobrede auf das Schminken» vertritt er die Ansicht, dass Schminke weder (nur) ein heuchlerischer Versuch sei, das wahre Aus-

KATY SIEGEL unterrichtet Kunstgeschichte am Hunter College in New York und schreibt regelmässig für Artforum. Kürzlich kuratierte sie die Ausstellung «High Times, Hard Times, New York Painting 1967–75». Sie ist auch Herausgeberin des gleichnamigen Katalogs.

sehen einer Frau zu verbergen, ihre schmalen Lippen oder ihren unreinen Teint, um den nichts ahnenden Mann zu betören, noch ein nuttenhaftes Signal sexueller Verfügbarkeit. Vielmehr stehe sie für die zivilisatorische Kraft der Menschheit, ihre schöpferischen Möglichkeiten und den Willen, die rohe Natur zu transzendieren und etwas Schönes zu erschaffen – sich selbst.

Make-up und Selbstverschönerung sind derzeit Marilyn Minters grosses Thema, wenn sie Gesichtern und Oberflächen Farbe und Glanz verleiht. Das Thema tauchte erstmals in einem früheren Bild mit dem Titel CHERRY BOMB (Kirschbombe, 1989) auf, das unmittelbar vor den *Porno*-Bildern aus demselben Jahr entstand: ein Diptychon, in dem das tiefende Abbild eines roten Mundes neben dem wirren Durcheinander von Lippenstiftkuss Spuren steht, ein elementares Lehrstück in Sachen Symbol- und



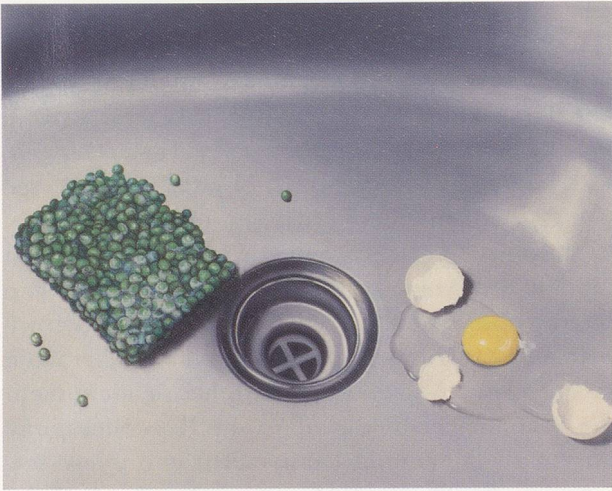
MARILYN MINTER, *CHERRIES*, 1992,
 enamel on metal, 36 x 14" /
KIRSCHEN, Lack auf Metall, 91,5 x 35,5 cm.

Indexfunktion, Gesichts- und Tastsinn. Auch in zwei Bildern aus dem Jahr 1994, *ROUGE BAISER* (Roter Kuss) und *LICKETY SPLIT* (Wie der Blitz), dreht sich alles um den Lippenstift. Die hübschen Röhrchen sind eine Anspielung auf den mit sinnlichen Accessoires beladenen Schminktisch in Audrey Flacks trauriger Hommage an Marilyn Monroe, *MARILYN (VANITAS)*, 1977, verweisen aber auch zurück auf den Küchenspülen-Realismus von Minters Arbeiten

der späten 70er Jahre; nur dass nun anstelle der Häuslichkeit die Sexualität im Zentrum steht. Tatsächlich wird Make-up hier direkt mit der Sexualität der *Porno*-Bilder in Verbindung gebracht: *ROUGE BAISER* liefert uns den klassischen Phallus-Lippenstift, während die Lippenstifte in *LICKETY SPLIT*, wie der Titel andeutet, ein seltsames, oben gespaltenes, herzförmiges Aussehen haben und an jene anderen Lippen der Vulva erinnern. Mit diesen Arbeiten begann Minter den Schlichen des Schminkens ernsthaft auf den Grund zu gehen (soweit dies überhaupt möglich ist). In späteren Bildern hat sie nicht mehr die Schönheitsmittel, sondern die Herstellung und Wirkung von Schönheit untersucht und interessanterweise ihr Themenfeld vom oralen Sex auf das optische Lustempfinden ausgedehnt.

Natürlich ist Minter nicht die erste, die eine Parallele zwischen Make-up und Malfarbe des Künstlers sieht. Baudelaire, der in grossen Zusammenhängen dachte, hat die Frau und insbesondere die Prostituierte, die bemalte Frau, mit einem Kunstwerk verglichen. In jüngerer Zeit pflegte Willem de Kooning die Nägel seiner gemalten Frauen zu lackieren – mit echtem Nagellack (vielleicht Dschungelrot, wie die modernen Frauen in George Cukors Film *The Women*) – und die Bilder von seiner Frau Elaine mit üppig geschminkten Lippen küssen zu lassen. Lynda Benglis, die wie de Kooning sowohl der Abstraktion wie dem Vulgären verpflichtet war, motzte in den frühen 70er Jahren ihre abgedrehten, gemalten Reliefs mit nützigen Bonbonfarben und Glimmer auf; etwa zur selben Zeit sah man sie in ihrem Video *FEMALE SENSIBILITY* (Weibliche Sensibilität, 1973) beim farbkodierten Knutschen und Küssen mit der Male- rin Marilyn Lenkowski. Zwar hatten de Kooning und Benglis beide ein sehr direktes, physisches Verhältnis zum künstlerischen Prozess, doch sie hatten auch beide Zugang zur Bilderwelt der Popkultur und ihrer Lust am Sexuellen.

Vulgäre Farben und Materialien finden sich sowohl in Minters Gemälden wie in ihren Photographien. Das extravagante Make-up, das sie ab Mitte der 90er Jahre in ihren Bildern thematisiert, nimmt nicht den natürlichen Look mit tollem Teint und rosigen Wangen auf, sondern die extrem artifizielle Variante der Modephotographie (gelegentlich



MARILYN MINTER, *SINK STUDY*, 1978,
oil on unstretched canvas, 16 x 19 3/4" /

SPÜLTROG STUDIE, Öl auf nicht aufgezogener Leinwand,
40,5 x 50 cm.

macht Minter auch Werbeaufnahmen für Modezeitschriften) und der Travestie mit ihren Wahnsinnskombinationen von Technicolor-Augenlidern und protzigem Schmuck. Das Photographieren und Malen von Männern, die als Frauen geschminkt sind – als äusserst glamouröse Frauen –, rückt die Künstlichkeit des Selbst an sich in den Blick. Wir alle scheitern daran, ein makellores Bild unserer selbst zu erschaffen und aufrechtzuerhalten, und wissen, was Diane Arbus mit ihrem berühmten Statement «die Kluft zwischen Absicht und Wirkung»³⁾ meinte. Doch nur Transvestiten arbeiten bewusst mit dem Klischee in diesem Bereich zwischen Realität und Image, Biologie und Begehren. Für Minter geht es beim Glamour (bei Männern wie Frauen) ganz offensichtlich um den Wunsch zu bestehen und das Scheitern daran.

Dieses Streben nach einem anderen, vollkommeneren Selbst überschattet Minters Lust an der Schönheit – wenn sie sich mit ihrer Lust am Vulgären de Kooning und Benglis anschliesst, so geht sie mit ihrem Blick für die psychologische Problematik des Glitzerlebens auch mit Jeff Koons einig. Koons' Werk war, zumindest bis Mitte der 80er Jahre, eine Auseinandersetzung mit «der Tragödie unerreichbarer

Seinszustände»⁴⁾, verkörpert durch die Superhelden des Sports, die phantastische Ballbeherrschung der Basketballspieler, die De-luxe-Spirituosen-Reklame und die Wünsche und Sehnsüchte, die sie in uns wachrufen. Minter greift die sehr amerikanische Angst erneut auf, die schon Koons anzapfte:

«Alle, die ich kenne, geniessen es extrem, sich glamouröse Bilder, Filme und Videos anzusehen – aber gleichzeitig ist einem immer bewusst, dass man niemals so leben, so aussehen, so sein wird. Man kann sich damit vergnügen, aber es kann einen auch ganz schön verunsichern. Ich glaube, ein grosser Teil meiner Arbeit besteht im Versuch, zum Ausdruck zu bringen, wie diese Kombination aus Unsicherheit und Genuss sich anfühlt.»⁵⁾

Auch wenn es in ihrem Werk vordergründig um das soziale Geschlecht und dessen Darstellung geht, wird im Subtext wie bei Koons die Klassenfrage gestellt; wie Minter sagt, wird man «niemals so

MARILYN MINTER, *SOCK*, 2005, enamel on metal, 30 x 24" /
SOCKE, Lack auf Metall, 76 x 61 cm.



leben» – solchen Schmuck tragen, solch ein phantastisches Make-up, mit solch himmelhohen Absätzen in einem einzigen Party- und Veranstaltungsreigen in Manhattan herumstolpern und nie arbeiten, sondern (im seltsam doppeldeutigen Jargon der Transvestiten- und Modeszene) lediglich «gut rüberkommen» müssen.⁶⁾

Die «Arbeit», die Anstrengung, blitzt bei diesen Menschen – und in diesen Bildern – unter der Oberfläche hervor, und zwar in Gestalt des Schweißes, der so oft auf der Haut der Models perlt (und wenn man der Künstlerin glauben darf, auch auf ihrer Haut, wenn sie unter den Photoleuchten arbeitet und buchstäblich das Endprodukt ausschwitzt). Ganz am Ende ihres Interviews mit der Künstlerin Mary Heilmann bestätigt sie ihre Lust am Betrachten von Bildern anderer Körper und ihr fortwährendes Scheitern beim Versuch den eigenen Körper einem bestehenden Bild anzupassen: «Achselhöhlen, in denen Haare spriessen, Schweiß, der einem in die Augen rinnt, Wimpern, die wegen zu viel Mascara zusammenkleben.» Heilmann antwortet: «Total abstrakt.»⁷⁾ Wie die Materialität in der abstrakten Malerei, macht sich hier die Natur bemerkbar und durchkreuzt die Absicht, ein makellostes Bild zu erzeugen, wie Unkraut, das immer einen Weg durch den Asphalt auf dem Gehsteig findet.

Die Bilder sind von Linien – Fältchen, Haarsträhnen und Schmuck – durchzogen. Aber vor allem sind sie mit Sprenkeln durchsetzt: mit Wasser- und Schweißstropfen, allerlei Tand, Glitzerzeugs und Pigmentflecken. Glimmer und Sommersprossen sind ihre bevorzugten Tupfen und gleichzeitig die grösste Gemeinsamkeit ihrer neueren Arbeiten (sie plant eine vollkommen mit Sommersprossen übersäte Wand für die «Frieze Art» in London im Herbst 2007). Die Sommersprosse ist ein natürliches Pigment, Melatonin, das von Jugend und Frische zeugen kann, aber in Gestalt der «Altersflecken» auch von übermässigem Sonnenbaden und Zerfall. Es kann auch auf die ethnische Zugehörigkeit seiner Trägerin hindeuten, etwa im Fall einer gemischtrassigen Frau (wie Minters Lieblingsmodell), oder auf ihre eigene irische Herkunft. Bei Modeaufnahmen werden Sommersprossen fast immer kaschiert oder mit Airbrush oder Photoshop wegretouchiert. Min-



MARILYN MINTER, *PORNO GRID # 3*, 1989,
enamel on metal, 24 x 30" /
PORNO ANGEBOT, Lack auf Metall, 61 x 76 cm.

ters anderes derzeitiges Lieblingsmotiv liegt am anderen Ende des Spektrums: Glimmer – die künstlichste, vulgärste und glamouröseste Make-up-Variante. Bilder wie *PINK EYE* (Rosa Auge, 2005) und *GLAZED* (Verglast, 2006) zeigen Nahaufnahmen von Augen, die von einer dicken, funkelnden Schicht Glimmerlidschatten bedeckt sind. Einzelne Teilchen reflektieren und leuchten wie winzige Bildflächenelemente oder Filmkorn. Die Sommersprosse schluckt Licht, der Glimmer reflektiert es, die Sommersprosse wirkt extrem nackt, der Glimmer extrem künstlich, aber beide sind auch kleinste Informationsteilchen oder Bits. In Minters gemalten Bildern erzeugt dies einen inhaltlichen Gegensatz (Natur versus Kultur), aber auch eine formale Ähnlichkeit, genau wie die Druckrasterpunkte ihrer Bilder aus den 80er Jahren im Widerspruch zu den Fingerabdrücken stehen, die sie jeweils abschliessend über ihre neuen Bilder verteilt, und dennoch zutiefst mit ihnen verwandt sind.

Letztes Jahr schuf Marilyn Minter mehrere Bilder, die auf diversen öffentlichen Reklametafeln in New York präsentiert wurden. Alle zeigten Füße in hochhackigen Schuhen, die Treppen hinauf und Strassen



MARILYN MINTER, MUDBATH, 2006, billboard / DRECKBAD, Reklametafel.

entlang stakten; Schlammgespritzer und schmutzige Füße stehen im Widerspruch zum edlen Design unerhört extravaganter Schuhe. Die Bilder wurden in Chelsea – wo Kunstgalerien und Nachtclubs (die Detaillisten in Sachen Vulgarität und Glamour) gleichermaßen zu Hause sind – über bestehende Werbeplakate gehängt. Eines dieser mit Minters Riesenfüßen überklebten Plakate warb für den eben in die Kinos gekommenen Film *North Country*. Der Film, eine Geschichte über die Geschlechterdiskriminierung in den Kohlebergwerken Minnesotas, machte sich den düsteren Stoff in erster Linie zunutze, um die schauspielerische Gewandtheit der Hauptdarstel-

lerin, Charlize Theron, in Szene zu setzen. Sie war mit Schmutz bekleckert, das Haar strähnig und das Gesicht abgespannt – sie sollte so «gewöhnlich» wie möglich aussehen: «Theron schüttelt Glamour ab und ersetzt ihn durch Kohlestaub», lautete die Schlagzeile. Den Luxus gegen Arbeit eintauschen: eine amüsante Umkehrung der Richtung, die wohl jede «gewöhnliche» Frau einzuschlagen versucht, und eine überraschende Maskerade für eine hochgewachsene Frau mit hoch liegenden Wangenknochen und einer biologischen Ausstattung, die sich in Hollywood zu Gold machen lässt. Wenn man eine echte gewöhnliche Frau wollte, könnte man einen Doku-

mentarfilm drehen, oder auch eine Schauspielerin engagieren, die kleiner und dicker wäre und nicht über so fein gemeisselte Gesichtszüge verfügte. Stattdessen blitzt das Hollywood-Ich der Schauspielerin unter der tristen Hülle hervor und wird noch zusätzlich überhöht durch den seriösen Anstrich, den ihr die gegensätzliche Verkleidung verleiht. Wir beten noch immer das Artifizielle und den Glamour an, jedoch mit schlechtem Gewissen, was bei Baudelaire nicht der Fall war.

Marilyn Minter überwindet diese Gegensätze und Einwände – gegenüber und zwischen Künstlichkeit und Natur. Ihre hinreissenden Bilder und Photographien lassen ihrer und unserer Liebe zum extrem Sinnlichen, zum Glanz, zur leuchtenden Farbe und zur weichen, feuchten Haut freien Lauf; was ihrem Werk seine elektrisierende Intensität und emotionale Tiefe verleiht, ist ihre nicht minder starke Zunei-

gung zu den wirklichen Menschen, dem Rohmaterial dieser Objekte und Bilder des Begehrens. So sexy wie Glimmer ist für sie nur noch die Sommersprosse.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) *Dust Bowl*: Sand- oder Staubschüssel, Bezeichnung der in den 30er Jahren von verheerenden Sandstürmen heimgesuchten *Great Plains* im Mittleren Westen der USA.

2) Charles Baudelaire, «Lobrede auf das Schminken», in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5 (Aufsätze zur Literatur und Kunst), Hanser, München 1989, S. 248.

3) Diane Arbus, *Diane Arbus, An Aperture Monograph* (New York: Aperture, 1972), S. 2.

4) Giancarlo Politi, «Luxury and Desire: An Interview with Jeff Koons», *Flash Art*, No. 132 (Februar-März), 1987, S. 75.

5) Matthew Higgs, «Twenty Questions», in: Johanna Burton, Mary Heilmann, *Marilyn Minter*, Gregory R. Miller, New York 2007, S. 62.

6) Ebenda, S. 59.

7) Mary Heilmann, «How Did We Meet?», ebenda, S. 27.

MARILYN MINTER, MARDI GRAS, C-print, 86 x 60" / C-Print, 218,5 x 152,5 cm.

