

NO FASHION, PLEASE!
FOTOGRAFIE ZWISCHEN GENDER UND LIFESTYLE
PHOTOGRAPHY BETWEEN GENDER AND LIFESTYLE

KUNSTHALLE wien



VERLAG *für* MODERNE KUNST

- 4 Vorwort [Foreword](#)
Gerald A. Matt
- 8 Zur Ausstellung [On the Exhibition](#)
Peter Weiermair
- 10 Kunst vs. Mode: *Les Liaisons dangereuses* [Art vs. Fashion: Les Liaisons Dangereuses](#)
Eugenio Viola

- 24 **CHAN-HYO BAE**
- 30 **TRACEY BARAN**
- 36 **JEFF BARK**
- 42 **LEIGH BOWERY/FERGUS GREER**
- 48 **STEVEN COHEN/MARIANNE GREBER**
- 54 **PHILIP-LORCA DICORCIA**
- 62 **MATTHIAS HERRMANN**
- 68 **LEA GOLDA HOLTERMAN**
- 76 **IZIMA KAORU**
- 84 **LUIGI & LUCA**
- 90 **SANDRA MANN**
- 96 **MARTIN & THE EVIL EYES OF NUR**
- 102 **BRIGITTE NIEDERMAIR**
- 108 **ERWIN OLAF**
- 116 **ALEX PRAGER**
- 126 **HANNA PUTZ**
- 132 **VIVIANE SASSEN**
- 140 **SOPHIA WALLACE**
- 146 **BRUCE WEBER**

- 154 Künstlerbiografien [Artists Biographies](#)
- 164 Werke in der Ausstellung /Abbildungsverzeichnis [Works in the exhibition / List of illustrations](#)
- 166 Dank / Bildnachweis [Thanks / Picture credits](#)
- 168 Impressum [Colophon](#)

VORWORT

Gerald A. Matt

Im Rahmen des Herbstschwerpunktes zu Fotografie und Mode stellt die Ausstellung *No fashion, please!* anhand von 19 Einzelpräsentationen die zeitgenössische internationale Fotografieszene vor. Mit einem charakteristischen Aufschrei der Verweigerung grenzt sich die anthologische Ausstellung damit bewusst von der zeitlich parallel in der Schau *Vanity* gezeigten Modefotografie ab. *No fashion, please!* thematisiert insbesondere die Frage, inwieweit Künstler in den letzten Jahren sich für ihre ästhetischen Strategien auch die Methoden und Vorgangsweisen der klassisch angewandten Modefotografie aneigneten, um aus nicht funktionalen und nicht vordergründig kommerziellen Motiven heraus die persönlichen, sozialen und auch kommerziellen Beziehungen zwischen Körper und (Be)kleidung zu erforschen. Spannend ist im Zusammenhang mit dem Modeschwerpunkt der Kunsthalle Wien, wie sich Bilder im aufgeladenen Feld von Schönheit, Gewand, Mode und Kunst der Dialektik von Wahrheit, Authentizität und Inszenierung, aber auch von Kommerzialisierung, Auftragsverhältnissen sowie Verwertungsinteressen einerseits und künstlerischer Autonomie und Freiheit andererseits stellen.

Im Mittelpunkt der Ausstellungen stehen Wunschvorstellungen und Ideale einer sich verändernden Körperästhetik, wie sie sich innerhalb der letzten zwei Dekaden präsentierte. Exemplarisch für den radikalen Chic des ausgehenden 20. Jahrhunderts sind die schrillen Modekreationen des Fashion Designers, Models und Performancekünstlers Leigh Bowery, die der britische Fotograf Fergus Greer dokumentarisch festhielt. Bowerys in mehrfacher Hinsicht grenzüberschreitende Arbeiten inspirierten zahlreiche Modedesigner und machten ihn zur Ikone der Londoner Subkultur. Auf diese wechselseitig anregende Beziehung zwischen Mode und Fotografie verweisen neben den Arbeiten von Philip-Lorca diCorcia oder Erwin Olaf auch die Arbeiten von Matthias Herrmann, der in Zitaten von Modeschöpferinnen und -kritikerinnen wiederum eine Inspiration für seine charakteristischen, der „offensiven Körperlichkeit“ verschriebenen Fotografien sah.

Zahlreiche künstlerische Beiträge, wie zum Beispiel jene von Tracey Baran, Luigi & Luca, Hanna Putz oder Viviane Sassen beziehen sich auf die Dialektik zwischen der Form und der Erscheinung des Körpers sowie die Wirkung der Verwandlung unabhängig von den mit Kleidung verbundenen Konventionen. Oftmals geht es dabei um Akte der Verweigerung und Grenzüberschreitungen der Disziplinen, die die Künstlerinnen und Künstler oft mutig und mutwillig erproben. In der Tradition der Körperkunst schlagen sie Modelle und Situationen vor, die sich mit den „Modellen“ der Mode überschneiden, jedoch auch Querverweise zu Installationen – wie etwa bei Steven Cohen und Marianne Greber oder Sandra Mann – oder Zeremonien und Ritualen erlauben. Überraschend sind in diesem Zusammenhang auch die eigenwilligen fotografischen Serien von Izima Kaoru, der die Mode als Allegorie auf die „schönen Leich“ inszeniert. Die Arbeiten des amerikanischen Künstlers Jeff Bark verweisen wiederum am deutlichsten auf die skeptische Verweigerungshaltung, die viele Künstlerinnen und Künstler der Mode gegenüber einnehmen, denn seine grotesken und surrealen Körperbilder und Stilleben können als Antithese zu den gängigen und permanent suggerierten Schönheitsidealen der Modewelt bezeichnet werden.

Dass sich soziale Zugehörigkeiten durch Codes der Kleidung manifestieren und sich Identitäten durch diese konstruieren und verfestigen, belegen die Fotoserien von Chan-Hyo Bae und Lea Golda Holterman. Auf gänzlich unterschiedliche Weise thematisieren Brigitte Niedermair und Sophia Wallace die Repräsentation von

FOREWORD

Gerald A. Matt

In the context of the autumn focus on photography and fashion, the exhibition *No fashion, please!* is showing the contemporary international photography scene in the form of nineteen individual presentations. With a characteristic outcry of refusal, this anthology-style exhibition is consciously setting itself apart from the show, *Vanity*, which can be seen at the same time. *No fashion, please!* takes as its particular theme the question of the extent to which artists have appropriated the methods and procedures of classical applied fashion photography for their aesthetic strategies in order to investigate the relations between body and clothing, without functionality and with no obvious commercial motivation. In association with the fashion focus of the Kunsthalle Wien, it is exciting to see how images in the highly charged field of beauty, garments, fashion, and art position themselves with regard to truth, authenticity, and staging as well as commercial values, commissions, and marketing interests, on the one hand, and artistic autonomy and freedom, on the other.

Dreams and ideals of changing body aesthetics are at the center of the exhibitions, as presented in the past two decades. Exemplary of the radical chic in the last phase of the twentieth century are the startling fashion creations of the fashion designer, model, and performance artist Leigh Bowery, which were documented by the British photographer Fergus Greer. Bowery's works, which crossed many kinds of boundaries, inspired many fashion designers and made him an icon of London subculture. This mutually stimulating relationship between fashion and photography is also suggested by the works of Philip-Lorca diCorcia and Erwin Olaf as well as those of Matthias Herrmann, who found inspiration in quotations from fashion designers for his characteristic photographs devoted to "offensive physicality."

Many artistic contributions, such as those by Tracey Baran, Luigi & Luca, Hanna Putz, and Viviane Sassen, relate to the dialectics between the form and the appearance of the body as well as the effects of transformation, independent of the conventions associated with clothes. In many cases, this involves acts of refusal, and crossing boundaries between disciplines, which are often tried out courageously and wilfully by the artists. In the tradition of body art, they propose models and situations that overlap with the "models" of fashion, but also permit cross references to installations—as in the cases of Steven Cohen and Marianne Greber as well as Sandra Mann—or else ceremonies and rituals. In this connection, the unique series of photographs by Izima Kaoru are also surprising, when he stages fashion as an allegory for the "beautiful corpse." The works of the American artist Jeff Bark in turn refer most clearly to the sceptical attitude of refusal, which many artists adopt towards fashion, for his grotesque and surreal body images and still life studies can be described as antitheses to the current and constantly suggested ideals of beauty in the world of fashion.

That social attributions are manifested through dress codes and identities are constructed and confirmed by them is evidenced in photo series by Chan-Hyo Bae and Lea Golda Holterman. In quite different ways, Brigitte Niedermair and Sophia Wallace take the representation of femininity and masculinity within the genre as their theme. In addition to photographic portraits, Sophia Wallace is also presenting her first short film, where she reacts to the stereotypes of gender attribution with great poetic and psychological sensitivity, and deconstructs the dominant gender-specific codes of the visual arts. As can be seen, the media strategies coming into play in the exhibition are multifarious, ranging from staged photography through projection, body sculpture, video, and film to a live performance, which will be

Weiblichkeit und Männlichkeit innerhalb des Genres. Neben den Porträtfotografien präsentiert Sophia Wallace zudem auch ihren ersten Kurzfilm, in dem sie mit einer großen poetischen und zugleich psychologischen Feinfühligkeit die stereotypen Geschlechtszuschreibungen konterkariert und die vorherrschenden geschlechtsspezifischen Codes der visuellen Künste dekonstruiert.

Wie sich erkennen lässt, sind die in der Ausstellung zur Geltung kommenden medialen Strategien vielfältig und reichen von inszenierter Fotografie über Projektionen, Körperskulpturen, Video und Film bis hin zu einer Live-Performance, die Martin & The evil eyes of Nur im Rahmen der Eröffnung realisieren werden.

Die herausragenden Arbeiten dieser Ausstellung lassen im Angesicht eines sich zunehmend künstlerisch präsentierenden Modemarktes und dessen visuellen Erscheinungen sowie eines in den letzten Jahren immer offener kommerziell agierenden Kunstmarktes Abgrenzungen zwischen künstlerischer Fotografie und reiner „Modefotografie“ zunehmend obsolet erscheinen. Was im Zeitalter digitaler Bilderinflation wohl allein zählt, ist Qualität und nichts als Qualität.

Allen voran gilt mein Dank den Künstlerinnen und Künstlern sowie allen Leihgebern, die sich in diesem Projekt engagiert haben. Besonders gedankt sei auch dem Kurator Peter Weiermair, der diese Ausstellung und die begleitende Publikation für die Kunsthalle Wien konzipiert hat. Dank gilt dem Verlag für moderne Kunst und Silvia Jaklitsch für die Aufnahme der Ausstellungspublikation in das Verlagsprogramm, Eugenio Viola für seinen anregenden Text über die Verbindung zwischen Kunst und Mode und Dieter Auracher für die grafische Gestaltung. Abschließend richtet sich ein herzliches Dankeschön an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Kunsthalle Wien, die mit großem Einsatz und Engagement an der Realisierung dieser Ausstellung gearbeitet haben, auf Seiten der kuratorischen Assistenz Martin Walkner, außerdem Barbara Nowy, Produktionsleitung, Claudia Bauer, Leitung Presse/Marketing, sowie Katharina Murschetz und Katharina Baumgartner, Isabella Drozda, Leitung Kunstvermittlung, und Johannes Diboky, Leitung Technik.

presented at the opening by Martin & The evil eyes of Nur.

When we consider a fashion market with its visual components that is presenting itself increasingly in terms of art and an art market that has been acting in increasingly open commercial ways, the outstanding works of this exhibition make the boundaries between art photography and pure "fashion photography" seem increasingly obsolete. The only thing that counts in the age of digital image inflation is no doubt quality and nothing but quality.

My first thanks are due to the artists and also the lenders, who have committed themselves to this project. A special thank-you also goes to the curator Peter Weiermair, who conceived this exhibition and its accompanying publication for the Kunsthalle Wien. Gratitude is owed to the Verlag für moderne Kunst and Silvia Jaklitsch for taking the exhibition publication into their publishing programme and to Eugenio Viola for his stimulating text on the association between art and fashion and Dieter Auracher for the graphic design. Finally, very warm thanks are directed to the staff members of the Kunsthalle Wien, who have worked on realizing this exhibition with great energy and commitment: for curatorial assistance Martin Walkner, and also Barbara Nowy for production management, Claudia Bauer for directing Press and Marketing as well as Katharina Murschetz and Katharina Baumgartner, Isabella Drozda, head of education, and Johannes Diboky, technical direction.

BEMERKUNGEN ZUR AUSSTELLUNG *NO FASHION, PLEASE!* UND IHREM KATALOG

Peter Weiermair

Die Ausstellung *No fashion, please!* ist nach einer zweijährigen Vorbereitungszeit zustande gekommen. Die Recherchen schlossen das Studium bereits vorliegender monografischer und anthologischer Publikationen, Gespräche mit Kolleginnen und Kollegen sowie Besuche in Künstlerstudios und internationalen Galerien mit ein und erlauben nun den Blick auf eine Ausstellungssituation mit vielen zum ersten Mal zu entdeckenden Fotografien.

Am Anfang stand im Kontext zahlreicher Ausstellungen, die sich derzeit historisch und aktuell mit dem Verhältnis von Kunst und Mode auseinandersetzen, die Genderproblematik: „Genderless“ lautete der Arbeitstitel, der jedoch nur einen thematischen Teilbereich abdeckte. *No fashion, please!* könnte man als dialektischen Gegenpart zur gleichzeitig stattfindenden Schau *Vanity* interpretieren, denn alles Angewandte ist den teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern fremd. Die im Bereich der bildenden Kunst angesiedelten Bildstrecken, Projektionen, Videos sowie die fotografische Dokumentation von Körperskulpturen (wie bei Leigh Bowery) oder von Performance und deren Accessoires (wie bei Steven Cohen) – sowohl Bowery als auch Cohen hatten beispielsweise Fotografinnen und Fotografen als Partner – sind im Bereich des fotografischen Bildes angesiedelt. Viele der eingeladenen Künstlerinnen und Künstler sind (noch) im Bereich der durch die Auftragssituation geprägten Modefotografie tätig. Sie kennen deren Gesetzmäßigkeiten und Strategien und hinterfragen sie, vermischen deren Anforderungen mit Vorgangsweisen und Eigenheiten ganz unterschiedlicher fotografischer Kategorien – etwa der Dokumentations-, der Kriminal-, Akt- oder Porträtfotografie. Sie führen die Modefotografie weg von der selbstverliebten, ausschließlich ästhetisch leeren, an wechselnden Schönheitsidealen interessierten Haltung hin zu einer oft radikalen Thematisierung des Verhältnisses von Körper und Bekleidung, welche wir in der Tradition der Körperkunst interpretieren können. Es geht um neue, oft exzentrische Schönheitsvorstellungen und geschlechtsspezifische Momente der Verwandlung. Die Künstlerinnen und Künstler setzen den Körper in den Kontext fremder Kulturen, Momente der Entfremdung werden notiert, Freunde und Familienmitglieder dienen als Modelle und Hanna Putz bemerkt zu Recht, dass in der Auseinandersetzung mit dem nackten Körper etwas Wesentliches der Person zu erfahren ist. Die pointierten, oft ins Absurde gehenden Selbstdarstellungen jener Künstlerinnen und Künstler, die Subjekt und Objekt ihrer Kunst werden, können als kritisch-ironische, auch fantasievolle Antwort auf die normierten, vorgeprägten und inflationären Schönheitsideale (in ihrem durch die Werbung bestimmten Rhythmus) verstanden werden.

Wesentlich war mir, die Fülle der Themen vorzuführen. Diese reicht von Lea Golda Holtermans subtiler Studie von orthodoxer Bekleidung und erotisierender Körpersprache in Israel bis hin zu einem Video von Bruce Weber – dem Schöpfer der „All American Youth“ –, der die Alltagsmode der schwarzen Community in seiner zweiten Heimatstadt Miami porträtiert. Darüber hinaus finde ich es wichtig, dass die Ausstellung die mediale Breite dokumentiert, in der das fotografische Bild bis hin zum vorliegenden Buch erscheint. Wie bei allen von mir vorliegenden anthologischen Publikationen haben wir Selbstäußerungen der Künstlerinnen und Künstler aufgenommen. Dort, wo sie nicht selbst Beiträge beigesteuert haben, hat Martin Walkner recherchiert. Er zeichnet auch für die wichtigen Biobibliografien verantwortlich. Eugenio Viola sei für seinen kenntnisreichen Essay gedankt.

COMMENTS ON THE EXHIBITION *NO FASHION, PLEASE!* AND ITS CATALOGUE

Peter Weiermair

The exhibition *No fashion, please!* has now been realized, after a preparation period of two years. The research work included studying existing published monographs and anthologies, discussions with colleagues, and visits to artist studios and international galleries, and now permits us to view an exhibition where many photographs are to be discovered for the first time.

In the origins of the many exhibitions currently concerned with the relationship between art and fashion, both historically and in present-day analysis, was the problematic of gender: "Genderless" was the working title, but it covered only one part of the thematic range. *No fashion, please!* could be interpreted as a dialectical antithesis to the show *Vanity*, which is taking place at the same time, because any kind of application is foreign to the participating artists. The image series, projections, and videos are all situated in the visual arts, as well as photographic documentations of body sculptures (such as those of Leigh Bowery), and performances and their accessories (as in the case of Steven Cohen), are also situated in the context of the photographic image—both Bowery and Cohen, for example, had photographers as partners. Many of the invited artists are (still) working in the field of fashion photography, which frames the exhibition. They are aware of its laws and strategies and they question them, blending their demands with processes and qualities of very different photographic categories—such as documentation, crime, nude, or portrait photography. They transport fashion photography away from narcissistic, aesthetically empty attitudes interested in trying out changing ideals of beauty towards an often radical debate with the relationship between the body and its clothing, which we can interpret in the tradition of body art. It is a matter of new, often eccentric ideas of beauty and gender-specific moments of transformation. The artists, whether male or female, place their bodies into the context of foreign cultures; moments of alienation are noted, friends and family members serve as models, and Hanna Putz comments correctly that something essential about a person can be experienced with the naked body. The pointed, often close to absurd self-presentations of those artists, who are both subject and object of their art, may be understood as critical-ironic, even fantastic answers to standardized, pre-formed, and inflationary ideals of beauty (in rhythms determined by the advertising industry).

It was important for me to present the wide range of subject matter. It ranges from Lea Golda Holterman's subtle study of orthodox clothing and eroticized body language in Israel to a video by Bruce Weber—the creator of "All American Youth"—who portrays the everyday fashions of the black community in his second home town, Miami. In addition to that, I find it significant that the exhibition documents the wide range of media in which the photographic image appears, up to and including the present book. As in all the anthology-style publications I have made, we have included self-statements from the artists. In cases where they have not made their own contributions, Martin Walkner has conducted research. He is also responsible for the important bio-bibliographies. Eugenio Viola is to be thanked for his knowledgeable essay.

KUNST VS. MODE: **LES LIAISONS DANGEREUSES**

Eugenio Viola

*None of us can escape fashion; no one among us lives beyond it.*¹

Dorinne Kondo

Die *Liaisons dangereuses* zwischen den Welten der Kunst und der Mode basieren auf einem komplexen Diskurs und einer lang andauernden Beziehung, deren Anfänge in der Epoche des Art nouveau liegen und die sich nachfolgend im Zuge der historischen Avantgarden verfestigte. Denken wir etwa an die Kostüme von Balla oder die Stoffe von Depero im futuristischen Kontext, die zeitgenössischen Kleider von Sonia Delaunay oder die vom Bauhaus inspirierten Arbeiten von Gunta Stözl. Damals entstanden erste legendäre Kooperationen: Coco Chanel entwarf Kleider für Cocteau und Djagilew, während Elsa Schiapparelli sich dem Surrealismus Dalí'scher Prägung annäherte, indem sie die „erste Modeschöpferin [wurde], die tatsächlich Teil der Avantgarde und damit eine Pionierin in jenem Bereich wurde, den man später als avantgardistische Strategie der Mode bezeichnen sollte“². In den 50er- und 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts wurde die Mode immer mehr zu einem mächtigen Massenkommunikationsmittel. Auch die großen Modehäuser wie Dior oder Saint Laurent setzten sich verstärkt mit der zeitgenössischen Kunst auseinander; so schuf Letzteres 1965 eine inzwischen legendäre, Mondrian gewidmete Kollektion. Auch zu den ersten tatsächlichen „Grenzüberschreitungen“ zwischen den beiden Sphären kam es: Denken wir etwa an die rüstungsartigen Kreationen von Paco Rabanne, die skulpturalen Entwürfe von Roberto Capucci oder die komplexe Geschichte der Factory von Andy Warhol, welche die Mode in Beziehung zu den übrigen massenmedialen Systemen setzte. Es ist dabei kein Zufall, dass sich gerade in jenen Jahren Roland Barthes als Erster aus semiotischer Sicht mit Mode beschäftigte und dabei eine Analyse der Sprache der Kleidung über Kommunikationssysteme vorschlug, die deren Sinn bilden.³

In den 70er-Jahren wurde die Kleidung zu einer Verlängerung des Körpers, der nach und nach als solcher entdeckt und damit zum Emblem präziser Kommunikationscodes wurde. Die Modeschöpfer transformierten die Modeschauen – ähnlich wie die Performer – zu veritablen Aktionen, in denen extremes Make-up, Tattoos und Hairstyling nur einige der bewusst gesetzten Codes für eine zeichenhafte Überdeterminierung der Körper abgaben. Es ist symptomatisch, dass sich diese Tendenz in der Mode parallel mit dem Aufkommen der Body Art entwickelte. Eine von der neuen Körperlichkeit angestoßene Parallelentwicklung in den 90er-Jahren stellte einen erneuten Angriff auf die Kunstszene dar.⁴ Künstler und Fashion Designer formulierten die Obsoleszenz des Körpers als Postulat, standen damit für eine endgültige Überwindung jener Diskurse, die mit dem so genannten *Körper als Sprache*⁵ verbunden sind, und überwandten gleichzeitig die mit der Kleidung verbundenen Konventionen.

Kunst und Mode finden sich heute in einer Situation wieder, in der über den Körper als Grenzgebiet der Wissenschaft reflektiert wird, der zu einer Obsession der Massenmedien und damit zu einem Ort vielfältiger Zukunftsmöglichkeiten an der Grenze genetischer und informatischer Codes wurde: Die plastische Chirurgie verändert die Formen des Körpers oder das Geschlecht, Hormone und Diätetik modellieren die Muskelmasse nach Belieben. Diese Praktiken isolieren den Körper und machen ihn zum Träger und Raum einer selbst gewählten und jedenfalls reversiblen Identität.

ART VS. FASHION: LES LIAISONS DANGEREUSES

Eugenio Viola

None of us can escape fashion; no one among us lives beyond it.

Dorinne Kondo¹

The *Liaisons Dangereuses* between the territory of art and the realm of fashion are rooted in a complex cultural discourse, a long-standing relationship which began (as is well known) in the period of Art Nouveau, and then came into being during the historical vanguards. Suffice to consider Balla's costumes or Depero's patterned cloths within the Futurist movement, the contemporary clothes by Sonia Delaunay or the Bauhaus textiles of Gunta Stölzl. There were the first, heroic collaborations: Coco Chanel designed clothes for Cocteau and Diaghilev while Elsa Schiaparelli moved into Daliesque Surrealism by becoming "the first creator of fashion to truly be part of the vanguard, a pioneer in what would later be called the avant-garde strategy of fashion."² Between the 1960s and 1970s, fashion began to transform into a powerful instrument of mass communication while at the same time sampled heavily from the history of art. This practice was taken up by fashion houses such as Dior or Saint Laurent, who in 1965 produced an entire collection dedicated to Mondrian, which would go on to make history. That period saw the first actual examples in which the boundaries between the two realms were obliterated. Consider the armor-dresses of Paco Rabanne, the sculpture dresses of Roberto Capucci, or the complex Factory experience of Andy Warhol that related fashion to other mass media systems. It is not by chance that in those same years Roland Barthes was the first to apply a semiotic approach to clothing, by proposing an analysis of the language of clothing through communicative systems that compose the sense.³

In the 1970s, clothes became an extension of the body that progressively became uncovered thereby becoming the emblem of precise communication codes. Stylists, like performers, transformed their fashion shows into actual spectacles, in which extreme make-up, tattoos, hair dressing, became just some of the flashy signs of the overlying body significance. It is symptomatic that this trend in fashion developed in parallel to the onset of Body Art. It was a parallel vector launched in the 1990s by the new body wave that came back to upset the art scene with renewed virulence.⁴ Artists and fashion designers postulate that the body is obsolete, respectively sanctioning the definitive passage of the body themes linked to the so-called *body as language*⁵ and contextually the passage of the conventions linked to garments.

Today, art and fashion reflect on a body that has become the latest frontier of science, an obsession of mass media, and most recently the meeting point of the realities of the genetic code and informatics. Plastic surgery modifies the shape of the body and its sex. Hormones and diet form muscular mass as desired. These practices isolate the body, making it into the support—the space—for an identity which is selected and can be revoked at any time.

Both art and fashion think of the body as a prevailing need. The body becomes subject and, at the same time, object of infinite combinations. New hybrid subjectivities arise which capsize stereotypes with enormous freedom of design. It is an anthropological metamorphosis, effectively exemplified by David Le Breton who capsizes the Freudian assumption of, "anatomy is destiny."⁶ He theorizes a definitive overcoming: "Within our society, the flexibility of the self, the malleability of the body has become common place. Anatomy is no longer a destiny but an accessory of presence, a raw material to be forged, redefined and subjected to the design of the moment."⁷

Kunst und Mode denken den Körper als maßgebliche Notwendigkeit neu; sie denken ihn als einen Körper, der zum Subjekt und damit zugleich zum Objekt ungezählter Kombinationen wird: Es bilden sich neue hybride Formen von Subjektivität, welche die Stereotypen mit großer interpretatorischer Freiheit durcheinanderwirbeln. Dabei geht es um eine anthropologische Veränderung, wie vor allem David Le Breton zeigte, der das Freud'sche Diktum von der „Anatomie als Schicksal“⁶ endgültig über den Haufen warf: „In unseren Gesellschaften werden die Anpassungsfähigkeit des Ich und die Formbarkeit des Körpers zu Allgemeinplätzen. Die Anatomie ist nicht länger Schicksal, sondern bloßes Beiwerk des Daseins, ein formbarer, neu zu definierender Rohstoff, der dem jeweils aktuellen Design unterliegt.“⁷

Die zeitgenössische Kultur erweist sich als ein System von Bildern, die sich gegenseitig beeinflussen und kaleidoskopartig bewegen, um damit neue Sinnzusammenhänge und dialogische Ikonen zu schaffen, die das Repertoire der ausgestellten Bedeutungen erneut ins Spiel bringen.

Die Mode ist das zugreifende Instrument, das diese Bilder neu organisiert, denn es ist ihr innerstes Wesen, sich stets zu erneuern. Die zeitgenössische künstlerische Praxis wandelt sich ihrerseits immer mehr zu einer offenen Struktur, die zum fortwährenden Experimentieren gezwungen ist, um die eigene Funktion in einer durch und durch „an-ästhetisierten“ Welt zu behaupten.

Gleichsam notwendigerweise gehen Kunst und Mode eine enge Beziehung ein, die weit über einfache stilistische Abhandlungen oder die Feststellung bloßer formaler Übereinstimmungen hinausgeht. Vielmehr handelt es sich um *gefährliche Liebschaften*, die radikale Hybridformen bilden und damit eine neue Art der Kodifizierung, ein neues Vokabular und eine neue Form der Repräsentation einfordern: Kunst vs. Mode.

Nach Überwindung der durch die Aushebelung der eigenen linguistischen Codes entstandenen Lücke bedienen sich beide Bereiche einer autoreflexiven Praxis. Sowohl die Kunst als auch die Mode schöpfen mit vollen Händen aus den zeitgenössischen ästhetischen Strategien: Unbehaglichkeit, ironische Umkehrung, meta-stilistische Zitate, intertextuelle Verbindungen – all diese Elemente finden sich in den Arbeiten zahlreicher Künstler und Modeschöpfer, welche die Beziehung zur Tradition kritisch bearbeiten und zugleich die Instrumente für eine Neudefinition der jeweils aktuellen Anwendungsbereiche verfeinern. Kunst und Mode betreiben zudem im Zeichen eines dezidierten Nonkonformismus eine stetige Recherche, die nicht selten in einer ostentativen Zurschaustellung, einer Überschreitung mündet, die von der Mehrheit als „beleidigend“ wahrgenommen wird, vor allem dann, wenn diese Formen dem „gesunden Menschenverstand“ entgegenstehen. Zudem aber sind beide Formen ein „maßgeschneiderter“ Ausdruck der Widersprüche unserer heutigen unsicheren Zeit. Kunst und Mode verweisen über ihre Ökonomie und Symbole auf komplexe Systeme. Künstler und Modeschöpfer nähren sich an einem Universum der Bilder, das nicht unterscheidet zwischen verschiedenen, ja komplementären Sprachen. Zahlreiche „Kurzschlüsse“ kreuzen die beiden Felder in produktiver Weise: Fashion Designer wie Comme des Garçons, Hussein Chalayan, Hedi Slimane, Helmut Lang, Vivienne Westwood und selbst Karl Lagerfeld sind vielleicht die repräsentativsten Beispiele für diese Tendenz.

Die Künstler ihrerseits sind an allem interessiert, was das tägliche Leben beeinflusst und sich dank der modernen Massenkommunikationsmittel in rasanter Weise verbreitet. Auch aus diesem Grund schlagen sie Modelle und Lebensstile vor, die sich oft mit den Modellen der Mode überschneiden und damit eine fruchtbare und zuweilen unerwartete Beziehung des Austausches und neue Verbindungen herstellen. Offenkundige Konvergenzen ergeben sich im Bereich der Modefotografie, wo Künstler wie Bruce Weber, Herb Ritts, Terry Richardson, Jürgen Teller

Our contemporary culture is set up as a system of images that reciprocally influence one another, kaleidoscopically generating new sensual horizons of meaning, new dialogical icons that bring into play the repertoire of resulting meanings.

Fashion is the device that envelopes and reorganizes these images because it must, by statute, continually renew itself. The contemporary artistic practice in turn becomes ever more open in structure and obliged to constantly experiment in order to conserve its own *raison d'être* in a pervasively "an-aestheticized" world.

Almost by requirement, art and fashion entered a close relationship that goes beyond simple stylistic dissertations or mere affirmations of formal coexistence. They entered into *dangerous liaisons* that radically generate hybridization that require a new codification, a new lexicon, a new form of representation: Art vs. Fashion.

Once the gap, linked to the dismantlement of their own linguistic codes, has been crossed, both art and fashion are characterized by a self-reflexive practice that draws heartily from contemporary aesthetic strategies: disorientation, ironic reversal, metastylistic citation, intertextual connection. These elements reoccur in the work of numerous artists and fashion designers, who critically elaborate their relationship with tradition while refining the instruments in order to redefine the present within their respective environments of application. Art and fashion are constantly seeking an anticonformism that frequently leads to flashy exhibition, which is transgression even in the eyes of the most "outrageous," especially when compared to a supposed "common sense." Above all, both are "made to order" expressions of the contradictions of our uncertain times. Finally, both refer to complex systems with their own economy and symbolic set. Artists and fashion designers feed on a universe of images and make no difference between different but now complimentary languages. And many of them happily blend the two fields: fashion designers like Comme des Garçons, Hussein Chalayan, Hedi Slimane, Helmut Lang, Vivienne Westwood, and Karl Lagerfeld himself are perhaps the most representative examples of this trend.

The artists themselves are interested in everything that influences daily life and spreads exponentially thanks to the means of mass communication. It is also for this reason that they propose models and lifestyles which frequently intersect with the systems of fashion, thereby establishing a sometimes unexpected relationship of exchange and connection. Flagrancy emerges in fashion photography where artists such as Bruce Weber, Herb Ritts, Terry Richardson, Juergen Teller, and David LaChapelle break with pre-constructed codes and place themselves in between the two fields. This is also the case with Viviane Sassen who creates images with archetypal traits that walk the line between suggestions loaded with symbols and the ambiguity that is nourished by sharp shadows and intense chiaroscuro. The faces often disappear. Her strategy alludes to contemporary massification, while at the same time suggests a disturbing process of self-identification within the spectator. In her prevalently female portraits, Brigitte Niedermair nimbly moves through a series of contrasts: tradition and modernity, permitted and forbidden, sacred and profane, asceticism and erotism. She owes a debt to fashion for her precise look at details and her strongly developed awareness of the charm of images; a consciously pictorial nature and refined post-production process characterize her images. Jeff Beck has a similar painterly approach; in the best Flemish tradition, his allegorical photographs also make use of strong color contrasts and chiaroscuro effects. The subject of the portrait is isolated and put in the absolute equality of still life. He or she is often caught in an intimate, private dimension that is simultaneously vulnerable and full of sensuality and melancholy. Sophia Wallace provocatively upsets the aesthetics of women's fashion magazines: *On Beauty* is an apparently tongue-in-cheek work, in which the protagonists, representing a supposed idealized mascu-

und David LaChapelle die bestehenden Codes durchbrechen und sich im Grenzbe-
reich der beiden Disziplinen bewegen. Dies gilt auch für Viviane Sassen, die teils
archaisch anmutende Bilder zwischen symbolhaft aufgeladenen Bedeutungen und
Mehrdeutigkeiten mit starken Schatten und Hell-dunkel-Kontrasten schafft. Biswei-
len verschwinden dabei die Gesichter der Menschen. Ihre Strategie erinnert an die
Massenphänomene der heutigen Zeit, zugleich bietet sie jedoch dem Zuseher einen
unheimlichen Prozess der Autoidentifikation. In ihren vorwiegend weiblichen Por-
träts bewegt sich Brigitte Niedermair gekonnt zwischen einer ganzen Reihe von
Gegensätzen: Tradition und Moderne, erlaubt und verboten, heilig und profan, As-
kese und Erotik. Ihren genauen Blick auf die Details und ihr stark ausgeprägtes
Bewusstsein für die Faszination der Bilder verdankt sie der Mode; eine bewusste
Bildhaftigkeit und ein raffinierter Prozess der Post-Produktion charakterisieren ihre
Bilder. Ähnlich „malerisch“ ist der Zugang von Jeff Bark, der in bester flämischer
Tradition allegorische Fotografien schafft, die ebenso von starken farblichen Kon-
trasten wie von Chiaroscuro-Effekten geprägt sind. Die porträtierte Person, die wie
in einem Stilleben isoliert und verabsolutiert dargestellt wird, findet sich oft in ei-
ner intimen, privaten und zugleich verletzlichem, von Sinnlichkeit und Melancholie
geprägten Situation wieder. Sophia Wallace verkehrt in provokanter Weise die Äs-
thetik der Modemagazine für Frauen in ihr Gegenteil: *On Beauty* ist eine scheinbar
augenzwinkernde Arbeit, deren Protagonisten als Vertreter einer angenommenen
idealisierten Männlichkeit auf reine Objekte passiven Begehrens reduziert werden
und damit eine traditionellerweise den Frauen vorbehaltene Rolle übernehmen, die
durch die Ästhetik des Merchandising gleichsam zur Ware wurden. Die Künstlerin
erforscht damit etwas, das man mit Luce Irigaray als eine *Ethik der sexuellen Diffe-
renz*⁸ bezeichnen könnte, die auf diese Weise die mit einer gewissen Idee des Ma-
chismo verbundenen Stereotypen unterläuft. Die Arbeit von Philip-Lorca diCorcia
verbindet ausgeklügelte, der Sprache der Modefotografie entlehnte Konstruktion-
en mit dem freieren Vokabular eines Fotografen von der Straße. Die Umgebungen
seiner aus Künstlichkeit, formaler Perfektion und Wertschätzung der Ästhetik er-
wachsenden Darstellungen verzichten jedoch nie auf die instinktive Unmittelbarkeit
des entlehnten Details. Der Zuschauer als Voyeur konstruiert unbewusst ein „Vor-
her“ und „Nachher“ und ist dazu angehalten, sämtliche kontextuellen Referenzen
zu verwenden, um den Sinn des Bildes zu erschließen. Analog dazu ist der fotogra-
fische Zugang von Alex Prager – neben ihrer formalen Sorgfalt und der manischen
Obsession für Details – gerade aufgrund jener Dinge interessant, die sie nicht zeigt
und lediglich als externe Verweise ins Spiel bringt. Ihre Fotos scheinen einer der
Glamourzeitschriften der 70er-Jahre entnommen. Der Aufbau der Bilder erinnert an
die Film-Fotogramme, die wir nie zu sehen bekommen werden, von denen wir je-
doch zugleich den Eindruck haben, sie bereits Hunderte Male gesehen zu haben.

Erwin Olaf beschäftigt sich seit den 80er-Jahren über kontinuierliche und unter-
schiedslose Anspielungen und Bezüge auf Kunstgeschichte, pornografische Subkul-
tur, Literatur, Kino, Werbung und Mode mit der Fotografie. Olaf führt Sinnlichkeit
und ästhetische Stimmungen in einem zugleich ironischen, erotischen und ketzeri-
schen Stil zusammen, der aus sehr raffinierten und dekadenten, in extremen Farben
gehaltenen Umgebungen samt kühnen fotografischen Schnitten im Grenzbereich
zwischen Verführung, Wollust und Begehren erwächst. Emblematisch für seinen
alles verschlingenden Modus Operandi steht *Rouge*, ein inszeniertes und grotes-
kes Fußballspiel, das in einer melodramatischen Atmosphäre ausgetragen wird und
damit an den späten Fassbinder erinnert. Zugleich bezieht Olaf sich jedoch uner-
schrocken auf die kaleidoskopartige Welt Fellinis und die raffinierten und blutleeren
Stimmungen bei Visconti. Ein kleiner Seitenblick gilt dabei auch den visuellen Para-
doxa bei Lynch.

linity, are reduced to mere objects of passive desire, thereby filling a role generally reserved for women, who are commercialized by the aesthetics of merchandising. The artist investigates what Luce Irigaray calls the “ethics of sexual difference,”⁸ by subverting the stereotypes linked to a certain idea of machismo. The work of Philip-Lorca diCorcia brings together the refined constructions stolen from the language of fashion photography with the greater freedom of the vocabulary of street photography. The settings of his representations are made with artifice, formal perfection, and an appreciation of aesthetics without ever renouncing the immediate instinctiveness of the stolen detail. The viewer as voyeur unconsciously reconstructs a “before” and “after” and is urged to use all the contextual references present to complete the sense of the image. Likewise the photographic approach of Alex Prager, besides the formality and maniacal obsession for detail, becomes interesting precisely because of the things she does not show and that are only brought into play by external references. Her shots seem to be taken from 1970s glamour magazines. The construction of the images calls up the stills of a movie that we will never see but, at the same time, gives us the feeling we have seen hundreds of times.

Since the 1980s, Erwin Olaf has covered the territory of images through continued allusions and references that are indistinctly drawn from art history and pornographic subculture, by literature and cinema, by advertising and fashion. Olaf synthesizes sensuality and aestheticizing atmospheres in an ironic, erotic, and demystifying style, which are supported by extremely refined and decadent settings, extreme colors and daring photographic shots suspended within seduction, lust, and desire. *Rouge* is emblematic of his omnivorous *modus operandi*. It is a glossy and grotesque soccer match in a melodramatic atmosphere, which reminds one of the latest Fassbinder movie while at the same time shamelessly drawing from kaleidoscopic worlds of P.T. Barnum and Fellini as well as the rarefied and anemic atmospheres of Visconti, with a nod to David Lynch’s visual paradoxes.

Izima Kaoru’s work reminds me of “Madame Lamort,” the milliner from Rilke’s fifth elegy,⁹ but especially Leopardi’s *Dialogo della Moda e della Morte*,¹⁰ where fashion becomes a transcendent and immanent presence, a supreme being as real as death itself, with which it is compared. Thus, the most frivolous and most serious become juxtaposed long before Walter Benjamin analyzed their links in *The Arcades Projects*.¹¹ Izima’s imagination is wrapped in this unique union, a topical motif that repeats in the work of artists such as Gregory Crewdson, Jen DeNike, and Melanie Pullen. Also, Izima’s photographic approach has a filmic structure: the long shots show bodies that seem to disappear into the setting. Others have close-ups that slam the fixed stare of the victim right at you, even though the artist never suggests a story. He simply provides clues, suspects, and allusions. The mystery is never revealed. The glasslike eyes of the models seem to gaze at death and continue to live that explosive moment in which they make extreme contact with the afterlife. In the *Landscapes with a Corpse* series, Izima invited actresses and models to reveal their fantasies of a “glossy” death. He asked them what clothes they would have liked to wear at the time of death and transformed the set into a type of gloomy but elegant ceremony that always remained strongly aestheticized.

Clothes as accessory elements have, with regard to psychology and symbolism, become primary elements able to determine social structure and individual behavior. This is a fundamental change in perspective that upsets the entire tradition of western culture: the religious view of the soul beneath the body, the Marxist logic of the economic structure beneath the superstructure and Freudian psychoanalysis in which the subconscious blooms beneath the surface of behavior. They are different positions which all coincide in the quest for the essence beyond the appearance, all of whom support the decree “do not judge a book by its cover” or more aptly

Die Arbeiten von Izima Kaoru erinnern mich an „Madame Lamort“, die Modeschöpferin aus der fünften Elegie von Rilke⁹, vor allem aber an den *Dialog zwischen der Mode und dem Tod* von Leopardi¹⁰, in dem die Mode zu einer transzendenten und immanenten Präsenz wird, zu einer höchsten und realen Wesenheit wie der Tod, mit dem sie verglichen wird. Dabei werden das Frivolste und das Ernsteste überhaupt einander gegenübergestellt, noch lange bevor Walter Benjamin deren Verbindungen sehr ausführlich in seinem *Passagen-Werk* untersuchte.¹¹ Die Vorstellungswelt von Izima richtet sich an diese einzigartige Verbindung, an ein topisches Motiv, welches auch in den Arbeiten von Künstlern wie Gregory Crewdson, Jen DeNike oder Melanie Pullen wiederkehrt. Auch der fotografische Zugang von Izima zeigt oftmals eine filmische Struktur: Die weiten Felder erinnern an Körper, die scheinbar in der Umgebung verschwinden. Andere Arbeiten zeigen den verschlossenen Blick der Opfer im Vordergrund, auch wenn der Künstler niemals eine ganze Geschichte anbietet, sondern lediglich Indizien, Verdachtsmomente und Anspielungen austreut: Das Geheimnis wird nicht gelüftet. Die Glasaugen der Models scheinen den Tod anzublicken, um diesen gewaltigen Augenblick des letzten Kontakts mit dem grundsätzlich anderen so lange wie möglich zu leben. In der Serie *Landscapes with a Corpse* lädt Izima Schauspielerinnen und Models ein, ihm ihre Fantasien über einen „künstlichen“ Tod zu enthüllen. Dabei fragt er sie, welche Kleider sie im Moment ihres Todes gerne tragen würden. Damit verwandelt er das Foto-Shooting in eine schaurige, zugleich jedoch elegante und stark ästhetisierte Zeremonie.

Aus psychologischer und symbolischer Sicht wandelte sich die Kleidung von einem bloßen Beiwerk zu einem primären Element, das dazu in der Lage ist, soziale Strukturen und individuelles Verhalten zu determinieren. Dabei handelt es sich um einen fundamentalen Perspektivwechsel, der die gesamte westliche Kulturtradition auf den Kopf stellt: die religiöse Sicht der Seele unter dem Körper, die marxistische Logik der ökonomischen Struktur unterhalb des Überbaus – ähnlich der Psychoanalyse Freud'scher Prägung, die das Unbewusste unter der Oberfläche des Verhaltens ans Licht bringt. Dabei handelt es sich um unterschiedliche Positionen, die jedoch alle in einer Erforschung des Essenziellen zusammenlaufen. Dieses weist über die Erscheinungen hinaus, die alle den Beweis erbringen, dass der Schein trügt. Die Metapher der Kleidung wird in der Moderne zu einem Zeichen des Bruchs und der Distanz zwischen *Sein* und *Schein*, die notwendigerweise verringert werden soll. Die Kleidung wird daher als bloße äußere Erscheinung begriffen, die für all das steht, was lediglich eine Hülle für den Körper bildet und damit die Haut verbirgt und so selbst zu einer endgültigen Hülle wird.¹² Heute scheint es mehr denn je notwendig, diese Annahme umzustürzen und die Kleidung vielmehr als ein Modell zu verstehen, das dem Realen eine Form gibt. Es ist kein Zufall, dass der Begriff der „Kleidung“ [*abito* im Italienischen, Anmerkung des Übersetzers] vom lateinischen Wort *habitus* abstammt, welches sich sowohl auf eine Seinsweise, eine geistige Disposition, als auch auf die äußerliche Ansicht des Körpers bzw. auf die Summe der morphologischen und funktionalen Eigenschaften bezieht, die alle Menschen voneinander unterscheiden. Mit diesem Begriff ist zudem all das gemeint, was wir üblicherweise *bei uns haben*, was eben unsere „Angewohnheiten“ sind. Dieselbe Wortwurzel findet sich im englischen Wort *habitat*, das hingegen die Summe der Eigenschaften von Umwelt, Klima, Geologie und Geografie beschreibt, die damit Einfluss auf die Ansiedlung von bestimmten Pflanzen- oder Tierarten haben. Im weiteren Sinn bezeichnet *habitat* auch das menschliche oder soziale Umfeld. Auf diese Weise wird der Habitus zu einem Schlüsselement zwischen dem einzelnen und dem sozialen Körper, zwischen dem Physischen und dem Mentalen, die sich im Begriff des *habitat* vereinen.

“clothes do not make the man.” Throughout modernity, the metaphor of clothing has been representative of a gap, of the distance between *being* and *appearing* that must be reduced. So clothing as mere exterior appearance represents everything that appears. It is nothing more than a wrapping for the body beneath, itself enclosed in the final “wrapping” of the skin.¹² Today it seems more necessary than ever before to reject this by treating clothing as a model which gives shape to reality. It is not by chance that the Italian term for “suit,” *abito*, stems from the Latin *habitus*, which can refer to a state of being, the disposition of the soul, the exterior aspect of the body, or the combination of morphological and functional characteristics that distinguish each individual from another. It can also mean everything that we normally *have with us*, what we have, even our “habits.” It is the same root of the English word *habitat*, which instead refers to environmental, climatic, and geographic characteristics that allow the settlement of certain animal and plant species and by extension the human and social environment. Therefore *habitus* becomes the joint between single body and social body, between physical and mental, where they come together into a *habitat*.

Mario Perniola appropriately overturns the fundamental dualism of western thinking, between *body* and *soul* (which are too similar to be truly opposed) while at the same time judging in favor of a new opposition between *life* and *clothes*. This finally allows us to, “grasp the body in its clothing exteriority, in its essential being thing,”¹³ wherein, “the experience of the garment as a body extends, spreads, and takes root in the body as clothing.”¹⁴

The seductive game of fashion ensures this passage from pure sensation to its meaning, from the material of the text to narration, from the silence of the body to the charm of garment codes. Clothes become a second skin, a prosthetic extension of the body. The *look* with the culture of body-garment leads to contamination between cloth and skin, organic and inorganic. The body becomes a multicode text in which linguistic games, meaning systems and life styles reside, meet, and battle. It is what Didier Anzieu calls *Le Moi-peau*: “The Skin-Ego”: a somato-psychic container rooted in the epidermis and proprioception, into which enter the experience of being touched, kept warm, listened to, and nourished, and in sum, is the place for the feeling of safety, stability, and protection.¹⁵ The garment-skin is material that acts behind the scenes of the revolt of wearing a mask. It gives shape to the gaze, indeed giving rise to the *look*. The garment-skin shapes and organizes the perception of the observer, dresses and undresses, excites desire, promises pleasure. It is a trick that relies on the system of codes to express the intention of the body. The garment-skin is artificial geography, a somatic galaxy that plays with ethics (and aesthetics) that lie between seduction and austerity but it is also *factio*, a masked and fake body. However, “reading the body is always a hermeneutic bet.”¹⁶

Leigh Bowery’s visionary parabola is exemplary of this. He is an icon of transgression that elaborated his own, personal, and evasive answer to the ultra-conservative Thatcher era, and quickly became an essential reference for the *New Romanticism* in London during the 1980s. With his style, explosive mix of kitsch elements, fetish suggestions, and provocation, the artist was able to influence an entire generation of creativity: from Boy George to Lucian Freud, from Vivienne Westwood to Antony and the Johnsons, from John Galliano and Comme des Garçons to David LaChapelle. Fergus Greer took portraits of the Australian performer for six years. He was also a model favored by fashion photographers from Nick Knight to Annie Leibovitz, while Bruce Bernard immortalized him while he was posing for Lucian Freud. Bowery flaunted a ruthless self-representation that inverted the clothing codes and destabilized the norms of sexual belonging. His work is irreverently contaminated by a series of heterogeneous references: from Botticelli to Botero, from

Passenderweise stellt Mario Perniola den das westliche Denken begründenden Dualismus zwischen *Körper* und *Seele* auf den Kopf, die sich zu sehr ähneln, um wahre Gegensätze zu bilden. Zugleich propagiert er eine neue Opposition zwischen *Leben* und *Bekleidung*, die es endlich erlaubt, den Körper in seiner bekleideten Äußerlichkeit, in seinem essenziellen Ding-Sein zu begreifen, wo sich die Erfahrung der Kleidung als Körper verlängert, sich ausweitet und sich in der Idee des Körpers als Kleidung radikalisiert.¹³

Das Spiel der Verführung der Mode steht für diesen Übergang vom rein Sensiblen zu dessen Bedeutung, von der Materialität des Textes zur Erzählung, vom Schweigen des Körpers zur Faszination für die Codes der Mode. Die Kleidung wird zu einer zweiten Haut, zu einer prophetischen Verlängerung des Körpers. Der *Look* in der Kultur des Körper-Gewands bringt Stoff und Haut, Organisches und Anorganisches zusammen: Der Körper wird damit zu einer übercodierten Textur, in der sich linguistische Sprachspiele, Bedeutungssysteme und Lebensformen ablagern, begegnen und miteinander in Konflikt geraten. Es ist dies, was Didier Anzieu als *Le Moi-peau*, als *Das Haut-Ich* und damit als einen psycho-somatischen Behälter bezeichnet. Dieser ist epidermischen und propriozeptiven Ursprungs und versammelt all die Erfahrungen des Berührtwerdens in sich, die der Mensch gemacht hat und die warmgehalten, wahrgenommen und genährt werden; zudem ist dies der Ort für die Gefühle von Sicherheit, Stabilität und Schutz.¹⁴ Die Kleidungshaut ist Materie, die hinter dem Vorhang der Bühne nur darauf wartet, die Maske überzuziehen, vom Blick in Form gebracht zu werden und sich im *Look* zu äußern. Die Kleidungshaut informiert und organisiert die Wahrnehmung des Beobachters, kleidet und entkleidet, entzündet das Begehren und ist ein Versprechen des Vergnügens, ein Kunstgriff, der die Intentionalität des Körpers einem System von Codes anvertraut. Die Kleidungshaut ist eine künstliche Geografie, eine somatische Galaxie, die mit Ästhetik bzw. Ethik spielt und sich zwischen Verführung und Strenge bewegt; aber sie ist auch *factio* und damit ein maskierter und verlogener Körper. Zudem gilt: „Den Körper zu lesen, bedeutet immer auch eine hermeneutische Herausforderung.“¹⁵

Paradigmatisch ist in diesem Zusammenhang das visionäre Gleichnis von Leigh Bowery, einer Ikone der Transgression, der eine eigene, persönliche und umstürzlerische Antwort auf das ultrakonservative Klima der Thatcher-Zeit formulierte und damit schon bald zu einem unverzichtbaren Referenzpunkt des Londoner *New Romanticism* der 80er-Jahre wurde. Ein Künstler, dem es gelang, mit seinem Stil Einfluss zu nehmen; eine explosive Mischung aus Kitsch-Elementen, Fetischen und Provokation, der eine ganze Generation von Kreativen inspirierte: von Boy George bis Lucian Freud, von Vivienne Westwood bis zu Antony and the Johnsons, von John Galliano und Comme des Garçons bis zu David LaChapelle. Fergus Greer porträtierte den australischen Performer und das bevorzugte Modell zahlreicher Modefotografen wie Nick Knight oder Annie Leibovitz über sechs Jahre hinweg; Bruce Bernard hingegen porträtierte ihn, während er für Freud posierte. Bowery stellt sich in einer schonungslosen Selbstdarstellung zur Schau, welche die Codes der Kleidung umkehrt und die Normen sexueller Zugehörigkeit destabilisiert. Dabei vermischt er eine Reihe von heterogenen Referenzen auf verwegene Weise miteinander: von Botticelli bis Botero, von den Wiener Aktionisten bis Federico Fellini, dessen sinnliche Frauenfiguren ihn als Symptom einer zuweilen grotesken Sexualität stark beeinflussen. Bowery verschärft das Ausgangsmodell noch zusätzlich, indem er ein Hohelied auf die eigene Unförmigkeit singt und von Beginn an die eigene schlaife und dekadente Physis ins Spiel bringt. Damit stellt er in radikaler Weise den eigenen Körper und sein Selbstbild infrage. Jenseits aller Klischees spielt Bowery mit Tendenzen, die die Devianz zu einem die Norm stützenden Instrument machen. Diese Strategie resümiert und kondensiert die karnevaleske Dimension seiner Ar-

Viennese Actionism to Federico Fellini, whose provocative women, symptom of a sometimes grotesque sexuality, influenced him profoundly. However, Bowery exacerbated the model by exalting his own unprecedented lack of proportion, his own flaccid and decadent physicality. He radically brings his own body and his own image into question. Beyond every cliché, Bowery plays with the trends that run from the deviance of an instrument to the benefit of the rule. This strategy summarizes and condenses the carnival like-dimension of his work. All of his research into the contradictory and excessive questions art and life simultaneously.

Leigh Bowery has enacted a myriad of alter-egos by undertaking an artistic-existential journey into all possible identities. This is a luminous expression of what I like to define as *identitary nomadism* that is common to his *modus operandi* and a series of artists who in the name of Duchamp and his tragic sister, Claude Cahun, have continued through to our own period. I am referring to, among others, Pierre Molinier, Urs Lüthi, Gilbert & George, Orlan, Luigi Ontani, Yasumasa Morimura, Steven Cohen, and Eva & Adele. Different perspectives, manifested differently through their respective poetry but all of which are rooted in the affirmation of unshakably subjective right to an identity that is constantly in transit, in which the body of the artist becomes a pliable medium to make into another self. In this manner, the artist is able to reincarnate himself in a sort of collective unconscious in which the social and cultural experience of the collective reside in order to give greater sense to the concept of self representation: that is to represent oneself and recognize oneself through one's own representation! Chan-Hyo Bae, for example, enacts a series of known iconographic prototypes to express his own feelings as an Asian immigrant. In the *Existing in Costume* series, the artist cross-dresses in a series of self portrait photographs that recall the ladies of great British nobility, personages who come from the far distant past who subvert the conventions of gender, power, race, and social background. The artist uses the same objects to represent the subject's wealth and prestige whence the artist himself draws inspiration: jewelry, furs, brocade, elaborate hairstyles, and extremely fair skin; different elements that contribute to the reoccurrence of detailed reconstructions that amplify the disorientation. His work investigates ethnocultural identity, the effects of post-colonialism and the hybridization process that runs through contemporary society. Through a formal expedient of substitution and self-representation, the artist overturns the racial prejudice of a certain western society without any false moralism, while flaunting an apparently harmless narcissism, an estheticism apparently to its own end. His self-portraits recall a series of recognizable models from François Boucher to Thomas Gainsborough and Joshua Reynolds, while others reference the private dimension and the *feminine* universe as found in famous portraitist of the past, such as Élisabeth Vigée-Le Brun, Rosalba Carriera, or Angelica Kauffmann. The identitary pilgrimage of Chan-Hyo Bae like that of Yasumasa Morimura—who instead, by means of the same self-representative strategy, blends the world of Hollywood actresses with the Japanese tradition of *Onnagata*—call into play, as Derrida would say, the *autos* of the self-portrait, the intense “Self” as an identity delivered as a defined unit of sense.¹⁷ the clothing exteriority becomes a mere façade, *symptom* of a mobile and apparent self-expression of a multiform identity.

Once again, art looks into the thin line that separates parallel and contiguous worlds. It blooms *beyond* reality to reforge it according to alternative logical and operative schemes, splices it with other procedures, other existences, which are not any less real than they are fantastic. It is a trick which takes one through a place that is impossible to go through, in order to reach that other side wherein we find the conglomeration of the possible senses of a reality whose existence is constantly placed in question.

beit und all das, was seine Forschungen als widersprüchlich und exzessiv ergeben haben. Zugleich werden die Kunst und das Leben auf den Plan gerufen.

Leigh Bowery setzte unzählige Alter-Egos in Szene, um eine künstlerisch-existenzielle Reise ins Innere sämtlicher möglicher Identitäten zu unternehmen; ein leuchtender Ausdruck dessen, was ich gerne als *identitätsstiftenden Nomadismus* bezeichne, der seine Vorgehensweise vergleichbar macht mit einer Reihe von Künstlern, die im Namen von Duchamp und seiner tragischen Schwester, Claude Cahun, bis in unsere Tage wirken. Dabei beziehe ich mich unter anderem auf Pierre Molinier, Urs Lüthi, Gilbert & George, Orlan, Luigi Ontani, Yasumasa Morimura, Steven Cohen und Eva & Adele. Unterschiedliche Perspektiven werden über die jeweiligen Poetiken geäußert, die aber alle radikal sind in der Betonung des unverzichtbar subjektiven Rechts auf eine sich stets im Fluss befindliche Identität: Diese macht den Körper des Künstlers zu einem formbaren Medium, zu etwas anderem, um sich in einer Form des kollektiven Unbewussten zu reinkarnieren, in dem sich die kulturellen und sozialen Erfahrungen der Kollektivität niederschlagen und so dem Konzept der Selbstdarstellung einen neuen Sinn geben: Repräsentiere und erkenne dich selbst über die eigene Darstellung! Chan-Hyo Bae etwa bringt eine Reihe von bekannten ikonografischen Prototypen ins Spiel, um seine eigenen Empfindungen als asiatischer Immigrant auszudrücken. In der Serie *Existing in Costume* verkleidet sich der Künstler und schafft eine Reihe von fotografischen Selbstporträts, die an Frauen aus der britischen Hocharistokratie erinnern, an Personen, die aus einer längst vergangenen Zeit kommen und deren Konventionen von Geschlecht, Macht, Rasse und sozialer Herkunft er in ihr Gegenteil verkehrt. Dabei verwendet er dieselben Objekte, die für den Reichtum und das Ansehen der jeweiligen Personen standen und den Künstler inspirieren: Schmuck, Pelze, Brokat, aufwendige Frisuren und ein sehr blasser Teint – all diese Elemente tragen zu einer minutiösen Rekonstruktion bei, die das Gefühl der Unbehaglichkeit noch zusätzlich verstärkt. Seine Arbeiten ergründen die ethnisch-kulturelle Identität, die Effekte des Post-Kolonialismus und die Prozesse der Hybridisierung, die typisch sind für die zeitgenössische Gesellschaft. Über den formalen Trick der Ersetzung und Selbstdarstellung verkehrt der Künstler das rassistische Vorurteil einer gewissen westlichen Gesellschaft in sein Gegenteil, ohne dabei falschen Moralismen aufzusitzen. Dabei legt er einen scheinbar harmlosen Narzissmus an den Tag, einen Ästhetizismus, der sich selbst zu genügen scheint. Seine fotografischen Selbstporträts erinnern an eine Reihe von wiedererkennbaren Modellen, von François Boucher bis zu Thomas Gainsborough und Joshua Reynolds. Andere Fotografien wiederum lassen an die private Dimension und das weibliche Universum denken, das sich bei den berühmten Porträtmalerinnen der Vergangenheit wiederfinden lässt; denken wir etwa an Élisabeth Vigée Le Brun, Rosalba Carriera oder Angelika Kauffmann. Die identitätsstiftende Suche von Chan-Hyo Bae und Yasumasa Morimura schließt über dieselbe Strategie der Selbstdarstellung die Welt der Schauspielerinnen aus Hollywood mit der japanischen Tradition der *Onnagata* kurz und bringt das *autos* des Selbstporträts, das „Ich“ als Identität, ins Spiel, um eine definitive Einheit des Sinns zu erzielen, wie Derrida sagen würde:¹⁶ Die Äußerlichkeit der Kleidung wird zur bloßen Fassade, zu einem Symptom für ein mobiles und scheinbares Ich und damit zu seinem Ausdruck einer polymorphen Identität.

Noch einmal erforscht die Kunst die subtile Grenze, welche die parallelen und zufälligen Welten trennt: Sie erscheint jenseits der Realität, um entsprechend logischen und alternativen operativen Schemata neu gegründet zu werden. Damit stimuliert sie andere Verfahren und Existenzen, die ebenso real wie fantastisch sind. Dabei geht es um das Spiel der Durchschreitung eines Ortes, der eigentlich gar nicht durchschritten werden kann, um zu einem Jenseits zu gelangen, in dem die möglichen Sinne einer Realität gerinnen, deren Existenz sich stets in der Krise befindet.

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde,¹⁸ suggests Georges Didi-Huberman, to remind us that the space for contemporary art is inevitably the space of doubles and paradox, of implication (“what we see is worth, and lives, in our eyes solely so far as it pertains to us”¹⁹) and transit that does not ever lead to definitive results, but endlessly reconfigures a balance, an encounter and an intermittent ever-changing relationship between the viewer and the work, between who sees and who is seen.

Beyond the horizons of modern interpretation, they are characterized by ever greater contamination. The barriers between discipline and ambients are more and more permeable like those between different historical periods. Every classification requirement self-destructs. The artists present in this exhibition are representative of this tendency. *Eccentric* figures if you prefer but suited to providing sense in our epoch of eclecticism of styles and genres, a blurry visual orgy that *blinds us* with, “confusion of the senses in many ways similar to that of the language of Babel in which everything sinks into the indistinct,”²⁰ and where, “the acceleration of contemporary reality [...] questions every representation,”²¹ emphasizing the, “turn-over of art that is in permanent transit.”²²

*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*¹⁷, schreibt Georges Didi-Huberman, um daran zu erinnern, dass gerade der Raum der zeitgenössischen Kunst unvermeidbar der Raum des Doubles und des Paradoxons ist, einer Implikation („Was wir sehen gewinnt in unseren Augen Leben und Bedeutung nur durch das was uns anblickt, uns betrifft.“¹⁸) und eines Übergangs, der niemals zu einem definitiven Ergebnis führt, sondern ohne Unterbrechung in der Herstellung eines Gleichgewichts befangen ist, einer Begegnung und einer vermittelnden, stets neuen Beziehung zwischen Betrachter und Werk, zwischen Sehenden und Gesehenen.

Im Übrigen sind die aktuellen Interpretationshorizonte gekennzeichnet von einer immer stärkeren Vermischung; die Grenzen zwischen verschiedenen Disziplinen und Umgebungen werden, wie auch die Barrieren zwischen den unterschiedlichen historischen Epochen, immer durchlässiger. Jeder Versuch einer Klassifizierung muss daher scheitern. Die in dieser Ausstellung gezeigten Künstler stehen repräsentativ für diese Tendenz. Man könnte sie auch als *exzentrische* Figuren bezeichnen, die jedoch ideal dazu geeignet sind, über unsere Zeit eines Eklektizismus der Stile und Geschlechter Auskunft zu geben. Dies alles mündete in eine sichtbare, zugleich jedoch *blind* machende Orgie, eine „Konfusion der Wahrnehmung, die in vielerlei Hinsicht der babylonischen Sprachverwirrung analog ist. Denn in der löst sich alles in Unterschiedslosigkeit auf“¹⁹ und sie „stellt die *Beschleunigung der Realität* im 21. Jahrhundert [...] in Frage,“²⁰ wobei der „turnover einer Kunst im permanenten Umbruch“²¹ im Mittelpunkt steht.

- 1 Dorinne Kondo, *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*, London (Routledge) 1997, S. 151.
- 2 Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, Parma (Ugo Guanda Editore) 2006, S. 106.
- 3 Vgl. Roland Barthes, *Die Sprache der Mode*, Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1985.
- 4 Für eine ausführlichere Behandlung des Themas siehe meinen Artikel „Itinerari del Post-Human“, in: Stefania Zuliani (Hg.), AA.VV. *Figure dell'Arte 1950–2000*, Mailand (Editoriale Modò) 2005, S. 82–87; und aktueller dazu: „Geografie corporali, dalla Body Art all'Art Biotech“, in: Amerigo Tolve, Eugenio Viola (Hg.), AA.VV. *Disegni critici*, Salerno (Plectica) 2008, S. 69–84.
- 5 Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio. La "Body-art" e storie simili*, Mailand (Giampaolo Prearo Editore) 1974.
- 6 Sigmund Freud, „Der Untergang des Ödipuskomplexes“, in: Ders., *Sexualleben*, Frankfurt am Main (S. Fischer Verlag) 1972, S. 249.
- 7 David Le Breton, „Obsolescence du corps“, in: Jacques Ranc (Hg.), *Le corps mutant*, Paris (Galerie Enrico Navarra) 2001, S. 11; siehe auch vom selben Autor: *Anthropologie du corps et modernité*, Paris (PUF) 1990.
- 8 Vgl. Luce Irigaray, *Ethik der sexuellen Differenz*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991.
- 9 Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, Leipzig (Insel Verlag) 1931.
- 10 Vgl. Giacomo Leopardi, „Dialog zwischen der Mode und dem Tod“, in: Ders., *Gesänge. Dialoge und andere Lehrstücke*, München (Winkler Verlag) 1978, S. 288–292.
- 11 Vgl. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1983.
- 12 Vgl. Eugenie Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris (Éditions du Seuil) 1983.
- 13 Vgl. Mario Perniola, *Der Sex-Appel des Anorganischen*, Wien (Turia + Kant) 1999, S. 64.
- 14 Vgl. Didier Anzieu, *Das Haut-Ich*, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1991.
- 15 Ugo Volli, *Figure del desiderio*, Mailand (Raffaello Cortina Editore) 2002, S. 252.
- 16 Vgl. Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München (Fink) 1997.
- 17 Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München (Fink) 1999.
- 18 Ebd., S. 11.
- 19 Paul Virilio, *Die Verblendung der Kunst*, Wien (Passagen Verlag) 2008, S. 120.
- 20 Ebd., S. 121.
- 21 Ebd., S. 128.

- 1 Dorinne Kondo, *About Face: Performing Race in Fashion and Theater*, London (Routledge) 1997, p. 151.
- 2 Lars Fr. H. Svendsen, *Filosofia della moda*, Parma (Ugo Guanda Editore) 2006, p. 106.
- 3 Cf. Roland Barthes, *The Fashion System*, Berkeley (University of California Press) 1983.
- 4 For a more in depth view of the issue, see my "Itinerari del Post-Human," in: Stefania Zuliani (ed.), AA.VV., *Figure dell'Arte 1950–2000*, Milan (Editoriale Modò) 2005, pp. 82-87, and the more recent: "Geografie corporali, dalla Body Art all'Art Biotech," in: Amerigo Tolve, Eugenio Viola (ed.), AA.VV., *Disegni critici*, Salerno (Plectica) 2008, pp. 69–84.
- 5 Lea Vergine, *Body Art and Performance. The Body as Language*, Milan (Skirà Editore) 2000.
- 6 Sigmund Freud, "The Dissolution of the Oedipus Complex," in: Angela Richards (ed.), *On Sexuality*, Vol. 7, Harmondsworth (Penguin), 1976, p. 320.
- 7 David Le Breton, "Obsolescence du corps," in: Jacques Ranc (ed.), *Le corps mutant*, Paris (Galerie Enrico Navarra) 2001, p. 11, also see by the same author *Anthropologie du corps et modernité*, Paris (PUF) 1990.
- 8 Cf. Luce Irigaray, *An Ethics of Sexual Difference*, New York (Cornell University Press) 1993.
- 9 Rainer Maria Rilke, *Duino Elegies and The Sonnets To Orpheus*, A. Poulin, Jr. (trans.), Boston (Houghton Mifflin Company) 1975.
- 10 Cf. Giacomo Leopardi, "Dialogo della Moda e della Morte", in: *Le Operette Morali*, Livorno (Francesco Vigo Editore) 1870, pp. 75-81.
- 11 Cf. Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Rolf Tiedemann (ed.), New York (Belknap Press) 2002.
- 12 Cf. Eugenio Lemoine-Luccioni, *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*, Paris (Éditions du Seuil) 1983.
- 13 Mario Perniola, *Sex Appeal of the Inorganic*, London (Continuum) 1996, p. 46.
- 14 Ibid.
- 15 Cf. Didier Anzieu, *The Skin Ego*, New Haven and London (Yale University Press) 1989.
- 16 Ugo Volli, *Figure del desiderio*, Milan (Raffaello Cortina) 2002, p. 252.
- 17 Cf. Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, Chicago (University of Chicago Press) 1993.
- 18 Georges Didi-Huberman, *Confronting images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, Pennsylvania (Pennsylvania State University Press) 2005, p. 10.
- 19 Ibid., p. 5.
- 20 Paul Virilio, *The Accident of Art*, Cambridge, Mass; London (Semiotext(e)) 2005, p. 83.
- 21 Ibid., p. 84.
- 22 Ibid., p. 88.

HANNA PUTZ

Ich mag es, wenn sich die Bilder anfühlen, als hätte man die Menschen in Ruhe gelassen. In einer Zeit der völligen Bild- und Reizüberflutung geht es mir in meinen Arbeiten um eine bewusst herbeigeführte „Beiläufigkeit“ – darum, sich des Spektakulären, Lauten und Superlativen zu entledigen. Die Fragen nach dem Identitätsbegriff und den Beziehungen zwischen den Menschen und mir selbst stehen in den Arbeiten mehr und mehr im Vordergrund. Ich arbeite ausschließlich mit Tageslicht, um mich voll auf den Menschen und die Situation, in der ich mich mit ihm befinde, einlassen zu können und nicht durch vorgefertigte Lichtsituationen eingeschränkt zu sein. Ich fotografiere analog, um das Arbeiten mit einer Person so konzentriert wie möglich zu halten und nicht durch das sofortige Sehen eines Resultats, wie es in der digitalen Fotografie möglich ist, unterbrochen zu werden. Wenn ich jemanden nackt fotografiere, will ich durch das Weglassen der Kleidung – die immer auch eine Aussage in sich trägt und ein Mittel zur Selbstdarstellung ist – das Wesentliche einer Person erfassen. Trotzdem interessieren mich auch in der Modefotografie die Frage des ästhetischen Präsentationsanspruchs und der bewusste Versuch, gegenläufig zu arbeiten.

... und sie [die Mode] wird den kritischsten gegen die Mode gerichteten Impuls aufgreifen und in ihr Repertoire nehmen, ohne auch nur Danke zu sagen. (Jason Evans)

I enjoy it when pictures feel as if one has left the people undisturbed. In a time when pictures and stimuli flood over us, my work is concerned with a consciously created “casualness” that strips away the spectacular, the noisy, and superlatives. Questions about the concept of identity and the relationship between the people and me come more and more into the foreground. I work only with daylight so that I can concentrate on the situation that the person and myself are in, without being restricted by previously manufactured lighting conditions. I use analogue technology in order to keep the work with a person as concentrated as possible and not to be interrupted by immediately seeing the result, which is possible with digital photography. If I photograph someone naked, I want to use the absence of clothing—which always contains a statement within it and is a means of self-representation—to grasp the substance of a person. Nevertheless, even in fashion photography, I am interested in the matter of the claim to aesthetic presentation and a conscious effort to work against the current.

... and it [fashion] will take up the most critical impulse directed against fashion and include it in its repertoire, without even saying thank-you. (Jason Evans)



Untitled (a.m. 1), 2011



Untitled (B. Dukhan), 2011



Untitled (Mignonne 2), 2011



Ich habe keine Zeit, 2009



O'Brien 1, 2009