



MARILYN MINTER, RUBY SLIPPERS, 2006, enamel on metal, 36 x 48" / Lack auf Metall, 91,5 x 122 cm. (ALL PHOTOS: COURTESY MARILYN MINTER STUDIO)

M
a
r
i
l
y
n

M
i
n
t
e
r



Soiled Glamour

ANDREA K. SCOTT

*We're all in the gutter,
but some of us are looking at the stars.¹⁾*

Let's start with the story of an eye. Not that story, though Marilyn Minter shares Georges Bataille's flair for transgression and passion for aberrant beauty. This eye is the subject of a perversely seductive enamel-on-aluminum painting, a large-scale portrait of a woman's face, synecdochically reduced to one feature. The high-gloss surface is so slick it looks wet and the image follows suit. Spidery lashes are beaded with rain—or maybe it's sweat. A scar grazes the eye's outer edge, slicing across skin that glistens with the green-tinged pink of rotting meat. The pupil is dilated, though, it is anybody's guess if this is to signal being turned-on, terrified, loaded, or just exposed to light.

ANDREA K. SCOTT writes about art and lives in New York City.

The image is an amalgam of Man Ray's tears, James Rosenquist's billboard fragments, Janet Leigh's eye in the shower in *Psycho* (1960), and a mascara layout in *Vogue*. Yet for all its art-historical and pop-cultural affinities, *PINK EYE* (2005) is based on a composite of Minter's own photographs. It appeared in the 2006 Whitney Biennial, and was also reproduced on the catalogue's cover, in a detail that pushes the image past the point of abstraction. The distorted double of a book jacket suits an artist whose practice collapses distinctions between photography and painting, part and whole, commercial and fine art, collusion and subversion, masculine and feminine, repulsion and desire.

Look at any of Minter's paintings long enough and representation ruptures. Hyperreal at a distance, the surface dissolves at close range, in part because she works the enamel with her fingers instead of a brush. (Enamel dries in a matter of minutes; her soft-touch approach to hard, fast material is another paradox at the core of Minter's practice.) Often labeled a photorealist, Minter prefers the term "photo replacer." But "photo recombinator" is more like it, as she seamlessly splices together details from related, but separate photographs: a hairy man's nipple, a peek-a-boo piece of lace, the skin tone of a chest. It's a nip-tuck approach, in-keeping with the conventions of contemporary beauty, which the imagery simultaneously loads and disarms. Conversely, the photographs Minter exhibits are printed more or less straight; delivering details in close-up, they may appear cropped, but are in fact framed by the lens, presented as is.

Like many painters schooled in the heyday of Pop (Minter began college in 1966), the artist spent years borrowing imagery from the pages of magazines. But by the late 1990s, her strategies of appropriation were failing to turn up material to match her vision of a flawed beauty captured at close range. So she picked up a camera for the first time in fifteen years and began to cast and style shoots in her studio. Initially the pictures were intended as source material for paintings, but, as is often the case in Minter's world, rules are subject to drift, and hierarchies to flattening.

One of the first photographs deemed strong enough to stand on its own is *SOILED* (2000), a depiction of two grimy feet—or, to be more precise, one foot and one big toe. The nails are painted a fuck-you-beauty, acid green and the knuckles sprout downy tufts of hair. The picture looks like an upstart descendant of Jacques-André Boiffard's iconic surrealist portrait of a big toe from 1929, which was used to illustrate an essay on the subject by Bataille in the journal *Documents*.

In 2006, Creative Time installed a series of billboards around Chelsea based on Minter's photographic portraits of meticulous pedicures in embellished stilettos stained by puddles of mud. A Brobdingnagian update of Caravaggio's angels with filthy feet, the work also recalls the close-up of Barbara Stanwyck's down-and-dirty ankle bracelet in the film *Double Indemnity* (1944), presenting the seamy underside of glamour. (This was not the first time Minter infiltrated a public arena usually reserved for advertising. In 1990, during her exhibition "100 Food Porn" at Simon Watson Gallery, she aired thirty-second commercials on late-night network television.) Simultaneously enshrining and debasing—what Bataille considers the most human part of our anatomy (though, his case was made for the big toe alone)—the billboards' implication is that no artifice is sufficiently spectacular to indemnify you against the messy consequences of having a body, and the inevitability of its failure.

The soiled glamour that has preoccupied Minter for the past decade—a fleck of red lipstick on perfect white teeth, voluptuous lips vomiting pearls, freckles on perspiring cleavage—has its roots in a series of photos from 1969, a single roll of black-and-white portraits of

MARILYN MINTER, *PINK EYE*, 2005, enamel on metal, 108 x 60" /
ROSA AUGÉ, *Lack auf Metall*, 274 x 152,5 cm.

her dazzlingly unhinged mother. Picture Blanche DuBois recast in *Valley of the Dolls*. A reclusive drug addict in Ft. Lauderdale, Florida, Honora Elizabeth Laskey Minter was keeping up appearances for an audience of one, when her daughter came home for a visit in 1969. Her signature look was a filmy negligee, false eyelashes, fake fingernails, and a wig to cover the hair she compulsively broke off. In one shot, she floats in the frame like a blurry wraith—a woman so disengaged from the world that she seems to be fading away before our eyes. It's a spirit photograph of delusion, offering material evidence of narcissism instead of ectoplasm. In other images, the artist's mother appears as an imperious Narcissus, gazing into the mirror, and a delirious has-been pin-up, lounging with an arm coyly tossed over her head. At her most heavily made-up, she is a dead ringer for a drag queen.

When the young artist originally showed the results of this photo shoot to her classmates, the negative response was so overwhelming that she didn't print or exhibit them again for twenty-six years—till 1992 to be exact—at which time she was in the wake of another disastrously received project, a series of paintings based on hard-core pornography. The vitriolic reaction she received—including accusations of having an anti-feminist agenda—was surprising, given the enthusiastic reception of her show "100 Food Porn," which conflated the pleasures of eating and sex. In these paintings, a manicured hand strokes stalks of asparagus as hollandaise drips from the tips; a finger slides into a slit in a viscous and bloody sardine. But when Minter left behind the semiotics of the kitchen to tackle the subject of sex head-on, her open-ended enquiry was perceived as a threat. She began treating her painting surfaces, directly sanding them and etching them with acid to literalize her own feelings of shame about the reception.

One anonymous reviewer, writing in the *New Yorker* in 1992, snidely compared the series with its groundbreaking television ad to "Food Porn" and dismissed the hard-core paintings with the line, "this show could be a great storyboard proposal for an adventurous cosmetics campaign."²) Fifteen years later Minter is doing just that, shooting a 2007 fragrance and cosmetics campaign for a well-known designer. In so doing, Minter is neither subverting the system nor being co-opted by it. As she has said of her billboards, "Some things make you feel transcended, others make you feel slimed. I'm constantly looking for that transcendental moment."³)

1) Oscar Wilde, "Lady Windemere's Fan," *Complete Works of Oscar Wilde* (New York: William Collins & Sons, 1966), p. 417.

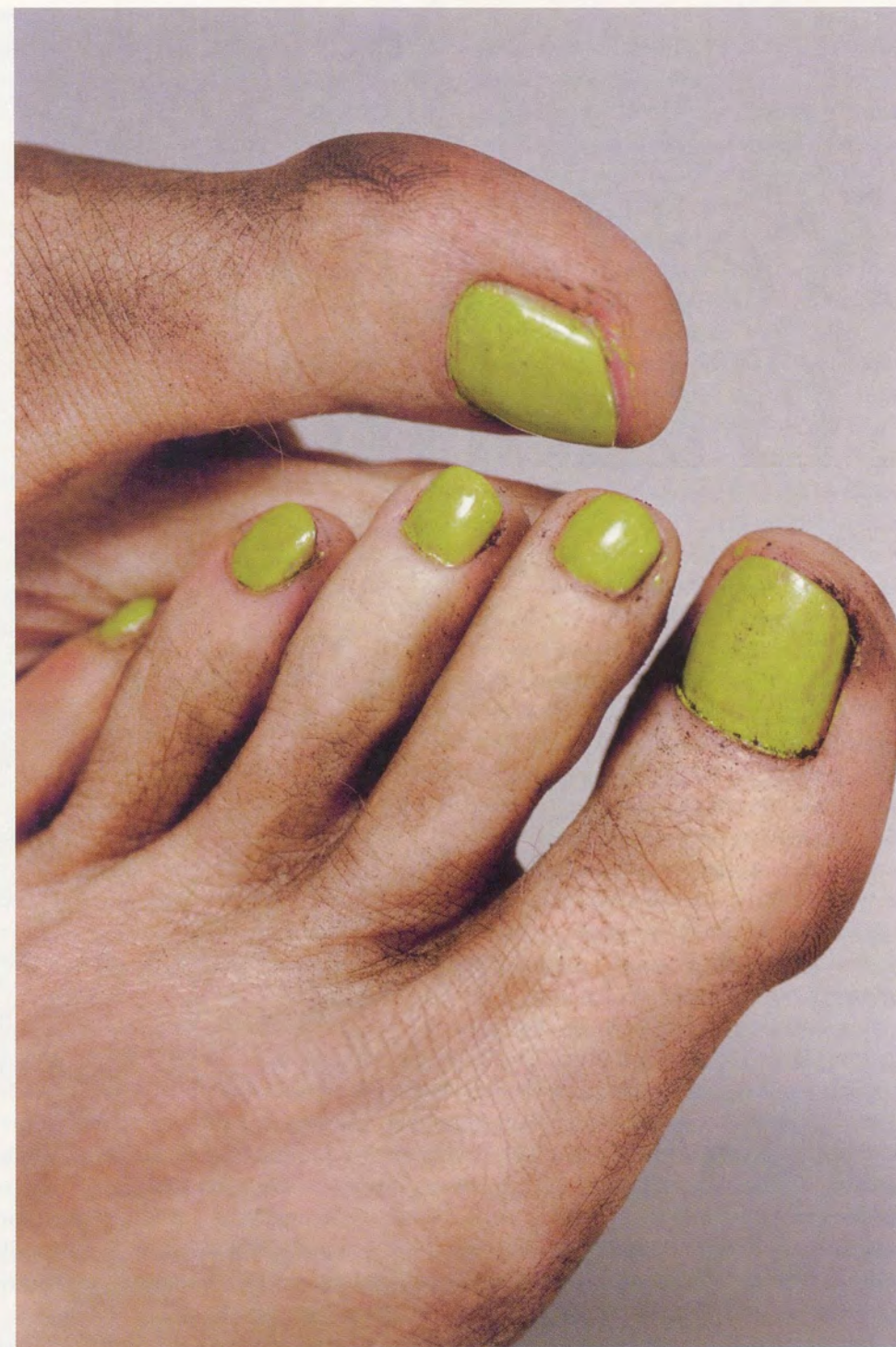
2) The *New Yorker*, LXVIII, May 4, 1992, p. 13.

3) Johanna Burton, Mary Heilmann, *Marilyn Minter* (New York: Gregory R. Miller & Co., 2007), p. 36.



MARILYN MINTER, 100 FOOD PORN, 1990, video stills / Videostills.

MARILYN MINTER, SOILED, 2000, C-Print, 50 x 36" /
VERSCHMUTZT, C-Print, 127 x 91,5 cm.



Wir liegen alle in der Gosse,
aber einige von uns
blicken zu den Sternen empor.¹⁾

Befleckter Glamour

ANDREA K. SCOTT

Beginnen wir mit der Geschichte eines Auges. Nein, nicht die Geschichte, obwohl Marilyn Minter Georges Batailles Sinn für Grenzüberschreitungen und seine Passion für anomale Schönheit durchaus teilt. Das Auge, von dem hier die Rede sein soll, ist das Sujet eines geradezu pervers verführerischen Bildes, das Porträt eines Frauengesichtes im Grossformat, synekdochisch auf ein Element reduziert, Lack auf Aluminium. Die Hochglanzoberfläche wirkt so glitschig, als wäre sie nass, und das Bild steht dem um nichts nach: perlende Regentropfen an spinnenbeinartigen Wimpern – vielleicht sind es auch Schweissperlen. Eine Narbe führt knapp am äusseren Augenwinkel vorbei, ein Schnitt durch die – wie fauliges Fleisch – grünlich-rosa schimmernde Haut. Die Pupille ist erweitert und es steht jedem frei, zu mutmassen, ob das auf Erregung, Angst, einen Rauschzustand oder einfach auf entsprechende Lichtverhältnisse hinweist.

Das Bild ist ein Konglomerat aus Man Rays Tränen, James Rosenquists Plakatwandfragmenten, Janet Leighs Auge unter der Dusche im Film *Psycho* (1960) und einer Mascara-Präsentation in der *Vogue*. Aber trotz dieser Anklänge an Kunstgeschichte und Popkultur ist PINK EYE (Rosa Auge, 2005) eine Komposition anhand eigener Photographien Minters. Das Bild tauchte erstmals an der Whitney Biennial 2006 auf und war auch auf dem Umschlag des Katalogs abgebildet, und zwar in einer Detailaufnahme, in der das Bild die Grenze zur Abstraktion weit hinter sich lässt. Eine derart verzerrte Wiedergabe auf einem Buchumschlag passt zu einer Künstlerin, die in ihrer Arbeit die Unterscheidung zwischen Photographie und Malerei, Teil und Ganzem, Werbung und Kunst, geheimem Einverständnis und Subversion, Männlichem und Weiblichem, Abscheu und Begehren untergräbt.

Schaut man sich irgendein Gemälde von Minter lange genug an, beginnt die Darstellung aufzubrechen. Aus der Entfernung wirkt die Bildfläche hyperrealistisch, löst sich dann aber

ANDREA K. SCOTT schreibt über Kunst und lebt in New York.



MARILYN MINTER, CATS CRADLE, C-print, 86 x 60" /
SCHNURSPIEL, C-Print, 218,5 x 152,5 cm.

nach fünfzehn Jahren erstmals wieder eine Kamera zur Hand und begann in ihrem Atelier Aufnahmen zu inszenieren und zu bearbeiten. Zunächst waren diese Photos als Vorlagen für Bilder gedacht. Doch wie der Lauf der Dinge (laut Minter) nun einmal ist, in einer Welt, wo sich alle Regeln früher oder später aufweichen, wurde diese Hierarchie bald durchlässig.

Eine der ersten Photographien, die für stark genug erachtet wurde, um als eigenständige Arbeit zu bestehen, war SOILED (Verschmutzt, 2000), eine Abbildung zweier schmutziger Füsse – oder, genauer gesagt, eines Fusses und eines grossen Zehs. Die Nägel sind in einem

aus der Nähe betrachtet auf, zum Teil auch, weil Minter die Lackfarbe, statt mit dem Pinsel, mit den Fingern aufträgt. (Lackfarbe trocknet innert weniger Minuten und dieser «weiche» Umgang mit einem harten, schnellen Material ist ein weiteres paradoxes Herzstück von Minters Arbeitsweise.) Ihren Arbeiten wird gern das Etikett «Photorealismus» verpasst, doch die Künstlerin zieht den Ausdruck «Photoersatz» vor. Eigentlich wäre «Photo-Rekombination» noch treffender, da sie Details aus miteinander verwandten, aber voneinander unabhängigen Photographien nahtlos aneinanderfügt: die Brustwarze dieses behaarten Mannes, jenes durchsichtige Stück Spitze, der Hautton der Brust dort drüben. Es ist eine *Nip-Tuck*-Strategie, welche mit den heutigen Schönheitsidealen im Einklang steht, die durch Minters Bildsprache zugleich verstärkt und entschärft werden. Im Gegensatz dazu sind die Photographien, die Minter ausstellt, mehr oder weniger «ehrliche» Abzüge; sie zeigen Details in Nahaufnahme und mögen zwar wirken, als seien sie beschnitten, entsprechen jedoch dem Bildausschnitt der Linse.

Wie zahlreiche Maler, die zur Blütezeit der Pop-Art studiert haben (Minter trat 1966 ins College ein), arbeitete die Künstlerin über Jahre hinweg mit Bildelementen aus Zeitschriften. Doch gegen Ende der 90er Jahre genügte dieses appropriative Vorgehen nicht mehr, um Material zu gewinnen, das ihrer Vision einer fehlerhaften Schönheit in Nahaufnahme entsprach. Also nahm sie

«Schönheit, du kannst mich mal»-Giftgrün lackiert, und auf den Fussknöcheln spriessen flaumige Haarbüschel. Das Bild sieht aus wie ein neureicher Abkömmling von Jacques-André Boiffards surrealistischer Porträt-Ikone eines grossen Zehs aus dem Jahr 1929, eine Illustration zu einem Essay von Georges Bataille für die Zeitschrift *Documents*.

2006 installierte Creative Time in Chelsea eine Serie von Plakattafeln, auf denen Minters Photoporträts von schlammbespritzten, extrem gepflegten Füßen in reich verzierten Stilettoandaletten zu sehen waren. Als modernere Variante von Caravagios Ansichten schmutziger Füße im Brobdingnagformat, die auch an die Nahaufnahme von Barbara Stanwycks verwegendem Fusskettchen in *Double Indemnity* (1944) erinnern mag, konfrontieren uns diese Plakattafeln mit der dunklen Kehrseite des Glamourösen. (Es war übrigens nicht das erste Mal, dass sich Minter einen öffentlichen Schauplatz, der gewöhnlich der Werbung vorbehalten ist, zunutze machte. 1990 hat sie, während ihrer Ausstellung «100 Food Porn» in der Simon Watson Gallery, mehrere 30-Sekunden-Werbespots im Spätprogramm des lokalen TV-Netzwerks ausgestrahlt.) Durch die gleichzeitige Überhöhung und Erniedrigung dessen, was Bataille als «menschlichsten Teil der menschlichen Anatomie» bezeichnet hat, implizieren diese Plakate, dass das Artifizielle nie spektakulär genug sein wird, um uns vor den schmutzigen Konsequenzen unserer Körperlichkeit und vor dem unvermeidlichen Versagen dieses Körpers zu bewahren.

Das Thema des besudelten Glambours, mit dem Minter sich in den letzten zehn Jahren beschäftigt hat – ein Fleckchen roter Lippenstift auf sonst makellos weissen Zähnen, üppige Lippen, die Perlen erbrechen, Sommersprossen auf schweissnassen Dekolletés –, geht ursprünglich auf eine Photoserie aus dem Jahr 1969 zurück, eine einzige Filmrolle mit Schwarzweissporträts ihrer grotesk verwirrten Mutter. Man stelle sich eine Blanche DuBois vor, die es ins *Tal der Puppen* verschlagen hat.²⁾ Als ihre Tochter sie 1969 zu Hause besuchte, war Honora Elizabeth Laskey Minter in Fort Lauderdale, Florida, eine isoliert lebende Suchtkranke, die bemüht war, den Schein vor einer Öffentlichkeit zu wahren, die nur noch aus einer einzigen Person bestand. Ihr klassischer Auftritt erfolgte im duftigen Negligé, mit falschen Wimpern, künstlichen Fingernägeln und einer Perücke, die das Haar verbarg, das sie sich zwanghaft auszureissen pflegte. In einer Aufnahme schwebt sie im Bild wie ein verschwommenes Gespenst, eine Frau, die der Welt derart entrückt ist, dass sie langsam dahinschwindet. Es ist eine Geisteraufnahme des Wahns, die jedoch eher ein klares Indiz für das Vorhandensein von Narzissmus als von Ektoplasma ist. Auf anderen Bildern sieht man Nora als herrischen Narziss beim Blick in den Spiegel oder als delirierendes Ex-Pin-up-Girl, das sich mit kokett über den Kopf geworfenem Arm räkelt. In voller Kriegsbemalung sieht Minters Mutter aus wie eine Drag Queen.

Als die junge Künstlerin die Ausbeute ihren Mitstudenten zeigte, war deren negative Reaktion derart heftig, dass sie 26 Jahre lang keine Abzüge mehr machte und sie nicht mehr



MARILYN MINTER, FRECKLES, 2006, enamel on metal, 60 x 86" /
SOMMERSPROSSEN, Lack auf Metall, 152,5 x 218,5 cm.

ausstellte, nachdem 1992 schon ein anderes Projekt eine ähnlich vernichtende Kritik erfahren hatte, eine Serie von Gemälden, die auf Hardcore-Pornographie Bezug nahmen. Die beissende Kritik – einschliesslich des Vorwurfs einer antifeministischen Haltung – kam etwas überraschend, nach der enthusiastischen Aufnahme der Ausstellung «100 Food Porn», 1990, in der sie die Lust am Essen mit der Lust am Sex verbunden hatte. Eine manikürte Hand mit vor Sauce Hollandaise triefenden Fingerspitzen liebkost Spargelstangen; ein Finger schlüpft in den Bauchschlitz einer klebrig-blutigen Sardine. Als Minter jedoch die Semiotik der Küche hinter sich liess und das Thema Sex direkt anging, wurde ihr Experiment mit unbestimmtem Ausgang als Bedrohung empfunden. Sie begann ihre Bildflächen zu bearbeiten, indem sie sie abschliiff und mit Säure hineinzeichnete, um ihren eigenen Schamgefühlen über diese Reaktion Ausdruck zu verleihen.

Ein anonymen Kritiker, der sich 1992 im *New Yorker* äusserte, verglich die Serie abfällig mit der Ausstellung «100 Food Porn» und ihren bahnbrechenden TV-Werbespots und erledigte die Hardcore-Bilder mit der Zeile: «Diese Ausstellung wäre ein grossartiges Storyboard für eine etwas gewagte Kosmetikwerbekampagne.»³⁾ Fünfzehn Jahre später macht Minter genau dies, sie photographiert die Parfüm- und Kosmetikkampagne 2007 für einen bekannten Designer. Dabei unterläuft sie weder das System, noch verbündet sie sich mit ihm. Wie Minter über ihre Plakate gesagt hat: «Bei manchen Dingen hat man das Gefühl zu transzendieren, bei anderen fühlt man sich besudelt. Ich bin immer auf der Suche nach diesem transzendenten Moment.»⁴⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Oscar Wilde, *Lady Windermere's Fächer*, III. Akt, I. Szene, zit. nach: Wilde, *Sämtliche Theaterstücke*, Winkler, München 1971, S. 196.

2) Blanche DuBois, Figur aus Tennessee Williams' *Endstation Sehnsucht. Das Tal der Puppen*, Roman von Jacqueline Susann.

3) *The New Yorker*, LXVIII, 4. Mai 1992, S. 13.

4) Johanna Burton, Mary Heilmann, *Marilyn Minter*, Gregory R. Miller, New York 2007, S. 36.

MARILYN MINTER, 100 FOOD PORN, enamel on metal, 24 x 30" / Lack auf Metall, 61 x 76 cm.

