

# Horror Vacui\*

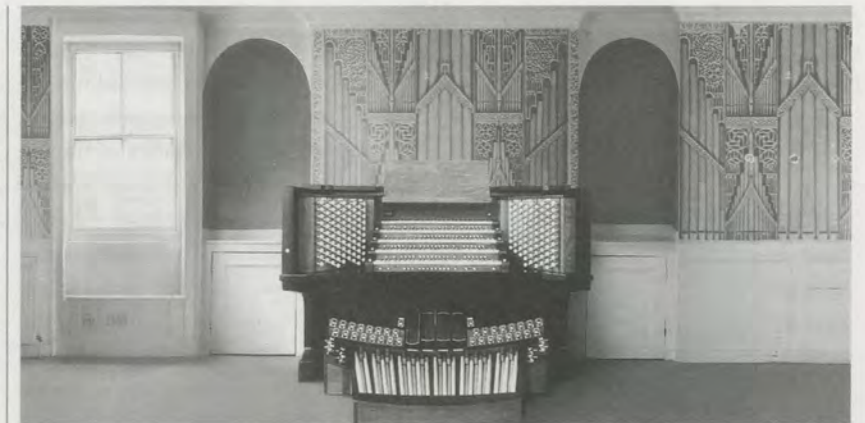
THE SUBJECT AS IMAGE IN MARK LECKEY'S "PARADE"

CATHERINE WOOD

John Currin once described Picasso's invention of Cubism as a manifestation of his voracious drive to see, spread out on one plane of vision, the "ass, breasts, and vulva" of the female nude. Alongside his prolific output of paintings, Picasso designed sets and costumes for a number of theater productions, notably for Diaghilev's street ballet, *Parade* (1917). Constructed from flat canvases, these costumes flaunted their image quality at the expense of the performer's ability to move, tilting the image surface fully towards the viewer's eye. The artist's conception was literally, in this case, of a mobilized "parade" for the eye; an awkward striv-

\* The phrase *horror vacui* is defined in the *Oxford English Dictionary* as "the dislike of leaving empty spaces, e.g. in an artistic composition," and is used by Siegfried Kracauer in his essay "Those Who Wait" (1922) to describe a "fear of emptiness" at the core of urban existence. See *The Mass Ornament* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), p. 132.

CATHERINE WOOD is Curator of Performance at Tate Modern and Tate Britain, London.



MARK LECKEY, *PARADE*, 2003, video projection still.

(\**PARADE* WAS COMMISSIONED BY FILM AND VIDEO UMBRELLA IN ASSOCIATION WITH THE BRIGHTON PHOTO BIENNIAL)

ing offering maximum visual apprehension. The figures were presented to be watched, the sense in which "parade" is a noun, at the same time that they were actively showing themselves or "parading," a verb. It is with the same reflexive self-awareness of the solicitous and passive act of being seen that Mark Leckey spreads out the image for the viewer's eye in his film,

*PARADE* (2003), the title of which was suggested to him by the name of a pornographic magazine.

Leckey's video works to date—*FIORUCCI MADE ME Hardcore* (1999), *WE ARE UNTITLED* (2001), and *PARADE*—represent the human subject striving to spread itself out into a reduced dimensionality. His subjects dance, take drugs, and dress up in



MARK LECKEY, *FIORUCCI MADE ME Hardcore*, 1999, still from 15-min. DVD / Bild aus der 15-minütigen DVD.

their attempts to transcend the obstinate physicality of the body and disappear in abstract identification with the ecstasy of music, or the seamlessness of the image.

Leckey's treatment of his medium is identical with what he represents. His subject is embedded in the moving image surface to such an extent that it is impossible to unpick observed truth from manipulated fiction. The artist intervenes in the frenetic, angular movement of a dancing boy in *FIORUCCI...*, speeding up the loop to push his subject to maniacal possession by the music; in *PARADE*, he double-layers the cosmetic treatment of his own face using make-up and Photoshop techniques, and cuts and pastes the four walls of his room in order to flatten

architectural space onto a single visual plane. The empirical facility of the video medium is deliberately undone as Leckey mines its fantastical potential instead: obfuscating documentation with cheap disco and horror effects—dry ice or strobe lighting—and dragging time against the momentum of the medium by directing participants to strike still poses as though they are standing for a long-exposure photograph.

In these ways, Leckey pulls apart what Deleuze has described as the homogenizing effect of the movement-image which connects “any-instant-whatevers” into a coherent sequence simply by feeding them through evenly paced moments of time, and undoes Walter Benjamin's conception of the democratic capture of the photograph which involuntarily reveals an “optical unconscious.” In form and content, *PARADE* favors an old fashioned idea of unconsciousness to do with dreams and visions. As in *FIORUCCI...*, Leckey's complex weaving of material disrupts any sense of an external, rational, or abstract progression of time, infusing the narrative progression with subjective qualities so that it unfolds to resemble different moments played out, at times hazily and at other times with piercing clarity, in someone's head.

Where artists such as Paul Pfeiffer or Douglas Gordon use loops and freeze-frame to point to the formal properties of the medium, Leckey's use of video revokes the logic of modernism. He works in film as William Blake, in his time, worked with the illustrated book: both artists are fascinated by their medium's potential to thread movement through images, to find an art form that approximates to the capacity of the imagination.

*PARADE* is staged entirely inside an artificial studio space. Built from layer upon layer of film, photographic or performed image surface against a black backdrop, each element is placed with symbolic weight and intention. The film's mutating looped structure, combined with its more or less continuous impression of panning around inside an enclosed space, gives it a claustrophobic quality. There is a passing glimpse of yellow-white daylight which might appear as a kind of “daybreak” from the film's darkness, but this circular structure does not connote “cyclical” naturalness. Rather, *PARADE* deals with delusional vision. Its subject's cycle is a fruitless one which describes the continuous transition from the consumption of images to internal subjective vision to external presentation of image and back again.

It is an unnatural mechanism that propels this hallucinatory cycle. Midway through the loop, the camera eye rests on a gleaming shop window. Passing through the hieroglyph of the black and gold shop sign (reading “Elle: Exclusive Design for Men”), Leckey presents himself holding a shoe from the display, fetishistically rubbing its lustrous surface. Earlier in the piece a close-up of the matted texture of Leckey's gelled hair is contrasted sharply with the smooth faces of model girls' billboard perfection. Similarly, in this passage, the artist's own flesh appears vulnerable and real next to the deep gloss of treated animal skin. It is as though rubbing the shoe—the palpable frisson of the two surfaces—conjures a genie in the lamp which transmutes Leckey's physical self into seamless, fantasy image. Like Baudelaire's women who in their rice powder and kohl resemble “marble

statuary,” he now resembles a mannequin with perfect tawny skin, pale pink lips, and whitened, eyeliner-rimmed eyes.

It is astonishing that the result is not camp. The fusion of the artist's image with the flat visual plane is so complete that there is no protrusion of conflicting truths, no comedy. In this final image, physicality and gender are ironed out as every detail is pushed to the surface. At the end of the sequence, Leckey remains still, holding the left hand side of his jacket open to show its beautifully tailored red lining. The flagrant ostentation of this pose is analogous to pornographic display and there are obvious connotations of feminine sexuality with the showing of internal redness. But with every surface turned towards the frontal plane the feminized subject's self-image has an all-over charged quality which drains it of sexuality altogether. As though a record player suddenly slows and grinds to a halt, the soundtrack also drains out, dragging down its high notes away from transcendence. Leckey buttons up his jacket and dissolves into the red background before the loop begins again.

\*\*\*

Leckey has often appeared in his own work, but *PARADE* is most akin to a self-portrait. Rather than presenting a coherent identity, though, the film proposes its subject to be lost in a struggle to distinguish between interiority and surface. In *PARADE*, the artist-subject's transformation of self-image goes way beyond the appropriation of weekend wear by football hooligans, as Leckey has described in his text-based project “The Casuals,” or the striving to “pass” for affluent or feminine normalcy in Jennie Livingston's documentary about

Harlem drag-queen balls, *Paris Is Burning* (1991). Here, the artist transcends economics and gender as he stands stock still within a group of ghostly cardboard cutout figures, attempting to camouflage himself as one among many pictures.

The artist's desire to both create and inhabit the image points to the difficulty of separating the traditional domain of art from the vehicle of dominant ideology. According to Guy Debord, the image is inextricably bound up with the defining characteristic of the capitalist “spectacle” and its perpetual, mirage-like unobtainability. In the mysterious and brooding atmosphere of this piece, Leckey rewrites the narrative of capitalist logic, replacing it with the enabling fantasy of magic. *PARADE* both fantasizes and manifests the artist's ability to possess the interiorlessness of the image.

But in the heart of the piece, Leckey inserts a shot of himself walking around what appears to be a cavernous church space. An artificially matched soundtrack of footsteps echoing on a stone floor adds an impression of spatial depth to the scene. The empty space and the sound delay force awareness of an alternative dimension, prompting consideration of what it means if, in order to be recognized, the individual must aspire to the condition of the inanimate image. In merging with the spectacle and becoming image, the artist-subject achieves the fantasy of transcendent abstraction, whilst inevitably becoming unobtainable to himself. This scenario makes the artist-subject ultra-visible, but leaves internal subjectivity to lurk in an imperceptible dimension. *PARADE* shows itself as a succession of seductive and beautiful images, but at its core, it is a lament.



MARK LECKEY, *WE ARE UNTITLED*, 2001, still from 8-min. DVD / Szene aus der 8-minütigen DVD.

# Horror Vacui\*

DAS SUBJEKT ALS BILD IN MARK LECKEYS «PARADE»

CATHERINE WOOD

John Currin hat einmal gesagt, Picasso habe den Kubismus deshalb erfunden, weil er von der unersättlichen Lust besessen gewesen sei, «den Arsch, die Titten und die Vagina» des weiblichen Aktes in einer einzigen Bildebene vor sich ausgebreitet zu sehen. Neben seiner ungeheuren Bilderproduktion entwarf Picasso auch Bühnenbilder und Kostüme für eine Reihe von Theaterproduktionen, insbesondere für Diaghilevs Strassenballett *Parade* (1917). Die Kostüme bestanden aus Leinwandflächen, die immer dem Betrachter zugewandt sein sollten; sie trugen also ihren Bildcharakter gewissermassen auf Kosten der Beweglichkeit der Darsteller vor sich her. Dem Künstler ging es in diesem Fall buchstäblich um eine bewegliche «Parade» für das Auge: ein etwas unbeholfenes Bemühen um ein Höchstmass an optischer Erfassbarkeit. Die Figuren wurden als Anschauungsobjekte vorgeführt, waren also Elemente

\* Siegfried Kracauer verwendete den Begriff des *Horror Vacui* in seinem Essay «Die Wartenden» (1922), um damit die für das Grosstadtleben wesentliche «Angst vor dem Schrecken der Leere» zu beschreiben. (Kracauer, *Das Ornament der Masse: Essays*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963.)

CATHERINE WOOD ist Kuratorin für Performancekunst der Tate Modern und Tate Britain Gallery, London.



MARK LECKEY, *PARADE*, 2003, video still.

(«PARADE» ENTSTAND IM AUFTRAG VON FILM AND VIDEO UMBRELLA UND DER PHOTOGRAPHIE-BIENNALE BRIGHTON)

einer «Parade», führten sich aber gleichzeitig selbst aktiv vor und «paradierten». Dasselbe reflexive Selbstbewusstsein eines aktiv inszenierten und gleichzeitig passiven Gesehenwerdens entfaltet Mark Leckey in seinem Film *PARADE* (2003) vor dem Auge des Betrachters – die Anregung zum Filmtitel lieferte der Name eines Pornoheftes.

Leckeys bisherige Videoarbeiten – *FIORUCCI MADE ME HARDCORE* (1999), *WE ARE* (2000) und *PARADE* – zeigen, wie das menschliche Individuum nach Ausbreitung in beschränkten Dimensionen strebt. Die gezeigten Personen tanzen, nehmen Drogen und machen sich fein im Bemühen darum, die hartnäckige Materialität des Körper-

lichen hinter sich zu lassen und sich in einer abstrakten Identifikation mit der Ekstase der Musik oder der Grenzenlosigkeit des Bildes zu verlieren.

Leckey setzt das Medium Video in einer Art und Weise ein, die sich mit dem Dargestellten deckt. Das Subjekt ist bei ihm so sehr Teil der lebendigen Bildfläche, dass sich unmöglich unterscheiden lässt, was beobachtete Tatsache ist und was manipulierte Fiktion. In *FIORUCCI...* nimmt der Künstler auf die ausgelassene Kreisbewegung eines tanzenden Jungen Einfluss, indem er die Videoschleife beschleunigt und das dargestellte Subjekt zu einem manisch Musikbesessenen macht. In *PARADE* erweitert er die kosmetische Veränderung des eigenen Gesichts mit Schminke durch digitale Photoshop-Bearbeitung um eine zusätzliche Ebene und ordnet die vier Wände seines Zimmers mittels «Ausschneiden» und «Einfügen» neu, bis der architektonische Raum schliesslich zur zweidimensionalen Bildfläche wird. Das empirisch Simple des Mediums Video unterläuft Leckey ganz gezielt, indem er das phantastische Potenzial des Mediums nützt, wenn er etwa Dokumentarisches mit billigen Disko- und Horroreffekten – Trockeneis oder Stroboskoplicht – vernebelt oder, ganz gegen den Strich des Mediums, die Zeit dehnt, indem er Mitwirkende anweist, eine starre Haltung einzunehmen, als würden sie für ein Photo mit langer Belichtungszeit posieren.

Auf diese Weise reisst Leckey auseinander, was Deleuze als die vereinheitlichende Wirkung des «Bewegungs-Bildes» beschrieben hat, das «beliebige Momente» zu einer Sequenz verknüpft, indem es sie einfach in gleichmässigen Zeitabständen aufeinander folgen lasse, und er demontiert Walter

Benjamins Auffassung, dass die Photographie demokratisch sei, da sie unwillkürlich ein «Optisch-Unbewusstes» offenbare. Formal wie inhaltlich bevorzugt *PARADE* einen altmodischen Begriff des Unbewussten, der mit Träumen und Visionen einhergeht. Wie schon in *FIORUCCI...* unterbindet Leckey durch sein vielschichtiges Verweben des Materials jedes Erleben eines äusseren, rationalen oder abstrakten Zeitverlaufs und spickt den Handlungsablauf mit subjektiven Merkmalen, so dass es den Anschein hat, als spielten sich die verschiedenen Momente mal verschwommen, mal gestochen scharf im Kopf einer Person ab.

Während Künstler wie Paul Pfeiffer und Douglas Gordon mit Videoschleifen und eingefrorenen Bildern arbeiten, um die formalen Eigenschaften des Mediums zu unterstreichen, erteilt Leckey der Logik der Moderne in seinen Videoarbeiten eine Absage. Er arbeitet mit dem Film wie William Blake seinerzeit mit dem illustrierten Buch: Beide sind fasziniert von der Möglichkeit, die Bewegung im Bild zu integrieren und eine Kunstform zu finden, die unserer Vorstellungskraft ähnelt. *PARADE* spielt ausschliesslich im künstlichen Studioraum. In der mehrschichtigen Überlagerung photographischer, filmischer oder szenisch dargestellter Bilder vor schwarzem Hintergrund hat jedes Element seinen gezielten symbolträchtigen Platz. Die ständigen Wechsel und Wiederholungen des Films und der Eindruck eines unablässigen Hin- und Herschwenkens der Kamera im geschlossenen Raum haben eine klaustrophobische Wirkung. Einmal ist kurz etwas gelbweisses Tageslicht zu erblicken, was wie ein Hereinbrechen des Tages ins Dunkel des Films anmuten mag, doch diese



MARK LECKEY, *WE ARE UNTITLED*, 2001, photograph of the artist-actor / Photo des Künstlers als Schauspieler. (PHOTO: BEN BRETT)

zirkuläre Struktur hat absolut nichts mit einem natürlichen Zyklus zu tun. Thema von *PARADE* ist vielmehr das Trügerische der visuellen Wahrnehmung. Das Zyklische dieses Themas ist ein ergebnisloses Kreisen, das den ständigen Wechsel vom Bildkonsum über die innere subjektive Sicht zur äusseren Bildpräsentation und wieder zurück nachzeichnet.

Der halluzinatorische Zyklus wird von einem unnatürlichen Mechanismus angetrieben. Auf halbem Weg durch die Filmschleife heftet sich das Kameraauge auf ein leuchtendes Schaufenster. Durch die Hieroglyphe des schwarzgoldenen Ladenschildes hindurch (die Aufschrift lautet *Elle: Exclusive Design for Men*) präsentiert sich



Cover of "Parade" Magazine /  
Titelblatt der Zeitschrift «Parade».

Leckey selbst: Er hält einen Schuh der Auslage in der Hand und streicht wie ein Fetischist über die glänzende Oberfläche. An früherer Stelle im Video steht eine Nahaufnahme von Leckey matt wirkendem, mit Gel behandeltem Haar in scharfem Kontrast zur glatten Gesichtshaut makelloser Werbemodells. In der Einstellung mit dem Schuh wirkt die Haut des Künstlers selbst ähnlich verwundbar und real neben dem tiefen Glanz der verarbeiteten Tierhaut. Es ist, als würde durch das Reiben des Schuhs – das förmlich spürbare Knistern der beiden Oberflächen – ein Geist in der Lampe (beziehungsweise im Schuh) beschworen, was Leckey äussere Gestalt übergangs-

los in eine Phantasiefigur verwandelt. Wie die Frauen bei Baudelaire, die dank Reispuder und schwarzen Augenkonturen «Marmorstatuen» gleichen, ähnelt er nun einer Schaufensterpuppe mit perfekt gebräuntem Teint, blassrosa Lippen und weisslich geschminkten, lidstrichumrandeten Augen.

Es ist erstaunlich, dass das Ganze nicht *camp* wirkt. Das Bild des Künstlers verschmilzt so total mit der flachen Bildebene, dass keinerlei Widerspruch oder Komik entsteht. Dadurch dass sich jedes Detail auf die Fläche drängt, wird im definitiven Bild alles Körperliche und Geschlechtliche ausgelöscht. Am Ende der Einstellung steht Leckey unbeweglich und hält die linke Seite

seines Jacketts auf und gibt den Blick auf das wunderbar geschneiderte rote Futter frei. Das schamlos Prahlische dieser Pose würde auch zu einer pornographischen Darbietung passen und das Vorzeigen innerer Röte erinnert offenkundig an weibliche Sexualität. Doch da alle möglichen Ansichten zu einer einzigen frontalen Ansicht vereint sind, wird das Persönlichkeitsbild des feminisierten Subjekts derart allumfassend aufgeladen, dass es jedweden sexuellen Charakter verliert. Wie bei einem Plattenspieler, der plötzlich langsamer wird und zum Stillstand kommt, wobei die Melodie abstirbt, die hohen Töne tiefer werden und ihre Transzendenz verlieren. Leckey knüpft sein Jackett zu und löst sich im roten Hintergrund auf, ehe die Schleife wieder von vorne beginnt.

\*\*\*

Mike Leckey tritt oft selbst in seinen Werken auf, aber von all seinen Arbeiten kommt PARADE einem Selbstporträt am nächsten. Statt einer in sich geschlossenen Identität präsentiert der Film jedoch ein Subjekt, das sich im verzweifelten Bemühen aufreißt, zwischen Innerlichkeit und Oberfläche zu unterscheiden. In PARADE geht die Verwandlung des Persönlichkeitsbildes des Künstler-Subjekts weit über das hinaus, was Leckey in seinem Text über *The Casuals* (1999) beschreibt – Hooligans, die in exklusiv stilvoller Freizeitkleidung auftraten –, aber auch über das in Jennie Livingstons Dokumentarfilm *Paris is Burning* (1991) geschilderte Bestreben von Transvestiten in Harlem, als gut betucht und weiblich durchzugehen. Hier lässt der Künstler alles Ökonomische und Geschlechtliche hinter sich, wenn er regungslos



MARK LECKEY, PARADE, 2003, video still.

inmitten einer Gruppe geisterhafter Pappkameraden steht und sich selbst als eines unter vielen Bildern auszugeben versucht.

Das Bedürfnis des Künstlers, Bilder zu schaffen und gleichzeitig in ihnen zu «leben», deutet auf die Schwierigkeit hin, den traditionellen Bereich der Kunst vom Medium der herrschenden Ideologie abzugrenzen. Nach Guy Debord ist das Bild untrennbar mit dem für den Kapitalismus charakteristischen «Spektakel» und dessen ewiger, trugbildartiger Unerreichbarkeit verbunden. In der geheimnisvoll brütenden Atmosphäre dieser Arbeit schreibt Leckey die Geschichte der kapitalis-

tischen Logik um und ersetzt sie durch die beflügelnde Phantasie des Magischen. PARADE phantasiert und bezeugt zugleich die Fähigkeit des Künstlers, den fehlenden Innenraum des Bildes zu besetzen.

Als Herzstück der Arbeit fügt Leckey jedoch eine Szene ein, in der die Figur des Künstlers selbst einen, so scheint es, höhlenartigen Kirchenraum durchschreitet. Ein künstlich abgestimmter Soundtrack mit dem Geräusch von Schritten auf Steinplatten vermittelt den Eindruck räumlicher Tiefe. Der leere Raum und das nachhallende Geräusch zwingen uns eine weitere Dimension wahrzunehmen

und lassen uns darüber nachdenken, was es heisst, wenn das Individuum den Zustand eines unbeseelten Bildes anstreben muss, um Anerkennung zu finden. Indem es mit dem Spektakel verschmilzt und Bild wird, realisiert das Künstler-Subjekt eine Vorstellung transzendenter Abstraktion, wird dabei jedoch für sich selbst unerreichbar. Dieses Szenario macht das Künstler-Subjekt zwar extrem sichtbar, verbannt seine innere Subjektivität jedoch in eine unsichtbare Dimension. PARADE tritt als eine Folge verführerischer und wunderschöner Bilder auf, im Kern aber ist es ein Klagelied.

(Übersetzung: B. Opstellen / W. Parker)