

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2004)

**Heft:** 71: Collaborations Olaf Breuning, Richard Phillips, Keith Tyson

**Artikel:** Richard Phillips : face all wrath! : Malerei als Durchgang und Widerstand = painting as passage and resistance

**Autor:** Koether, Jutta / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680759>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 04.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Face All Wrath!

## MALEREI ALS DURCHGANG UND WIDERSTAND

JUTTA KOETHER

1. Es ist die Möglichkeit des Sich-zu-eigen-Machens von Malerei, die mich an Richard Phillips' Bildern interessiert. Man stösst auf etwas, das einen mit Hoffnung erfasst, etwas, das aufscheint, wenn man der Leere nur intensiv genug entgegenstarrt, bis diese anfängt zu flirren, um etwas zu enthüllen, herauslaufen zu lassen. Wenn Bilder sich bereitstellen für ihr eigenes Evidenz-Werden: Was gut aussieht, ist gut, was gut «schlecht» aussieht, ist gut. Wenn Malerei mich dazu treibt, einen Text zu schreiben, der sich das Zu-eigen-Werden von Malerei zu eigen macht. Wenn Malerei funktioniert als Feld, als Durchgang und Widerstand, wo Verlangen transformiert wird, indem sowohl Bild wie Betrachter wie Künstler allesamt ausführende Organe dieses Prozesses sind. Und wenn die Möglichkeiten des Künstlers als hysterisches Subjekt sichtbar gemacht werden.

2. Richard sagte, dass ihm etwas daran läge, eine Vibration zwischen Bild und Betrachter hervorzurufen. Dieser Text handelt davon, wie diese Vibrationen möglicherweise ausgelöst werden und was sie tun. Es ist die Absicht des Textes, kein Spiegel der Bilder zu sein, sondern – wie die Bilder selbst – die Konstruktion von Reflexion zu vollführen, in welcher der Künstler wie der Autor nach Momenten von Haltung und Erkenntnis Ausschau halten mögen, aber nichts finden als einen notwendigen Wahn im Kopf, hier zerlegt in 13 Splitter.

3. ...*der Geist soll durch sich zur Einigkeit zurückkehren. Diese Einigkeit ist dann eine geistige, und das Prinzip jener Zurückführung liegt im Denken selbst. Dieses ist es, welches die Wunde schlägt und dieselbe auch heilt.*<sup>1)</sup>

*...Like a warring sun, from a better kingdom / Beautiful, free, of different steel! / Dearly prized, and equally broken, he should have gone free of you!...<sup>2)</sup>*

*Get served!*

4. Wie das einen komisch anmacht, auf diese Bilder zu schauen. Für mich sind sie nie, so gar nicht, was sie vorgeben zu sein. Die allerplakativsten Erscheinungen sind, sobald man sie erfasst hat, keine Bilder von irgendwas, sondern sind maskierte Malerei, sind lärmende – in Farb- und Formatwahl –, totale, stumme Artefakte. Da ist etwas Erschreckendes, Grässliches, man wird eingeladen zu gucken und nichts tut sich; dennoch starrt es zurück, etwas, von

---

JUTTA KOETHER lebt und arbeitet in New York.

RICHARD PHILLIPS, \$, 2003, oil on linen, 108 x 85" / Öl auf Leinen, 274,3 x 215,9 cm.



dem man nicht weiss, ob man es nicht selbst geworden ist. Da ist ein Schmerz dabei. Die Bilder von Richard Phillips sind wie frisch gefundene (*Fake*-)Überbleibsel einer kultischen Praxis (vielleicht auch Popkultur genannt). Sie anzuschauen, das ist der Tanz mit dem Biest; der Blick ins magische Auge, das deshalb magisch wird, weil man sich eingelassen hat. Sich Sträuben ist keine Option. Subtilität auch nicht.

*Bitchin' Art!* Ja, die Bilder der grossen Masken. Sie verdecken nur ein Nichts, halten in Schach und werden in diesem Moment der Spannungsstarre zum Vehikel. Angsterfüllend, opak, undurchdringlich, abstossend, verfügbar, selbst ohne Gefühl.

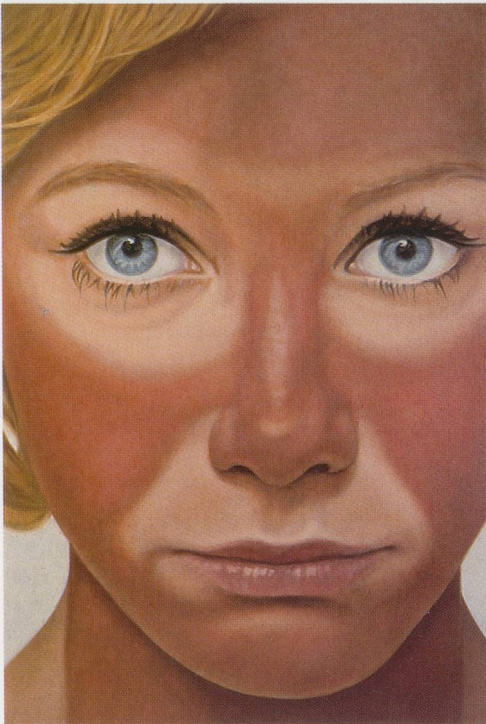
*There are no tears / No feeling of guilt / Nowhere to channel the anger / Nowhere to leave the pain...<sup>3)</sup>*

5. Sie verändern die äussere Erscheinung von Malerei, dessen, was Darstellung kann, soll, muss. Ich mag Richard Phillips' Bilder auch deshalb, weil sie mir die Freiheit verschaffen, die nur ein *Fake*-Schrecken, ein ritualisierter Prozess erzeugen kann. Sehe ich seine Bilder (ich beziehe mich auf die *America*-Bilder und die *Birds of Britain*-Serie), löst dies ein wenig Panik aus, Unheimlichkeit und Empörungskitzel. Er hat die Köder ausgelegt und man geht ran. Augen, weibliche Genitalien und ein grinsender Präsident haben einen schon angestarrt. Fashion Models haben einen in ihren Blick-Griff genommen. Am meisten betreffen mich die Bilder, in denen er Blattmetall verwendet (Aluminium und Gold). Das erhöht ungemein den *horror vacui*, den Kick, den Schmerz, die Reise ins Nirgendwo. Materialistische Aureolen. Moment der metallischen Vermischung. Materie in der Form eingeschlossen... Richard Phillips, der Maler vom totesten Licht! Licht ohne Bezug zu einem Vorder- oder Hintergrund, Licht wie hysterisches Lachen, obszöne Worte, verführerischer Müll. Eine Strahlung stellt sich ein. Offensichtlich – auf der Oberfläche in den Bleistiftmarkierungen wie in den Farbaufträgen

zu beobachten – liegt hier eine obsessiv-intensive Beziehung zu Material und Technik vor. Die Kompositionen, immer in Überlebensgrösse agierend, aufgeklappt, plakativ, wie alberne Billboards, etwas provozierend, etwas von einem fordernd, was ganz bestimmt nicht im Bild zu finden ist.

6. Gegenstände und/oder Figuren, meist singular. Ich bin konfrontiert mit einer wunderlichen Form von sich als Pop-Art gebärdenden Malerei. Sie lädt aber nie wirklich ein. Sie ist post-sozial und postkommunikativ. Sie redet nichts und will nichts «zeigen». Sie ist Darstellung von Darstellungen. Es ist wie ein Ritual. Es gibt keine Geschichte, nur ein Vorgehen. Eine Operation, deren Ausgang man kennt, in deren Verlauf sich aber Abweichungen, Irritationen einstellen.

7. Man muss sich der Sache übergeben. Die Bilder in ihrer passiv-aggressiven Starre nehmen einen in Empfang, ohne einen wirklich zu begrüssen. Es sind Öffnungen in ein Loch hinein. Sie stossen ab. Sie geben sich offen. Sie entziehen sich der Lesbarkeit. Sie manipulieren mein Verhalten und meine affektive Wahrnehmung. Was ist's? Eine Art S&M, Wahrnehmungen, Vorgänge und Austauschverfahren von einer Art, wie



man sie in der *Death Metal Music* findet, oder in radikalen *Techno-Noise-Dance*-Rhythmen; in Extremkultur-Segmenten also, wo Entäusserung sich nicht individualistisch vollzieht, sondern wo eben gerade die Möglichkeit für eine viel extremere kollektiv-tribalistische Entäusserungsweise besteht. Richards Bilder sehnen sich nach der Erzeugung solcher Momente. Sind das die Vibrationen, die er meinte?

8. Hier möchte ich anmerken, dass natürlich gewisse Objekte von Jeff Koons, vom BUNNY über PUPPY zum BALLOON DOG und natürlich den BUBBLES, ebendiese Operationen vollzogen haben. Während jene jedoch aus dem Wunsch nach der Schaffung eines gemeinsamen Nenners, eines universalistischen Emblems, einer Affirmation von Popkultur entstanden sind und sozusagen als Requisiten des «Grossen Kommunikators» sowie als Wert- und Währungssetzung verstanden werden könnten, funktionieren Richard Phillips' Bilder eher postkommunikativ, splitten Themen auf oder unterbrechen die Lesbarkeit von Bildgruppen.

9. Phillips imitiert die Darstellungen von Bildern mit seinen Mitteln, mit extremem handwerklich-technischem Aufwand, in einem Verfahren, das er sich selbst vorschreibt und auferlegt. Ein Raster entsteht, eine Grisaille-Zeichnung des Motivs. Dann folgt das Malen des Bildes. Während der Arbeit jedoch fallen Entscheidungen im Bild, die es aus dem Terrain des Photorealismus herausholen. Verschiebungen ereignen sich, im Vergleich zur Vorlage wie auch zur ersten Darstellung der Vorlage (Zeichnung). Schief und unkorrekt. Zur Imitation oder Demonstration von Können gesellt sich deren eigene Opposition (das Nervende, Unoffene, Mechanische). Die Unmöglichkeit von Malerei in Bezug zur Welt, zu den Geschichten, zur photographischen Erfassung und zum eigenen Malersein wird immer mit dargestellt. Die Malerei in Phillips' Bildern meldet massiv ihre Zweifel an sich selbst an, was besonders irritierend ist, wenn man «auf den ersten Blick» den Bildern Glauben schenkt. Sie ist immer gleichermassen attraktiv und abstossend. Aber genau in diesen Verschiebungen verfängt sich das Auge. Ganz besonders in diesen erstarrten metallischen Pfützen eröffnen sich Reflexionspotenziale, irre Engagements, strukturelle Idiosynkrasien, die man sich in dem Moment erlaubt, wo sich das Bild vom Bild als Bild auflöst und rein als Totem dahängt, dem Betrachter einen *crush*, eine perverse Subjektivität erlaubt, den Schritt hinein in den entfremdeten Seinszustand, in ein abstraktes Feld, wo Ordnung nicht ist.

Das Hässliche / Bild-Masken / Bild-Drogen / Bild-Hysterien / Bild-Fake / Im Schön-Werden

So gebe ich mich also freudvoll hinein in das temporäre Inkonsistente, ins Orientierungslose, ins Unhaltbar-Werden. Man muss nur auf eines der Monströsesten aller Bilder Phillips' gucken (DEEPAK, 2003, sich selbst multiplizierend, eine weit ausgebreitete panoramische Ansicht eines Gesichts) und man weiss und spürt das unaushaltbare Nichts.

10. Das Objekt des Begehrens ist das Verlangen des anderen. Das sind wohl die Vibrationen. Und das Bild selbst funktioniert als Vibrator. Bilder werden zu Durchgängen, die ein psychoaktives Potenzial aktivieren, als eine Art Widerstand gegen die kapitalistische Perversion der Idee der sexuellen und mentalen und formalen Revolutionen, die in grotesker Weise angesprochen werden (Sex, politische Führungsfiguren – George W. Bush, Joschka Fischer, das Stonewall-Denkmal, Guru Deepak), jedoch allesamt weniger Personen als vielmehr übernatürliche Entitäten nicht menschlicher Wesen darstellen. Make-up, Dekoration und Farb-

felder werden aufgeföhren, intensiv in tage- und wochenlanger Arbeit angelegt, um Schönheit aus den hässlichen Situationen zu puhlen und alle grotesken Ausmasse von Hässlichkeit in der schönen Situation des Malerei-Machens ausfindig zu machen.

11. Nach den metallischen Effekten werden in neueren Arbeiten zur Erzeugung des Unheimlichen andere, extreme Mittel angesteuert. Auf die Abstraktion der Sinne folgt eine Überbetonung der physischen Präsenz (im Abbild von Joschka Fischer) und eine extreme Sensitivität (im Bild mit den heroisch-erotischen Eichhörnchen, gemalt nach einem Ölbild des Schweizer Aussenseiterkünstlers Adolf Dietrich). Hier findet sich ein malerischer physischer Schleier, der sich über die ganze grosse Leinwand ausbreitet. Das sich selbst in eine sensibel-malerische Aura hüllende Produkt lässt den Produktcharakter seiner Existenzweise erkennen, indem es sich anbietet. Die Basis für Phillips' Bilder sind promotionale Bildquellen: Joschka Fischer (Wahlwerbepakat für Rede und öffentlichen Auftritt des deutschen Aussenministers); Dollarsymbol auf nackter Frau (Geld-/Sex-Werbung. Ursprünglich war diese Abbildung kritisch gemeint); Bukkake (ein japanischer Sexfetisch, heruntergeladenes Web-Bild, Anpreisung sexueller Praktiken, die gleichermaßen pervers, verbreitet und ohne Geheimnis sind).

In der speziellen Malweise und Formatwahl von Richard Phillips geht aller Sinn dafür verloren, was die ursprüngliche Absicht und Referenz war. Ein Geschichtsbild von nichts. Ein Bild, das als Erklärung nicht funktioniert, aber dennoch da und in sich logisch ist, ganz wie ein Wahn. Embleme oder Spiegel werden freigesetzt, die unseren Zustand – entfremdet, fehlbar und so weiter – reflektieren. Kopf, Symbol, Geschichte, alles wird zu einer Nicht-Substanz, die Erregendes und Bedrohliches mit sich führt. Abscheu im Vergnügen. Vergnügen im Abscheu?

Ein Bedürfnis nach Harmonie mischt sich mit dem Wunsch nach radikaler Disharmonie. Die Bilder lösen Widerstand aus: Ich will nicht sehen, was ich sehe; meine Reaktion wird Teil des Bildes, wird zu einer seltsamen Form kulturellen Protests. Die mediale Öffentlichkeit trennt sich von den Bildern, so dass nur eine komplette Äusserlichkeit übrig bleibt, die nur sich selbst mitteilt. Keines der Bilder funktioniert nur für sich allein. Keins ist nur es selbst. Der Künstler ist ein Fremder in Bezug auf sein Bild. Er malt sich hindurch. Er ist sein eigener Tyrann: bewusste Begrenzung der sogenannten Ausdrucksfreiheit, nichts «erfinden» wollen, nicht man selbst sein wollen und können, gleichzeitig aber ganz intensiv den Vorgang und die Weise (des Malens) erleben, vollziehen. Im Tun aber – ganz archaisch, ohne Mittel und Methoden der Arbeitsteilung – sich den Möglichkeiten der Produktionsweisen der Pop-Art entziehend; konzentriert auf den Vorgang, physisch und mental, das «Ich und die Leinwand» vollziehend.

Den Manierismus, in den er sich hineinmalt, sehe ich als extremes, nicht ausgedrücktes Geräusch oder als Schrei, total unterdrückt und zugleich präsent; ein Produkt-Schrei als reiner nichtsubstanzieller Exzess der Subjektivität selbst, eine hysterische Inkonsistenz, die vorgibt nicht zu wollen, was sie anzeigt zu wollen.

12. Kurzschluss! Verursacht im alltäglichen Bewusstsein, in der «Realität». Nur dass der Kurzschluss hier nicht bloss eine Sekunde dauert, sondern anhält, Starre auslöst. Der mehrfache Verlust des Eigenen, aller Konstruktionen des Authentischen wird als etwas Befreiendes erfahren. Nichts «ist» das Subjekt. Ein hysterisches Subjekt, welches das Gesetz des Meisters dadurch provoziert, dass es ihn mit unmöglichen Forderungen bombardiert, sol-

chen die nicht eingelöst werden können. Die Geburt des Existenziellen aus dem Postexistenziellen. Es ist der Raum eines hysterischen Mannes, der sich da öffnet. Angefüllt mit grotesker Malerei, sentimentalem Realismus, *allover-fakeness*. Auch mit falschen Erinnerungen, mit Darstellungen von Bildern, die «etwas waren», Motive, Träger populärer Kultur, Sex, Folk, Werbung, Politik, Retro-Ästhetik-Charme samt den verklingenden Echos der dazugehörigen Diskurse, so entstellt, so re-appropriiert, dass sie komplett fremd erscheinen, austauschbar, so ausser sich, dass es in diesem Schritt möglich wird, sich das Moment der Umwandlung im Sinn von Transformation (von der reinen Farbe zu etwas, was man mit Farbe macht) zu eigen zu machen.

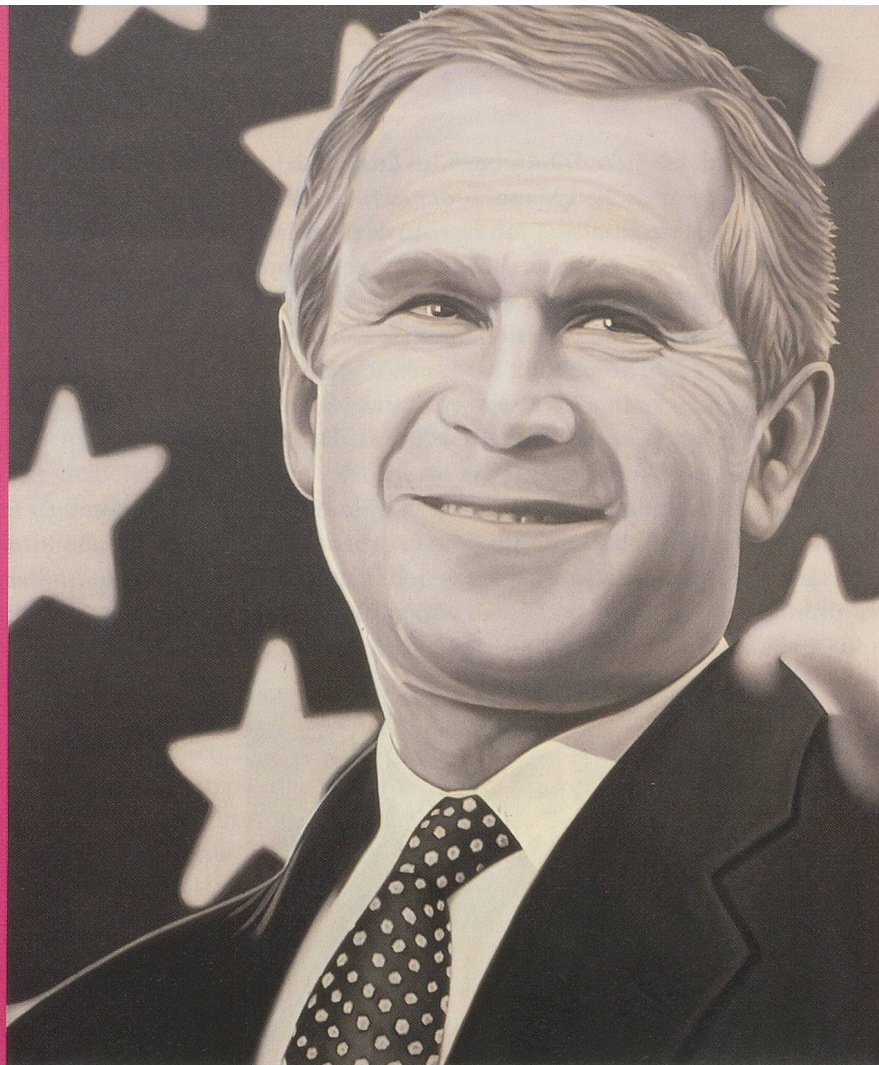
13. Es ist auf jeden Fall besser diese Bilder *n i c h t* in der Reproduktion zu sehen, sondern im Original, live, körperlich, auch wenn sie noch so sehr vorgeben, unendlich weiter abbildbar zu sein. Es ist am besten, sie so zu sehen, wie sie vorgeben, nicht gesehen werden zu wollen: vis-à-vis. Weil man nur dann die besondere Weise des Wandels erfahren kann, wenn man die



langwierigen Sessions, in denen der Künstler sich diese Malerei aneignet, spürt. Wenn man in den Spuren des mit Bleistift konstruierten Rasters etwas erkennt vom Verfahren, vom Aufbau des Bildes, von Ambition und Erschöpfung. Vielleicht ist Richard Phillips der Eminem der Malerei. Wenn man die Übertreibungen, die in der erstarrenden Malerei aufgefangen werden, von ganz nah sieht, so wie man bestimmte Musik laut hören muss. *Serve! Get served!*

Nur dann kann man sehen, wie die Bilder durch ihre eigene Manier hervorgebracht werden. Eine bizarre, erstarrte Form existenzieller Unruhe. Richard Phillips' Bilder sind mir ein Edvard Munch (revisited, ongoing), gerade weil sie nicht so aussehen und weil sie einen mit physisch-fundamentalistischen Effekten auf die Absurdität des Bildermachens und des Daseins hinweisen. Das macht Spass. Spass muss sein. Das ist tun, was zu tun ist, wenn man sich mit Malerei abgibt.

Die Bilder verhindern Identifikation, unterminieren alle ekstatischen transgressiven Gesten und sind doch schön vom Bösen beseeltes metaphysisches Delirium; sie verflüssigen Synchronität und Dissonanz, nicht in ihrem gestischen Gestaltetsein, sondern im Zeitablauf ih-



rer Herstellung, in der Erfüllung der gestellten Aufgabe, in Dichte, Form, Entscheidungen. Ein streng ritualisiertes performatives Treiben ist das, bei dem man sich jedoch jedes Mal einem Wandel hingeben und sich die Zugehörigkeit zur Malerei aneignen muss, wie man sich die Potenziale von Malerei zu eigen macht.

*Pernicious flow, redemptive perpetuity / Unholy drive, the gods arrogant grin / If my world's a joke, do you see them smile? / Hellbound me—on a throne of gold... World moves in mysterious ways / Body onwards, mind drifts / You die, then we hail (to our relief) / New age dawns / Face all wrath...<sup>4)</sup>*

1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830): Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik, mit den mündlichen Zusätzen*, «Vorbegriff», §24, 3. Zusatz, in: G.W.F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*, Bd. 8, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986, S. 88.

2) Zitat aus dem Song «Angstridden» auf der CD *Volcano* der Black-Metal-Band Satyricon. (...*Wie eine streitbare Sonne aus einem besseren Königreich / Schön, frei, aus einem edleren Stahl! / Tief verehrt und ebenso gebrochen, wäre er nur frei von dir gewesen!...*)

3) Aus «Suffering the Tyrants», ebenda. (*Keine Tränen / Kein Schuldgefühl / Kein Ort, um die Wut abzuleiten / Kein Ort, um den Schmerz abzulegen...*)

4) Aus «Black Lava», ebenda. (*Verderblicher Fluss, erlösende Unerschöpflichkeit / Unheiliger Elan, das arrogante Grinsen der Götter / Wenn meine Welt ein Witz ist, sieht man sie lächeln? / Ich, der Hölle geweiht – auf einem goldenen Thron (...)* *Die Welt bewegt sich auf geheimnisvolle Weisen / Weiter als der Körper wandert der Geist / Du stirbst, dann lobsingend wir (zu unserer Erleichterung) / Das neue Zeitalter bricht an / Tretet dem ganzen Zorn entgegen...*)



# Face All Wrath!

## PAINTING AS PASSAGE AND RESISTANCE

JUTTA KOETHER

1. What interests me about Richard Phillips' pictures is painting's faculty for appropriating and being appropriated. You bump into something that fills you with hope, something that shines through if you just stare at the emptiness intensely enough for it to start shimmering, allowing for revelations and things to flow. When pictures are prepared to act as their own evidence: what looks good is good; what does a good job looking bad is good, too. When painting compels me to write a text that appropriates painting's business of appropriating and being appropriated. When painting functions as a field, as passage and resistance, where desire is transformed when picture and viewer and artist altogether are the executing organs of that process. And when the artist's potential as hysterical subject surfaces.

2. Richard said he wants to cause a vibration between picture and viewer. This text deals with how those vibrations might be generated and what they do. It does not aim to be a mirror of the pictures but rather to construct reflection, as do the pictures themselves, in the course of which the artist and writer keep an eye out for moments of attitude and recognition, thereby finding nothing but a requisite madness in their minds, here laid out in thirteen fragments.

3. ... *The final concord then is spiritual; that is, the principle of restoration is found in thought, and thought only. The hand that inflicts the wound is also the hand which heals it.*<sup>1)</sup>

... *Like a warring sun, from a better kingdom / Beautiful, free, of different steel! / Dearly prized, and equally broken, he should have gone free of you!...*<sup>2)</sup>

*Get served!*

4. How odd it makes one feel to look at these pictures. To me they are never, in the least, what they pretend to be. The most blatant representations, the moment you grasp them, are not pictures of anything but rather masked painting, noisy—as regards the choice of color and format—and total, mute artifacts. That's dreadful, perfectly ghastly; we've been invited to look and nothing happens, but something stares back at us, and we can't tell if it's not what we ourselves have become. And there's the pain. Richard Phillips' pictures are like freshly found (fake) remnants of a cult practice (possibly named pop culture). Looking at them is tantamount to dancing with the beast, to gazing into a magic eye that has become magic only because we choose to get involved. Opposition is not an option. Nor is subtlety.

---

JUTTA KOETHER lives and works in New York City.

Bitchin' Art! Yes, those pictures of large masks. All they disguise is nothingness; they keep things in check and the moment rigidified tension kicks in, they turn into vehicles. Causing anxiety, opaque, impenetrable, repelling, available, with no feelings of their own.

*There are no tears / No feeling of guilt / Nowhere to channel the anger / Nowhere to leave the pain...<sup>3)</sup>*

5. They change the outward appearance of painting, of what representation can, should, must achieve. I also like Richard Phillips' pictures because they give me a freedom that can only be generated by a fake scare, by a ritualized process. When I see his pictures (I'm referring to the *America* and *Birds of Britain* series), they cause a sense of panic, creepiness, and a tickle of indignation. He dangles the bait and we grab it. We've seen eyes, female genitals, and a grinning president staring at us. Fashion models have a visual grip on us. To me, the most compelling pictures are those in which he uses metal (aluminum leaf and gold leaf). It gives such a powerful thrust to the *horror vacui*, the kick, the pain, the journey to nowhere. Materialistic aureoles. Moments of metallic mingling. Matter locked into form... Richard Phillips, painter of the deadest light! Light without reference to a foreground or a background, light like hysterical laughter, obscene words, seductive garbage. Radiation sets in. Obviously—as seen on the surface in pencil markings and the application of the paint—this is an obsessed, intense relationship to materials and techniques. The compositions, always bigger than life, folded out, blatant, like silly billboards, provocative, demanding something from us that is obviously not going to be found in the picture.

6. Objects and/or figures, usually in the singular. I am confronted with a wondrous form of painting posing as pop art. But it is never really inviting. It is post-social and post-communicative. It doesn't talk and it doesn't want "to show." It is the representation of representations. It's like a ritual. There is no story, only a procedure. An operation whose outcome is known, although it deviates in the process to thoroughly unsettling effect.

7. You have to submit. The pictures, with their passive-aggressive rigidity, receive us but they don't really greet us. They open into holes. They repel. They act as if they were open. They elude legibility. They manipulate my behavior and my affective perception. What is it? A kind of S&M; perceptions, processes, and exchanges of the kind found in Death Metal Music, in radical techno-noise-dance rhythms, in extreme segments of culture where total release is not individualistic but rather takes place in a much more extreme, collective-tribalist environment. Richard's pictures long to create such moments. Are those the vibrations he meant?

8. Naturally, certain objects by Jeff Koons—BUNNY or PUPPY or BALLOON DOG, and of course the BUBBLES—have performed these very operations. However, while Koons' works are products of the desire to create a common denominator, a universalist emblem, an affirmation of pop culture, and can be seen as the "great communicator's" props as well as a statement of value and currency, the effect of Richard Phillips' pictures tends to be post-communicative; they split things up or break down visual legibility.

9. He imitates representations of pictures using his own means, working with extreme craftsmanship, using a self-imposed, self-prescribed procedure. A grid results, a grisaille drawing of the motif. After that, the picture is painted. But, as work progresses, decisions are made



RICHARD PHILLIPS, SCOUT, 1999, oil on linen, 102 x 70" / PFADFINDERIN, Öl auf Leinen, 259,1 x 177,8 cm.



RICHARD PHILLIPS, *BUKKAKE*, 2004, oil on linen, 78 x 100" /  
Öl auf Leinen, 198.1 x 254 cm. (PHOTO: LE CONSORTIUM, DIJON)

that move the picture out of the terrain of photorealism. Shifts occur in comparison to both the source and the initial drawing. Awry and incorrect. The imitation/demonstration of craft joins forces with its own opposition (annoying, narrow, mechanical). Over and again, the works speak of the impossibility of painting in relation to the world, to stories, to photographic rendition, to one's own existence as a painter. Painting in Phillips' pictures is steeped in painterly skepticism—a particularly disconcerting effect "at first sight" if we take his pictures on faith. His painting is always attractive and repulsive in equal parts. But it is in exactly those forms of displacement that we find ourselves enmeshed. His congealed metallic puddles, in particular, encourage potential reflections, mad commitments, structural idiosyncrasies, and we indulge in them the moment the picture of the picture as picture dissolves, suspended there as pure totem, allowing the viewer to indulge in a crush, a perverse subjectivity, to step into an alienated condition, into an abstract field where order does not exist.

ugliness / picture masks / picture drugs / picture hysteria / picture fakes / turning into beauty

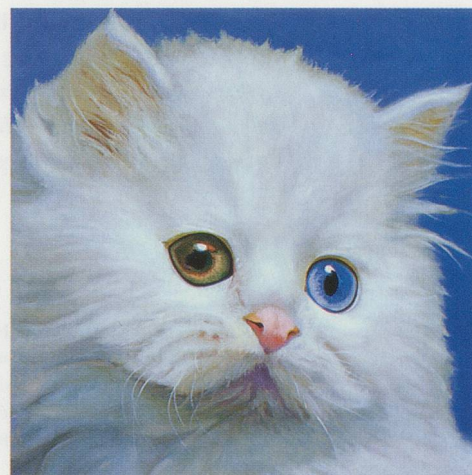
So I succumb with pleasure to temporary inconsistency, to lack of orientation, to the fact of untenability. One need only look at one of Phillips' most monstrous pictures (*DEEPAK*, 2003, multiplying himself, the panorama view of a face spreading and spreading) and one knows, one senses the intolerable void.

10. The object of desire is the longing of the other. Maybe those are the vibrations. And the picture itself functions as a vibrator. Pictures become rites of passage that activate a psycho-active potential as a means of resisting the capitalist perversion of the idea of sexual and mental and formal revolutions, grotesquely rendered (sex, political leaders—George W. Bush, Joschka Fischer, the Stonewall Monument, guru Deepak), yet none of them representing people but rather supernatural entities, nonhuman beings. Make-up, decoration, and fields of color are plied in days and weeks of hard work in order to winnow the beauty from ugly situations and track down all the grotesque excrescencies of ugliness in the beautiful situation of making paintings.

11. In addition to metallic effects, recent works exploit other extremes in order to generate the uncanny. The abstraction of the senses is followed by an overemphasis on physical presence (as in the picture of Joschka Fischer) and an extreme sensitivity (as in the picture of the heroic, erotic squirrel executed after an oil painting by the Swiss outsider Adolf Dietrich). Here there is a painterly veil that completely blankets the entire large canvas. The product, having enveloped itself in a sensitive painterly aura, presents itself and thereby exposes the nature of its existence as a product. Phillips bases his pictures on promotional sources: Joschka Fischer (poster advertising a speech and a public appearance of Germany's Secretary of State); the dollar symbol on a naked woman (money/sex advertisement, originally intended as a critique of product-hood); bukkake (a Japanese sex fetish, downloaded Web picture, promoting sexual practices that are perverse, widespread and unsecretive at once). Richard Phillips' manner of painting and choice of format completely undermines any sense of original intent and reference. A facial image of nothing. A picture that does not work as an explanation but is nonetheless there and logical in and of itself, quite like a delusion. Emblems/mirrors confront us, reflecting on our condition—alienated, fallible, etc. Head, symbol, story—everything is converted into a non-substance embodying excitement and menace. Disgust in pleasure. Pleasure in disgust?

A need for harmony merges with the desire for radical disharmony. The pictures provoke opposition: I don't want to see what I see; my reaction becomes part of the picture, becomes a curious form of cultural protest. The medial, public aspect of the pictures recedes so that all that is left is a complete outwardness that communicates itself and itself alone. None of the pictures functions in isolation. None are alone. The artist is a foreigner as regards his picture. He paints through it. He is his own tyrant, consciously restricting his so-called freedom of expression, not wanting to "invent," not wanting or able to be himself, while yet experiencing, implementing the procedure and manner (of painting) with utter intensity. Although the execution—entirely archaic, ignoring the means and methods of the division of labor—does not avail itself of the pop-art approach to modes of production. Completely focused on the process, physically and mentally, in the act of doing "me and the canvas."

I see the mannerism that he paints himself into as an extreme, unexpressed noise or scream, totally suppressed and yet present; a product scream as the pure, non-substantial excess of subjectivity per se, a hysterical inconsistency that claims that it does not want what it seems to want.



RICHARD PHILLIPS, PERSIA, 1996, oil on linen, 72 x 62" / Öl auf Leinen, 182,9 x 157,5 cm.

12. Short-circuit! Triggered in ordinary consciousness, in “reality.” Except that it’s not instantly over; it lasts, causes rigidity. The multiple loss of what is ours, of all constructions of authenticity has a liberating effect. Nothing “is” the subject. A hysterical subject that vexes the master’s law by bombarding him with impossible demands of the kind that cannot be satisfied. The existentialist frame birthed by the post-existentialist frame. A space carved out by a hysterical man opens out in front of us. Filled with grotesque painting, sentimental realism, all-over fakeness. And with false memories, with representations of images that “were something,” motifs, vehicles of popular culture, sex, folk, advertising, politics, the charm of a retro-aesthetic along with the fading echoes of their attendant discourses, so warped, so re-appropriated that they are completely estranged, interchangeable, so outside themselves that it is possible at this juncture for us to appropriate, to assimilate the moment of change in the sense of transformation (from pure paint to something that is made with paint).

13. Whatever the case, it is better n o t to see these pictures in reproduction, but to see the originals, live and physical, no matter how much they pretend to be infinitely reproducible. It is best to see them the way they claim they do not want to be seen: face-to-face. Because only then can one sense the special nature of the change and the prolonged sessions during which the artist appropriates this painting. Sense in the pencil traces of the constructed grid some of the procedure, the structure of the picture, the ambition and the exhaustion. Maybe Richard Phillips is the Eminem of painting. Sense, by moving in extremely close and seeing the exaggeration captured in the frozen painting, the way certain music must be heard with liberal quantities of decibels. *Serve! Get served!*

Only then can we see how the pictures are produced through their own manner. A bizarre, frozen form of existential unrest. To me, Richard Phillips’ pictures are an Edvard Munch (revisited, ongoing) by very virtue of the fact that there is no resemblance between the two and because Phillips’ work, with its physical-fundamentalist effects, pinpoints the absurdity of picture-making/existence. That’s fun. There’s gotta be fun. That’s doing what has to be done when you get involved in painting.

The pictures prevent identification, undermine any ecstatic, transgressive gestures, and are still a metaphysical delirium quickened by evil; they liquefy synchronicity and dissonance, not through the gestural act of being designed but rather in the temporal course of their making, in the fulfillment of the proposed task, in density, form, and decisions. It’s a rigorously ritualized performative business, but we still have to yield to a change every time and (re)appropriate our belonging to painting, just as we have to assimilate the potential of painting.

*Pernicious flow, redemptive perpetuity / Unholy drive, the gods arrogant grin / If my world’s a joke, do you see them smile? / Hellbound me—on a throne of gold... World moves in mysterious ways / Body onwards, mind drifts / You die, then we hail (to our relief) / New age dawns / Face all wrath...<sup>4)</sup>*

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyclopaedia of the Philosophical Sciences (1830)*, Part One, II: Preliminary Notion, Logic derived from a survey of the whole system, § 24. (English quotation after [www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/sl/sl\\_ii.htm](http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/sl/sl_ii.htm))

2) From the song “Angstridden” on the CD *Volcano* by Satyricon.

3) From “Suffering the Tyrants,” *ibid.*

4) From “Black Lava,” *ibid.*



RICHARD PHILLIPS, *NEGATION OF THE UNIVERSE*, 2001, oil on linen, 78 x 109 1/2" /  
*NEGATION DES UNIVERSUMS*, Öl auf Leinen, 198,1 x 278,1 cm.