

Monica Majoli

Distant Lover 2009–2024

12.10.2024–26.1.2025

***Kunstverein für die  
Rheinlande und Westfalen  
Düsseldorf***



Ausgehend vom Gedanken der Künstlerin als eine „Liebende“ erkundet die Ausstellung *Distant Lover 2009–2024* das Werk von Monica Majoli als eine jahrelange (über 15 Jahre anhaltende) Auseinandersetzung mit dem Körper, Begehren und Erinnerung. Geprägt von HIV und AIDS in den 1980er und 1990er Jahren, erforscht Majoli Intimität und Körperlichkeit als ein Beweis für Anwesenheit und als eine Projektionsfläche für Begegnung und Einfühlung. In ihrer Arbeit wird der Körper beständig als ein Ort untersucht, der Begehren und Lust produziert, aber auch von Vergänglichkeit und Flüchtigkeit gezeichnet ist, und in dem beides immer schon aufeinander bezogen ist.

Körper, Dokument und fiktionales Bild gehen in *Distant Lover 2009–2024* eine enge Beziehung ein: Majolis Portraits sind fiktional, basieren jedoch auf Fotografien von realen Personen oder realen Begegnungen, die in der Vergangenheit stattgefunden haben, und sind dadurch immer auch Zeugnis, Dokument, Erinnerung und Nachruf. Während einige ihrer Portraits explizit autobiografisch geprägt sind und intime Begegnungen mit ehemaligen Liebhaberinnen festhalten (*Black Mirror*), beruhen andere auf gefundenen erotischen Fotografien aus queeren und sogenannten Physique-Magazinen der 1970er und 1980er Jahre (*Blueboys*, *Olympus*). Diese Portraits sind einmal durch eine große Zartheit und Intimität gekennzeichnet, ein anderes Mal durch erotische Direktheit – ihre affizierende Präsenz steht in bewusstem Kontrast zu dem Fakt, dass viele der Portraitierten nur eine Dekade später an AIDS erkranken sollten und nicht mehr leben. Majolis Portraits sind in diesem Sinne auch eine Suche nach der Möglichkeit, etwas Abwesendes wiederzubringen und als ein künstlerisches Dokument oder Artefakt weiterleben zu lassen.

Die inhaltliche Beschäftigung mit Intimität überträgt sich in Majolis Arbeit auf den physischen Prozess des Bildermachens. In der Herstellung ihrer Weißlinienholzschnitte, die vom japanischen mokuhanga-Holzschnitt inspiriert sind und eine vereinfachte Variante davon darstellen, entstehen Momente von physischer Prägung, Abdruck und Transfer zwischen (dargestelltem) Körper und der Hand der Künstlerin.

Der Begriff der „Prägung“ in einem psychologischen Sinn deutet darüber hinaus an, dass es um eine Suche nach Momenten des Affiziert-Werdens geht – um eine tiefgehende künstlerische Involviertheit mit Bildern und Bildern von Körpern, die sich ins Gedächtnis eingepägt haben und bewahrt werden wollen. Dies weitet sich bei Majoli auf eine Erkundung darüber aus, wie Bilder Anwesenheit herzustellen vermögen – wie sie uns als Betrachtende auf einer körperlichen Ebene begegnen, konfrontieren und uns „angehen“, aber auch, wie sie Blicke und Begehren herausfordern und sichtbar werden lassen.

In *Distant Lover 2009–2024* zeigt sich eine Spannung zwischen dem, was von Dauer und permanent ist, und dem, was vergeht und nur temporär anwesend ist. So gehen Majolis Arbeiten immer jahrelang andauernde Studien voraus, während sie Momente von körperlicher Anwesenheit festhalten, die immer schon flüchtig sind. Im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung steht der neu konzipierte Werkzyklus *Olympus* (2024). Er basiert auf dem gleichnamigen queeren Erotik-Magazin aus den 1970er Jahren, in dem Körperbilder aus der Antike reinszeniert werden, um neuen Begehren Raum zu geben

Starting from the idea of the artist as lover, Monica Majoli's exhibition *Distant Lover 2009–2024* traces the artist's long-term engagement with questions of the body, desire, and memory. Informed by experiences of HIV and AIDS in the 1980s and '90s, Majoli explores intimacy and corporeality as proof of physical presence, and as a possibility for projection, encounter, and empathy. Her work consistently examines the body as a site that produces desire and pleasure but is also marked by fleetingness and transience, and in which both of these aspects are always inherently connected to each other.

In *Distant Lover 2009–2024*, body, document, and fictional image enter into close relation: while Majoli's portraits are fictional, they are based on photographs of real people or real encounters from the past, giving them the character of a testimony, a document, a memento, or an obituary. While some of her portraits are explicitly autobiographical, capturing intimate encounters with former lovers (*Black Mirror*), others are based on found erotic photographs taken from queer 'physique' magazines of the 1970s and '80s (*Blueboys*, *Olympus*). These images are characterized by great tenderness and intimacy, while at times they are more directly erotic – their affective presence stands in deliberate contrast to the fact that many of those pictured would die of AIDS only a decade later. Majoli's portraits, in this sense, are also an attempt to make present what is absent, and to make it live on as an artistic document or artifact.

Majoli's exploration of notions of intimacy is also transposed into the physical process of image-making. Her white-line woodcut prints are created using a simplified version of the traditional Japanese mokuhanga technique, producing moments of physical imprint and transfer between the (depicted) body and the hand of the artist. The psychological connotations inherent in the term "imprint" also suggest this is a search for moments of affection and of being affected – it indicates a deep artistic involvement with images and images of bodies that have imprinted themselves in the artist's memory and want to be preserved. Majoli expands this into a wider exploration of how images are able to create a sense of presence – as they encounter, confront, and "approach" us as viewers, but also how they challenge our gazes and desires and make them visible.

A tension can be felt throughout the exhibition, between what is permanent and enduring and what is only temporary and transient: while Majoli's works are always preceded by studies produced over multiple years, the moments of bodily presence they record are always fleeting. The newly conceived work cycle *Olympus* (2024) marks the center of this engagement: It is based on the eponymous 1970s queer erotic magazine, which restaged images of bodies from antiquity in an attempt to open up new spaces for desire and allow for a more holistic view of classical ideals of masculinity. Acting as a deliberate counterpoint to the supposed universality and dominance of the canonical body, *Olympus* is a haunting reflection on the vulnerability and evanescence of the body, and on the deeply emotional significance of time for our physical existence.

Various public events will accompany the exhibition. Monica Majoli will give an artist's talk on her extensive archive of magazines, ephemera, and photographs,

und einen holistischeren Blick auf klassische Ideale von Männlichkeit zu werfen. Als ein bewusst gesetzter Kontrapunkt zur vermeintlichen Universalität und Dominanz dieses kanonischen Körpers, handelt *Olympus* eindringlich von körperlicher Vulnerabilität und Vergänglichkeit und von der emotionalen Substanz von Zeit für unsere physische Existenz.

*Distant Lover 2009–2024* wird von öffentlichen Veranstaltungen begleitet: In einem Künstlerinnenvortrag wird Monica Majoli über ihr umfassendes Archiv an Magazinen, Ephemera und Fotografien sprechen, das ihre Arbeit in den letzten 15 Jahren beeinflusst und kontextualisiert hat. Zudem findet ein Vortrag der Kuratorin und Kunstkritikerin Sabrina Tarasoff statt, die mehrfach zu Majoli publiziert hat.

Kuratiert von Kathrin Bentele

which have influenced and contextualized her work over the last 15 years. The art critic and curator Sabrina Tarasoff, who has published several texts on Majoli, will give a further lecture on the artist's work.

Curated by Kathrin Bentele



Primary materials for *Black Mirror (Pamela)*, 2012, photographer: Monica Majoli



Primary materials for *Black Mirror (Pamela)*, 2012,  
photographer: Monica Majoli



Primary materials for *Black Mirror (Jarrett)*, 2009, photographer: Monica Majoli

KB: Ich würde gerne mit etwas beginnen, über das ich vor einiger Zeit gestolpert bin, als ich, ich weiß nicht mehr wo, ein Interview mit Dir gelesen habe. Du sagtest, dass die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben zentral für Deine Arbeit sei. Dieses Verhältnis interessiert mich immer sehr, wenn ich mich mit Künstler:innen austausche oder mir ihre Arbeiten ansehe. Ich habe auf jeden Fall das Gefühl, dass das auf Deine Arbeit zutrifft, aber ich glaube auch, dass es da eine Ebene der Abstraktion gibt, die über das Persönliche hinausgeht. Daher würde mich interessieren, wie sich dieses Verhältnis in Deiner Arbeit widerspiegelt und wie es Deine Praxis beeinflusst.

MM: Das sieht man wahrscheinlich in einigen meiner Werkreihen stärker als in anderen. *Blueboys* etwa hat wenig mit dem Verhältnis von Kunst und Leben zu tun, dabei gab meine Arbeit an der Ausstellung zu Tony Greene den Anstoß zu der Serie. Da war dieses langgehegte Interesse an seinem Schaffen, dass mich sehr berührt hat und zu dem ich etwas machen wollte. Und dann ist da *Black Mirror*, das mein Leben und meine Beziehungen natürlich sehr direkt betrifft und das mir daher einiges abverlangt hat, so akademisch einige dieser Bilder auch sein mögen. Merkwürdigerweise sind sie sehr emotional. Genau diese Vorstellung von Nähe und Intimität als Verbundenheit spiegelt sich in ganz vielen Aspekten meiner Arbeit wider. Man könnte sagen, dass es in vielerlei Hinsicht um Projektion geht – wie wir ein Gefühl der Nähe und Vertrautheit mit etwas oder jemandem oder einem Gegenstand verspüren, als Ergebnis unserer Reaktion darauf.

KB: Kommt hier das Leben ins Spiel, durch Projektion und das Empfinden von Empathie und Nähe?

MM: Ja, genau. Aber auch die Fotografie spielt hier eine wichtige Rolle. Am Anfang steht immer eine Fotografie. Der fotografische Prozess ist für mich immer ein wichtiger Katalysator, aber auch ein zentraler Ort, ein Ausgangspunkt. Er ist wie die Saat einer Antwort, die langsam aufgeht. Eine einzige Fotografie kann der Beginn eines zehnjährigen Projektes sein. Das kam durchaus schon vor – tatsächlich schon mehrmals.

KB: Bei *Blueboys* sind das Fotografien, die nicht Deine eigenen sind. Anders als bei *Black Mirror*, wo Du selbst fotografiert hast, ist es hier Found Footage, das den Anstoß zu der Serie gab. Welche Rolle spielt das Dokument oder die Tatsache, dass da etwas geschehen ist, das sich Deiner Kontrolle entzog, in Deiner Arbeit?

MM: Wenn man ein Foto schießt, gibt es da diesen Moment des Ausgesetztseins – der Exposition. Wenn ich ein Foto in die Hände bekomme, sei es, indem ich es in einem Magazin finde oder es selbst schieße, setze ich mich ihm aus. Und dann begleitet es mich. Was ich hier beschreibe, ist also eine emotionale Reaktion auf ein Bild. Auf diese Weise ist alles, was ich tue, eine Bewegung weg von diesem ersten Ausgesetztsein, diesem Spuk, wenn man so will. Wenn ich etwas vergessen kann, male ich es nicht. Wenn etwas aus meinem Bewusstsein verschwände, gäbe es für mich keinen Grund, dazu zurückzukehren. Es verlässt mein Bewusstsein aber nicht wirklich. Das ist etwas ganz anderes als ein Interesse an Realismus... Es ist ein Interesse an Gefühlen.

KB: I would like to start with something that caught my attention a while ago when I read an interview with you, I don't remember where it was, but you pointed out that the "art and life"-problem is fundamental to your work. The idea of "art and life" is something I'm deeply interested in when I engage with artists or when I look at artist's work. I definitely share that this is the case in your work, but I also feel that there's a degree of abstraction going on that goes beyond the personal and I would like to hear more about it: How do you see this relationship to play out in your work and how does it influence your practice?

MM: I guess certain bodies of work are more related to that than others. I wouldn't say that *Blueboys* for instance is related so closely to the idea of art and life, but I could say that the work emerged from having done the exhibition on Tony Greene's work. I wanted to do something in response to a long interest, you know, a prolonged interest in his work and having been affected by it. And then, obviously, *Black Mirror* is very directly involved with my life and relationships and was really difficult to make because of that, as oddly academic as some of those images are. They are oddly very emotional. It's this idea of proximity and intimacy that is an attachment, which is really part of so much of what my work is about. In so many ways it could be about projection, you might say, in the way that we experience a feeling of proximity or familiarity with something or someone or a subject, based on our response.

KB: And this is where you would say life enters, through projection and through feelings of empathy or proximity?

MM: Yes, exactly. But adding to this, I always really feel that photography is such an important component. I mean the sense of it somehow being initiated by a photograph, the photographic process is always an important catalyst, but also an important kind of a place, it's a point of departure for me. It's both a kind of seed, often of a response that builds. One photograph can trigger an entire ten-year project. In fact, it has. This has happened multiple times.

KB: With *Blueboys* for instance, these are photographic images that are not your own. It's sourced material. It's not like with *Black Mirror*, where you took the photographs yourself, but it's actually found material that sparked the series in a way. What role does the document or the fact that something happened outside of your own control play in your work?

MM: It's almost like when you take a photograph, there is a moment of exposure. And in a sense when I receive the photograph, in whatever form, whether through a magazine or whether I take it myself, it's like I'm being exposed. Myself. To the image. And then it stays with me, you know. What I am really describing is an emotional response that I am having to the image. And so, everything that I am doing, everything, all the movement is away from that original exposure, the original sort of haunting. If I can forget about something, I don't paint it. I don't. If something leaves my consciousness, there would be no reason for me to return to it. Instead, it really doesn't leave my consciousness. It's so different from an interest in realism... It's an interest in feeling.

KB: Am affektiven Potential eines Bildes.

MM: Ganz genau. Aber, wie Du schon sagtest, gibt es da eine Ebene der Abstraktion. Vielleicht liegt diese Abstraktion im Gefühl, im Bereich des Affektiven. Ich interessiere mich vor allem für die Fähigkeit, Gefühle zu kommunizieren. Die Vorstellung des Dokumentarischen hingegen hat für mich in meiner Arbeit viel damit zu tun, dass etwas tatsächlich geschehen ist. Da sind wir wieder bei den Tatsachen, der Tatsache, dass es sich wirklich so zugetragen hat, dass es keine Fantasie ist, keine Vorstellung.

KB: Und bei der Tatsache, dass die von Dir Proträtierten ja auch wirklich gelebt haben.

MM: Ja genau, die habe ich nicht selbst erschaffen. Fotografie konnte sehr lange als Dokument der Realität gelten, von etwas wirklich Gelebtem. Mein Interesse am Verhältnis von Leben und Kunst kommt genau daher, dass Dinge tatsächlich geschehen sind. Diese Tatsache ist für mich überaus bedeutsam – dass es nicht um etwas Selbsterzeugtes, Selbstbezogenes, Solipsistisches geht, sondern um eine Antwort auf etwas Externes. Die Vorstellung einer Art Surrogat und Projektionsfläche stand immer im Zentrum meines Schaffens.

KB: Du arbeitest in Werkreihen und in jeder Reihe beschäftigst Du Dich mit einem bestimmten Medium. Ich fand es dabei immer interessant, dass Deine Wahl des Mediums und des bildgebenden Verfahrens immer in enger Verbindung mit dem Gegenstand steht. Im Falle von Rubbermen beispielsweise, eine Serie, von der wir in unserer vergangenen Gruppenausstellung *A Portrait in Fragments* eine Studie gezeigt haben, verweist Deine Entscheidung, Aquarellfarben zu nutzen, auf einen Augenblick, in dem sich Subjektivität und Vorstellungen des Selbst in der Schwebelage befinden, feste Grenzen sich auflösen. Mit den Chiaroscuro-Maltechniken in *Black Mirror* hingegen erreichst Du etwas sehr viel Theatralischeres, der dadurch zusammenhängt, dass man die Figur aus einem dunkeln Hintergrund herausarbeiten muss, um sie zu erkennen. Der von der japanischen Mokuhanaga-Technik inspirierte Weißlinienholzschnitt, den Du für *Blueboys* und *Olympus* genutzt hast, ist wieder etwas vollkommen anderes. Hier geht es eher um einen flüchtigen Moment, das Vergängliche einer Figur und deren kurzes Erscheinen in einem Kontinuum von Leben und Zeit. Die Wahl des Mediums hat also einen konzeptuellen Unterton in Deinem Schaffen, der beinahe akademische Züge annimmt. Bevor Du eine Serie produzierst, nimmst Du Dir jahrelang Zeit, Dir eine Technik anzueignen. Du wirst dann zu einer echten Expertin, das hat fast schon etwas Nerdiges.

MM: Ja, das ist wohl wahr. Es fällt mir schwer, zu erklären, warum ich für einen bestimmten Gegenstand ein bestimmtes Medium wähle, aber die beiden bilden immer eine Einheit. Dinge geschehen immer innerhalb des Mediums, außerhalb von ihm existieren sie nicht. Ich begreife mich nicht als Malerin im herkömmlichen Sinne, weil ich mich nicht mit Problemen der Malerei befasse. Mich treibt eher das Konzeptuelle an, der Gegenstand. Und dann versuche ich, physisches Material zu finden, in dem sich mein Gefühl für diesen Gegenstand materialisieren kann. Ist dieses Gefühl erst einmal weg, gehe ich nicht mehr zurück. Ich gehe nie zurück, weil ich immer das Gefühl habe, dass irgendetwas in meinem Geist und meinem Körper untrennbar mit dem Gegenstand verbunden ist. Dazu muss ich allerdings sagen,

KB: In the affective potential of an image.

MM: Exactly. But – as you said, there is a level of abstraction that is going on. Maybe the feeling is where the abstraction resides, the sense of the affective that I'm interested in essentially. I'm so much more interested in the ability to communicate feeling. But the idea of the documentary, for me, has to do with the fact that it happened. We come back to the facts again, the fact that it actually happened. It's not a fantasy, it's not an imaginary.

KB: And the fact that the subjects you portray have lived.

MM: Yes, exactly, it's not self-generated. Photography, for the longest time of course, had that capacity to be a document of reality, of a factual lived thing. My interest in life and art, is that it actually occurred. The fact of it, for me, is so much more meaningful—the fact that it is not self-generated, not so self-involved, not so solipsistic. It's a response to something outside of myself. The idea of a kind of surrogate and a screen of projection has always been at the heart of the work.

KB: Your work is also strongly invested in series and in thinking through a specific medium with each series. What I've always really found interesting is that your choice of the medium and of the image-making technique is always inherently connected to and reflective of what you're looking at and what you work through in a series. For instance, when you made Rubbermen of which we showed a study in the previous group show *A Portrait in Fragments*, the choice of watercolor is referring to this moment where subjectivity and the idea of the self is floating, it's about the dissolution of stable boundaries in a way. And with the chiaroscuro painting techniques of *Black Mirror*, something much more theatrical is achieved, something to do with the carving out of a figure from darkness. With *Blueboys* and with *Olympus*, using the white line woodcut technique which is inspired by Japanese mokuhanaga technique, it's something entirely different, it's more about a fleeting moment, the evanescence of a figure, and the figure becoming a fleeting appearance in a continuum of life and time. The choice of the medium has a conceptual undercurrent in your work and is almost achieving an academic quality. It takes years-long time for you to study and research a technique before you actually produce the final series. You get really expert and nerdy about it, about the technique.

MM: Oh my God, I know, it's so true. It's so hard to describe why I choose to work with a medium in relationship to a subject, but it's always conceived of as a unit. It takes place in the medium. It doesn't exist outside of that medium. I feel like I'm not like a traditional painter in that I'm working through issues of painting. I'm much more driven by the conceptual, by the subject. And then finding physical material, the materialization of my feeling about the subject. Of course, once this passes, I'm not going back. So, I don't go backwards ever, because it feels like one thing is just almost wedded in my mind and my body in a way with a subject. I have to say though, with all of the bodies of work, expect for maybe the drawings—the drawings are obviously much more direct—the sense of repetition has been what's unified all of the work that I make. It's always about a kind of repetitive process of making and a fixation on a photographic image that establishes something that I then

dass Wiederholung sich durch mein gesamtes Schaffen zieht – vielleicht mit Ausnahme meiner Zeichnungen, die natürlich sehr viel unmittelbarer sind. Es geht mir immer um eine Art repetitiven Schaffensprozess und um die Fixierung auf eine Fotografie, die etwas herstellt, mit dem ich mich dann über einen längeren Zeitraum befaße. Auf diese Weise sind Dinge durchaus dauerhaft. Ich suche nach einer starken Identifikation mit einem Bild, will mich ihm ganz hingeben. Aus dieser Hingabe entsteht dann eine finale Arbeit.

KB: Die Dauer, die Wiederholung und die Hingabe, von denen Du sprichst, verbinde ich in Deinen Arbeiten mit dem Austesten von Nuancen. Ein Austesten, was mit dem Potential von Bildern geschieht, Zuneigung, Empathie und Begegnung zu schaffen, wenn man Farbe oder Licht ein wenig verändert, oder die perspektivische Darstellung einer Figur, sodass wir ihr anders begegnen. Wiederholung als Ermöglichung verschiedener Arten von Begegnung und Blicken. Das Interessante an der Wiederholung und der Arbeit an Serien ist für mich immer, dass sie feine Abstufungen und Unterschiede verstehen hilft.

MM: Nichts ist interessant, wenn es sich nicht vom Vorangegangenen unterscheidet. Was mich an der Arbeit mit Grautönen bei *Olympus* interessiert, ist die emotionale und körperliche Distanz, die sie schaffen. Die Farbpalette arbeitet gegen unsere Nähe zum Bild und gegen unsere körperliche Reaktion darauf. Das spielt mit unserer Wahrnehmung von Verlust oder ruft ein Gefühl des Verlustes hervor. Was ich an einer repetitiven Arbeitsweise als so befriedigend empfinde, ist zu verstehen, dass es um den Prozess geht, mit all seinen Irrwegen und Frustrationen – und doch löst sich am Ende alles auf. Nach all der Zeit, die es brauchte, das Bild zu verfeinern und zu verstehen, stelle ich es dann endlich fertig. Dieser Prozess birgt alle möglichen Herausforderungen, aber es geht immer um Nuancen.

KB: *Blueboys* und *Olympus* sind im Wesentlichen Studien von Blickregimen und dem Akt des Sehens. Das hat auch mit Objektifizierung und Subjektivierung zu tun. Als Betrachter:in dieser erotisch aufgeladenen Darstellungen ist man unweigerlich mit dem eigenen Gaze konfrontiert. Die Bilder sprechen auf eine körperliche Art und Weise zu einem, nicht zuletzt durch ihre annähernde Lebensgröße. Du hast mir in Zusammenhang mit *Olympus* von sogenannten Physique-Photography-Magazinen der 1980er-Jahre wie *Physique Pictorial* erzählt, die den queeren Gaze objektifizierten, indem sie nach vermeintlich idealen Körperformen suchten. Bei *Olympus* beziehst Du erstmals tatsächliche Objekte mit ein – Vasen, Statuen und andere antike griechische und römische Darstellungen von Körpern – und stellst diese dem lebendigen Körper Deines Models Erron gegenüber. Inwiefern beschreitest Du damit, anknüpfend an *Blueboys*, neue Wege?

MM: Interessante Frage. Ich habe mittlerweile so wenig Distanz zu den Arbeiten, dass es mir schwerfällt zu beschreiben, was da geschieht. *Blueboys* ist eine Erinnerung an die 1970er-Jahre, als unsere Beziehung zu unseren Körpern und zu Lust noch eine ganz andere war. Ich fand es interessant, wie romantisch und erfahrbar die Fotografien waren, mit denen ich in *Blueboys* gearbeitet habe, und wie sehr sie sich von Pornografie unterscheiden – zumindest von späterer Pornografie. Ab den 80ern hat sich die Pornografie, insbesondere

work through over time. So, things are durational in that way. It's really about feeling identified, deeply identified, and invested in the image. That investment creates the final resolved image.

KB: When you say duration, repetition, and investment, in your work I associate it with testing out nuance. A testing out of what happens to the potential of affection, empathy and encounter with an image if you subtly modify color or light, or the way a figure is being perspectivized in the image, so that we encounter them differently. Repetition as a way to create different ways of encounter and different gazes. For me, the interesting thing about repetition and of working in series is always the potential it creates to understand nuance and difference.

MM: I mean, nothing is interesting unless it's different from the last thing. Part of what's interesting about moving into the grey scale now with *Olympus* and working with greys is this sense of emotional and physical distance that is suddenly opening up. That's where it starts to really push against our proximity, and our physical response to the image. And how that plays on our sense of loss, I suppose, or activates our feeling of loss. I think what's so gratifying to me in working in a repetitive mode is understanding that it is so much about the process and getting lost and feeling frustrated, but also clarification finally at the end. It's taken all this time to refine the image, understand the image, and now finally I'm making it. So, there's all kinds of challenges in that process, but it's always been a matter of nuance.

KB: At the heart of both *Blueboys* and *Olympus* is an exploration of the mechanisms of the gaze and the act of looking, which also has to do with objectification and subjectification. As a viewer, encountering these erotically charged images, you're inevitably confronted with your gaze. They address you physically, partly because they have an almost live-size scale. You talked to me about *Olympus* in relationship to "physique photography" magazines from the 1980s like *Pictorial Physique* which sort of objectivized the queer gaze by making these images about a study of an allegedly "ideal physique". It's interesting that with *Olympus* it's the first time that you include an actual object in the image—vases, statues, and other objects from Greek and Roman antiquity depicting images of bodies—which is juxtaposed with the living body of the model Erron. In what way does that open up a new route for you as a continuation of *Blueboys*?

MM: That's so interesting. I'm so close to this work at this point, it's kind of hard to say exactly what's going on. With *Blueboys*, it was so much about a memory of the 1970s, a moment in time when our relationship to our bodies was so different and our relationship to pleasure was so different. What was interesting to me about those photographs related to *Blueboys* is how romantic they were, how experiential they were, and how different they were from pornography in many ways. From pornography ever since. Really from the 80s on, pornography, gay pornography really shifted and the whole use of light and the romanticism of those photographs were so remarkable to me and so affecting. *Blueboys* foregrounded the vulnerability of the portrayed men, in postures or positions where the viewer ultimately had the control. There was a quality of tactility to it, a sense of touch that felt like it was about this back-and-forth between the portrayed

schwule Pornografie, stark verändert. Daher fand ich den Einsatz von Licht in diesen Fotografien und ihre Romantik so bemerkenswert und ergreifend. *Blueboys* betont die Verletzlichkeit der porträtierten Männer, die in Posen und Stellungen gezeigt werden, die den Betrachter:innen die Kontrolle überlassen. Das hatte eine gewisse Taktilität, eine Gegenseitigkeit zwischen Porträtiertem und Betrachter:in. Das Model in *Olympus* [David Skrivanek, 1949–1986] ist ein ganz anderes Subjekt, weil er in so enger Beziehung mit dem Objekt steht, und mit der Glorifizierung des Phallus, die in diesen antiken Darstellungen immer mitschwingt. So habe ich es zumindest verstanden, als ein Problem der Glorifizierung. Das hat natürlich sehr viel mit unserer Kultur zu tun, und damit, wie die Glorifizierung des Phallus seit der Antike weltweit für Macht und Dominanz steht. Das beunruhigt mich und daher möchte ich dem etwas entgegensetzen, oder zumindest eine holistischere Rezeption dieser Subjekte ermöglichen, einen holistischeren Zugang zu ihnen. An *Olympus* hat mich interessiert, herauszufinden, was lebendiger oder präsenter ist und wie wir auf die Permanenz der Skulpturen reagieren, im Gegensatz zum Körper Errons, eines Menschen, der gestorben ist. *Olympus* ist sehr trübsinnig, wie eine Art Klagelied. Man spürt darin die Schwere eines Denkmals, das hat etwas von Bildhauerei. Ein Denkmal für alle Männer, die AIDS zum Opfer gefallen sind – auch dieser Mann starb nur zehn Jahre, nachdem diese Fotos entstanden sind, an AIDS.

KB: Es ist bemerkenswert, welche Rolle Ruheposen in deinen Arbeiten spielen – Körper, die ruhen und sich wohlfühlen. Mir scheint, als ginge es in vielen Deiner Arbeiten darum, Präsenz zu erzeugen – Dinge und Menschen, die verschwunden sind, wieder präsent zu machen. Das kann die Betrachtung Deiner Arbeiten zu einer sehr berührenden Erfahrung machen.

MM: Ich glaube, das liegt daran, dass ich mich so ausführlich mit diesen Menschen, die ich male, auseinandersetze. Ich sammle zum Beispiel so viele Ausgaben eines Magazins wie möglich. Wenn ich feststelle, dass ein bestimmtes Model immer wieder vorkommt, kaufe ich alle verfügbaren Ausgaben, um ein möglichst genaues Gespür für ihre Körper zu bekommen. Das hat etwas Forensisches. In vielerlei Hinsicht handelt es sich um Denkmäler dieser Menschen, im Sinne einer Aufzeichnung. Da sind wir wieder bei der Dokumentation. Es ist eine Form der Aufzeichnung, aber durch mich hindurch. Ich halte meine Hingabe an diese Menschen und meine Bindung zu ihnen fest. Dabei verspüre ich das Bedürfnis, andere daran teilhaben zu lassen.

KB: Um noch einmal auf die Machtdynamiken in Deinen Arbeiten zurückzukommen, besonders in *Olympus*, aber auch in *Blueboys*: Wie sehr denkst Du an die Betrachter:innen, die ja ins Spiel kommen, wenn die Arbeit ausgestellt wird?

MM: Genau daher kommt dieses Bedürfnis nach Übersetzung. Am Beginn meiner künstlerischen Karriere dachte ich ständig an das Publikum. Ich sah mich als Übersetzerin oder Fragestellerin. Darüber nachzudenken, wie die Bilder rezipiert würden, war mir wichtig, denn sie haben ja durchaus etwas Verstörendes. Sie beinhalten Brüche und Konfrontationen. Ich bewege mich da also auf schwierigem Terrain. Ich kann nicht sagen, dass ich meinen Frieden damit geschlossen hätte. Es wühlt mich auf und das Verführerische daran

subject and the viewer receiving this quality. Now with *Olympus*, the main character [David Skrivanek, 1949–1986] is such a different subject somehow, because he's so closely aligned with the object and with the idea of glorification of the phallus somewhat implied in these objects from antiquity. At least I've seen it as an issue of glorification, but I think obviously it is so much about our culture and how essentially across the globe the glorification of the phallus is a symbol of power and domination from antiquity onwards. It's upsetting to me on a certain level. How does one counter that and I want to say diminish it somehow? Or create a more holistic approach or reception to these subjects. I think what's been interesting to me with *Olympus* is the exploration of what is more alive or what is more present or what our response is to the permanent sculpture as opposed to the body of Erron, a living man who died. I do feel like this body of work, *Olympus*, is so much more funereal, you know, like a kind of dirge. It is much more about the heaviness of a memorial, it's very close to statuary in many ways, a kind of memorial statuary to all of the fallen men from AIDS—even this particular man died of AIDS within about ten years of those photographs being taken.

KB: I find it really remarkable how your works transmit a sense of repose, of bodies resting and being comfortable in space. It seems that a lot of your work is about making present and about creating presence—of something or someone who's not there anymore. It can be quite a touching experience to encounter your work.

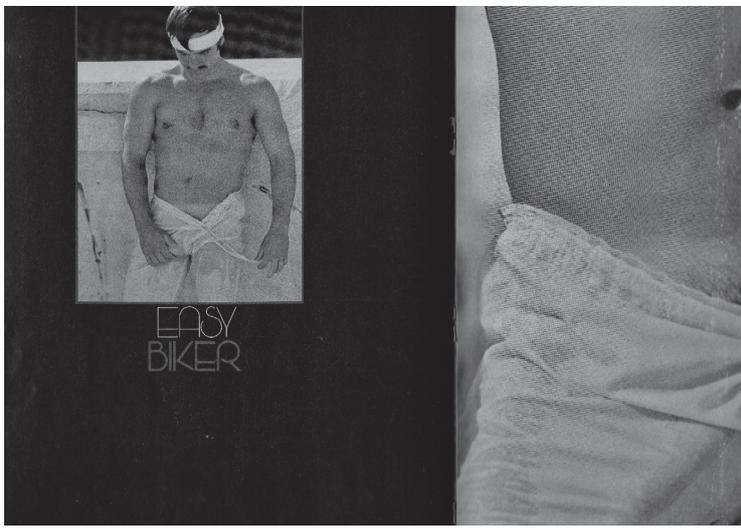
MM: I think part of that is that I do experience such an investment in these particular people that I'm painting. For instance, I'll try to collect as many editions of one magazine as I can, or if I can sense a particular individual is repeated, I will buy them all so that I can get the fullest sense of the physicality of their body for instance. There is almost a kind of forensic understanding. In many ways, these are memorials to these individuals. I mean it as a way of recording. Going back to the documentary. It is a form of recording, but it's recorded through me. I'm recording my investment in them, or my attachment to these individuals. And there's a desire to transmit this to someone else.

KB: Coming back to the power dynamics that's going in your work, especially in *Olympus*, but also in *Blueboys*, to what degree do you think about the viewer to enter the picture or to come into the equation when the work is made public?

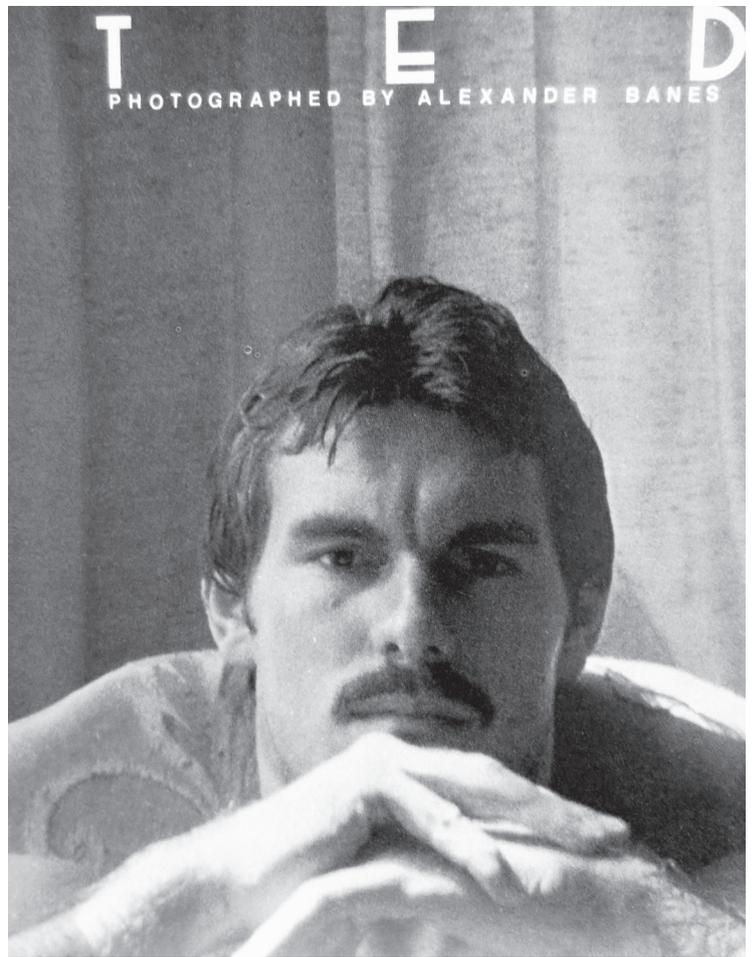
MM: Well, I think that's where all that desire to translate comes from. When I first started out, I would say that I was almost always thinking about the viewer. I was really acting as a kind of interpreter or interlocutor. It was really critical for me to think about how the images would be received. Because also there's a disturbing quality inherent in them. There's an element of disruption that's happening, of confrontation that's happening, and I'm sort of implicating myself in this messy terrain. This terrain which is really difficult to answer to in many ways. There's no way, that I can say that I'm at peace with it. It's more that I'm troubled by it and at the same time the seductiveness of it is troubling. The reproduction of this kind of pattern of seduction and desire, that essentially also has an undertow of destruction about it, of domination, you know? I think it's important to get some distance from that, but also to feel oneself being seduced by it more actively. Does that make sense? Where you're

ist wiederum aufwühlend – die Reproduktion dieses Musters von Verführung und Begehren, in dem Zerstörung und Dominanz immer mitschwingen. Dazu muss man Distanz gewinnen, aber auch ein besseres Gefühl für das Verführtwerden entwickeln. Wenn man einem Gegenstand gegenübersteht, von dem man sich angezogen fühlt, den man aber zugleich problematisch findet, dann ist es wichtig, diese Gleichzeitigkeit zu verstehen, sie nicht einfach zu akzeptieren, sondern kritisch zu hinterfragen.

presented with a subject what you are both attracted to and find troubling... To have a space of understanding of that combination and not necessarily just accepting it, but also reflecting on it.



Blueboy – The National Magazine About Men, Volume 10, February 1977, photographer: Alex Sanchez (Roger/„Easy Biker“)



Blueboy's 10 Best Men, Volume 1, No. 1, 1978, photographer: Alex Sanchez (Ted)



Blueboy – The National Magazine About Men, Volume 16, January 1978, photographer: Alex Sanchez (Joe)

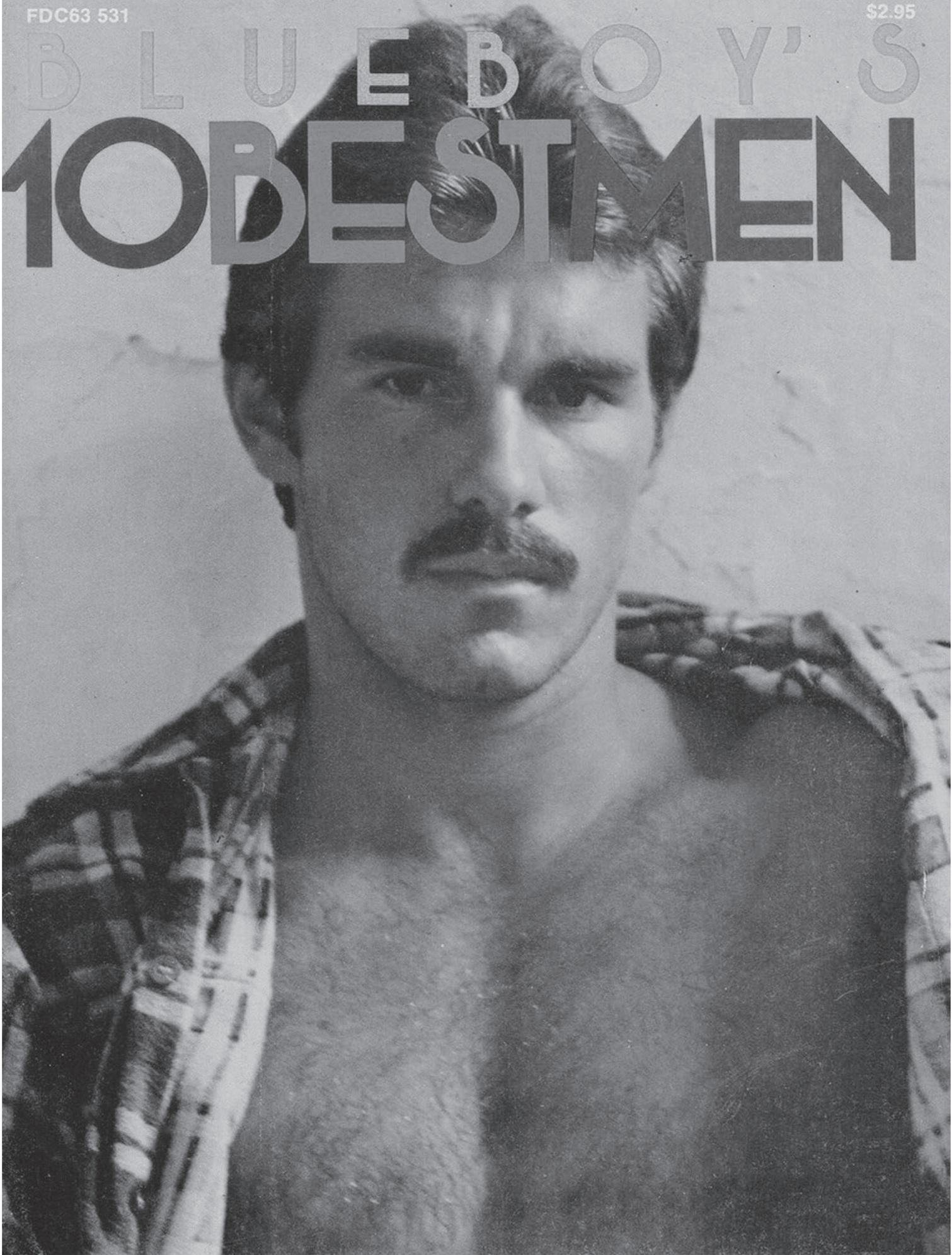


Blueboy – The National Magazine About Men, Volume 16, January 1978, photographer: Alex Sanchez (Joe)

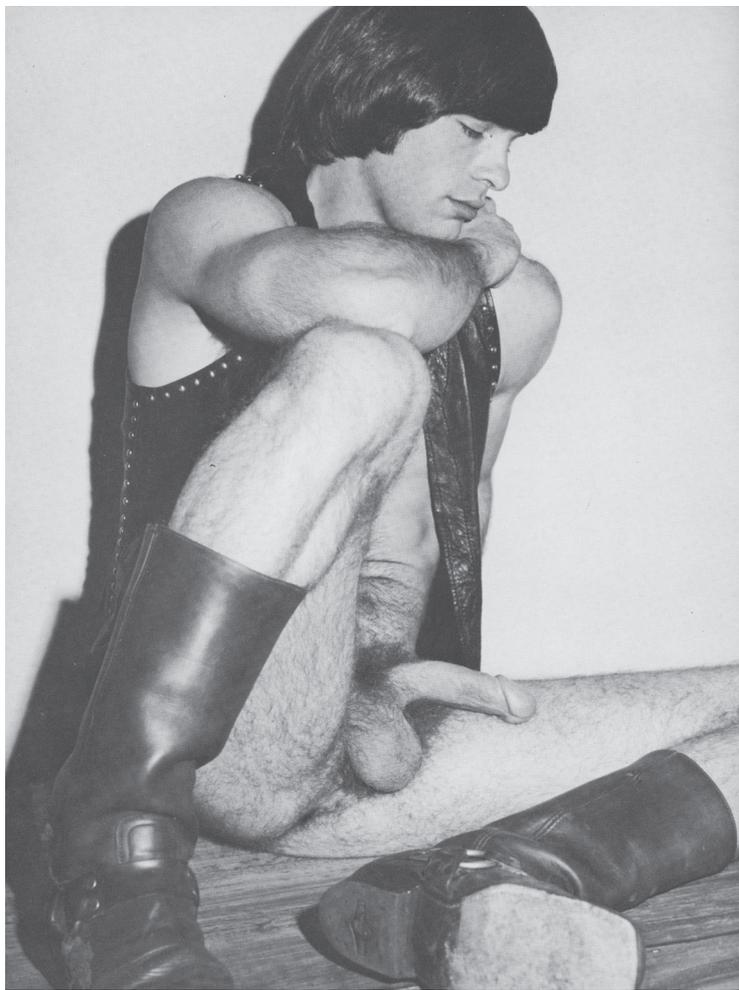
FDC63 531

\$2.95

# BLUEBOY'S 10 BEST MEN



Blueboy's 10 Best Men, Volume 1, No. 1, 1978, photographer: Alex Sanchez (Ted)



Olympus, Volume 1, No. 2, 1973, Colt Studio Publisher, photographer: Rip Colt (Jim French)

Vol. 1, No. 2

\$6.00

# OLYMPUS

A COLT STUDIO PUBLICATION



Olympus, Volume 1, No. 2, 1973, Colt Studio Publisher, photographer: Rip Colt (Jim French)

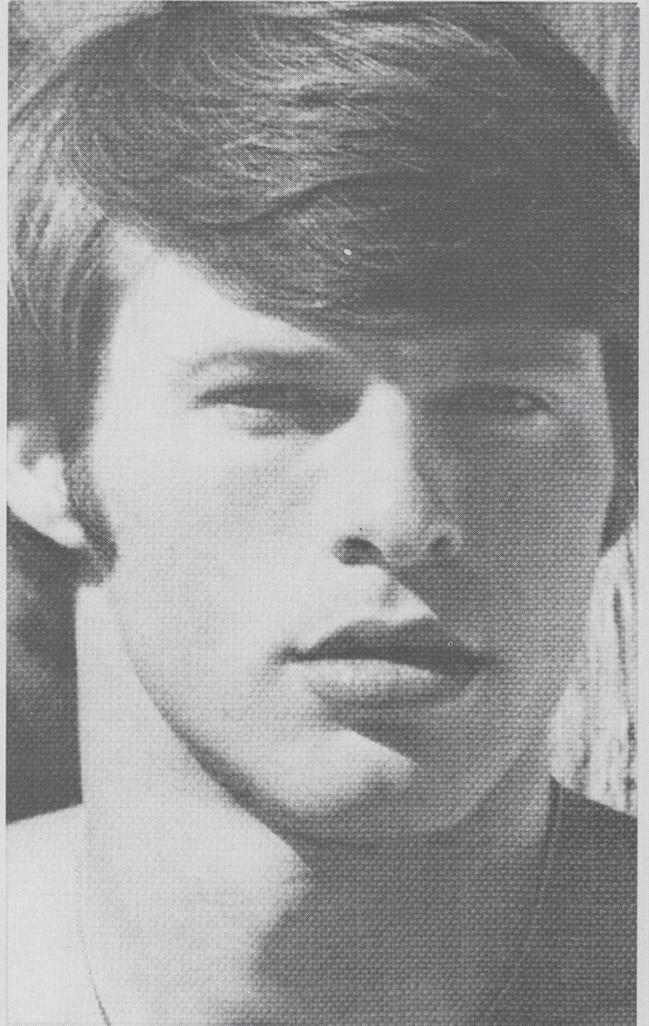
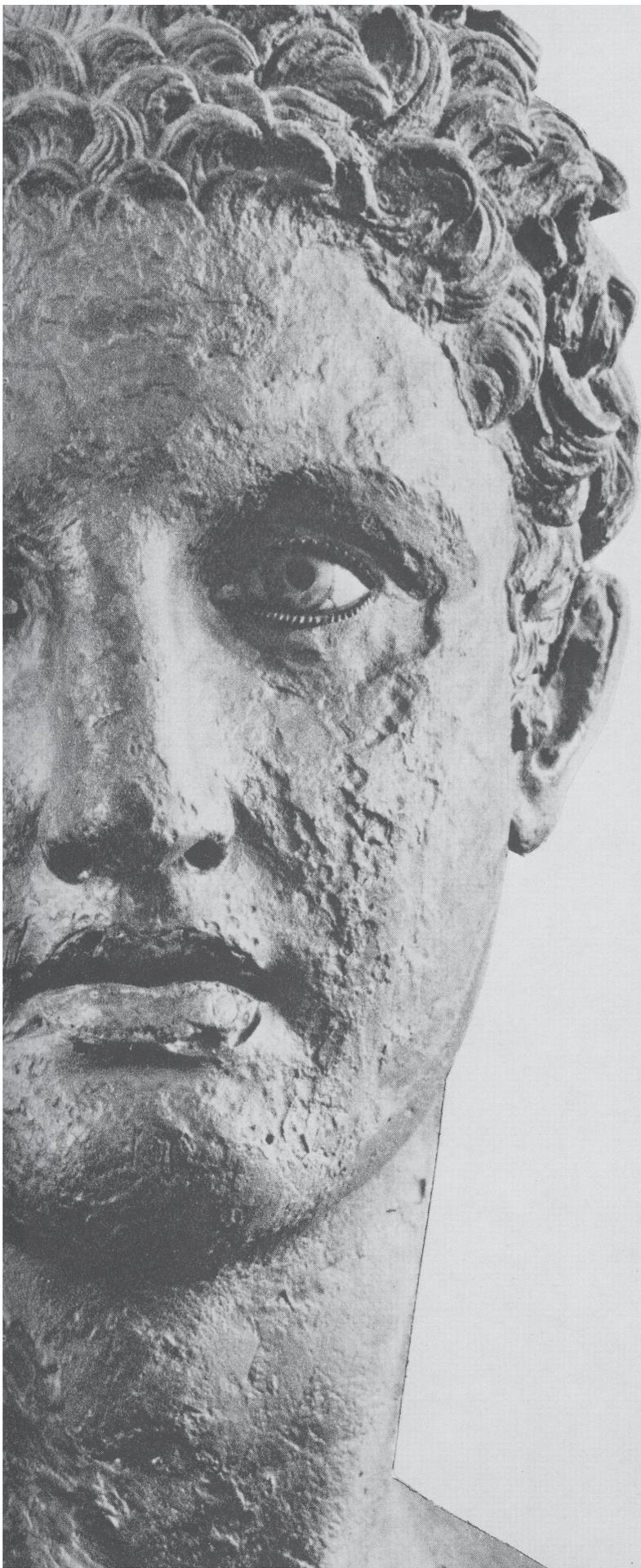
## David Skrivanek

David Skrivanek passed away peacefully on April 22 in the arms of his longtime companion and lover, Dennis "Buzz" Hoff in their home in St. Louis, Mo. Beside Buzz, he is survived by his sister, Judy, of Arlington, Texas.



David had waged his valiant struggle with AIDS since Oct., 1984 and had been employed as a flight attendant for TWA since 1978. He was 37 years old.

He will be remembered by many in the early '70s as "Erron" of *Colt Magazine* fame and resided in San Francisco in 1973. His many friends in the Bay Area as well as Los Angeles and New York City (where he subsequently lived) will miss his warmth of spirit, generosity and kind, loving



Olympus, Volume 1, No. 2, 1973, Colt Studio Publisher, photographer: Rip Colt (Jim French)

## Impressum / Colophon

Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf  
Grabbeplatz 4  
40213 Düsseldorf

Kathrin Bentele, Direktorin / Director  
Clara Maria Blasius, Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistant  
Jasmin Klumpp, Projektkoordinatorin / Project Coordinator  
Dylan Maquet, Technische Leitung / Head of Technical Staff  
Pia Witzmann, Mitgliederbetreuung / Member's Desk  
Felix Adam, Buchhaltung / Accounting  
Aufbauteam / Installation Team: Marina Bochert, Valerie Buchow, Cornelius Ferber, Felix Giesen,  
Alessandro Jäger, Philipp Naujoks, Naiyun Yang  
Praktikantin / Intern: Anastasia Khoroshylova

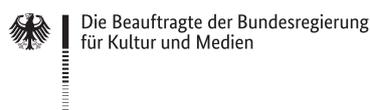
Vorstand / Board: Lilli von Bodman, Rudolf Dahmen, Ilmhart Kühn, Georg Kulenkampff (Vorsitzender / Chairman),  
René Tilgier, Nicola Treyde, Renate Ulrich, Florian Wethmar

Übersetzung / Translation: Lutz Breitingner, Ben Caton  
Grafikdesign / Graphic Design: Dan Solbach, Leon Stark

The artist would like to thank: Kathrin Bentele, Clara Maria Blasius and the dedicated team at Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, the German Federal Cultural Foundation, the Federal Government Commissioner for Culture and the Media, Florence Bonnefous and Air de Paris gallery, Christopher Müller and Galerie Buchholz, Hannah Hoffman and Hannah Hoffman Gallery, Dominique Lévy, Sarah Watson, Brody Albert, Andy Bennett, Sabrina Tarasoff, Caroline Bourgeois and the Pinault Foundation, Bill Damaschke and John McILwee, Eric Decelle, Rosette Delug, Alan Hergott and Curt Shepard, Arlene and Andy Hurwitz, and Dede Gardner for their enduring support and generosity. Vincent Fecteau, Richard Hawkins, Jim Isermann, and Jody Zellen for their ready assistance and for loaning their Tony Greenes.

© 2024, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf.  
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved.

Die Ausstellung wird gefördert durch / The exhibition is funded by:



Der Kunstverein wird unterstützt durch / The Kunstverein is supported by:



Ständiger Partner des Kunstvereins / Permanent partner of the Kunstverein:



