



MOUSSE



Mark Morrisroe, Self-portrait, 1982. © The Estate of Mark Morrisroe
(Collection Ringier) at Fotomuseum Winterthur.

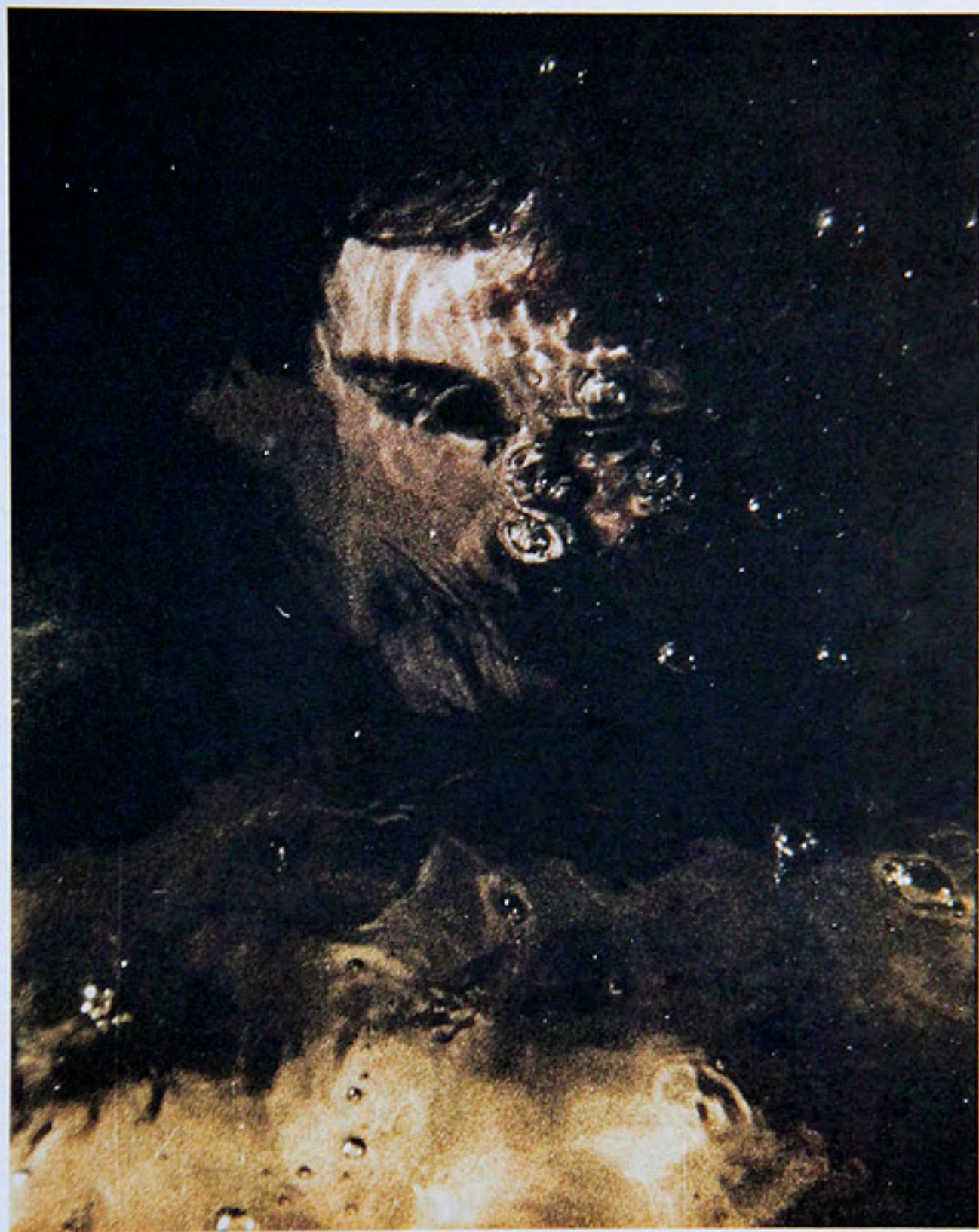
Mousse Magazine #25
September - October 2010

IN THIS ISSUE

dition,
cking-
ntaine,
rothy
Kreb-
ng Ha-
tred, Tobias Madison, Managers & Impro-
visers, Renzo Martens, Mark Morrisroe,
Ruri O'Connell, On Reading Poetries,
Amalia Pica, Kathrin Sonntag, Michael Ste-
venson, Mateo Tannatt, Ten Fundamental
Questions of Curating*, Erika Vogt

MARK MORRISROE: A NECESSARY DESIRE

BY ISLA LEAVER-YAP



Ransy, Lake Oaxego, 1988. © The Estate of Mark Morrisroe (Collection Ringier) at Potomuseum Winterthur, Winterthur.

Wrapped in maudit mythology, the tormented ghost of Mark Morrisroe – son of a drug addict with shot in the chest on the set of a snuff movie – pays a visit to Isla Leaver-Yap. The boundless output of this artist-photographer, felled by AIDS at the tender age of 30, is an extraordinary legacy that shows us a community based on desire, its manifestation and representation. Defying all technical and formal rules, *Morrisroe* has left us a universe of anguishing beauty that melts on film with the same languid inevitability as the existence of its creator.

The photographer Mark Morrisroe was uninterested in presenting documentary truth. He used photography not as a way to preserve moments, but to render them surreal. His photographs are not lies, then, but like a lie, the images serve as reality's double. Ad hoc and insouciant, Morrisroe's images give form to fantasy. Distortion and exaggeration, after all, reveal the shape of desire more transparently than truth.

Morrisroe's artistic career, a little over a decade long and continually caught in cycles of heroin and cocaine addiction, was cut short after losing his life to AIDS-related illnesses in 1989 at the age of thirty. When asked to contribute to a posthumous exhibition of Morrisroe's photographs, Nan Goldin characterised her college peer as an "outlaw", sexually, socially and artistically. His gallerist Pat Hearn meanwhile regaled some of the more fantastical myths surrounding the artist: his mother was the town prostitute, he was the son of Albert DeSalvo the Boston Strangler, he was the subject of a snuff film that went wrong, leaving Morrisroe with a permanent limp and bullet in his chest. Only these last two statements can be verified (and in fact the latter became an obsessive subject for Morrisroe, as he made a series of chest x-rays, rendered in psychedelic colour washes, with the bullet appearing as brittle black nipple or nucleus of the image).

Absurdly, these accounts of Morrisroe's disruptive bravado and personal mythology – scandalously compelling though it is – tend to either obscure his consummate skill as a photographer, or else conflate with the myth of the works themselves. The legend of Morrisroe, so full of desire and anarchic energy, fuses to the figurative representations in his work. *She Thing From Hell*, 1985, is an example of one of Morrisroe's "sandwich prints" (so-called in reference to the process of layering black and white negatives with colour negatives, creating a powdery pointillist grain). A gaunt and drag beast appears in blurry silhouette, aping the pose of a serpentine mannequin bust that lies to the edge of the frame. The figure in the photograph appears as a surrogate for Morrisroe: an outlandish and flamboyant trickster that mimics the tailor's dummy, itself an over-exaggerated form of the human physique. The bodies in *She Thing From Hell* inhabit a skewed representation of desire: the lie and its double. *Sweet Raspberry/Spanish Madonna*, 1986, presents another grotesquerie: Morrisroe's alter ego who appears funereally pale with a languorous off-kilter look that is insincerely lascivious. *Baby Steffanelli*, 1985, meanwhile provides another avatar for Morrisroe, this time a doe-eyed and cocky construction of an adolescent hunk in a classic film-still pin-up pose. Throughout Morrisroe's work desire and its subjects are endlessly enacted with multiple configurations and theatrical players, caught up in a youthful and celebratory zeal.

The artist's vast archive, currently housed in Fotomuseum Winterthur, contains work largely discovered after the artist's death, and so the act of wading through the largely un-edited images is overwhelming and chaotic. The Fotomuseum collection includes over 800 Polaroids (although Morrisroe often gifted them to friends soon after shooting them), while his gum prints, photograms, c-prints and photographic ephemera are equally numerous. The shape of Morrisroe's practice then appears as a jumbled, fictitious inventory of sorts: not a carefully ordered chronological document of a life, then, but the inevitable and addictive outpouring of fancy, only partially made fact by dint of photography's want of a real subject. Intimate glimpses of lovers, friends and muses are

occasionally punctuated by rare Boston and New York cityscapes, images of animals often appear living, dead or stuffed. And, with only a few rare exceptions, Morrisroe's figurative work is set entirely against interior backdrops. His personalised subculture is represented in flats, house parties, bedrooms and bathrooms – small claustrophobic spaces where intimacy is not always an option but rather a constant encounter. Shot on his 195 Polaroid Land camera – a gift as a result of a savvy PR move to encourage young artists to work with Polaroid Corporation equipment – Morrisroe's Polaroids are confrontational, illicit, impromptu, but never tentative (the artist Jack Pierson recalls being photographed, saying "I almost burst into tears, like, 'You can't show that, please.' I thought he was just torturing me."). In his photographs beauty is never taken for granted, nor is it pickled and preserved in some *memento mori* to youth, but, to paraphrase Julie Burchill, beauty is used as rocket fuel.

Although it is rare to find a singularly striking shot within the morass of these photographs, Morrisroe's rapacious appetite for bodily minutiae and daily drama construct a detailed, polyvalent image of his internal world. Among his subjects are many of whom enjoy their own art careers: Pierson, Nan Goldin, Gail Thacker, Taboo!, to name only a few. These friends, often in the nude, drape



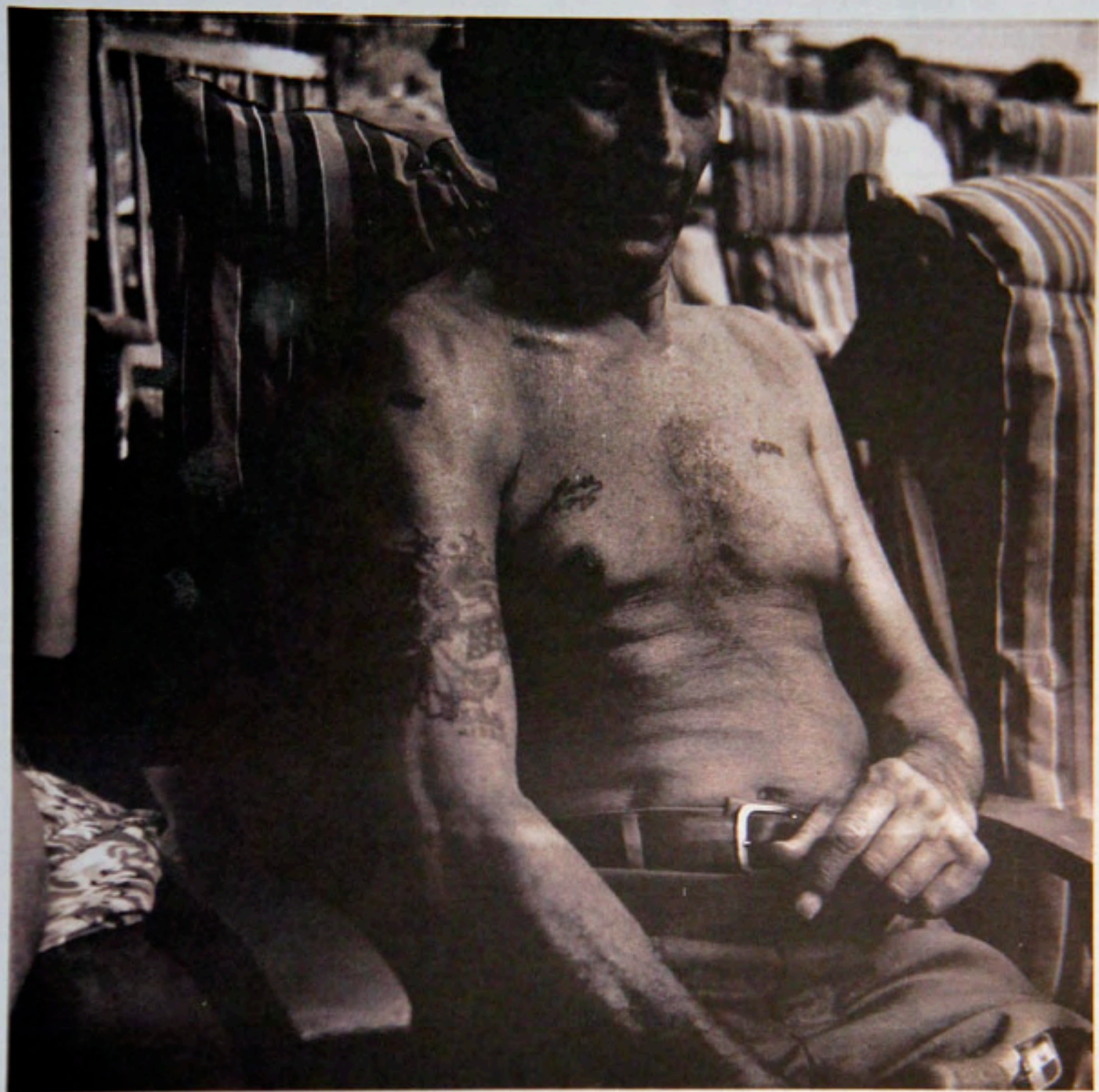
themselves over chairs and mattresses, becoming part of the decaying ornamentation of their domestic, bohemian squalor. Within such walls, Morrisroe developed a persistent motif of shooting his subjects in the bath or shower. One example is *Pre Nympho Pia/Young Pia Howard*, 1982, which depicts his friend Howard stretched out in the bath, the angle of the camera skewed to fit her long body into the frame. This sandwiched print diffuses the harder lines of the bath, tiles, and waters edge, giving a grainy patina that appears both intimate and classic, like Pierre Bonnard's paintings of his wife, the image is evocative of a painterly impressionism. In works like this, *Ramsey, Lake Oswego*, 1988, and *Malcolm*, 1982, Morrisroe shows that his photographs are not a scattershot series of anonymous sitters, but rather a portrait of a community and, more specifically, the attempt to build and celebrate a milieu that in its time was a radical act, not of love, but of desire.

La Môme Piaf, 1982, to *Nympho Maniac Still*, 1984, display the more cinematically iconic side of the artist's oeuvre, but again, the people constantly play for Morrisroe's camera – the artist is no exception either, being the most frequent subject of his photographs. Brazenly prolific in number, his images in their many different media unwaveringly exhibit a disregard for the traditional conventions of photography – of "correct" focus, composition,

lighting – all the rules are insouciantly disobeyed. And, in many instances, Morrisroe purposefully corrupts the surface of the image by adding dust, scratches, fingerprints – distorting the print so it might be a closer representation of his desired image. An uncommon still-life piece, *Dried Arrangement*, 1986, attempts to disembark from photography altogether and return to painterly abstraction in the artist's depiction of a couple of withered flowers. Morrisroe's heavy diffusion of the image renders leaves, petals and stem as loose, impressionistic daubs – an effect that Morrisroe mimics in his touch-up tint marks that run down the white gutter of the print. It was in this year that the artist was diagnosed as HIV-positive.

With frequent and increasingly extended bouts in hospital, Morrisroe's images of his friends and lovers were gradually supplanted with a simpler photographic technique: the photogram. Both striking in their formal and aesthetic shift, Morrisroe's photograms – images made by simply laying objects directly on to photographic paper for exposure – are a reminder of his fascination with the work of Man Ray who pioneered this process. But unlike the sober styles of Man Ray, Morrisroe's photograms embrace a highly saturated spectrum that possesses a synthetic, psychedelic incandescence. It is difficult not to view many of these works through the prism of Morrisroe's HIV status. *Untitled*, c. 1987, depicts wrapped foil sweets and disposable cocktail umbrellas against a black ground. They ape cells on a microscopic level and possess an eerie chemical glow. Another *Untitled* of the same year is more explicit, replacing the bright candy coloured sweets and cocktail spears with a detritus of vials, pill bottles and tinctures.

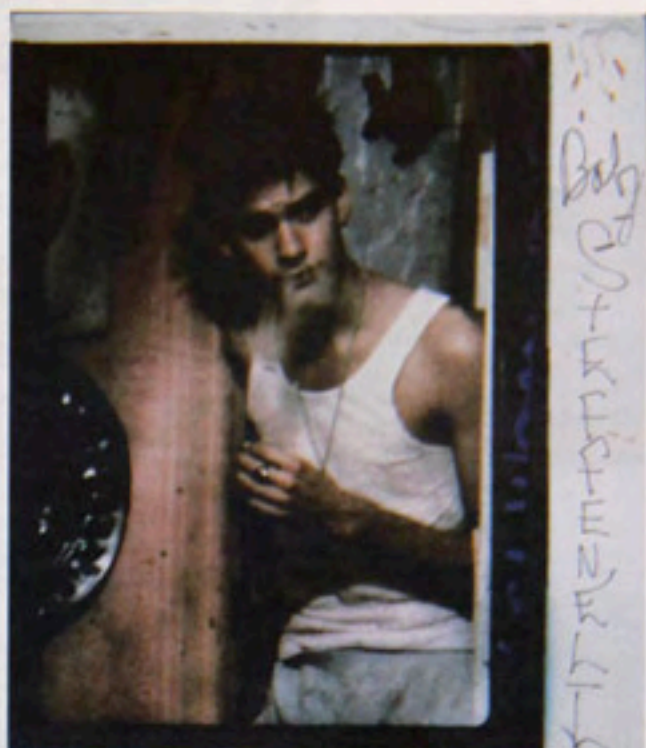
Perhaps the most compelling subject matter in Morrisroe's later period is his high-exposure photograms. Comprising primarily of found photographs, culled from lifestyle, fashion and porn magazines, the light punches through the page and the photograms thus reveal both the recto and verso of each page in a ghostly negative. The collapsed images both display and obliterate the originals, unveiling an impossible, fantastic collision that it at once seductive, elicit and ornamental. Morrisroe eventually started making these photograms in hospital, converting his shower room into a makeshift darkroom. Often using his own x-rays to create his bright photograms, some were made simply by Morrisroe lying down on the paper, creating a negative of his own body. In these self-portraits, Morrisroe submits his own body to photographic replication, transferring bodily substance into flattened image. This is the body in negative, presented as inverted presence. Here, these late self-portraits are produced not love or desire, but out of necessity: they are an allegorical double for Morrisroe.



Proud Old Man, 1981. © The Estate of Mark Morrisroe (Collection Ringier)
at Fotomuseum Winterthur, Winterthur.



Sweet Raspberry/Spanish Madonna, 1986.
© The Estate of Mark Morrisroe (Collection Ringier)
at Fotomuseum Winterthur, Winterthur.



P5 Mark Morrisroe © 85 I 1/2

Baby Steffanelli, 1985. © The Estate of Mark
Morrisroe (Collection Ringier) at Fotomuseum
Winterthur, Winterthur.



She Thing from Hell, 1985. © The Estate of Mark
Morrisroe (Collection Ringier) at Fotomuseum
Winterthur, Winterthur.



Nympho Maniac Still, 1984. © The Estate of Mark Morrisroe
(Collection Ringier) at Fotomuseum Winterthur, Winterthur.



XXXXXXXX *Tron de las*



DI ISLA LEAVER-YAP



Entitled, c. 1987. © The Estate of Mark Morrisroe (Collection Ringier)
at Fotomuseum Winterthur, Winterthur.

Avvolto in una mitologia maledetta, il fantasma tormentato di Mark Morrisroe – il figlio di una tossicomane, con un proiettile piantato nel petto sul set di uno *snuff movie* – viene rivisitato da Isla Leaver-Yap. La sterminata produzione dell'artista fotografo, morto di AIDS ad appena trent'anni, è una straordinaria eredità che ritrae una comunità basata sul desiderio, sulla sua manifestazione e rappresentazione. Sfidando tutte le regole tecniche e formali, Morrisroe ci ha lasciato un universo di struggente bellezza che si dissolve sulla pellicola con la stessa languida ineluttabilità dell'esistenza del suo creatore.

A Mark Morrisroe, fotografo, non interessava presentare una verità documentaria. Si serviva della fotografia non per fissare degli istanti, ma per renderli surreali. Le sue foto, quindi, non sono menzogne tuttavia, come le menzogne, fungono da doppio della realtà. Create *ad hoc*, le immagini spensierate di Morrisroe danno forma alla fantasia. La distorsione e l'esagerazione, dopotutto, rivelano la forma del desiderio in modo più trasparente della verità.

La carriera artistica di Morrisroe, durata poco più di un decennio, e continuamente intervallata da cicli di dipendenza dall'eroina e dalla cocaina, s'interruppe con la morte per AIDS nel 1989, all'età di trent'anni. Quando le fu chiesto un contributo per una mostra postuma di fotografie di Morrisroe, Nan Goldin descrisse il suo compagno di college come un "fuorilegge", dal punto di vista tanto sessuale, quanto sociale e artistico. Il suo gallerista Pat Hearn, nel frattempo, ci deliziava con alcuni dei miti più fantasiosi che fossero circolati sul conto dell'artista: sua madre era la prostituta della città; era il figlio di Albert DeSalvo, lo strangolatore di Boston; aveva partecipato ad uno *snuff movie* finito male, che lo aveva lasciato permanentemente claudicante e con una pallottola nel petto. Solo queste ultime due affermazioni possono essere verificate (e, in effetti, la seconda divenne un soggetto ossessivo per Morrisroe, che realizzò una serie di radiografie del torace, rese con colori psichedelici, in cui la pallottola appariva come un fragile capezzolo nero o come nucleo dell'immagine).

Per assurdo, questi resoconti delle bravate distruttive e della mitologia personale di Morrisroe — per quanto scandalosamente irresistibili — tendono a oscurare le sue abilità di esperto fotografo, oppure a mescolarsi con il mito delle sue stesse opere. La leggenda di Morrisroe, così pieno di desiderio e di energia anarchica, si fonde nelle rappresentazioni figurative presenti nel suo lavoro. *She Thing from Hell*, 1985, è un esempio tipico delle "stampi sandwich" di Morrisroe (così definite in riferimento al processo per cui negativi in bianco e nero e a colori sono disposti a strati, creando una grana polverosamente divisionista). Una smunta bestia travestita appare come silhouette sfocata che scimmietta la posa di un sinuoso busto di manichino, posizionato ai margini dell'inquadratura. La figura nella fotografia si presenta come un surrogato di Morrisroe: un eccentrico personaggio dall'aspetto bizzarro e appariscente, che imita la gestualità di un manichino da sarto, a sua volta forma esagerata del fisico umano. I corpi in *She Thing from Hell* appartengono a una rappresentazione deformata del desiderio: la menzogna e il suo doppio. *Sweet Raspberry/Spanish Madonna*, 1986, ci offre un'altra visione grottesca: quella dell'alter ego di Morrisroe, lugubramente pallido, languido e malandato, fintamente lascivo. *Baby Steffanelli*, 1985, dal canto suo, ha per soggetto un altro avatar di Morrisroe: si tratta questa volta dell'immagine costruita di un adolescente prestante, impertinente e con occhi da cerbiatto, ritratto in una classica posa da pin-up del film. In tutta l'opera di Morrisroe, il desiderio e i suoi soggetti sono rappresentati all'infinito, per mezzo di molteplici configurazioni e servendosi di attori teatrali, colti in tutto il loro celebrativo ardore giovanile.

Il vasto archivio dell'artista, attualmente ospitato dal Fotomuseum Winterthur, contiene lavori che sono stati, in gran parte, scoperti dopo la sua morte, ragione per cui l'atto di passare in rassegna immagini per lo più mai revisionate procura un senso di oppressione e confusione. La collezione del Fotomuseum include oltre ottocento Polaroid (sebbene Morrisroe le regalasse spesso agli amici subito, dopo averle scattate). Ugualmente numerosi sono le stampe alla gomma, cromogeniche, i fotogrammi e i materiali fotografici di vario genere. Dal punto di vista formale, allora, la pratica artistica di Morrisroe ci appare come un inventario confuso e fittizio delle cose più disparate: non un documento di vita cronologico e accuratamente ordinato, ma l'inevitabile effusione, che produce assuefazione, di fantasie solo in parte trasformate in fatti, e solo perché la fotografia ha bisogno di un soggetto reale.

Gli sguardi intimi di amanti, amici e muse sono occasionalmente interrotti dai paesaggi cittadini di Boston e New York e da immagini frequenti di animali vivi, morti o impagliati. Salvo rare eccezioni, l'intera opera figurativa di Morrisroe è ambientata in interni. La sua personale sottocultura è rappresentata in appartamenti, durante feste casalinghe e dentro i bagni — piccoli spazi claustrofobici dove l'intimità non sempre è una scelta, ma piuttosto un incontro costante. Scattate con la sua Land Camera Polaroid 195 — dono frutto della sapiente strategia di un PR per incoraggiare i giovani artisti a lavorare con attrezzature della Polaroid Corporation — le immagini di Morrisroe sono provocatorie, illecite, estemporanee, ma mai incerte (l'artista Jack Pierson, ricordando quanto fu fotografato, disse: "Quasi scoppiai in lacrime, qualcosa del tipo: 'Per favore, non farle vedere'. Pensavo che mi stesse praticamente torturando"). Nelle sue fotografie la bellezza non è mai data per scontata, né è "messa in salamoia" e conservata come *memento mori* alla giovinezza ma, per parafrasare Julie Burchill, la bellezza è usata come combustibile per i missili. Sebbene sia raro trovare uno scatto che balzi subito all'occhio nello straripa-

mento fotografico di Morrisroe, il suo appetito rapace per i più minimi dettagli corporei e per i drammi quotidiani offre un'immagine particolareggiata e polivalente del suo mondo interiore. Tra i suoi soggetti ve ne sono molti che hanno intrapreso a loro volta delle carriere artistiche: Pierson, Nan Goldin, Gail Thacker, Taboo!, per fare solo alcuni nomi. Questi amici, spesso ritratti nudi, se ne stanno ciondoloni su sedie o materassi, divenendo essi stessi parte della fatiscente ornamentazione delle loro squallide abitazioni da bohémien. Tra queste mura Morrisroe sviluppò un motivo persistente: quello per cui i suoi soggetti venivano ritratti dentro la vasca da bagno o nella doccia. Un esempio è *Pre Nympho Pia/Young Pia Howard*, 1982, che ritrae la sua amica Pia Howard distesa nella vasca da bagno, la macchina fotografica messa di traverso per far entrare tutto il suo lungo corpo nell'inquadratura. Questa "stampa sandwich" fa sì che le linee più dure della vasca, delle piastrelle e del pelo dell'acqua appaiano diffuse e sfocate e conferisce alla fotografia una patina granulosa. L'immagine è, al tempo stesso, intima e classica, come nei dipinti che Pierre Bonnard fece della moglie, ed evoca un impressionismo pittorico. In opere come questa, *Ramsey, Lake Oswego*, 1988, e come *Malcolm*, del 1982, Morrisroe ci mostra che le sue fotografie non sono una serie disordinata di ritratti di modelli anonimi, ma piuttosto la raffigurazione di una comunità e, più specificamente, il tentativo di costruire e celebrare un milieu che, all'epoca, si presentava come un atto radicale, non d'amore ma di desiderio.

Le fotografie da *La Môme Piaf*, del 1982, a *Nympho Maniac Still*, del 1984, rivelano il lato più cinematograficamente iconico dell'opera dell'artista. Le persone recitano costantemente per la macchina fotografica di Morrisroe e nemmeno l'artista fa eccezione, dal momento che è a sua volta il soggetto più frequente delle proprie fotografie. Le sue immagini, sfacciatamente numerose e realizzate servendosi di tanti media differenti, esibiscono un fermo disprezzo per le tradizionali convenzioni della fotografia, quelle di fuoco "corretto", di composizione, di illuminazione: tutte le regole sono trasgredite con noncuranza. In molti casi, Morrisroe rovina di proposito la superficie dell'immagine, aggiungendo polvere, graffi, impronte digitali, distorcendo la stampa affinché diventi una rappresentazione più fedele dell'immagine desiderata. Un'insolita natura morta, *Dried Arrangement*, del 1986, cerca di discostarsi dalla fotografia in generale e di ritornare all'astrazione pittorica attraverso il ritratto che l'artista fa di un paio di fiori appassiti. La pesante sgranatura dell'immagine rende le foglie, i petali e lo stelo simili a rapidi tocchi impressionistici — un effetto che Morrisroe stesso imita nei segni colorati che percorrono il margine bianco della stampa. Fu in quell'anno che l'artista scoprì di essere sieropositivo.

Man mano che i ricoveri in ospedale si facevano sempre più frequenti e più prolungati, le immagini di amanti e di amici furono gradualmente sostituite da una tecnica fotografica più semplice: il fotogramma. Sorprendenti tanto da un punto di vista formale quanto estetico, i fotogrammi di Morrisroe — immagini ottenute appoggiando degli oggetti direttamente sulla carta fotografica durante l'esposizione — ci ricordano il fascino esercitato su di lui dal lavoro di Man Ray, pioniere di questo processo. Ma, a differenza dello stile sobrio di Man Ray, i fotogrammi di Morrisroe abbracciano uno spettro altamente saturo, che possiede un'incandescenza sintetica, psichedelica. È difficile non osservare gran parte di queste opere attraverso il prisma della sieropositività di Morrisroe. Un *Unstilled*, c. 1987, ritrae caramelle avvolte nella carta stagnola e ombrellini da cocktail su uno sfondo nero. A livello microscopico questi oggetti sembrano delle cellule e possiedono una strana lucentezza chimica. Un altro *Unstilled*, dello stesso anno, è più esplicito, laddove le caramelle dai colori vivaci e gli ombrellini da cocktail lasciano il posto a detriti di fiale, flaconi di pillole e soluzioni alcoliche.

Le opere più interessanti di Morrisroe, nell'ultimo periodo della sua vita, sono forse i suoi fotogrammi sovraesposti. Questi si servono per lo più di fotografie trovate, prese da riviste di attualità, di moda e pornografiche. La luce attraversa la pagina e i fotogrammi rivelano, così, sia il fronte che il retro di ciascuna pagina, come in un negativo spettrale. Le immagini, collassate, mettono in mostra, e al tempo stesso cancellano gli originali, svelando una collisione impossibile e fantastica che è contemporaneamente seducente, esplicita e ornamentale. In ultimo, Morrisroe cominciò a realizzare questi fotogrammi in ospedale, trasformando il locale doccia in una camera oscura improvvisata. Morrisroe usava spesso le proprie radiografie per creare fotogrammi luminosi. Altri, invece, li realizzò semplicemente sdraiandosi sulla carta e creando un negativo del proprio corpo. In questi autoritratti, Morrisroe assoggetta il proprio corpo a un processo di replicazione fotografica, trasferendo la sostanza corporea nell'immagine appiattita. È il corpo in negativo, presentato come presenza invertita. Non è per amore o per desiderio che sono realizzati questi ultimi autoritratti, ma per pura necessità: essi sono un doppio allegorico di Morrisroe.

