# Calum Colvin

**Calum Colvin**

Die beiden Lebensweisen und andere Fotoarbeiten
The Two Ways of Life and other photographic works

# Calum Colvin

Die beiden Lebensweisen und andere Fotoarbeiten
The Two Ways of Life and other photographic works

19. Juni – 25. Juli 1993
Badischer Kunstverein Karlsruhe

**Dank/Acknowledgement**

Für besondere Unterstützung bei der Verwirklichung von Ausstellung und Katalog
For special support in the realization of the exhibition and the catalogue

Ministerium für Familie, Frauen, Weiterbildung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart

Kulturreferat der Stadt Karlsruhe

Themis Visual Arts, Edinburgh

Portfolio Gallery, Edinburgh

Willi D'Huysser, Brüssel / Brussels

The British Council, London / Köln

The British Council

**Andreas Vowinckel**

# Traum-Realität / Wirklichkeit-Vision

Calum Colvins Foto-Labyrinthe

Calum Colvins fotografische Arbeiten zeigen eine Welt bizarrer Räume und Figuren. Sie erzählen »Geschichten«, ohne daß sich diese dem Betrachter sofort erschließen, oder von ihm gelesen werden können. Vielmehr gestaltet er aus einer Fülle von Requisiten ein komplexes anspielungsreiches Bilderkaleidoskop. Es enthält je nach dem Kontext Bildzitate aus der Kunstgeschichte, Zeitschriftenfotos, fotografische Bildprojektionen, Imagewerbung von Pop-Idolen, Fragmente bürgerlicher Interieurs mit den für die klischeebesetzten Wohnvorstellungen typischen Tapeten, Möbeln, Porzellantieren, künstlichen Blumen und anderen Accessoires vorzugsweise aus Puppenstuben, jedweder Tourismuskitsch und Fundstücke aus dem Arsenal der Konsum- und Müll der Wohlstandsgesellschaft. Es finden sich in ihnen auch Repliken nach antiken Skulpturen, idealtypische fotografische Landschaftsmotive und/oder persönliche Erinnerungsfotos, Comics verschiedener Genres, Jagd- und andere Trophäen, Kinderspielzeug und vor allem Dolls, Puppenfiguren aus dem Umfeld der Barbies, Kens oder Supermans.

Calum Colvin inszeniert diese vielgestaltigen Dinge in offenen oder geschlossenen Räumen, eingebettet in architektonisch ausgeprägten Ambientes, von klassischen Säulenhallen bis zu hochgemauerten Zellen oder dem Zerfall preisgegebenen Ruinen, vor dem Hintergrund von Landschaftsproszenien oder in simulierten Vogelbauern, die ihnen einen unwirklichen Charakter geben. Dieser wird noch durch die Gegensätzlichkeit ihrer Arrangements gesteigert, in die er mitunter auch mit malerischen Ergänzungen eingreift. Selten nur gestaltet Calum Colvin eine Bildtafel als in sich geschlossenes Werkganzes. Vielmehr entwickelt er seine Gedanken über mehrere Tafeln hinweg, die unter einem Gesamttitel zusammengefaßt werden.

Calum Colvin verbindet in ungewöhnlicher Weise konventionelle Bildtraditionen mit Kunstobjekten, Bildzitaten, Gegenständen des alltäglichen Lebens, Idolen, die nicht nur der Welt der eigenen Kindheit entstammen können, sondern mit ihrer je spezifischen kollektiven und subjektiv empfundenen Bedeutung, die aus ihrer widersprüchlichen Kombinatorik im Betrachter assoziativ ein gänzlich neues Bild wachrufen.

Eine frühe Arbeit von 1988 »Male Nude« macht diesen Zusammenhang besonders deutlich. Über einen weiblichen Schaufensterpuppentorso vor einer Bildtapete mit Werbeslogans für Fußballspieler, einem Frauenakt mit Tanzreif als Fotografie, neben einer Sanduhr mit dem Demonstrationsbild einer Bodybuilderin rechts und links einer Uhr, die von einer Seite aus einem Comicheft halb verdeckt wird, die in ein aufgeschlagenes Buch eingelegt ist, schließlich einer Gipskopie nach der Venus von Milo, ist der Rückenakt einer männlichen Figur in gymnastischer Haltung eines nach hinten hochgestelzten Beines über alle Bildrequisiten hinweg malerisch gegeben. Diese bildnerische Veranschaulichung bezieht alle im Bildkontext vorhandenen Elemente in einem Vexierbild mit ein, nutzt ihre Formmerkmale als Mittel und Träger für das malerische Bild. Die Bild- und Textteile des Comicblattes zeigen in der Folge der Bilderzählung unter dem Titel »What was the strange power of THE PAINTING« einen Vorgang von grundlegender Bedeutung zum Verständnis der Arbeit und des Denkens von Calum Colvin: ein Maler muß das Bild eines männlichen Kopfes malen. Dieser spricht ihn nach seiner Fertigstellung aus dem Bild heraus direkt an, woraufhin der Maler sein Bild mit den Worten: »No, I won't listen to you! I won't!« mit einem Messer zerschneidet. Der Text in dem aufgeschlagenen Buch auf der Seite gegenüber dem Comic diskutiert die Frage nach dem Bewußtsein des eigenen Selbst als dem Kernpunkt auf der Suche nach der Identität von Ich und Es.

Calum Colvin demonstriert mit dieser Arbeit die Rahmenbedingungen seines eigenen Tuns, in denen er die Fragen stellt und zugleich sich selbst definiert. Kunst, so ließe sich aus dieser Arbeit schließen, hat nicht nur etwas mit Zeit an sich zu tun, als dem Dokument einer bestimmten Zeitspanne/Epoche, die vergänglich ist. Kunst erwächst aus der Gegensätzlichkeit mehrerer Pole, so etwa am Beispiel der Suche des Künstlers nach der eigenen Identität aus der Spannung zwischen den Geschlechtern als einer Perspektive, die Kunst über Jahrhunderte hinweg motiviert hat. Der Blick des Künstlers war der Konvention und Tradition gemäß immer zuerst auf das andere Geschlecht, auf die Frau, auf den weiblichen Körper, auf den Akt als Sinnbild des Schönen und der Harmonie zwischen Geist und Körper, Mensch und Natur, als Allegorie der Reinheit, der Fruchtbarkeit, des Lebens gerichtet. Kunst so verstanden persifliert Calum Colvin in seiner Arbeit »Male Nude« im Sinne einer sportlichen Übung, als Beispiel für die erfolgreiche Umsetzung von erlernten Fähigkeiten. Hierbei tritt die Frage nach der Identität des Künstlers mit seinem eigenen Selbst, die Frage nach dem Bewußtsein vom ICH im Kosmos der ihn umgebenden Welt und Wirklichkeit seiner Existenz in den Hintergrund, sie wurde verdrängt. Darum zerstört er das Bild, das er unbewußt als ein Bildnis von sich selbst geschaffen hat, wie Oscar Wilde's »Dorian Gray« sein Ebenbild im Augenblick der Erkenntnis über den wahren Kern seines Selbst vernichtet.

Calum Colvin verbindet in dieser Arbeit mehrere Ebenen und Gattungen bildnerischer Darstellungsmöglich-

keiten: Skulpturen, Objekte, reproduktive Bildmittel am Beispiel der Tapete als Wandschmuck, Dekoration und Ornament, Fotografie, Bilderzählungen im gedruckten Comic als Offsetreproduktion und schließlich Malerei. Doch alle diese Momente sind in einem übergreifenden Medium zusammengefaßt: in dem fotografischen Bild, das er von diesem Arrangement einzelner Bildteile, die einem inhaltlichen Kontext untergeordnet werden, geschaffen hat. Hiermit stellt er jene Distanz her, die es ihm als Autor wie auch uns als Betrachter erst ermöglicht, die inhaltliche Absicht des Künstlers im Labyrinth seiner Anspielungen zu erkennen und verstehen zu lernen.

Calum Colvin verwirklicht diese Arbeit nicht als beliebiges fotografisches Image, als sich selbst genügende Bilderzählung, als ein Bild, das anderen Bildern gleichgesetzt werden kann. Das ungewöhliche Format von 155 x 122 cm sichert der Veranschaulichung eine visuelle Präsenz, die den Betrachter nicht nur herausfordert, sondern ihn geradezu zwingt, sich den Inhalten zu stellen, mit denen ihn der Künstler konfrontiert. Das Format der Fotoarbeit verweigert jede Beliebigkeit im Umgang mit den dargestellten Inhalten, mit dem Medium und mit der Kategorie, auf die sie sich bezieht, d. h. die Tradition des Tafelbildes. Jenseits eines nur »postmodern« begriffenen Verständnis thematisiert Calum Colvin mit seinem Werk von fotografisch verwirklichten Gedankenbildern einen Kunstbegriff, der theoretischen Intentionen surrealistischer Künstler verwandt, den Betrachter als potentiellen Dialogpartner in den Erkenntnisprozess mit einbezieht.

Selten erarbeitet Calum Colvin seine künstlerischen Vorstellungen und Ideen in einzelnen Bildtafeln. Seine vielschichtigen Überlegungen verlangen vielmehr danach in mehreren Bildtafeln ausgebreitet zu werden. Neben der klassischen Bildform des Triptychons entwickelt er darum besonders in den letzten Arbeiten umfangreiche Werkgruppen in 7- oder 14-teiligen Bilderfolgen.

Schon dieser äußere Umstand macht sichtbar, daß Calum Colvin jenseits von selbstanalytischen Fragestellungen, von Fragen, die sich mit dem Kunstbegriff und seinen Inhalten auseinandersetzen, einzelne Aspekte herausgreift. So thematisiert er in der Arbeit »Deaf Man's Villa, Villa eines Tauben« von 1989 den Naturbegriff, die Veranschaulichung und Bewußtmachung von Natur, mithin das komplexe Feld eines in der Geschichte und Kultur verschieden determinierten Naturverständnis in der bildenden Kunst. Jede der drei großformatigen Fototafeln ist auf einen spezifischen Inhalt konzentriert.

In der zentralen Mitteltafel umkreist Calum Colvin den Naturbegriff mit seinen vielschichtigen Gesichtspunkten als Thema der Naturwissenschaften, der Musik und Malerei, in deren Mittelpunkt der Mensch selbst steht. Im bildnerischen Diskurs bezieht er fotografische Reproduktionen, Figuren und Gegenstände der modernen Freizeitgesellschaft als Spiegel einer Kultur mit ein, die jeden Zusammenhang mit der Natur auf die Ebene ihrer Reproduktion, ja Simulation verweist.

In den begleitenden Tafeln werden Momente der Auseinandersetzung mit Natur als Ausgangspunkte für ihre Veranschaulichung im Bildnerischen und als Thema der Reflektion über den Naturbegriff in der Kunst und Kultur diskutiert. Hierbei bezieht sich der Künstler im Bildkontext seiner visuellen Argumentationen selbst mit ein. Damit macht er deutlich, daß er selbst Teil jener Kultur und Argumentationspartner in diesem Diskurs ist.

In einer anderen dreiteiligen Arbeit »Brief Encounter, kurze Begegnung« von 1990 steht ein umfassenderes Thema zur Diskussion. Calum Colvin geht in diesem fotografischen Werk nicht nur von Zeugnissen der englischen Kunst des späten 19. Jahrhunderts in Anspielung auf antike Vorbilder des Laokoonmythos aus. Er bezieht hier spannungsvoller, weil offensichtlicher noch als in früheren Arbeiten, verschiedene Bezugsebenen mit ein, in und mit denen er kulturhistorische und damit philosophische Aspekte der Frage nach dem kulturellen Selbstverständnis und nach der kulturellen Identität in Vergangenheit und Gegenwart im Spiegel ihrer Kulturerzeugnisse nicht nur thematisiert, sondern sie zugleich in Vexierbildern methodisch anschaulich macht. Doch Calum Colvin zieht für seine Bilder- und Rauminszenierungen Zeugnisse und Dokumente einer Kultur heran, die heute die Welt der Kinder, aber auch der Erwachsenen besetzt halten und ihre Fantasie beschäftigen. Ob Pflanzen oder Tiere, Comics oder Kopien von Kunstwerken aus der Antike oder anderen Epochen, sie simuliern Realitäten, die nur in Illusionen existieren, Reproduktionen von Klischeevorstellungen. Indem er sie zitiert, enthüllt er im fotografischen Bild den Verlust an Identität, den wir auf diese Requisiten hilfesuchend projezieren.

In seinen beiden umfangreichen Werkgruppen »The Two Ways of Life, Die beiden Lebensweisen« von 1991 und »The Seven Deadly Sins and the Four Last Things, Die Sieben Todsünden und die Vier Letzten Dinge« von 1993 greift Calum Colvin historische Vorbilder auf, die er nach seinen Ideen und Vorstellungen in einer satirischen, bisweilen provokanten Weise auf die Gegenwart projeziert und uminterpretiert.

Zu »The Two Ways of Life« schreibt David Mellor: „Calum Colvin's »Die zwei Lebensweisen« ergänzt aufs Neue – allerdings auf eine perverse Weise – eine lange Serie von Modernisierungen eines Allgemeinplatzes der Renaissance Ikonographie: die Wahl des Herkules. Wie die Version dieses Typus von O. G. Rejlander von 1857, gestaltet Colvin hierzu ein riesiges, vielteiliges fotografisches Tableau. In dem früheren Umgang und Verständnis aber von Hogarth und Rejlander wurde gegen das Laster eine hohe moralische Ernsthaftigkeit und Tugend gesetzt. Colvin dachte anders. Er stellt diesen vielmehr die moralische Festigkeit von Industrie und Trägheit, Tugend und Laster in Form einer turbulenten Erzählung entgegen – einer Amphigouri – ein Meer von Nonsense, über dem sich die fantastische Reise eines seiner männlichen Spielzeughelden vorangegangener Fototableaus abspielt. Das Schiff der Narren, das »Narrenschiff«, ist die karnevaleske Metapher für den humanistischen Idealismus, mit der Colvin diese Rahmenhandlung verspottet. Dieses Schiff setzt im ersten Bild »Das Leere Universum« in der Folge »Die Zwei Lebensweisen« die Segel und reist dann in allen anderen Tafeln durch eine moralische Geographie der Felsen, Grotten und Wracks."

(zit. Two Ways of Life, in Katalog Calum Colvin, Salama-Caro Gallery, London, 1991, S. 16).

Form und Inhalt entsprechen einander. Calum Colvin entwickelt seine Fotoinstallationen vor dem Hintergrund einer Flut von Bildern und Informationen, die ebenso komplex wie gleichzeitig Zeugnisse aus Vergangenheit und Gegenwart verknüpfen, wie in Verbindung mit den elektronischen Medien diese digital gleichmacherisch transformieren, verfügbar machen und damit vereinnahmen.

Das Wunschbild der Vollkommenheit, von Glück, das hohle Pathos einer blinden Selbsttäuschung, findet in einer Welt künstlicher sinnentleerter Gebilde jene adäquate Entsprechung, mit der Calum Colvin uns ebenso ironisch wie skeptizistisch jenen Spiegel vorhält, in dem wir unsere Träume wiederentdecken, die wir verdrängen.

**Andreas Vowinckel**

# Dream – Reality / Reality – Vision

Calum Colvin's Photo--Labyrinths

Calum Colvin's photographic works depict a world of bizarre spaces and figures. They tell »stories« which do not readily disclose themselves to the viewer or cannot be easily read. Rather, from an abundance of props Colvin conjures a complex kaleidoscope of images, dense with allusions. Depending upon the context, this includes pictorial references from art history, magazine photographs, projections of photographic images, PR shots of pop stars, fragments of bourgeois interiors with the carpets, furniture, porcelain animals and artificial flowers typical of interior decoration clichés, plus other accessories, preferably from dolls' houses, as well as all sorts of tourist kitsch and objects from the arsenal of consumer goods and refuse from the affluent society, replicas of classical sculpture, trite photographic landscape motifs and/or personal snapshots, comics of various types, hunting and other trophies, children's toys and, above all, dolls, figures from the world of Barbie, Ken and Superman.

Calum Colvin arranges this multitude of objects in open or closed spaces, embedded in architecturally distinctive ambiances, from classical colonnades to enclosed cells or decaying ruins, against a backdrop of landscape prosceniums or simulated birdcages, which lend them an unreal air. This is enhanced by the contradictory nature of their arrangement, to which be occasionally also adds painterly touches. Only rarely does Calum Colvin design a picture panel as a self-contained unit. Instead, he develops his ideas over a series of panels which are then grouped together under one comprehensive title.

Calum Colvin connects in an unusual way conventional pictorial traditions with art objects, pictorial references, objects of everyday life, idols, not only from the world of the artist's own childhood, but each with its own specific, collectively and subjectively felt meaning, all of which in their contradictory combinations call forth in the viewer an entirely new image inside his or her imagination.

An early work from the year 1988, »Male Nude«, gives a particularly clear idea of these connections. Above the torso of a female shop-window mannequin, against a backdrop covered with advertising slogans for soccer players, a photograph of a female nude with a hoop, next to an hourglass with a demonstration shot of a female bodybuilder to the right and left of a clock flanked by a page from a comic book inserted in an open book and, finally, a plaster cast of the Venus de Milo, is the nude back of a male figure in a gymnastic posture with one leg propped up behind him. This graphic depiction takes all of the elements present within the pictorial context and turns them into a picture puzzle, using their formal features as a vehicle and a carrier for the painterly image. Within the pictorrial narrative series entitled »What was the strange power of THE PAINTING«, the pictures and text of a comic strip reveal a process essential to understanding the thinking and the work of Calvin Colvin. A painter must paint the picture of a male head. After its completion this head addresses him directly from the picture, whereupon the painter slashes his picture with a knife, saying, »No, I won't listen to you! I won't!« The text that can be read on the page of the open book opposite the comic strip discusses the question of the consciousness of one's own self as the essence of the search for the identity of »I« and »it«.

Whith this work Calum Colvin presents the basic terms of his own actions, whereby he poses these questions while defining himself at the same time. Art – so one could conclude from this work – not only has to do with time, as a document of a certain fleeting period or epoch. Art arises from the tension between different poles – for instance, the artist's search for his own identity arising from the tension between the sexes as a perspective that has motivated artists for centuries. According to convention and tradition, the artist's gaze was always directed first towards the other sex, toward the woman, toward the female body, toward the nude as a symbol of beauty and harmony between spirit and body, man and nature, as an allegory for purity, fertility, life itself. In his work »Male Nude« Calum Colvin satirizes this understanding of art as an athletic exercise, an example for the successful application of learned skills. Here the question of the artist's identity with his own self, the question of the consciousness of the »I« within the cosmos of the world around him and the reality of his existence recedes into the background; it has been denied. For this reason he destroys the picture, which he unconsciously has created as an image of himself, just as Oscar Wilde's Dorian Gray destroys his portrait at the moment of his own recognition of the true essence of his self.

In this work Calum Colvin connects various levels and genres of possibilities of artistic representation: sculptures, objects, reproductive images such as rugs used as wall hangings, decorations and ornaments, photography, pictorial narratives in the form of printed comics as an offset reproduction, and, finally, painting. But all of these factors are integrated into one overriding medium: the photographic image he has created of this arrangement of individual pictorial elements that are subordinated to a substantive context. Thus he creates

that distance which enables him as creator, as well as us as viewers, to recognize and learn to understand the substantive intentions of the artist.

Calum Colvin realizes this work not as a random photographic image, as a self-contained pictorial narrative, as a picture that can be equated to other pictures. The unusually large format of 155 x 122 cm ensures the depiction of a visual presence that not only challenges the viewer but positively forces him to face up to the contents with which the artist confronts him. The photograph's format precludes any randomness in dealing with the contents represented therein, with the medium and with the category to which it refers, i. e., the tradition of the panel painting. Beyond any understanding in merely »postmodern« terms, in his depiction of photographically realized thought-images Calum Colvin makes a theme of a conception of art which, related to the theoretical intentions of surrealist artists, includes the viewer as a potential dialogue partner in the realization process.

Only rarely does Calum Colvin work out his artistic visions and ideas in individual picture panels. Rather, his many-layered considerations call for elaboration in a series of panels. For this reason, alongside of the classical genre of the triptychon, in his more recent works in particular he has been developing extensive groups of works in 7- or 14-part picture sequences.

This external circumstance alone renders visible the fact that beyond all self-analytical questioning, beyond all questions dealing with the concept of art and its contents, Calum Colvin makes a theme of individual aspects such as the concept of nature, contemplation of nature, the depiction and bringing to consciousness of nature, and consequently the complex field of an understanding of nature in the visual arts that is differently determined in history and culture, for instance, in the work »Deaf Man's Villa«, dated 1989, with each of the three largeformat photographic panels focusing on a specific aspect.

In the central panel Calum Colvin circles around the concept of nature with all its many-layered aspects as a topic of science, of music and painting, at the center of which is man himself. He includes in the pictorial discourse photographic reproductions, figures and objects of the modern leisure-time society as mirrors of a culture that relegates any connection with nature to the plane of its reproduction or even simulation.

In the accompanying panels moments of dealing with the topic of nature are discussed as points of departure for their illustration in the pictorial and as themes of reflection on the concept of nature in art and culture. Here, within the pictorial context of his visual argumentations, the artist includes himself in the discussion, thus making it clear that he himself is a part of that culture and a partner of argumentation within the discourse.

In another three-part work, »Brief Encounters«, dated 1990, a more comprehensive topic is under discussion. In this photographic work Calum Colvin not only uses testimony from late 19th-century English art alluding to classical models of the myth of Laocoon as a point of departure. Rather, in a manner that is all the more suspenseful in that it is more obvious than in earlier works, he includes different layers of reference in and with which he not only makes a topic of cultural-historical and thus philosophical aspects of the issues of cultural selfimage and cultural identity in the past and the present in the mirror of their cultural testimony, but at the same time also renders them methodically apparent in the form of picture puzzles. But for the pictorial and spatial scenes he stages, Calum Colvin uses cultural testimonies and documents that today occupy the world of children, but also of adults and their imagination. Whether they be plants or animals, comics or copies of classical works of art or other epochs, they simulate realities that exist only in illusions, reproductions of clichés. By quoting them, he reveals in the photographic image the loss of identity that we beseechingly project onto these props.

In his two extensive work groups »The Two Ways of Life«, dates 1991, and »The Seven Deadly Sins and the Four Last Things«, dated 1993, Calum Colvin takes up historical models which he projects onto the present and reinterprets according to his ideas and imagination, in a satirical, sometimes provocative fashion.

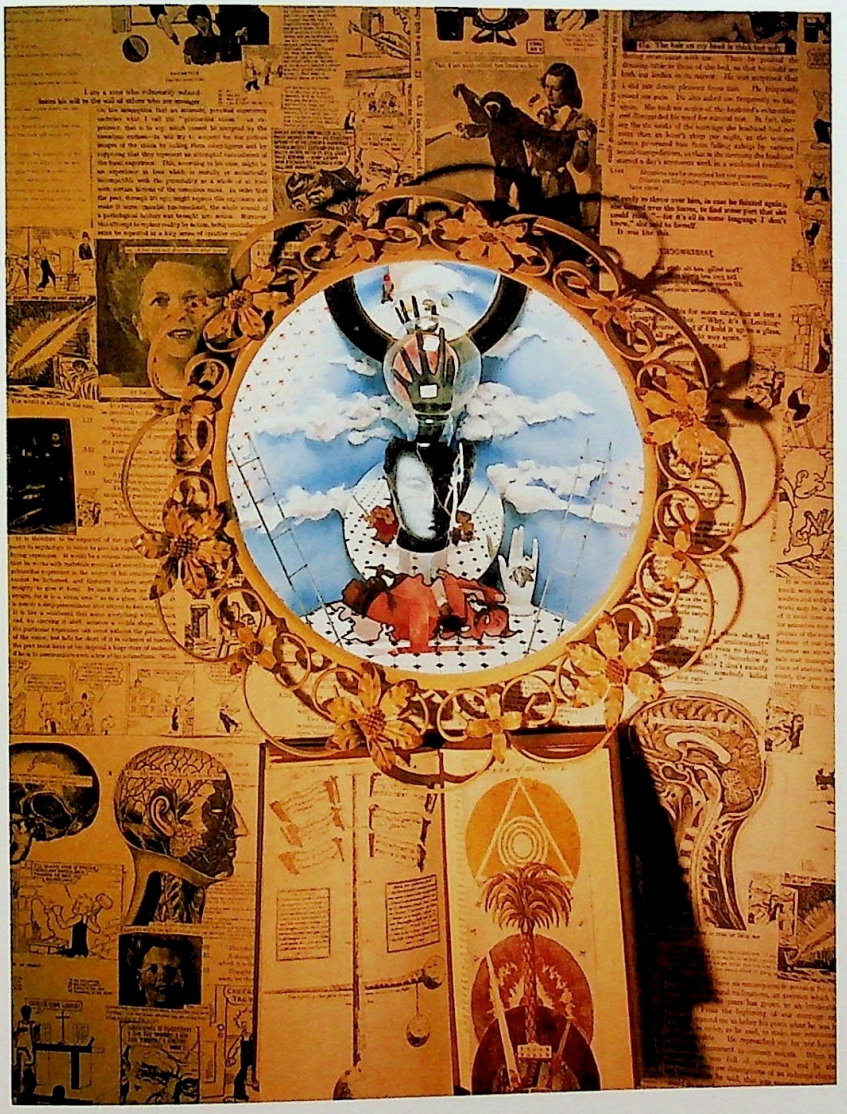
In regard to »The Two Ways of Life«, David Mellor writes the following: »Calum Colvin's **The Two Ways of Life** is a recent addition – but a perverse one – to a long series modernising that commonplace of Renaissance iconography. The Choice of Hercules. Like O. G. Rejlander's version of this topic in 1857, Colvin has assembled a vast multi-part photographic tableau. But while in those previous handlings by Hogarth and Rejlander there was a confirmation of high moral seriousness and of Virtue against Vice, Colvin has thought otherwise. Instead he has upset the moral fixties of Industry and Idleness, of Virtue and Vice by way of a turbulent narrative, an **amphigouri**, a sea of nonsense across which a fantastic voyage is undertaken by the manniken toy-hero of his previous photo-tableaux. The ship of Fools, the **Narrenschiff**, is the carnival metaphor by which Colvin satirises his chosen framework of Humanist idealism. This ship sets sail in the first picture in the **Two Ways of Life** suite, **The Empty Universe**, and it the journeys on through all the other panels, by way of the moral geography of rocks and grottoes and wrecks. (quoted from **The Two Ways of Life** in the Calum Colvin Catalogue, Salama-Caro Gallery, London 1991, p. 16).

Form and content correspond. Calum Colvin develops his photographic installations against the backdrop of a flood of images and pieces of information which link documents from the past and the present in a manner as complex as it is simultaneous – documents which, in connection with the electronic media, transform these in a digitally egalitarian fashion, make them available, and thus monopolize them.

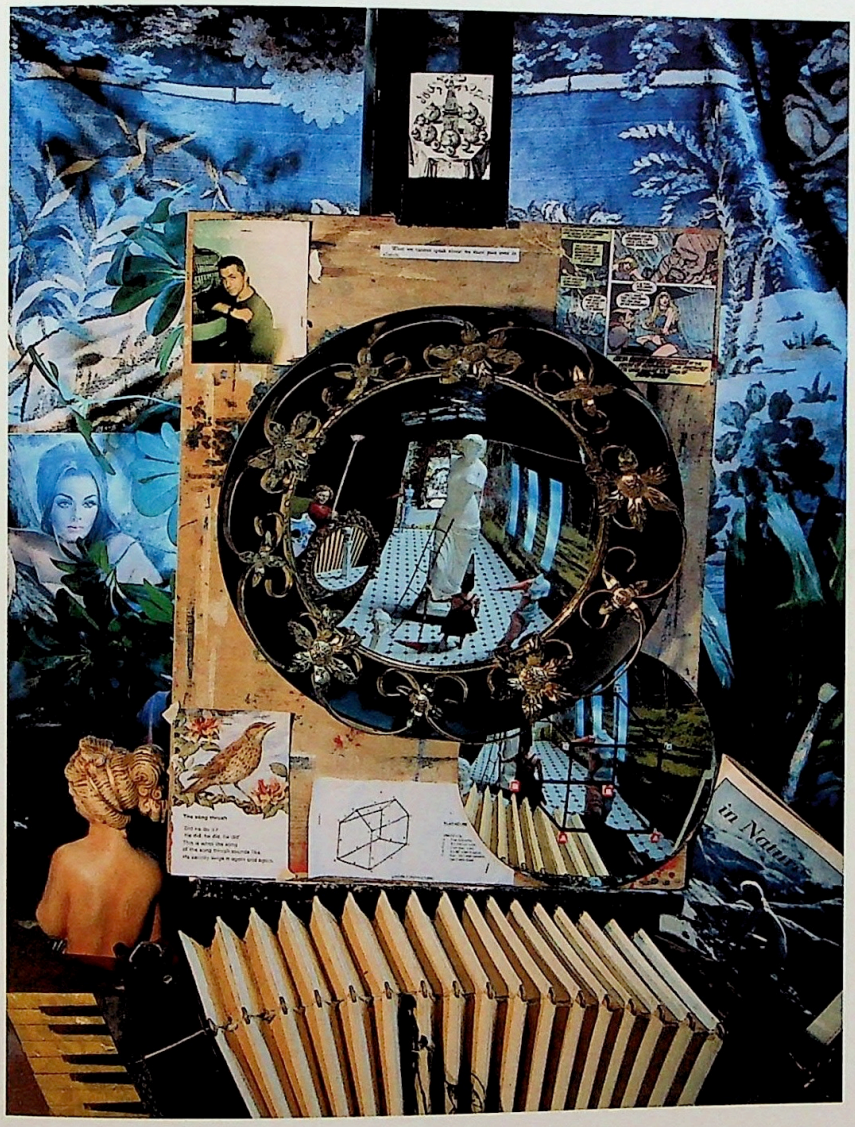
In a world of constructions that have been artificially emptied of meaning, the ideal of perfection, of happiness and bliss, the hollow pathos of blind self-delusion find that adequate correspondence with which Calum Colvin, in a manner as ironic as it is sceptical, holds up the mirror in which we discover our repressed dreams.

An Allegory,
Eine Allegorie, 1991

The Temptation of St. Anthony,
Die Versuchung des Hl. Antonius, 1989

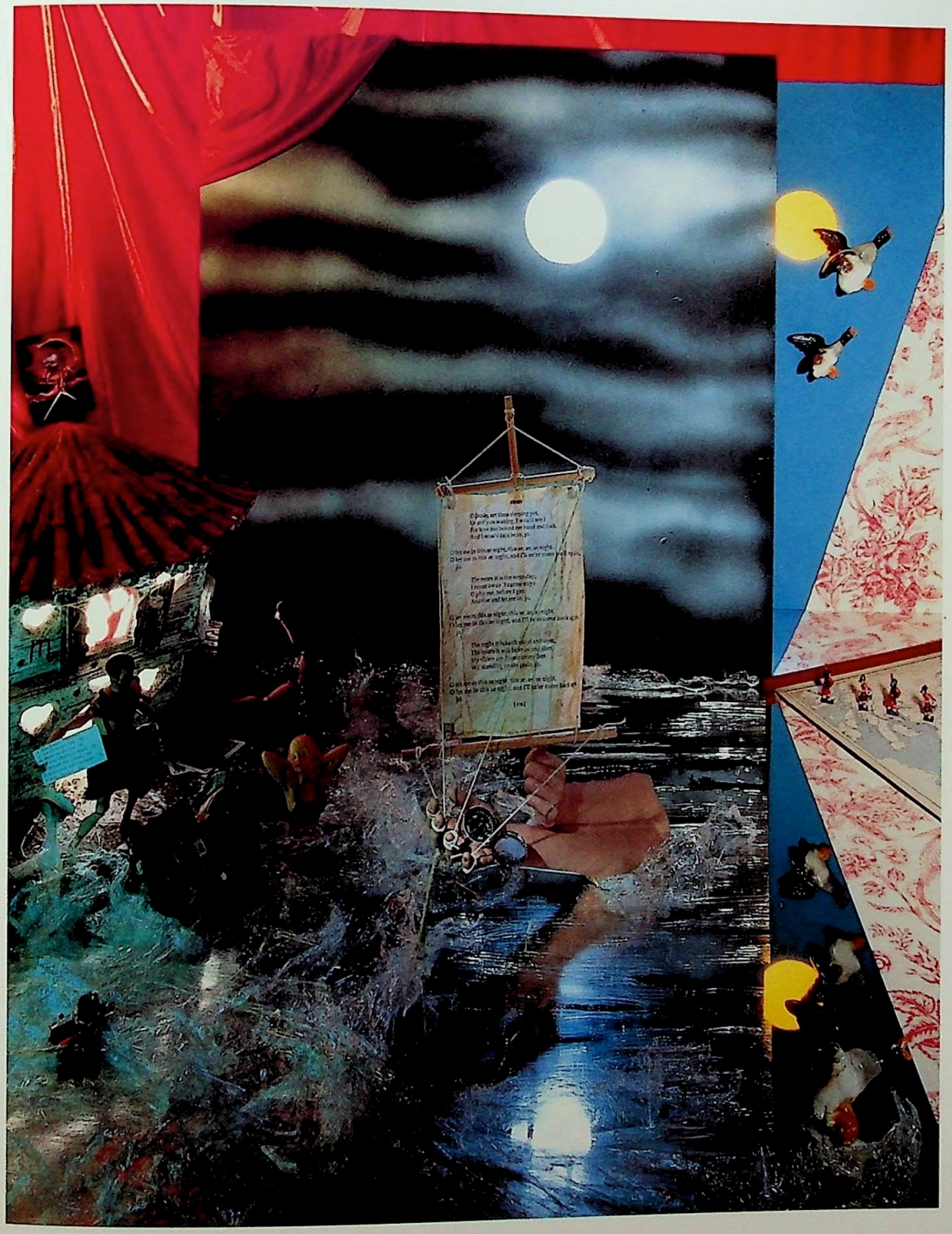


Deaf Man's Villa,
Villa eines Tauben, 1989


in Nature

Brief Encounter,
Kurze Begegnung, 1990

The Two Ways of Life,
Die beiden Lebensweisen, 1991



The Empty Universe,
Das hohle Universum

Siren,
Sirene

His Hand in Mine,
Seine Hand in der Meinen

The Two Ways of Life,
Die beiden Lebensweisen

ELVIS PRESLEY 1935
God knew Elvis

Crying in the Chapel,
Lärm in der Kapelle

Bacchus,
Bacchus

With the Great Plenipotentiary,
Mit dem Großen Beauftragten

## Katalog der ausgestellten Werke / List of Transparencies

The Temptation of St. Anthony,
Die Versuchung des Hl. Antonius, 1989

Triptychon / Triptych
Cibachrome
Mitteltafel / Centre Panel: 155 x 122 cm
Seitentafeln / Side Panels: 122 x 97 cm

Deaf Man's Villa,
Villa eines Tauben, 1989

Triptychon / Triptych
Cibachrome
Mitteltafel / Centre Panel: 155 x 122 cm
Seitentafeln / Side Panels: 122 x 97 cm

Brief Encounter,
Kurze Begegnung, 1990

Triptychon / Triptych
Cibachrome
Mitteltafel / Centre Panel: 155 x 122 cm
Seitentafeln / Side Panels: 122 x 97 cm

An Allegory,
Eine Allegorie, 1991

Cibachrome
155 x 122 cm
Edition 10

The Two Ways of Life
Die beiden Lebensweisen

The Empty Universe,
Das hohle Universum, 1991

Cibachrome
155 x 122 cm

Siren,
Sirene, 1991

Cibachrome
155 x 122 cm

His Hand in Mine,
Seine Hand in der Meinen, 1991

Cibachrome
155 x 122 cm

The Two Ways of Life,
Die beiden Lebensweisen, 1991

Cibachrome
155 x 194 cm

Crying in the Chapel,
Lärm in der Kapelle, 1991

Cibachrome
155 x 122 cm

Bacchus,
Bacchus, 1991

Cibachrome
155 x 122 cm

With the Great Plenipotentiary,
Mit dem großen Beauftragten, 1991

Cibachrome
155 x 122 cm

The Seven Deadly Sins
and the Four Last Things,
Die Sieben Todsünden
und die Vier Letzten Dinge, 1993

81 x 102 cm
Titelarbeit / Table Top

Anger,
Zorn, 1993

81 x 102 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Lust,
Wollust, 1993

102 x 81 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Pride,
Hochmut, 1993

102 x 81 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Avarice,
Geiz, 1993

81 x 102 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Sloth,
Trägheit, 1993

75 x 191 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Envy,
Neid, 1993

117 x 76 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Untitled,
Ohne Titel, 1993

81 x 102 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Gluttony,
Völlerei, 1993

117 x 76 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Death of the Sinner,
Tod des Sünders, 1993

101 x 81 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Last Judgement,
Jüngstes Gericht, 1993

101 x 81 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Hell,
Hölle, 1993

101 x 81 cm
Farbfotografie / Colour Photography

Paradise,
Paradies, 1993

101 x 81 cm
Farbfotografie / Colour Photograph

Tom Normand

# Die sieben Todsünden von Calum Colvin

In seinen Photographien behandelt Calum Colvin Konventionen durchweg in einer spielerischen, alles hinterfragenden Art, hinter der sich eine tiefe ethische, ja sogar moralische Verpflichtung verbirgt. Das geht am deutlichsten aus der Form seiner Arbeit hervor, in der die Überschneidung einzelner Techniken – Photographie, konstruierte Einrichtungen, gemalte Kulissen, Montage – allgemein als ein Aspekt der postmodernen Praxis betrachtet worden ist, welche danach trachtet, Hierarchie und Konvention abzubauen. Ebenso stellt die komplexe Ikonographie seiner Bilder, die visuelle Wortspiele, literarische Zitate, kulturelle Klischees, ironische Gesten und emotionsgeladene Symbolik umfaßt, das zeitgenössische Erleben in einer ganz neuen Weise dar, welche das verfremdete und gespaltene Wesen der alltäglichen Realität hinterfragt. Dem könnte man hinzufügen, daß die vorherrschenden Themen seiner Arbeit, nämlich Kultur und Gesellschaft, auf seine vordringliche Beschäftigung mit Prozeß und Veränderung als Schwerpunkt seiner Bilderwelt hindeuten. All das weist auf eine Photographie hin, die, wie bereits mehrfach festgestellt wurde, zutiefst zeitgenössisch, visuell aufregend, witzig und relevant ist. Dahinter verbirgt sich jedoch auch ein kritisches Bewußtsein, das die Sprache postmoderner Ironie in den Dienst einer neohumanistischen Sensibilität stellt, die wiederum die ethische Leere der postindustriellen Gesellschaft verurteilt.

So sollte es nicht wundernehmen, daß Colvins jüngstes Projekt das faszinierende Tondo von Hieronymus Bosch, **Die sieben Todsünden und die vier Letzten Dinge**, als Ausgangspunkt nimmt. Das Werk ist im Prado in Madrid ausgestellt, und Colvin erblickte es zum erstenmal während einer Spanienreise. Es liegt auf der Hand und überrascht keineswegs, daß die Anziehung eine sofortige war, denn zwischen den beiden Künstlern gibt es klare Parallelen. Bosch erschuf außergewöhnliche Visionen von Verderbnis, Verwirrung und Chaos in einer grauenerregenden Landschaft, die von grotesken Menschen und entsetzlichen Monster-Maschinen bevölkert ist. Seine Bildersprache war von Gefahr und Bedrohung geprägt und äußerte sich in der Gegenüberstellung des Alltäglich Realen und des Alptraumhaft-Metaphysischen. Dieses Gefühl der gemalten Montage spiegelt sich in den konstruierten Bildern Colvins wider, in denen komplexe, surrealistische Landschaften von Puppen und Marionetten bevölkert sind, welche die Dramen des menschlichen Lebens ausagieren. Dort, wo sich aber die Sensibilität von Bosch gegen das Groteske richtet, unterstreicht die Kunst von Colvin hingegen das Absurde. Er ist bereit, den Humor in den Dienst der Offenbarung zu stellen, ebenso wie Bosch zu diesem Zweck das Grauen einsetzte.

Beiden Künstlern gemeinsam ist überdies, daß ihre Werke ein ähnliches »Gefühl« ausstrahlen. Beim Betrachten eines Gemäldes von Bosch oder eines Bildes von Colvin hat man den überwältigenden Eindruck einer unmittelbaren Bedrohung, das Gefühl, daß etwas Außerordentliches passiert oder unmittelbar bevorsteht. Die typischsten Bilder von Colvin beinhalten eine Erzählung oder einen Prozeß, bei denen der Ausgang ungewiß ist, in jedem Fall aber die Möglichkeit eines unheilvollen und bedrohlichen Schlusses offen bleibt. Hier treffen die Grauen der mittelalterlichen Welt und die Ungewißheit der zeitgenössischen Welt zusammen, und das zeigt sich besonders deutlich in Colvins jüngstem Projekt.

Es lohnt sich, sich kurz das ursprüngliche Werk von Bosch vor Augen zu führen, um den Verwandlungen und Metamorphosen nachzuspüren, zu denen es in Colvins Werk **Die sieben Todsünden** kommt. Das Bosch'sche Vorbild wird, einer Konvention seines Zeitalters entsprechend, auf einer Tischfläche dargestellt. In der Mitte des Tisches ist ein Rondell, eine kreisförmige Anordnung von Bildern, in denen die sieben Todsünden abgebildet werden. An den vier Ecken des Tisches sind vier einzelne Bilder, welche die **Vier letzten Dinge** zeigen: **Den Tod eines Sünders, Das jüngste Gericht, Hölle** und **Paradies**. In der Mitte des Rondells ist ein Auge, und in der Mitte des Auges das Bild eines auferstandenen Christus. Unter dem Christus stehen die Worte: »Nehmt euch in Acht, nehmt euch in Acht, denn Gott sieht.« Für Colvin wäre das die erste Ebene der Identifizierung mit dem Bild. Das Auge ist die allsehende, allgegenwärtige Darstellung von Gott, der sieht und richtet. Im Werk Colvins tritt an die Stelle des Auges das Kamera-Objektiv. Überall gegenwärtig, objektiv und richtend, fungiert es im modernen, weltlichen Zeitalter sowohl als Zeuge als auch als Gewissen.

Das Bosch'sche Bild mag ein frühes Werk sein oder aber, wie einige behaupten, aus seiner mittleren Schaffensperiode stammen und im wesentlichen von Lehrlingen in seinem Atelier fertiggestellt worden sein. Wie dem auch sei, können wir nur im Bild der **Hölle** in den **Vier letzten Dingen** seine charakteristischen Monster-Maschinen erkennen. Die sieben Bilder der Todsünden sind in Form von Tableaus präsentiert, in denen verschiedene Gestalten in zeitgenössischer Kleidung ihren Wahn in einer erkennbar niederländischen Landschaft ausagieren. Obwohl klare Elemente seiner finsteren Phantasie zu erkennen sind, hielt sich Bosch in seiner Studie über die Todsünden insgesamt im wesentlichen an der Ikonographie seines Zeitalters. So wird die **Trägheit**, die nicht nur als Faulheit, sondern vielmehr als eine Art Trägheit des Geistes verstanden wird, von einer Fi-

gur dargestellt, die es sich in einem Stuhl neben einem Kamin bequem macht, während eine Frau mit einer Bibel und einem Rosenkranz in der Hand erscheint, um den Mann an vernachlässigte Pflichten zu erinnern. Analog hierzu sieht man im Bild **Hochmut** eine Frau, die sich mit einer absurden Kopfbedeckung vor einem Spiegel in Pose wirft, der wiederum von einer volkstümlichen Gestalt hochgehalten wird, die einen grotesken Hut trägt. **Zorn** wird dargestellt als eine Gruppe von Männern, die sich vor einem Wirtshaus prügeln, die **Wollust** in Form von zwei Liebenden in einem Zelt, von der Figur eines Narren überschattet. **Geiz** zeigt einen Richter, der Bestechungsgelder einsteckt, **Völlerei** einen Dicken, der Essen in sich hineinstopft, und **Neid** die Eifersucht zwischen zwei Rivalen. Auf diese Laster und Torheiten blickt das zentrale Auge, und im **Höllen-Szenario** der **Vier letzten Dinge** werden wir an die Qualen erinnert, die auf diese Sünder warten. Bosch unterstreicht diese Torheiten mit Zitaten aus dem Buch des Deuteronomiums, die auf Sprüchbändern verkünden: »Denn es ist ein Volk, darin kein Rat ist, und ist kein Verstand in ihnen. O, daß sie weise wären und vernähmen solches, daß sie verstünden, was ihnen hernach begegnen wird!«

Die Parallelen zwischen diesen Episoden und dem Werk von Colvin sind bedeutsam, andererseits wäre es falsch, die Ähnlichkeiten überbetonen zu wollen. Colvin hat die Konvention beibehalten, die Sünde auf dem Bild selbst auf lateinisch zu benennen. Auch benutzt er Zitate aus einer Reihe von Quellen, die großzügig über seine Bilder verstreut sind und der jeweiligen Stimmung der dargestellten Handlung Nachdruck verleihen. In früheren Werken war das natürlich ein Gemeinplatz seiner Bildersprache. Aber dort, wo das Werk von Bosch schematisch ist, ist das von Colvin anarchisch, und dort, wo Bosch bei seiner Auslegung der Sünden recht wörtlich vorgegangen ist, bietet uns Colvin eine rätselhaftere und elektrischere Ikonographie. Das liegt zum Teil am Wesen der Technik, der sich Colvin in seinen Werken bedient. Er ist sich stets dessen bewußt, daß er seine Photographien auf einem Computer manipuliert, und das ermöglicht eine freie Auswahl von veredelten Bildern. Was aber noch wichtiger ist: Er erkennt den zeitgenössischen Zusammenbruch im universal gültigen System von Zeichen und Bedeutungen und akzeptiert, daß jede Ikonographie in hohem Maße persönlich sein muß. Daraus geht hervor, daß sich die Ikonographie jeder einzelnen Sünde mit der der anderen überschneidet, und man hat das Gefühl, als würde jedes einzelne Bild eine Vielzahl von Sünden enthalten. So insistiert Colvin auch, daß die Bilder »nicht von bestimmten Sünden handeln, sondern sich ineinander verlaufen, da die heutige Welt eigentlich nicht mehr nur schwarz und weiß ist.« Diese Mischung aus Vielfalt, Andeutung und Doppeldeutigkeit ist es, die das vorliegende Projekt so faszinierend macht.

In seine **Sieben Todsünden** vermischt Colvin symbolhafte Geschichte, Philosophie und Literatur gleichermaßen mit Trivialbildern, Postkarten und den Abfällen der Volkskultur. Er erschafft komplexe Szenen, in denen Zeichen und Symbol in Bildern zusammenstoßen, die überreich an Assoziationen und Suggestivkraft sind. Eines der zugänglichsten Bilder ist die Studie über den **Zorn**. Zwei Figuren kämpfen vor dem Hintergrund einer kitschigen Landschaft, die vom Künstler aufgeschnitten und von hinten beleuchtet wurde. Eine Figur, ein Tatmensch im Schottenrock, schwingt ein Schwert, während die andere, eine Selbstdarstellung des Künstlers, sich mit einer Spielzeug-Garderobenstange verteidigt. Im Schutt im Vordergrund des Bildes tropft Tomatensuppe aus einer leeren »Campbell's«-Suppendose auf eine Büchse Exportbier der Marke »Clan«. Auf einem Spruchband hinter dem Mann mit dem Schwert ist das lädierte Firmenemblem der Fastfood-Kette McDonalds zu sehen. Im Vordergrund links sieht man, wie ein aasfressender Fisch kleinere Fische auffrißt; hier wird das flämische Sprichwort zitiert: »Große Fische fressen kleine Fische«. Hier wird offensichtlich eine Erzählung aufgebaut, die jedoch keineswegs so eindeutig ist, wie man meinen könnte. Colvin spielt hier mit der Geschichte der Rivalität zwischen dem Clan Campbell und dem Clan Donald, aber er erweitert sie, um das Thema des internationalen Kapitalismus und das Wesen der multinationalen Unternehmen zu streifen.

Gleichzeitig setzt er an den Füßen der Gestalten einen Schattenkopf von James Loch. Dieser war Agent des Fürsten von Sutherland und im 19. Jahrhundert einer der am meisten verhassten Männer des schottischen Hochlandes. Von ihm sagt man, das er maßgeblich an der »Beinahe-Ausrottung einer Gesellschaft, einer Kultur und eines Volkes« beteiligt gewesen sei, und für die Rolle, die er in den Säuberungsaktionen in Schottland gespielt hat, ist er berüchtigt. In einem gewissen Sinne wirken die Zitate willkürlich, doch in Wirklichkeit erschaffen sie ein komplexes Netz der Assoziationen, in dem verschiedene Ideen, die mit dem Thema Zorn und mit verschiedenen Arten von Zorn zu tun haben, auf unterschiedlichen Ebenen miteinander verwoben sind.

Einen ähnlichen Ansatz kann man in der Studie zum Thema **Wollust** entdecken. Hier ist das zentrale Motiv der eponyme »Herr Po«, der auf den Befehl einer Luftpumpe hin rituell seine Hose fallen läßt. Das Symbol der Pumpe wird wieder aufgegriffen durch die tigerförmige Wasserpistole auf der rechten Seite des Bildes, die sowohl die tierische als auch die mechanische Natur der rohen Wollust zum Ausdruck bringen soll. Auf der linken Seite schießt der allgegenwärtige Tatmensch im Schottenrock mit Pfeilen auf den absurden »Herrn Po« in einer Karikatur vom Liebesspiel des Eros. Die Szene spielt sich vor einem Altar ab, das von einem jungen Mädchen beherrscht wird, welches vom Skelett eines Hirsches umgeben und mit einem teilweise zusammengesetzten Puzzlespiel mit einem Wildpferd-Motiv ausgeschmückt ist. Im Vordergrund liegt ein klassischer Statuenkopf in einer zerstörten Landschaft aus Steinen, Muscheln, Flaschen, Hirschhörnern und schmutzigen Postkarten. Das Bild bringt eine Emotion zum Ausdruck, die sowohl tragisch als auch lächerlich ist. Die mechanischen Befriedigungen des wollüstigen »Herrn Po« weisen auf eine Scheinerotik hin, die wiederum von den wegwerfbaren pornographischen Bildern verstärkt wird, die wie zufällig im ganzen Bild verstreut sind. Hier wird eine subtile Metaphysik ausgelotet, bei der die Entfremdung der menschlichen Gattung von der Natur mit dem Unver-

mögen der Erotik und der Begierde in Beziehung gesetzt wird, sich über das hinauszuheben, was der Künstler als »die geistige Leere der Pornographie« bezeichnet.

Das Bild zum Thema **Hochmut** ist insofern dasjenige, das die meisten Parallelen zur Behandlung des Themas durch Bosch aufweist, als der Spiegel bei der Entfaltung des Symbolismus eine Schlüsselrolle spielt. Hier hält das Männchen im Schottenrock einen Knochen und Geld in der Hand und ist feierlich in einem Hut mit Feder und einem Gewand gekleidet. Im Spiegel sieht man sein Bild als Vogelschädel, an dem Federn noch haften. Über ihm steht auf einer fossilen Felsplatte sein Doppelgänger, der einen Stein in Form eines Vogels hochhält und gleich fallen lassen wird. Die Handlung findet in einer Landschaft statt, auf der Strandgut verstreut ist, das der Künstler auf dem Strand nahe seiner Heimat in Portobello aufgelesen hat. Neben dem Treibholz und dem Müll liegen die Federn von Seevögeln und ein Kondom, über einen Brieföffner in Form eines Schwertes gestreift. Zu den Füssen der zentralen Figur liegt eine Postkarte mit Strandmotiv und spricht in einem klassischen double entendre von »Vogelstopfen«. Die Szene, die sich in einem Vogelkäfig abspielt, wird von kitschigen Kerzenleuchtern und dorischen Säulen umrandet. Hier handelt es sich offensichtlich um ein Bild, das verschiedene Stadien durchgemacht hat und eine Vielfalt von Bedeutungen aufweist. Die Verweise auf die Sünde des Hochmuts im zentralen Motiv sind eindeutig: Die Gestalt bewundert sich im Spiegel, blind für den Totenkopf, der sich dort widerspiegelt. Desgleichen hält der Doppelgänger einen Vogel in der Hand, der auf die Einbildung des Ikarus, den Traum der Freiheit und des Fliegenwollens, hinweist. Hier geben die Sünden Zorn, Neid, Geiz und Wollust eine Unterströmung ab, während der Doppelgänger den Vogelmann angreift, der Vogelmann sein eigenes Spiegelbild sowie das Geld begehrt und der Kondom die in der Postkarte zum Ausdruck gebrachte Absicht reflektiert. Das Motiv der Vögel und des Vogelkäfigs ist jedoch von zentraler Bedeutung, denn es verweist auf die Braer-Katastrophe in den Shetland-Inseln, die sich gleichzeitig mit der Komposition dieses Bildes ereignete. Das vorherrschende Gefühl in diesem Werk ist der Eindruck eines drohenden Unheils, ausgelöst durch die Einbildung und den Hochmut der menschlichen Gattung und insbesondere durch den Glauben, daß wir Macht über die Erde besitzen würden. Diesen Punkt stellt Colvin in der Tat klar heraus, indem er dem Hintergrund der Komposition einen Plastikglobus hinzufügt, aus dem die Luft abgelassen ist.

Im Bild, das sich mit der Todsünde der **Trägheit** beschäftigt, wird das Vogelmotiv weiter ausgebaut, und hier verstärkt sich auch der Symbolismus. Die Szene spielt sich in einer labyrinthartigen, zerfallenden Landschaft ab. Die in Schottenröcken gekleideten Figuren stehen jeweils ganz auf der linken bzw. der rechten Seite des Bildes neben einem Kamin und betrachten müßig ihr jeweiliges Spiegelbild. Das Spiegelmotiv wird auf den Säulen aus Schamottstein wiederholt, auf denen Spiegeln den Zerfall der Umgebung widerspiegeln. Im Hintergrund schmücken sich Männchen-Figuren mit Federn in einem frustrierten Versuch, den schöpferischen Flug zu simulieren. Von der mittleren Säule hängt ein menschliches Spielzeug-Skelett mit dem Schädel eines Seevogels. Neben dieser Konstruktion hängt ein Büstenhalter. Dieses ist eines der dunkelsten, pessimistischen Bilder der ganzen Reihe. Die Szene ist von Tod und Zerfall geprägt, zeigt Totenköpfe, zerbrochene Flaschen, zertrümmerte Säulen und, im Vordergrund unten links, einen toten Vogel, der Öl spuckt. Auch hier haben wir einen Hinweis auf die Braer-Katastrophe, doch bei dieser Symbolik geht es eindeutig um etwas Tieferes als nur den Protest gegen Umweltverschmutzung. Hier wird Trägheit mit der Trägheit des schöpferischen Geistes gleichgesetzt. Der Vogel wird hier zum Sinnbild von Unschuld und Kreativität und, im übertragenen Sinne, der Figur des Künstlers. Die gefiederten Männchen streben nach dem Schöpferischen, Phantasievollen, doch sie bleiben im Erdhaften verwurzelt, das ebenso sehr durch Trägheit wie durch Böswilligkeit vernichtet wird.

Dieses Thema, das den menschlichen Ehrgeiz sowie das destruktive Element in der westlichen Entwicklung umfaßt, wird in den Bildern **Geiz, Neid** und **Völlerei** weiter erforscht. Das übergreifende Thema in diesen Werken ist das Wesen des Imperialismus und die Geschichte der Kolonialisierung. **Geiz** zeigt die Figur des Tatmenschen, wie er auf einem Teewagen in eine noch unverdorbene Teetablett-Landschaft hinaussegelt. In den Teewagen eingegliedert ist ein Globus, aus dem die Luft abgelassen wird, der den Kosmos darstellt. Auf dem Segel prangen mathematische Symbole, die dem bekehrenden Auftrag von Logik, Vernunft und Aufklärun Nachdruck verleihen. Zu den Füßen der Gestalt liege Spielzeugschwerter, welche die Werkzeuge der Übe redung symbolisieren. In der Teetablett-Landscha zeigt sich der eigentliche Zweck des Auftrags in Form eines toten Schafs, das an das »goldene Vlies« erinnert. Ganz deutlich wird diese Aussage vor Augen geführt durch den Geldbeutel, die Münzen und die Edelsteine, die auf der linken Bildseite verstreut sind.

**Neid** und **Völlerei** bilden Teile eines Triptychs, bei dem die beiden genannten Bilder ein Tableau flankieren, auf dem ein offenes Buch mit dem Titel »Die Religion der Wilden am Isthmus von Darien« zu sehen ist. Im hier gezeigten Text werden die Aktivitäten des Eingeborenenstammes hervorgehoben, insbesondere die Heilmethode, auf Kranke mit Pfeilen zu schießen (diese Praxis spiegelt sich im Wollust-Bild wider, in dem »Herr Po« von dem »Tatmenschen« beschossen wird). Die Rolle von »schottischen Abenteurern« im unseligen »Darien-Plan« wird ebenfalls erwähnt, und dieser Aspekt der Geschichte der imperialistischen Bestrebungen Schottlands bildet die Achse, um die sich die gesamte Bildersprache dreht. Die lateinischen Worte auf dem Spruchband bedeuten sinngemäß: »Das, was ihr seid, waren wir; das, was wir sind, werdet ihr sein,« und darin spiegelt sich eindeutig der missionarische Eifer der Kolonisatoren wider. Auf dem Bild verweisen die darin zusammengetragenen Kuchen und »schottischen Torten« ironisch auf die Vorräte für die Reise, während der goldene Ball und die exotischen Muscheln an die Verheißung von Reichtümern denken lassen.

Ein Merkmal des Triptychs sind Unterscheidungen zwi-

schen Hell und Dunkel, Sonne und Mond. Während die Sonnenbrille, dem Titel des englischen Boulevardblatts »The Sun« entnommen, einen witzigen Hinweis auf die kurzsichtige Unterstützung darstellt, die dem imperialistischen Adventurismus von solchen Blättern entgegengebracht wurde, spielen auch im weiteren Sinne das Interesse an der Sonne und die Sonnenanbetung im Bild zum Thema **Neid** eine wichtige Rolle. Hier tritt der »Tatmensch«, mit Schwert und Stab gewappnet, in eine sonnendurchflutete Landschaft, um zu missionieren und zu plündern. Ein Union Jack-Taschentuch sitzt auf einem Totenkopf an der Spitze eines Schiffsmastes. Darunter liegt eine sonnengegerbte Leiche neben zwei grinsenden Schädeln. Der falsche Prophet des Eindringlings wird durch die gespenstische Elvis-Gestalt symbolisiert, und die gesamte Szene spielt sich unter einem Vogelkäfig ab, um auf das Illusorische an der versprochenen Freiheit hinzuweisen. Dieses Bild findet seine Entsprechung im Bild über die **Völlerei**, das eigentlich die Habgier und die Zerstörung darstellt, welche durch die Ausbeutung verursacht werden. In einer verdunkelten und desolaten Landschaft, die wie im vorhergehenden Bild von einem Vogelkäfig überschattet wird, erscheint der gespenstische Elvis nun als Heiler. Dieser Vorstellung steht die Realität des ausgestopften Vogels gegenüber, der rittlings auf einer liegenden Figur sitzt. Bei dieser Metapher wird eindeutig das sexuelle Opfer mit den Opfern des Imperialismus gleichgestellt. Dies wird durch die entsetzliche Landschaft hervorgehoben, die mit zertrümmerten Knochen, zerfetzten Fahnen und verkümmerten Bäumen übersät ist, während das »Füllhorn« auf der rechten Seite des Bildes nach wie vor sein Versprechen verkündet.

Gewissermaßen sind diese **Sieben Todsünden** eine Meditation über den »Sündenfall« der menschlichen Gattung. Auf einer Ebene stellen sie eine Untersuchung der Ambitionen fortgeschrittener und postindustrieller Gesellschaften und eine Reflexion über die negativen und ausbeuterischen Dimensionen der Wünsche dieser Gesellschaften dar. Auf einer anderen Ebene geben sie einen Kommentar über die menschliche Eitelkeit und insbesondere über die Eitelkeit der Herrschaft über die Erde ab und setzen sich mit der Destruktivität dieses Strebens auseinander. So bedeutet der »Sündenfall« nicht so sehr der Fall von Gottesgnade, sondern vielmehr die Entfremdung von der Natur, von einem Punkt des Gleichgewichts, an dem das Leben in einem ausgeglichenen Zustand existiert.

Mit den **Vier Letzten Dingen** führt Colvin seinen Helden auf die letzte Odyssee. In der Sequenz zum Thema **Tod** werden amöbenähnliche Gestalten von Männchenhänden gestaltet in einem Werk, das die Themen Schöpfung, Geburt und Tod streift. Auf den Tod wird in dem mit Ölfarben ausgemalten Hintergrund hingewiesen, wo die karikierten Figuren eines Schotten und eines Arabers, Vertreter der Ausbeutung der Rohstoffe der Erde, auf einer zerfallenden, mit Skeletten überstreuten Gipsfläche im Profil zu sehen sind. Man sieht, wie der »Tatenmensch« im Schottenrock gerade in einen Trichter hineinfällt. Von da tritt er in **Das jüngste Gericht**, wo er einen Seiltanz auf einem Bambusstab zwischen zwei Flechtkörben vollführt. Hier bildet das Auge Gottes, in Wirklichkeit das Auge eines toten Truthahns, aber auch ein direkter Verweis auf die Ikonographie von Bosch, sein Urteil mit Hilfe der Vögel im Vordergrund. Links liegen das Dunkel und die Hölle, rechts das Licht und das Paradies. Die Vision der **Hölle** spielt sich vor einer ölbeschmierten Wand, geschwärzten Kerzen und Teufelshörnern ab, und die Karikaturen des Schotten und des Arabers sind auch wieder zu sehen. Die Figur des Männchens geht auf einen Spiegel zu, der von Bildern von falschen Propheten umgeben ist. Im Spiegel werden Hände, mit Handschuhen bekleidet, vor dem Hintergrund eines sterbenden Lebensbaums und eines unvollständigen Puzzlespiels ausgestreckt. Im **Paradies** wird der Tatmensch, dem inzwischen Flügel gesprossen sind, in einem positiveren Bild über die Styx und ins Licht befördert.

Auch wenn der Ethos dieser Bilder der christlichen, der klassischen und der heidnischen Mythologie entlehnt ist, ist er dennoch weltlicher und humanistischer Art. Die Bilder schreien geradezu nach einem ausgewogenen und sensiblen Vorgehen in den Angelegenheiten der Menschen und in Bezug zur Natur. Dort, wo Verzweiflung ist, handelt es sich um eine Verzweiflung, die aus der menschlichen Neigung zur Ausbeutung und zur Aufstellung von Ungleichheiten hervorgeht. Doch im großen und ganzen zeugen diese Bilder von einer unverblümten Freude. Sie sind unablässig witzig und strotzen vor Suggestivkraft, Assoziationen und Doppeldeutigkeiten. In diesem Sinne geben sie uns die Möglichkeit, den menschlichen Wahn zu betrachten und dessen Absurdität zu erkennen. Mit dieser Erkenntnis bieten sie keine Erlösung, sondern Hoffnung.

St. Andrews, im März 1993

Tom Normand

# Calum Colvin's Seven Deadly Sins

Calum Colvin's photography has consistently toyed with conventions in a playful questioning which masks a deep ethical, indeed moral, commitment. This has been most obvious in the form of his work, where the overlap of discreet techniques – photography, the constructed environment, painted scenery, montage – has generally been viewed as an aspect of postmodern practice which disestablishes hierarchy and convention. Equally, the complex iconography of his photographs, incorporating visual puns, literary references, cultural cliches, ironic gestures and loaded symbolism, re-invents contemporary experience in a manner which interrogates the dislocated and fragmented nature of everyday reality. It might be added that the predominant subject of his work, culture and society, displays his overriding concern with process and change as a focus for his imagery. All of this points to a photography which, it has been acknowledged, is profoundly contemporary, visually exciting, witty and relevant. Underlying this, however, there is a critical consciousness which deploys the language of post-modern irony in the service of a neo-humanist sensibility which, in turn, deprecates the moral vacuity in post-industrial society.

It should be no surprise, then, that Colvin's latest project is based upon Hieronymous Bosch's intriguing tondo **The Seven Deadly Sins and The Four Last Things**. The work sits in the Prado in Madrid, and Colvin first saw it while on a visit to Spain. The attraction would be immediate, and is unsurprising for there are clear parallels between these artists. Bosch created extraordinary visions of decay, confusion and chaos in a fetid landscape peopled by grotesque human beings and terrifying monster-machines. His was a language of threat and menace articulated through the juxtaposition of the everyday real and the nightmarishly metaphysical. This sense of painted montage is reflected in Colvin's constructed images where complex surreal landscapes are peopled by dolls and puppets acting out the dramas of human life. However, where Bosch's sensibility is directed towards the grotesque, Colvin's art highlights the absurd. He is prepared to use humour in the service of revelation in much the same way Bosch deployed terror to this end.

In both artists, also, there is a common »feeling« to the work. The overwhelming sensation when viewing a painting by Bosch, or a photography by Colvin, is the sense of imminent menace, the feeling that something extraordinary is happening, or is about to happen. At their most characteristic Colvin's photographs involve narrative and process where the outcome is uncertain, but in which the potential for a sinister and cataclysmic conclusion remains open. Here, the terrors of the medieval world and the uncertainties of the contemporary world, find a confluence, and this is certainly the case in Colvin's most recent project.

It is worthwhile briefly examining Bosch's original work, in order to trace the fransformations and metamorphoses into Colvin's **Seven Deadly Sins**. Bosch's work is presented, using one of the conventions of his age, on a table-top. In the centre of the table-top is a roundel, a circular arrangement of images in which the seven deadly sins are depicted. At the four corners of the table four separate pictures represent the **Four Last Things; The Death of a Sinner, The Last Judgement, Hell** and **Paradise**. In the centre of the roundel there is an eye, and in the centre of the eye the image of a risen Christ. Beneath the Christ the words »Beware, Beware, God see's« are written. For Colvin this would have been the first level of identification with the picture. The eye is the all-seeing, omnipresent representation of God who sees and judges. In Colvin's work the eye is replaced by the camera lens. Ever-present, objective and judgemental, it functions both as witness and conscience in the modern secular age.

Bosch's work may be an early piece, or, some argue, from his middle period and completed mainly by studio apprentices. At any rate it is only in the **Hell** image of **The Four Last Things** that we see his characteristic monster-machines. The seven images of the sins take the form of tableaux in which figures, in contemporary dress, act out their folly in a recognisably Netherlandish landscape. Though there are clear elements of his sinister fantasy, Bosch generally maintained the iconography of his period in his study of the sins. Hence **Sloth**, which was understood to be not simply laziness but a kind of spiritual indolence, is represented by a figure reclining in a chair, by a fireplace, while a woman enters carrying a bible and a rosary to remind him of neglected duties. Likewise **Pride** shows a woman posing in a absurb bonnet before a mirror, which in turn is held by a demotic figure with a grotesque hat. Other sins, like **Anger**, are shown as men fighting in front of an inn. **Lust**, as lovers in a tent accompanied by a jester figure. **Avarice** shows a judge taking bribes. **Gluttony**, an obese man devouring food, and **Envy** as jealousy between rivals. It is these vices and follies which the central eye views, and in the **Hell** scenario of **The Four Last Things** we are reminded of the torment that awaits these sinners. Bosch accentuates these follies with banner quotations from the Book of Deuteronomy, declaiming »For they are a nation void of counsel, neither is there any understanding in them. O that they were wise, and that they

understood this, that they would consider their latter end«.

Parallels between these episodes and Colvin's work are significant, but it would be wrong to overemphasise the similarities. Colvin has maintained the convention of naming the sin, in Latin, on the image. Moreover he includes quotations, from a variety of sources, which are liberally scattered throughout his photographs and highlight the sentiment of the action. This, of course, has been a commonplace of his imagery in the past. However where Bosch's work is schematic Colvin's is anarchic, and where Bosch has been quite literal in his interpretations of the sins, Colvin presents us with a more cryptic and electric iconography. In part, this is due to the nature of the technique employed in Colvin's work. He is sensitive to the fact that he manipulates his photographs on a computer, and this encourages a free selection of enhanced images. More importantly he acknowledges the contemporary breakdown in a universally shared system of signs and meanings, and accepts that any iconography must be highly personal. As a Function of this, the iconography of each sin overlaps, and there is a sense in which each photograph contains a multiplicity of sins. Indeed, Colvin insists, the images »don't deal with particular sins, but they run into each other, since it's not really a black and white world any more«. It is this combination of variety, allusion and double-meaning which makes the current project so fascinating.

In his **Seven Deadly Sins** Colvin mixes symbolic history, philosophy and literature in equal measure with trivia, picture postcards and the debris of popular culture. He creates complex scenes in which sign and symbol collide in images replete with association and suggestion. One of the most accessible photographs is the study of **Anger**. Two figures battle against a kitsch landscape which has been slashed by the artist and back-lit. One figure, the kilted action man, wields a sword, while the other, a self-portrait of the artist, defends himself with a toy coat stand. Amongst the foreground debris an empty Campbell's soup can leaks tomato soup against a tin of Clan lager. A banner behind the swordsman carries the tattered logo of McDonald's fast-food chain. In the left foreground a shell ornament shows a scavenger fish eating smaller fish, the reference here being to the Flemish proverb »Big fish eat little fish«. Clearly there is a narrative established here, but it is not as straightforward as it appears. Colvin conjures with the history of Clan Campbell and Clan Donald rivalry, but he opens this out to touch on the issue of international capitalism and the nature of multinational corporations.

Simultaneously he places, at the feet of the figures, a shadow head of James Loch. Loch was the agent for the Duke of Sutherland and, in the 19th century, one of the most hated men in the Scottish Highlands. It is said of Loch that he »assisted in the near-extirpation of a society, a culture and a people«, and his role in the Clearances is infamous. There is a sense in which the references appear arbitrary, but in fact they create a complex web of associations where ideas relating to the theme of anger, and to different types of anger, are layered and linked.

A similar approach can be witnessed in the study of **Lust**. Here the central motif is the eponymous »Mr. Bum«, who ritually drops his trousers to the command of an air pump. The pump symbol is repeated in the tiger water pistol to the right of the picture, included to express both the animal and the mechanical nature of raw lust. To the left of the image the omnipresent kilted action man fires arrows into the absurd »Mr. Bum« in a caricature of Cupid's love play. The scene takes place before an altar which shows a young girl surrounded by the skeletal remains of a stag and bedecked by a partially formed wild horse jigsaw. In the foreground a classical head lies amongst a ruined landscape of rocks, shells, bottles, stags' antlers and dirty postcards. The image gives expression to an emotion which is both tragic and ridiculous. The mechanical satisfactions of the lustful »Mr. Bum« expose a sham eroticism, which is in turn heightened by the disposable pornographic images casually strewn troughout the photograph. A subtle metaphysic is explored here, one where the dislocation of human kind from nature is framed within the failure of eroticism and desire ti rise above what the artist calls »the inanity of pornography«.

The photograph relating to **Pride** most closely parallels the subject as developed by Bosch insofar as the mirror plays a key role in the development of the symbolism. Here the kilted manikin holds a bone and money, and is ceremonially dressed in a feathered hat and gown. In the mirror his image is reflected as a bird's skull, complete with feathers. Above him, on a fossil rock plateau stands his Doppelganger who holds aloft a bird headstone which he is about to drop. The action takes place in a landscape littered with the jetsam of the seashore which the artist has collected from his local beach in Portobello. Besides the driftwood and the jet lie the feathers of sea-birds and a condom stretched over a letter-opener in the shape of a sword. A seaside postcard lies at the feet of the central figure and refers, in a classic double entendre, to »stuffing birds«. Kitsch candelsticks and Doric columns complete the scene which takes place within a bird-cage. This is clearly an image which went through various stages and has a multiplicity of meanings. The references to the sin of pride in the central motif are clear; the figure admires itself in the mirror unaware of the deaths-head which is reflected there. Equally the Doppelganger holds a bird which alludes to Icarus's conceit, the dream of freedom and flight. The sins of anger, envy, avarice and lust function as an undercurrent here as the Doppelganger attacks the birdman, the birdman covents his own image and his money, and the condom reflects the intent manifest in the postcard. The theme of the birds and the birdcage, however, is crucially important for this refers to the Braer disaster in Shetland which occurred contemporaneously with the construction of this image. The imminent sense of the work is of impending disaster consequent upon the conceit and pride of human kind, and in particular the belief that we have jurisdiction over the earth. Indeed Colvin makes this point clear by including a deflating plastic globe in the background to the composition.

The bird theme is developed in the image relating to the sin of **Sloth**, and here also the symbolism multiplies.

The action takes place in a kind of labyrinthine crumbling landscape. The kilted figures appear by fireplaces on the extreme left and extreme right of the picture, idly contemplating their respective images in mirrors. The mirror theme is repeated on the firebrick pillars, where the mirrors reflect the decay of the scene. In the background manikin figures adorn themselves with feathers in a frustrated attempt to simulate creative flight. Hanging from the central pillar there is a toy human skeleton with the skeletal head of a sea-bird attached. Hanging with this composite there is a bra. This is one of the darkest, most pessimistic, images in the set. The scene is one of death and decay, skeletal heads, broken bottles, shattered pillars, and, in the lower left foreground, a dead bird spewing oil. Again there is a link with the Braer disaster, but clearly the symbolism runs deeper than environmental protest. **Sloth**, here, is the equivalent of creative indolence. The bird comes to symbolise innocence and creativity, and by extension the artist. The feathered manikins aspire to the creative and imaginative but are rooted to the terrestrial which is being destroyed as much by indolence as by malice.

This theme, incorporating human ambition and the detructive element in Western development, is explored in the subjects **Avarice**, **Envy** and **Gluttony**. The overarching theme in these works is the nature of Imperialism and the history of colonialisation. **Avarice** shows the action man figure sailing a tea-trolley into an unspoilt tea-tray landscape. The trolley encompasses a deflating globe depicting the cosmos. The sail is emblazoned with mathematical symbols emphasising the proselytising mission of logic, reason and enlightenment. At the feet of the figure toy swords symbolise the tools of persuasion. In the tea-tray landscape the real purpose of the mission is presented in the shape of a dead sheep, which recalls the »Golden Fleece«. The point is driven home in the purse, coins and jewels scattered on the left of the image.

**Envy** and **Gluttony** have been treated as a triptych with the two named pictures surrounding a tableaux featuring an open book entitled »The Religion of the Savages near the Isthmus of Darian«. The activities of the indigenous peoples are highlighted in the exposed text, notably the healing practice of firing arrows at the sick (this practice is reflected in the **Lust** image where »Mr. Bum« is fired on by the action man). The role of »Scottish adventures« in the ill-fated Darian Scheme is also mentioned, and this aspect of Scottish imperial history is the axis around which the imagery revolves. The banner quotation in Latin roughly translates as »That which you are we were, that which we are you will be«, and clearly reflects the missionary zeal of the colonisers. In this image the assembled cakes and »Scotch pies« ironically refer to the provisions for the journey, while the golden ball and exotic shells reflect on the promise of riches.

Distinctions between light and dark, sun and moon, are a key feature of the triptych. While the »Sun« specs are a comic reflection on the tabloids' myopic support for Imperial adventurism, the broader interest in the sun and sun-worship features heavily in the picture entitled **Envy**. Here the action man, with sword and staff, comes to a sun-drenched landscape to proselytise and pillage. The Union Jack handkerchief sits atop a deaths-head on a ship's mast. Beneath this a sun-scarred corpse lies prone beside two grinning skulls. The false prophet of the invader is symbolised in the ghostly Elvis figure, while all the action takes place under a bird-cage to denote the illusory nature of this promised freedom. This image is complemented in the **Gluttony** picture, which in fact represents greed and the destruction caused by exploitation. In a darkened and desolate landscape, again framed by a bird-cage, the ghostly Elvis now appears as healer. This idea is contradicted by the reality of the stuffed bird which straddles a prone manikin. The metaphor is clearly one in which the sexual victim is combined with the victims of imperialism. This is highlighted in the wretched landscape, strewn with shattered bones, tattered flags and wasted trees, while the »horn of plenty« continues to offer its promise to the right of the picture.

In a sense these **Seven Deadly Sins** are a contemplation on the »Fall« of human kind. At one level they examine the ambitions of advanced and post-industrial societies, and reflect on the negative and exploitative dimensions of their desires. At another level they comment upon human conceit, particularly the coceit of dominion over the planet, and examine the destructiveness of this characteristic. The »fall«, then, is not so much a fall from Grace, but a fall from Nature, from a point of balance where life exists in equilibrium.

With the **Four Last Things** Colvin takes his hero on the final odyssey. In the **Death** sequence amoeba-like forms are moulded by manikin hands, in a work which touches on creation, birth and death. Death is signalled in the c coloured background, where the caricature Scotsm and Arab, comic representatives of the exploitation earth's resources, can be seen in profile in a decayi plasterwork replete with skeletons. The kilted action ma is seen to fall into a funnel. He will emerge to **The Last Judgement** where he can be seen walking a bamboo tightrope between two wicker baskets. Here the eye of God, in fact the eye of a dead turkey, but also a direct reflection of Bosch's iconography, makes its judgement assisted by the foreground birds. To the left lies darkness and Hell, to the right, light and Paradise. The vision of **Hell** is formed against an oil smeared wall, blackened candles, devil's horns, and the caricature Scotsman and Arab are again present. The manikin figure approaches a mirror surrounded by images of false prophets. In the mirror gloved hands reach out against a background of a dying tree of life and an incomplete jigsaw. With **Paradise** a more positive image transports the now winged action man across the Styx and into light.

The morality in these images, while borrowing from Chritian, classical and pagan mythology, is secular and humanist. They cry out for a balanced and sensitive approach to human affairs and to nature. Where there is despair, it is despair born of the human propensity for exploitation and the construction of inequities. But overall there is an undisguised joy in these pictures. They are unremittingly humorous and playful, replete with suggestion, association and multiple meanings. In this sense they allow us to look at human folly and realise its absurdity. In this realisation they afford, not redemption, but hope.

## Biografie / Biography

1961

Geboren in Glasgow / Born in Glasgow

1979 – 83

Duncan of Jordanstone College of Art, Dundee

1983 – 85

Royal College of Art, London

Lebt und arbeitet in Edinburgh /
Lives and works in Edinburgh

Ausgesuchte Einzel Ausstellungen /
Selected Individual Exhibitions

1985

Chapter Arts Centre, Cardiff
Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem

1987

Seagate Gallery, Dundee
Kathleen Ewing Gallery, Washington D.C.
Sander Gallery, New York

1988

Friedman-Guiness Gallery, Heidelberg
Galeria 57, Madrid

1989

California State University, Long Beach
Portfolio Gallery, Edinburgh
Salama-Caro Gallery, London
Friedmann-Guiness Gallery, Frankfurt
Harris Museum and Art Gallery, Preston
Pier Arts Centre, Stromness, Orkney

1990

Haggerty Museum, Wisconsin
Glenn/Dash Gallery, Los Angeles
Torch Gallery, Amsterdam
Fruitmarket Gallery, Edinburgh
Aberdeen Art Gallery

1991

Salama-Caro Gallery, London
The Art Institute of Chicago
Willy D'Huysser Gallery, Knokke Zout, Belgium
Salama-Caro Gallery, London

1992

San Francisco Museum of Modern Art
The Nickle Arts Museum, Calgary
Winnipeg Art Gallery

1993

Portfolio Gallery, Edinburgh
Badischer Kunstverein, Karlsruhe

Ausgesuchte Gruppen-Ausstellungen /
Selected Group Exhibitions

1983

Compass Gallery, Glasgow
Richard Demarco Gallery, Edinburgh

1985

Ten Out of Ten, Hamilton Gallery, Edinburgh

1986

Rencontres Internationales de la Photographie,
Arles

Konstruierte Erzählungen, Reise-Ausstellung / Constructed Narratives, touring exhibition

1987

Towards a Bigger Picture,
Victoria and Albert Museum, London

True Stories and Photofictions,
Photogallery, Cardiff
Riverside Studios, London

The Vigorous Imagination,
Scottish National Gallery of Modern Art

1988

Haggerty Museum, Wisconsin

Juxtapositions,
Salama-Caro Gallery, London

Foco 88,
Circulo de Bellas Artes, Madrid

The Male Nude,
Salama-Caro Gallery, London

Rencontres Internationales de la Photographie, Arles

The Ludwig Museum, Cologne

1989

Towards a Bigger Picture,
Part II, Victoria and Albert Museum, London

Towards a Bigger Picture: Contemporary British Photography,
Tate Gallery, Liverpool

Machine Dreams,
The Photographers Gallery, London

Through the Looking Glass:
Photographic Art in Britain 1945 – 1989,
Barbican Art Gallery, London and
Manchester City Art Gallery

Das Konstruierte Bild,
Kunstverein München, Kunsthalle Nürnberg,
Badischer Kunstverein Karlsruhe und Forum Bremen,
Ansel Adams Center, San Francisco, California

1990

Fotofest, Houston

Photography on Site:
Calum Colvin and Ron O'Donnell,
California State University, Fullerton

New Scottish Photography,
Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh

1991

De Composition (Constructed Photography in Britain),
Oriel/Chapter Arts Centre, Cardiff and British Council tour to Museo de Arte Sao Paulo

(MASP);
Centro Cultural do Portao, Curitiba,
Itau Galeria, Campo Grande,
Escola de Artes Visuai do Parque Lage,
Fundacao Joaquim Nabuco, Recife,
Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa,
Galeria Athos Bulcao, Brasilia,
Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires

Photo Sample 91: Another Colour,
Centro Insular de Cultura, Las Palma, Gran Canaria

Friends and Contemporaries,
The Gallery at John Jones, London

1992

New Scottish Photography,
Centro Cultural Conde Duque, Madrid, and
Fundacio Cultural de la Caixa de Terrassa, Barcelona

Addressing the Forbidden,
Art Gallery, Brighton
Polytechnic and Stills Gallery, Edinburgh

La Photographie Britannique, Recontres Internationales de la Photographie d'Aries
Mai de la Photo,
Reims, France

International Photo Triennale 1992, Essen

## Veröffentlichungen / Selected Bibliography


David Brittain,
*Constructed Narratives: Photographs by Calum Colvin and Ron O'Donnell,* catalogue, The Photographers Gallery, London, 1986

Clare Henry,
*Glasgow Herald,* March 6, 1987

John Millard and Tony Knipe,
*2D-3D Art and Craft, Made and Designed in the 20th Century,* catalogue, Laing Art Gallery, Newcastle-Upon-Tyne, 1987

A. D. Coleman and Susan Beardmore,
*True Stories and Photofictions,* catalogue, The Photogallery, Cardiff, 1987

Keith Hartley,
*The vigorous Imagination,* catalogue, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 1987

Philip Core,
»Unnatural Perspectives«, *The Independent,* March 16, 1988

Marion Diwo,
Calum Colvin, *NIKE,* No. 23, May/June 1988

David Mellor,
»Romances of Decay, Elegies for the Future«, *Aperture,* No. 113, 1988

David Mellor,
*Calum Colvin, Works 1986-88,* catalogue, Salama-Caro Gallery, London, 1988

David Brittain,
»Profile«, *Portfolio Magazine,* No. 2, 1988-89

Clare Henry,
»Scotland's International Star Who Brings the Gods Down to Earth«, *Glasgow Herald,* January 23, 1989

Murdo MacDonald,
»Visual Illusions Which Challende Conceptions«, *The Scotsman,* January 23, 1989

Keith Hartley,
*Scottish Art Since 1900,* Lund Humphries, London, 1989

David Brittain,
»Calum Colvin: Keeping the Beast Chained Tight«, *Artline,* Vol. 4, No. 6, April/May 1989

Philip Core,
»Snapping Back«, *The Independent,* July 31, 1989

Sarah Kent,
*Taking Issue: Artist as Photographers,* catalogue, Barbican Gallery, London, 1989

David Mellor,
*Calum Colvin, Works 1989,* catalogue, Salama-Caro Gallery, London

Sarah Kent,
»On Calum Colvin«, *Time Out,* September 13-20, 1989

John Russell Taylor,
»Caught in the Camera Frame«, *The Times,* September 22, 1989

Francis Hodgson,
»Calum Colvin: New York at the Salama-Caro Gallery«, *Arts Review,* September 22, 1989

Richard Ehrlich,
»It's the Art that Really Counts«, *Creative Camera,* December, 1989

Adrian Dannatt,
»Calum Colvin«, *Flash Art,* No. 150, Jan./February, 1990

»Inszenierte Fotographie«, *Frankfurter Rundschau,* January 16, 1990

»Comics, Kitsch und Kunst: Calum Colvin«, *Frankfurter Allgemeine,* January 16, 1990

Robert MacDonald,
»Calum Colvin«, *Contemporanea,* February, 1990

David Mellor,
*Calum Colvin, catalogue,* Fruitmarket Gallery, Edinburgh, April, 1990

Jonathan Colin,
»Fruitful Perspectives«, *The List,* April 6-19, 1990

Charles Hall,
»Joys of Making Noises«, *The Guardian,* April 9, 1990

Murdo MacDonald,
»Rich Pickings at Fruitmarket Gallery«, *The Scotsman,* April 16, 1990

Clare Henry,
»Optical Illusions and a Way With Mirrors«, *Glasgow Herald,* April 27, 1990

Lorna J. Wait,
»Displaced Histories«, *The List,* April 4-17 May, 1990

Clare Flowers,
»Avoiding a Washout«, *Scotland on Sunday,* May 20, 1990

Charles Hagen,
»It's a Small World«, *Artnews,* September, 1990

Natasha Edwards,
»Calum Colvin«, *Artforum,* September, 1990

David Mellor, Colin Westerbreck,
*Calum Colvin,* catalogue, Art Institute of Chicago, May, 1991

Michael Tarantino,
*Calum Colvin,* catalogue, Willi D'Huysser Gallery, Knokke Zout, Belgium, 1991

Andrea Rose,
*De Composition,* catalogue, British Council, London, 1991

James Lawson,
»Calum Colvin and Seven Deadly Sins«, *Portfolio Magazine,* Spring, 1993