



Loretta Lux, *Three Wishes*, 2001, tirage Ilfochrome

LORETTA LUX

Cours de Nassim Daghighian

## Loretta Lux. Portraits imaginaires

Exposition au Musée de l'Elysée,  
Lausanne, 14.09. – 04.11.2007

" C'est le grand mérite de Loretta Lux de s'être aventurée sur un terrain aussi miné que la photographie d'enfant, genre souvent mièvre et ennuyeux, et de s'en être tirée aussi brillamment qu'elle l'a fait. Elle a évité d'autres pièges encore, dont celui de proposer une image de l'enfant comme monstre. Car notre époque est aussi fascinée par ce côté, qu'illustre remarquablement le film culte de Wolf Rilla, *Le village des damnés*.

Une galerie de portraits d'enfants, voilà qui a *a priori* n'a rien d'extraordinaire mais dont le traitement, totalement inattendu, se révèle ici presque dérangeant. Qu'ont donc ces enfants

à être aussi calmes et pensifs, avec leurs grosses têtes et leurs grands yeux, leurs habits étriqués et démodés ? Pourquoi leur environnement paraît-il aussi artificiel, à tel point qu'on se croirait dans *Alice au Pays des Merveilles* ou un autre livre illustré pour enfants ? Si malaise il y a, il vient sans doute de la différence entre des décors aux couleurs de bonbons et l'attitude pensive, voire l'air absent des petites filles et des petits garçons. Pourquoi restent-ils aussi réservés et graves au Pays des Merveilles ? Leur sérieux, leur maturité ne sont pas normaux. Loretta Lux voudrait-elle nous suggérer que l'enfance n'est pas de l'âge de l'innocence qu'on suppose ? Dans le monde qu'elle a créé, ce ne serait pas les adultes qui seraient invités à regarder les choses " poétiquement ", avec des yeux d'enfants. Ce serait au contraire les enfants qui prendraient conscience du fait que la vie n'est pas un conte de fée. D'où leur mélancolie.

*Alice au Pays des Merveilles*... Lewis Carroll, son auteur, est aussi célèbre pour ses photographies et en particulier pour ses portraits de fillettes, qu'il pouvait mettre en scène de manière troublante. C'était dans l'Angleterre de la reine Victoria, à une époque réputée pour sa morale très contraignante, et le propos de Lewis Carroll était ambigu, c'est le moins qu'on puisse dire. Il n'en va pas de même de Loretta Lux, qui ne cherche pas une voie artistique pour extérioriser ses fantasmes sur des tabous. Mais, parce qu'elle flirte avec l'idée qu'il n'y a pas d'âge de l'innocence, elle aussi se retrouve en porte-à-faux face à l'ordre moral.

S'il est possible d'établir des parallèles avec d'autres photographes que Lewis Carroll, il est aussi tentant de le faire avec des peintres. La liste des noms qu'on trouve cités à titre de comparaisons est longue : Botticelli, Memling, Bronzino, Vermeer, Velasquez, Chardin, Tiepolo, Goya, Friedrich, Balthus, etc. Certes Loretta Lux a une formation de peintre, et il est vrai ses images peuvent rappeler l'art de la Renaissance, avec leurs couleurs pâles de fresque. Mais tant qu'à faire, il paraît plus convaincant d'essayer de les rapporter à un contexte précis, celui dont l'artiste est issue, à savoir l'Allemagne du 20<sup>e</sup> siècle. Étonnante paraît alors la parenté avec les peintres de Nouvelle Objectivité, mouvement majeur de l'époque de la République de Weimar, dont l'influence s'étend jusqu'à aujourd'hui. Il est remarquable de voir le brio avec lequel Loretta Lux parvient à créer les mêmes effets que ces peintres, en trouvant un équilibre entre des apparences de normalité et de tranquillité, d'une part, et une ambiance irréaliste, d'autant plus déstabilisante qu'elle ne repose sur rien de franchement insolite, d'autre part. On en éprouve un certain malaise, qui augmente encore lorsqu'on réalise que le monde enchanté de Loretta Lux est en fait contaminé par le désenchantement. [...]"

Christophe Blaser, texte d'exposition, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007



Loretta Lux, *Self Portrait*, 2000

Loretta Lux est un pseudonyme pris en 2000. Toutes les photographies sont des tirages Ilfochrome. Les citations de l'artiste proviennent des articles de presse disponibles sur son site (voir en fin de ce dossier) ; les phrases citées en français dans ce dossier sont des traductions libres de l'anglais tirées de : STERN, Radu, *Dossier pédagogique : Loretta Lux*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007

## Loretta Lux et la peinture

Loretta Lux (Dresde, 1969) a grandi en Allemagne de l'Est mais, suite à la chute du mur de Berlin en 1989 et à la réunification de l'Allemagne, elle a eu la possibilité de suivre une formation de peintre " de 1990 à 1996 à l'Akademie der bildenden Künste de Munich avec le professeur Gerd Winner, qui fait d'elle son assistante pendant les deux dernières années. L'hyperréalisme de son maître et son utilisation fréquente de l'ordinateur exerceront, sans doute, une influence sur sa pratique future. Peu après ses études de peinture, elle y renonce en faveur de la photographie. Sa première photographie date de 1999 [...]"

STERN, Radu, *Dossier pédagogique : Loretta Lux*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007, p.6

" J'ai été formée comme peintre et j'aime encore la peinture mais je me suis rendue compte que le côté physique de la peinture ne m'allait pas. Je n'aimais pas travailler ce médium, il est très sale. Je préfère travailler d'une façon propre avec un bon ordinateur. C'est beaucoup plus proche de la peinture que de la photographie conventionnelle, même si le résultat final c'est un tirage. [...] Je compose mes images avec beaucoup de soin et j'arrange les formes et les couleurs de la même manière que le peintre le fait avec sa palette [...] J'utilise maintenant l'appareil photographique comme un outil en approchant la peinture d'une nouvelle manière. [...] Si le public arrive à faire des associations avec l'histoire de l'art, c'est très bien. " Loretta Lux

Voici quelques portraits de peintres souvent cités lors de l'interprétation des œuvres de Loretta Lux.



Hans Memling, *Portrait de Maria Maddalena Baroncelli*, 1470, huile sur panneau, partie d'un triptyque



Angelo Bronzino, *Bia, fille illégitime de Cosme 1<sup>er</sup> de Medici*, vers 1542, huile sur bois, 63 x 48 cm



Johannes Vermeer, *La jeune fille à la perle*, vers 1665, huile sur toile, 40x45cm



Jean Baptiste Chardin, *Petite fille au volant*, 1737, huile sur toile



Goya Francisco, *Don Manuel Osorio de Zuñiga*, 1787, huile sur toile



Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1822, huile sur toile, 44 x 37 cm



Diego Velázquez, *Las Meninas (Les Ménines)*, 1656, huile sur toile, 318×276 cm [l'infante Marguerite, fille de Philippe IV d'Espagne et de Marianne d'Autriche, est accompagnée de ses dames d'honneur et d'un chien. Au fond de la pièce apparaît le couple royal dans le reflet d'un miroir. À gauche du tableau, l'autoportrait du peintre à l'œuvre.]



Philipp Otto Runge, *Die Huesenbeckschen Kinder*, 1805-1810, huile sur toile, 131×141 cm



Otto Dix, *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden*, 1926, huile et tempera sur bois, 121×89 cm



Balthus, *L'été*, 1935, étude pour *La montagne*, huile sur toile



Balthus (Balthasar Klossowski), *La Montagne*, 1936, 249 x 366 cm, huile sur toile

## Le style de Loretta Lux : technique et esthétique à l'ère du numérique

Loretta Lux a suivi une formation de peintre mais s'exprime depuis 1999 par le biais de la photographie, qu'elle retravaille numériquement (le programme Adobe Photoshop date de 1990). Avec un grand sens esthétique, elle a su créer un style personnel, instantanément reconnaissable. Quelles sont les relations entre technique et esthétique qui contribuent à la création de ce style ?

[...] "Loretta Lux emploie la caméra en tant qu'instrument d'acquisition d'images qui ne représentent que le premier stade d'un long travail. C'est une fois que les images sont stockées dans son ordinateur que le travail de composition commence, que Loretta Lux se livre aux manipulations informatiques subtiles dont elle garde jalousement le secret. Les éléments visuels des premières images fournissent le matériau brut que Loretta Lux combine à sa guise. Les premières photographies sont prises en studio en utilisant un fond blanc. L'arrière-plan des œuvres finies n'est jamais celui d'origine, mais un autre, photographié à un autre endroit ou même peint par l'artiste. "

STERN, Radu, *Dossier pédagogique : Loretta Lux*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007, p.6



Loretta Lux, *Marianne*, 2004



Loretta Lux, *The Paper Airplane*, 2004

### Pourquoi s'agit-il de *Portraits imaginaires* ?

Lorsqu'on analyse les *Portraits imaginaires* de Loretta Lux, on réalise les nombreuses transformations effectuées au niveau des personnages, en particulier les proportions entre les corps et les têtes des enfants. " Le visage des modèles est délicatement modifié, de même que la longueur de leurs membres. Leur peau et leur teint subissent un traitement spécial qui change les couleurs d'origine en leur donnant une pâleur étrange. La texture de la chair est aussi travaillée pour arriver à quelque chose qui ne ressemble plus au naturel, mais qui est presque minéral et assez fragile. "

STERN, Radu, *Ibidem*, p.6-7



Loretta Lux, *Study of a Boy, 3*, 2002

## Pourquoi s'agit-il de *Portraits imaginaires* ? Est-ce vraiment des portraits ?

De même, il est très intéressant d'observer les vêtements et les coupes de cheveux des enfants. " De la même façon qu'elle change l'environnement d'origine des modèles, Loretta Lux ne leur permet en aucun cas de garder leurs vrais vêtements. Ils sont habillés avec des vêtements qui ne leur sont pas familiers, quelquefois les propres habits d'enfant de l'artiste gardés précieusement par sa mère. De temps à autre, la coupe de cheveux est modifiée à l'aide d'un coiffeur professionnel et d'un styliste. Presque chaque fois, les habits sont des vintage et ne correspondent pas à ceux à la mode quand l'image a été créée. Bien des fois, ils semblent trop petits pour ceux qui les portent, une manière astucieuse de visualiser le passage du temps. Le choix des vêtements est effectué avec grand soin, privilégiant ceux d'entre eux qui ne peuvent pas être datés précisément, des jupes plissées et des culottes courtes portées pendant des décennies. Cela produit un décalage entre le temps réel de la prise de vue, l'âge réel du modèle et un temps très incertain, presque atemporel, suggéré par l'image. "

STERN, Radu, *Ibidem*, p.7-8

Le genre du portrait dépourvu de connotation religieuse a, dans notre culture occidentale, une longue tradition remontant à la peinture de la Renaissance. Cette tradition postulait que le visage, donc le corps, serait le reflet de la personnalité, donc de l'âme de l'individu représenté. L'image serait ainsi un moyen d'accès à l'identité d'un être. Dans les pratiques artistiques actuelles, cette conception du portrait a été radicalement remise en question, on parlerait même d'anti-portraits.

" A part quelques rares images avec un sujet différent, parmi lesquelles deux autoportraits explicites, l'immense majorité des œuvres de Loretta Lux est composée des images que certains ont qualifiées, un peu vite, de " portraits d'enfants ". Leur appartenance au genre " portraits " est problématique\*, puisque Loretta Lux transgresse la définition classique qui veut que le but d'un portrait soit l'expression de l'individualité du modèle portraituré. Certains, parfois même l'artiste, ont suggéré l'expression " portraits imaginaires ". Si elle ne manque pas entièrement de pertinence, l'étiquette est ambiguë car, en occurrence, les modèles ne sont pas des êtres imaginaires mais des personnes existantes. Très souvent, il s'agit d'enfants d'amis, que l'artiste est censée bien connaître. Toutefois, cette expérience personnelle, cette intimité réelle avec les modèles, ne laisse pas de traces visibles dans les œuvres : " Les enfants sont pour moi des sujets fascinants. Un artiste choisit des sujets qui lui plaisent, moi j'ai choisi les enfants parce qu'ils m'intéressent. Cependant, mon œuvre n'est pas sur des enfants que je photographie. Il ne s'agit pas de portraits d'enfants ou de portraits dans le sens traditionnel. Je n'essaie pas d'exprimer la psychologie individuelle du modèle. Pour moi, il s'agit d'une métaphore pour l'enfance et pour l'innocence. L'enfance est une partie importante de la vie, qui influence le reste. C'est pendant l'enfance qu'on apprend comment vivre dans ce monde. Mais l'enfance ne peut être revécue, ce qui est malheureux de beaucoup de points de vue. C'est tragique. " [Loretta Lux]

Vu sous cet angle, le choix du sujet est motivé par une réflexion sur la condition humaine qui dépasse l'individualité des modèles. Pour l'artiste, on a trop idéalisé l'enfance, souvent décrite comme une époque d'innocence et sans soucis. Un des buts de son travail est de démythifier ce royaume imaginaire qui n'est qu'une projection des adultes : " En photographiant les enfants seuls, isolés de tout contexte social, je leur donne la possibilité d'exister pour eux-mêmes [...] J'explore le rapport équivoque entre soi et le monde. " [Loretta Lux]

Mais le choix de Loretta Lux est bien plus complexe encore. Les enfants sont sûrement le sujet le plus photographié au monde. C'est précisément sur ce terrain encombré qu'elle a voulu prouver sa maestria en créant des images d'une force peu commune dans lesquelles l'innocence et la spontanéité associées à l'enfance contrastent fortement avec la sophistication extrême de leur conception et de leur réalisation. Et les relations ambiguës que ses " portraits ", qui gardent une ressemblance non-identitaire avec leur modèle, entretiennent avec le genre portrait soulèvent des questions essentielles sur la nature de l'iconicité et de la représentation.

\* D'où la présence d'images de Loretta Lux dans une exposition précédente du Musée de l'Elysée, *Je t'envisage* (2004), qui voulait étudier la dissolution du genre " portrait " dans la photographie contemporaine.

STERN, Radu, *Ibidem*, p.8-9

## Loretta Lux et *Alice au pays des merveilles*



Lewis Carroll, *Edith, Lorina et Alice Liddell*, 1859



Loretta Lux, *The Bride*, 2003

*Alice's Adventures in Wonderland* (*Alice au pays des merveilles*), 1865, est une œuvre de littérature enfantine écrite par le pasteur mathématicien Charles Lutwidge Dodgson (Grande-Bretagne, 1832-1898), sous le pseudonyme Lewis Carroll. Le livre foisonne d'allusions satiriques aux amis de l'écrivain et aux leçons que les écoliers britanniques devaient mémoriser à l'époque. Le pays des merveilles, tel qu'il est décrit dans le conte, joue sans cesse avec la logique. Le livre a connu une suite intitulée *Through the Looking Glass* (*De l'autre côté du miroir*), 1871. Le livre *Alice au pays des merveilles* est publié le 4 juillet 1865, trois ans après une promenade en barque sur la Tamise effectuée par les révérends Dodgson et Duckworth en compagnie de trois sœurs : Lorina Charlotte Liddell (13 ans) ; Alice Liddell (10 ans) ; Edith Liddell (8 ans). Durant le trajet, Dodgson (Carroll) raconta aux sœurs Liddell une histoire qu'il venait d'inventer. Celle-ci fut suivie par *Alice's Adventures Underground* et devint *Alice's Adventures in Wonderland*.

Texte adapté de : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Alice\\_au\\_pays\\_des\\_merveilles](http://fr.wikipedia.org/wiki/Alice_au_pays_des_merveilles)



Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1859

## Lewis Carroll photographe de l'époque victorienne

Lewis Carroll est également photographe dès 1855 ; il réalise de nombreux portraits des trois sœurs Liddell ainsi que d'autres petites filles. Sa manière de travailler n'est pas éloignée des photographies mises en scène par son amie Julia Margaret Cameron, dont l'œuvre était très appréciée de la Reine Victoria. Son journal intime témoigne de la préparation soignée des prises de vue où les modèles sont souvent habillées pour l'occasion ou même déguisées (par exemple en mendiante, dans l'un des plus célèbres portraits d'Alice). Il écrit prendre un grand plaisir à ce "jeu" de mise en scène, ce qui le rendra suspect de pédophilie. En 1880, il abandonne brusquement la photographie et, avant de mourir, détruit certaines images et des pages de son journal, ce qui attisa les soupçons sur son attitude... Ses images sont aujourd'hui considérées comme de superbes portraits d'enfant typiques de l'époque victorienne.



Lewis Carroll, *Alice Liddell*, 1858

## Loretta Lux : Pays des merveilles ou univers désenchanté ?



Walt Disney, *Alice au pays des merveilles*, dessin animé, 1951



Loretta Lux, *Yanan*, 2004



Lewis Carroll, *Xie Kitchin Sleeping*, 1874



Loretta Lux, *The Waiting Girl*, 2006

L'univers des photographies de Loretta Lux est-il celui d'un monde merveilleux ? que penser des expressions des visages ? Ces enfants sont-ils innocents ou prêts à se transformer en monstres ?



Wolf Rilla, *Le village des damnés*, film, 1960



Loretta Lux, *Isabella*, 2001



### Loretta Lux, *Le Tambour* et *Peter Pan*

Loretta Lux est née en 1969 à Dresde, Allemagne de l'Est (DDR, Deutsche Demokratische Republik). Elle en parle ainsi :

" Je n'ai pas aimé du tout avoir grandi là-bas. Etre obligée de prétendre que j'étais une petite communiste, c'était avilissant. "

Quelle a été l'enfance de l'artiste dans un tel contexte politique, quels aspects de sa vie privée, de son histoire familiale, ont bien pu influencer son œuvre ? Nous n'avons que des indices pour émettre des hypothèses et cette photographie, peut-être la clé magique qui ouvrirait une porte secrète sur les *Portraits imaginaires*.



Loretta Lux, *The Drummer*, 2004

### Günter Grass, *Die Blechtrommel*, 1959

*Die Blechtrommel* (*Le Tambour* en allemand), 1959, est un roman de Günter Grass (né en 1927 à Dantzig, ville libre au début du 20<sup>ème</sup> siècle, allemande sous Hitler, polonaise depuis 1945). Le livre se présente sous la forme d'une autobiographie ; celle d'un personnage nommé Oskar Matzerath qui écrit ses mémoires alors qu'il est interné dans un asile d'aliénés entre 1952 et 1954. Les souvenirs d'Oskar remontent bien plus loin que ceux du commun des mortels : le livre débute en effet avec la propre naissance du narrateur qui voit le jour sous la forme d'une " ampoule de 60 watts " dans la Ville libre de Dantzig, dans un milieu bourgeois. Oskar est un enfant dont le développement spirituel est achevé dès la naissance, il est en outre doué d'une faculté étonnante : la capacité d'émettre un cri si perçant qu'il peut, à distance, briser le verre. À l'occasion de son troisième anniversaire, il reçoit un petit tambour aux couleurs de la Pologne (rouge et blanc) et décide de ne pas rejoindre le monde des adultes tant est grand son mépris pour l'hypocrisie et la médiocrité qu'il constate chez ces derniers : par le simple effet de sa volonté, il interrompt le processus naturel de sa propre croissance. La deuxième partie du roman se déroule de la fin de la seconde guerre mondiale à l'annonce de la mort de Staline en 1953 ; Oskar a décidé de reprendre sa croissance, mais celle-ci ne peut s'accomplir harmonieusement : il devient un nain vaguement monstrueux. Ce récit est l'occasion pour l'auteur d'aborder les thèmes sensibles de la difficulté de chacun à se reconnaître complice de la naissance du nazisme et d'assumer sa responsabilité sociale. *Die Blechtrommel* est également un film germano-franco-polonais du cinéaste allemand Volker Schlöndorff (né en 1939) sorti en 1979, adapté du roman de Grass. Oskar est interprété par David Bennent (Lausanne, 1966).

Texte adapté du Petit Robert et de :

<http://www.evene.fr/livres/livre/gunter-grass-le-tambour-6990.php> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Tambour\\_%28roman%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Tambour_%28roman%29)

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Tambour\\_%28film%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Tambour_%28film%29)

Voir une interview de Schlöndorff à Cannes en 1979 sur :

[http://www.ina-festivaldecannes.com/index.php?vue=notice&id\\_notice=CPC7905299802](http://www.ina-festivaldecannes.com/index.php?vue=notice&id_notice=CPC7905299802)



Couvertures de vidéos et photographies du film *Die Blechtrommel*, 1979, de Volker Schlöndorff

### James Matthew Barrie, *Peter Pan*, 1911

Peter Pan est un personnage fictif créé au début du 20<sup>ème</sup> siècle par l'auteur écossais James Matthew Barrie (1860-1937). Il apparut pour la première fois dans le roman *The Little White Bird (Le Petit Oiseau Blanc)*, 1902, puis dans la pièce de théâtre *Peter Pan or The Boy Who Wouldn't Grow Up (Peter Pan ou le garçon qui ne voulait pas grandir)*, dont la première eut lieu à Londres le 27 décembre 1904. En 1906, la partie de *The Little White Bird* concernant Peter Pan est publiée seule : *Peter Pan in Kensington Gardens*, illustrée par Arthur Rackham. Enfin, Barrie adapta la pièce en un roman publié en 1911 et titré *Peter and Wendy*, connue actuellement sous le titre *Peter Pan*. Le personnage et l'œuvre ont été adaptés à de nombreuses reprises au théâtre, au cinéma ou en bande dessinée.



Ci-contre : Walt Disney, *Peter Pan et Wendy*, dessin au trait, film de 1953

James Barrie a créé Peter Pan en racontant des histoires aux fils de son amie Sylvia Llewelyn Davies. Sylvia était la fille de Georges du Maurier, dessinateur satirique et compagnon de route de Henry James. "Peter" était le prénom du plus jeune de ces fils, et Pan rappelait le dieu grec de la Nature. Pour certains commentateurs, le personnage a pu être inventé par Barrie dans le souvenir du deuil de son frère aîné David, mort à 13 ans. Sa mère ne s'en remit jamais vraiment. Pour Andrew Birkin, auteur de *J.M. Barrie and the Lost Boys*, " Si Margaret Ogilvy trouvait du réconfort dans l'idée que David en mourant enfant, resterait un enfant à jamais, Barrie y trouva son inspiration. "

Une semaine après sa naissance, Peter Pan entend ses parents parler de sa future vie d'adulte mais, afin de " toujours rester un enfant pour pouvoir s'amuser ", il décide de quitter sa famille. Parvenu au " Never Land " dans les jardins de Kensington, Peter Pan n'est jamais triste : " Je suis la jeunesse, la joie, je suis un oiseau qui a cassé la coquille de l'œuf. "

Texte adapté du Petit Robert et de [http://fr.wikipedia.org/wiki/Peter\\_Pan](http://fr.wikipedia.org/wiki/Peter_Pan)

### Syndrome de Peter Pan

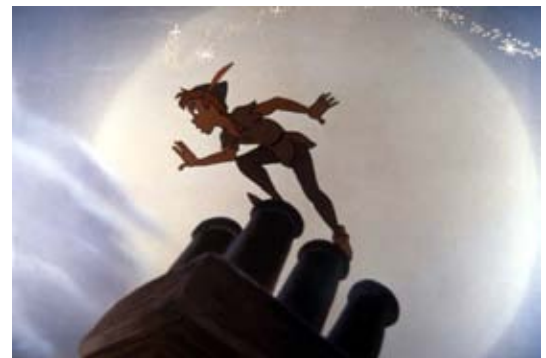
Dan Kiley, *Le syndrome de Peter Pan. Ces hommes qui ont refusé de grandir*, Paris, Robert Laffont, coll. Réponses, 1996  
Voir aussi le livre de Kathleen Kelley-Lainé, *Peter Pan ou l'enfant triste*, Paris, Calmann-Lévy, 2005

Le syndrome de Peter Pan (parfois nommé complexe de Peter Pan) caractérise les enfants angoissés par l'idée de grandir et les adultes restant attachés au monde des enfants. Le concept fut développé par Dan Kiley, psychanalyste américain, en 1983. Son nom a été inspiré par Peter Pan, le héros de James Matthew Barrie. Le syndrome apparaît le plus souvent au début de l'âge adulte, lorsque l'individu commence à avoir des responsabilités. Le plus souvent il s'agit de célibataires. Kiley fait remarquer qu'on l'observe particulièrement chez d'anciens enfants dont le père était souvent critiqué à la maison par la mère et réagissait par la passivité au lieu de fournir son point de vue. Il s'agirait donc d'un *mimétisme de la fuite*.

Texte adapté de : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome\\_de\\_Peter\\_Pan](http://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome_de_Peter_Pan)



Walt Disney, *Peter Pan*, dessin animé, 1953



## Loretta Lux et la mise en scène des modèles

L'artiste utilise à la fois les décors et les poses des modèles (expression du regard, attitude, gestes, activités diverses, etc.) pour mettre en scène les enfants dans un univers qu'elle crée, en bonne partie par l'intervention du numérique en " post-production " (après la prise de vue). En observant attentivement les détails des photographies dans l'environnement des personnages ainsi que le code kinésique (langage du corps) des enfants pris dans leurs jeux ou au contraire en train de regarder, d'attendre et, toujours, de poser, on peut voir de quelle manière Loretta Lux crée un monde de fiction qui lui est propre.

" Plusieurs fois, Loretta Lux a dit ne pas vouloir construire une narration et qu'elle aimerait que chaque spectateur garde entière sa liberté d'interprétation. Néanmoins, le contrôle qu'elle exerce sur ses images est total, même dans les plus petits détails. " [...]

" Les arrière-plans sont dépourvus de tout élément topologique qui permettrait une localisation, même imprécise, de la scène. L'effet " hors de l'espace " s'ajoute donc à l'effet " hors du temps " [lié au port d'habits d'une autre époque] et est renforcé par une lumière uniforme dont on ne peut identifier ni la source, ni la direction, c'est-à-dire le moment de la journée.

Tous ces paramètres contribuent à une aliénation des modèles qui, privés de leurs rapports spatiaux et temporels habituels, isolés dans un espace fictif, dé-contextualisé, expriment un malaise perceptible. Rien n'est vrai dans l'image, même pas les modèles eux-mêmes, tout est étrange, artificiel, construit. "

STERN, Radu, *Dossier pédagogique : Loretta Lux*, Musée de l'Elysée, Lausanne, 2007, p.7-8



Loretta Lux, *The Rose Garden*, 2001



Loretta Lux, *Girl with crossed arms*, 2001



Loretta Lux, *At the Window*, 2004



Loretta Lux, *The Fish*, 2003



Loretta Lux, *Three Wishes*, 2001

## Loretta Lux et la fascination du double



Loretta Lux, *The Walk*, 2004



Loretta Lux, *Sasha and Ruby*, 2005



Loretta Lux, *The Irish Girls*, 2005



Loretta Lux, *Hidden rooms*, 1 et 2, 2001



Loretta Lux, *Hugo and Dylan*, 2, 2006



Loretta Lux, *Keisuke*, 2001



Loretta Lux, *Megumi*, 2001



Loretta Lux, *Hugo and Dylan*, 1, 2006

Dans l'œuvre de Loretta Lux, le thème du double est récurrent, soit sous la forme gémellaire (jumeaux/jumelles) soit sous formes de lien familial – ou supposé tel – avec des subtiles degrés de ressemblances... Mais le double apparaît aussi dans la répétition du même : par exemple, la fillette de *Hidden Rooms* (symétrie du bras plié, léger changement d'angle de prise de vue), le garçon photographié deux voire trois fois avec peu de différences (*Study for a Boy*, 1 à 3, 2002), etc. Le thème du double a toujours fasciné les artistes et il est fréquent dans les œuvres numériques des années 1990-2000'.

## Complément iconographique



Loretta Lux, *Dorothea*, 2001



Loretta Lux, *Girl with Marbles*, 2005



Loretta Lux, *The Wanderer*, 2003



Loretta Lux, *The Hunter*, 2003



Loretta Lux, *The Dove*, 2006



Loretta Lux, *The Dog*, 2007



Loretta Lux, *Hopper*, 2005



Loretta Lux, *The Hush*, 2000 [autoprotrait]

## Loretta Lux

Francine Prose, in *Loretta Lux*, Aperture, New York, 2006, p.6-11

In a Loretta Lux photograph, a beautiful, well-dressed child inhabits a storybook space located somewhere between a Tiepolo firmament and a commercial-portrait backdrop – a landscape sweetened by the pastel tints of a Victorian nursery and suffused with an icy, postnuclear light. The children look a little like dolls, a bit like fashion models, something like the fantasy creatures of some shutterbug Henry Darger, and ultimately reminiscent of some particular child recalled from a Lewis Carroll photograph, an Old Master portrait, or a medieval painting.

These children have no interest in us, no wish to engage or charm us. They occupy that insular dream state that we recognize as childhood, or in any case as a certain idea of what it means to be a child. They are innocents streaming clouds of glory, and yet at the same time they spark that uneasy frisson of the pink-cheeked infant entertainer. For we can no longer see children as the Victorians did, viewing their outer beauty as a sign of spotless inner lives. These days, children who are too pretty raise uncomfortable questions about the ways certain adults project their erotic longings on children. And yet, for all their evocative beauty, there is nothing about these children to suggest that they are anything but unearthly, and untarnished. And so we can only look within ourselves for the reasons we find Loretta Lux's photographs so unsettling.

Like every child, the children in these pictures have secrets from the adult world, secrets more urgent and real to them than the reality around them. Even when they stare out of the frame, they do not seem to see us. But mostly their gaze is turned inward, at once clear and glassy-eyed, transparent and opaque. Their eyes are startlingly bright and clear, expressionless and empty, the eyes of Siberian huskies or of alien children in science fiction.

Heirs of the aristocratic tots who sat for the Spanish masters, descendants of the preadolescents who modeled for Bronzino and Pinturicchio, these children wear costumes that have been chosen with considerable thought and care, costumes that are intended to be admired. The unreality and the sparseness of the backgrounds force us to register each detail of couture and coiffeur. We can hardly not notice that the little girl in *The Rose Garden* is dressed in almost precisely the same pink and green as the vegetation [fin p.6] around her; fresh sprigs bloom among the verdant rickrack of her rase-colored blouse. The blue diagonals on the dress in *Paulin* echo the gently peaking waves of the sea behind the model just as the eponymous *Blue Dress* picks up the unlikely azure of the housing blocks in the background. Clothed in an emerald coat with white stitching, the tow-headed toddler in *Spring* seems about to levitate from the emerald meadow. Evoking a Balthus painting, as well as pilgrims on pious walking tours, *The Wanderer* pauses for a rest. Wearing an outfit Lolita might have worn on her first day in a new school she rests her head against a knapsack so stylish that we almost wonder if it is a product she is selling. And yet, unlike fashion photographs in which the child model is the accessory, these pictures direct attention to the child rather than to what the child happens to be wearing.

In some cases, the children look as uncomfortable in their clothes as the little Spanish aristocrats pictured by Velázquez must have felt in those gowns as heavy and unyielding as armor. What must it have cost the boy in *Troll 1* and *3* to put that decidedly uncool ruff around his neck? We can fully understand why he looks so melancholy. And what patience it must have required from the girl in *Hidden Rooms 1* and *2* to sit still while her hair was twisted into those knobs at the sides of her head; the same forbearance, we imagine, that Velázquez's infanta must have shown as her tresses were being coiled into that dense nest of corkscrews.

Looking at Loretta Lux's photographs, we admire, as we are meant to, the beauties of the surface, the extravagant gorgeousness of the crafted object, here made to seem all the more wondrous because the compositions and the subjects are, in theory, so simple. Digitally altered Ilfochrome prints, these pictures testify to the marvels that can be worked with a good eye and a computer. Their size (they range from just under twelve to almost twenty inches on a side) is as intimate, as unintimidating, and as compelling of close inspection as a portrait by Hans Memling. Lux poses her models, the children of friends, most often against a bare wall and then digitally adds the backgrounds, borrowed from photographs she has taken in her travels.

The surfaces of these photos have a lustrous, pearlescent sheen that evokes the same magic the Old Masters knew how to produce with their long-lost alchemy of finishes and glazes. The light in *At the Window*, for example, evokes the golden glow of a Caspar David Friedrich or a Vermeer. The children and the artist [fin p.7] conspire to keep us riveted to the surface: their secrets are protected by a sort of sleight of hand that dazzles and diverts us. No wonder the children don't look at us, no wonder the space is so strange. No wonder nothing encourages us to imagine that we are seeing the "real" or "natural" child.

And yet the more their surfaces engage us, the more these images make us realize that, as soon as an artist such as Loretta Lux takes childhood as her subject, it becomes nearly impossible for us, or for her, to remain on the surface. A work of art that focuses on a child seems to burrow under our skin, tunneling back through time and memory to a world whose details we long to recall, yet cannot, and so we invent a myth that only inserts another layer between us and what we are trying to recapture.

Every child knows there are people who see children merely as larval adults and have no more interest in them than the non-entomologist has in the pupa in its cocoon. But there are other grown-ups, and I count myself among them, who must resist the urge to stare at every child who walks into the room. The mystery of childhood is as obsessively fascinating as the mystery of time. Perhaps that's because it is the mystery of time, of how hard and how quickly time works, and how much it can accomplish (aided by DNA). Unlike the more slowly evolving adult, the child makes us aware of how much is changing, second by second. In the child, we contemplate time's mystery with a certain narcissism, seeking tantalizing hints of who we were in the distant past and who we will be in the future. We want to ask children what used to be asked of the oracles. And the children in Loretta Lux's work are the sphinxes we imagine.

However much we might like to, we cannot stare at real children. Partly because our culture has identified staring at a child as a possible symptom of perversion. But also because, having been children ourselves, we know they are sentient beings who will notice us staring and, sensibly, wonder why. One advantage of having a child of your own is that you can look as long as you like. But beyond that, and to expand our view, art once more comes to the rescue. To look at the children in Chardin, in Velázquez and Goya, in Bronzino and Botticelli, at every angel and cherub, is to look at a child through a telescope and a microscope lent us by a genius. Though they have been dead for centuries, their subjects seem fully alive, wholly present. And, unlike real children, they will not mind how long we look. We can spend all day [fin p.8] contemplating an irreducibly individual, simultaneously transparent and opaque young person of a certain background, age, and class. We form a sense of this person that cannot be reduced to words or described as fully or eloquently as the artist has done with the image.

Such paintings, the products of long and repeated sittings, imply a transaction between the artist and the subject more sustained and focused than what generally transpires between a photographer and a model. And yet, strangely, photos of children often make us uneasy in ways that paintings (with perhaps the exception of Balthus) don't. The transfixed mutual adoration of many of Lewis Carroll's portraits is so intense that we can hardly bear to take in what they tell us about the charged relationship between the artist and his model. The work of Diane Arbus or Sally Mann makes us feel, in different ways, that we are being shown something no one else would or could show us, something we might not be meant to see. And Loretta Lux's work challenges us to solve the puzzle of why we are unnerved by an image that is so apparently innocent, and so beautiful. This is not a question that can be answered; part of what is artful about these photos is the sly intelligence with which they raise unanswerable questions and refer us back to the emotional rather than the cerebral.

Perhaps it's the nature of photography itself, or perhaps a residue of the way photography stops time, but formal photos of children – especially pale ones, as many of these are – often make us eerily aware of nineteenth- and early-twentieth-century memorial photography of the newly departed. They also have the uncanny effect of bringing to mind the dolls their child subjects might have dropped when called to quit their games and stop being children long enough to pose for their portraits. If the children in these photos blinked, we feel we might hear their lids snap shut. Tapping directly into that uncanniness, Loretta Lux's photographs inevitably bring to mind disturbing thoughts about childhood.

Though the children pictured here are real, they are acting in a drama in which they are not required to reveal one true thing about themselves, one single aspect of their own individual personalities. These children are engaged in make-believe, which most children happen to like. And that makes these pictures the very opposite of exploitative. Indeed, these images don't claim to tell us much about what it means to be a child. [fin p.9]

They don't purport to give us a picture at how it feels to be very young, an image of childhood seen from the inside – the sort of thing we get from, say, a Helen Levitt photo of children behaving exactly as they would without the photographer present. Loretta Lux's photos are not about children acting like children, but rather about grown-ups looking at children, seeing in their former selves their own fairy tale of childhood.

Yet Lux's models are real kids. However much the computer has helped, these are photographs, not paintings. And yet (perhaps in part because Loretta Lux trained as a painter) they are like paintings, not only because of their seductive surfaces but also because of the way they demand prolonged looking. Like paintings, they reward sustained attention with deeper pleasure, with more information – and in this case, with secret messages from the recognizable world of actual children. The surfaces may be studies in unblemished perfection, but if we look a little harder we begin to note the Band-Aid, the anklet mark of the sock elastic, the bruised knee, the bright dot of the scratched mosquito bite. And what's that just behind the *Study of a Boy 1 and 2*? A castle penciled on the wall? The blister, the scab, and the drawing are all intrusions of reality that the artist could have erased from her work but didn't – kept in perhaps as signifiers from the life outside the photos, the life in which these cherubs fell down and skinned their knees and naughtily drew on surfaces they weren't supposed to touch.

If the subject of childhood plumbs the depths of our psyche, it also resonates with the particular frequencies of history and culture. In addition to the scab or the bruise, the physical signs of what it means to spend your free time running and playing, these photos also resonate with signals from the history of childhood and from the childhood of the artist. The broken glass on the floor behind the barefoot girl in *Hidden Rooms 1 and 2* gives that room a history, as does the castle on the wall behind the boy in *Study of a Boy 1 and 2*. These subjects are not nowhere. They are somewhere. And someone has been there before them: the room or the landscape is not the blank slate it might at first have seemed.

If every artist aspires toward the universal and the eternal, every artist also comes from a specific time and place. Once you know that Loretta Lux was born in 1969 and grew up in Dresden, in the German Democratic Republic, something about these children attaches itself to an era and a location. [fin p.10]

As a child, the artist was taken to see the Old Master paintings in the museums of her native city, and she recalls reproductions of paintings of children by Velázquez and Rubens hanging in her childhood room. We cannot completely forget this, nor that German culture has produced some of the most beautiful and darkest writing about childhood-Grimm's fairy tales and Goethe's "The Elf King". And we can't help thinking of the ways in which, during Lux's childhood, the state channeled reality through the upbeat fantasy of Socialist realism. This was a society in which the cult of secrecy and surveillance was a daily reality. And we're tempted to conclude that it could hardly be mere coincidence that, in Loretta Lux's self-portrait (*The Hush*), the artist represents herself with her finger to her lips. The savvy East German child would most likely have learned, early on, the wisdom of keeping her mouth shut – a lesson that would only have intensified the natural secrecy of childhood.

Once you begin to look, hints of Eastern Europe keep surfacing. Though the monotonous faux-jaunty apartment blocks in the background of *The Blue Dress* could by now exist in nearly every country, it's the sort of architecture that we tend to associate with the soullessness of Eastern bloc housing. Something in a vest, in the cut of a coat – the stains on the jacket in Marianne – suddenly challenges our assumptions about when and where these styles come from. Are they dresses for Hummel figurines or for Eastern German children of the seventies, or are they the work of some trendy designer semi-ironically quoting the vintage past? And what do we make of the *Boy in a Blue Raincoat* in his slightly too large trench coat, that odd little schoolboy outfitted for some shadowy nursery school espionage?

Standing in front of these photographs, we may find ourselves moving from foot to foot, shifting position, much as we do in front of old paintings and daguerreotypes, as if each shift will tell us more about the surface and what is beneath. And what, really, is beneath? An image that cannot be reduced to words, but one that communicates something about childhood, about the world that children live in, about the way adults see them, about fashion, about technology, about art. Like children and like art, these photographs are mirrors in which we see ourselves, perhaps the selves we used to be merged with the faces of these small, mysterious strangers.




DOSSIER PEDAGOGIQUE  
**LORETTA LUX**  
**SUZANNE OPTON**  
**BRIGITTE LUSTENBERGER**  
14.09.07 – 04.11.07



Loretta Lux *Le tambour*, 2004 Tirage Ilfochrome © Loretta Lux, Courtesy Yossi Milo Gallery, NYC & Torch Gallery, Amsterdam



musée de l'Elysée  Lausanne

un musée pour la photographie

18, avenue de l'Elysée  
CH - 1014 Lausanne  
tél. + 41 21 316 99 11  
fax + 41 21 316 99 12  
[www.elysee.ch](http://www.elysee.ch)  
[musee.elysee@vd.ch](mailto:musee.elysee@vd.ch)

## LORETTA LUX

Née en 1969 à Dresde, Loretta Lux garde un mauvais souvenir de son enfance en Allemagne de l'Est:

Je n'ai pas aimé du tout avoir grandi là-bas. Etre obligée de prétendre que j'étais une petite communiste, c'était avilissant.

La-bas, dit-elle, on ne pouvait être artiste que si l'on acceptait d'œuvrer pour la propagande du régime. Providentiellement, la chute du mur de Berlin, l'effondrement du communisme et l'unification de l'Allemagne qui a suivi lui donnent la possibilité d'étudier la peinture de 1990 à 1996 à l'Akademie der



bildenden Künste de Munich avec le professeur Gerd Winner, qui fait d'elle son assistante pendant les deux dernières années. L'hyperréalisme de son maître et son utilisation fréquente de l'ordinateur exerceront, sans doute, une influence sur sa pratique future.

Peu après ses études de peinture, elle y renonce en faveur de la photographie. Sa première photographie date de 1999 seulement et sa première exposition

Loretta Lux *Autoportrait*, 2000 © Loretta Lux, Courtesy Yossi Milo Gallery, NYC & Torch Gallery, Amsterdam

de 2000, date à laquelle elle prend le nom d'artiste de Loretta Lux. C'est l'année du début d'une des plus fabuleuses *success stories* artistiques des dernières années. Le succès est fulgurant, elle est exposée dans le monde entier, les musées du monde entier et les collectionneurs s'arrachent ses images, les prix commencent à pleuvoir: Le *Förderpreis Junger Künstler* à Munich en 2000, le *Staatsförderpreis* en 2002 et le très envié *Infinity Award for Art* que lui a décerné l'Institute of Contemporary Photography de New York en 2005. Le prix des œuvres prend l'ascenseur et les ventes explosent. Le chiffre qu'on susurre est de 5 millions de dollars !

## Peinture, photographie, ordinateur

Considéré de près, le rapport de Loretta Lux à la photographie et à la peinture est complexe. L'abandon de la peinture n'est pas motivé par l'échec; l'artiste est tout sauf un peintre raté. L'aspect matériel du médium peinture l'ennuie, voilà tout ! La manipulation des pigments, de l'huile, de la térébenthine la rebute. Il ne s'agit pas d'un rejet conceptuel des pratiques picturales, tout au contraire ! Le choix de la photographie s'explique par la précision clinique que ce médium offre et par son caractère "propre":

*J'ai été formée comme peintre et j'aime encore la peinture mais je me suis rendue compte que le côté physique de la peinture ne m'allait pas. Je n'aimais pas travailler ce médium, il est très sale. Je préfère travailler d'une façon propre avec un bon ordinateur.*

Cependant, Loretta Lux insiste bien sur le fait que sa manière de faire n'est pas une rupture avec la peinture:

*C'est beaucoup plus proche de la peinture que de la photographie conventionnelle, même si le résultat final c'est un tirage. ... Je compose mes images avec beaucoup de soin et j'arrange les formes et les couleurs de la même manière que le peintre le fait avec sa palette... J'utilise maintenant l'appareil photographique comme un outil en approchant la peinture d'une nouvelle manière.*

En effet, Loretta Lux emploie la caméra en tant qu'instrument d'acquisition d'images qui ne représentent que le premier stade d'un long travail. C'est une fois que les images sont stockées dans son ordinateur que le travail de composition commence, que Loretta Lux se livre aux manipulations informatiques subtiles dont elle garde jalousement le secret. Les éléments visuels des premières images fournissent le matériau brut que Loretta Lux combine à sa guise. Les premières photographies sont prises en studio en utilisant un fond blanc. L'arrière-plan des œuvres finies n'est jamais celui d'origine, mais un autre, photographié à un autre endroit ou même peint par l'artiste. Le visage des modèles est délicatement modifié, de même que la longueur de leurs membres. Leur peau et leur teint subissent un traitement spécial qui change les couleurs d'origine en leur donnant une pâleur étrange. La texture de la chair est aussi

travaillée pour arriver à quelque chose qui ne ressemble plus au naturel, mais qui est presque minéral et assez fragile. Les éléments considérés comme non-essentiels sont éliminés minutieusement des images afin d'arriver à des espaces dépouillés de tout contenu estimé superflu mais, parfois, des objets qui n'étaient pas là lors de la prise de vue sont ajoutés.

La relation des œuvres de Loretta Lux avec la grande tradition picturale est perceptible dans ses choix de composition, où l'influence des vieux maîtres comme Agnolo di Cosimo, van Eyck ou Bronzino, de même que Velázquez, Goya, le romantique allemand Philip Otto Runge ou, plus près de nous, Balthus, est très présente et revendiquée par l'artiste qui ne veut pas cacher ses références: *Si le public arrive à faire des associations avec l'histoire de l'art, c'est très bien.*



Loretta Lux *Le jardin des roses*, 2001 Ilfochrome  
© Loretta Lux, Courtesy Yossi Milo Gallery, NYC  
& Torch Gallery, Amsterdam

### Mise en scène

Le résultat n'a que très peu à voir avec l'image initiale. La mise en scène est omniprésente. Plusieurs fois, Loretta Lux a dit ne pas vouloir construire une narration et qu'elle aimerait que chaque spectateur garde entière sa liberté d'interprétation. Néanmoins, le contrôle qu'elle exerce sur ses images est total, même dans les plus petits détails.

De la même façon qu'elle change l'environnement d'origine des modèles, Loretta Lux ne leur permet en aucun cas de garder leurs vrais vêtements. Ils sont habillés avec des vêtements qui ne leur sont pas familiers, quelquefois les propres habits d'enfant de l'artiste gardés précieusement par sa mère. De temps à autre, la coupe de cheveux est modifiée à l'aide d'un coiffeur professionnel et d'un

styliste. Presque chaque fois, les habits sont des *vintage* et ne correspondent pas à ceux à la mode quand l'image a été créée. Bien des fois, ils semblent trop petits pour ceux qui les portent, une manière astucieuse de visualiser le passage du temps. Le choix des vêtements est effectué avec grand soin, privilégiant ceux d'entre eux qui ne peuvent pas être datés précisément, des jupes plissées et des culottes courtes portées pendant des décennies. Cela produit un décalage entre le temps réel de la prise de vue, l'âge réel du modèle et un temps très incertain, presque atemporel, suggéré par l'image.

Les arrière-plans sont dépourvus de tout élément topologique qui permettrait une localisation, même imprécise, de la scène. L'effet "hors de l'espace" s'ajoute donc à l'effet "hors du temps" et est renforcé par une lumière uniforme dont on ne peut identifier ni la source, ni la direction, c'est-à-dire le moment de la journée.

Tous ces paramètres contribuent à une aliénation des modèles qui, privés de leurs rapports spatiaux et temporels habituels, isolés dans un espace fictif, décontextualisé, expriment un malaise perceptible. Rien n'est vrai dans l'image, même pas les modèles eux-mêmes, tout est étrange, artificiel, construit.

### **Avez-vous dit "portraits ?"**

A part quelques rares images avec un sujet différent, parmi lesquelles deux autoportraits explicites, l'immense majorité des œuvres de Loretta Lux est composée des images que certains ont qualifiées, un peu vite, de "portraits d'enfants". Leur appartenance au genre "portraits" est problématique,<sup>1</sup> puisque Loretta Lux transgresse la définition classique qui veut que le but d'un portrait soit l'expression de l'individualité du modèle portraituré. Certains, parfois même l'artiste, ont suggéré l'expression "portraits imaginaires". Si elle ne manque pas entièrement de pertinence, l'étiquette est ambiguë car, en occurrence, les modèles ne sont pas des êtres imaginaires mais des personnes existantes. Très souvent, il s'agit d'enfants d'amis, que l'artiste est censée bien connaître.

---

<sup>1</sup> D'où la présence d'images de Loretta Lux dans une exposition précédente du Musée de l'Elysée, *Je t'envisage* (2004), qui voulait étudier la dissolution du genre "portrait" dans la photographie contemporaine.

Toutefois, cette expérience personnelle, cette intimité réelle avec les modèles, ne laisse pas de traces visibles dans les œuvres:

Les enfants sont pour moi des sujets fascinants. Un artiste choisit des sujets qui lui plaisent, moi j'ai choisi les enfants parce qu'ils m'intéressent. Cependant, mon œuvre n'est pas sur des enfants que je photographie. Il ne s'agit pas de portraits d'enfants ou de portraits dans le sens traditionnel. Je n'essaie pas d'exprimer la psychologie individuelle du modèle.

Pour moi, il s'agit d'une métaphore pour l'enfance et pour l'innocence. L'enfance est une partie importante de la vie, qui influence le reste. C'est pendant l'enfance qu'on apprend comment vivre dans ce monde. Mais l'enfance ne peut être revécue, ce qui est malheureux de beaucoup de points de vue. C'est tragique.

Vu sous cet angle, le choix du sujet est motivé par une réflexion sur la condition humaine qui dépasse l'individualité des modèles. Pour l'artiste, on a trop idéalisé l'enfance, souvent décrite comme une époque d'innocence et sans soucis. Un des buts de son travail est de démythifier ce royaume imaginaire qui n'est qu'une projection des adultes:

En photographiant les enfants seuls, isolés de tout contexte social, je leur donne la possibilité d'exister pour eux-mêmes...J'explore le rapport équivoque entre soi et le monde.

Mais le choix de Loretta Lux est bien plus complexe encore. Les enfants sont sûrement le sujet le plus photographié au monde. C'est précisément sur ce terrain encombré qu'elle a voulu prouver sa *maestria* en créant des images d'une force peu commune dans lesquelles l'innocence et la spontanéité associées à l'enfance contrastent fortement avec la sophistication extrême de leur conception et de leur réalisation. Et les relations ambiguës que ses "portraits", qui gardent une ressemblance non-identitaire avec leur modèle, entretiennent avec le genre portrait soulèvent des questions essentielles sur la nature de l'iconicité et de la représentation.

### **Pour approfondir le sujet:**

Francine Prose, *Loretta Lux*, New York, Aperture, 2005

THURSDAY, MAY 12, 2005

## ARTS & LETTERS

### Carefully Composed Inconsistency

By NOLA TULLY

This month New York is celebrating Loretta Lux. On Tuesday, she received the International Center for Photography's prestigious Infinity Award for Art; the gala ceremony was hosted by Renée Zellweger at the fashionable SoHo party space, Sky-

**LORETTA LUX**  
*Yossi Milo*

light, with tickets at \$750. Ms. Lux's photographs of children will be on view at Yossi Milo Gallery in Chelsea today. And through May 14 an exhibition print of "The Wanderer" will sit prominently in the Gurkha Collection window at 683 Madison Avenue (the shop sells leather goods) as part of the annual "Madison Avenue: Where Fashion Meets Art" partnership. Art and commerce frequently intersect in New York, but this 30-something artist has cut quite a swath across the culture since her first exhibition five years ago.

Ms. Lux's photography has much in common with painting. Born in 1969 in Dresden, the artist recalls trips to museums; she had a particular interest in the Old Masters. Her interest in the works of Agnolo Bronzino, Diego Velázquez, Francisco de Goya, Caspar David Friedrich, and Philipp Otto Rung is apparent in both her palette and treatment, and her Ilfochromes have the luminosity of Renaissance paintings. Ms. Lux studied painting at Akademie der Bildenden Künste, in Munich, and started experimenting with photography in 1999.

Although she admires the discipline of painting, Ms. Lux felt it wasn't her ideal medium. "I didn't enjoy the physical aspect of it, the handling of pigments, oil, and turpentine," she told me recently. "I use the camera as a tool now, approaching painting from a different perspective." There are approximately 50 images in Ms. Lux's body of work currently, usually produced in editions of seven. At a rate of five to seven finished works a year, it's not the volume one might expect from a mechanical process. And in fact, very little is mechanical. "I organize forms and colors when setting a picture and when working on the computer," she told me in a recent e-mail exchange, "similar to what a painter does on a canvas. It takes me several months to complete a single image."

Ms. Lux's figures are mannered (think Bronzino), with pale complex-



Loretta Lux, 'At the Window' (2004).

*Stylized and staged, Ms. Lux's 'imaginary portraiture' leaves nothing to chance. The elements of fashion photography segue into another art form.*

ions; solitary subjects set in quiet landscapes. She starts with the portrait of a child, who might be anywhere from 2 to 12, taken in the studio or on location (often, in the early works, it is the child of a friend). Ms. Lux dresses them in vintage clothing, in some cases items her own mother saved from the artist's childhood. If this is starting to sound like a fashion shoot, that's because it is, up to a point. Stylized and staged, Ms. Lux's "imaginary portraiture" leaves nothing to chance. The elements of fashion photography segue into another art form.

It's not children's portraits or portraits in a traditional sense. I don't try to capture the model's individual psychology. I treat them as a metaphor for childhood and for innocence. Childhood is an important and most influential part of life. During childhood we learn to live in this world. But childhood cannot be repeated and that is in many ways unfortunate. It is tragic."

In "Paulin" (2002), a girl sits poised in the sand, delicate amidst shells and rocks scattered on the shore, each as sharply in focus as the cheerful geometry of her dress, or the smoothness of her neatly combed hair, set against a Quattrocento sky. The opacity of the girl's gaze evokes what's missing. Included is the blue-green bruising below the surface of the translucent porcelain flesh. This balancing act, between inclusion and exclusion, opacity and translucency, gives these images their power. There is no story here but rather elements of a narrative arranged meticulously.

"I consider my work to be pictorial art but pictorial art is not necessarily narrative," Ms. Lux explained. "I don't try to tell a story but prefer to leave things open. I want the viewer to draw his own meaning."

In "At the Window" (2004), the child's gaze is turned away. We view the back of her head (a hairstyle that suggests 15th-century Flemish dress) and the pastel landscape that presumably she sees, too, through the panes of glass. In Lux's new work, the viewer senses an increased interaction; the gaze is more intense.

I was struck by a lone adult male, the subject of the photo "The Hunter" (2003). Ms. Lux's father left when she was a child; her dealer, Yossi Milo, told me that she later went hunting for her three half-brothers and eventually found them in Cypress. She has also made two self-portraits to date. "The Hush" (1999), a collage of hand-made and camera-made images and "Self Portrait" (2000), the artist against a moonlit sky. Both images quote painting, fashion, and photography, and it is interesting to note that the artist changed her name to Loretta Lux on the eve of her first exhibition in 2000. The artist, like her photographs, is carefully composed.

Ms. Lux will be signing copies of her new monograph tonight from 6 to 8 p.m. at Yossi Milo (525 W. 25th Street, between Tenth and Eleventh Avenues, 212-414-0370). Prices: \$4,500-\$19,500.

The eyes, the hands, the faint impression on the skin left by the elastic ankle socks (as in "Hidden Rooms") are composed or extracted from another image, then inserted into a composite. Such items as handmade wallpaper, or the drum in "The Drummer," are carefully created or reworked (the drum was a found object, digitally refurbished by the artist's hand). Many of the backgrounds are her own paintings or photographs taken on travels in Europe. In "The Wanderer," the background image was taken in the Pyrenees.

On the surface, her pictures are serene and exacting. Look deeper, however, and there are inconsistencies; various parts seem slightly out of scale. The eyes are haunting, mysterious, set into the ambiguity and androgyny of the anonymous figures. Their gaze suggests isolation and loneliness.

"Children are fascinating subjects for me," Ms. Lux explained. "An artist picks a subject that he likes, so I picked children because that is what I can most connect with. But my work is not about the children I pho-



This page:  
Loretta Lux's  
"The Rose  
Garden, 2001."  
Opposite: Her  
"Study of a  
Boy 1, 2002."







© LORETTA LUX/ARTISTBYAPERTURE.COM

**P**hotographers can't help but wonder, when they look at Loretta Lux's portraits of children, what digital legerdemain she uses to create them. One member of a popular online photography forum has even deconstructed Lux's presumed Photoshop technique on his own computer, determining it to be a judiciously applied combination of Gaussian Blur, unsharp masking, and use of the Levels control to give the children and their settings a distinctive pallor. But ask Lux if she can tell you, even in abridged form, what she does with software to achieve the portraits' look and she answers, simply, "no." That's her prerogative, driven less by a need to protect proprietary technique, perhaps, than by a wish to be taken as a serious artist in a world of digital doodling.

Yet Lux, who was a painter before she turned to photography, is just as reticent about how she wants viewers to respond to her images. And that's almost perverse, given the impossible mix of adjectives critics have used to describe the work: disquieting, charming, disturbing, lovely, creepy, arresting, repellant, kitschy, even monstrous. "It doesn't matter what I intend," says Lux. "People are allowed to think what they please. What matters is whether or not the pictures work." Even that has been subject to debate, though the pictures have already garnered the thirty-something photographer, a German who now lives in Dublin, Ireland, both a new Aperture monograph, *Loretta Lux*, and this year's coveted Infinity Award for Art from the International Center of Photography.

THE CHILDREN WHO INHABIT LORETTA LUX'S PORTRAITS  
 ARE MORE REAL THAN THEY APPEAR. **BY RUSSELL HART**



"IF THE VIEWER  
DRAWS ASSOCIATIONS  
WITH PAINTING  
AND ART HISTORY,"  
SAYS LUX, "THEN THAT'S  
A GOOD THING."



Lux acknowledges a debt to her former medium. "I don't think I could make these images if I hadn't been a painter," she says. "I structure my pictures carefully, organizing forms and colors like a painter does on a canvas." Indeed, her images seem to reconcile portrait traditions as preposterously unlike as Renaissance masters and Margaret Keane, whose sublimely kitschy paintings of children with huge, kittenish eyes held such bourgeois sway in 1960s America. "If the viewer draws associations with painting and art history, that is a good thing," says Lux. But the photographer rejects the lowbrow suggestion: "I personally don't believe my work would have been acquired by so many museum collections if it was kitsch."

If Lux's pictures "work," it is because their styling and subtle alteration of her subjects—the implausibly cooperative children of friends—make them into something beyond portraiture. She sometimes gets a stylist to do the hair, but Lux chooses the clothing, which has a quirky retro quality not ordinarily found in children's fashion and often seems too small, as if the wearer had already outgrown it—an impression aided by Lux's apparent enlargement, on the computer, of heads, eyes, and

other individual features. Lux choreographs the children's poses with equal attention, though the settings and backgrounds are typically stripped in after the fact from Lux's own photo archive. Likewise, her lighting is consistently shadowless—light that would seem revelatory if it weren't at odds with the children's emotional opacity. Indeed, Lux's children are blank, at best lost in a daydream, at worst more remote than the most withdrawn real-world child.

**T**he end result of Lux's superb art direction and meticulous digital manipulation is that her images really aren't about any one child. They "belong to the genre of portraiture, but in a way, the children don't represent themselves," she explains. "These are not portraits in a classic sense because they don't represent the actual child's psychological or personal situation." The children in her photographs are idealized, but not in the sense of being perfect. They are all the things that real children, to the consternation of parents, can be: awkward, distant, and unengaged, yet beautiful and fascinating in their own flawed way. ■

# arts+books

The Daily Telegraph



**THE MIDAS RETOUCH** How Loretta Lux's eerie images made her millions

German artist Loretta Lux's unsettling photographs of other-worldly children can take three months to create. They have made her photography's new sensation and earned her millions of pounds – all at the age of 33. She talks to Louise Baring

# 'I use children as a metaphor for a lost paradise'

At the opening of the Paris Photo fair last November, a cluster of collectors were drawn to one of a series of lush, unsettling images of children by Loretta Lux, a 35-year-old German painter turned photographer. Entitled *The Rose Garden* (2001), it shows an impassive, digitally enhanced, doll-like little girl dressed in a vintage mini-dress standing carefully posed with her hands behind her back and an averted gaze. Lux's solo American debut at the Yossi Milo gallery in New York just a year ago prompted a slew of articles in art and photo magazines on both sides of the Atlantic, plus sales of more than 500 of her photographs (worth roughly \$5 million), most selling out their editions. She has now won America's ICP prize for art photography – previously awarded to Cindy Sherman and Lux's fellow German, Andreas Gursky.

Lux's minor sensation has taken years of meticulous planning: "I started this work in 1999, but I didn't want to share it until I was ready, which was when I met my dealer, Yossi Milo," she explains. Her eerily beautiful, self-contained creatures – aged between two and nine and placed in dream-like settings – have a calculated charm tinged with eroticism. The effect is, in part, thanks to Photoshop, a software programme introduced 16 years ago that allows artists to manipulate images in a vast number of ways. Thus Lux delicately distends the heads, eyes and limbs of her sitters, while lending a flawless, translucent quality to their skin – akin to the portraits by Velázquez and the 17th-century Italian mannerist painter Bronzino that she so admires.

Also, like these Old Masters, Lux would like her works to "transcend their subject". *Study of a Boy, No 1* – on the cover of *New York* magazine last April for a story on toddler therapy – has a weirdly powerful presence as he crouches down to touch the floor with his flat hand, facing the viewer with a chilly blue stare. *The Bride* depicts a childhood fantasy with a little girl wearing a white dress and tiara, while the reclining girl in *The Wanderer* (2003), set in an isolated, light-filled

‘It was as though Loretta Lux had no past. Her whole persona was very carefully calculated’



COURTESY OF THE ARTIST AND YOSSEI MILO GALLERY, NEW YORK

landscape, is reminiscent of work by Balthus, famous for his paintings of very young girls in languid, suggestive poses. Yet, for one New York collector who bought the image: "It evokes a universal solitary quest out of a mere child."

With a precise vision of what she wants before she starts an image, Lux likes to control every aspect of her work. That, of course, includes her young subjects – all sons and daughters of friends – whom she dresses, whether they like it or not, in 1970s vintage clothing, including skirts and dresses kept by her mother from her own childhood: "I never allow them to wear their own clothes," she says. But then, as she points out, her photographs are not intended as portraits: "My work

isn't about these children," she explains. "You can recognise them, but they are alienated from their real appearance – I use them as a metaphor for innocence and a lost paradise."

Lux selects an image of a child from a hundred-odd taken over two or three sessions, "dropping" it into a separate computer file of backgrounds that she has painted or photographed during her travels around Europe – grassy fields, a country garden, a pebble beach, or abandoned buildings and interiors. She then crops and arranges her composition, removes extraneous details and alters the colours until they have attained her trademark pastel perfection.

"Her photographs mark the very

**Cool formality: in *Self-Portrait* (2000), Loretta Lux presents herself as a grown-up version of the flawless children she creates**

end of the German documentary tradition," claims Inka Graeve Ingelmann, curator of a major German photography show – including five images by Lux – opening in Tokyo this autumn under the aegis of the Goethe-Institut. She is referring to the rigorously thought-out, unembellished photographs free of sentiment or cliché characterised by Bernd and Hilla Becher and their pupils – including Thomas Struth, whose stunning large-scale photographs have dominated the contemporary art market in recent years.

Nevertheless, Lux's charming yet creepy compositions share a cool formality that belongs to that German tradition. The images are also, as Graeve Ingelmann points out, partly self-portraits. Indeed, her first photographs – taken when she started experimenting with the medium in 1999 – were just that. The self-portrait on her website ([www.lorettaLux.de](http://www.lorettaLux.de)), for example, is a powerful image of an immaculate, porcelain-faced woman with a raven bob in front of a moonlit sky – like a grown-up version of the flawless children she creates.

Critics like to point to Lux's yearning for an idealised childhood, while the photographer herself says she creates beautiful pictures because she is "suffering under the ugliness of this world". Not surprisingly, therefore, she has no sentimental memories of spending her childhood in former East Germany: "I deeply resent the fact of having grown up there," she says. "Being forced to pretend to be a little Communist was demeaning." Born in Dresden, she lived with her grandparents – her father left when she was young, while her mother worked as a secretary.

"My grandparents took me to museums and galleries in Dresden where we looked at Old Masters together," she recalls. "I had reproductions of Velázquez's *Infanta Margarita and Maria Theresa*, as well as a sketch by Rubens of his small son hanging in my room. I was also fascinated by the work of Caspar David Friedrich and the way he depicted the

CONTINUED ON PAGE 6 >



‘I never allow them to wear their own clothes. My work isn’t about these children. You can recognise them, but they are alienated from their real appearance’

unfulfilled human longing to become one with nature.” Frustrated in her ambitions to become an artist in East Germany – unless, as she claims, “you were into propaganda art” – Lux counts herself lucky that the Wall came down when she was only 20. In 1990, she was accepted to study at the Academy of Visual Arts in Munich.

“Loretta Lux was quite unlike any student I’ve ever had,” recalls Professor Gerd Winner, who taught her until 1996. “It was as if she had no past – I could only just detect from a faint accent that she had come from East Germany. She held herself aloof from her fellow students, and her whole persona was very carefully calculated. She loved playing at being a beauty, and dressed like a model from the 1950s. At the same time, she had enormous energy and was very precise and disciplined in her working methods.”

Prof Winner politely refuses to reveal his former student’s real name, changed to the memorably alliterative Loretta Lux on the eve of her first exhibition – a modest group show in Germany 2000. Five years on, Lux has had major solo exhibitions in Munich, Amsterdam and New York, while her images are now in 20 public institutions listed on her website. But it was her first meeting with the enterprising Yossi Milo at a group show in Salamanca, Spain in 2003 that proved the turning point in her career.

These days, 80 per cent of Lux’s clients are American – including contemporary art enthusiast SI Newhouse, owner of Conde



**Weirdly powerful:** Loretta Lux’s *Study of a Boy, No 1* (2002) and *The Bride* (2003)



© GEMMA ART LIBRARY



© MUSEE LUDOVIC 2003/PROGEMAN



**Eerily beautiful:** *The Rose Garden* (2001) by Loretta Lux. Influences on Lux’s work include Balthus (*Girl and Cat*, 1937, top right) and the Italian mannerist Bronzino (*Portrait of Don Garcia*, 1550, above right)

Nast. Unlike so many of her contemporaries, she does not favour giant-scale photographs, preferring instead a more intimate 12in by 12in (small) to 20in by 20in (large), pointing out that she doesn’t feel the need to blow up her images to attract more attention. Their smaller size also lends an intimacy that appeals to collectors in search of images they can hang at home.

Ranging from \$13,500 to \$19,500 in edition sizes of 20, it is Lux who fixes her prices, following detailed discussions with Yossi Milo. “An important factor is that I produce very little,” she argues. “The process is very

time-consuming – I spend about two or three months on each image. It’s much closer to painting than to conventional photography, even though the final product is a print.”

Meanwhile, having created a brand in the space of a year, Ms Lux has just moved from a fisherman’s cottage in Ireland to Monaco as a tax exile. Her success in part derives from her ability to evoke a fairy-tale like “otherness” through a clever – though manipulative – idealisation of childhood. In an image-dominated world, hungry dealers and collectors alike have found something that has an appeal all of its own.

# frieze

CONTEMPORARY ART AND CULTURE - ISSUE 83 -

## May 2004

### Loretta Lux

Yossi Milo Gallery, New York

In the 1930s the New York street photographer Helen Levitt began shooting riveting images of feral urchins, interacting with all the intensity of adults. Although these are among her most compelling pictures, Levitt has always professed to have no special feeling for children, which no doubt helps to account for the work's stark, needling force. The young painter-turned-photographer Loretta Lux has also made

similar remarks regarding her own images of children. Although Lux's unsentimental attitude to her subject (or even lack of maternal instincts, according to one interview) allies her to artists such as Levitt, at first glance these cool pastel-soaked photographs suggest a radically different motivation. Reminiscent of Victoriana, cloying greetings card illustrations, Margaret Keane's saucer-eyed waifs, department store studio portraits, Japanese anime and children's clothing catalogues, her portraits and eerie scenes demand deeper scrutiny through their profound strangeness and submerged hints of psychological unease.

The pallor of these children is almost at one with the rarefied world they inhabit; as if they are somehow defined by their skin.

Lux concocts these smooth, faintly toxic confections by digitally combining and altering photographs of her friends' children with shots of various locations and her own painted backgrounds. To a certain extent these static and highly formal compositions reflect her enthusiasm for Old Master paintings, magically echoing the simplest and most stylized single-figure Renaissance images, colouring them with Tiepolo ceruleans or the turquoise and pinks of frescoes. She cites as influences Agnolo Bronzino, Diego Velázquez, Francisco de Goya and Philipp Otto Runge. Among these, Runge is perhaps the most obvious source, with his enthusiasm for fairy tales and demented-looking cherubs. Bronzino's stamp is also evident, since Lux's kids are all as deathly pale as their poses are mannered; their pallor seems almost at one with the rarefied world they inhabit, as if they are somehow defined by their skin. Could there be a weirder hybrid than that between pencil-box kitsch, Romantic genre painting and the chilly, marmoreal flesh displayed by the court notables, cupids and goddesses depicted in Bronzino's sleekly fey Mannerist works?

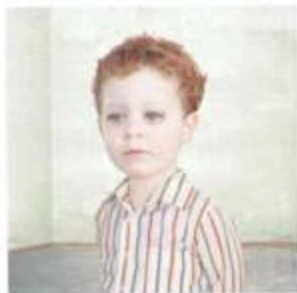
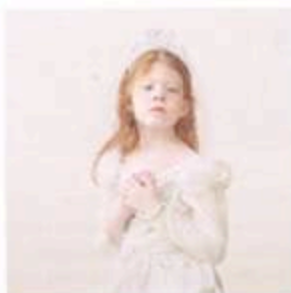
Lux decks her models out in vintage clothing, thus heightening the photographs' sense of staginess. In one of the show's most striking images, *The Blue Dress* (2001), a sombre young brunette stands with her arms thrown out behind her. The girl's dress, which has a lace-up collar reminiscent of Renaissance clothing, picks up the pale turquoise hue of the balconies that embellish a strip of Modernist buildings on the horizon, while her celery-coloured sweater complements the oddly greenish sky and sandy ground. This work especially reflects the other dominant influence at work, namely the German photography tradition extending from August Sander to Bernd and

Hilla Becher and Thomas Ruff. Lux was born and educated in Germany and seems to have absorbed from this tradition the sense that only surface and circumstance can be rendered through photography, and that she cannot represent her subjects' interior lives. The apparently manipulated colours of the faceless architecture in the distance feel like another nod to recent German photography.

Despite the apparent neutrality of *The Blue Dress* and other images, one also senses an undertow of dark fantasy, an element most potent when it lurks unseen. In *Hidden Rooms 1* (2001) and *Hidden Rooms 2* (2002) a closer look reveals shards of broken glass littering the floor, while in *Study of a Boy 1* and *Study of a Boy 2* (both 2002) a ghostly street scene with a little medieval tower and tiny woman pushing a miniature baby carriage appears to be incised on a mottled wall. These are perhaps red herrings: Lux's pale and impassive children, with their peculiar costumes and poses, are creepy enough.

A couple of memorable works also draw on Balthus' magnificently prurient canvases of young girls, but Lux has watered down his dynamic compositions by centring the figures in the insipid manner of department store portraits. *The Wanderer* (2003), for example, shows a girl similar to one in Balthus' *The Mountain* (1937), lying asleep next to her backpack in a mountainous landscape. As bland as it is lovely, *The Wanderer* feels like a transitional work. At times Lux's images call to mind the discomfiting photographs of young girls taken by Charles Dodgson (Lewis Carroll), but thankfully she allows her subjects their isolation and, one assumes, their own sexuality, hidden deep beneath the work's milky surfaces.

Kristin M. Jones



Loretta Lux  
Clockwise from  
top:

*The Bride*  
2003  
Eochrome print  
50 x 50 cm

*Study of a Boy 1*  
2002  
Eochrome print  
50 x 50 cm

*Hidden Rooms 1*  
2002  
Eochrome print  
50 x 50 cm

# ARTFORUM

## New York

CRITICS' PICKS

### Loretta Lux

YOSSI MILO GALLERY

552 West 24th Street

January 22–March 06

Pictures of kids are everywhere these days—from Diane Arbus's to Nicky Hoberman's to those of various Japanese Pop stars of the moment—confronting viewers with the unsettling mix of the familiar and the unknowable that inhabits the most affecting representations of childhood. Loretta Lux's first solo endeavor in the US does them one better. Her photographs of eerily enigmatic children are strangely perfect, impeccable the way a painting can be in terms of composition and palette. Borrowing strategies from masters new and old (Balthus's knack for barely sublimated eroticism, Piero della Francesca's penchant for hyperreal vistas), she creates placid, lushly coordinated arrangements of isolated boys and girls in stark landscapes and interiors. The genesis is digital: Lux's photographs of real children are superimposed in front of her painted backdrops, the whole enhanced by an electronic paintbrush that ensures, among other mysterious perfections, a flawlessly subtle color scheme. Thus *Dorothea*, 2001, like Maria, Lois, and their friends, has strangely colored eyes, translucent skin, silky hair, and clothing that mirrors the sky spreading behind her half-length portrait. The effect is a breathtaking paradox of photographic realness and painterly disbelief, of children too real to be believed, too ideal to be real.



—Lori Waxman

# The New York Times

## Arts & Leisure

SUNDAY, FEBRUARY 29, 2004



# The Eerily Lovely Children Of the Photoshop Generation

By RICHARD B. WOODWARD

**F**OURTEEN years ago this month Adobe introduced Photoshop to the software market, a leap forward in graphic design that allowed any fool to cut, paste, shade and rearrange images with ease. One of the original "killer apps," this widely adopted program has also been widely abused. The temptation to play virtuoso riffs on the keyboard has led to countless pictures that aspire to be "futuristic" but reek of a moldy surrealism better done when scissors were cutting-edge. Photoshop may have been a boon to print advertising, but the compelling artworks it has facilitated have been scarce.

Loretta Lux, a 34-year-old German painter turned photographer, has realized that a light touch is sometimes the most effective technique for digital enhancement. With so many choices at her fingertips, she has opted for delicate, minute alterations. Walking through her show of children's portraits at the Yossi Milo Gallery in Chelsea, one continually wonders if the boys and girls in her studies are software simulations, and why and to what degree they might be at the mercy of the artist's hand.

In fact, Ms. Lux has carefully costumed and photographed her subjects and, after scanning the image, dropped the figures into a separately scanned background, often taken from one of her paintings. She erases irrelevant details — fireplaces, cats, toys — until



the children are settled in a neutral, dreamlike space.

An eerie result is children who seem willed into existence by Ms. Lux (her puppet master's strings are evident in the slightly distended heads and limbs and in the pastel tints) but who also have the air of self-created beings, a race of tiny Nordic monsters, spawned inside her computer but now genetically mutated and strug-

Richard B. Woodward is an arts critic in New York.



## PHOTOGRAPHY



Yossi Milo Gallery

*Loretta Lux's photographs of children include, clockwise from the far left, "The Wanderer" (2003), "Study of a Boy, No. 1," and "Study of a Girl, No. 2" (both 2002).*

gling with her for domination.

Ms. Lux often uses old-master paintings as sources. Traces of Botticelli and Raphael are apparent in the coifs and postures of several children, while the German Romantics Philipp Otto Runge and Casper David Friedrich stand behind some of her mystical atmospheric effects. The reclining girl in "The Wanderer" has been lifted from Balthus's "Mountain."

A less illustrious heritage is also discernible. One could just as easily detect in the children's big eyes and coy attitudes a sensibility inflected, ironically or not, by Hummel figurines; Japanese anime; the nymphets of Lewis Carroll, Henry Darger and Sally Mann; the campy painted photographs of Pierre and Gilles; the sculptures of Charles Ray; the paintings of John Currin; and the 1980 horror movie "Village of the Damned."

But most of all, Ms. Lux's doctored images belong to the tradition of commercial portrait photography. Such pictures, made in studios all over the world since the days of daguerreotypes, have used settings no less contrived than these — without the benefit of Photoshop. The Victorians favored plaster columns and tree trunks as props for their subjects, with woodland scenery sketched behind; studio photographers since the 50's have relied on sheets of mottled paper as the standard backdrop, with carpeted stairs as a perch.

Ms. Lux lights her children with too much care — she favors an even, shadowless glaze — for her work to be confused with a typical shopping-mall studio portrait. But she taps into the same nostalgic vein. Her wan, milky palette is reminiscent of the American commercial illustration of the 50's, a feminine color scheme that

### Loretta Lux

Yossi Milo, 552 West 24th Street.  
Through Saturday.

was applied to everything from postcards to baby books. Like greeting cards directed at grandmothers, Ms. Lux's candy-colored images try so hard to appeal that they appall. They are jokes about how hard we want to believe in this vision of childhood, and how easy it is to push our buttons.

The modest scale of the Ilfochrome prints reinforces Ms. Lux's connection to the vernacular baby portrait. She has produced them in two sizes: the smaller portraits are only 11¼ inches square, the larger ones 19¼. Instead of forcing the viewer to submit to their power, the photographs beg for inspection. They seem designed as much for an office desk or mantel as for a gallery.

As she has pushed the work further toward narrative, as in "The Wanderer," "The Book" and "The Bride," she has fiddled less with Photoshop. These are the newest photographs in the show, and often the least successful. A certain amount of artifice is welcome when making art about beautiful children in idyllic scenarios. Without the tension between future and past, the fake and the real, her work can recede into sentimentality. But when Ms. Lux gets her subtle calibrations just right, she produces mesmerizing images of children who seem trapped between the 19th and 21st centuries, who don't exist except in the magical realm of art. □