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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2016)

Heft: 98: Collaborations Ed Atkins, Theaster Gates, Lee Kit, Mika Rottenberg

Artikel: Theaster Gates : rebuilding the future = Die Zukunft erneuern

Autor: Mehring, Christine / Keller, Sean

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679691

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Rebuilding the Future

CHRISTINE MEHRING & SEAN KELLER

Although typically considered alongside other artists working in social practice, Theaster Gates is notable for his refusal to emphasize relations at the expense of materiality: Real-estate agreements, governmental deals, and cultural partnerships form an important part of his practice, but they do not replace more traditional interests in aesthetics. Not only does he exhibit objects—the sales of which famously fund his renovations—but the actual physical stuff of the buildings themselves remains central. Take his signature undertaking, Dorchester Projects, in which an assortment of rescued structures presents a unified vision, one immediately recognizable as Gates's own: facades striped in multicolored planks of wood, punctured by unusually shaped windows; and interiors made from rough lumber reined in by clean lines, prominent patterns, and generous open space.

A Chicago native, Gates only moved to the city's South Side in 2006, but he has quickly acquired a sizeable collection of buildings. Remade and reprogrammed, these properties have attracted an art-world audience far beyond their immediate setting. In this, Gates might recall another artist who reshaped his adopted home: Donald Judd. Beginning in the early 1970s, Judd spent increasingly less time in New York and gradually moved to the small west Texas town of Marfa, where, over the course of two decades, he bought buildings, ranches, and a former fort to serve as homes, studios, offices, and exhibition spaces for his own work and that of others he admired. The Minimalist artist was highly attentive to his interventions,

CHRISTINE MEHRING is professor and chair of the department of Art History at the University of Chicago. / *SEAN KELLER* is associate professor and director of History and Theory at the IIT College of Architecture, Chicago.

THEASTER GATES, .HOUSE ARMOIRE, 2012, wood, 76 x 27 $^{1}/_{2}$ x 25" / HUGENOTTENHAUS-SCHRANK, Holz, 193 x 69,9 x 66 cm.

THEASTER GATES, TRIAGONAL, 2015,
wood, asphalt roofing membrane
74 x 74 x 6" / Holz, Asphalt-Dachbelag,
188 x 188 x 15,2 cm.
(PHOTO: BEN WESTOBY)

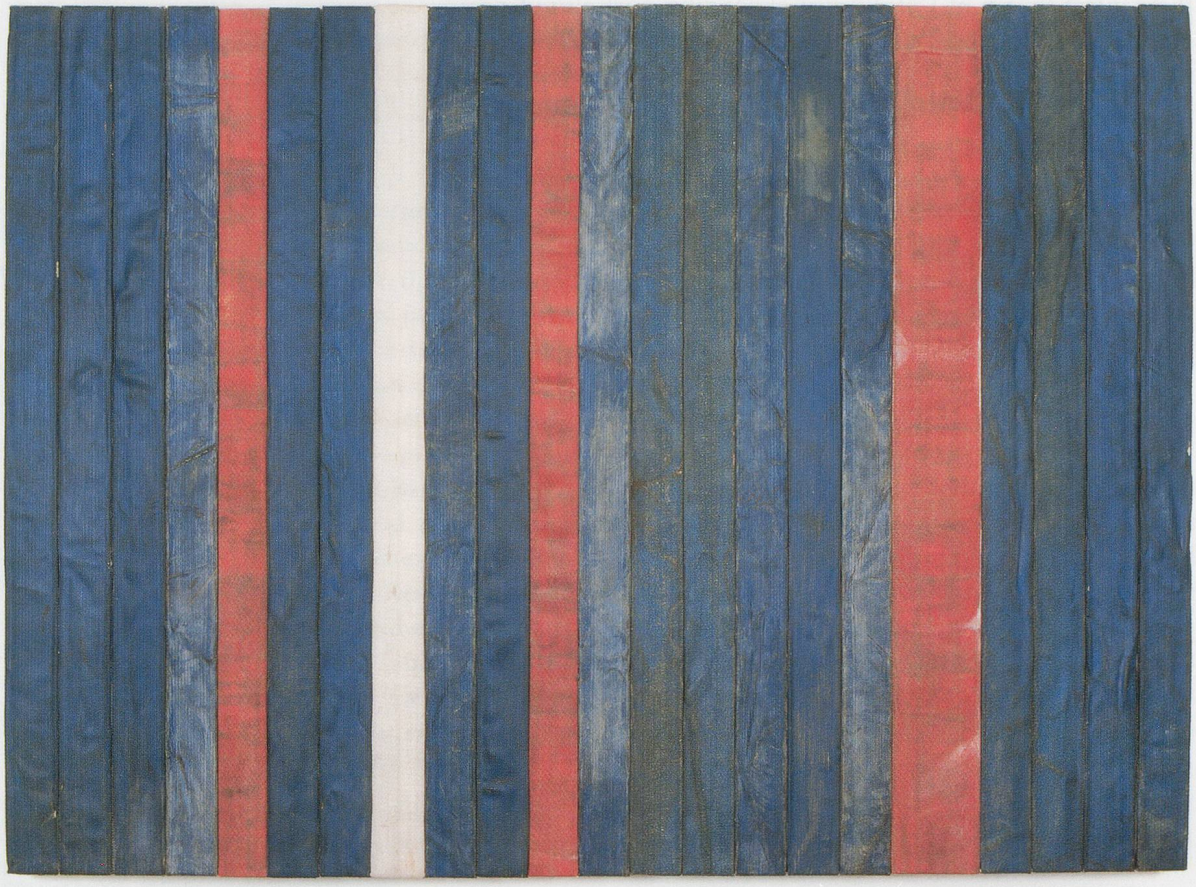
selectively stripping existing buildings and thereby paying tribute to their original, often anonymous, makers and to vernacular design details, such as ornamental tiles and tin and stucco ceilings; he also preserved the scars of previous modifications and the quotidian passage of time, holding on to peeling plaster layers, missing bricks, and gouged floorboards. Judd then mobilized this interior architecture to set up a bold dialogue with his sculpture and furniture, as well as with his extensive collections of art and design objects—a dialogue that both challenged and strengthened his work.

Gates too works across art, architecture, and design. Excavated materials might be reused in buildings or installations; furniture made from recycled wood planks is exhibited as sculpture. His entire practice is guided by variations on the theme of "re-": rebuild, recirculate, reuse, recover, reconnect, re-present, redeem. More than a tinge of nostalgia is inevitable in the almost-soothing assemblages of objects, environments, images, words, and sounds that result—especially in his collections of collections, the most significant of which is the recently opened Stony Island Arts Bank, which brings together pre-existing collections of glass slides and records, among others. There is an undeniable continuity between his works and the popular turn to a local, craft aesthetic in product design and cuisine. However, this apparent similarity should not mask crucial distinctions: One must always look through the style to see the traumatic histories of Gates's material—the racism, discrimination, predatory economics, and political disenfranchisement that are frequently the underlying context of the materials themselves and the reason for their discarded condition.[1)]

The Grand Crossing neighborhood on the South Side of Chicago, where Gates lives and works, has been made—and unmade—by a tumult of global forces: slavery and the Great Migration, the boom of Chicago as a world center of industry and trade, racial discrimina-

tion, urban renewal schemes, the 2008 real-estate crash. Gates's own genealogy and practice connect directly with these forces. His parents came to Chicago from Yazoo City, Mississippi, during the Great Migration, and, as a roofer, his father helped build the city. Gates worked in the University of Chicago provost's office as that institution was simultaneously imagining new ways of civic engagement with its South Side neighbors and establishing a series of Global Centers. His first houses-cum-artworks were purchased around the burst of the real-estate bubble, and his studio is now located in a former Anheuser-Busch distribution facility—all are located within steps of the train tracks on which beer, steel, and other commodities moved through the neighborhood on their way to and from downtown Chicago.

The notion of redemption is key to Gates's works. Their pleasing sensuality, and the ceremonial performances that often accompany them—frequently featuring Gates himself and his group the Black Monks of Mississippi—are intended to raise up objects, histories, and people that have been cast off; to restore dignity and meaning to what global culture has cast aside. Chicago, with its vast accumulations of discarded urban and architectural artifacts,



THEASTER GATES, MOSTLY STRAIGHT AMERICAN, 2013, wood, decommissioned fire hose, 66 x 92 x 5" / MEISTENS DIREKTER AMERIKANER, Holz, ausgemusterter Feuerwehrschlauch, 167,6 x 233,7 x 12,7 cm.

provides fertile ground that Gates can mine: a shuttered architectural bookstore; the storage depot of the Chicago Park District; a failed hardware store; and the vast storerooms of Architectural Artifacts, the reseller of many fragments of the city's material history. Here Gates joins the company of contemporary Chicagoans such as artist Dan Peterman, who works with salvaged materials and who took a young Gates under his wing; architect John Vinci, who famously saved the original interior of the Chicago Stock Exchange; and Tim Samuelson, the city's official cultural historian and pioneering preservationist.

Unlike many others who turn to the local past, however, Gates's interest is not a retreat—after all, much of that past was far from laudatory—nor an attempt to isolate the local from the global. Instead, Gates hopes to restitch the local into a global fabric from which it has nearly been detached. Thus, in his more recent, larger projects, such as the Stony Island Arts Bank and the Dorchester Art + Housing Collaborative, the markers of professionalized architecture—engineered steel, commercial glazing, catalogue furniture and lighting—come to take their place alongside the more idiosyncratic, self-built character of his earlier projects. It has become increasingly clear that this intricately modulated exchange between the local and global is the central theme of Gates's ever-expanding portfolio of projects. He is, in sociologist Ulrich Beck's sense, a "cosmopolitan," working to multiply and deepen the exchanges between a specific locality and the worldwide networks of art, architecture, money, and politics.

Of course, Gates's buildings, ceramics, sculptures, performances, events, and finances are executed by many hands, minds, eyes, and voices. This too is a sign of his cosmopolitanism—his willingness to be constantly in exchange with others, and to encourage exchanges among these individuals. Indeed, another way of describing the overarching aim of Gates's efforts is to say that he wants to be a catalyst, multiplying the number and quality of exchanges between the people and materials of Grand Crossing and those of everywhere else. These exchanges are central to his objects and environments, however beautiful they may be.

Yet with Gates shopping at Restoration Hardware and Marfa now a hipster outpost of Chelsea, how are we to interpret the trajectory of these practices? Do they demonstrate the seemingly inescapable entwinement of rigorous artistic practice with the global market for design? Not entirely. For the architectural ventures of both artists are entirely strategic. The histories, func-

THEASTER GATES, STANDING THRONE 1, 2012, wood lathe, plywood, 96 $^{1}/_{2}$ x 20 $^{1}/_{2}$ x 17" / STEHENDER THRON 1, gedrechseltes Holz, Sperrholz, 245,1 x 52 x 43,2 cm.

THEASTER GATES, TIKI TEAK, 2014, wood, roofing paper, 169 x 63 $^{1}/_{2}$ x 12" / Holz, Dachpappe, 429,2 x 161,3 x 30,5 cm.

tions, materials, and forms of their buildings resonate deeply with—and become extensions of—their artistic outlooks.

Ultimately, however, the two artists deploy these architectural materials for different ends. In New York in the '60s, Judd was committed to the antiwar effort and engaged in community activism, but he always insisted on a strict division between his art and his politics.[2] His strong individualist, libertarian streak as well as an intense dislike of consumer culture ultimately led him to retreat to Marfa. But if Judd moved to the west Texan desert to save his art, Gates went to the South Side to test his. The contrast is neatly captured by the artists' two banks: Judd's Marfa National Bank building houses a historic collection of modern furniture with which the artist worked through, in isolation, the value and limitations of design for his sculptural practice; Gates's Stony Island Savings Bank, on the other hand, stages cultural events and opens archives and collections for a diverse public, expressing that convergence of social, economic, and aesthetic forces that is his medium. Where one artist bought a town to house his (specific) objects, the other is selling objects to save a (specific) neighborhood. Judd wanted to escape a world that he ultimately considered inalterable. Gates seeks to let in a world that he fiercely, stubbornly believes he can change, one building at a time.

1) Similarly, Gates's art objects often contain formal echoes of Minimalism and post-Minimalism, but their materials—e.g., fire hoses—refer to the civil rights movement, which was concurrent with but hardly reflected in those practices.

2) It is worth noting, however, that Judd took great care to preserve inscriptions for, and murals by, the German prisoners of war who had been housed in Fort D. A. Russell during World War II. As the frame for his most ambitious sculptural installation—one hundred untitled works in mill aluminum (1982–86)—this resonant content complicates the strict division he insisted on between his "specific objects" and his political activism.

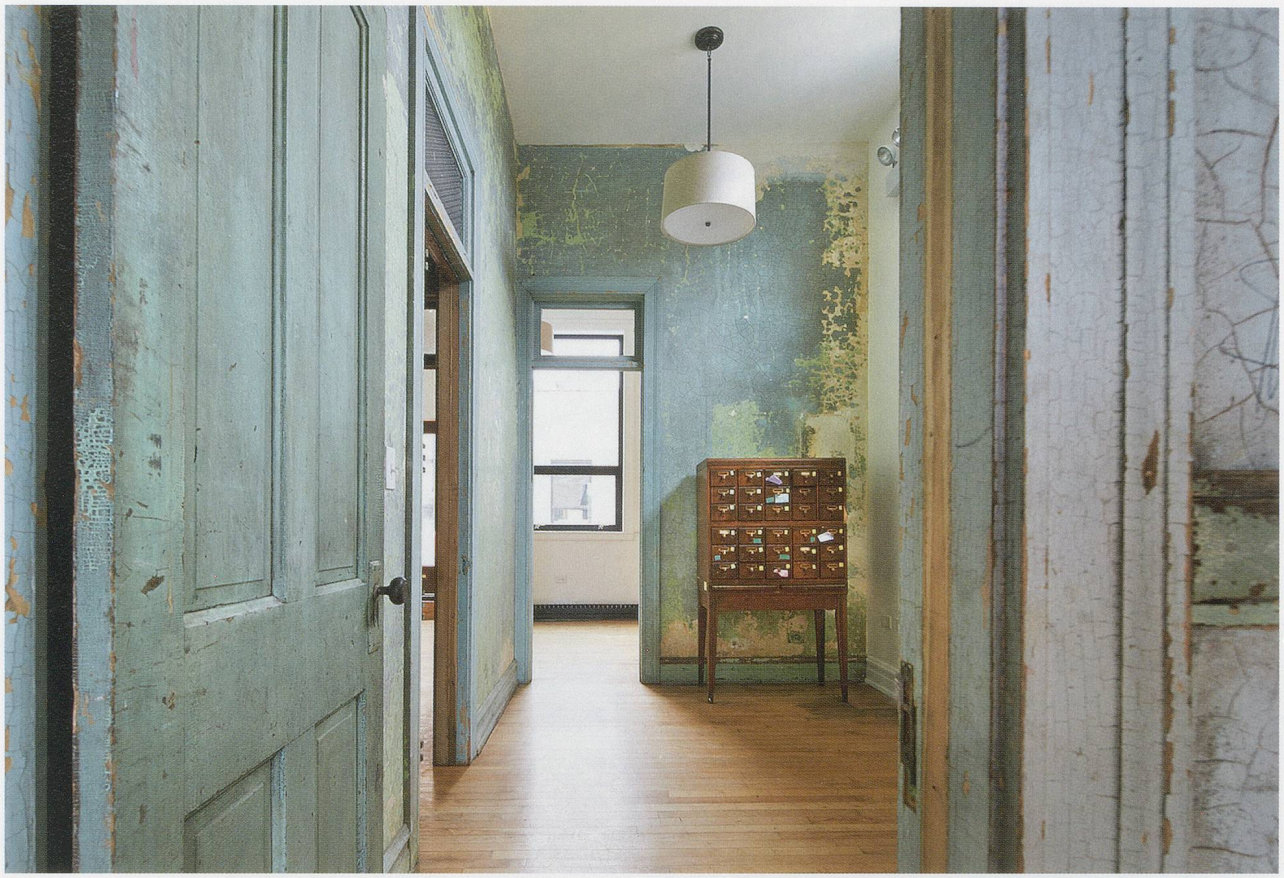
Die Zukunft erneuern

CHRISTINE MEHRING & SEAN KELLER

Theaster Gates wird häufig mit anderen Künstlern in Zusammenhang gebracht, die im sozialen Raum arbeiten. Was seine Position indessen so einzigartig macht, ist die Weigerung, Beziehungsnetze auf Kosten der Materialität zu privilegieren. Immobilienverträge, Amtsgeschäfte und Kulturallianzen bilden wichtige Komponenten seiner Praxis, doch das bedeutet nicht, dass er deswegen traditionelle ästhetische Interessen hintanstellt. Abgesehen davon, dass er Objekte in den Ausstellungsraum bringt – mit deren Verkaufserlös er bekanntermassen seine Revitalisierungsprojekte finanziert –, schreibt Gates der physischen Bausubstanz selbst zentrale Bedeutung zu. Man nehme zum Beispiel eine seiner berühmtesten Realisierungen, Dorchester Projects, die ein Ensemble baufälliger Strukturen zu einer einheitlichen Vision zusammenfasst, die man sofort als Gates' persönliche Vision erkennt: gestreifte Fassaden aus vielfarbigen Holzlatten, hier und dort von ungewöhnlichen Fensterformaten durchbrochen, Innenräume aus rohen, klarlinig ausgelegten Bohlen, dazu auffallende Muster und der allgemeine Eindruck einer grosszügigen Offenheit.

Der in Chicago geborene Künstler wohnt erst seit 2006 an der South Side, wo er binnen kurzer Zeit eine Reihe von Gebäuden erwarb. Die renovierten und umgewidmeten Objekte sind seither weit über die Grenzen des Stadtteils hinaus zu einer Attraktion für das internationale Kunstpublikum geworden. Die völlige Umwertung eines neu gewählten Aufenthaltsorts erinnert an einen anderen Künstler: Donald Judd, der Anfang der 1970er-Jahre New York mit dem kleinen westtexanischen Ort Marfa vertauschte. Dort kaufte Judd im Lauf

CHRISTINE MEHRING ist Professorin an der Universität von Chicago. / *SEAN KELLER* ist Privatdozent und Leiter von History and Theory am IIT College of Architecture, Chicago.



THEASTER GATES, Stony Island Arts Bank, 2015. (PHOTO: STEVE HALL)

der nächsten zwanzig Jahre Häuser, Ranches und sogar ein ehemaliges Fort auf, um sie als Wohnungen, Ateliers, Büros und Ausstellungsräume für eigene Werke wie auch für Werke geschätzter Künstlerkollegen zu nutzen. Der Pionier der Minimal Art ging bei seinen Eingriffen höchst bedacht vor. Gebäude wurden aller unnötigen Details entledigt, um die bodenständigen Entwürfe der oft anonymen Baumeister klar hervortreten zu lassen, mit Details wie gemusterten Fliesen und Zinn- und Stuckdecken. Die Narben, die frühere Umbauten sowie der Zahn der Zeit hinterlassen hatten – abblätternde Putzschichten, fehlende Ziegel, abgenutzte Dielen –, wurden nicht kaschiert.

Auch Gates ist ein Grenzgänger zwischen Kunst, Architektur und Design. Restmaterialien, die bei Renovierungen abfallen, finden Wiederverwertung in anderen Bauprojekten oder in Installationen; Möbel aus Altholz werden als Skulpturen ausgestellt. Gates' gesamte Kunstpraxis ist von Variationen derartiger Kreisläufe gekennzeichnet: Umbau, Rückführung, Wiederverwendung, Rückgewinnung, Neuverknüpfung, Wiedergabe, Rehabilitierung. Den fast beruhigend wirkenden Assemblagen aus Objekten, Environments, Bildern, Wörtern und Tönen haftet mehr als eine Spur Nostalgie an. Dies gilt besonders für die Sammlungen von Sammlungen, deren bedeutendste, die jüngst eröffnete Stony Island Arts Bank, ältere Kollek-

THEASTER GATES, Johnson Publishing Library, Stony Island Arts Bank, 2015. (PHOTO: TOM HARRIS)

tionen von Glasdias und Schallplatten unter einem Dach vereint. Dass zwischen Gates' Ansatz und dem Trend zu einer lokalen, handwerklich orientierten Ästhetik im Produktdesign und in der Gastronomie gewisse Gemeinsamkeiten bestehen, lässt sich nicht bestreiten, aber man darf dabei nicht die Unterschiede übersehen. Erst wer durch die Stil-Fassade hindurchblickt, wird erkennen, welch traumatische Geschichten in Gates' Materialien eingeschrieben sind – Rassismus, Diskriminierung, rücksichtslose Geschäftemacherei und Rechtsentzug sind der Kontext, dem sie entnommen sind und häufig auch der Grund dafür, dass sie vernachlässigt und weggeworfen wurden.[1)]

Das Viertel Grand Crossing an der South Side von Chicago, wo Gates heute lebt und arbeitet, verdankt seinen Aufstieg – und Abstieg – einer Verflechtung globaler Kräfte: Sklaverei, Great Migration, das Aufblühen Chicagos zum internationalen Industrie- und Handelszentrum, Rassendiskriminierung, Stadterneuerung, die US-Immobilienkrise von 2008. Gates' Herkunft und Praxis sind direkt mit diesen Kräften verbunden. Seine Eltern übersiedelten während der Great Migration (der Abwanderung von Afroamerikanern aus den Südstaaten in die Nordstaaten) von Yazoo City, Mississippi, nach Chicago. Der Vater war als Dachdecker am Aufbau der Stadt beteiligt. Gates jr. arbeitete im Büro des Rektors der University of Chi-

cago, als die Institution sich bemühte, engere Kontakte zu ihren Nachbarn an der South Side zu knüpfen, und Studienzentren in aller Welt einrichtete. Die ersten Gebäude-Kunstwerke erwarb Gates zur Zeit der Immobilienblase. Sein gegenwärtiges Atelier ist in den ehemaligen Lagerhallen einer Brauerei untergebracht – wenige Schritte von den Gleisen, auf denen Bier, Stahl und andere Erzeugnisse durch die Wohnsiedlungen hindurch zum und vom Stadtzentrum transportiert wurden.

Erlösung ist ein Leitmotiv in der Kunst von Theaster Gates: Die ansprechende Sinnlichkeit seiner Werke sowie die zeremoniellen Performances, die sie häufig begleiten – zumeist mit Musik von Gates und seiner Band The Black Monks of Mississippi –, sollen erniedrigte Objekte, Geschichten und Menschen wieder erheben und die Würde und Bedeutung dessen wiederherstellen, was von der globalen Kultur übergangen wurde. Chicago, mit seinem schier endlosen Reichtum an Relikten urbaner und architektonischer Aktivität, bietet einen fruchtbaren Boden für Gates' Suchexpeditionen: ein Architekturbuchladen mit geschlossenen Fensterläden, ein Lagerhaus des Chicago Park District, eine aufgelassene Eisenhandlung sowie nicht zuletzt die riesigen Schauräume von Architectural Artifacts, wo so manches Über-

THEASTER GATES, GROUND RULES (ARCHITECURE FOR ATHLETIC FUTURES), 2015, wood flooring, 78 $^{1}/_{4}$ x 100 $^{3}/_{16}$ x 2 $^{9}/_{16}$" / GRUNDREGELN (ARCHITEKTUR FÜR ATHLETISCHE TERMINGESCHÄFTE), Holzboden, 198,8 x 254,5 x 6,4 cm.

bleibsel der materiellen Geschichte der Stadt ein zweites Mal verkauft wird. Gates trifft dort gleich gesinnte Mitbürger wie den Künstler Dan Peterman, der mit Altmaterialien arbeitet und den jungen Gates unter seine Fittiche nahm, den Architekten John Vinci, der als Retter der Original-Innenausstattung der Chicago Stock Exchange zum Lokalhelden aufstieg, oder Tim Samuelson, den offiziellen Kulturhistoriker und querdenkenden Denkmalschützer der Stadt.

Anders als viele andere Künstler, die sich der Geschichte eines spezifischen Orts zuwenden, sucht Gates darin weder eine Zuflucht von der Welt – schliesslich war die von ihm aufgearbeitete Geschichte nie eine «gute alte Zeit» –, noch nutzt er sie als Vorwand, um das Lokale vom Globalen abzusondern. Im Gegenteil, Gates setzt sich mit aller Energie dafür ein, dass das Lokale wieder Anschluss an die Welt findet, von der es fast völlig abgeschnitten ist. In neueren, grösseren Projekten wie der Stony Island Arts Bank und dem Dorchester Art + Housing Collaborative mischen sich Anzeichen professioneller Baugestaltung – Stahlelemente, Verglasungen, Designermöbel und -leuchten – in den unkonventionellen Do-it-

THEASTER GATES, Dorchester Art + Housing Collaborative. (PHOTO: SARA POOLEY / COURTESY OF REBUILD FOUNDATION)

-Charakter früherer Vorhaben. Genau dieser komplex modulierte Austausch zwischen dem Lokalen und dem Globalen ist, wie sich mit immer grösserer Deutlichkeit herausstellt, das Kernanliegen von Gates' laufend erweitertem Werkportfolio. Er ist im Sinne des Soziologen Ulrich Beck ein «Kosmopolit», der sich dafür einsetzt, die Wechselwirkungen zwischen einem spezifischen Ort und den weltumspannenden Netzen von Kunst, Architektur, Geld und Politik zu multiplizieren und zu vertiefen.

Selbstverständlich bedürfen Gates' Bauten, Keramiken, Skulpturen, Performances, Events und Finanzen des Zusammenspiels vieler Hände, Köpfe, Augen und Stimmen. Auch das ist ein Zeichen seines Kosmopolitismus: die Bereitschaft, ständig im Austausch mit anderen zu stehen und ständig den Austausch unter anderen anzuregen. Man könnte auch sagen, es wäre Gates' Ziel, ein Katalysator zu sein, der die Quantität und Qualität der Wechselbeziehungen zwischen den Menschen und den Materialien in Grand Crossing und weit darüber hinaus erhöhen will. Die genannten Wechselbeziehungen sind das Herzstück seiner Objekte und Environments, wie «schön» diese auch immer sein mögen.

Doch wie sieht jetzt, wo Gates bei Möbelketten einkauft und Marfa zum Mekka der Kunstschickeria geworden ist, die Zukunft derartiger Positionen aus? Dienen sie einzig als Beweis dafür, dass rigorose Kunstpraktiken unentwirrbar mit dem globalen Designmarkt verknüpft sind? Ich halte einen solchen Schluss für übertrieben, denn man darf nicht vergessen, dass die architektonischen Exkurse beider Künstler rein strategischer Natur sind. Die Geschichten, Funktionen, Materialien und Formen ihrer Gebäude stehen in vollkommenem Einklang mit ihren künstlerischen Absichten – die sie konstruktiv erweitern.

Am Ende verfolgen Judd und Gates mit ihren Bauprojekten verschiedene Ziele. Judd engagierte sich im New York der 1960er-Jahre für die Friedens- und Bürgerrechtsbewegung, bestand jedoch darauf, dass Kunst und Politik säuberlich getrennt bleiben.[2] Sein Individualismus, seine Freiheitsliebe und seine Abneigung gegen die Konsumkultur veranlassten ihn zum Ortswechsel nach Marfa. Während Judd in die westtexanische Wüste zog, um seine Kunst zu retten, zog Gates an die South Side Chicagos, um seine Kunst zu testen. Der Unterschied zwischen den zwei Künstlern lässt sich gut an ihren Banken ermessen: Judds Marfa National Bank beherbergt eine Sammlung moderner Möbel, anhand derer er privat den Wert und die Grenzen seiner skulpturalen Praxis zu bestimmen suchte. Die von Gates initiierte Stony Island Arts Bank organisiert Kulturveranstaltungen und präsentiert ihre Sammlungen und Archive einem vielfältigen Publikum. Genau dieser Schnittpunkt sozialer, ökonomischer und ästhetischer Ströme bildet das Medium, in und mit dem Gates arbeitet. Der eine Künstler kaufte eine ganze Gemeinde als Standort für seine (spezifischen) Objekte, der andere verkauft Objekte, um ein (spezifisches) Stadtviertel zu retten. Donald Judd wollte einer Welt entrinnen, die er im Innersten für unveränderlich hielt. Theaster Gates öffnet sich einer Welt, von der er nie aufhören wird zu glauben, dass er sie verändern kann – ein Haus nach dem anderen.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) In Gates' Kunstobjekten hallen oft formelle Elemente des Minimalismus und Post-Minimalismus nach, aber deren Materialien – unter anderem Feuerwehrschläuche – nehmen Bezug auf die Bürgerrechtsbewegung, die, obwohl zeitgleich, in den Praktiken des Minimalismus kaum je reflektiert wurde.

2) Interessant erscheint uns in diesem Zusammenhang, dass Judd grossen Wert auf die Erhaltung der Inschriften und Wandbilder von deutschen Gefangenen legte, die während des Zweiten Weltkriegs im Fort D. A. Russell untergebracht waren. Sie bilden einen geschichtsträchtigen Rahmen für Judds ehrgeizigste Skulptureninstallation, der die scharfe Trennung zwischen seinen «spezifischen Objekten» und seinem politischen Aktivismus erschwert.