

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 20: Collaboration Tim Rollins + K.O.S.

Rubrik: Collaboration Tim Rollins + K.O.S

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

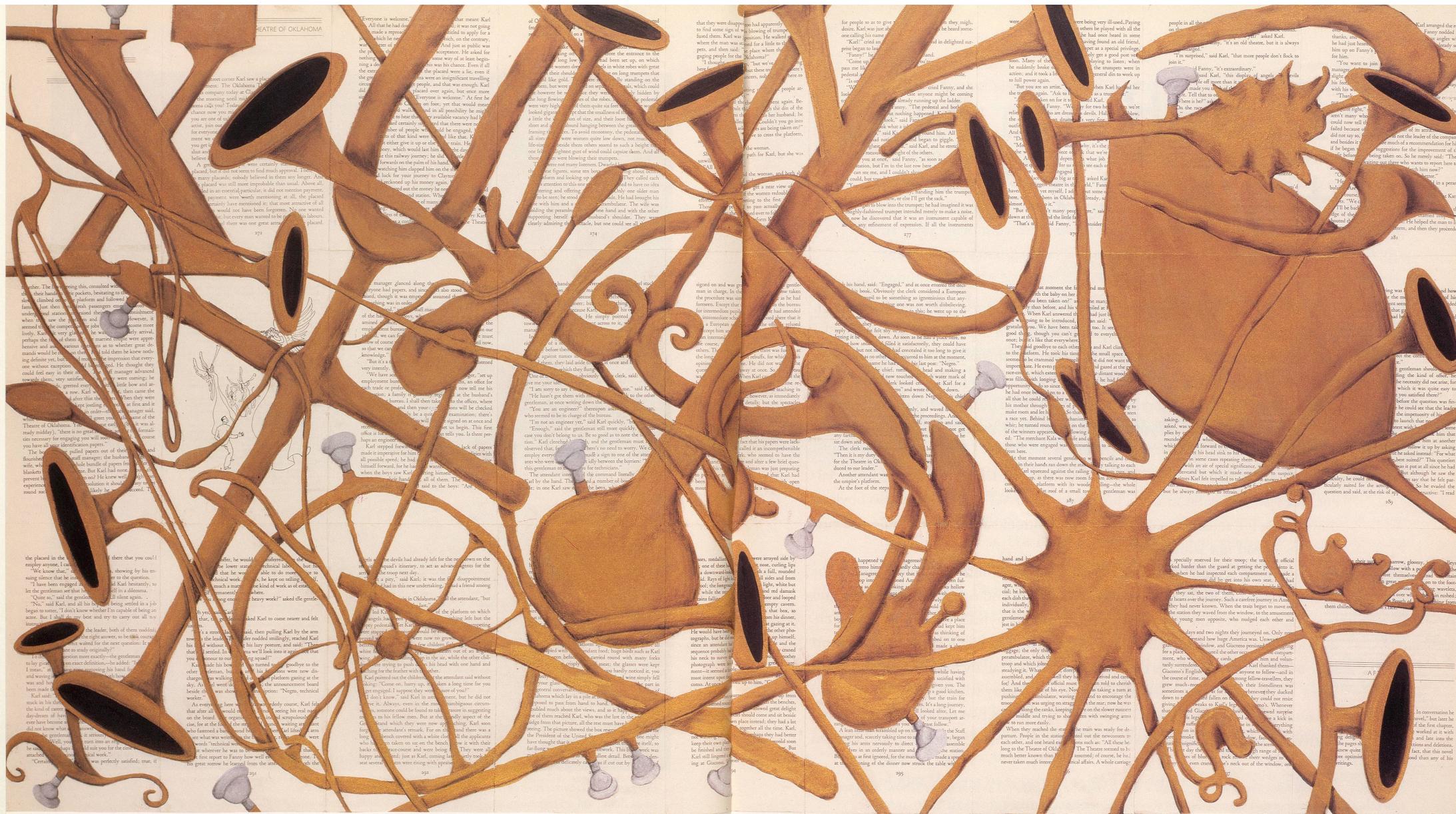
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 21.02.2026

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



Collaboration TIM ROLLINS + K.O.S.

1989 K.O.S. MEMBERS: RICHARD CRUZ · ANNETTE ROSADO · GEORGE GARCES · NELSON MONTES · CARLOS RIVERA · NELSON SAVINON · ARACELIS BATISTA · CHRISTOPHER HERNANDEZ · BRENDA CARLO · MIGUEL VALENTIN · JOSÉ PARISSI

TI M R OLL I N S

+

K. O. S.

TIM ROLLINS

In the summer of 1981, a public junior high school in the South Bronx hired me to teach art to about 100 students from the special education department of the school – kids eleven to fifteen years of age, who were evaluated as learning-disabled, emotionally-handicapped, or “minimally brain-damaged.” The school had gone through two art teachers in two years. I would be the institution’s “one last try” at providing a structured, disciplined, and quality art experience for the students.

I was immediately struck by how many of my “problem” students possessed genuine talent, interest, and volition when they were involved in art. It was also obvious that forcing the students to conform to a traditional art-class schedule and curriculum would not work.

By 1982, our classroom, Room 318, had been transformed into a working studio for young artists. I ceased being an artist who taught, and collapsed my artistic and teaching practices into one strange and stumbling hybrid. I made my art with the kids – during classes, during free periods, during lunch periods, in the short time after school allowed us before getting kicked out by the custodians. Soon a band of about twenty “regulars” began to form, with Carlos Rivera and Annette Rosado (both then twelve years old) being two of the most dedicated students. Dubbing themselves K.O.S. (Kids of Survival) this group and I began

PREVIOUS PAGE / VORHERGEHENDE SEITE:

TIM ROLLINS + K.O.S., THE NATURE THEATRE OF OKLAHOMA:∞, 1988, WATERCOLOR AND CHARCOAL ON BOOKPAGES ON LINEN / WASSERFARBE UND KOHLE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND, 23 x 42 " / 58,4 x 106,7 cm. (PHOTO: JOAN BRODERICK)

making our collaborative paintings on the book pages of “classic” works of world literature – texts from a canon that was either useless or denied to us. The more our project progressed, the more we began to feel the restrictions of working in the public school setting. The confined workspace, the rigid schedule, the ever-growing size of my classes, the constant interruptions, diminishing budgets and endless petty bureaucratic pressures forced us to seek an alternative situation. In 1985, we found an abandoned gymnasium in an old public school on Longwood Avenue that had been converted into a community office center. With a combination of a National Endowment for the Arts grant, money from the sale of our first AMERIKA painting and a significant part of my teaching salary, we rented the gym. Now officially a non-profit corporation, The Art & Knowledge Workshop began classes after school. I would teach in the public school from 8:30 a.m. to 3:00 p.m., and then meet the kids in the Workshop from 3:00 p.m. to 7:00 p.m. and weekends. At last we were free to make the work we wanted without restrictions, and, ironically, we all began to learn more.

In June of 1987 I made the painful decision to leave the public school where our project was born. Things had changed. I was exhausted with teaching seven periods a day, a group of over 200 different students, doing lunch duty, working with a joke of a budget, etc. The Art & Knowledge Workshop was becoming a tremendous success, but I couldn’t enjoy the recognition because of my over-extended schedule (which often conflicted with teaching duties at the junior high school). Our project was in jeopardy, and many of the K.O.S. members (many kids with enormous problems that required my concentrated attention) were beginning to feel neglected. At this time I stopped working with Group Material (an artists’ collective I helped found in 1979) and from that point focused on strengthening and developing The Art & Knowledge Workshop. Currently, K.O.S. is a group of fifteen young artists, most of whom have worked together for at least four years. While we are fully engaged with new artworks, our major plan for the next three years will be the creation of The South Bronx Academy of Fine Art – a free, private school for artistically gifted fourteen to eighteen year-olds from our community.

Tim Rollins + K.O.S.

TIM ROLLINS

Im Sommer 1981 stellte mich eine staatliche Junior High School in der South Bronx als Lehrer in der Sonderabteilung an, um ungefähr einhundert Schülern zwischen elf und fünfzehn Jahren Kunst zu unterrichten. Es handelte sich dabei um lernunfähige, emotional handikapierte oder «minimal geistig behinderte» Jugendliche. Während der vorangegangenen zwei Jahre hatten bereits zwei Lehrer erfolglos versucht, an dieser Abteilung Kunst zu unterrichten. Ich sollte «der letzte Versuch» sein, den Studenten eine strukturierte, disziplinierte und qualitative Kunsterfahrung zu vermitteln.

Mir fiel sofort auf, wie viele meiner «Sorgenstudenten» echtes Talent besaßen und Interesse und Willenskraft an den Tag legten, wenn sie sich mit Kunst konfrontiert sahen. Es war ganz offensichtlich, dass ich bei meinen Schülern keinesfalls die Massstäbe und den Lehrplan einer herkömmlichen Schulkasse anwenden konnte.

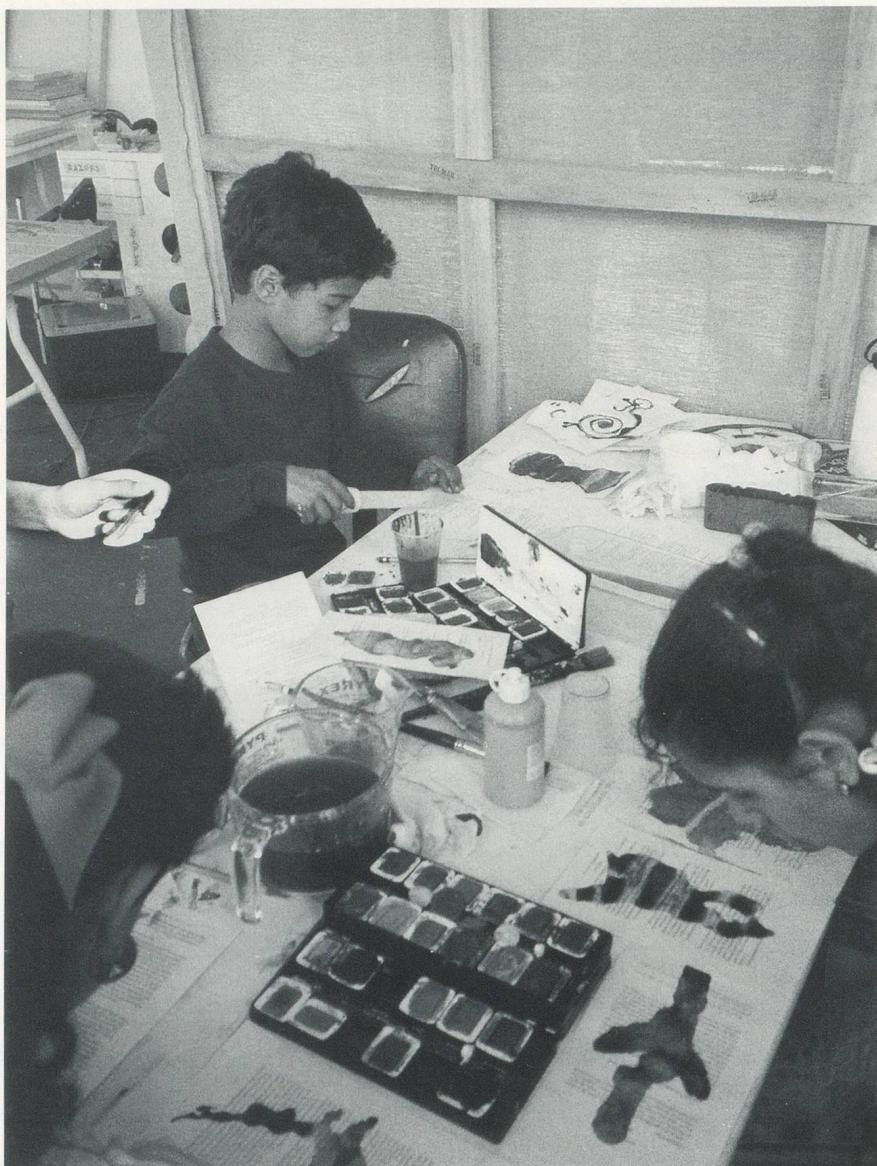
1982 war unser Klassenzimmer, Nr. 318, bereits in ein Atelier für junge Künstler umfunktioniert. Ich war kein Künstler mehr, der unterrichtete. Meine künstlerische Praxis und meine Unterrichtsmethoden verschmolzen zu einer äußerst seltsamen und verwirrenden Einheit. Ich machte meine Kunst mit den Jugendlichen – während der Schulstunden, der Zwischenstunden, über Mittag, nach der Schule, während der kurzen Zeit, die uns blieb, bevor uns die Aufseher hinauswarfen. Bald begann sich eine feste Gruppe von ungefähr zwanzig Schülern zu bilden, darunter Carlos Rivera und Annette Rosado (beide waren damals zwölf Jahre alt), die besonders grossen Eifer zeigten. Unter dem Namen K.O.S.

(*Kids of Survival*) begann ich mit dieser Gruppe gemeinsame Bilder auf die Buchseiten von «klassischen» Werken der Weltliteratur zu machen, Texte aus einer Reihe allgemein anerkannter Werke, die für uns entweder ohne Bedeutung waren oder uns vorenthalten wurden.

Je mehr unser Projekt fortschritt, desto stärker begannen uns die Einschränkungen einer öffentlichen Schule in unserer Arbeit zu stören. Der beschränkte Arbeitsraum, der feste Stundenplan, meine immer grösser werdenden Klassen, die andauernden Unterbrechungen, die finanziellen Probleme und der endlose engstirnige Bürokratismus zwangen uns, nach einer anderen Lösung zu suchen. 1985 fanden wir an der Longwood Avenue eine verlassene Turnhalle einer öffentlichen Schule, die in ein kommunales Bürogebäude umfunktioniert worden war. Aus einer Kombination von Stipendiengeldern der nationalen Kunstförderung, dem Verkaufserlös unseres ersten *AMERIKA*-Bildes und einem beträchtlichen Anteil meines Lehrergehalts mieteten wir die Turnhalle.

Der *Art & Knowledge Workshop* war nun offiziell eine nicht-kommerzielle Organisation. Die Lektionen begannen nach Schulschluss. Von halb neun bis drei Uhr unterrichtete ich an der öffentlichen Schule, und von drei bis sieben Uhr und an den Wochenenden traf ich mich mit den Jugendlichen im Workshop. Nun konnten wir ohne Einschränkungen die Arbeit machen, die wir wollten. Die Ironie dabei war, dass wir alle mehr zu lernen begannen.

Im Juni 1987 entschied ich mich schweren Herzens, der öffentlichen Schule, wo unser Projekt entstanden war, den Rücken zu kehren. Die Dinge hatten sich verändert. Der Unterricht mit einer Gruppe von über zweihundert verschiedenen Schülern an sieben Tagen pro Woche, der Dienst über Mittag, der Kampf um finanzielle Unterstützung hatten mich ausgelaugt. Der *Art & Knowledge Workshop* wurde allmählich zu einem Riesenerfolg, doch ich konnte diese Anerkennung wegen meines überfüllten Stundenplans (der mich oftmals hinderte, meinen Lehrerpflichten an der Junior High School nachzukommen) nicht geniessen. Unser Projekt war in Gefahr, und einige der K.O.S.-Mitglieder, darunter viele Jugendliche, denen ich mich wegen ihrer fast unlösbar Probleme speziell widmen musste, begannen sich vernachlässigt zu fühlen. Zu jener Zeit gab ich meine Mitarbeit bei *GROUP MATERIAL* (ein Künstlerkollektiv, das ich 1979 mitbegründet hatte) auf und begann, meine Kräfte voll und ganz auf die Verstärkung und Entwicklung des *Art & Knowledge Workshops* zu verwenden.



THE ART & KNOWLEDGE WORKSHOP, APRIL 14, 1989.

MAKING WATERCOLOR STUDIES FOR THE TEMPTATION OF ST. ANTHONY. (PHOTO: TREVOR FAIRBROTHER)

Heute ist K.O.S. eine Gruppe von fünfzehn jungen Künstlern, von denen die meisten bereits während mindestens vier Jahren zusammen gearbeitet haben. Obwohl wir derzeit vollauf mit neuen Werken beschäftigt sind, haben wir die feste Absicht, bis in drei Jahren die South Bronx Academy of Fine Art zu gründen, eine private, kostenlose Schule für künstlerisch begabte, vierzehn- bis achtzehnjährige Jugendliche aus unserer Nachbarschaft.

(Übersetzung: Daniel Oesch)

GEGENÜBERLIEGENDE SEITE / OPPOSITE PAGE:
TIM ROLLINS + K.O.S., STUDY FOR AMERIKA XII, 1987, GOLD WATERCOLOR, PENCIL ON BOOKPAGES ON LINEN /
GOLD-WASSERFARBE, BLEISTIFT AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND, 7 x 5" / 17,8 x 12,7 cm.

THE STOKER

As Karl Rossmann, a poor boy of sixteen who had been packed off to America by his parents because a servant girl had seduced him and got her master to do him, stood on the liner slowly entering the harbor of New York, a sudden burst of sunshine seemed to illuminate the Statue of Liberty, so that he saw it in a new light, which he had sighted it long before. The arm with the sword was out as if newly stretched aloft, and round the figure blew the winds of heaven.

"So high!" he said to himself, and was gradually edged to the very rail by the swelling throng of porters pushing past him, since he was not thinking at all of getting off the ship.

A young man with whom he had struck up a slight acquaintance on the voyage called out in passing: "Not very anxious to go ashore, are you?" "Oh, I'm quite ready," said Karl with a laugh, and being both strong and in high spirits he heaved his box on to his shoulder. But as his eye followed his acquaintance, who was already moving on among the others lightly swinging a walking stick, he realized with dismay that he had left his umbrella down below. He hastily begged his acquaintance, who did not seem particularly gratified, to oblige him by waiting beside the box for a minute, took another survey of the situation to get his bearings for the return journey, and hurried away. Below decks he found to his disappointment that a gangway which made a hairy short cut had been barred for the first time in his experience, probably in connection with the disem-

CAN THESE RUINS LIVE?

Tim Rollins, K.O.S., and the South Bronx

Where are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? T. S. Eliot, "THE WASTE LAND"

The first thing you are bound to notice about the South Bronx is the ruins. Take the Number 2 or the Number 5 on the IRT subway line: it will take you to 149th Street and Third Avenue, once the Bronx's commercial center. Early in the 20th century, when the Bronx was just being settled, it was called "the hub;" it is tattered and torn but still a vibrant and thriving marketplace today. Just past the Third Avenue stop, the train makes a sharp left turn, accelerates, rises up and out of the tunnel into the daylight. Then it hits you: there are many fragments of a familiar modern cityscape – apartment blocks, shops, factories, warehouses, theatres – that still survive; but they seem to be overwhelmed by the ruins of thousands of build-

ings just like them and by an immense landscape of wreckage and wateland that goes on and on for miles.

Some of these buildings have charred facades, seared by the firestorms that drove their inhabitants out. Still intact, and often grand in their massing and graceful in their details, they have been sealed up with cement blocks, in the hope that they may be habitable again some day. Several consist of two wings, burnt and sealed on one side while life goes on, precariously, on the other. Other buildings, in intermediate phases of destruction, present skewed cubist planes and jagged expressionist forms, far more arresting than the ordinary squares and cubes they embodied when they were people's homes. Still others have been effaced with hardly a trace, their rubble cleared away, the lots where they stood not long before as open and empty as deserts.

MARSHALL BERMAN teaches political and social thought and urbanism at the City University of New York. He is author of "All That is Solid Melts Into Air", and is currently working on "Living for the City", a study of the Lower East Side, the South Bronx and Times Square.

How could such a thing happen to a city in peacetime? And once it did happen how could people carry life on.

The South Bronx's physical and social destruction began back in the late 1950s and early 1960s, when Robert Moses, New York's bureaucratic empire builder *par excellence* (and Baron Haussmann's 20th-century incarnation), blasted a superhighway directly through the Bronx's center. Moses' Cross-Bronx Expressway destroyed a dozen densely populated neighborhoods, tore more than 50,000 people from their homes, and made thousands more feel that they might be next to go. Jewish, Irish, and Italian immigrants fled their mutilated neighborhoods, and the blacks and Puerto Ricans who took their place in the South Bronx were economically far more vulnerable: even as they settled in New York, the blue-collar jobs that drew them here were going the other way, exported *en masse* to non-union Sunbelt states or to the Third World. In fact, we know now that the Bronx was one of the first places to be caught in the crossfire of what we now know as "the mobility of capital" and "the de-industrialization of America." But no one in the Bronx, and maybe no one in America, knew it then. Instead, old immigrants blamed new ones for not moving up the ladder as they had done; Blacks and Hispanics blamed the Jews, Italians, and Irish who had preceded them for blocking their way. The ethnic coalitions, that had made the Bronx (and New York and so many American cities) civilized and gracious in the New Deal era, disintegrated into ethnic warfare, which escalated as the supply of jobs kept shrinking for the people who needed jobs most.

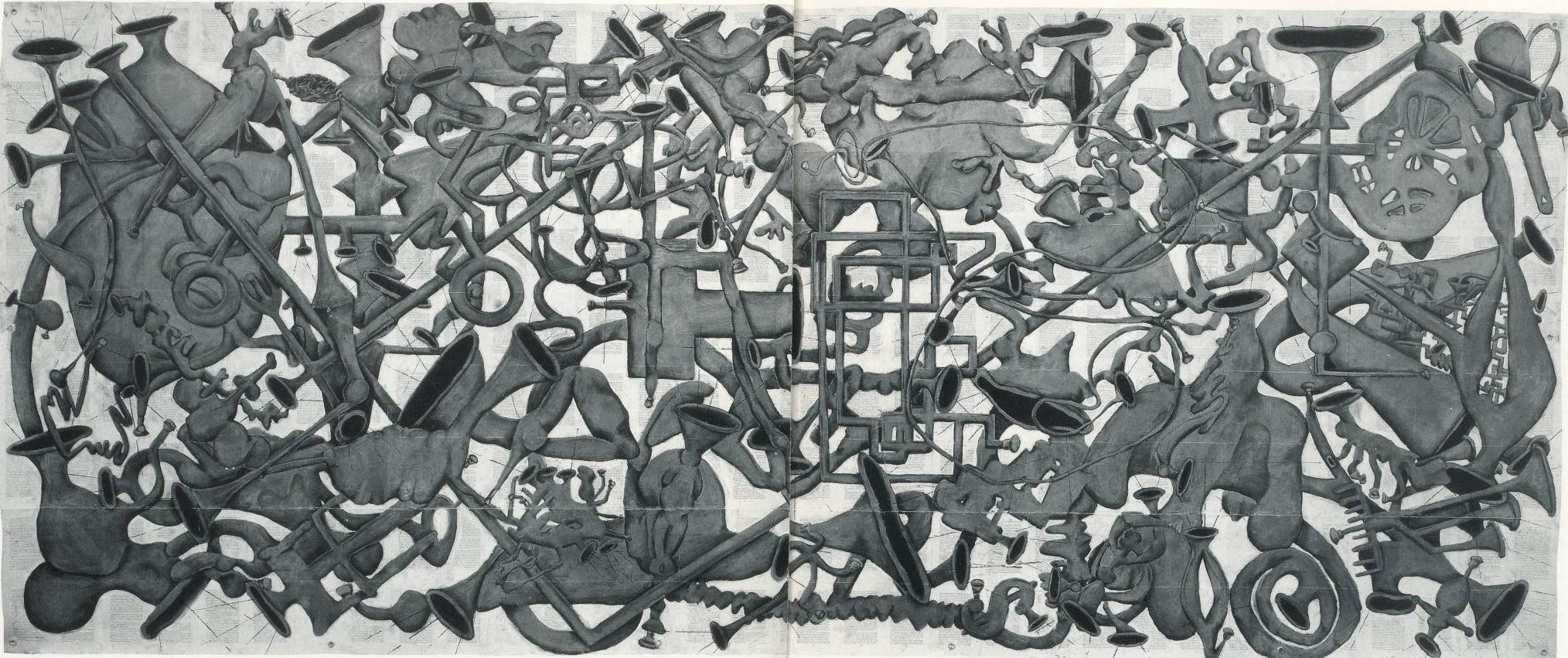
In the early 1970's, the process of disintegration, which had moved gradually southward from the Expressway, began to spread at a spectacular pace. Arson for profit became the Bronx's leading industry, eclipsing even the drug industry, consuming house after house and block after block, displacing hundreds of thousands of people from their homes. More than 300,000 fled from the Bronx in the 70's as if from some inexorable plague. In those plague years, the Bronx finally

made it into the mass media, often linked with Beirut, as a symbol of everything that could go wrong in modern city life. "The Bronx is Burning!" became the cry.

I grew up in the South Bronx. My family had moved a few miles away before the fires started; but all we had to do was turn on the local news, and we could see our old neighborhood in close-up, in real living color, as it went up in flames. Or we could consult the little boxes in each morning's *NEW YORK TIMES* that itemized buildings destroyed the day or the night before. In 1984, I invented a word to describe what the South Bronx was going through: I called it "Urbicide", the murder of a city.

Visions of urbicide are familiar, all too familiar, to Europeans. They can be found at the very beginnings of Western culture: the fall of Troy, the destruction of Jerusalem. But they have reappeared with a dreadful vividness in the 20th century, a century that has probably created more ruins than all previous centuries put together. For many of the people who grew up in World War II, the vision of the ruins of that war – a war that reduced so many homes and neighborhoods, town and cities, to ruins – became an ineradicable obsession long after the last of the rubble had been carted away. This obsession animated much of the most powerful art that emerged from the war and its aftermath: by Roberto Rossellini, Gunter Grass, Alain Resnais and Jorge Semprun, Akira Kurosawa, Doris Lessing, Kurt Vonnegut, Anselm Kiefer, and many more.

The physical ruins of the World War II have been almost entirely built over and renewed today; whether the human wounds have been healed is another question. Czeslaw Milosz, who lived through the destruction of Warsaw, meditated on the meaning of this collective experience in a recent lecture, "Ruins and Poetry." "In our century," he said, "the background of poetry is the fragility of those things we call civilization and culture. What surrounds us here and now is not guaranteed. It could just as well not exist – and so man constructs a poetry out of the remnants found in ruins."



TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA I, 1984-85, OIL STICK, ACRYLIC AND CHARCOAL ON RAG PAPER/
ÖLSTIFTE, ACRYL UND KOHLE AUF BUCHSEITEN AUF BÜTTEN, 30 x 72 " / 76 x 183 cm.

One of the central ironies of European culture, both ancient and modern, is that the destruction of homes and cities can turn out to be creative, a source of meaning and dignity for the survivors, and unexpected and uncanny spiritual richness arising in the midst of ruins. But this ironic and tragic perspective has rarely taken hold in

America, a country that has preferred to live by the happy myth that ruins are unpatriotic, un-American, a thing of the past, that "it can't happen here." Our culture's primal vision has always been the green light, the horn of plenty, infinite abundance, growth without end. In recent years, however, more Americans have become seriously

44

aware that our resources are finite, our prosperity fragile, our policies often disastrously misguided, our primacy in the world precarious and subject to decline. As more Americans have lost their innocence and their belief in magic, and learned to live with anxiety and vulnerability, there has been a growing suspicion that the South

Bronx may not be another country after all, and that the agony and the dignity of its people may turn out to be closer to home than we had thought.

How do the victims of urbicide go on living? One way is by creating a culture. In the 1970's and 80's, a wave of cultural vitality grew on the South Bronx's streets, and soon burst on Manhattan's

45

shores. This culture called itself "Hip Hop," and asserted its identity in break dancing, rap music, and artistic graffiti. How could so much creative vitality emerge, and keep emerging, from the South Bronx's ashes and dust? How could several generations of young artists and musicians draw inspiration from the crises that were ripping their world to shreds?

The art that Tim Rollins and the young people of K.O.S. has made is at once traditional and radical. It is traditional in that it builds on Rollins' university education and knowledge of the history of art and culture. It is radical in that it strives to avoid the mystic of the solitary creative genius – a mystic that was as essential to the Bronx graffiti artists as to the Western artists of the last several centuries – and instead to build a creative community. I was skeptical when I first heard that they had produced collaborative paintings based on Nathaniel Hawthorne's *SCARLET LETTER*, on Stephen Crane's *RED BADGE OF COURAGE*, on George Orwell's *ANIMAL FARM*, on Franz Kafka's *AMERIKA*, and on Franz Schubert's *WINTERREISE*. These are formidable and difficult texts. It is hard enough to get students in elite colleges to grapple with them; indeed, it is pretty hard to grapple with them ourselves. How could Rollins elicit serious responses from eleven to fourteen-year-old kids from the South Bronx, many of whom are classified as "learning disabled" and unable to read anything at all? Nevertheless, you can see that the kids are responding seriously, and finding ingenious and imaginative ways to translate one medium into another.

Rollins describes his model as the tradition of composers through the ages who have set poems or Biblical passages to music. They didn't attempt to literally transcribe their texts, but to grasp and recreate the feeling. Rollins teaches K.O.S. how to set texts to art. Rollins knows that the texts he chooses demand a wide and deep spectrum of feelings. But these South Bronx kids have seen and felt plenty, and figured out plenty, just in the daily struggle to survive. As a teacher, he reminds them how much they already know, and shows them how to draw on what they know in order to dis-

cover more. The texts he chooses are hard. If they demand a lot from their readers, they give back even more. Everybody has a right to culture.

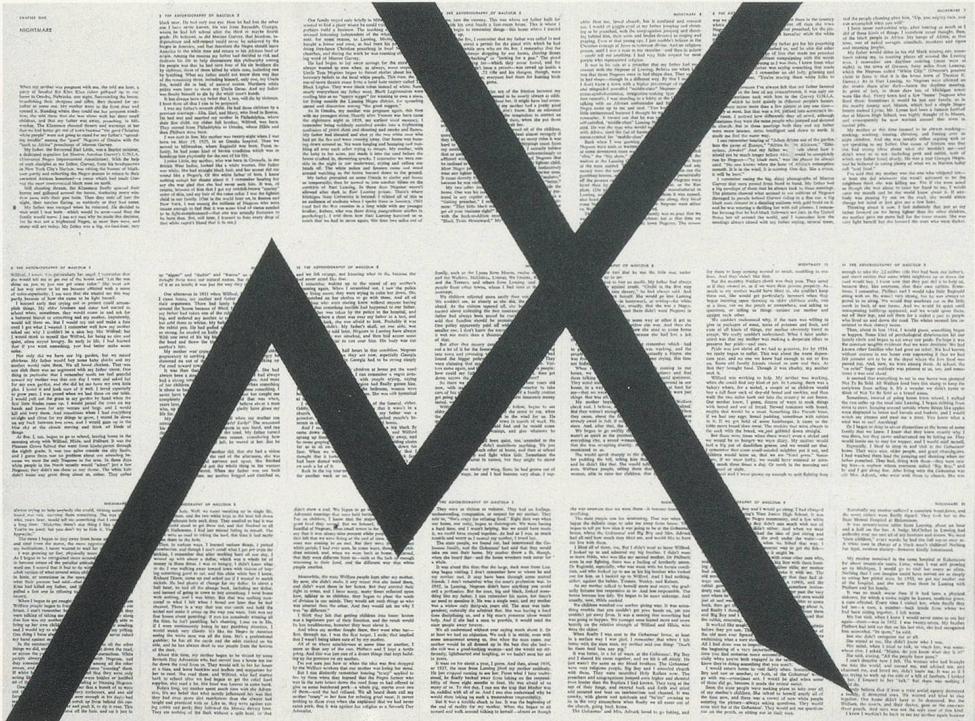
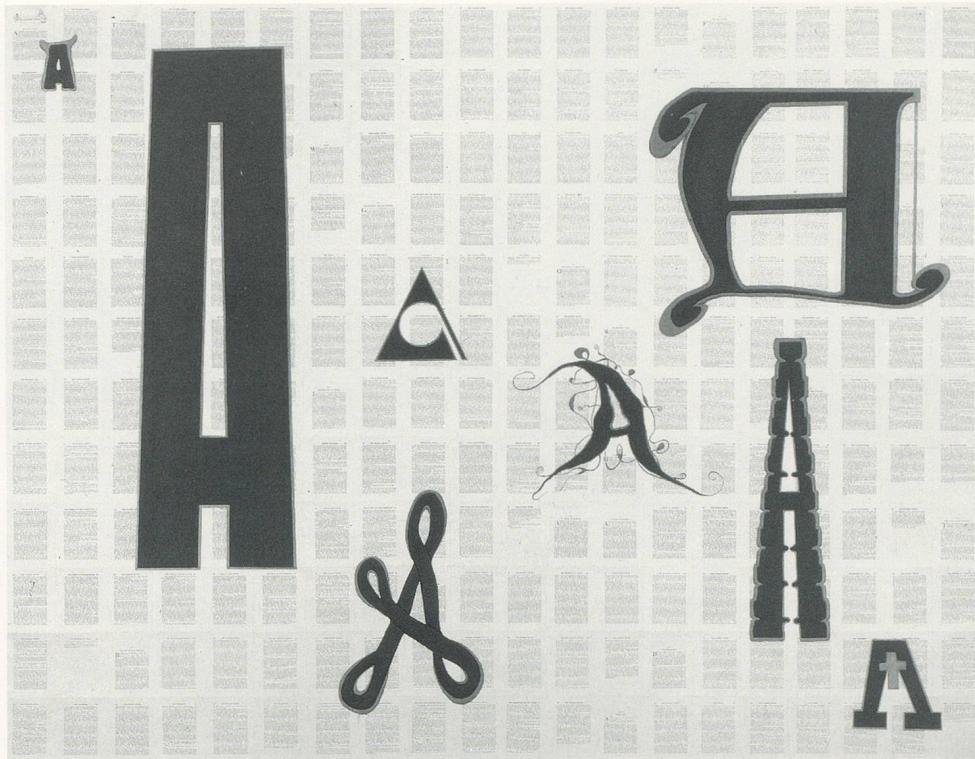
Rollins is proud of his success in getting art to connect with the kids' everyday lives, but was horrified when Defoe's *JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR*, for example, had turned into an encounter with AIDS, which many of the kids turned out to have experienced already in their own families. Rollins speaks sadly of the kids who, although smart and talented, could not handle the workshop's discipline or its mutuality, and who had dropped out, or provoked him into kicking them out, and were busy doping themselves up or finding other of the South Bronx's many ways to self-destruct.

Rollins' goal is to some day open a South Bronx Academy of Fine Arts. This would be modeled in part on Plato's Academy; but its perspective would be multicultural, so that learning would spring from real dialogue. It has to be in the South Bronx, of course; but Tim is tempted to leave their current location, in a neighborhood that, although physically beautiful (it is one of the Bronx's oldest sections, created in the 1890's and includes some fine rehabilitations and a new park), is beset by a particularly menacing drug scene. The dealers, who include some of his ex-students, threaten Tim and the kids alike; they don't want to share the neighborhood with anybody.

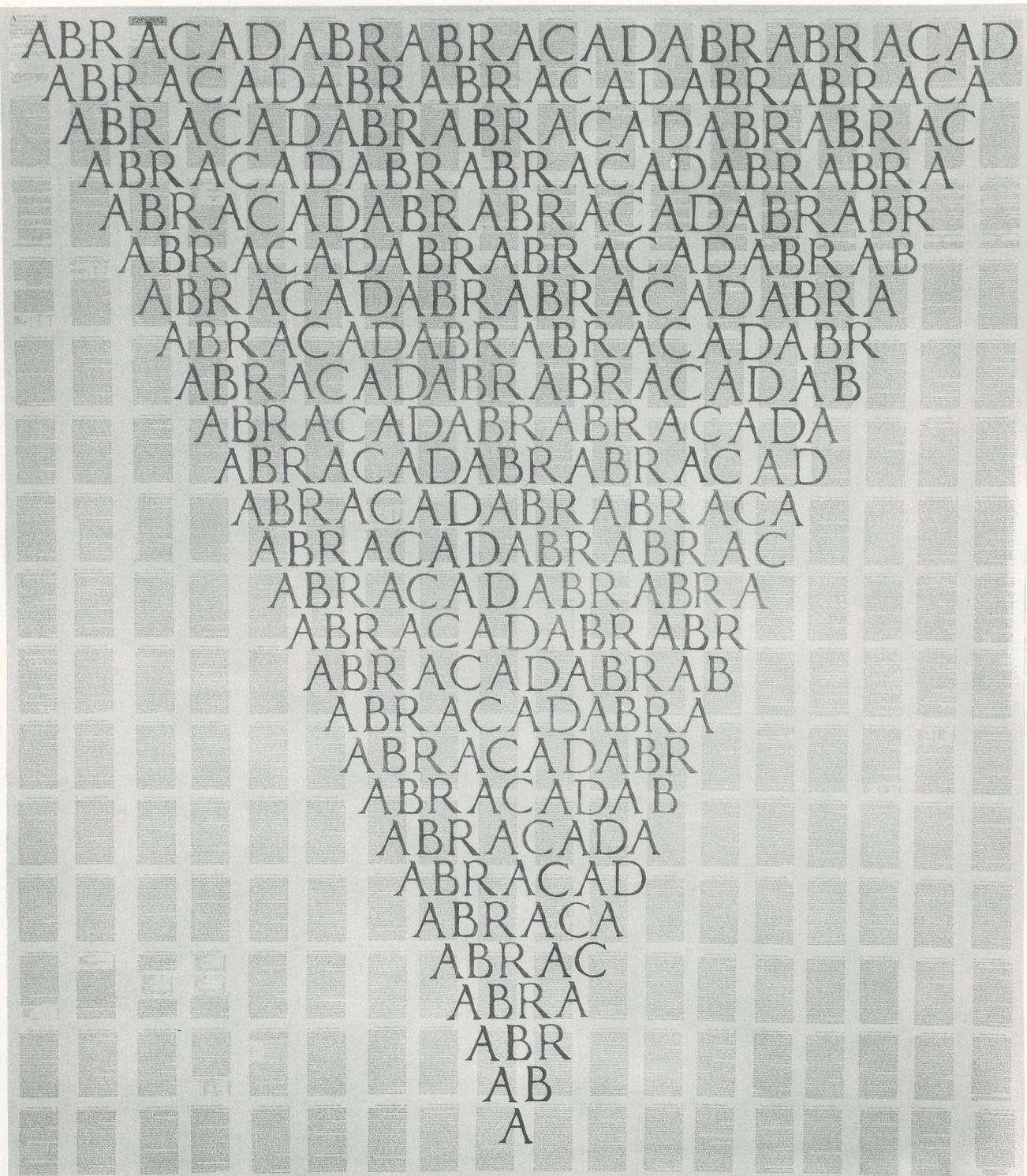
The kids discussed the pros and cons of moving: "We just have to get bigger guns than the drug

TIM ROLLINS + K.O.S., THE SCARLET LETTER I/
DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE I, 1988,
ACRYLIC, WATERCOLOR, BISTRE ON BOOK PAGES ON LINEN/
WASSERFARBE, BISTRE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
108 x 140"/ 274 x 356 cm.

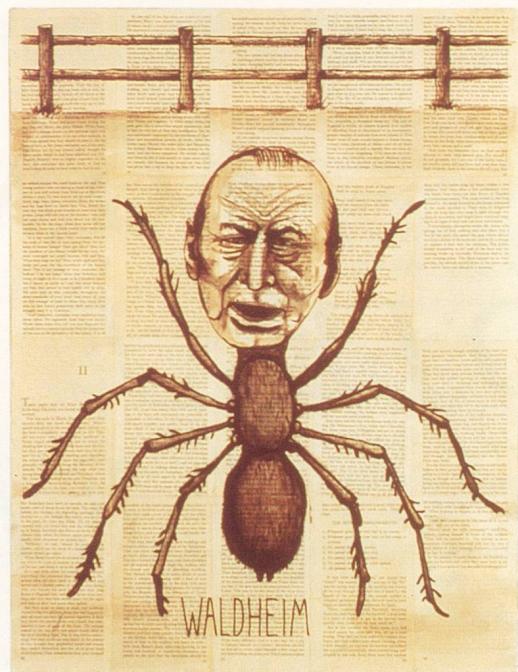
TIM ROLLINS + K.O.S., BY ANY MEANS NECESSARY: NIGHTMARE/
AUF JEDEN FALL NOTWENDIG: ALPTRAUM, 1986, BLACK GESSO ON
BOOKPAGES (THE AUTOBIOGRAPHY OF MALCOLM X) ON LINEN/
SCHWARZE KREIDE AUF BUCHSEITEN (DIE AUTOBIOGRAPHIE
VON MALCOLM X) AUF LEINWAND, 21 x 28"/ 53,3 x 71,1 cm.
(PHOTO: KEN SCHLES)



Tim Rollins + K.O.S.



TIM ROLLINS + K.O.S., *A JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR* / EIN BERICHT VOM PESTJAHR, 1987-88,
BLOOD ON BOOKPAGES ON LINEN / BLUT AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
97 x 85 " / 246 x 216 cm.



TIM ROLLINS + K.O.S., FROM THE ANIMAL FARM (RONALD REAGAN AND KURT WALDHEIM),
ACRYLIC AND WASH ON BOOKPAGES ON LINEN / ACRYLWASSERFARBE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
EACH 26 x 20" / 66 x 50,8 cm.

dealers," said Nelson Montes. "That's ridiculous," said Richard Cruz. "What we really need is to learn to make ourselves invisible." "The drug scene in the Bronx has always been a nightmare," said Carlos Rivera. "We have to find a way to wait it out and stand up for our homes." Tim's kids were learning to think like active citizens.

The great cliché about the South Bronx a decade ago, at the height of the firestorms, was that it was like Berlin in 1945. Now, at the end of the Reagan era, we might say that it is like Berlin in 1947, still waiting for its Marshall Plan, for a massive infusion of care and capital that could make some sort of normal life possible here again. Driving along the Cross-Bronx Expressway, the South Bronx's *Via Dolorosa*, the buildings we

see are virtually all in ruins. In some of the burnt-out hulks, shattered windows have been overlaid with decals that portray plants, animals, drapery, pleasant domestic scenes. Half the decals are missing, and a multitude of black holes stare out at us. But after going halfway through the Bronx, we are suddenly confronted with an enormous mural, clearly the work of K.O.S., based on a theme in Kafka's *AMERIKA*. The mural portrays dozens of golden horns, playfully formed, each conveying its own individuality, but linked together as if they were dancing. And the joy it evokes is especially poignant, arising as it does from a waste land of hulks and rubble. It is as if Tim Rollins + K.O.S. are telling us: We come from ruins, but we are not ruined; we have strength and vision, and beauty that we can share.

KÖNNEN DIESE RUINEN LEBEN?

Tim Rollins, K.O.S., und die South Bronx

*Was ist dies Wurzelwerk, das greift, der Ast, der sprosst,
Aus diesem Steingeröll? T. S. Eliot, «DAS WÜSTE LAND»*

Das erste, was einem in der South Bronx auffällt, sind die Ruinen. Nimmt man die U-Bahn Nr. 5 oder Nr. 2 der IRT-Linie bis zur Kreuzung 149. Strasse und 3. Avenue, kommt man ins ehemalige Geschäftszentrum der Bronx. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die Bronx besiedelt wurde, nannte man dieses Gebiet «the hub» (der Mittelpunkt); und noch heute ist es ein belebter, blühender Marktplatz, wenn auch zerlumpt und zerfetzt. Gleich nach der Station an der 3. Avenue macht die U-Bahn eine scharfe Linkskurve, beschleunigt ihre Fahrt und steigt aus dem Tunnel empor ans Tageslicht. Und dann dieser Anblick: unzählige Überreste einer vertrauten, modernen Stadtlandschaft – Wohn-

MARSHALL BERMAN unterrichtet Politik, Sozialwissenschaft und Städtebau an der City University in New York. Er ist Autor von *ALL THAT IS SOLID MELTS INTO AIR*; zurzeit arbeitet er an *LIVING FOR THE CITY*, ein Bericht über die Lower East Side, die South Bronx und den Times Square.

häuser, Geschäfte, Fabriken, Lagerhäuser, Theater – Überreste, die alle überlebt haben; doch Tausende von Gebäuderuinen und eine weite Landschaft von Trümmern und Einöden scheinen sie unter sich zu begraben.

Viele dieser Gebäude haben verkohlte Fassaden, wurden von einer Feuersbrunst, die ihre Bewohner vertrieb, versengt; sie sind immer noch intakt, erscheinen erhaben in ihrer Grösse und zierlich in ihren Details; sie sind mit Zement zugepflastert, wohl in der Hoffnung, dass sie eines Tages wieder bewohnbar seien. Viele davon bestehen aus zwei Flügeln; während die eine Seite ausgebrannt und leer ist, nimmt der Alltag auf der anderen Seite seinen unsicheren Lauf. Andere Gebäude wiederum sind fast ganz zerstört, zu schrägen, kubistischen Grundrissen und gezackten, expressionistischen Formen verkommen, die unsere Aufmerksamkeit weit stärker beanspruchen als die gewöhnlichen Quadrate und Würfel, die sie waren, als in ihnen noch Leben herrschte.

Andere Häusergruppen wurden beinahe ohne Spuren dem Erdboden gleichgemacht, der Schutt wurde wegtransportiert, und das Grundstück, auf dem sie einst – für kurze Zeit – standen, liegt öde und verlassen da wie eine Wüstenlandschaft.

Wie konnte zu Friedenszeiten so etwas in einer Stadt geschehen? Und wie schafften es die Leute, hier weiterzuleben?

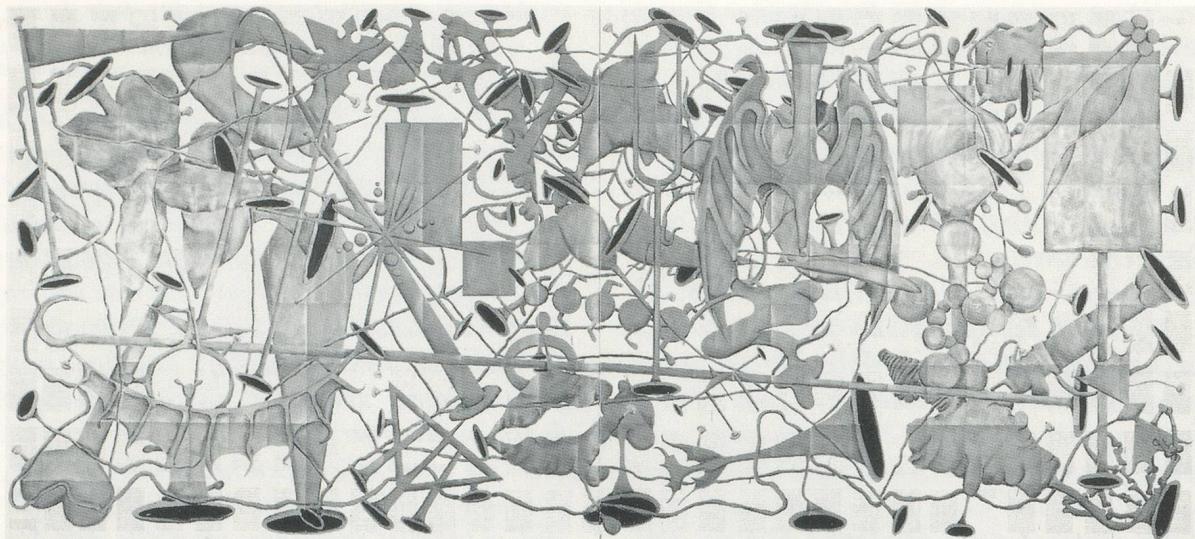
Die physische und soziale Zerstörung der South Bronx begann in den späten 50er und frühen 60er Jahren, als Robert Moses, New Yorks bürokratischer Herrschaftsarchitekt *par excellence* (und Baron Haussmanns Inkarnation im 20. Jahrhundert), eine achtspurige Autobahn mitten durch das Zentrum der Bronx baute. Moses' Cross Bronx Expressway zerstörte ein Dutzend dicht bewohnter Gebiete, verjagte mehr als 50 000 Menschen aus ihren Wohnungen und verunsicherte viele andere, die nun Angst haben, es könnte ihnen bald genauso ergehen. Die jüdischen, irischen und italienischen Einwanderer flohen damals aus ihren verstümmelten Wohngebieten; die Schwarzen und Puerto Ricaner, die nun an ihrer Stelle die South Bronx zu bevölkern begannen, waren jedoch wirtschaftlich weit verletzlicher: sie hatten sich zwar in New York niedergelassen, doch wurden die Fabriken, in denen sie sich Arbeit erhofft hatten und deretwegen sie hierher gezogen waren, massenhaft in die gewerkschaftsfreien Südstaaten oder in Länder der Dritten Welt exportiert. Wir wissen, dass die Bronx als eines der ersten Gebiete eine Entwicklung erlebte, die wir heute als «Mobilität des Kapitals» und «Entindustrialisierung Amerikas» bezeichnen. Damals aber wusste das niemand, weder in der Bronx noch sonst irgendwo. Ganz im Gegenteil, die älteren Einwanderer hielten den jüngeren vor, sie hätten den Sprung nach oben nicht geschafft wie sie selbst; die Schwarzen und die Latinos warfen den Juden, Italienern und Iren, die vor ihnen dagewesen waren, vor, sie stünden ihnen im Weg. Das ethnische Bündnis, aus dem heraus die Bronx (wie New York und so viele andere amerikanische Städte auch) entstanden war, und das sich in den 30er Jahren unter Roosevelt durch ein zivilisiertes und friedliches Zusammenleben auszeichnete, löste sich auf und verkam zu einem ethnischen Krieg, der seinen Höhepunkt er-

reichte, als das Stellenangebot für jene Leute, die es am nötigsten gehabt hätten, immer mehr schrumpfte.

In den frühen 70er Jahren beschleunigte sich der Zersetzungsprozess, der sich allmählich von der Autobahn Richtung Süden verlagerte. Brandstiftung aus Profitdenken wurde zum führenden Industriezweig in der Bronx und war sogar einträglicher als das Drogengeschäft; ein Haus nach dem andern, ein Block nach dem anderen fiel dem Feuer zum Opfer, Tausende von Menschen wurden aus ihren Wohnungen vertrieben, und mehr als 300 000 Bewohner flohen in den 70er Jahren aus der Bronx, als wütete dort eine unerbittliche Seuche. Während dieser Seuchenjahre schaffte es die Bronx endlich, von den Medien beachtet zu werden; oft stellte man den Vergleich mit Beirut an, als ein Symbol dafür, was im modernen Stadtleben alles schieflaufen kann. «Die Bronx brennt!» ertönte der Hilferuf.

Ich wuchs in der South Bronx auf. Meine Familie war etwas weiter weggezogen, bevor die Feuer zu lodern begannen; wir mussten uns nur die Lokalnachrichten anschauen, um unser ehemaliges Quartier in Nahaufnahme sehen zu können – in lebensechten Farben –, wie es in Flammen aufging. Wir konnten auch jeden Morgen in den vermischten Meldungen der NEW YORK TIMES lesen, welche Gebäude in der Nacht oder am Vortag einem Brand zum Opfer gefallen waren. 1984 erfand ich ein Wort, um das zu beschreiben, was mit der South Bronx geschah: Ich nannte es URBIZID – Städtemord.

Den Europäern sind Bilder von Städtemorden vertraut, allzu vertraut. Man findet sie in den frühesten Anfängen der westlichen Kultur: der Fall von Troja, die Zerstörung Jerusalems. Mit grauenvoller Lebendigkeit sind sie im 20. Jahrhundert wieder aufgetaucht, in einem Jahrhundert, das wahrscheinlich mehr Ruinen produziert hat als alle vorangehenden Jahrhunderte zusammen. Für viele, die während des Zweiten Weltkriegs aufwuchsen, wurden die Bilder von den Trümmern, die dieser Krieg hinterlassen hatte – ein Krieg, der so viele Häuser, Nachbarschaften, Wohngebiete und Citys zerstört hatte –, zu einer unauslöslichen Obsession, lange bevor der letzte Schutt überhaupt weggekarrt war. Diese Obsession erfüllt die kraftvolle Kunst, die aus diesem



TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA IV, 1986

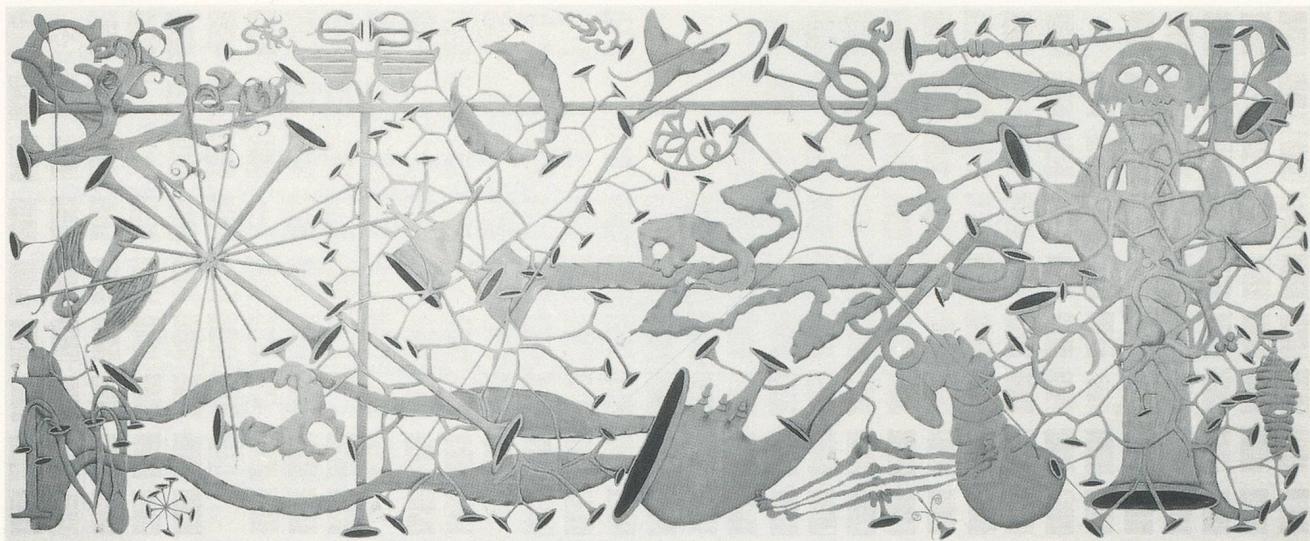
GOLD LACQUER AND OIL ON BOOKPAGES ON LINEN / GOLDLACK UND ÖL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND, 72 x 180 " / 183 x 457 cm.

Krieg und seinen Folgen herauswuchs: Roberto Rossellini, Günter Grass, Alain Resnais und Jorge Semprun, Akira Kurosawa, Doris Lessing, Kurt Vonnegut, Anselm Kiefer und viele andere. Die sichtbaren Ruinen des Zweiten Weltkrieges sind heute fast alle überbaut oder wiederaufgebaut. Ob jedoch die Wunden der Menschen verheilt sind, ist eine andere Frage. In seinem Vortrag «Ruinen und Poesie» hat sich Czeslaw Milosz, der die Zerstörung von Warschau miterlebte, zur Bedeutung dieser kollektiven Erfahrung geäussert: «In unserem Jahrhundert liegt der Poesie die Zerbrechlichkeit jener Dinge, die wir Zivilisation und Kultur nennen, zugrunde. Wir haben keine Garantie für das, was uns hier und jetzt umgibt. Es könnte ebensogut gar nicht existieren. Und so setzt der Mensch aus den Überresten, die er in den Ruinen findet, die Poesie zusammen.»

Eine der zentralen Ironien der antiken und modernen europäischen Kultur ist die Tatsache, dass sich die Zerstörung unserer Wohngebiete und Städte als kreativer Akt erweisen kann, als eine Quelle von Sinn und Würde für die Überlebenden, und dass den Ruinen unerwarteter und unheimlicher geistiger Reichtum entwachsen kann. Diese ironische und

tragische Ansicht hat jedoch in Amerika kaum Fuss gefasst, in jenem Amerika, das es vorgezogen hat, mit dem angenehmen Mythos zu leben, dass Ruinen unpatriotisch, unamerikanisch sind, ein Relikt aus der Vergangenheit, etwas, das hier unmöglich geschehen kann. Die primäre Vorstellung unserer Kultur war immer das grüne Licht, das Füllhorn, unendlicher Überfluss, endloses Wachstum. In den vergangenen Jahren jedoch ist es immer mehr Amerikanern bewusst geworden, dass auch unsere Quellen versiegen, dass unser Reichtum zerbrechlich ist, unsere Politik sehr oft verhängnisvolle Verfehlungen aufzeigt, unsere internationale Vorrangstellung gefährdet ist und dass wir sie über kurz oder lang verlieren werden. Da immer mehr Amerikaner ihre Unschuld und ihren Glauben an Wunder abgelegt und gelernt haben, mit Angst und Verletzlichkeit zu leben, hat sich der Verdacht erhärtet, die South Bronx könnte letzten Endes doch auch zu Amerika gehören und der Todeskampf und die Würde ihrer Bewohner könnten uns näher sein, als wir es uns je vorgestellt haben.

Wie leben die Opfer von Städtemorden? Ein möglicher Weg liegt in der Schaffung einer Kultur. In den 70er und 80er Jahren entwickelte sich kul-



TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA IX, 1987,

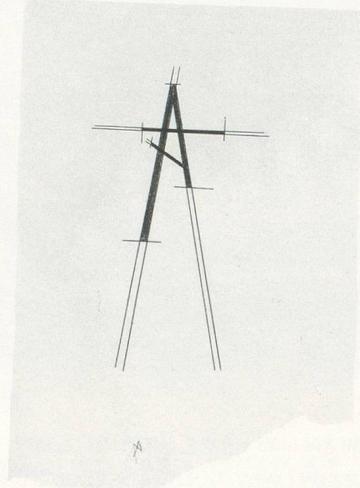
GOLD WATERCOLOR AND CHARCOAL ON BOOKPAGES ON LINEN / GOLDWASSERFARBE UND KOHLE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
69 x 168 " / 175 x 427 cm.

turelle Vitalität in den Strassen der South Bronx und erreichte innert kurzer Zeit Manhattan. Diese Kultur nannte sich selbst «Hip Hop» und offenbarte ihre Identität im Break Dancing, in der Rap Music und den Graffitis. Wie konnte aus der Asche und dem Staub der South Bronx so viel kreative Vitalität entstehen? Oder anders gesagt: Wie konnten so viele verschiedene Generationen junger Künstler und Musiker ihre Inspiration in den Krisen finden, die ihre Welt in Stücke rissen?

Die Kunst von Tim Rollins und den jungen Leuten von K.O.S. (Kids of Survival) ist traditionell und zugleich radikal. Traditionell, weil sie auf Rollins' akademischer Bildung und seinem kunstgeschichtlichen und kulturellen Wissen aufbaut. Radikal deshalb, weil sie die Mystik des einsamen, kreativen Genies zu vermeiden sucht – eine Mystik, die sowohl für die Graffiti-Künstler aus der Bronx als auch für die europäischen Künstler der vergangenen Jahrhunderte von entscheidender Bedeutung war –, und weil sie statt dessen eine kreative Gemeinschaft zu begründen versucht. Ich reagierte mit Skepsis, als ich zum ersten Mal von ihren kollektiven Bildern hörte, die auf Nathaniel Hawthornes SCARLET LETTER, Stephen Cranes RED

BADGE OF COURAGE, George Orwells ANIMAL FARM, Franz Kafkas AMERIKA und Franz Schuberts WINTERREISE basierten. Es handelt sich hier um ausgezeichnete, aber schwierige Texte. Es ist schon schwierig genug, diese Texte Schülern angesehener Colleges vorzusetzen; es sind in der Tat schwierige Texte. Wie konnte Rollins eine ernsthafte Auseinandersetzung erwarten von elf- bis vierzehnjährigen Jugendlichen aus der South Bronx, von denen die meisten als «lernunfähig» gelten und die in den meisten Fällen nicht fähig sind, überhaupt irgend etwas zu lesen? Doch es hat sich gezeigt, dass die Kinder wirklich ernsthafte Reaktionen zeigen, dass sie kluge und einfallsreiche Mittel finden, ein Medium in ein anderes zu übersetzen.

Rollins beschreibt sein Modell als Tradition der Komponisten vergangener Jahrhunderte, welche biblische Texte in Musik umgesetzt haben. Sie versuchten nicht, ihre Texte wörtlich zu übertragen, sondern sie wollten die Bedeutung erfassen und diese neu ausdrücken. Rollins lehrt die K.O.S., wie sie Texte in Kunst umsetzen können. Rollins weiß, dass die ausgewählten Texte ein breites und tiefes Spektrum an Gefühlen voraussetzen. Doch diese Kinder der South Bronx haben in ihrem täglichen Lebenskampf schon



ANGEL ABREU, SKETCH FOR THE SCARLET LETTER II/ SKIZZE FÜR SCHARLACHROTER BUCHSTABE II, 1988,
PENCIL ON PAPER / BLEISTIFT AUF PAPIER. (PHOTO: KEN SCHLES)

sehr viel gesehen und erlebt. Als Lehrer macht er ihnen bewusst, wie viel sie schon wissen, und zeigt ihnen, wie sie das, was sie wissen, einsetzen können, um noch mehr zu entdecken. Die Texte, die er auswählt, sind schwierig. Sie verlangen zwar viel von ihrem Leser, bringen ihm aber dafür um so mehr. Alle haben das Recht auf Kultur.

Rollins ist stolz auf seinen Erfolg, Kunst ins Alltagsleben der Kinder einzubringen, doch reagierte er entsetzt, als ihm bewusst wurde, dass zum Beispiel Daniel Defoes JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR zu einer Auseinandersetzung mit Aids führte, denn einige der Kinder hatten bereits hautnahe Erfahrungen damit in ihren eigenen Familien gemacht. Rollins erzählt traurig von jenen Kindern, die, obwohl klug und talentiert, mit der Disziplin und dem Gemeinschaftssinn des Workshops nicht umgehen konnten, die sich absetzten oder ihn zwangen,

sie rauszuwerfen, und die nichts Besseres wussten, als sich mit Drogen vollzupumpen oder sonst einen der vielen in der South Bronx möglichen Wege der Selbstzerstörung einzuschlagen.

Rollins' Wunsch ist es, eines Tages in der South Bronx eine Kunstakademie zu gründen. Diese würde teilweise dem Modell Platons entsprechen, allerdings mit multi-kultureller Perspektive, um so den Lernprozess auf einem eigentlichen Dialog aufzubauen zu können. Natürlich ist der Standort in der South Bronx zwingend; Tim möchte jedoch die gegenwärtigen Räume aufgeben, die sich zwar in einer sehr schönen Gegend befinden (nämlich in einem der ältesten Stadtteile der Bronx, der um 1890 entstanden ist; mehrere Häuser wurden hier renoviert, und auch ein neuer Park wurde angelegt), doch werden sie da in nächster Umgebung von einer äußerst beängstigenden Drogenszene bedrängt. Die Händler,

darunter einige seiner ehemaligen Studenten, bedrohen sowohl Tim als auch die Kinder; sie wollen ihr Revier mit niemandem teilen.

Die Kinder wägten die Für und Wider eines Umzuges ab. «Wir brauchen nur bessere Waffen als die Drogenhändler», meinte Nelson Montes.

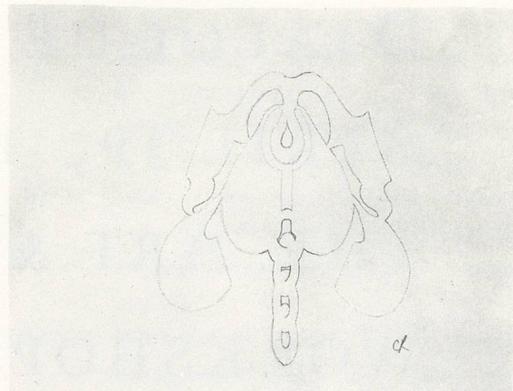
«Das ist ja lächerlich», sagte Richard Cruz. «Was wir lernen müssen, ist, uns unsichtbar zu machen.»

«Die Drogenszene in der Bronx war schon immer ein Alptraum», sagte Carlos Rivera. «Wir müssen uns darauf einstellen und abwarten, und wir müssen unsere Wohngebiete verteidigen.»

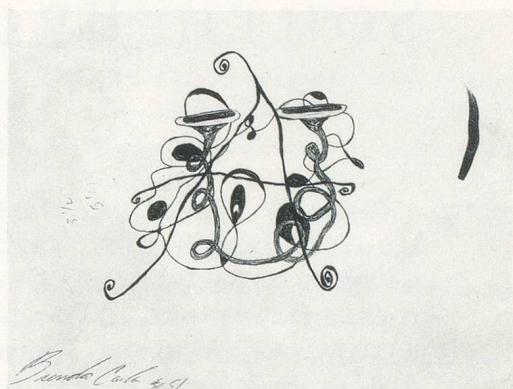
Tims Schützlinge haben gelernt, wie mündige Bürger zu denken.

Vor zehn Jahren, als die Flammen am bedrohlichsten loderten, sprach man von der South Bronx wie von Berlin im Jahre 1945. Heute, nach dem Ende von Reagans Regierungszeit, könnte man sie mit Berlin im Jahre 1947 vergleichen, einer Zeit, als man noch alle Hoffnung auf den Marshall-Plan setzte, als man auf massive Unterstützung und Geld hoffte, die ein mehr oder weniger normales Leben ermöglichen würden. Fährt man auf dem Cross Bronx Expressway, der via dolorosa der South Bronx, erblickt man fast nur Ruinen. Die zerschlagenen Fensterscheiben wurden mit Abziehbildern verklebt, von Pflanzen, Tieren, mit Mustern von lustigen, häuslichen Szenen. Die Hälfte dieser Klebebilder fehlt, und schwarze Löcher starren uns entgegen. Hat man die Bronx ungefähr zur Hälfte durchquert, steht man ganz plötzlich vor einem riesigen Mauerbild, das deutlich die Handschrift von K.O.S. trägt und auf Kafkas AMERIKA basiert. Das Wandbild zeigt Dutzende von goldenen Hörnern in spielerischen Formen; jedes einzelne drückt seine eigene Individualität aus, doch alle sind sie zusammen verbunden, als würden sie tanzen. Und die Freude, die dieses Bild vermittelt, ist besonders eindringlich und ergreifend, weil es sich von einer Einöde aus Trümmer und Schutt abhebt, gleichsam als würden Tim Rollins und K.O.S. uns zurufen: Wir haben uns aus den Ruinen erhoben, doch sind wir nicht ruiniert; wir haben Kraft und Vorstellungsvermögen und Schönheit, die wir teilen können.

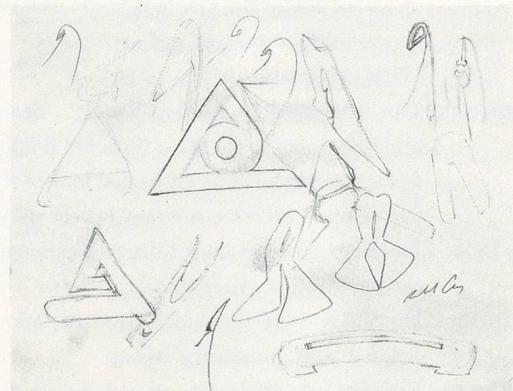
(Übersetzung: Daniel Oesch)



CARLOS RIVERA, SKETCH FOR THE SCARLET LETTER II / SKIZZE FÜR SCHARLACHROTER BUCHSTABE II, 1988, PENCIL ON PAPER / BLEISTIFT AUF PAPIER. (PHOTO: KEN SCHLES)



BRENDA CARLOS, SKETCH FOR THE INTERIOR OF A HEART AND AMERIKA XII / SKIZZE FÜR DAS INNERE DES HERZENS UND AMERIKA XII, 1988, PENCIL ON PAPER / BLEISTIFT AUF PAPIER. (PHOTO: KEN SCHLES)



RICHARD CRUZ, SKETCH FOR THE SCARLET LETTER II / SKIZZE FÜR SCHARLACHROTER BUCHSTABE II, 1988, PENCIL ON PAPER / BLEISTIFT AUF PAPIER. (PHOTO: KEN SCHLES)

DIALOGUE 5

APRIL 19, 1989 5:00 P.M.

THE ART & KNOWLEDGE

WORKSHOP STUDIO,

965 LONGWOOD AVENUE,

SOUTH BRONX

PRESENT: RICHARD CRUZ, 18; NELSON MONTES, 17; GEORGE GARCES, 16; NELSON SAVINON, 17; CHRISTOPHER HERNANDEZ, 11; ARACELIS BATISTA, 16; ANNENETTE ROSADO, 16; CARLOS RIVERA, 17; TIM ROLLINS, 33.

CARLOS: I want to talk about our TEMPTATIONS OF ST. ANTHONY on the Flaubert book. The monsters are finally coming out.

TIM: What do you mean?

RICHARD: The monsters are looking better... beautiful and disturbing at the same time. We finally got away from making monsters that look as if they just popped out of some new horror movie.

TIM: In the beginning they were all looking like penises from outer space.

GEORGE: Now they look like some kind of unknown organic stuff, or strange stars.

CARLOS: When you try to think of something alien, now you can't help but think about the movie ALIEN. To make something really alien means to make something unexpected.

TIM: We could begin by making stains on the ground of book pages: stains with watercolor that are full of accident, full of chance and anxiety.

RICHARD: But I don't want the stains to be it; we shouldn't let the making of the stains take over.

TIM: It's a problem. How do you organize stains?

CARLOS: Just let it go! Let the stains paint themselves.

TIM: Look at the tradition of the subject of St. Anthony's temptation: Callot, Bosch, Cranach, Bruegel, Schoengauer, Grünewald, Ensor, Redon, Daumier, Ernst. In many ways, the most contemporary and interesting of the group is Ensor's painting that we studied at the Museum of Modern Art. In this version, even St. Anthony is a monster. You get this strong sense that Ensor is depicting a world in which something has gone very, very wrong. You feel that these aren't hallucinations, but that they are real. You feel that the elements, the genetic makeup of the world are becoming sick and mutating.

CHRIS: Our TEMPTATION reminds me of a car crash.

RICHARD: Let's talk about THE METAMORPHOSIS.

TIM: Someone was asking me, what is the meaning of the apple?

CARLOS: I know it means something, because it makes me think of things. But, to be honest, I can't really say.

TIM: Well, it has to do with what fathers often do to their sons, how fathers are threatened by their sons, while, at the same time, the sons always have to pay for the sins and mistakes of their fathers. It's an old theme throughout history.

CARLOS: It's like when your father does something bad to you. It's just like the apple that sticks in the back of Gregor. It doesn't fall out, it stays stuck in your back and soon becomes part of you, like it's stuck in there forever.

ANNETTE: Well, after trying all those different kinds of apples, all those different sizes, then trying all those different places to stick the apple in the text, I'd say we found the perfect apple, the perfect size, the perfect place.

NELSON M.: That little apple looks creepy.

TIM: I'm glad we didn't use that big, shiny apple that looked like the one the evil queen offered to Snow White in the movie. It's wild to think about all the things that apples mean.

ANNETTE: When the apple starts to rot, it starts looking like a heart.

TIM: Or some kind of deep, inner organ.

ANNETTE: The apple could be the father's love, but it became like a weapon.

GEORGE: When I walked in today I didn't know you guys had finished the piece yesterday and when I first saw the piece I couldn't see it was an apple stuck in the text. I knew it was something, but it was weird.

TIM: The way the apple is pressed into the text is good. It's neither inside nor outside of the text. It's in between.

GEORGE: The apple is slowly... going... in...

NELSON S.: The position of the apple has meaning, I know. But I can't tell you what it means.

ANNETTE: It's really scary because of the mystery of the position.

TIM: When Arthur Danto was visiting the studio last week, he told me that one of the great riddles of Kafka's story is exactly what size Gregor became when he awoke as an insect? He's not

so big that people freak out when they see him, but he's big enough that you know he's not an insect that came out of the garden. He's a profoundly disturbing size. I think he is as big as the text we layed out on canvas.

CARLOS: Like a worm turns into a butterfly and Gregor turns into a roach, and like the book turns into art, and the apple turns into... you know, on and on.

GEORGE: When you look at our METAMORPHOSIS since the apple is rotting slowly, as part of the piece you never look at the same painting twice.

RICHARD: What do we do when the apple in the painting rots?

GEORGE: Change it.

TIM: You just replace it with a new one.

GEORGE: Or just leave it in?

TIM: I don't think that works, because the apple will dry and just become a static part of the artwork.

NELSON M.: Why don't we write on the back instructions for the work? The apple could be changed every month. When we did the experiments, the apple rotted in about a month.

TIM: Every month is the cycle of human reproduction.

ANNETTE: Do you think people will think our BLACK BEAUTY is a painting of black stripes or will they see it as a book that we put in prison?

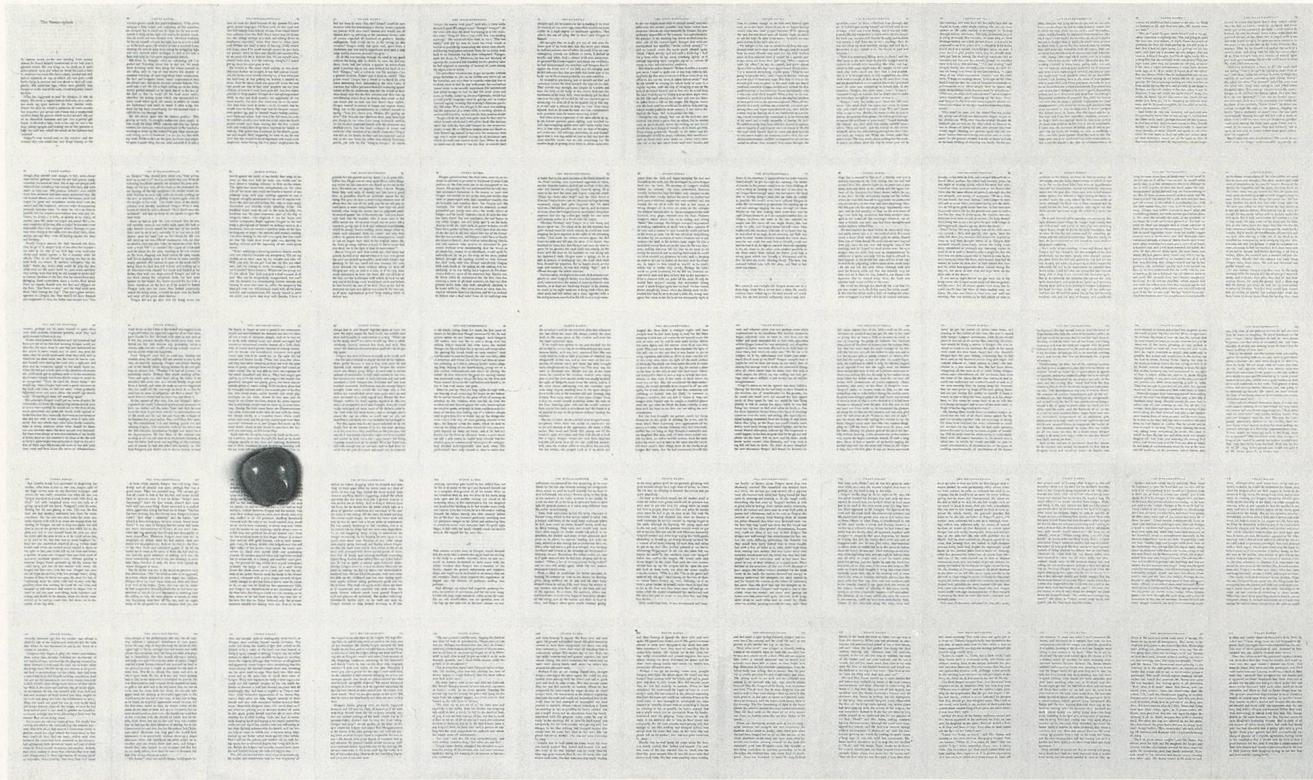
GEORGE: I remember when you were painting horses first, then the saddles and straps and whips and stuff that people use to control horses, but all that got boiled down to just black bars.

TIM: I think the real meaning of the book BLACK BEAUTY isn't the story about the horse, but the story of how the horse is broken in, how the horse exchanges his freedom for a useful role in society, which means serving the master gladly.

ANNETTE: Those old studies for BLACK BEAUTY looked like they came from Texas!

TIM: There's a tradition here, too: Gene Davis, Buren, some of the work of Ross Bleckner and Sherrie Levine; but this is different. It was amazing to finish the idea for our BLACK BEAUTY, and then find a few weeks later...

ANNETTE: Oh, yeah... Step... Step...



TIM ROLLINS + K.O.S., METAMORPHOSIS, 1988-89,

APPLE, BOOKPAGES ON LINEN/ APFEL, BUCHSEITEN AUF LEINWAND, 36 x 64 "/ 91,4 x 162,6 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)

TIM: Stepanova. She made this great stage set for a play called *THE DEATH OF TARELKIN*, around 1922 in Russia.

ANNETTE: Yeah, it was this thing called the "meat grinder," but it really was a prison...

TIM: The painting also suggests that modernism, while intending to celebrate intellectual freedom, is actually a prison, a prison many artists have been taught to love. Do you get this at all?

RICHARD: Yeah.

CARLOS: No.

RICHARD: I was thinking that when you first look at the *BLACK BEAUTY*, it looks like the text is in jail. But it could be that you're not outside looking in, but you're inside looking out. You are the one in jail.

GEORGE: This is the first condensed painting we've ever done.

TIM: I've been thinking that art is like a student, a student for which most people have the lowest of expectations.

CARLOS: I know what you're saying...

TIM: Let's pretend that Carlos' name is Art. What if we assume because of who Art is and where Art comes from and because of what Art has done in the past, that Art is this and that and only capable of certain limited things. That's like taking this great potential, this possibility, locking it in prison and throwing away the key. I love what we do with our project. We drive people crazy because they can't figure out what it is. Is it social work? Is it a school? Is it an art project? Is it a fraud? Is it socialism? Is it rehabilitation for juvenile delinquents?

RICHARD: All and none of the above!

TIM: Oh, guess what? We found the *X-MEN* # 17 issues!

GEORGE: Great!

TIM: So now we can proceed with the works of pages from old X-men comics mounted on linen.

RICHARD: Do you think people will get them?

GEORGE: Not everybody knows that the X-men were a bunch of mutant teenagers that made their own school.

TIM: The X-men didn't exactly fit in with the program of the public schools.

GEORGE: Right. And they started their own school led by another mutant called Professor X.

RICHARD: Sounds like Malcolm X...

GEORGE: ... and Professor X is kind of like Tim because he can read minds and can tell when you're lying and stuff... (Laughter) The X-men are rejects because they're different; they each have special powers that society can't understand how to use.

TIM: I was addicted to X-men comics when I was your age, around 1966 to 1969. I learned how to draw through these books. Those comics were my literature, my life. Do you know what was happening in the country at the time of these early X-men comics?

RICHARD: The Vietnam War.

TIM: Here's another question: true or false? The old X-men comics are better than the new ones coming out today.

EVERYONE: True!

TIM: I agree. It was like a holocaust in every issue, with a world beginning and ending within fifteen pages of pictures and text.

GEORGE: Yeah, the battles were great! Maybe it's because a lot was happening out on the streets in the sixties. Now, the stories go on forever, like the comic book companies just want you to keep on buying the series.

TIM: Do you consider those early comics great literature?

RICHARD: Yes. The art wasn't so innovative as now, but the stories were a lot better.

TIM: I don't know if I have the nerve to go through with our plan.

GEORGE: Just do it!

TIM: Well, the idea of just presenting the pages from these old comic books as art, as finished,

complete works, was intriguing. But when we actually laid out the pages, the way the ensemble looked, and all those old emotions welling up – I can't trust myself. I'm too sentimental about the X-men.

NELSON M.: No, when we laid out those pages together on the floor, they looked good. Real good.

TIM: And now they are our art.

RICHARD: The X-men comics always were art, it's just that people don't recognize them as such.

TIM: I've been thinking how our X-men works compare with Pop Art, with Roy Lichtenstein's practice of using comic-book motifs but representing them in the conventions of fine art: enlarged, on canvas, made in paint, generalized.

RICHARD: I think people like Warhol and Lichtenstein didn't have to make comic images in canvas and paint to make them art, because the comics are art already.

TIM: The X-MEN # 17 isn't a painting; it isn't a drawing or a print; it really isn't even a readymade, because it is something that was found, but also something that was already art. Our X-MEN is an artwork that has changed its social and economic class.

CARLOS: From low to high...

RICHARD: A lot of our new work seem to be about social rejection – like the WINTERREISE guy who gets rejected by his girl and so he decides to just wander out of the town through the snow and the cold. As he walks, the snow falls around him, and he wanders through his memories and he feels worse and worse and worse.

CARLOS: The girl dumped the guy for another guy with money and she made the Winterreise guy feel like he was nothing.

TIM: Did you ever wonder what the guy does for a living?

GEORGE: Artist...

TIM: Yeah, a poet, artist – one of those creative, sensitive guys who can't make money and always get dumped by girls.

GEORGE: And he walks towards his death, a white death.

RICHARD: The WINTERREISE is a cycle. There are always moments in life when things seem hopeless.



TIM ROLLINS + K.O.S., X-MEN # 56 – WHAT IS... THE POWER? 1969-80, COMIC BOOK PAGES ON LINEN/ COMIC-STRIP-SEITEN AUF LEINWAND, 38 x 32 "/ 96,5 x 81,3 cm. (PHOTO: KEN SCHLES) THE X-MEN: TM & © 1989, MARVEL ENTERTAINMENT GROUP, INC. ALL RIGHTS RESERVED.

Then you see someone like the hurdy-gurdy man "Der Leiermann," and you can relate to someone who can survive the worst.

TIM: Why did Schubert write this song cycle?

NELSON M.: I think it was because he went through a similar situation with his girl. I think it was real personal.

ANNETTE: I think it was something bigger. I think Schubert is saying that everybody must travel to that point in their life where they fell in love, to find real love once again.

TIM: A lot of people think that the WINTERREISE is about the "winter's journey" that is the fate of every artist. But I think it isn't just about artists, it's about everybody.

RICHARD: It's about everybody.

TIM: Do you believe that the artist is this tortured, suffering soul who inevitably walks towards a bitter death or... I mean, look at Schubert's condition when he wrote the WINTERREISE! The guy was sick with syphilis, he was dirt poor, not recognized when he wrote this song cycle. Then look at the way we make work today!

GEORGE: Sure it's different, but in a lot of ways it's the same. We may be known, but we're really known only to people who know about art. Art is alienated nowadays. The artist is still alienated, even though he might be rich.

TIM: Do you all feel like a Schubert, an outsider?

CARLOS: Yup!

RICHARD: Yes.

CARLOS: We're like a band of outsiders.

TIM: Maybe all together we make a somewhat normal person.

RICHARD: I like the way in our WINTERREISE we make the audience take a winter journey of its own.

NELSON M.: The painting makes you follow the steps of the character.

RICHARD: The painting gets whiter and whiter and whiter...

NELSON S.: ... because the dying is starting until you reach the final panel which is completely white.

CARLOS: The music vanishes.

TIM: Do you think Schubert's music is dead? Be honest.

CARLOS: Well yes.

RICHARD: Yes. Really, you have to know someone to get to hear this music. I mean, in the Bronx, not too many people listen to Schubert.

TIM: Look, in Manhattan, in the U.S., in the world, I don't think that many people listen to Schubert.

NELSON M.: When we first heard it, remember? – it was so boring. We all made fun of it. Knowing the words in English helped a little.

TIM: I had never heard this music before this project began last year. Actually, I had read a newspaper review of a new recording of the WINTERREISE and it was through that description of the theme that I thought, "Hmmmmmm, it sounds like something we could all relate to." It sounded like a perfect representation of the troubles of adolescence. I was immediately reminded of those long, lonely walks I would take through the snowdrifts in my home town in Maine.

ANNETTE: We spend a lot of our time bringing the dead to life: dead books, dead music, dead art.

NELSON M.: "Muth" (Courage) is my favorite song of the WINTERREISE. It's like I need courage for myself in my life, courage to stand up for my rights. I want more courage.

ANNETTE: I like "The Crow." It's just like real life in the city, where even if you're walking alone, it's like there is this thing following you.

TIM: Yeah, that crow was following him... why?

ANNETTE: Following him to his death. Just waiting.

RICHARD: Death is always following you, but this is just a symbol for something you can survive. I like WASSERFLUTH (Winter Flood). It's talking about the feeling of flooding in the past, in problems, in your tears, with the possibility of drowning.

NELSON S.: I like "Der Leiermann" because, well, it's a little like "Courage." Here is this guy at the end of his rope and he meets the hurdy-gurdy dude, this weirdo playing his hurdy-gurdy over and over with no one around who wants to listen. He's standing in the snow barefoot with this empty tin cup, but still, he's living. His existence offers hope. He doesn't care what other people think about him.

- GEORGE: Like those *borrachos* (winos) on the corner who seem to live forever!
- CARLOS: Yeah, it's true! They hardly eat, they live on the street all bummed up, but they last longer than you do! For years!
- RICHARD: I also like the Leiermann song because it doesn't finish the *WINTERREISE*. It's not like a period to the story. It makes you think about what could happen.
- TIM: I love the "Nebensonnen," where he's close to death and sees three suns in the sky. You have no idea what the meaning of this apparition is.
- NELSON S.: Maybe one of the suns is his girlfriend, and another is his life.
- NELSON M.: And the other one is Hope.
- TIM: Schubert put that song in just to make people crazy.
- NELSON M.: "Hmmmm, let me stick three suns in here..."
(Laughter)
- RICHARD: I'm glad we're making the colossal painting of Botha on the pages of the book *Animal Farm* repeating over and over.
- NELSON M.: Botha as a guard dog.
- TIM: As we speak, Botha's on his last legs. His own party has been trying to kick him out, but he has been refusing to resign. This week he finally gave up.
- GEORGE: This is a big one: twelve by eighteen feet.
- NELSON S.: I've noticed that some artists seem to think that the bigger the painting the better...
- CARLOS: And they will make much money for it.
- TIM: Painting-by-the-pound!
- CARLOS: Our Botha needs to be big, because he's over as a leader maybe, but the system behind him is still big like a monster, and he is still like a great, big dog, you know?
- RICHARD: It's refreshing to make a painting that we know will probably not sell. It's a great freedom.
- TIM: Ironically, we can do paintings like this because we can afford it. Due to the income we've made from the less difficult works.
- CARLOS: It's shocking to see Botha this big.
- TIM: It's a giant goodbye party for him!
(Laughter)
- CARLOS: The painting's like a newspaper. It reports what's going on with South Africa now, but I think it will still have meaning for the future.
- TIM: Is there any unity in our work?
- GEORGE: I think all the pieces look different.
- TIM: But what about a meaning or mood that connects all this new work?
- RICHARD: Well, I know it's not a happy mood!
- GEORGE: When we started, it was real important to make beautiful things like the golden horns in the *AMERIKA* paintings, the *SCARLET LETTER* works, but these new things don't get lost in beauty.
- RICHARD: We're not making the paintings that people want us to.
- NELSON M.: We can't be making those golden horns forever!
- TIM: We could be millionaires! (Laughter)
- NELSON M.: The way I see it, the older work was more about freedom. The new work is about being trapped.
- NELSON S.: Sometimes I feel this about the neighborhood, with all the crack, and senseless violence and stuff.
- RICHARD: It's not unbearable, but everything is always so tense.
- TIM: Ever watch the evening news?
- NELSON S.: It gives you nightmares.
- TIM: Almost every report is about corruption, or children found dead in garbage cans.
- CHRIS: And acid, oil, burning ships, and cancer fruits.
- RICHARD: God, he's only eleven and he pays more attention to this shit than I do!
- GEORGE: It's like America is becoming one big preview for *NIGHTMARE ON ELM STREET*.
- TIM: And here we are making art. Why don't we just give up?
- NELSON M.: Because we can't.

5. DIALOG
19. APRIL 1989, 17 UHR
THE ART & KNOWLEDGE
WORKSHOP STUDIO,
965 LONGWOOD AVENUE,
SOUTH BRONX

ANWESEND: RICHARD CRUZ, 18; NELSON MONTES, 17; GEORGE GARCES, 16; NELSON SAVINON, 17; CHRISTOPHER HERNANDEZ, 11; ARACELIS BATISTA, 16; ANNETTE ROSADO, 16; CARLOS RIVERA, 17; TIM ROLLINS, 33.

CARLOS: Ich möchte über unser Werk DIE VERSUCHUNG DES HL. ANTONIUS¹⁾ auf den Seiten aus Flauberts Buch sprechen. Endlich gelingen die Monster.

TIM: Wie meinst Du das?

RICHARD: Die Monster sehen jetzt besser aus... schön und unheimlich zugleich. Endlich sind wir abgekommen von den Monstern, die so aussehen, als seien sie direkt irgendeinem neuen Horrorfilm entsprungen.

TIM: Am Anfang sahen sie alle aus wie ausserirdische Penisse.

GEORGE: Jetzt sehen sie aus wie so unbekanntes, organisches Zeug - oder seltsame Sterne.

CARLOS: Wenn Du versuchst, Dir irgend etwas Fremdartiges vorzustellen, so denkst Du unweigerlich an den Film ALIEN. Etwas wirklich Fremdartiges zu machen bedeutet, etwas Unerwartetes zu machen.

TIM: Wir könnten damit beginnen, Farbflecken auf die Buchseiten zu machen: Farbflecken mit Wasserfarbe - zufällige, schicksalhafte, besorgniserregende Farbflecken.

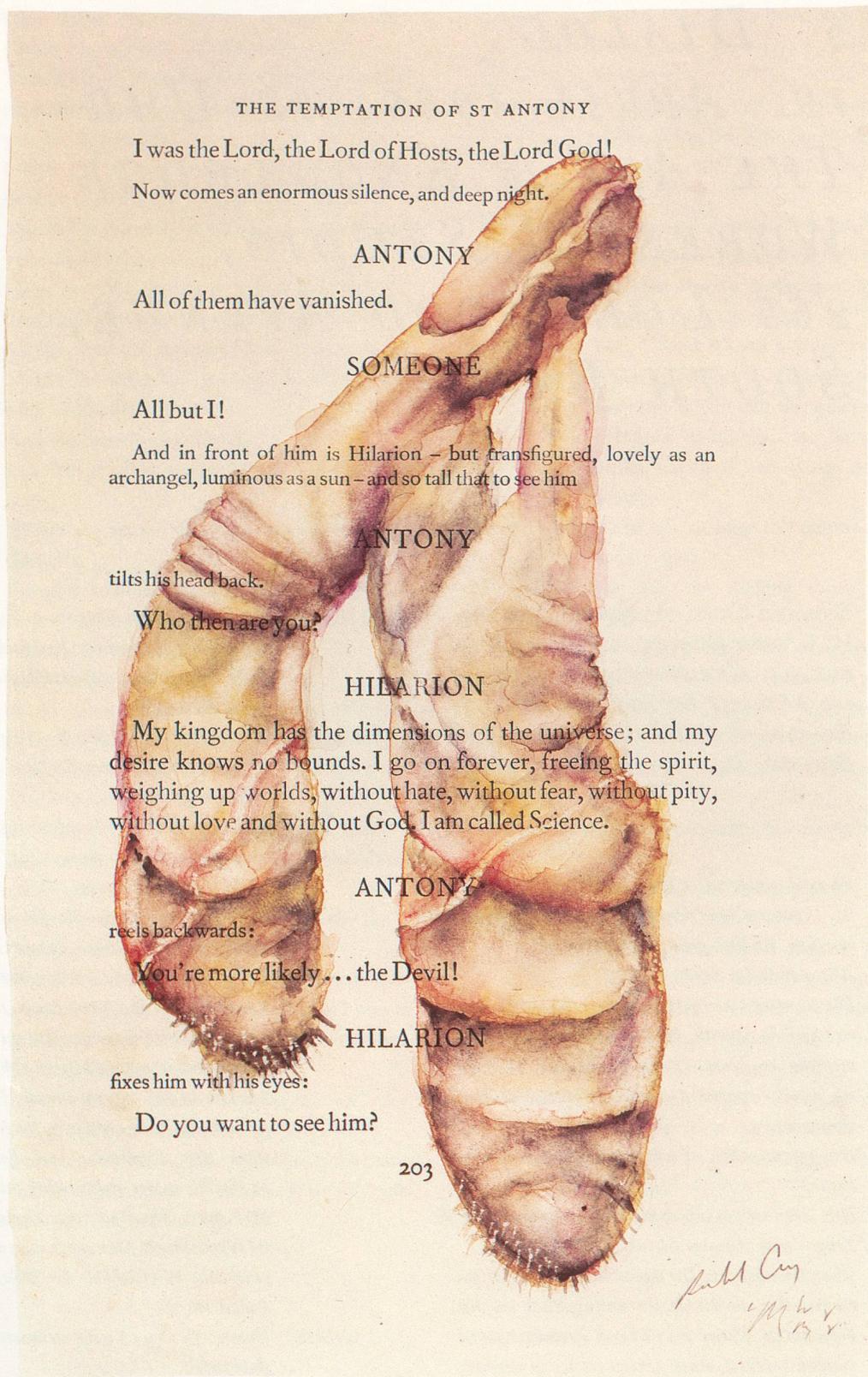
RICHARD: Aber ich will nicht, dass die Farbflecken es ausmachen, das Machen der Farbflecken soll nicht im Mittelpunkt stehen.

TIM: Das ist schwierig. Wie plant man Farbflecken?

CARLOS: Lass ihnen einfach ihren Lauf. Die Farbflecken sollen sich selbst malen.

TIM: Erinnert Euch an die Tradition des Themas der Versuchung des heiligen Antonius: Callot, Bosch, Cranach, Bruegel, Schongauer, Grünewald, Ensor, Redon, Daumier, Ernst. In mancher Hinsicht ist Ensors Gemälde, das wir im Museum of Modern Art eingehend betrachtet haben, das zeitgenössischste und interessanteste. In seiner Version ist sogar der heilige Antonius ein Monster. Man hat stark den Eindruck, dass Ensor eine Welt beschreibt, in der etwas völlig falsch gelaufen ist. Man spürt, dies sind keine Halluzinationen, das ist Wirklichkeit. Man spürt, dass die Elemente, die genetische Wirklichkeit der Welt, krankhaft verändert ist.

CHRIS: Unsere Versuchung erinnert mich an einen Autounfall.



TIM ROLLINS + K.O.S., THE TEMPTATION OF SAINT ANTHONY / DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS, 1988,
WATERCOLOR AND PENCIL ON BOOKPAGE ON LINEN / WASSERFARBE UND BLEISTIFT AUF BUCHSEITE AUF LEINWAND, 8½ x 5½" / 21,6 x 14 cm.

pink City
1988

RICHARD: Wir sollten über das Bild DIE VERWANDLUNG²⁾ sprechen.

TIM: Jemand hat mich gefragt, was der Apfel bedeutet.

CARLOS: Ich weiss, dass er eine Bedeutung hat, weil er mich an irgend etwas erinnert. Aber ehrlich gesagt – ich weiss nicht, woran.

TIM: Also, er hat damit zu tun, was Väter ihren Söhnen antun, wie Väter von ihren Söhnen bedroht werden, die Söhne jedoch gleichzeitig für die Sünden und Fehler ihrer Väter bezahlen müssen. Ein altes Thema, das sich in der Geschichte stets wiederholt.

CARLOS: Es ist so, wie wenn Dir Dein Vater etwas Schlimmes antut; das ist so wie der Apfel, der in Gregors Rücken steckt. Er fällt nicht heraus, er steckt in Deinem Rücken und wird innert kurzer Zeit ein Teil von Dir – als würde er schon ewig dort stecken.

ANNETTE: Nachdem wir es nun mit all diesen verschiedenen Äpfeln versucht haben, mit den verschiedenen Größen und an all den verschiedenen Stellen, wo wir ihn reinstecken könnten, meine ich, dass wir den perfekten Apfel gefunden haben, die perfekte Größe, die perfekte Stelle.

NELSON M.: Dieser kleine Apfel sieht runzlig aus.

TIM: Zum Glück haben wir nicht diesen grossen, polierten Apfel genommen – er sieht aus wie der Apfel, den die böse Königin Schneewittchen im Film anbietet. Es ist toll, über all das nachzudenken, was ein Apfel bedeutet.

ANNETTE: Wenn der Apfel zu verfaulen beginnt, sieht er aus wie ein Herz.

TIM: Oder wie irgendein tiefes, inneres Organ.

ANNETTE: Der Apfel könnte die Vaterliebe darstellen, doch er wurde wie zu einer Waffe.

GEORGE: Als ich heute hierher kam (ich wusste nicht, dass Ihr das Bild gestern fertig gemacht habt) und das Bild sah, merkte ich zuerst nicht, dass ein Apfel im Text steckte. Ich wusste, da ist was, doch es kam mir seltsam vor.

TIM: Die Art, wie der Apfel in den Text gepresst ist, ist super. Er steckt weder im noch am Text. Er steckt dazwischen.

GEORGE: Der Apfel drängt sich langsam... hinein...

NELSON S.: Ich weiss, die Position des Apfels hat eine Bedeutung. Aber ich kann nicht sagen, welche.

ANNETTE: Eine beängstigende Sache, diese rätselhafte Lage.

TIM: Als Arthur Danto letzte Woche hier im Atelier war, sagte er mir, dass eines der Haupträtsel in Kafkas Geschichte die genaue Größe des Insekts sei, in das sich Gregor beim Erwachen verwandelt hat. Es ist nicht so gross, dass die Leute bei seinem Anblick ausflippen, doch es ist gross genug, dass man auf den ersten Blick erkennt, hier handelt es sich nicht um irgendein Insekt aus dem Garten. Seine Größe ist zweifellos beunruhigend. Ich glaube, es ist so gross wie der Text, den wir auf der Leinwand ausgelegt haben.

CARLOS: Die Raupe verwandelt sich in einen Schmetterling, Gregor in einen Käfer, das Buch wird zur Kunst, und der Apfel dreht sich immer weiter hinein.

GEORGE: Bei unserer VERWANDLUNG ist es so: Da der Apfel, als Teil des Werks, langsam verfault, sieht man nie das gleiche Bild.

RICHARD: Was machen wir, wenn der Apfel im Bild verfault?

GEORGE: Wir wechseln ihn aus.

TIM: Wir ersetzen ihn einfach durch einen frischen Apfel.

GEORGE: Oder lassen wir ihn einfach drin?

TIM: Ich glaube, das geht nicht, denn der Apfel wird vertrocknen und ein statischer Teil des Kunstwerks werden.

NELSON M.: Warum schreiben wir nicht einfach Anweisungen hinten aufs Bild? Man könnte den Apfel einmal im Monat ersetzen. Als wir die Experimente machten, war der Apfel nach ungefähr einem Monat verfault.

TIM: Der menschliche Fortpflanzungszyklus dauert auch einen Monat.

ANNETTE: Glaubt Ihr, die Leute meinen, unsere BLACK BEAUTY³⁾ sei ein Bild mit schwarzen Strichen, oder werden sie es als ein Buch hinter Gittern sehen?

GEORGE: Ich erinnere mich daran, wie Du zuerst die Pferde maltest, dann die Sättel und Riemen und Peitschen und all das Zeug, das man im Umgang mit Pferden braucht, doch all dies wurde dann einfach zu schwarzen Stangen reduziert.

TIM: Ich glaube, die eigentliche Bedeutung des Buchs BLACK BEAUTY ist nicht die Geschichte über das Pferd, sondern die Geschichte davon, wie das Pferd gebändigt wird, wie es seine Freiheit mit einer nützlichen Rolle in der Gesellschaft eintauscht, ein hingebungsvolles Dienen.

ANNETTE: Diese alten Studien für BLACK BEAUTY sahen aus, als kämen sie aus Texas!

TIM: Auch hier, bei den Streifen, gibt es eine Tradition: Gene Davis, Daniel Buren und gewisse Werke von Ross Bleckner und Sherrie Levine; doch das hier ist anders. Es war verblüffend, die Idee der BLACK BEAUTY zu beenden und einige Wochen später was zu entdecken...

ANNETTE: O ja... die Step... Step...

TIM: Die Stepanova. Sie entwarf um 1922 in Russland dieses riesige Bühnenbild für das Stück «Tarelkins Tod».

ANNETTE: Genau, dieses Ding, das man «Fleischwolf» nannte, doch eigentlich war es ein Gefängnis...

TIM: Das Bild deutet auch an, dass der Modernismus, indem er die Freiheit des Geistes preist, in Wirklichkeit ein Gefängnis ist, ein Gefängnis, das zu lieben vielen Künstlern beigebracht wurde. Versteht Ihr das irgendwie?

RICHARD: Ja.

CARLOS: Nein.

RICHARD: Ich meine das so: Auf den ersten Blick sieht BLACK BEAUTY aus wie ein Text hinter Gittern. Doch es könnte doch sein, dass man nicht von aussen nach innen, sondern von innen nach aussen sieht. Du bist derjenige, der im Gefängnis sitzt.

GEORGE: Dies ist das erste verdichtete Bild, das wir überhaupt je gemacht haben.

TIM: Ich stelle mir vor, dass Kunst ähnlich wie ein Student ist; ein Student, von dem die meisten Leute kaum etwas erwarten.

CARLOS: Ich weiss, was Du meinst...

TIM: Nehmen wir einmal an, Carlos' Name sei Kunst. Und dann würden wir der Kunst nur gewisse beschränkte Fähigkeiten zuweisen, weil Kunst diese spezielle Person wäre mit einem gewissen Hintergrund, die bestimmte Taten vollbracht hat in der Vergangenheit. Das ist, als würde man dieses grosse Potential, diese Möglichkeit, beim Schopf packen, ins Gefängnis sperren und den Schlüssel wegwerfen. Ich mag das, was wir mit unserem Projekt bewirken; wir machen die Leute deshalb verrückt, weil sie sich nicht vorstellen können, was es bedeutet. Ist es Sozialarbeit? Sind wir eine Schule? Ist es ein Kunstprojekt? Ist es Betrug?

Sozialismus? Oder Rehabilitation jugendlicher Delinquenten?

RICHARD: Alles und nichts von alldem!

TIM: Ratet mal, was ich gefunden habe? Die X-MEN # 17⁴⁾ Ausgaben!

GEORGE: Spitze!

TIM: Nun können wir weitermachen und die Seiten aus den alten X-men Comics auf die Leinwand aufziehen.

RICHARD: Glaubst Du, die Leute werden das begreifen?

GEORGE: Nicht jedermann weiss, dass die X-men eine Horde mutierter Teenager war, die ihre eigene Schule hatten.

TIM: Die X-men passten nicht ganz ins Programm der öffentlichen Schulen.

GEORGE: Genau. Und so gründeten sie ihre eigene Schule, die von einem anderen Mutanten namens Professor X geleitet wurde.

RICHARD: Das klingt wie Malcolm X...⁵⁾

GEORGE: ... und dieser Professor X ist so einer wie Tim, er kann Gedanken lesen und errät, wenn jemand lügt, und sonst so Zeug... (Gelächter). Die X-men werden geächtet, weil sie anders sind; jeder einzelne hat besondere Kräfte, deren Anwendung die Gesellschaft nicht kennt.

TIM: Zwischen 1966 und 1969, so ungefähr in Eurem Alter, war ich süchtig nach X-men Comics. Mit diesen Heften lernte ich zeichnen. Diese Comics waren meine Literatur – mein Leben. Wisst Ihr, was in der Welt geschah, als diese frühen X-men Comics herauskamen?

RICHARD: Der Vietnam-Krieg.

TIM: Eine weitere Frage; ist das folgende richtig oder falsch: Die ganz frühen X-men Comics waren besser als jene, die heute herauskommen.

ALLE: Richtig.

TIM: Einverstanden. Jede Nummer war wie ein Holocaust, innerhalb von fünfzehn Seiten Bild und Text erlebte man eine Welt von ihrem Anfang an bis zu ihrem Untergang.

GEORGE: O ja, die Schlachten waren Spitze! Vielleicht liegt das daran, weil in den sechziger Jahren draussen in den Strassen viel mehr passierte. Jetzt nehmen die Geschichten kein Ende, als wollte der Comics-Verlag die Leute dazu anhalten, die Serien immer wieder zu kaufen.

- TIM:* Glaubt Ihr, dass diese Comics aus den sechziger Jahren zur Literatur gehören?
- RICHARD:* Ja. Die Zeichnungen waren damals nicht so gerissen wie heute, doch die Geschichten waren einiges besser.
- TIM:* Ich weiss nicht, ob ich den Mut habe, unser Projekt durchzuführen.
- GEORGE:* Tu es einfach!
- TIM:* Wisst Ihr, rein die Vorstellung, diese Seiten der alten Comics-Hefte einfach so als Kunst zu präsentieren – als fertige, vollständige Werke –, war verlockend. Doch als wir die Seiten dann auslegten – die Art, wie das Ganze aussah, und dann all diese Emotionen, die in mir aufkamen –, also ich traue mir einfach nicht. Die X-men Comics machen mich zu sentimental.
- NELSON M.:* Aber nein; als wir all diese Seiten auf dem Boden auslegten, sah das gut aus. Wirklich gut.
- TIM:* Und nun sind sie unser Kunstwerk.
- RICHARD:* Die X-men Comics waren schon immer Kunst; es ist nur so, dass die Leute sie nicht als das anerkennen.
- TIM:* Ich habe mir überlegt, wie sich unsere X-men Arbeiten mit Pop Art vergleichen lassen; mit Roy Lichtensteins Methode, Comics-Motive zu verwenden, diese jedoch nach klassischer Art darzustellen: vergrössert, auf Leinwand, gemalt, verallgemeinert.
- RICHARD:* Ich finde, dass Leute wie Warhol und Lichtenstein keine Comics-Bilder auf Leinwand hätten malen müssen, damit diese Kunst wurden, denn Comics sind bereits Kunst.
- TIM:* X-MEN # 17 ist weder ein Bild, noch eine Zeichnung, noch ein Druck, es ist auch kein Readymade, sondern es ist etwas, das gefunden wurde, aber auch etwas, das bereits Kunst war. Unser X-MEN ist ein Kunstwerk, das in eine neue gesellschaftliche und wirtschaftliche Klasse gewechselt hat.
- CARLOS:* Der Aufstieg...
- RICHARD:* Einige unserer neuen Werke scheinen von gesellschaftlicher Zurückweisung zu handeln – zum Beispiel der Kerl aus der WINTERREISE⁶⁾, der von seiner Freundin zurückgewiesen wird und deshalb beschliesst, die Stadt zu verlassen und durch den Schnee und die Kälte zu wandern. Während er wandert, beginnt es zu schneien, er verliert sich in seinen Erinnerungen und fühlt sich immer schlechter.
- CARLOS:* Das Mädchen liess ihn wegen eines anderen, reichen Typen sitzen und gab ihm das Gefühl, er sei eine Null.
- TIM:* Habt Ihr Euch je gefragt, wie sich der Junge sein Leben verdient?
- GEORGE:* Als Künstler...
- TIM:* Ja, als Dichter, Künstler, als einer dieser kreativen, sensiblen Typen, die es zu nichts bringen und immer von den Mädchen fallengelassen werden.
- GEORGE:* Und so wandert er seinem Ende, einem weissen Ende, entgegen.
- RICHARD:* Die WINTERREISE ist ein Zyklus. Es gibt immer wieder Momente im Leben, wo alles sinnlos erscheint. Dann trifft Du jemanden wie den Leiermann und kannst Dir jemanden vorstellen, der schon das Schlimmste durchgemacht hat.
- TIM:* Weshalb komponierte Schubert diesen Liederzyklus?
- NELSON M.:* Ich glaube, es war, weil er mit seiner Freundin etwas Ähnliches erlebte. Wahrscheinlich eine rein persönliche Angelegenheit.
- ANNETTE:* Ich glaube, es war etwas Wichtigeres. Ich glaube, Schubert meint damit, dass jedermann in seinem Leben diese Reise durchmachen muss, bis zu jenem Punkt, als er sich verliebte, um die wirkliche Liebe wiederzufinden.
- TIM:* Viele Leute meinen, die WINTERREISE sei eine «Reise durch den Winter», also das Los eines jeden Künstlers. Doch ich glaube, es geht nicht nur um Künstler, sondern um einen jeden unter uns.
- RICHARD:* Es geht um einen jeden unter uns.
- TIM:* Glaubt Ihr, dass der Künstler diese geplagte, leidende Seele ist, die unweigerlich einem bitteren Ende entgegenseht, oder ... so überlegt Euch doch mal, in welcher Verfassung Schubert war, als er die WINTERREISE komponierte! Der Kerl hatte Syphilis, er war bettelarm und ohne jeden Rückhalt. Dann überlegt Euch mal, wie wir heute arbeiten!
- GEORGE:* Natürlich ist das was anderes, doch in mancher Hinsicht ist es dasselbe. Es mag sein, dass man uns kennt, doch es kennen uns nur die Leute, die sich mit Kunst befassen. Heutzutage ist Kunst entfremdet. Auch der Künstler bleibt entfremdet, selbst wenn er reich ist.



TIM ROLLINS + K.O.S., BLACK BEAUTY / SCHWARZE SCHÖHEIT, 1987-89,

ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN / ACRYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND, 72 x 196" / 183 x 498 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)

TIM: Fühlt Ihr Euch alle wie ein Schubert – als Aussen-
seiter?

CARLOS: Ja!

RICHARD: Ja.

CARLOS: Wir sind wie eine Bande von Aussenseitern.

TIM: Es könnte sein, dass wir alle zusammen eine
irgendwie durchschnittliche Person bilden.

RICHARD: Es gefällt mir, dass das Publikum in unserer
WINTERREISE eine eigene Reise durch den Winter
machen kann.

NELSON M.: Das Bild zwingt einen, den Schritten der Figur zu
folgen.

RICHARD: Das Bild wird immer weisser...

NELSON S.: ... weil das Sterben beginnt, bis man das letzte,
vollkommen weisse Bild erreicht.

CARLOS: Die Musik entschwindet.

TIM: Findet Ihr, Schuberts Musik sei tot? Seid ehrlich.

CARLOS: Na gut, ja.

RICHARD: Ja. Ehrlich gesagt, finde mal jemanden, der sich
diese Art Musik anhört! In der Bronx hört wohl
kaum jemand Schubert.

TIM: Ich glaube, dass weder in Manhattan, noch in den
Vereinigten Staaten überhaupt oder sonstwo in der
Welt viel Schubert gehört wird.

NELSON M.: Erinnert Ihr Euch daran, als wir ihn zum ersten
Mal hörten? Es war so langweilig. Wir
machten uns alle darüber lustig. Nur weil wir den
Text auf englisch gelesen hatten, war es nicht so
schlimm.

TIM: Ich hatte diese Musik noch nie gehört, bevor wir
letztes Jahr mit diesem Projekt begannen. Eigen-
lich kam ich darauf, weil ich in einer Zeitung eine

Besprechung über eine neue Aufnahme der
WINTERREISE gelesen hatte; die Beschreibung des
Themas brachte mich auf den Gedanken, dass dies
etwas für uns wäre. Es klang wie eine perfekte
Darstellung der Probleme Jugendlicher. Ich dachte
sofort an diese langen, einsamen Spaziergänge
durch Schneewehen während meiner Jugendzeit in
Maine.

ANNETTE: Wir verbringen eine Menge Zeit damit, Totes zum
Leben zu erwecken: Bücher von Toten, Musik von
Toten, Kunst von Toten.

NELSON M.: «Mut» ist mein Lieblingslied in der WINTERREISE. Es ist genauso wie in meinem Leben: auch ich brauche Mut, um für meine Rechte einzutreten. Ich möchte mehr Mut haben.

ANNETTE: Mir gefällt «Die Krähe». Es ist wie im Leben hier in der Stadt: selbst wenn Du allein unterwegs bist, hast Du das Gefühl, Du wirst von diesem Ding verfolgt.

TIM: Genau, diese Krähe verfolgte ihn... warum?

ANNETTE: Hin zu seinem Tod; sie wartete einfach.

RICHARD: Der Tod verfolgt Dich immer, doch die Krähe ist ganz einfach ein Symbol für etwas, das Du überleben kannst. Mir gefällt das Stück «Wasserflut». Es handelt von den Gefühlen des Fliessens in der Vergangenheit, in den Problemen, in Deinen Tränen, mit der Möglichkeit zu ertrinken.

NELSON S.: Mir gefällt «Der Leiermann», weil – na ja, weil dieses Lied ähnlich ist wie «Mut». Wir haben da diesen Kerl, der mit seinem Latein am Ende ist, und da trifft er diesen Leierkasten-Mann, diesen seltsamen Kauz, der immerzu seinen Leierkasten spielt, doch niemand will ihm zuhören. Barfuß steht er im Schnee mit seinem leeren Blechteller, aber immerhin lebt er. Sein Dasein erweckt Hoffnung. Es ist ihm egal, was die anderen Leute über ihn denken.

GEORGE: Wie diese «Borrachos» (obdachlose Alkoholiker) an der Ecke, die unsterblich erscheinen!

CARLOS: Genau, das stimmt! Die essen kaum etwas, leben auf der Strasse, völlig verwahrlost, doch sie leben länger als Du selbst! Viele Jahre!

RICHARD: Mir gefällt das «Leiermann»-Lied auch deshalb, weil die WINTERREISE damit nicht fertig ist. Es ist kein Schlusspunkt zur Geschichte, es lässt offen, was geschehen könnte.

TIM: Mir gefällt «Nebensonnen»; er ist dort so nahe am Tod und sieht drei Sonnen am Himmel. Du hast keinen Schimmer, was diese Erscheinung bedeuten soll.

NELSON S.: Vielleicht ist eine der Sonnen seine Freundin, und eine andere sein Leben.

NELSON M.: Und die dritte ist die Hoffnung.

TIM: Schubert hat dieses Lied nur reingenommen, um die Leute verrückt zu machen.

NELSON M.: So, nun werde ich hier drei Sonnen reinstecken... (Gelächter).

RICHARD: Ich bin froh, dass wir dieses Riesenbild von Botha mehrere Male auf die Seiten von ANIMAL FARM⁷⁾ machen.

NELSON M.: Botha als Wachhund.

TIM: Wenn wir schon davon sprechen – Botha macht's nicht mehr lange. Seine eigene Partei hat versucht, ihn rauszuwerfen, doch er hat sich geweigert zurückzutreten. Diese Woche hat er endlich aufgegeben...

GEORGE: Das ist ein grosses Format: dreieinhalb auf fünf-einhalb Meter.

NELSON S.: Mir ist aufgefallen, dass gewisse Künstler meinen, je grösser das Bild, desto besser...

CARLOS: Und sie werden viel Geld dafür bekommen.

TIM: Malen nach Tarif!

CARLOS: Unser Botha muss gross sein; er hat zwar als Leader nichts mehr zu sagen, doch das System im Hintergrund ist immer noch ungeheuerlich gross, und er bleibt ein grosser, riesiger Hund, nicht wahr?

RICHARD: Es ist herrlich, ein Bild machen zu können, das mit ziemlicher Sicherheit nicht verkauft wird. Ein grosses Stück Freiheit.

TIM: Die Ironie dabei ist, dass wir solche Bilder machen können, weil wir es uns dank des Einkommens aus leichter verkäuflichen Arbeiten leisten können.

CARLOS: Der Anblick dieses riesigen Bothas schockiert mich.

TIM: Es ist eine riesige Abschiedsparty für ihn! (Gelächter)

CARLOS: Das Bild ist wie eine Zeitung. Es berichtet, was im Moment mit Südafrika geschieht; ich glaube jedoch, dass es auch für die Zukunft von Bedeutung sein wird.

TIM: Gibt es in unserer Arbeit überhaupt Einheit?

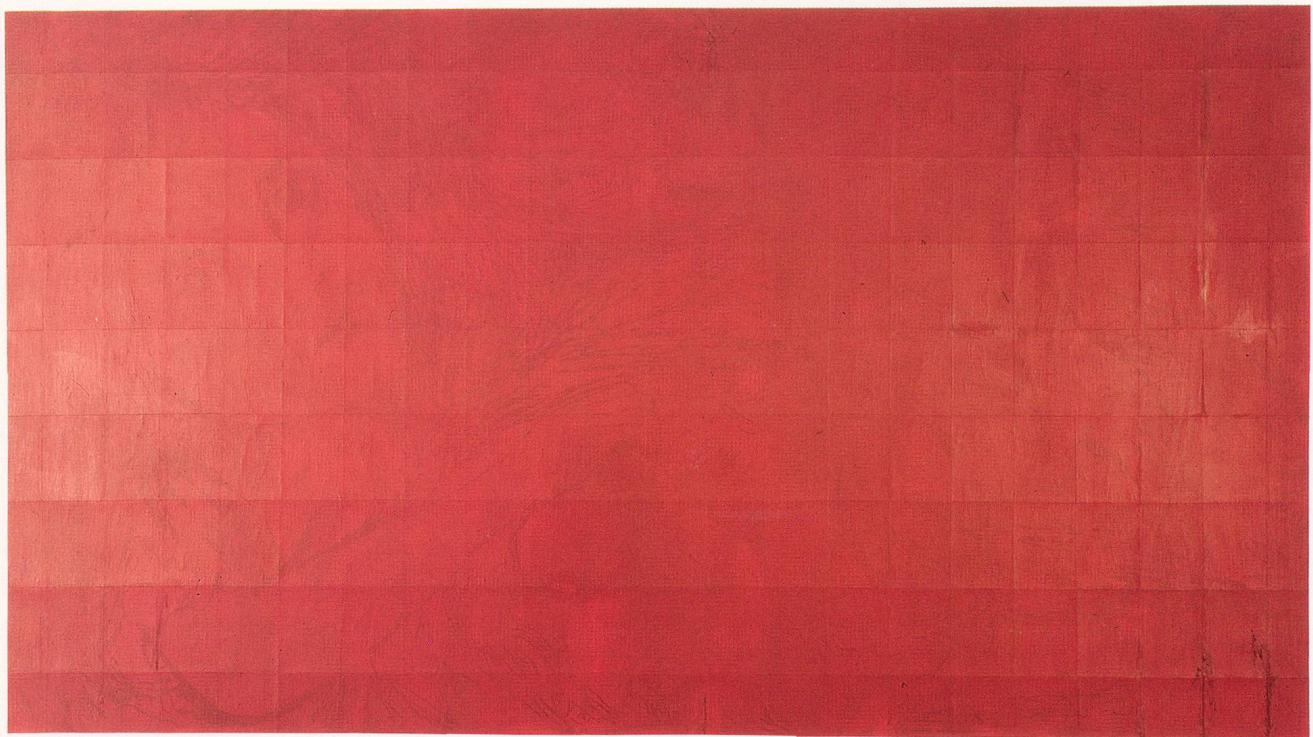
GEORGE: Ich finde, alle Werke sehen anders aus.

TIM: Aber was meint Ihr zu einer Bedeutung oder einer Stimmung, die alle diese neuen Arbeiten charakterisiert?

RICHARD: Nun, ich bin sicher, es ist keine erfreuliche Stimmung!

GEORGE: Als wir anfingen, war es sehr wichtig, schöne Dinge zu machen, wie etwa diese goldenen Hörner in den Werken AMERIKA⁸⁾ oder SCARLET LETTER⁹⁾, doch diese neuen Dinger verlieren sich nicht in Schönheit.

RICHARD: Wir machen nicht die Bilder, die die Leute von uns erwarten.



TIM ROLLINS + K.O.S., RED ALICE / ROTE ALICE, 1984-87,

MATE ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN / MATTES ACRYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
26 x 126 "/ 66 x 320 cm.

NELSON M.: Wir können doch nicht ewig goldene Hörner machen!

TIM: Wir könnten dabei Millionäre werden! (Gelächter)

NELSON M.: Also ich finde, dass die älteren Arbeiten mehr um die Freiheit kreisten. Die neueren Arbeiten handeln davon, in einer Falle zu sein.

NELSON S.: So fühle ich mich manchmal, wenn ich an unsere Umgebung denke, mit all dem Drogen-Wahnsinn, der sinnlosen Gewalt und so.

RICHARD: Es ist zwar nicht unerträglich, aber alles ist immer so angespannt.

TIM: Guckt Ihr Euch je die Abendnachrichten an?

NELSON S.: Da kriegst Du ja Alpträume.

TIM: Da wird nur geredet von Korruption oder von toten Säuglingen, die im Abfall gefunden wurden.

CHRIS: Und von Säure, Öl, brennenden Schiffen und Früchten, von denen man Krebs kriegt.

RICHARD: Das glaube ich ja gar nicht, der mit seinen erst elf Jahren weiss ja mehr über diesen Mist als ich!

GEORGE: Es scheint, als würde Amerika ein wichtiger Vorfilm zum Film «Nightmare on Elm Street».

TIM: Und wir sind hier und machen Kunst. Weshalb geben wir nicht einfach auf?

NELSON M.: Weil wir nicht können.

(Übersetzung: Brigit Wettstein)

ANMERKUNGEN

- 1) Gustave Flaubert, *La tentation de St-Antoine*
- 2) Franz Kafka, *Die Verwandlung*
- 3) Anna Sewell, *Black Beauty*
- 4) X-men: bekannte amerikanische Comics-Serie. Die Nr. 17 ist der Jahrgang 1964.
- 5) Malcolm X schrieb als Black Muslim-Aktivist seine Autobiographie, und damit ein Kultbuch der 60er Jahre.
- 6) Franz Schubert, *Winterreise* (Gedichte von Wilhelm Müller)
- 7) George Orwell, *Animal Farm*
- 8) Franz Kafka, *Amerika*
- 9) Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*

EDITION FOR PARKETT
TIM ROLLINS + K.O.S.

Winterreise – Wasserfluth

SOUTH BRONX 1989

*ACRYLIC AND MICA, HANDPAINTED ON OFFSET PRINT
ON SAUNDERS RAG, MOUNTED ON RAG BOARD, 12 x 9 "*

EDITION OF 80 ORIGINALS

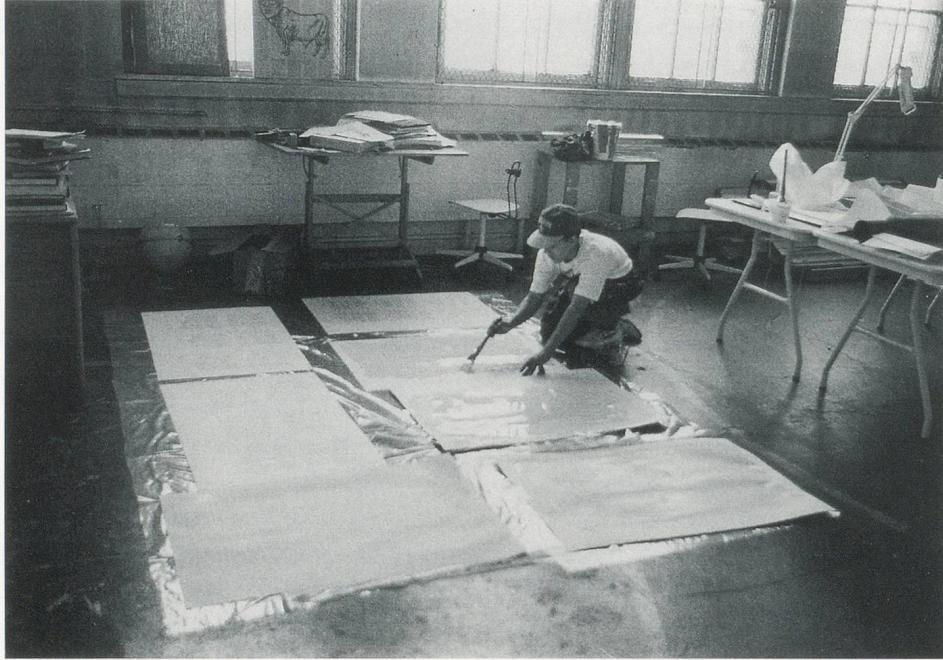
SIGNED AND NUMBERED BY TIM ROLLINS AND CARLOS RIVERA FOR K.O.S.

Winterreise – Wasserfluth

SOUTH BRONX 1989

*ACRYL UND GLIMMER, HANDGEMALT AUF OFFSET
AUF SAUNDERS, AUFGEZOGEN AUF BÜTENKARTON, 30,2 x 22,7 cm
EDITION VON 80 UNIKATEN*

SIGNIERT UND NUMERIERT VON TIM ROLLINS UND CARLOS RIVERA FÜR K.O.S.



Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

“We make art in the future tense.”

A sarcastic professor once asked me for the “grandes conclusions” of my recently completed dissertation. When I replied that I felt the subject and my approach to it did not warrant such an attitude he asked for the “petites conclusions.” My dilemma about “grandes conclusions” recurs now when writing about Tim Rollins + K.O.S. during mounting transatlantic excitement: British television is making a documentary, the Dia Art Foundation in Manhattan is organizing an exhibition that they are likely to promote as one of their “ambitious projects,” the Philadelphia Museum of Art and the Museum of Modern Art have acquired AMERIKA paintings, the SUNDAY NEW YORK TIMES wrote a front-page story, and European approval has become so strong that PARKETT proposed this collaborative issue. As a curator and connoisseur, I could write descrip-

tively about them and their art, and thereby make a passive endorsement in the debate about whether or not the works are of outstanding aesthetic importance. But my opinion is that some are and some aren’t: the ones that are justify the current rush of attention, and the ones that aren’t symbolize the price Rollins knowingly pays towards achieving a higher goal. The reasons for this seemingly half-assed point of view are more significant than the question that deserves a categorical yes or no.

In denying even “petites conclusions” I have been thinking of a Frank Zappa song entitled “Shut Up ’N Play Yer Guitar.” The line cannot be taken too literally because Rollins will never shut up, being an indefatigable talker, driven to explain, debate, and learn from his audience all at the same time. Nonetheless, “Shut Up ’N Play Yer Guitar” captures the blunt attitude of the K.O.S. artists. For them, continual work and steady achievement on social, political, and artistic

TREVOR FAIRBROTHER is Associate Curator of Contemporary Art at the Museum of Fine Arts, Boston.

fronts are essential work strategies; but the most immediate temptation (that must be resisted with the help of their work ethic) is the danger of capitalizing on the formulae the art market likes best, particularly their "golden horn" paintings.

We can look critically at the art, but in doing so, we cannot ignore the unusual ambiguities of its production, and its crossover market appeal. These include a union between the white adult and his ethnic teenage posse; a two-way (and surely unequal) exchange between an ambitious, activist teacher and supposedly "unteachable" pupils, that is suddenly as profitable as it is educationally meaningful; and a translation of political art from street walls to stretched linen canvases on downtown gallery walls. One slippery issue of intentionality is the fact that the work is not made solely with the conventional and currently widespread goal of occupying a place in collecting museums. Teaching kids how to make and appreciate art that is "political, beautiful and accessible," is Rollins' ongoing primary motivation, but his largest educational program is envisioned for the future, namely an independent school with an arts-based curriculum that might become a national model. Although not their greatest concern, selling works to public collections marks an important action in several ways: short-term finances are bolstered; recognition, as new forces in the art world, makes an encouraging platform for future projects; and, for most of the Kids, having their work housed in a "prestigious" institution adds pride to a visit which for them might be marred by associations of class and racism. It was symbolic to all parties that K.O.S. enter the Museum of Modern Art through the front door, as artists in the permanent collection, not through the Education Department as participants in a highschool program. (People unfamiliar with the experience of racial prejudice should know that it is not always easy for Rollins + K.O.S. to get a taxi together in New York.) Rollins work to make others perceive the politics of such situations, and uses all professional recognition to enlarge the realms of possibility open to the group. With his New England directness and

working-class will to grow, he is not afraid to liken museums to concentration camps, when considering the inflexibilities of their operations and their philosophies; but he will also speak kindly of them as nursing homes where living artists can discover for themselves the wisdom of old art. Falseness and insularity characterize the art world for Rollins and the Kids, and they intend to make history, working to open lines of communication.

X-MEN, a Marvel Comics super-heroes fantasy series, was Rollins' favorite pulp reading as a youth, and it happens to be the favorite of K.O.S. today. They have recently made a piece with one complete X-Men adventure mounted on canvas, with no paint over the comic book pages. Rollins explained to K.O.S. that now he sees the violence and social unrest of the 1960s and the Vietnam War reflected internally in these stories, and captured literally in the explosive anti-grid layout of Neal Adams' artwork. "The Most Unusual Fighting Team of All Time," the motto of the X-MEN, also suggests the current appeal of Tim Rollins + K.O.S. Yet it is dangerous to have a reputation shallowly grounded in the "unusual." They have become newsworthy exceptions in jaundiced times, when the more memorable media stories about art are obituaries, thefts and record-setting auction prices, when most success stories about disadvantaged, dangerous neighborhoods fail to bring lasting hope to the economic gloom cast by the Reagan era. Even though the Rollins fighting team serves as a rare stirring instance about collective creativity in the South Bronx, their art is usually overshadowed in the write-ups by patronizing praise for the project's social aspects. Ironically, they have been commended for their political activism by critics who do not admire their art. For example, Ted Perl wrote earlier this year in *The Journal of Art*: "... though I don't care for [their] collages... I say that if Rollins... can help even a handful of adolescents get a lift out of the underclass, more power to him." The problem of receiving such an opinion is knowing how much to trust it. Any rational person will endorse ways of getting people "out of the underclass," but it is disin-

genuine to slight the art and salute the politics, without ever explaining that the art is born of (and in Rollins' view, inseparable from) progressive teaching – group reading and discussion and exploration of media and imagery. Acknowledging his debt to the theories of Joseph Beuys, Rollins wants K.O.S. to think of the paintings less as objects than as commodities in the Marxist sense: "The art object is the nexus of an ensemble of social relations; it is like the hub of a bicycle wheel, with all the spokes having different qualities and principles and natures. The content of a painting is no good unless you carry it into your life."

What impresses me most about Rollins is his ability to admit, "I'm a great teacher, an o.k. artist, and a rotten administrator." With that honest information, I can jump past the inspired idiosyncrasies of his teaching and its positive impact, directly to the problem I have had with the unevenness of the work. For example, when considering the small, one-page AMERIKA studies (each with a single golden horn design by one K.O.S. member), some stand out as more resolved than others, due to either the drawing, the paint application, or the overall interest and success of the design. But they are only preparatory studies, and in a sense, apprenticeship works. They are judged by Rollins and the group to be good enough to sell for very modest prices as promotional pieces. As studies, they are more exploratory than the large, tightly controlled collaborative paintings, and many are enjoyable as simple visual delights – whether blobs, sex organs, or attenuated minimal geometries. These individual horn studies are enlarged with an overhead projector to rough out the intricate compositions of the big AMERIKA paintings. When one compares the entire group of large AMERIKAS, some are much stronger than others. But again, the problem is overridden by larger issues for Rollins. For example, he and K.O.S. are committed to seeding other regions with their attitudes and their example of collective art-making: they have travelled to make three AMERIKA works with school groups in other cities (Charlotte, Minneapolis and Boston). The varia-

tion tolerated in the finish of the large canvases is predicated by Rollins' impulses as a teacher. He knows that, in the long term, the best results for art and for social change will be gained from an appropriate balance of discipline and unstructured experimentation. He wants to avoid entrapping the Kids in the mindless perfecting of the horn-painting technique. As a teacher, it is his responsibility to monitor the outcome of this balancing act. He does realize that the most intellectually loaded design cannot always be executed as the most visually pleasing work, and that the opposite is also true. As an educator and artist it would be foolish for him to curtail either option.

With its insidious promotion of strong contenders, the marketplace is skewing the way Tim Rollins + K.O.S. are perceived. The anger and bitterness that fuelled them to become socially concerned artists is easily overlooked during the noontide of their "success story." Indeed, a threat for them is whether the social issues that inspired the work are even heeded by the broader market for their work – well-heeled collectors investing at escalating prices.

Here the now familiar contradictions recur. Rollins readily admits that with education as a means, and art as an end, he created a conceptual package that would fascinate and seduce viewers into asking questions, but clearly the works are seducing certain buyers more with the decorative manifestation of their formalism, than their subversive content. A version of this conflict is presented by K.O.S. being included in the Saatchi Collection, which, despite being a hip and prestigious new repository, is compromised by the apparently illiberal corporate politics of its owners. Rollins takes comfort in the realistic advice given to him by Leon Golub, the veteran "political artist." Golub stressed the importance of a long historical view, particularly given the conditions in our society: "The bourgeoisie will always be the

TIM ROLLINS + K.O.S., *THE WHITENESS OF THE WHALE / DIE WEISSE DES WALES*, 1985–86,
ACRYLIC ON BOOKPAGE / ACRYL AUF BUCHSEITE,
8 x 5 1/4" / 20,3 x 13,3 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)

THE WHITENESS OF THE WHALE

first ones to own your work, and they won't own it forever." But in the short term, every K.O.S. piece carries the protection of an acknowledged literary classic whose pages are the ground for the painting (the X-MEN work being the first exception).

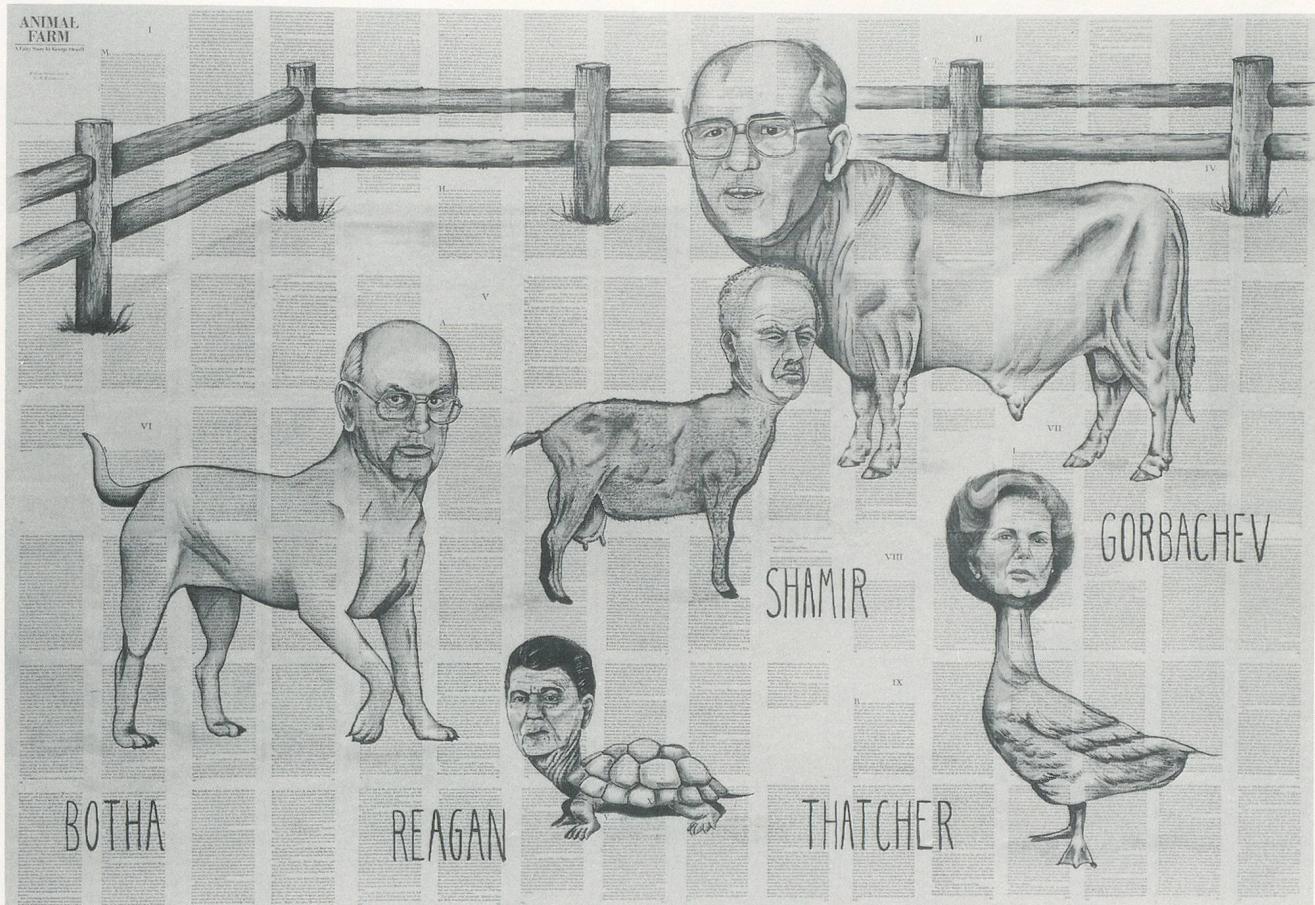
To his credit, Rollins has always encouraged his group to diversify their styles and techniques to keep the audience guessing, rather than satisfied. Although initially they focused on "blood and guts" expressionistic imagism (emulating Georg Grosz, Philip Guston, Sue Coe, Golub and contemporary graffiti artists), they have since favored presentations in which overall coolness is the first impression of the calculated visual metaphors. Rollins led them away from painting that viewers could conveniently, and perhaps slightly, pigeon-hole as teenage/ethnic/political, to the conceptually standardized and crafted look associated with Ryman, Darhoven, Lewitt and the Bechers. Choosing styles to accord with their chosen interpretation of the text, they have used deadpan representation (ANIMAL FARM), frieze-like schemata (AMERIKA), monochromes (MOBY DICK), process pieces involving scattered ashes (Fahrenheit 451), and grids and patterns (A JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR and BLACK BEAUTY). The artists emphasize this diversity with their solo exhibitions, which a novice might mistake for a show with several different artists. This spring they will hit the New York market with an enormous, awkward-looking, shit-colored ANIMAL FARM caricature and a more "collectible" giant black-striped painting from the BLACK BEAUTY series.

Current art world enthusiasm for Tim Rollins + K.O.S. exposes them to a difficult range of emotions and issues. For example, the pleasures and pains of being in the limelight are accompanied by racial prejudice that even fame does not erase. But because they appeal to social concern, they are given certain liberties, which they both enjoy and exploit creatively. Fully aware of the publicity-potential of the gold-colored AMERIKA series, confirmed by the cover of May 1988 ARTFORUM, they were nonetheless willing to test the public's appetite for that color: "Because it was gold we were getting away with murder:

painting dicks and pussies and dogshit." Money (intricately entwined with the issue of authorship and artistic credit) is another cause of stress, which differs from, and perhaps exceeds, those of most successful young artists. Rollins opens himself to hostile criticism if he gives the Kids too much credit, or if he claims the greater part of it – both ways he is accused of ripping them off. Now that the group is financially successful, he feels himself to be much more threatening to people. At this stage of Rollins' career, if he were a Jennifer Bartlett or a David Salle, one would expect to see magazine articles about his loft, his clothes, his pets; but as the leader of a youth group he has to play it differently. Although the group maintains a scholarship fund for the Kids, and channels some of their profits towards the independent school they are planning, the fact that they now have earned some money occasionally creates problems. For example, state and federal agencies do not like it when Rollins + K.O.S. try to use their own nonprofit funds to match grant awards.

Rollins is to be greatly admired for his zeal as an art teacher. There is something amazing about the way he and his students have possessed Kafka's AMERIKA: from it they have articulated their own vision about collective speaking and acting (theirs and America's). Once the group conceived the project in workshop sessions, Rollins the teacher intelligently combed through art history and popular culture to find precedents and possible useful influences. This historical search was not so much to increase the caliber of their statement, but to legitimate the results of their own inclinations, and to take pride in being connected to earlier artistic expressions that they admire. He has related the golden horns of the AMERIKA series to the all over compositions of individualist Jackson Pollock, and to the dense and intricate fabric designs of the socialist reformer, William Morris. Depending upon the motivation for a given painting in the series, its horns might evoke a mood of open harmony, a delicate fugue, or a dense cacophony (in other words, allegorize different readings of The American Dream). The

TIM ROLLINS + K.O.S., FROM *ANIMAL FARM I*, 1985-88,
ACRYLIC, WATERCOLOR AND BISTRE ON BOOKPAGES ON LINEN/
ACRYL, WASSERFARBE UND BISTRE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
55 x 80 "/ 140 x 203 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)



inspiration for some of the parts may be horns from Renaissance battle paintings, Thoreau's notebook sketches from nature, zoomorphic forms from Tanguy or monstrosities from a David Cronenberg movie. In the end, the works imply an enormous artistic heritage (from Uccello to Kafka) which is alive so long as it is studied and used to construct hope for the future. Rollins' openness as a teacher and his optimism as a socially active artist are inspiring. His students quickly learn that the arts are dead until the audience "resurrects the

social relations inherent within the work." Listening to Rollins reminded me that I was first inspired to read Kafka, not by my school teachers, but by the cover notes on an album by Frank Zappa and the Mothers of Invention. "Yes," said Rollins, "that's like learning about Duchamp from a Warhol catalogue."

All quotations by Rollins are from interviews conducted in New York in March 1988 and April 1989.

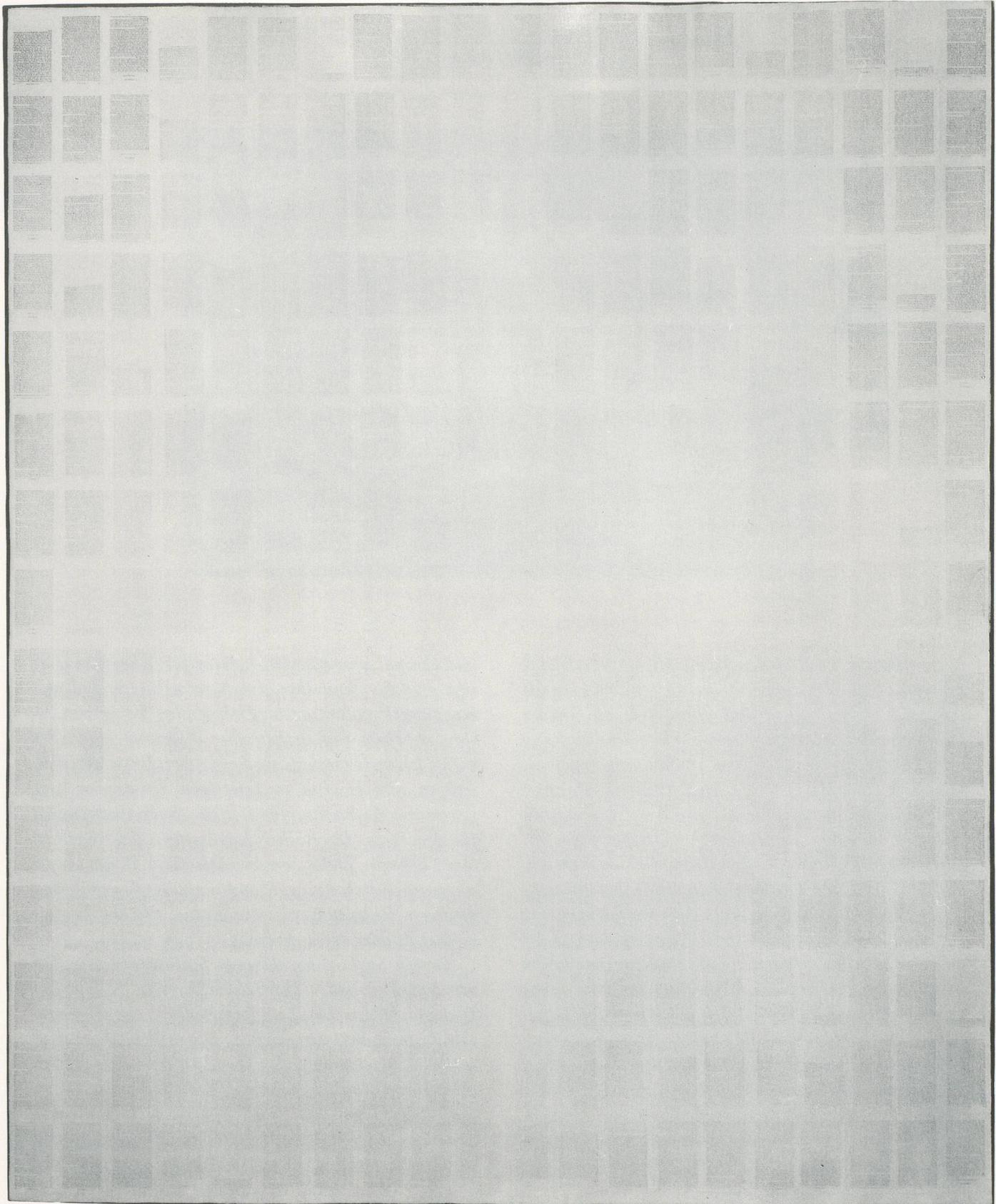


TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA III, 1985-86,
OIL AND CHINA MARKER ON BOOKPAGES ON LINEN/
ÖL UND CHINASTIFT AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
74 x 164 1/2 " / 188 x 418 cm.

NEXT PAGES / NÄCHSTE SEITEN:

TIM ROLLINS + K.O.S., FAHRENHEIT 451... INVISIBLE MAN/
UNSICHTBARER MANN, 1986-87,
ASHES, MATTE ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN/
ASCHE, MATTES ACRYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
38 x 28 " / 96,5 x 71 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)

TIM ROLLINS + K.O.S., THE WHITENESS OF THE WHALE -
THE CARPENTER/
DIE WEISSE DES WALES - DER ZIMMERMANN, 1987
OIL AND ACRYLIC ON BOOKPAGES/ÖL UND ACRYL AUF BUCHSEITEN,
116 x 95 " / 295 x 241 cm.



«Wir machen Kunst im Future.»

Ein sarkastischer Professor fragte mich einmal nach den «grandes conclusions» meiner soeben fertiggestellten Doktorarbeit. Als ich ihm antwortete, das Thema und mein Umgang damit liessen eine solche Haltung nicht zu, fragte er nach den «petites conclusions». Mein Dilemma mit den «grossen Schlüssen» kehrt nun wieder, wenn ich über Tim Rollins + K.O.S. schreiben soll, während die transatlantische Aufregung wächst: Das britische Fernsehen dreht eine Dokumentation, die Dia Art Foundation in Manhattan bereitet eine Ausstellung vor, die sie als eines ihrer «ambitionierten Projekte» vorstellt, das Philadelphia Museum of Art und das Museum of Modern Art in New York haben AMERIKA-Bilder angekauft, die Sunday NEW YORK TIMES veröffentlichte eine Titel-Story, und der Beifall in Europa ist so laut geworden, dass Parkett eine Collaboration vorschlug, und das Kunstmuseum Basel bereitet für 1990 eine Ausstellung vor. Als Kurator

und Connaisseur könnte ich deskriptiv über Tim Rollins + K.O.S. und ihre Kunst schreiben und damit einen passiven Beitrag zur Debatte darüber leisten, ob ihre Arbeiten von ästhetischer Relevanz sind oder nicht. Ich meine, einige sind es und andere nicht; diejenigen, die es sind, rechtfertigen die gegenwärtig vehemente Aufmerksamkeit, die anderen sind Symbol für den Preis, den Rollins bewusst für das Erreichen eines höheren Ziels bezahlt. Die Gründe für seinen augenscheinlich lauen Standpunkt sind jedoch von grösserer Bedeutung als jene Frage, die ein kategorisches Ja oder Nein verdient.

Da ich auch keine «kleinen Schlüsse» wollte, fiel mir Frank Zappas Song-Titel «Shut Up 'N Play Yer Guitar» [Halts Maul und spiel deine Gitarre] ein. Die Zeile ist natürlich nicht ganz wörtlich zu nehmen, weil Rollins sicher nie den Mund halten wird; denn er ist ein unermüdlicher Redner, der gleichzeitig erklären, debattieren und vom Publikum lernen will. Gleichwohl fängt «Shut Up 'N Play Yer Guitar» die unwirsche Haltung von Tim Rollins + K.O.S. ein.

TREVOR FAIRBROTHER ist Konservator für zeitgenössische Kunst am Museum of Fine Arts, Boston.

TIM ROLLINS + K.O.S. MEMBERS AT THE ART & KNOWLEDGE WORKSHOP,
APRIL 14, 1989. (PHOTO: TREVOR FAIRBROTHER)



Kontinuierliche Arbeit und beständiger Erfolg an sozialer, politischer und künstlerischer Front sind für sie essentielle Arbeits-Strategien. Doch die wichtigste Versuchung, der es mit Hilfe der Arbeitsmoral zu widerstehen gilt, ist die Gefahr, jene Formeln zu kapitalisieren, die der Kunstmarkt am meisten liebt, vor allem ihre «golden Horn»-Bilder.

Wir können dieser Kunst kritisch begegnen, dabei ist aber das ungewohnt Schillernde dieser Produktion und die grenzüberschreitende Marktwirkung nicht zu ignorieren. Dazu gehört die Verbindung zwischen einem weissen Erwachsenen und seiner ethnischen Teenager-Schar, ein beidseitiger (und sicherlich ungleicher) Austausch zwischen einem ambitioniert aktivistischen Lehrer und angeblich «unbelehrbaren» Schülern, der gleichermassen profitabel und erzieherisch bedeutsam ist, eine Übertragung der politischen Kunst von Hauswänden auf Leinwände an den Wänden der Downtown-Galerien. Ein heikler Punkt besteht darin, dass die Arbeit nicht ausschliesslich mit dem konventionellen und weitverbreiteten Ziel

gemacht wird, einen Platz in einer Museumssammlung einzunehmen. Den Kids beizubringen, wie man Kunst schätzt und macht, die «politisch, schön und zugänglich» ist, bleibt Rollins' Hauptmotiv; doch für die Zukunft hat er ein umfassenderes Erziehungsprogramm ins Auge gefasst, nämlich eine unabhängige Schule mit einem auf der Kunst basierenden Lehrplan, der vielleicht einmal ein landesweites Vorbild werden könnte. Der Verkauf von Arbeiten an öffentliche Sammlungen ist zwar nicht ihr primäres Anliegen, aber doch in mehrfacher Hinsicht ein wichtiger Bestandteil ihres Vorgehens. Auf kurze Sicht sind die Finanzen gesichert. Als ein neuer Antrieb in der Kunstwelt anerkannt zu sein liefert eine ermutigende Grundlage für zukünftige Projekte. Und den meisten Kids vermittelt die Tatsache, ihre Arbeit in einer «Prestige»-Institution untergebracht zu wissen, viel Stolz bei einem Besuch, den ihnen ansonsten wohl die üblichen sozialen Klassen- und Rassen-Vorbehalte verderben würden. Für alle Beteiligten war es von symbolischer Bedeutung, dass K.O.S. das Museum of

Modern Art als Künstler, die in der permanenten Sammlung vertreten sind, durch den Haupteingang betreten konnten und nicht durch die Hintertüre der pädagogischen Abteilung als Teilnehmer irgendeines Unterrichtsprogramms. (Leuten, die mit Rassen-Vorurteilen keine Erfahrung haben, sei gesagt, dass es für Rollins + K.O.S. nicht immer einfach ist, in New York zusammen ein Taxi zu bekommen.) Rollins arbeitet daran, uns die Hintergründe solcher Situationen nahezubringen, und bedient sich jedweder professioneller Anerkennung, um für die Gruppe das Spektrum an Möglichkeiten zu erweitern. Mit seiner New England-Direktheit und der vitalen Durchsetzungskraft eines Angehörigen der Arbeiterklasse scheut er sich nicht, Museen mit Konzentrationslagern zu vergleichen, wenn es um deren sture Taktik und Philosophie geht. Doch dann spricht er auch wieder in freundlichem Ton von ihnen als Schutzraum, wo lebende Künstler die Weisheit alter Kunst für sich entdecken können. Die Kunstwelt ist für Rollins und die Kids jedoch bestimmt von Falschheit und Engstirnigkeit, und sie wollen den Lauf der Geschichte so beeinflussen, dass sich neue Kommunikationswege eröffnen werden.

X-MEN, phantastische Marvel-Comics mit Super-Helden, waren Rollins' bevorzugte Schundliteratur als Junge – und sind es zufällig heute auch für K.O.S. Jüngst schufen sie ein Stück, das aus einem kompletten X-Men-Abenteuer besteht, aufgezogen auf Leinwand und nicht übermalt. Rollins erklärte den K.O.S., dass er heute die Gewalt und die sozialen Unruhen der 60er Jahre sowie den Vietnam-Krieg in diesen Geschichten widerspiegelt sieht, buchstäblich eingefangen in der explosiven Antiraster-Gestaltung von Neal Adams. «The Most Unusual Fighting Team of All Time» (Das ungewöhnlichste Kampfteam aller Zeiten) – so nennen sich die X-Men, und das passt zurzeit auch auf Tim Rollins + K.O.S. Doch einen Ruf zu haben, der oberflächlich die «Ungewöhnlichkeit» bemüht, ist gefährlich. Sie sind medienwirksame Ausnahmen in diesen scheelen Zeiten geworden, in denen die denkwürdigen Medien-Ereignisse der Kunst sich auf Todesfälle, Diebstähle und Rekordpreise bei Auktionen beschränken; Zeiten, in denen die meisten Erfolgs-Stories über unterprivilegierte, gefährliche Distrikte es nicht schaffen, nachhaltige Hoffnung in

die wirtschaftliche Trübsal zu bringen, die uns die Reagan-Ära bescherte. Wenngleich das Rollins-Kampfteam als ungewöhnlich aufsehenerregendes Beispiel für kollektive Kreativität in der Süd-Bronx gilt, gerät ihre Kunst selber in den Besprechungen doch meist gegenüber dem gönnerhaften Lob für die sozialen Aspekte des Projekts in den Hintergrund. Ironischerweise ernteten sie für ihren politischen Aktivismus von Kritikern Lob, die ihre Kunst keineswegs bewundern. So schrieb beispielsweise Jed Perl Anfang dieses Jahres in «The Journal of Art»: «... wenn mich auch [ihre] Collagen nicht interessieren... wünsche ich Rollins... wenn er auch nur einer Handvoll junger Leute aus der Unterschicht heraus hilft, viel Erfolg.» Die Problematik einer solchen Auffassung liegt in der Tatsache, dass man ihr nicht trauen kann. Jeder vernünftige Mensch wird Bemühungen beipflichten, Menschen «aus der Unterkasse» herauszubekommen; aber es ist arglistig, die Kunst zu übergehen und nur die politische Einstellung zu begrüßen, ohne jemals zu erwähnen, dass die Kunst entsteht (und in Rollins' Augen untrennbar verbunden ist) mit dem progressiven Unterricht – dem Lesen und Diskutieren in Gruppen, der Untersuchung der Medien und Bildsprachen. In Anlehnung an die Theorien von Joseph Beuys möchte Rollins, dass K.O.S. die Bilder weniger als Objekte begreifen, denn als Güter im marxistischen Sinn: «Das Kunstobjekt ist der Nexus einer Gesamtheit sozialer Bezüge; es ist wie die Nabe eines Fahrrads, und all die Speichen haben unterschiedliche Eigenschaften, Prinzipien und Charaktere. Der Inhalt eines Bildes ist nichts wert, solange du es nicht in dein Leben hineinträgst.»

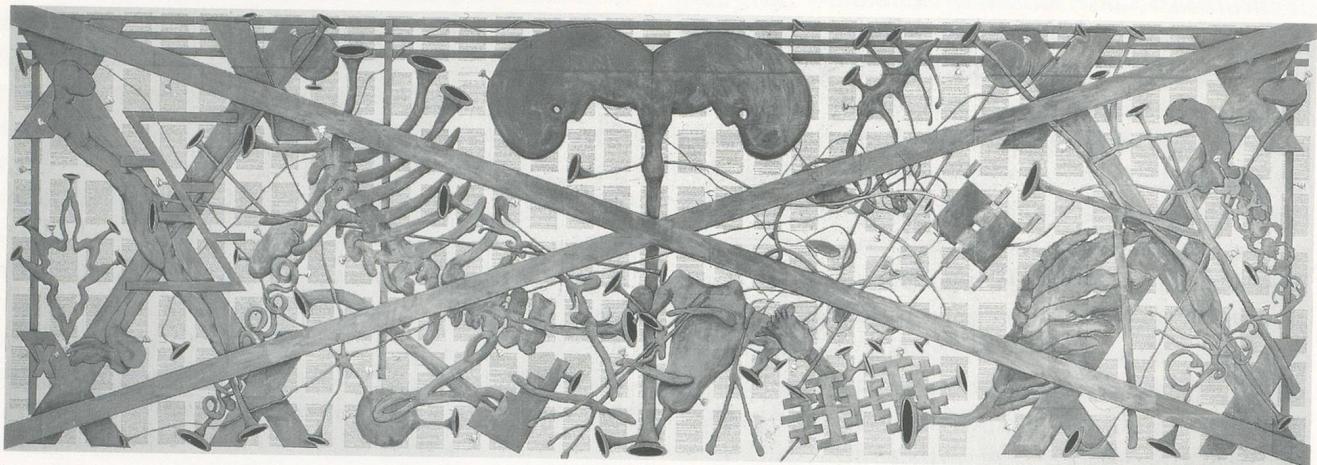
Am meisten beeindruckt mich an Rollins, dass er eingestehst: «Ich bin ein grossartiger Lehrer, ein ganz guter Künstler und ein lausiger Verwalter.» Mit dieser ehrlichen Information kann ich von der geistreichen Idiosynkrasie seines Unterrichts und dessen positiver Wirkung unmittelbar an jenes Problem herangehen, das ich mit den Ungereimtheiten der Arbeit hatte. Bei den kleinen Amerika-Studien auf einer einzigen Buchseite beispielsweise (jede mit einem Goldhorn-Entwurf von einem der K.O.S.-Mitglieder) wirken einige wesentlich entschiedener als andere, wegen der Zeichnung, wegen des Farbauftrags oder wegen des Gesamteindrucks der gelungenen Komposition. Ob-

wohl sie alle vorbereitende Studien und gewissermassen Schülerarbeiten sind, halten Rollins und die Gruppe sie für gut genug, sie zu geringen Preisen zu Promotion-Zwecken zu verkaufen. Als Studien haben sie deutlicher untersuchenden Charakter als die grossen, streng kontrollierten Gemeinschafts-Bilder; und manche sind einfach schön anzusehen – seien es Pusteln, Geschlechtsorgane oder kleine Minimal-Geometrien. Diese einzelnen Horn-Studien werden mit Hilfe eines Projektors vergrössert, damit durch die Übertragung die komplizierten Kompositionen der grossen Amerika-Bilder entwickelt werden können. Vergleicht man die einzelnen Arbeiten der gesamten Amerika-Gruppe untereinander, so sind einige sehr viel stärker als andere. Doch auch hier ordnet Rollins das Problem einem umfassenderen Anliegen unter. So sind er und K.O.S. beispielsweise damit beschäftigt, ihre Überzeugung und das Beispiel kollektiver Kunst-Produktion in andere Regionen zu tragen: Drei Amerika-Arbeiten realisierten sie mit Schüler-Gruppen in anderen Städten (Charlotte, Minneapolis und Boston). Die Variationsbreite in der Vollendung der grossen Leinwände wird durch Rollins' Eingreifen als Lehrer bestimmt. Er weiss, dass sich auf Dauer die besten Resultate für die Kunst und den sozialen Wandel aus einer angemessenen Balance zwischen Disziplin und unstrukturiertem Experimentieren ergeben. Er will vermeiden, dass die Kids dem geist-losen Perfektionieren der Technik des Horn-Malens verfallen. Als Lehrer ist er dafür verantwortlich, das Ergebnis dieses Balance-Aktes zu überwachen. Er ist sich darüber im klaren, dass sich aus einem hoch-intellektuellen Entwurf nicht unbedingt die optisch schönste Arbeit entwickelt und umgekehrt. Als Erzieher und Künstler wäre es für ihn auch unsinnig, einen der beiden Ansätze zu beschneiden.

Der Markt mit seiner heimtückischen Förderung kraftvoller Kämpfer verdreht die Rezeption von Tim Rollins + K.O.S. Ärger und Verbitterung, die sie zu sozial engagierten Künstlern werden liessen, werden auf dem Höhepunkt ihrer «Erfolgs-Story» schlicht übergangen. Bedrohlich ist für sie tatsächlich die Frage, ob die soziale Thematik, aus der das Werk erwuchs, vom breiten Markt überhaupt beachtet wird – wenn betuchte Sammler zu permanent steigenden Preisen investieren.

Da tauchen die inzwischen vertrauten Widersprüche wieder auf. Freimütig gibt Rollins zu, dass er – mit der Erziehung als Mittel und der Kunst als Zweck – ein konzeptuelles Paket entwarf, das den Betrachter faszinieren und zum Fragenstellen verleiten sollte; statt dessen verführen die Arbeiten gewisse Käufer weniger kraft ihres subversiven Gehalts, sondern durch die dekorative Erscheinung ihrer Formulierung. Dieser Konflikt wird zum Beispiel beim Ankauf durch die Saatchi Collection deutlich, die zwar eine einflussreiche und im Trend liegende neue Sammlung ist, sich durch die anscheinend gar nicht liberale Firmenpolitik ihrer Inhaber aber selbst blossstellt. Rollins tröstet sich mit dem realistischen Rat, den ihm Leon Golub, der Veteran der «politischen Künstler», gab: Golub betonte die Bedeutung historischer Weitsicht, vor allem unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen: «Die Bourgeoisie wird immer als erste deine Arbeit besitzen, und sie wird sie nicht für immer besitzen.» Schliesslich steht jedes Werk der K.O.S. unter dem Schutz eines anerkannten literarischen Klassikers, dessen Buchseiten als Grundlage und Malgrund für die Malerei dienen. (X-Men war die Ausnahme.) Zu seinem Vorteil hat Rollins seine Gruppe immer wieder ermuntert, Stil und Technik zu variieren, um so das Publikum rätseln zu lassen, anstatt es zu befriedigen. Ursprünglich konzentrierten sie sich zwar auf das «blutrünstige» expressionistische Bild (und taten es George Grosz, Philip Guston, Sue Coe, Golub und zeitgenössischen Graffiti-Künstlern gleich); jetzt aber bevorzugen sie Darstellungen, die mit ihren kalkulierten Metaphern auf den ersten Blick sehr kühl wirken. Rollins führte die Kids weg von einer Malerei, die der Betrachter bequem und vielleicht auch ein wenig geringschätzig einordnen konnte als Teenager-/ethnische/politische Kunst, hin zum konzeptuell strukturierten und seriellen Erscheinungsbild wie bei Ryman, Darboven, Lewitt und den Bechers. Bei der Suche nach Stilen, die zu ihrer Text-Interpretation passten, entschieden sie sich für coole Wiedergabe (ANIMAL FARM), friesähnliche Formen (AMERIKA), Monochromes (MOBY DICK), «Prozess-Kunst» unter Einbezug verstreuter Asche (FAHRENHEIT 451) sowie Raster und Muster-Strukturen (A JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR und BLACK BEAUTY). Diese Unterschiedlichkeit unter-

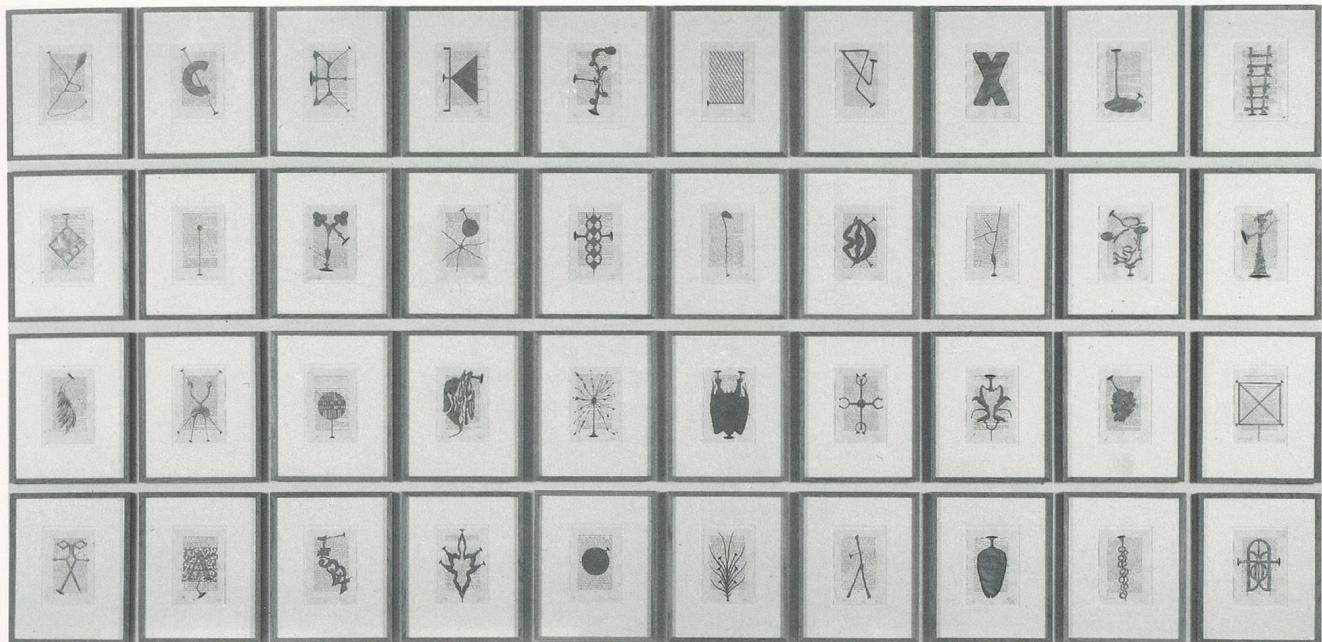
TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA X, 1986-88,
WATERCOLOR, CHARCOAL, BISTRE ON BOOKPAGES ON LINEN/
WASSERFARBE, KOHLE, BISTRE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
60 x 175 "/ 152 x 444 cm.



streichen die Künstler in ihren Einzelausstellungen, die ein Uneingeweihter für eine Ausstellung von sieben verschiedenen Künstlern halten könnte. In diesem Frühjahr schlagen sie auf dem New Yorker Kunstmarkt mit einer riesigen, hässlich wirkenden, kottfarbenen *ANIMAL FARM*-Karikatur sowie einem etwas «sammelbareren» gigantischen Bild mit schwarzen Streifen aus der *BLACK BEAUTY*-Reihe zu.

Die gegenwärtige Begeisterung der Kunstwelt für Tim Rollins + K.O.S. setzt diese einem schwierigen Ausmass an Gefühlen und Ansprüchen aus. Freud und Leid des Rampenlichts sind beispielsweise begleitet von rassistischen Vorurteilen, die selbst der Ruhm nicht zu beseitigen vermag. Da sie aber soziales Interesse wecken, gesteht man ihnen gewisse Freiheiten zu, die sie sowohl geniessen als auch schöpferisch nutzen. Obwohl sie sich der Publikumswirksamkeit der goldfarbenen Amerika-Serie durchaus bewusst waren (bestärkt durch die *ARTFORUM*-Titelseite vom Mai 1988), wollten sie dennoch die Lust des Publikums auf diese Farbe austesten: «Weil es in Gold war, liess man uns durchgehen, dass wir Schwänze, Mösen und Hundescheisse malten.» Geld (kompliziert verquickt mit Fragen der Autorschaft und entsprechender Wür-

digung) ist ein weiterer Grund für Probleme, die sich von denen der meisten anderen erfolgreichen jungen Künstler unterscheiden bzw. diese übersteigen. Rollins liefert sich selbst feindseliger Kritik aus, wenn er den Kids zuviel Urheberschaft überschreibt, aber ebenso, wenn er selbst den grössten Teil davon in Anspruch nimmt – in beiden Fällen wirft man ihm vor, sie auszunehmen. Nachdem die Gruppe jetzt finanziell erfolgreich ist, erlebt er sich selbst als viel bedrohlicher für die Leute. Wäre Rollins eine Jennifer Bartlett oder ein David Salle, so erwartete man beim heutigen Stand seiner Karriere wohl Zeitschriften-Artikel über seine Wohnung, seine Kleidung, seine Vorlieben. Doch als Anführer einer Gruppe von Jugendlichen muss er sich anders verhalten. Die Gruppe unterhält zwar einen Stipendiums-Fonds für die Kids und zweigt einen Teil des Gewinns für die geplante unabhängige Schule ab; doch die Tatsache, dass sie inzwischen einiges Geld verdient haben, schafft zuweilen beträchtliche Probleme. So mögen es beispielsweise der Staat und staatliche Agenturen gar nicht, wenn Tim Rollins + K.O.S. ihre eigenen, nicht auf Gewinn ausgerichteten Fonds zu nutzen versuchen, um Stipendien zu verteilen.



TIM ROLLINS + K.O.S., 40 STUDIES FOR AMERIKA X/ 40 STUDIEN FÜR AMERIKA X (# 41-80), EACH IMAGE FRAMED / JEDES BILD GERAHMKT:

16 x 12 3/4 / 40,6 x 32,4 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)

Rollins gebührt grosse Bewunderung für sein leidenschaftliches Engagement als Kunstrehrer. Und die Art, wie er und seine Studenten sich *Kafkas AMERIKA* zu eigen gemacht haben, ist erstaunlich, denn sie haben daraus ihre eigene Vision von kollektivem Sprechen und Handeln (ihres eigenen und dem Amerikas) formuliert. Nachdem die Gruppe in Workshops das Projekt entworfen hatte, durchforstete Rollins, der Lehrer, hellsichtig die Kunstgeschichte und Populärkultur auf der Suche nach vergleichbaren Fällen und möglicherweise nützlichen Einflüssen. Diese historische Recherche diente weniger dazu, den eigenen Äusserungen mehr Gewicht zu verleihen, als vielmehr, eigene Vorlieben zu legitimieren und mit Befriedigung einen Zusammenhang zu gewinnen zu früheren künstlerischen Ausdrucksformen, die sie bewundern. Die goldenen Hörner der Amerika-Serie setzte er in Bezug zu den All Over-Kompositionen des Individualisten Jackson Pollock und zu den dichten und verzweigten Stoffmustern des sozialistischen Reformers William Morris. Je nach Bildmotiv rufen die Hörner eine Stimmung offener Harmonie hervor, einer zarten Fuge oder einer intensiven Kakophonie, mit anderen Worten, sie versinnbildlichen verschiedene Deutungen

des «amerikanischen Traums». Teilweise mögen die Hörner inspiriert sein von Schlachtgemälden aus der Renaissance, von Thoreaus Skizzen nach der Natur, zoomorphen Formen bei Tangy oder von Monstrositäten aus einem David-Cronenberg-Film. Letztlich haben die Arbeiten ein umfassendes künstlerisches Erbe (von Uccello bis Kafka) in sich aufgenommen, das genau so lange lebendig bleibt, wie man es studiert und als Hoffnungsträger für die Zukunft setzt. Rollins' Offenheit als Lehrer und sein Optimismus als gesellschaftlich aktiver Künstler sind durchaus anregend. Seine Schüler lernen schnell, dass die Kunst so lange tot ist, bis das Publikum «die dem Werk innewohnenden menschlichen Bezüge zum Leben erweckt». Als ich Rollins zuhörte, fiel mir ein, dass ich zur ersten Kafka-Lektüre nicht durch meine Lehrer in der Schule angeregt wurde, sondern vom Cover-Text eines Albums von Frank Zappa und den Mothers of Invention. «Ja», sagte Rollins, «das ist, wie wenn man von Duchamp aus einem Warhol-Katalog erfährt.»

(Übersetzung: Nansen)

Alle Rollins-Zitate stammen aus Interviews, die im März '88 und April '89 in New York stattfanden.

TIM ROLLINS + K.O.S., THE RED BADGE OF COURAGE V / DIE ROTE TAPFERKEITSMEDAILLE V, 1986-87,

ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN / ARCYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND. 74 x 113 " / 188 x 287 cm

STATEMENTS

WONDERKIDS

TIM ROLLINS + K.O.S.:

The "Other" has been the phantom protagonist of much of the art, and still more of the rhetoric of the 1980s. I say "phantom" because the "Other" is an abstraction inhabiting the meta-regions of the "Social." Meanwhile, the actual social "others" – the non-white, the poor, the ill-educated – who constitute the majority of the population, but remain confined to its cultural margins, have rarely been addressed and even more infrequently listened to by those who presume to speak in their name. Among the latter group Tim Rollins is a notable exception.

What "his" Kids of Survival do is to tell us how mainstream culture looks to those who have been shut out. Paradoxically, they have achieved their voice by inventively paraphrasing the "classics." To the educational and aesthetic oligarchs (who decry ignorance of and disdain for "canon" whilst professing that America is a color-blind, class-free nation) the news that the most demanding young students of their beloved literary "masterpieces" are black and Puerto Rican teenagers in the Bronx may come as a surprise. To those more disposed to learning than these cultural bureaucrats, the dialectic of Rollins' pedagogy offers vivid new perspectives. Take the "whiteness" of the whale in Herman Melville's *Moby Dick* – the subject of a major work by K.O.S. and a rare instance in which white rather than black has stood for evil – and consider how differently it strikes children of color from their prep-school "peers."

However, so pervasive has Reagan's counter-revolution been, that even reformers must now play according to strict neo-conservative rules, hoping to beat the promulgators of such rules at their own game. Rollins' survival strategies and successes bear the imprint of such effort, even if he has managed to stand the neoconservative educational agenda on its head. An organizer/teacher in the Bronx, in the art world Rollins must be a salesman. With dwindling government support for education or the arts in this "volunteerist" era, self-help means hustling. This results in some subtle and, at times, uncomfortable double-tracking. It is not Rollins' fault – far from it. Rather we can thank him, not only for the work he has helped create, and perhaps, most of all, for the teaching model he has established, but also for the sharp reminder of just how far we've slipped into the lie of Social Darwinism. Hopeful and compelling, the solution he and K.O.S. offer cannot undo systemic neglect. It does, however, make the general waste that surrounds us seem all the more appalling.

ROBERT STORR

artist and artcritic, New York.

ROBERT STORR
Künstler und Kunstkritiker.

WUNDERSAME VERWANDTSCHAFTEN – TIM ROLLINS + K.O.S.

Das «Andere» war die scheinbare Hauptfigur der meisten Kunstrichtungen und mehr noch der Rhetorik der achtziger Jahre. Ich sage «scheinbar», weil das «Andere» eine Abstraktion innerhalb der Meta-Bereiche des «Sozialen» darstellt. Die eigentlichen Aussenseiter, die «Anderen» – die Nicht-Weissen, die Armen, die Ungebildeten –, die zwar die Mehrheit der Bevölkerung bilden, jedoch in ihrer kulturellen Randexistenz eingesperrt bleiben, wurden selten direkt angesprochen, und noch seltener haben ihnen jene zugehört, die es sich angemessen haben, in ihrem Namen zu sprechen. Bei den letzteren ist Tim Rollins eine bemerkenswerte Ausnahme.

Was «seine» Kids of Survival machen, ist bildhaft darstellen, wie die vorherrschende Kultur auf jene Leute wirkt, die davon ausgeschlossen sind. Paradoxerweise haben sie sich Gehör verschafft, indem sie die «Klassiker» mit viel Phantasie frei wiedergegeben haben. Kunst- und Bildungsoligarchen (die das Nichtkennen und die Verachtung von «Dogmen» verurteilen, die aber gleichzeitig behaupten, Amerika sei eine Nation, die weder Unterschiede in der Klasse noch in der Hautfarbe mache) mag die Nachricht überraschen, dass die anspruchvollsten Studenten, die sich auf diese Weise ihren geliebten literarischen «Meisterwerken» widmen, schwarze und puertoricanische Jugendliche aus der Bronx sind. Jenen, deren Lernbereitschaft grösser ist als die der kulturellen Bürokraten, bietet die Dialektik von Rollins' Pädagogik erfrischende neue Perspektiven. Man denke nur an die «Weisse» des Wales in Herman Melvilles *Moby Dick* (Thema einer Arbeit von Tim Rollins + K.O.S.) und an den seltenen Fall, wo «Weiss» und nicht «Schwarz» für das Böse steht, und überlege sich, wie völlig anders der Eindruck auffarbige Kinder sein muss, als er auf ihre «Gleichen» aus der Vorschule gewesen wäre.

Reagans Gegenrevolution war so vollständig, dass sich sogar Reformer an die strengen, neokonservativen Regeln halten müssen, in der Hoffnung allerdings, die Verantwortlichen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Rollins' Überlebensstrategien und Erfolge tragen den Stempel solcher Bemühungen, auch wenn er es geschafft hat, die Tagesordnung der neokonservativen Bildungsstätten auf den Kopf zu stellen. In der Bronx ist er Organisator/Lehrer, in der Kunstwelt muss Rollins Verkäufer sein. Angesichts der schwindenden staatlichen Unterstützung für das Bildungswesen und die Kunst in einem Zeitalter der Freiwilligkeit bedeutet Selbsthilfe «unermüdliches Arbeiten». Dies führt zu einer Art subtiler, ja fast unangenehmer Doppelpurigkeit. Dies ist bei weitem nicht Rollins' Fehler.

Im Gegenteil, wir müssen ihm nicht nur für die Arbeiten, die mit seiner Hilfe entstanden sind, und vielleicht auch vor allem für das Lehrmodell, das er eingeführt hat, danken, sondern auch dafür, dass er uns unerbittlich daran erinnert, wie tief wir bereits in die Lüge des Sozialdarwinismus eingesunken sind. So hoffnungsvoll und zwingend die Lösung, die er und seine K.O.S. vorschlagen, auch sein mag, systematische Vernachlässigung kann sie nicht ungeschehen machen. Sie lässt vielmehr die allgemeine Verschwendug, in der wir leben, um so erschreckender erscheinen.

FELIX GONZALEZ-
TORRES
New York artist.

I guess Tim was fed up with the bureaucracy and red-tape of our inner-city public educational system. This pushed him to have a group of his students come after class to do some artwork, to read, and to have discussions – something that might look very sim-

ple, but considering the possibilities and situation of the South Bronx, the Kids of Survival are impressive.

It's humorous when people argue that Tim ought to be teaching those kids about their own culture. There is some guilt-trip in that argument. It is redundant. Those kids get their "Newyoricán" culture every day, the moment they wake up. Culture can not be imported. (And, after all, "Goya" products are available in any *marqeta*.) The collaborative process that leads to the creation of the work – for example, the paintings based on ANIMAL FARM – is very significant. It is through those discussions that Tim brings important knowledge to the group, knowledge that contextualizes the place of those kids in history and in the world in general. It is okay to live in the ghetto, but to be the ghetto is dreadful.

Anyway, I always like writing on the pages of the book when I read. It makes me feel that I have done some real reading. When I first saw one of the K.O.S. paintings, I thought, "Gee! some people can really push an idea and make something meaningful and beautiful out of it." At the same time it looked fun to make.

I wish I had a teacher like Tim.

Ich glaube, Tim hatte genug von all der Bürokratie und der trägen, amtlichen Routine unseres innerstädtischen, öffentlichen Schulsystems. Dies drängte ihn förmlich dazu, mit einer Gruppe seiner Schüler nach der Schule Kunst zu machen, zu lesen und zu diskutieren – etwas, das sich zwar sehr einfach anhört. Doch in Anbetracht der Situation, in der sich die South Bronx befindet, und angesichts der Möglichkeiten, die sie bietet, sind die Kids of Survival beeindruckend.

Es klingt komisch, wenn gewisse Leute fordern, Tim solle diesen Jugendlichen vielmehr ihre eigene Kultur näherbringen. Diese Forderung basiert auf Schuldgefühlen. Sie ist überflüssig. Diese Jugendlichen erleben ihre newyoricánische¹⁾ Kultur jeden Tag, gleich wenn sie am Morgen aufwachen. Kultur kann nicht importiert werden. (Und schliesslich sind Goya-Produkte²⁾ in jeder Marqeta³⁾ erhältlich.) Der Prozess, der Werke wie jenes zu Animal Farm⁴⁾ in gemeinsamer Zusammenarbeit entstehen lässt, ist äusserst bedeutsam. Gerade durch diese Art von Diskussionen vermittelt Tim der Gruppe interessantes und wichtiges Wissen, das die Situation dieser Jugendlichen innerhalb der Geschichte und in der Welt im allgemeinen in einen Bezug stellt. Man kann sich damit abfinden, im Getto zu leben, jedoch das Getto zu sein ist furchtbar.

Immer schreibe ich auf die Seiten des Buches, das ich gerade lese. Das gibt mir das Gefühl, ich hätte etwas wirklich gelesen. Als ich zum ersten Mal ein Bild der K.O.S. sah, dachte ich – Donnerwetter!, es gibt also wirklich Leute, die eine Idee durchziehen können und etwas wirklich Bedeutungsvolles und Schönes daraus machen. Gleichzeitig sah es aus, als hätte es Spass gemacht.

Ich wünschte, ich hätte einen Lehrer wie Tim.

FELIX GONZALEZ-TORRES
Künstler in New York.

ANMERKUNGEN

1) Newyoricánisch: Zusammensetzung aus New York und Puertoricanisch

2) Spanisch-amerikanische Lebensmittelmarke

3) Kleiner spanischer Laden

4) George Orwell, *Animal Farm*

ADDING TO ALICE

"We have a chance to make a statement, and for people our age, this is a big chance. We paint what is, but we also paint what should be." George Garces, K.O.S.

LUCY R. LIPPARD

New York.

writer and activist.

"I guess art is one of the only ways we can show our point of view, about how we see the world. We don't own a TV station, but we can get a painting together." Richie Cruz, K.O.S.

"The Red Alice means both anger and blood to me. This is funny, because red is also the color of love – like valentines. The Red Alice is a young girl who is so angry and in pain that she has had it and might jump out of the painting and fight back. The Red Alice is angry because of all the girls who are raped and hurt and killed because they are girls." Annette Rosado, K.O.S.

These three statements from Kids of Survival say it loud and clear. They say how Tim Rollins + K.O.S. have learned to see, to criticize, and to act on the realities around them, how they have empowered themselves even though society had already decided to leave them out – as poor people, as black and Hispanic people, as artists. RED ALICE in particular brings a lot of things together for me. When twelve-year-old Annette Rosado began to obsess on the image of Alice, grown too big for her confining space; when the group finally arrived at this image (drawn by Lewis Carroll himself) as the mystery behind their own black paintings inspired by Ad Reinhardt; when they did a red version (red with its positive political meaning, as well as blood and valentines), then a socialist-feminist-high-artwork was born, no matter how many other names it's called or known by.

Ad Reinhardt is a K.O.S. favorite," as he was a conceptual-art favorite, always ahead of his time, always insisting that his art-as-art was timeless, obdurately eliminating the rest of the world even as he tried to change it as a political person. Having immersed myself in his work when writing a book on him, I'm particularly moved by this unexpected choice. Reinhardt was a "difficult" artist, but he also believed that art teaches us how to see. Ad and Alice. What a match. It wasn't Alice who crouched behind Ad's matte monochromes, but some other illumination that had something in common with what Annette Rosado sees there.

Like Alice after her break for freedom, K.O.S. moves in and out of the South Bronx, Venice, Documenta, Northern Ireland, the Museum of Modern Art and the cover of ARTFORUM. This is survival in the highest sense: Living above, as well as in, one's environment, Living beyond imposed expectations – living. Survival of hope and anger and creativity and action all in the form of art. It doesn't happen often.

LUCY R. LIPPARD

New York.

Schriftstellerin und Aktivistin.

DAZU NOCH ALICE

«Wir haben die Gelegenheit, etwas auszudrücken, und für Leute unseres Alters ist das eine grosse Chance. Wir malen, was ist, wir malen aber auch, was sein sollte.»

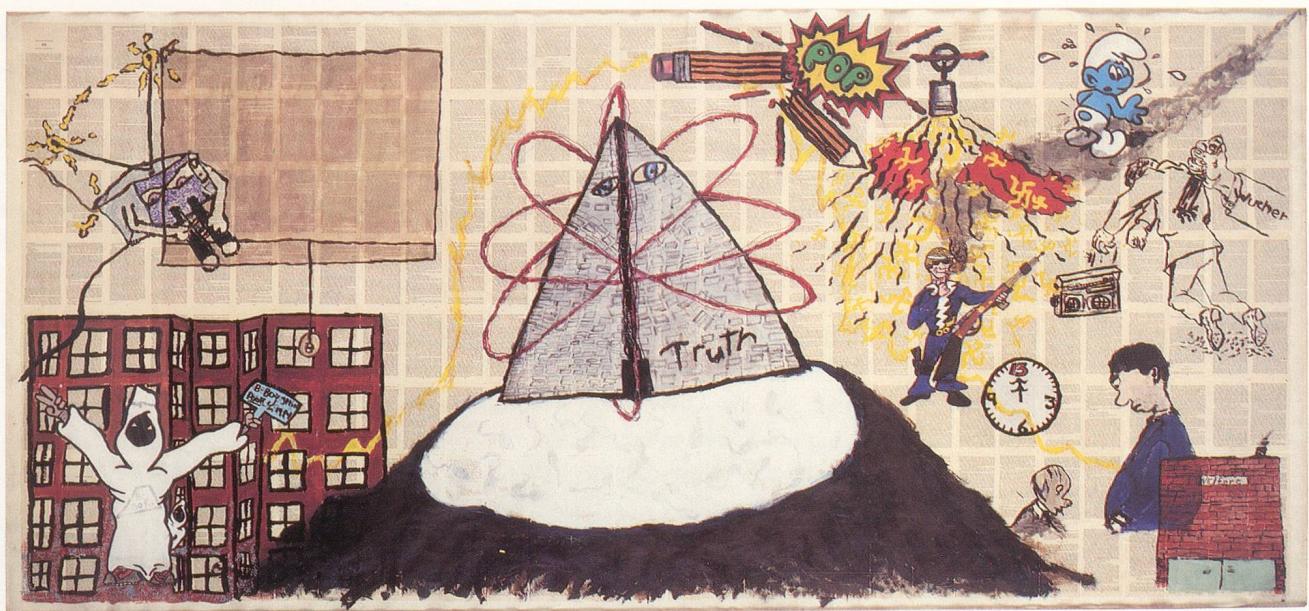
George Garces, K.O.S.

«Ich glaube, dass Kunst eines der wenigen Mittel ist, die es uns erlauben, unsere Meinung, die Art, wie wir die Welt sehen, ausdrücken zu können. Uns gehört kein Fernsehsender, doch wir sind fähig, ein Bild hinzukriegen.»

Richie Cruz, K.O.S.

«Die ROTE ALICE bedeutet für mich zugleich Wut und Blut. Irgendwie ist das komisch, denn Rot ist auch die Farbe der Liebe und der Valentinsherzen. Die ROTE ALICE, ein junges Mädchen, ist unheimlich wütend und deprimiert, weil sie das Schlimmste durchgemacht hat, und am liebsten würde sie aus dem Bild springen und sich zur Wehr setzen. Die ROTE ALICE

Tim Rollins + K.O.S.



TIM ROLLINS + K.O.S., *IGNORANCE IS STRENGTH/ UNWISSENHEIT IST KRAFT*, 1981-83,

MIXED MEDIA ON BOOKPAGES ON LINEN/ MISCHTECHNIK AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,

57 x 124 "/ 145 x 315 cm. (PHOTO: KEN SCHLES)

TIM ROLLINS + K.O.S., *THROUGH THE LOOKING GLASS/ DURCH DAS VERGRÖSSERUNGSGLAS*, 1987

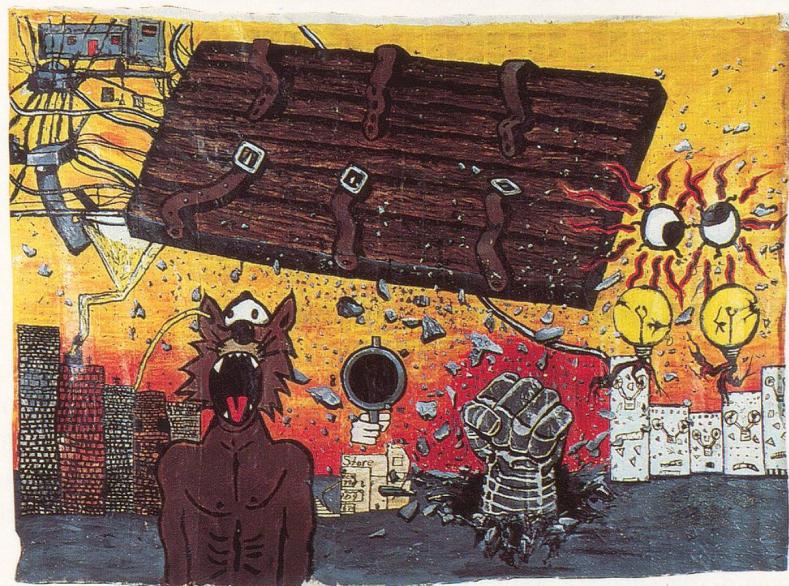
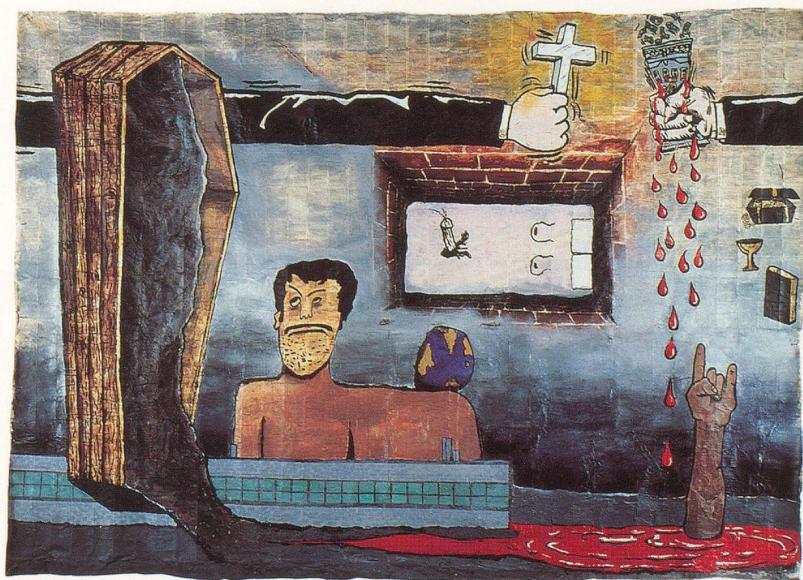
BLACK GESSO, ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN/ SCHWARZE KREIDE, ACRYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND, 112 x 189 "/ 284 x 480 cm.



Tim Rollins + K.O.S.

TIM ROLLINS + K.O.S., DRACULA, 1981-84

ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN/ ACRYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
108 x 144 "/ 274 x 366 cm.



TIM ROLLINS + K.O.S., FRANKENSTEIN, 1981-84

ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN/ ACRYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
108 x 144 "/ 274 x 366 cm.

ist wütend im Namen all der Mädchen, die vergewaltigt, verletzt und getötet wurden, nur weil sie Mädchen sind.»

Annette Rosado, K.O.S.

Diese Aussagen dreier Jugendlicher der *Kids of Survival* sind klar und deutlich. Sie drücken aus, wie Tim Rollins + K.O.S. gelernt haben, die sie umgebende Realität zu sehen, zu kritisieren und darauf zu reagieren, wie sie sich selbst die Kraft dazu gegeben haben, obwohl ihr Ausschluss aus der Gesellschaft – als Arme, Schwarze und Hispanics – als Künstler bereits beschlossene Sache war.

Die ROTE ALICE fasst für mich besonders viele Dinge zusammen. Als die zwölfjährige Annette Rosado sich auf die Figur von Alice zu fixieren begann, die für den sie immer mehr einengenden Raum zu gross geworden war; als die Gruppe schliesslich dieses Bild (von Lewis Carroll persönlich gezeichnet) als Geheimnis hinter ihren eigenen schwarzen, von Ad Reinhardt inspirierten Gemälden erkannte; als sie eine rote Version (Rot in seiner positiven Bedeutung als politische Farbe, rot wie Blut oder rot wie die Valentinsherzen) schufen, da war ein sozialistisch-feministisches, künstlerisches Meisterwerk entstanden, gleichgültig wie viele andere Namen man ihm noch geben wird.

Ad Reinhardt ist ein «K.O.S. Favorit», so wie er auch ein Favorit der Konzept-Kunst gewesen war. Seiner Zeit immer einen Schritt voraus, beharrte er auf der Meinung, seine «Kunst als Kunst» sei zeitlos, und schloss hartnäckig den Rest der Welt aus, auch dann, als er sie als politische Person zu ändern versuchte. Ich habe mich mit seinem Werk intensiv auseinandersetzt, als ich ein Buch über ihn schrieb, und diese unerwartete Wahl hat mich besonders berührt. Reinhardt war ein «schwieriger» Künstler, doch er vertrat auch die Ansicht, dass uns die Kunst das Sehen lehrt. Ad und Alice. Welch ein Duo.

Nicht Alice kauerte hinter Ads matten, monochromen Bildern, sondern irgendeine andere Einsicht, die etwas gemeinsam hatte mit dem, was Annette Rosado darin sieht.

Wie Alice nach ihrem Ausbruch in die Freiheit gehen Tim Rollins + K.O.S. ein und aus in der South Bronx, in Venedig, an der documenta, in Nordirland, im Museum of Modern Art, auf der Titelseite von Artforum. Dies ist Überleben in seinem wahrsten Sinne: Sowohl über als auch in der eigenen Umgebung zu leben, jenseits auferlegter Erwartungen zu leben – leben.

Das Überleben von Hoffnung und Wut und Kreativität und Handlung, und alles in Form von Kunst. Das geschieht nicht oft.



KUNST ALS ERNSTFALL

Mächtig durchqueren goldglänzende Trompetenrohre das Bildfeld, verzweigen sich, formen Molluskensterne, Sonnenräder oder stachlige Hellebarden. Ihr Gold mit dem Weiss der Buchseiten, auf denen erzählt wird, was Karl Rossmann am Eingang zum Rennplatz von Clayton erlebte, lassen uns das kakophonische Wunder nachempfinden, Trompetengebläse von Hunderten als Engel gekleideten Frauen auf ihren verschiedenen hohen Postamenten, das die Zuhörer anwerben sollte für das Naturtheater in Oklahoma. Wir wissen nicht, ob Karl, der vom Schicksal gebeutelte Held, dort in Oklahoma wirklich «Beruf, Freiheit, Rückhalt, ja sogar die Heimat und die Eltern wie durch paradiesischen Zauber wiederfinden werde» – der Rest des Schlusskapitels ist nicht geschrieben worden, und vielleicht hat Kafka seine eben zitierte Voraussage ironisch-persiflierend auf Max Brods allzu optimistische Erwartung abgestimmt. Der spasshaft-paradiesische Zauber der Szene und mit ihr die Erwartung des Wunders

F R A N Z M E Y E R

war von 1955–60 Direktor der Kunsthalle Bern und von 1961–80 des Kunstmuseums Basel. Er lebt heute in Zürich.

aber bleibt. So ist dieser Kapitelanfang, den – laut Brod – «Kafka besonders liebte und herzergreifend schön vorlas», für Tim Rollins + K.O.S. zum Einstieg geworden. Um «Survival» geht's im ganzen «Amerika»-Roman, um Standhalten gegenüber der Willkür der jeweiligen Potentaten, gegenüber der Wendung vom Schlechten zum Schlimmeren. Die Rennplatz-Performance eröffnet dann vielleicht eben doch einen neuen Weg. Rollins versteht sie als Gleichnis für amerikanische Demokratie: das ganz unterschiedliche Lied von Freiheit und persönlicher Würde, das jeder auf seinem Instrument anzustimmen hätte, wäre ihre Grundlage. Das ist pragmatisch und idealistisch. In diesem wohl einzigen Werkstück, das man so positiv-utopisch verstehen kann, verwendete Kafka eine Kunstmetapher. Und Rollins hat dann gezeigt, dass man mit Antwortgeben auf Kafka, Stephen Crane, Malcolm X und Lewis Carroll, auf Grünewald und Miró bei lernbehinderten, gefühls- und verhaltengestörten jungen Menschen die Bahn freilegen kann zu eigenem produktiven Sein. Kunst als Ernstfall, – eine gute Lektion überhaupt!

FRANZ MEYER

Director of Kunsthalle, Bern,
1955–60.

Director of Kunstmuseum, Basel,
1961–80. Now lives in Zürich.

ART AS CRUX

Powerful golden trumpets cut across the image; they bifurcate to form mollusc stars, sun-wheels, or prickly halberds. Their gold, together with the white of the pages which tell the tale of what befell Karl Rossmann on the way into Clayton Racetrack, evokes for us the wondrous cacophony of hundreds of women dressed as angels, standing on pedestals of varying heights, blowing trumpets to entice their auditors to that open-air spectacle in Oklahoma. We do not know whether Karl, the hard-pressed protagonist, is really destined to find in Oklahoma – as Kafka told Max Brod – “work, freedom, roots, even his home and parents, as though by some paradisiacal enchantment”: the rest of the final chapter remains unwritten, and Kafka may have been indulging in a little irony at the optimistic Brod’s expense. What remains is the scene itself – droll, enchanted, paradisiacal; and with it the hint of an impending miracle. The opening of the chapter which, Brod tells us, Kafka particularly loved, and used to read aloud with heartrending beauty, has served Tim Rollins + K.O.S. as a point of access to the novel in its entirety. Kafka’s AMERIKA is about survival: about pitting oneself against a succession of willful powermongers, in a world in which the bad is always succeeded by the worse. And so, that last scene at the racetrack may represent a new beginning. Rollins interprets it as a parable of American democracy, the entirely personal song of freedom and dignity that every individual must play on his own instrument. This is both pragmatic and idealistic. Here, probably at the only point in Kafka’s work open to a positive and utopian interpretation, he has used a metaphor drawn from the arts. Rollins goes on to show that, for young people who have learning difficulties or who are disturbed emotionally or behaviorally, a response to Kafka, to Stephen Crane, to Malcolm X, to Lewis Carroll, to Grünewald, or to Miró, can open the way to a new, productive life. Art as crux – a good lesson in general.

KELLIE JONES

Visual Arts Director, Jamaica Arts Center, N.Y. U.S. Commissioner of the 1989 São Paulo Biennial.

WHAT'S WRONG WITH THIS PICTURE?

Looking at the most recent resume of Tim Rollins and K.O.S. I was struck particularly by the first page which begins: Tim Rollins + K.O.S. born Pittsfield Maine, 1955 Education: M.A. New York University B.F.A. School of Visual Arts

This obviously represents information on Rollins alone, while the collaboration with K.O.S., a changing group which some 50 kids have passed through, began in 1982. Nowhere in the eleven-page resume are any of the names of K.O.S. mentioned. Some of their names may appear in the numerous articles or catalogs about them, or quotes by them may be cited, but we never know anything about K.O.S. except that they're from the South Bronx.

The collaboration has been a vehicle for Rollins, the ticket for inclusion of his work in exhibitions and collections of some of the more prestigious museums and galleries on the resume. Rollins himself admitted in an interview with THE NEW YORK TIMES, "Without this, I'd just be another boring conceptual artist." But while the artist's work with K.O.S. may smack of careerism in some respects, his dedication to reaching kids shut out by the educational system (and eventually by society) is not something to be taken lightly.

Rollins maintains that teaching has become his art, and his conflation of the two is interesting. The emphasis within the group is not just on making paintings but on the process of creation and education in the process. Researching current politics and reading George Orwell's ANIMAL FARM as preparation for a work is something these kids may never have done otherwise, but Rollins' reliance on Eurocentric literary classics for collective projects with people of color seems almost neo-colonialist in 1989, especially to those of us pushing for a multicultural agenda. His strategy, à la educator Paulo Freire, to use the dominant culture to one's own ends and therefore subvert it, is something we on the margin should and must master. This program also helps assimilation into the society that has rejected these kids; they, too, will now be able to talk about their fabulous European trips and the novels they've read.

But the literature of Zora Neale Hurston, Langston Hughes, and Octavio Paz are works of enduring excellence also. K.O.S., as the inheritors of these traditions, as well as members of the "dominant culture," should know about them. They should know about Wilfredo Lam as well as Marcel Duchamp, and Henry O. Tanner as well as Mathias Grunewald. They should visit El Museo del Barrio and The Studio Museum in Harlem as well as The Museum of Modern Art. They should collaborate with kids in Harlem and Howard Beach along with those in Roxbury, Massachusetts and Derry, Ireland. As Tim Rollins + K.O.S. travel the world visiting museums, galleries, and other artists, I hope they connect with other artists of color.

K.O.S. member, George Garces was quoted in a recent British catalog as saying, "I want to be an artist, and when I'm good enough to be an artist, a real artist, then I'll know." But will the art world know and accept him as a colleague when he is no longer a kid in the collective, when he is no longer an art world mascot? Richie Cruz, Annette Rosado, Carlos Rivera, Nelson Montes, Nelson Savinon, George Garces, and other K.O.S. members are not surviving simply due to Tim Rollins, although he has made a valuable impact on their lives. You can bet there's some family and community (and a history of it) involved. Through K.O.S. and Tim Rollins let's hope the art world can begin to think about the multicultural society in which we live.

WAS STIMMT NICHT MIT DIESEM BILD ?

Als ich die neueste Biographie von Tim Rollins + K.O.S. las, staunte ich vor allem auf der

KELLIE JONES
Direktorin der Abteilung bildende
Kunst am Jamaica Arts Center,
New York
Kommissärin für die USA an der
Biennale São Paulo 1989

ersten Seite, denn da stand: Tim Rollins + K.O.S., geboren 1955 in Pittsfield, Maine.
Ausbildung: M.A. New York University, B.F.A. School of Visual Arts.

Diese Information betrifft offensichtlich nur Rollins. Die Zusammenarbeit mit K.O.S., einer Gruppe, deren Mitglieder ständig wechseln und an der bereits an die fünfzig Jugendlichen beteiligt waren, begann 1982. Nirgends in der elf Seiten starken Übersicht findet man nur einen einzigen Namen eines der K.O.S. Einige Namen erscheinen vielleicht in einem der vielen Artikel oder Kataloge, oder es werden Aussagen von ihnen zitiert, doch wir erfahren nie etwas über die K.O.S., außer dass sie aus der South Bronx kommen.

Die Zusammenarbeit war für Rollins das Mittel, damit seine Arbeit Einlass fand in Ausstellungen und Sammlungen einiger der bekanntesten Museen und Galerien, die in der Biographie erwähnt sind. Rollins selbst hat in einem Interview mit der New York Times zugegeben: «Ohne diese Zusammenarbeit wäre ich nichts anderes als ein weiterer langweiliger Konzeptkünstler gewesen.» Wenn auch die Arbeit des Künstlers mit K.O.S. in mancher Hinsicht nach Karrieresucht riecht, so kann seine Hingabe zu diesen Jugendlichen, die vom Bildungssystem (und letzten Endes auch von der Gesellschaft) ausgeschlossen wurden, nicht auf die leichte Schulter genommen werden.

Rollins verteidigt die Ansicht, seine Lehrtätigkeit sei zu seiner Kunst geworden. Die Verschmelzung dieser beiden Dinge ist interessant. Der Schwerpunkt innerhalb der Gruppe liegt nicht einfach darin, Bilder zu malen, sondern im Schaffensprozess und im Lernen während dieses Vorgangs. Das Analysieren der aktuellen politischen Situation und das Lesen von George Orwells *ANIMAL FARM* als Vorbereitung für seine Arbeit ist etwas, das diese Jugendlichen sonst niemals gemacht hätten, doch Rollins' Vertrauen in die klassische, auf Europa konzentrierte Literatur für kollektive Projekte mit Farbigen wirkt 1989 schon fast neokolonialistisch, vor allem für jene unter uns, die zu einer multikulturellen Ausbildung drängen. Seine Strategie, ähnlich der des Erziehers Paulo Freire, die vorherrschende Kultur zu eigenen Zwecken zu brauchen, und sie demnach zu untergraben, ist etwas, das wir Randgruppen meistern sollten und müssen. Dieses Programm fördert überdies die Integration dieser Jugendlichen in eine Gesellschaft, von der sie ausgeschlossen wurden; auch sie werden nun von ihren aufregenden Reisen nach Europa erzählen und über die Bücher reden können, die sie gelesen haben.

Doch auch die Werke von Zora Neale Hurston, Langston Hughes und Octavio Paz sind ausgezeichnete Bücher von literarischem Wert. Die K.O.S. als Erben dieser Traditionen einerseits und als Mitglieder der «vorherrschenden Kultur» andererseits sollten etwas über sie wissen. Sie sollten wissen, wer Wilfredo Lam, Marcel Duchamp und Henry O. Tanner und Mathias Grünewald waren. Sie sollten El Museo del Barrio, das Studio Museum in Harlem und auch das Museum of Modern Art besuchen. Sie sollten mit Jugendlichen in Harlem, in Howard Beach und mit Jugendlichen in Roxbury, Massachusetts und Derry in Irland zusammenarbeiten. Ich hoffe, dass Tim Rollins und die K.O.S. auf ihren Reisen, während derer sie Museen, Galerien und andere Künstler besuchen, auch mit anderen farbigen Künstlern Kontakte knüpfen.

George Garces, Mitglied von K.O.S., wurde kürzlich in einem englischen Ausstellungskatalog zitiert: «Ich will Künstler werden, und wenn ich gut genug bin, ein Künstler zu sein, ein wirklicher Künstler, dann werde ich es wissen.» Doch wird die Kunstwelt ihn als einen der ihren anerkennen und akzeptieren, wenn er nicht mehr Mitglied der Kollektivität ist, wenn er kein Maskottchen der Kunstwelt mehr ist? Richie Cruz, Annette Rosado, Carlos

Rivera, Nelson Montes, Howard Britton, Angel Abreu, Pablo Ortiz, George Garces und die anderen Mitglieder von K.O.S. überleben nicht nur dank Tim Rollins, obwohl er einen wichtigen Einfluss auf ihr Leben gehabt hat. Da spielt sicher auch die Familie und die Gemeinschaft (und ihre Geschichte) eine Rolle. Es bleibt uns die Hoffnung, dass die Kunstwelt durch Tim Rollins + K.O.S. über die multikulturelle Gesellschaft, in der wir leben, nachzudenken beginnt.

(Übersetzungen: Brigit Wettstein, Daniel Oesch, Corinne Schelbert)

ON LEARNING TO READ

"You ask me whether you should send books. Dear friend, I beg you – don't. I have no wish to be influenced, encouraged, or inspired any more. My heart surges wildly enough without any outside influence. What I need is a lullaby . . ." Goethe, THE SORROWS OF YOUNG WERTHER

How black is Christ? Can you see into the darknesses? Each child has a wound and a story, one scarlet letter, the dyslexic fear of death (HTAEDI) you hope to find in Newman's STATIONS OF THE CROSS. As art – as emblem. As a way to see the sinews in an arm as the outstretched lines of traffic on Bruckner Boulevard. Is this Socratic training ground, a Beuysian School of Athens? Antonio Gramsci as desert father, searching the Inner Mountains for his cast-off exo-skeleton? Ideas that are the blood of our making. The smell of flesh that makes us think and feel. That *panadería* off Courtland Street as something larger. I believe in the spirit of the breath held in, the politicization of peace. But the neighborhood churches, the community centers, have been ransacked, soaked in gasoline and bonfired, for money, the church of the world, the self, that monstrous bug of K's, insectivore with rotten apple seeding in his back, thrust in by a hostile parent. And what of the state of nature which surrounds this territorial abyss, the world of love, frustration? What is history without an understanding? What is the implication of a watercolored sore?

The saint fears the dangerously empty power of words. Freire, Flaubert, Fontaine – the kids – are closer to animals and stones and cries of ecstasy and sticky hair. Howard Beach, the tarfoot glossy ibis of Jamaica Bay, the sunken submarines and rats of Hameln town. Poe is the psyche of the homeless of the Northern Bronx at night. The devil tempts for no reason. We answer with rebuilding, then, in the words of the Third Good Friday: "I thirst." And this engenders nightmares, and the Eskimo shaman says, "Don't run from shadows. Confront the man. He'll disappear." Take apart the bindings of Braudel, Baudelaire, chew the individual words like chips of oak, gouache on them, scratch across them, draw out the dream on them, rewritten, sprinkle the ashes and the dust, the birth of some insane imagination. And then the dream will be the walls of trumped-up Biblical cities crumbling down, the *Niemandsland* and moats a plague of flowerings, and all these boys and girls, now almost men and women, can cross over to the other side, and read.

for Aracelis and Carlito

WILLIAM ALLEN

is a poet, artist, and sometime English teacher.

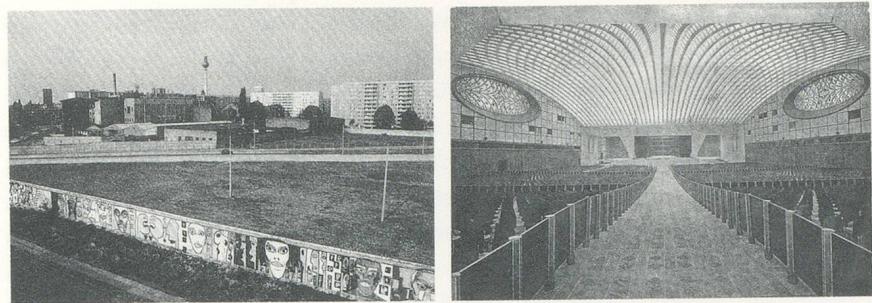
In the year 20,000

people will get like giants and I will invent a lotion to grow hair all over my body. I will be the leader of wolves and command each and every dog, so I can conquer all of London.

HECTOR MARCANO

I.S. 183, Paul Robeson School, South Bronx

From a poetry workshop taught by William Allen under the auspices of Teachers & Writers Collaborative, 1985.



WILLIAM ALLEN

ist Dichter, Künstler und gelegentlicher Englischlehrer.

Im Jahr 20 000

werden die Menschen wie Riesen sein,
ich erfinde dann eine Tinktur
um mir Haare auf dem ganzen Körper
wachsen zu lassen.
Ich werde der Anführer der Wölfe sein
und jedweden Hund befehligen
damit ich
ganz London erobern kann.

HECTOR MARCANO,
I.S. 183, Paul Robeson School, South Bronx.

Aus einem Poesie-Workshop von William Allen,
unter der Ägide der «Teachers & Writers Collaborative», 1985.

WIE MAN LESEN LERNT

«Du fragst, ob Du mir meine Bücher schicken sollst? – Lieber, ich bitte Dich um Gottes willen, laß mir sie vom Halse! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wie-gengesang . . .»

Goethe, DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHERS

Wie schwarz ist Jesus? Sieht man in die Dunkelheit hinein? Jedes einzelne Kind hat eine Wunde und eine Geschichte, einen scharlachroten Buchstaben, die legasthenische Angst vor dem Tod (ΩΩΩ), die man in Newmans STATIONS OF THE CROSS wiederzufinden hofft. Als Kunst – als Sinnbild. Um die Sehnen im Arm als die ausgedehnten Verkehrsschlangen des Bruckner Boulevard zu sehen. Ist dies als Sokratisches Übungsfeld oder als Beuysianische Schule von Athen zu verstehen? Antonio Gramsci als Wüstenvater, im Innern des Bergs nach seinem abgelegten Skelett suchend? Ideen als das Blut, das wir selber erzeugen. Der Geruch von unserem Fleisch, der uns denken und fühlen lässt. Diese Panadería (Bäckerei) in der Nähe der Courtland Street als Teil eines grösseren. Ich glaube an den Geist des angehaltenen Atems und an die Politisierung des Friedens. Doch die Kirchen der Umgebung und die Gemeinschaftszentren wurden geplündert, mit Benzin übergossen und in Brand gesteckt. Für Geld hat man das getan, für die Weltkirche, zum Selbstzweck. Dieser monströse Käfer von K., ein Insektenfresser mit einem faulenden Apfel im Rücken, der ihm von einem feindseligen Verwandten hineingeschoben wurde. Und wie steht es mit der Natur, die diesen territorialen Abgrund umgibt, die Welt der Liebe, der Entbehrung? Was ist Geschichte ohne historisches Bewusstsein? Welches ist die Bedeutung einer offenen Wunde aus Wasserfarben?



Der Heilige fürchtet die gefährlich leere Macht des Wortes. Freire, Flaubert, La Fontaine – die Kids sind vertrauter mit Tieren und Steinen und ekstatischen Schreien und klebrigen Haaren. Howard Beach (rassistischer Vorfall, Winter 87/88, Anm. d. Übers.), der teerfüsige, buntschillernde Ibis von Jamaica Bay, das versunkene U-Boot und die Ratten von Hameln. Poe ist die Seele der Obdachlosen, nachts, im Norden der Bronx. Der Satan führt grundlos in Versuchung. Wir antworten mit Wiederaufbau, später, mit den Worten des «Third Good Friday»: «Mich dürtet». Dies wiederum erzeugt Alpträume, und der Eskimo-Schamane sagt: «Lauf nicht vor dem Schatten davon. Stell dich dem Mann. Er wird sich verflüchtigen.» Nehmt die gebundenen Braudels, Baudelaires auseinander, kaut jedes einzelne Wort wie Eichenholzsplitter, übermalt sie mit Wasserfarbe, kratzt über deren Oberfläche, zieht zeichnend den Traum aus ihnen, und – einmal neugeschrieben – zerstreut die Asche und den Staub, die Geburt einer wahnsinnigen Imagination. Und dann werden aus dem Traum zerbröckelnde Mauern erfundener biblischer Städte, das Niemandsland, und der Stadtgraben eine epidemische Blütenpracht, und alle diese Buben und Mädchen, bald schon Männer und Frauen, können hinüber auf die andere Seite kommen, und lesen.

Für Aracelis und Carlito

JAY GORNEY

Jay Gorney Modern Art, New York.
Represents Tim Rollins + K.O.S.

In December 1985, my storefront gallery on East Tenth Street had been open for about three months. I saw Tim Rollins at a crowded opening and pulled him aside to ask, with a certain amount of trepidation, if he and K.O.S. would be interested in an idea I had for a show in February 1986. I thought that it might be interesting to juxtapose work by Rollins + K.O.S. with prints from photographer Nan Goldin's *BALLAD OF SEXUAL DEPENDENCY*. I guess that I liked the idea of comparing Tim's relationship with his kids to that of Nan and her subjects. In my mind, it would be a show about love, interdependency, and memory.

Why trepidation? I think I was making the assumption that Rollins would be “difficult” or hard to approach; that the fellow in the red jumpsuit would have complicated Marxist problems with showing in my gallery, which was already building a reputation for commercial success.

In that moment of contact, I learned many essential things about Tim Rollins that have contributed to our subsequent relationship and to his constant characterization as “charismatic” and “intense.” It was my first experience of Tim’s focused, stripped-down understanding, his immediate grasp of things that makes so much verbiage unnecessary. I felt then that Tim and I understood each other in some primary way, and I have not since revised that opinion.

JAY GORNEY

Jay Gorney Modern Art, New York.
Vertritt Tim Rollins + K.O.S.

Im Dezember 1985 bestand meine Galerie an der 10. Strasse gerade seit drei Monaten. Im Gedränge einer Ausstellungseröffnung begegnete ich Tim Rollins zum ersten Mal. Ich nahm ihn beiseite und fragte ihn etwas beklommen, ob er und K.O.S. interessiert wären, an einem Projekt für eine Ausstellung im Februar 1986 mitzuarbeiten. Ich wollte Werke von Rollins + K.O.S. neben Fotoarbeiten aus Nan Goldins *DIE BALLADE DER SEXUELLEN ABHÄNGIGKEIT* zeigen. Ich glaube, mir gefiel der Gedanke, Tims Beziehung zu seinen Jugendlichen der Beziehung, die Nan zu ihren Themen hat, gegenüberzustellen. Es würde, so dachte ich, eine Ausstellung über Liebe, gegenseitige Abhängigkeit und Erinnerung werden.

Weshalb diese Beklommenheit? Ich glaube, ich vermutete, dass man nur «schwer» oder nur mit viel Mühe an Rollins herankomme, dass der Kerl im roten Trainingsanzug irgendwie komplizierte marxistische Probleme bekäme, würde er in meiner Galerie ausstellen (die sich mit ihrem kommerziellen Erfolg bereits einen Namen gemacht hatte).

In jenem Moment der Begegnung lernte ich eine Menge wesentlicher Dinge über Tim Rollins, die viel zu unserer späteren Beziehung und zu seiner unverändert gebliebenen Charakterisierung als «charismatisch» und «intensiv» beigetragen haben. Es war dies meine erste Erfahrung mit Tims scharfem, glasklarem und schnellem Verständnis für die Dinge, das so viele unnötige Worte erspart. Ich spürte, dass Tim und ich uns auf eine irgendwie ursprüngliche Art und Weise verstanden, und diese Meinung habe ich bis heute nicht geändert.

DAN CARMERON
writer, New York.

One does not need to probe deeply into American history to find the wells of despair and self-hatred which lie at the root of racial conflict. Melting-pot ethnicity conflicts at the deepest levels with the hierarchizing traditions of Anglo-Saxon morality, so that most white Americans, of whatever political stripe, are blind to the ways in which the social order gives to minorities with one hand and takes away with the other.

In disturbing ways the art world's subculture mirrors this imbalance. Because social mobility is a functional part of the American myth, a number of the better artists drawn to its embrace have come from the "wrong side of the tracks," and for them the very real problems of subsidizing one's work have sometimes clashed brutally with the reserves of power and wealth lurking beneath the art world's veneer of economic equality and radical taste. Class lines are deeply drawn in this subculture, not merely for those from disadvantaged backgrounds (though they know the art world doesn't want to analyze its own hard-earned stance of noblesse oblige too closely), and young artists face the outer gates of the art world trying to decide whether to shed their outsider identity or use it to their advantage when the time comes to storm the citadel. The motivation behind Tim Rollins' project of dragging Soho standards of conceptualization and process into the classroom of the Bronx school system was to bring such cultural inconsistencies to light. As everyone knows (but few are willing to articulate), the art world would not have reacted so positively to K.O.S. if a fresh-scrubbed, young, white artist (who had worked with conceptual art pioneer Joseph Kosuth and co-founded Group Material) had not been their figurehead.

Artists working within museum-based culture are not expected to want to effect much social change, nor are those aspirations even deemed relevant to an assessment of art's cultural values. Not surprisingly, professionals whose job is to achieve a heightened quality of life for those outside the circle of social privilege are also those whose careers are distinguished by their invisibility as agents of change. (The U.S. has a lower perceived-status rating for teachers and social workers than any country in Western Europe.) As a result, social idealists and vanguard artists tend to be unaware of each others' existence, a circumstance evident in the work of artists whose social conscience may be sharper because they are also least likely to draw attention to themselves as artists. (Highly successful artists, on the other hand, usually pursue a second-hand relationship to social issues, often by donating works of art to individual causes which their colleagues are also supporting.)

These considerations, however, have only played a moderating role in the success of Rollins + K.O.S. Perhaps the best way to summarize the Rollins + K.O.S. collaboration is to point out the way that Rollins' original parameters for the project – quite open if one considers other artists who have also worked in the realm of social collaboration – are most responsible for the work's ability to bring very different issues together from the political and aesthetic realm in a way that is still meaningful on the most personal levels to the viewer. Even more remarkable is the apparent fragility of the K.O.S. project, not in terms of process, but rather as a complex and sometimes elusive system of multiple meanings that combine to form an uplifting experience for anyone who wants to get involved. It isn't often that art even attempts to heal such wounds carved into American society since its earliest days, and if Rollins + K.O.S. have sometimes been satisfied with making sublimely beautiful pictures, there is always a deeper agenda, a hidden assertion that beauty can aspire to greater things. If we muse over the fact that art of the present century has too often contented itself with preaching only to the converted, then the work of Rollins + K.O.S. reminds us that the question, "Who makes art, and for whom?" has rarely been so much in need of an answer as it is today. Rollins has accomplished the hardest part of a teacher's job by persuading us that we all have a lot to learn.

Man muss Amerikas Geschichte nicht allzu tief ergründen, um auf die Ursprünge der Hoffnungslosigkeit und des Selbsthasses zu stossen, die die Wurzeln der Rassenkonflikte bilden. Ethnische Vermischungen in Schmelzriegeln stehen in starkem Widerspruch zu den hierarchisierenden Traditionen angelsächsischer Moralvorstellungen. So sind die meisten Amerikaner weisser Hautfarbe (ungeachtet ihrer politischen Einstellung) blind für die Chancen, die die Gesellschaftsordnung den Minderheiten mit einer Hand bietet und mit der anderen wieder wegnimmt.

Die Subkultur der Kunstwelt widerspiegelt dieses Ungleichgewicht auf beunruhigende Art und Weise. Soziale Mobilität ist ein funktionaler Teil des amerikanischen Mythos. Viele der guten Künstler, die gesellschaftlich von der «falschen Seite» stammen und sich mit diesem Mythos konfrontiert sehen, stossen bei ihrer Suche nach finanzieller Unterstützung zeitweise schonungslos mit der Reserviertheit der Macht und des Reichtums zusammen, welche in der Kunstwelt hinter der scheinbaren wirtschaftlichen Gleichheit und dem vermeintlich radikalen Geschmack lauert. Die sozialen Grenzen sind in dieser Subkultur klar festgelegt, nicht nur für jene aus benachteiligten Gesellschaftsschichten (obgleich sie wissen, dass die Kunstwelt ihre eigene, hart erworbene «noblesse oblige»-Haltung nicht allzu stark analysieren will). Und junge Künstler stehen vor den Eingangstoren der Kunstwelt und versuchen, sich zu entscheiden, ob sie ihre Identität als Aussenseiter ablegen wollen oder ob sie diese zu ihrem Vorteil nutzen sollen, wenn der Zeitpunkt gekommen ist, die Festung zu stürmen.

Die Motivation, die hinter Tim Rollins' Projekt steht, welches Soho-Standards von Konzeptualisierung und Arbeitsweise in die Klassenzimmer der South Bronx trägt, war es, solche kulturellen Widersprüche aufzuzeigen. Jedermann weiss es, doch kaum jemand ist bereit, es auszusprechen: Die Kunstwelt hätte nie so positiv auf die K.O.S. reagiert, wäre dieses Projekt nicht von einem properen, jungen Künstler weisser Hautfarbe (der mit

DAN CAMERON
New York.
Schriftsteller.

Joseph Kosuth, dem Vorläufer der Konzept-Kunst gearbeitet und die Group Material mitbegründet hatte) ins Leben gerufen worden.

Von Künstlern, die in einer auf Museen aufbauenden Kulturwelt arbeiten, wird nicht erwartet, dass sie grosse Veränderungen im gesellschaftlichen Gefüge bewirken wollen, noch wurde solches Streben für die Beurteilung der kulturellen Werte der Kunst als unerlässlich erachtet. So überrascht es nicht, dass zu denen, deren Arbeit darin besteht, die Lebensqualität jener zu verbessern, deren Leben sich ausserhalb sozialer Privilegien abspielt, auch jene gehören, deren berufliche Laufbahn sich dadurch auszeichnet, dass sie in ihrer Rolle als Urheber von Veränderungen unsichtbar bleiben. (In den USA ist der Stellenwert des Lehrer- und Sozialarbeiterberufs so tief wie nirgendwo in Westeuropa.)

Dies führt dazu, dass sich «soziale» Idealisten und Spitzen-Künstler der Existenz des anderen gar nicht bewusst sind, ein Umstand, der im Werk jener Künstler zum Vorschein kommt, deren soziales Bewusstsein vielleicht ausgeprägter ist, da sie nicht die geringste Aussicht darauf haben, als Künstler Aufmerksamkeit zu erregen. (Erfolgreiche Künstler hingegen haben normalerweise nur eine indirekte Beziehung zu sozialen Problemen, und so verschenken sie Kunstwerke nur dann, wenn auch ihre Kollegen dieselbe Sache unterstützen.)

Diese Überlegungen spielen jedoch nur eine bescheidene Rolle für den Erfolg von Rollins + K.O.S. Die beste Art, die Zusammenarbeit von Rollins + K.O.S. zusammenzufassen, ist vielleicht der Hinweis auf die Ziele, die Rollins ursprünglich für das Projekt gesetzt hatte – ein ziemlich aufgeschlossenes Projekt, verglichen mit dem anderer Künstler, die ebenfalls auf dem Gebiet der sozialen Zusammenarbeit gewirkt haben –, der Hinweis auf die Ziele, die die Ursache dafür bilden, dass diese Arbeit sehr verschiedene Fragen aus dem politischen und künstlerischen Bereich auf eine Art zusammenbringt, die auch noch auf den persönlichsten Ebenen des Betrachters ihre Bedeutung beibehält. Noch viel bemerkenswerter ist die offensichtliche Zerbrechlichkeit des K.O.S.-Projekts, nicht etwa was den Arbeitsvorgang anbelangt, sondern vielmehr hinsichtlich seines komplexen und zeitweise schwer fassbaren Systems der vielschichtigen Bedeutungsstruktur, die sich zu einer Einheit zusammenfügt, um für jedermann, der sich darauf einlässt, eine konstruktive Erfahrung zu bilden. Es geschieht nicht oft, dass Kunst den Versuch unternimmt, die alten Wunden der amerikanischen Gesellschaft zu heilen, und wenn Rollins + K.O.S. sich auch manchmal damit zufriedengegeben haben, einfach vollendet schöne Bilder zu machen, so liegt dem immer ein bedeutungsvolleres Programm zugrunde, eine versteckte Behauptung, dass Schönheit zu Höherem fähig ist. Wenn wir über die Tatsache nachdenken, dass sich die Kunst dieses Jahrhunderts zu oft damit begnügt hatte, nur den Bekehrten zu predigen, so erinnert uns die Arbeit von Rollins + K.O.S. daran, dass die Frage «Wer macht Kunst für wen?» selten so sehr um eine Antwort verlegen war wie heute. Rollins hat die schwierigste Aufgabe eines Lehrers erfüllt, indem er uns davon überzeugt hat, dass wir alle noch eine Menge zu lernen haben.

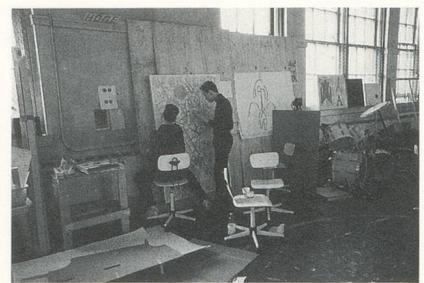
WORD / IMAGE EXHIBITION (WITH LAWRENCE WEINER AND OTHERS), LEHMAN COLLEGE ART GALLERY, BRONX, NEW YORK CITY, MARCH 30 THROUGH MAY 6, 1989.



DIETER KOEPP LIN
Leiter des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Basel. Er bereitet für nächstes Jahr eine Ausstellung mit Tim Rollins + K.O.S. vor.

Im Herbst 1988 haben Leute einer Firma, die auf Outdoor Advertising spezialisiert ist, nach dem Entwurf von Tim Rollins + K.O.S. an der Brandmauer der Central Elementary School 4 in Bronx ein weiträumiges Wandbild ausgeführt. Es war eine Herausforderung für die Gruppe. Das Resultat sitzt in jeder Beziehung: als ein öffentliches Kunstwerk, das nicht nur formal überzeugt, sondern auch von den Entwerfern

her und für die Betrachter an Ort und Stelle, in und ausserhalb des inselhaft isolierten Gebäudes Bewusstsein herstellt – Qualitäten, die auch der Fremde erlebt. Kunst im öffentlichen Raum ist ja so oft überflüssig, von irgendwo hergeholt, übertünchend, anmassend, sozial misstönend, Bluff, kurzum störend und die Situation verschlechternd. Hier ist das sicher anders. Was das künstlerische Niveau betrifft, so kommt langjährige engagierte Arbeit der ganzen Gruppe zum Tragen: Konzipieren, Üben, Aufbau von Bewusstsein, Wille und Lust. Das war keine nur momentane naiv-lustige Spielaktion; es hat tiefere Herkunft und weitere Perspektiven. Man spürt das als hohe Qualität, und deswegen fragt man irgendwann nach den Zusammenhängen und dem Hintergrund. Man erkennt Dichte, Notwendigkeit, faktische und mögliche Prozesse.



STUDIO, ART & KNOWLEDGE WORKSHOP,
BRONX, NEW YORK CITY.

In the Fall of 1988, people from an outdoor advertising company painted a large mural on the fire wall of Central Elementary School # 4 in the Bronx, to the design of Tim Rollins + K.O.S. This came as a challenge to the group. The result fits, in every respect. It is a public work of art that is not only formally convincing, but communicates a sense of its designers' healthy self-confidence to the immediate beholder, both inside and outside the isolated building itself: qualities that can also be perceived by the remote observer. Art in public places is so often irrelevant, extraneous, impertinent, a whitewash, a gaffe, a bluff: it tends to make matters worse instead of better. Not so here. Artistically, this work is based on years of commitment on the part of the entire group: conception, practice, consciousness-building, will, love of the work. This is no playful, impulsive gesture. Its origins are deeper, and its perspectives wider. One can sense the quality, and that is why, sooner or later, one comes to ask questions about the context and the background. One becomes aware of the work's density; the need as well as the inevitability that it conveys; the possible processes that it embodies.

D I E T E R K O E P P L I N

is the curator of prints and drawings at the Kunstmuseum Basel. He is currently preparing an exhibition of the work of Tim Rollins + K.O.S.

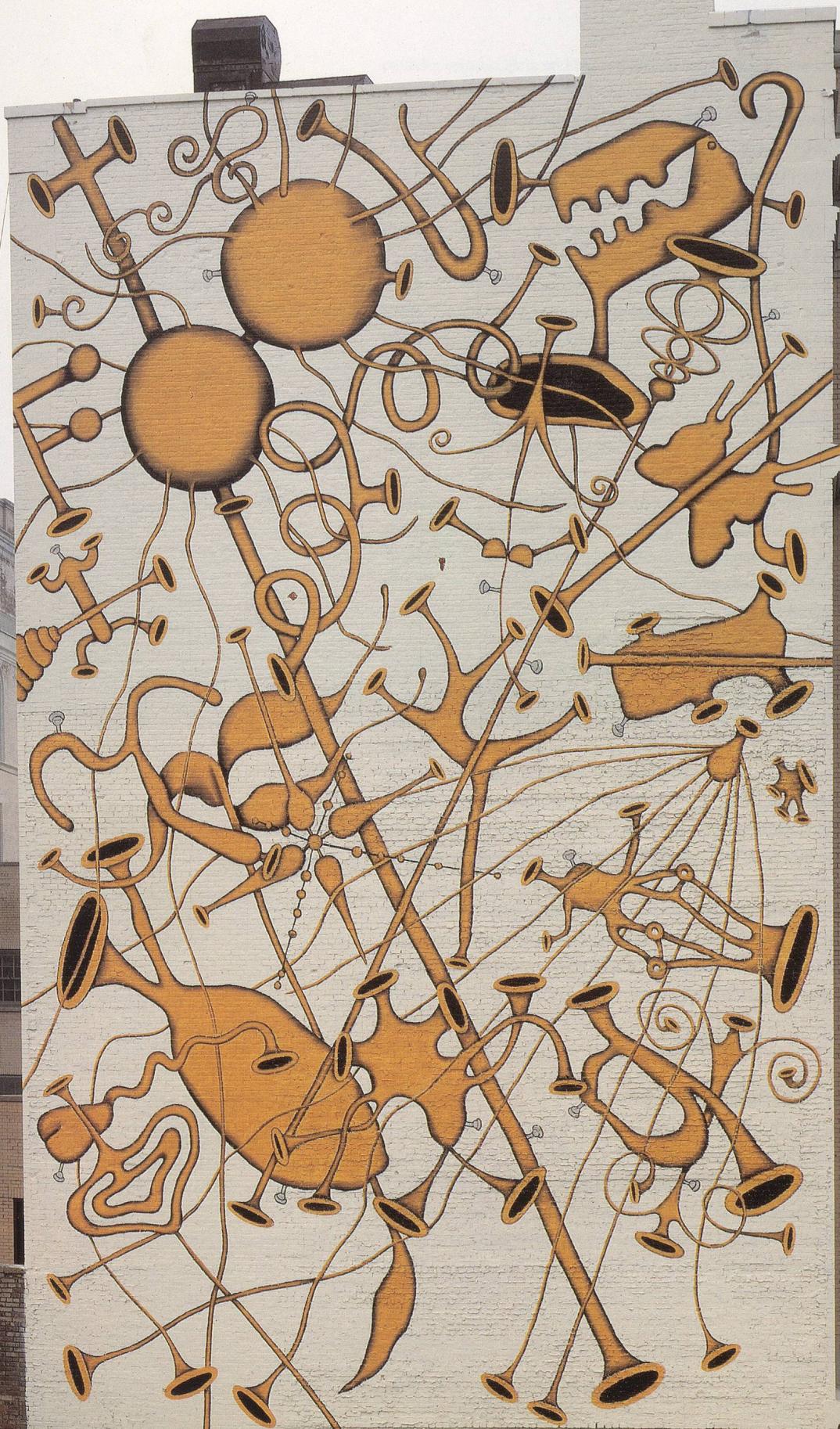
When I first heard about The Art & Knowledge Workshop, I was really surprised to know that there was such a program in the South Bronx! When my son Richard told me he was going to a studio on Longwood Avenue and that there were other teenagers involved, I imagined it was like a typical after-school program where kids hang out, where a lot of girls and guys went to "have a good time." To my surprise, I was wrong. I'm glad I was wrong. I found out that the Workshop was a real art studio, a place where the kids went with pleasure, a place where there was a genuine camaraderie.

On our block on Longwood there are drugs on every corner. I am happy and relieved to know my son is a member of K.O.S. What Tim Rollins, God bless him always, has given to these kids is a sense of incredible responsibility, opportunity and security. I remember in the beginning when Richie was so enthusiastic and happy when he would come home and start drawing these things he said were "golden horns." For weeks, those were the only things he did, hundreds of them, in many different shapes and ways. But the best came later. One day Richie told me that some members of K.O.S. and Tim were going to travel to Madrid for the opening of an exhibition that included some of their work. I thought he was joking, but it was true. After that first trip, Richie travelled to other places throughout the U.S. and Europe. This is e d u c a -

P U R A C R U Z

South Bronx.
April 1989.

TIM ROLLINS + K.O.S., MURAL / WANDBILD,
CENTRAL ELEMENTARY SCHOOL # 4,
BATHGATE AVENUE, BRONX, NEW YORK CITY,
COMPLETED OCTOBER 6, 1988.
(PHOTO: PETER BELLAMY)



tion – not only to learn the love of art, but to discover and learn about new places, people, customs, cultures.

The art that Tim Rollins has created with our kids has helped them mature, grow and has given our community great pride. Tim has our love and respect. But I, as a parent, most appreciate the opportunity that has been given to my son. My son has been given a future.

Als ich das erste Mal vom Art & Knowledge Workshop hörte, war ich wirklich überrascht, dass es in der South Bronx ein solches Programm gibt! Als mir mein Sohn Richard erzählte, er gehe in ein Atelier an der Longwood Avenue und dass auch andere Jugendliche mit dabeiseien, da stellte ich mir so ein typisches Programm nach Schulschluss vor, bei dem die Kinder herumhängen, wo viele Jungs und Mädchen einfach so hingehen, um sich zu amüsieren. Zu meiner Überraschung hatte ich mich zum Glück getäuscht. Ich fand heraus, dass der Workshop ein echtes Künstleratelier ist, ein Ort, wo die Jugendlichen gerne hingehen, ein Ort, wo echte Kameradschaft herrscht.

In unserem Quartier, an der Longwood Avenue, findet man Drogenhändler und Süchtige an jeder Strassenecke. Ich bin froh und erleichtert zu wissen, dass mein Sohn ein Mitglied von K.O.S. ist. Tim Rollins – Gott behüte ihn! – hat diese Kinder nicht nur gelehrt, Verantwortung zu tragen, Chancen wahrzunehmen, sondern hat ihnen auch ein Gefühl der Sicherheit vermittelt.

Ich erinnere mich noch genau, als Richard anfangs voller Begeisterung nach Hause kam und damit begann, diese Dinger zu zeichnen, die er «goldene Hörner» nannte. Während Wochen waren sie das einzige, was er machte, Hunderte davon, in verschiedenen Formen und auf verschiedene Arten. Doch das Beste kam erst noch. Eines Tages erzählte mir Richie, dass einige Mitglieder von K.O.S. mit Tim nach Madrid reisen würden an die Eröffnung einer Ausstellung einiger ihrer Arbeiten. Zuerst dachte ich, er mache einen Witz. Doch es stimmte, was er gesagt hatte. Nach dieser ersten Reise konnte Richie viele andere Orte in den Vereinigten Staaten und in Europa besuchen. Das nenne ich Bildung – nicht nur die Liebe zur Kunst zu lernen, sondern neue Orte, Leute, Sitten, Kulturen zu entdecken und etwas über sie zu lernen.

Die Kunst, die Tim Rollins mit unseren Kindern geschaffen hat, trug viel zu ihrem Reife- prozess und ihrer Art aufzuwachsen bei. Wir alle sind stolz auf sie. Wir lieben und achten Tim. Doch als Mutter schätze ich vor allem die Tatsache, dass meinem Sohn eine Chance gegeben wurde. Mein Sohn hat nun eine Zukunft.

PURA CRUZ

South Bronx.

April 1989

A QUESTION OF LITERACY

The work of Tim Rollins and the Kids of Survival begins with a book. Given that they are underprivileged youth, this strategy raises questions of the politics of literature and liberal scholarship, for the book frames a Western philosophy of education whose liberalist aim is universal literacy, yet its hidden agenda is the creation of an ideologically compliant citizenry. The narratives of mainstream culture, from history to science, from the novel to the comic book, are “fictional” insofar as they are complicit with a privileged voice whose authority depends on the silence of others. The paradox

JEAN FISHER

London and New York, artist and writer.

of the authorised text is that this elision of otherness cannot be sustained, that the unsaid always returns, like the un-dead, to haunt the space of the text.

The literature of the fantastic exposes this contradiction at the heart of the West's colonizing mind; and it would be too simple to dismiss K.O.S' choice of its non-rational, anxiety-laden narrative of otherness (from FRANKENSTEIN and DRACULA to Kafka's METAMORPHOSIS) as the child's delight in monsters. Adolescents are anarchic because they are not yet compliant citizens, and remain sensitive to those contradictions of society which stifle their own hopes and potential. K.O.S. neither illustrate nor rewrite the book. Rather, they insinuate their own readings of it, and give form to the phantoms that flicker in its interstices. In doing so, they discover the means of representing their own experiences in a dominant narrative that, in relation to them, is willfully illiterate.

JEAN FISHER

London und New York.

Künstlerin und Schriftstellerin.

EINE FRAGE DER BILDUNG

Die Arbeit von Tim Rollins und den Kids of Survival beginnt mit einem Buch. Angesichts dessen, dass die Jugendlichen der unterprivilegierten Schicht angehören, wirft diese Strategie Fragen bezüglich der Literaturvermittlung und des liberalen Schulwesens auf, denn das Buch skizziert eine westliche Bildungsphilosophie, deren liberales Ziel die universale Bildung ist, deren versteckte Absicht es jedoch ist, ein ideologisch gefälliges Staatsbürgertum zu schaffen. Die Erzählungen der vorherrschenden Kulturströmungen, von der Geschichte bis zur Wissenschaft, vom Roman bis zum Comic, sind insofern «fiktiv», als dass sie mit einer privilegierten Meinung verbündet sind, deren Einfluss auf das Schweigen der anderen baut. Das Paradoxe an «autorisierten» Texten ist, dass die Ablehnung des Andersseins nicht aufrechterhalten werden kann, dass das Un gesagte immer zurückkehrt – ähnlich den Untoten – und die Textwelt heimsucht.

Die phantastische Literatur entlarvt diesen Widerspruch im Innersten westlicher kolonialistischer Gesinnung. Es wäre zu einfach, die Vorliebe von K.O.S. für nicht rationale, angstvermittelnde Erzählungen des Andersseins (von FRANKENSTEIN und DRACULA bis hin zu KAFKAS VERWANDLUNG) als die Freude des Kindes an Monstern abzutun. Jugendliche sind Anarchisten, weil sie noch keine gefälligen Bürger sind, und sie bleiben empfindlich gegenüber diesen Widersprüchen der Gesellschaft, die ihre Hoffnung und Energien im Keim ersticken. K.O.S. illustrieren das Buch nicht, und sie schreiben es auch nicht neu. Sie bringen vielmehr ihre eigene Lesart zum Ausdruck und geben den Gespenstern Gestalt, die in den Zwischenräumen umhergeistern. Damit entdecken sie die Bedeutung der Darstellung ihrer eigenen Erfahrungen in einer dominanten Erzählung, die, verglichen mit ihnen, willentlich ungebildet ist.

JOVITA NEDD

Director of Youth & training
Programs.

Banana Kelly Community
Improvement Association.

COMMUNITY INVOLVEMENT IN THE LIVES OF YOUNG PEOPLE IN N.Y.C.

The race for becoming an adult in New York City ends at the ripe age of 12–13 years for most. The competitors: drugs, crime, pregnancy, lack of education, of positive role models, community involvement. It is usually the last of these that struggles the hardest to win.

Many young people in New York City are tempted every day by these and other forces that contribute to their confusion and misunderstanding of what life holds for them. Drugs represent the illusive way of solving problems, by either selling or experimenting. Pregnancy is an expression of love, caring and an alleged relationship that is inseparable. Lack of an education is the hidden killer that blinds those who cannot withstands the bright lights success, determination, and will.

Given these constraints, which present themselves early, our ray of hope is the community in which we live. Community involvement lends support to parents in their quest to overcome the outside influences that are negative and usually end up tragic. Local community groups offer programs and activities that help to channel the energies of these young people. These groups and programs can tap into talents, nuture them and produce songwriters, master builders, politicians, artists and leaders in the community.

One such program is the art project managed by Tim Rollins in the South Bronx. The young people he works with have been given an alternative, you might even say a last chance, to use their better judgement, skills, creative minds and wit to make a statement as well as a contribution to society.

It is programs such as this that contribute to the well being and survival of our young people today.

DIE GEMEINSCHAFTS ZUGEHÖRIGKEIT IM LEBEN JUGENDLICHER IN NEW YORK CITY.

Der Wettkampf ums Erwachsenwerden in New York City endet für die meisten im gereiften Alter von zwölf bis dreizehn Jahren. Die Mitstreiter in diesem Wettkampf sind Drogen, Kriminalität, Schwangerschaft, der Mangel an Bildung und an positiven Vorbildern, das Fehlen der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft. Meistens führt das letztere den härtesten Kampf um den Sieg.

Viele Jugendliche in New York City sehen sich täglich mit diesen und anderen Versuchungen konfrontiert, die ein wesentlicher Grund für ihre Verwirrung und die falschen Erwartungen dem Leben gegenüber sind. Drogen versprechen auf trügerische Weise, Probleme zu lösen, indem man sie entweder handelt oder sie selber versucht. Eine Schwangerschaft ist Ausdruck von Liebe, Fürsorge und einer angeblich unzertrennlichen Beziehung. Die fehlende Bildung ist die Zeitbombe, die jene bedroht, die den Weg von Entscheidungs- und Durchsetzungsvermögen zu Erfolg nicht durchhalten.

Angesichts dieser Zwänge, die sich schon sehr früh bemerkbar machen, liegen unsere Hoffnungen in der Gemeinschaft, in der wir leben. Die Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft unterstützt die Eltern in ihrem Kampf gegen die negativen und meist tragisch endenden Einflüsse der Außenwelt.

Lokale Gruppenorganisationen bieten Programme und Aktivitäten an, die helfen, die Energien dieser jungen Leute in die richtigen Bahnen zu lenken. Diese Gruppen und Programme können Talente aufdecken, diese fördern und Musiker, Bauunternehmer, Politiker, Künstler und Wirtschaftsführer hervorbringen.

Ein solches Programm ist der Art & Knowledge Workshop, den Tim Rollins in der South Bronx leitet. Die Jugendlichen, mit denen er arbeitet, haben eine Alternative, man könnte fast sagen eine letzte Chance, ihre Urteilskraft, ihre Fähigkeiten, ihre schöpferischen

JOVITA NEED

*Direktorin der Youth & Training
Programs.*

*Banana Kelly Community
Improvement Association.*

Neigungen und ihren Verstand einzusetzen, um in der Gesellschaft mitreden und mitbestimmen zu können.

Es sind solche Programme, die zum Wohl der heutigen Jugend beitragen und die ihr ein Überleben ermöglichen.

DECLAN McGONAGLE
Orchard Gallery, Derry,
Northern Ireland.

“EVERY READER IS THE READER OF HIMSELF”

The artworks of Tim Rollins + K.O.S. have the oddness of “Tristram Shandy”, an oddness simultaneously rooted in the world of *artifice* and the world of reality (or, at least, the world of real events) beyond fashion or facsimile.

Their works, like the book by Sterne, fuse making to meaning. The product is evidence of the process. Not only do they depict and narrate they also embody the diversity of our lived experience as human beings. As such they come closer to ordinary reality than the easier options of Naturalism or Social Realism, those linear categories of Art, often assumed to be the only means available to those artists who want to include aspects of social experience or address a wider constituency than that of the Art community.

The workshop language developed by Tim Rollins to both engage and empower that wider community is Jesuitical in its motivation and control. Whilst achieving international currency, its final focus is the locality and, crucially, it is the locality which is the ultimate beneficiary of the total process.

In becoming such a focus for a short time in 1988, Derry and some of its young people (a community with a highly developed, but often unconscious sense of historical codes and signals) had another glimpse of the possibility and necessity of turning the tables on the forces of marginalisation that operate within a cultural and economic hierarchy.

Tim Rollins + K.O.S. disprove such a hierarchy and embody a new practice, which, by its nature, can only form and develop in the cultures of the South Bronx or of Derry, contexts which are otherwise marginalised culturally, economically, politically and socially.

This “Reading,” embodied in the work of Tim Rollins + K.O.S., demonstrates the possibility of confounding such a momentum firstly by taking it in a new direction.

DECLAN McGONAGLE
Orchard Gallery, Derry,
Northern Ireland.

JEDER LESER IST DER LESER SEINER SELBST
Die Kunstwerke von Tim Rollins und den K.O.S. erinnern in ihrer Skurrilität an «Tristram Shandy» (Laurence Sterne, «The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman», 1767, Anm. d. Übers.), an jene Wunderlichkeit, die gleichzeitig in der Welt des Künstlichen und der Welt der Wirklichkeit (oder sagen wir zumindest der Welt der realen Ereignisse), jenseits aller Moden und Nachahmungen, verankert ist.

Die Bedeutung ihrer Arbeiten liegt – wie die Bücher von Laurence Sterne – bereits in der Machart. Das Produkt ist die Evidenz dieses Arbeitsvorgangs. Denn es schildert und illustriert nicht nur die Vielfalt unserer gelebten menschlichen Erfahrung, es ist Teil von ihr, verkörpert sie gewissermassen. Und damit kommen diese Kunstwerke näher an die ge-

wöhnliche Realität heran als etwa der Naturalismus oder Soziale Realismus, diese ungleich patentierteren, linearen Kunstkategorien, die häufig als das einzige dem Künstler zur Verfügung stehende Mittel zum Einbringen eigener gesellschaftlicher Erfahrung oder zum Appell an ein breiteres Publikum denn bloss die Kunstszenen betrachtet werden.

Die von Tim Rollins zur Einbeziehung wie Aktivierung einer breiteren Gemeinschaft entwickelte Workshop-Sprache ist im Ansatz und in der Methodik jesuitisch. Wenngleich sich die Gruppe nun zunehmend im internationalen Kunstmarkt behauptet, zielt sie letztlich auf eine spezifische Lokalität, welche wiederum – und das ist ausschlaggebend – im Endeffekt Nutzniesser des gesamten Unternehmens ist.

Nachdem 1988 für kurze Zeit auch Londonderry ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, erhielt diese nordirische Stadt und einige ihrer jungen Einwohner (eine Gemeinde mit einem hochentwickelten, wenngleich öfter unbewussten Sinn für historische Codes und Signale) erneut Einblick in die Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer Umkehrung der innerhalb der kulturellen und ökonomischen Hierarchie spielenden Ausgrenzungskräfte.

Tim Rollins und seine K.O.S. haben eine solche Hierarchie widerlegt und sind Pioniere einer neuen Praxis, welche sich aufgrund ihrer Beschaffenheit just nur im gesellschaftlichen Kontext einer South Bronx oder Derrys formieren und entfalten kann, einem Umfeld, das sonst in kultureller, ökonomischer und politischer Hinsicht an den Rand gedrängt ist.

Eine solche «Leseart», welche in den Arbeiten von Tim Rollins und den K.O.S. zum Ausdruck kommt, ist lebendiger Beweis dafür, dass die Möglichkeit eines Umkehrprozesses besteht, indem man den Gegebenheiten zuallererst eine neue Richtung gibt.



KLEINE NOTIZ FÜR TIM UND DIE KIDS

Das Projekt «Tim Rollins + K.O.S.» ist die Wette darauf, dass künstlerische Arbeit in eine sozialpolitische Situation eingehen kann, ohne sich in ihr zu verlieren. Es ist die Wette darauf, dass künstlerische Arbeit praktische Freiheitswissenschaft sein kann und als solche zu Ergebnissen von höchstem Formniveau führen kann. Es geht hier um die Fortsetzung des erweiterten Kunstbegriffs (von Brecht bis Beuys) mit anderen Mitteln. Hier deuten sich Kunstwerke einer «Zur-Form-sublimierten-Erfahrung» an, wie sie weder der Formalismus noch das zurzeit hypermoderne Design semiotischer Kunsteffektillustrationen erreichen kann.

Darauf wette ich.

A NOTE FOR TIM AND THE KIDS

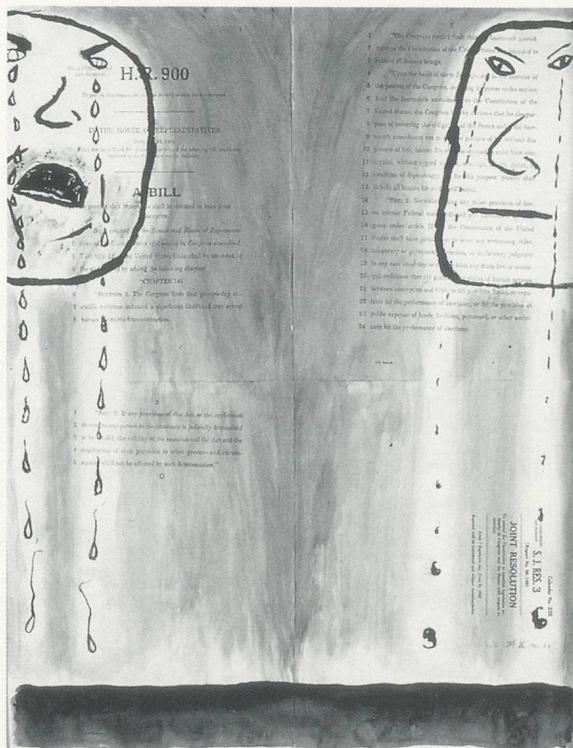
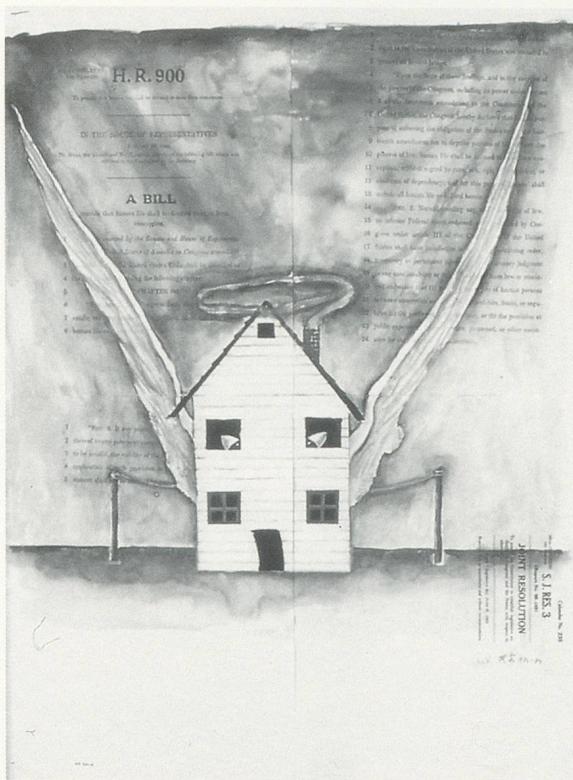
The Tim Rollins + K.O.S. project represents a speculative venture: taking a bet that the artist's work can enter a sociopolitical situation without getting lost in it. Taking a bet that the artist's work can be a practical science of freedom, and that, as such, it can lead to results that constitute formal creation on its highest level. This is a continuation, by other means, of the expanded definition of art (from Brecht to Beuys). We sense the coming of artworks which will represent an "experience sublimated into form," such as lies far beyond the scope of formalism, and far beyond that of the (currently) hypermodern design of semiotic art-effect illustrations.

I'll take a bet on that.

WILFRIED DICKHOFF
Kunstkritiker und Publizist in
Köln.

WILFRIED DICKHOFF
Art Critic and Publicist, Cologne.

TIM ROLLINS + K.O.S., FROM: FOUR PAINTINGS ABOUT ABORTION, ANGRY FATHER & MOTHER /
AUS: VIER BILDER ÜBER ABTREIBUNG, VATER UND MUTTER ZORNIG, 1981-84, WATERCOLOR ON ANTI-ABORTION LEGISLATION /
WASSERFARBE AUF ANTI-ABTREIBUNGSGESETZ, 17 x 22" / 43,2 x 55,9 cm.



TIM ROLLINS + K.O.S., FROM: FOUR PAINTINGS ABOUT ABORTION, HOUSE OF ANGELS /
AUS: VIER BILDER ÜBER ABTREIBUNG, HAUS DER ENGEL, 1981-84, WATERCOLOR ON ANTI-ABORTION LEGISLATION /
WASSERFARBE AUF ANTI-ABTREIBUNGSGESETZ, 17 x 22" / 43,2 x 55,9 cm.

