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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 31: Collaborations David Hammoons & Mike Kelley

Rubrik: Collaboration Mike Kelley & David Hammons

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

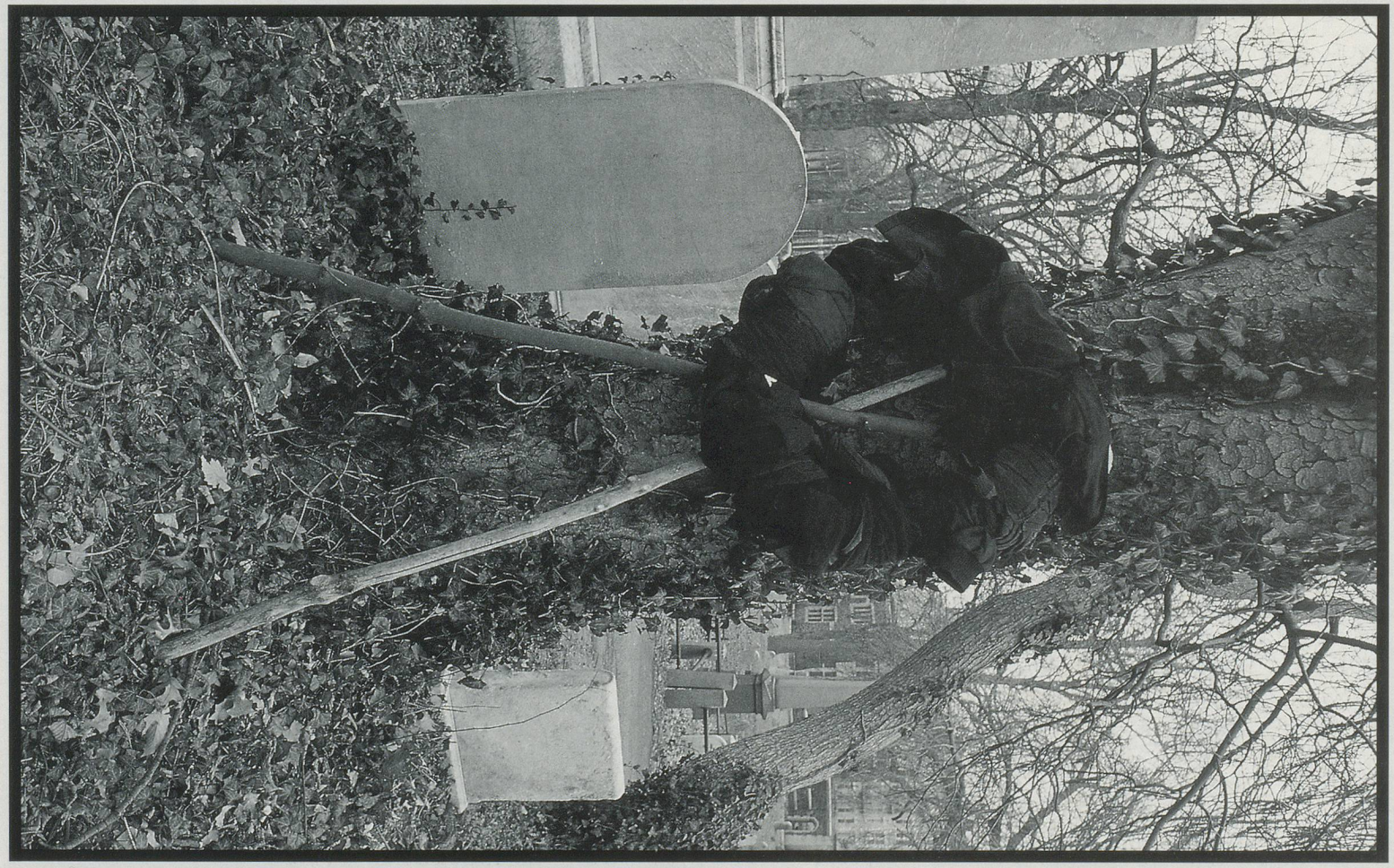
Download PDF: 08.08.2025

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

MIKE KELLEY

MIKE KELLEY, TRASH PICKER, 1987, GLUED FELT, 94¼ x 59"/MÜLLSTOCHERER, 1987, GEKLEBTER FILZ, 239,40 x 149,86 cm.

DAVID HAMMONS, DEATH FASHION, 1992/TODESMODE, 1992. (PHOTO: JULES ALLAN)



DAVID HAMMONS

ROBERT FARRIS THOMPSON

Hammons' Harlem Equation: Four Shots of Memory, Three Shots of Avant-garde

A creative Equator divides Manhattan. The name of that latitude is Harlem. "When you cross 110th Street you show your visa," Hammons says. "The temperature is warmer; you're entering a time-zone; you're following the traces of the legends – Parker, Coltrane, Robeson, Malcolm." Part of Hammons' purpose is to stick this uptown tropicalism right in the face of white high art.

Harlem history forms Hammons' *Très Riches Heures*. His TREE OF HOPE, BALLROOM, and SAINT LOUIS – the Joe Louis puppet – leap from texts and photographs chronicling the past of the cultural capital of the Black United States. When he brings to art uptown wine bottles, basketball hoops, black-eyed peas, and barbershop hair we savor a uniquely developed sense of formal responsibility.

ROBERT FARRIS THOMPSON is Professor of African and African-American art at Yale University.

DAVID HAMMONS, HIGHER GOALS, Harlem, 1982/HÖHERE ZIELE, Harlem, 1982.

In the process he turns *haiku* into *kabuki*. By *haiku* I mean that he meditates on uncut funk and brings it into high art, as a poet on Shikoku might seize the stone-ness of a mountain stone and compress that vision within an elegantly inherited economy of voice. This is what he does with skillets and bones and fat-fried chicken wings. As to *kabuki* I mean his gift for translating what he observes, believes in, and loves into performance. His melting ice show was, in part, meant to drive midtown munchkins crazy, making them mop up things for a change. Draping Senegalese-sold handbags over a classicizing sculptured nude in Italy and calling the work BAG LADY compacted various sardonic *haiku* into one, creating an indelible stage impression. Switching contexts from Venice to the Lower East Side, his puppeteering is discourse meant for peers; he makes these puppets for the loving entertainment of fellow artists in an Alphabet City bar.

Yesterday, January 6, 1992, as shadows fell on 125th Street and the Harlem night began, I talked with Hammons in his studio. From somewhere he picked up a piece of raw cotton, still attached to the pod and stem, and said, "This little item in my hand. This is the reason we are here. It ain't no big deal. But you have to go back to what we were before you go forward to what we want to be. I am here to remind us what the fuck we came from. I be into memory, more than the avant-garde."

And so Hammons materially examines the past in his frank and wondrous way. He puts African fat-fried cuisine on the wall. He shapes black hair into miniature pyramids, citing Ancient Egypt, honoring the essential nappiness that Malcolm X flaunted. The fluency of any artist is elegance. Making body-prints, beating Yves Klein at his own game, he deepened the shadows with grease and graphite. He refined his colors with a tea strainer. He filtered hair through a home-made screen, and even transformed the look of coal (at *Exit Art* in 1989) by carefully sifting blue pigment over the bitumen. Other lessons learned in making body-prints re-emerge in the darks and lights discovered in the folds of rubber.

If philosophy is being at home with self and past, Hammons is assured of his superiority. Testing life and testing art in equal measure, he brings forth Harlem's history with a brilliance underscoring what Kenneth Burke suggested years ago, "The important thing is not to confine the explanation to one principle but to formulate sufficient principles to make an explanation possible."

DAVID HAMMONS, BLIZ-AARD BALL SALE, New York, 1983/BLIZ-AARD SCHNEEBALL-VERKAUF, New York, 1983.

DAVID HAMMONS, Installation, Temse, Belgium, 1990. (PHOTO: DIRK PAUWELS)

DAVID HAMMONS, BAG LADY, Venice, 1990. (PHOTO: DAWOUD BEY)

ROBERT FARRIS THOMPSON

Hammons' Harlem-Gleichung: vier Schuss Erinnerung, drei Schuss Avantgarde

DAVID HAMMONS, MESSAGE TO THE PUBLIC, Spectacolor billboard, Times Square, New York, 1982/
BOTSCHAFT AN DIE ÖFFENTLICHKEIT, Leuchtschrift, Times Square, New York, 1982.

Ein kreativer Äquator teilt Manhattan. Sein Name ist Harlem. «Beim Überqueren der 110. Strasse zeigst du dein Visum», sagt Hammons. «Es ist wärmer, du betrittst eine Zeitzone, folgst den Spuren der Legenden: Parker, Coltrane, Robeson, Malcolm.» Hammons' Absicht ist es unter anderem, der weissen hohen Kunst dieses tropische Uptown mitten ins Gesicht zu stecken.

ROBERT FARRIS THOMPSON ist Dozent für afrikanische und afroamerikanische Kunst an der Yale Universität.

Die Geschichte von Harlem formt Hammons' *Très Riches Heures*. Sein TREE OF HOPE, BALLROOM und SAINT LOUIS – die Joe Louis-Puppe – entspringen Texten und Photographien, die die Vergangenheit der Kulturhauptstadt der schwarzen Vereinigten Staaten aufzeichnen. Wenn er Weinpullen, Basketballkörbe, Bohnen und Haare vom Friseursalon in die Kunst einbringt, kosten wir einen aussergewöhnlich entwickelten Sinn für formale Verantwortung.

Dabei verwandelt er Haiku in Kabuki. Mit Haiku will ich sagen, er meditiert über reinen Funk und bringt ihn in die hohe Kunst ein, so wie ein Dichter auf Shikoku möglicherweise die Steinernheit eines Gebirgssteins aufgreifen und diese Vision in einer auf elegante Art geerbten Ökonomie des Ausdrucks komprimieren würde. Er tut dies mit Bratpfannen, Knochen und in Öl fritierten Hühnerflügeln.

Was das Kabuki anbetrifft, meine ich seine Begabung, das, was er beobachtet, was er mag und woran er glaubt, in seine Performance einzubringen. Hinter seiner Installation mit dem schmelzenden Eis steckte unter

anderem die Absicht, die Edelschlaffis aus Midtown in den Wahnsinn zu treiben, sie zu zwingen, zur Abwechslung einmal Dinge aufzuwischen. Indem er in Italien eine Marmorskulptur eines klassischen weiblichen Aktes mit billigen Handtaschen aus Senegal drapierte und dieses Werk BAG LADY[1] nannte, vereinigte er verschiedene sardonische Haiku in einem und schuf dadurch einen unauslöschlichen szenischen Eindruck. Von Venedig bis an die Lower East Side richtet sich seine Puppenspielerei als Diskurs an Gleichgesinnte. Er macht diese Puppen zur liebevollen Unterhaltung seiner Künstlerkollegen in einer Bar in Alphabet City.

Gestern, am 6. Januar 1992, als die Schatten über der 125. Strasse länger wurden und die Harlemnacht anbrach, unterhielt ich mich mit Hammons in seinem Atelier. Irgendwo las er einen Bausch roher Baumwolle auf, der sich immer noch in der am Zweig hängenden Kapsel befand, und sagte: «Dieses kleine Ding in meiner Hand ... es ist der Grund, wieso wir hier sind. Keine grosse Sache. Doch du musst zurückgehen zu dem, was wir waren, bevor du weitergehst zu dem, was wir sein wollen. Ich bin hier, um uns in Erinnerung zu rufen, woher, verdammt noch mal, wir gekommen sind. Ich hab's mit der Erinnerung, mehr als die Avantgarde.»

Und so erforscht Hammons in seiner offenen, wundersamen Art die Vergangenheit auf materieller Ebene. Er hängt afrikanische fritierte Speisen an die Wand. Er formt schwarze Haare zu Miniaturpyramiden, führt so das alte Ägypten an, ehrt die Kraushaarigkeit, die Malcolm X zur Schau stellte. Die Gewandtheit jedes Künstlers ist die Eleganz. Er machte Body-prints – schlug Yves Klein mit dessen eigenen Waffen – und vertiefte die Schatten mit Fett und Graphit. Er verfeinerte seine Farben mit einem Teesieb, filterte Haare durch ein selbstgemachtes Sieb und veränderte sogar das Aussehen von Kohle (an der *Exit Art* von 1989), indem er sorgfältig blauen Farbstoff über Bitumen siebte. Weitere Lektionen, die er beim Anfertigen der Body-prints gelernt hat, tauchen im Licht und Schatten der Kautschukfalten wieder auf.

DAVID HAMMONS, CHAMP, 1988, inner tubes, boxing gloves/ Fahrzeugschlauch, Boxhandschuhe. (PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)

Wenn Philosophie bedeutet, im Selbst und in der Vergangenheit zu Hause zu sein, sieht sich Hammons in seiner Überlegenheit bestätigt. Das Leben und die Kunst gleichermassen prüfend, bringt er Harlems Geschichte mit einer Brillanz hervor, die das, auf was Kenneth Burke vor Jahren hinwies, verdeutlicht: «Wichtig ist nicht, die Erklärung auf einen Grundsatz zu beschränken, sondern genügend Grundsätze zu formulieren, um eine Erklärung möglich zu machen.»

(Übersetzung: Franziska Streiff)

1) Frau, die ihre Habe in Taschen und Tüten aufbewahrt, Pennerin (Anm. d. Ü.).

IWONA BLAZWICK AND EMMA DEXTER

Rich in Ruins

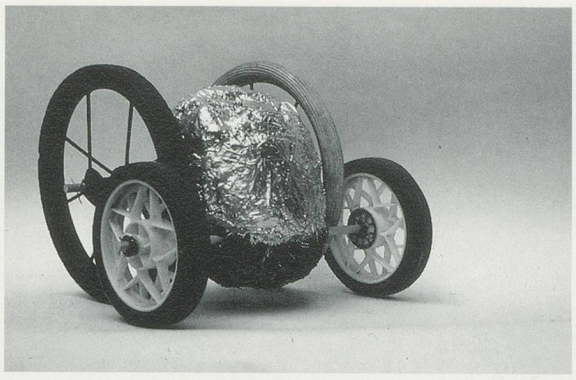
Somewhere on Wall Street in the 1980s – the decade of capital, of Reaganomics – the open-plan field of a stockbroker's office revealed a strange interloper. Every desk carried the statutory VDU screen, and photos of the wife and kids – except one. This desk belonged to a young, black stockbroker, and where the gilt-edged frames should have been were instead a series of elephant dung balls on wheels; at the other end of town, a Richard Serra sculpture had been festooned with many pairs of worn-out track shoes, their laces tied together (it would later be pissed on by the same anonymous agent). In 1990, commuters travelling on the New York subway may have passed through a turnstile, the spokes of which had been neatly sheathed in condoms. Some visitors to the recent Carnegie International were actually caught dancing in the museum to the thumping rhythms of James Brown's greatest hits; others, in snow-white La Jolla (San Diego's contemporary art museum), may have been moved somewhat differently by the sight of Malcolm X on video, under the fixedly adoring gaze of the disembodied head of a white female shop dummy.

Only recently acknowledged by the white art-world, Hammons reluctantly concedes its value, taking up invitations – "like the Indians followed the buffalo" – if a space can be co-opted (or detourned), or if it will generate some income to sustain his work and his community. But he prefers the street corner, where the activities of promenading or hustling, exchanging goods or swapping stories recall the time-honoured, cross-cultural traditions of the marketplace. It is the street corner which has provided him with source material and a vernacular which informs all he does, and with an audience he wants to address. "The art audience is the worst audience in the world. It's overly educated, it's conservative, it's out to criticize, not to understand, and it never has any fun. Why should I spend my time playing to that audience? The street audience is much more human, and their opinion is from the heart. They don't have any reason to play games; there's nothing gained or lost."

Hammons' most graphic exploitations of the marketplace were his sidewalk sales of snowballs and dolls' shoes. "When you have an object between you and them, people will talk to you. They'll say, 'What is that? Is that for sale?' But if you're just standing on a street corner, everyone's an enemy of each other. But one object . . . it becomes the conduit for conversation with someone you've never met before." Hawking different-sized snowballs arranged on a blanket to passers-by, he made an artistic statement that was both humorous and absurdist – a critique of the market, and a celebration of basic human contact. In WHOSE ICE IS COLDER (1990), the pathos, greed, and futility of the racial tensions inherent in

IWONA BLAZWICK is Director of Exhibitions at the ICA, London.

EMMA DEXTER is Deputy Director of Exhibitions at the ICA, London.



DAVID HAMMONS, foil-covered elephant dung sculpture, 1986/ Skulptur mit Elefanten-Dung in Silberfolie, 1986.

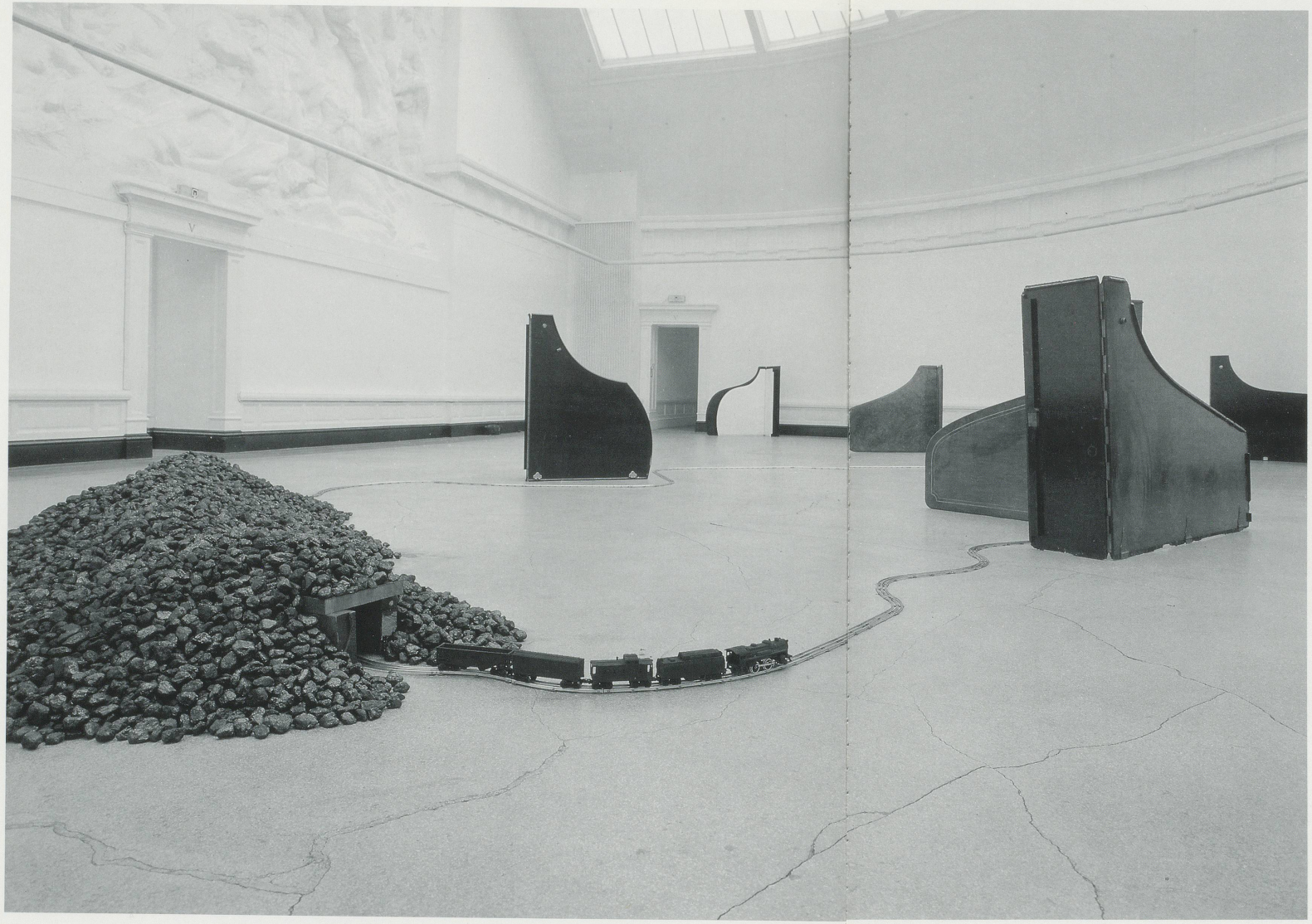
the trade wars between black grocers and their Korean and Yemeni competitors in Harlem were similarly evoked by Hammons' choice of ice as the commodity and object of controversy.

In the matte black world of objects today, Hammons' use of the grimy and the second-hand is both jarring and affective. Not only does his use of detritus spring from a street aesthetic, it also provides the richest possible sources for historical, cultural, and social meaning. He lets dirt and age tell narratives of heterogeneity and diversity. Ilya Kabakov has written, "It is not the artistic tradition, but daily life that brings new ideas. No garbage is more or less important, it is all important." Kabakov and Hammons are able to weave absorbing narratives from the stuff of their worlds, their communities, and give them voice. Elephant droppings from a visiting circus inspired Hammons to create a series of dung sculptures: variously painted in ANC colours, sheathed in gold, decorated with tiny pins, adorned with miniature elephants, or mounted on wheels, they became fetishes. Like Beuys, Hammons fuses life with art by using life-suggestive materials – fried chicken, grease, and dung, as well as record shards and bottles – all of them bearing the patina of personal yet unsung histories. Unlike Manzoni's conceptually motivated can of artist's shit, Hammons takes the dung – a similarly despised substance – and transforms it into an object of wonder.

Provisional, tentative, and scatter-gun, Hammons' work continues the early radical social agenda of Arte Povera in a spirit alive with Fluxus or the now-fragmented and historicised Situationist Movement. "It is not new. What I'm doing, these are old tools that the white boys have been using, but I'm using it to bring my culture through theirs, like we bring our culture through the European ancestors." Rejecting the autonomous form, he favours fragmentation, collage, and installation. It is in his orchestrated gaps and collisions that a 'realism' is generated, the gritty randomness of direct experience and cultural specificity. Meanings are activated not only by the objects' previous functions but also in relation to each other, to their environment, and, most crucially, to the spectator. Whether immersing the viewers in sound, or surrounding them with moving objects, he creates environments which are participatory and inclusive, often featuring other artists' works – visual artists, jazz musicians, performers. At the opening of his exhibition, *Rousing the Rubble,* at P. S. 1 in New York, a full-scale 'basketball ballet' was unleashed to the sounds of Jemeel Moondoc and the Jus Grew Orchestra.

Implicit in Hammons' work – with its constant references to the body, its functions, excretions and gestures – is the spoken word. As a Duchampian iconoclast, Hammons revels in the "revolutionary power of laughter." But word-plays also reveal the importance of black oral traditions in the conception of his work. ". . . someone talks about this cat from Chicago who had some gold pockets. So I go out and get a pair of pants and tell the tailors, 'Put some gold pockets in these.' They say, 'What?' I said, 'Just put them in, you know, all the way down to the ankles.' When I got them back they weren't nearly as exaggerated as I wanted. You know, I was talking Deep Pockets. The cat, he got long money and shit. So it was like that, you hear the words, and a visual light comes on."

Just as William Faulkner or Damon Runyon exploited the timbres, rhythms, and expressions of the American vernacular, so does Hammons pay tribute to the manipulation and invention of specifically black language. Like Cockney rhyming slang, this language is patois, an act of co-optation which subverts the ideology of language, encoding it with alternative meanings. "My culture is really into

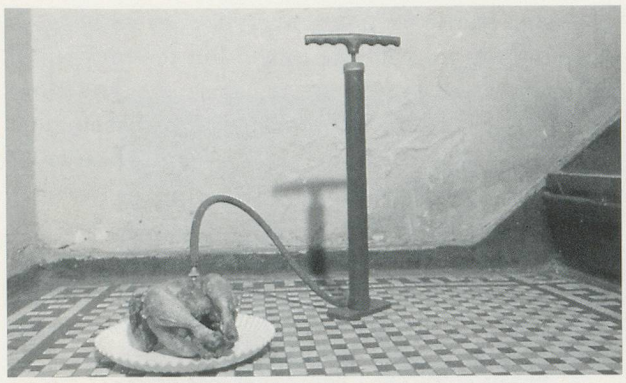


changing names for things every day, every hour, so I try to keep up with the puns." But the tongues of African-America represent an even richer and more complex confluence: the language of gospel singing, the poetry of the blues, the abstract sophistication of jazz. They echo with the Afro-Caribbean vocabularies of reggae and the powerful streetwise lyricism of rap. These are the linguistic veins which inform the work of Hammons and writers with whom he collaborates, such as John Farris, and poet and novelist Steve Cannon. "I feel safe around musicians and poets. I'm serious, if an artist is coming down the street, I'll duck behind a car. I can't deal with them."

Punning and naming have another function – that of transformation, of effecting an alchemical change to something as apparently irretrievable as a bottle-top, a shovel, or a pair of sneakers, so as to render it talismanic. Hammons has described his practice as "tragic magic," taking the discarded vestiges of black life and transforming them, restoring to them a lost potency reinvested with the power of the fetish. Part of this magic involves the confronting of taboos. LAUGHING MAGIC (1973) is just one of a number of works in which Hammons used spades – spade being a term of racist insult. He flattened the head of the tool into a mask reminiscent of African sculpture, adding extrovert Harlem neckties to create a work which answers back the original insult with a fusion of self-reflexive humour, pathos, and provocation. A transformation has been achieved, a threat removed, the hurting power of the word has been vanquished by the object – works such as this are much more than simple one-liners.

Night Train liquor bottles – a cypher for black lives in hopelessness – have been similarly transformed to dispel the bad: "Basically these are Ju-Ju pieces, voodoo things. Black lips have touched each of these bottles." The same bottles recur placed over the tips

DAVID HAMMONS, CHASING THE BLUE TRAIN, Museum van Hedendaagse Kunst Ghent, 1991, grand piano lids, toy train, coal, blue pigment, taped music by John Coltrane/ DEN BLAUEN ZUG JAGEND, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1991, Flügeldeckel, Spielzeugzug, Kohle, blaues Pigment, Tonband mit Musik von John Coltrane. (PHOTO: DIRK PAUWELS)



DAVID HAMMONS, PROVOKIN' EMOTIONS, 1992, cooked chicken, air-pump/EMOTIONEN PROVOZIEREND, 1992, gebratenes Huhn, Pumpe. (PHOTO: JULES ALLAN)

of branches of trees – Duchamp's BOTTLERACK recast as free-form poetry on the "poverty" trees of Harlem's vacant lots. The *Night Train* label taps a remarkably rich vein of American mythology. It was the railroads that 'tamed' the West. It was the chain gangs who built them and for whom they represented escape. For black people who have known what it is to be 'on the wrong side of the tracks', the railroads symbolise both oppression and freedom. The incidence of trains in the titles of blues, jazz, funk, and soul music confirms their symbolic status, today metamorphosed into the New York subway. Hammons laid tracks across the gallery floor, and set a toy train moving around piles of coal covered in blue pigment and upended grand piano lids: not only did this installation evoke some of that rich mantle of history; its rebus was a tribute to one of the great names of jazz.

Taking nappy hair clippings gathered from barbershop floors in Harlem – a powerful symbol unmistakably and emphatically African – Hammons has, over the years, woven dreadlock tapestries from it, covered stone 'heads' with it, and strung clumps of it on wires creating effects reminiscent of musical scores and cotton crops. Loaded with socio-iconography, his various treatments of hair also allude to the marginalised activities of folk art, craft, and ritual.[1]

Like an outsider pushed up against a window, one of Hammons' earliest bodyprints reappeared recently on the cover of a new magazine, *A Gathering of Tribes*. It was launched at the Nuyorican Poets Cafe on the Lower East Side late one night in November. There, some of the most talented black and hispanic poets in New York gave readings accompanied by whoops, jeers, and jazz improvisations from an animated audience. Poetry, so marginalised in Europe, is passionately affirmed here as a primary cultural vehicle.

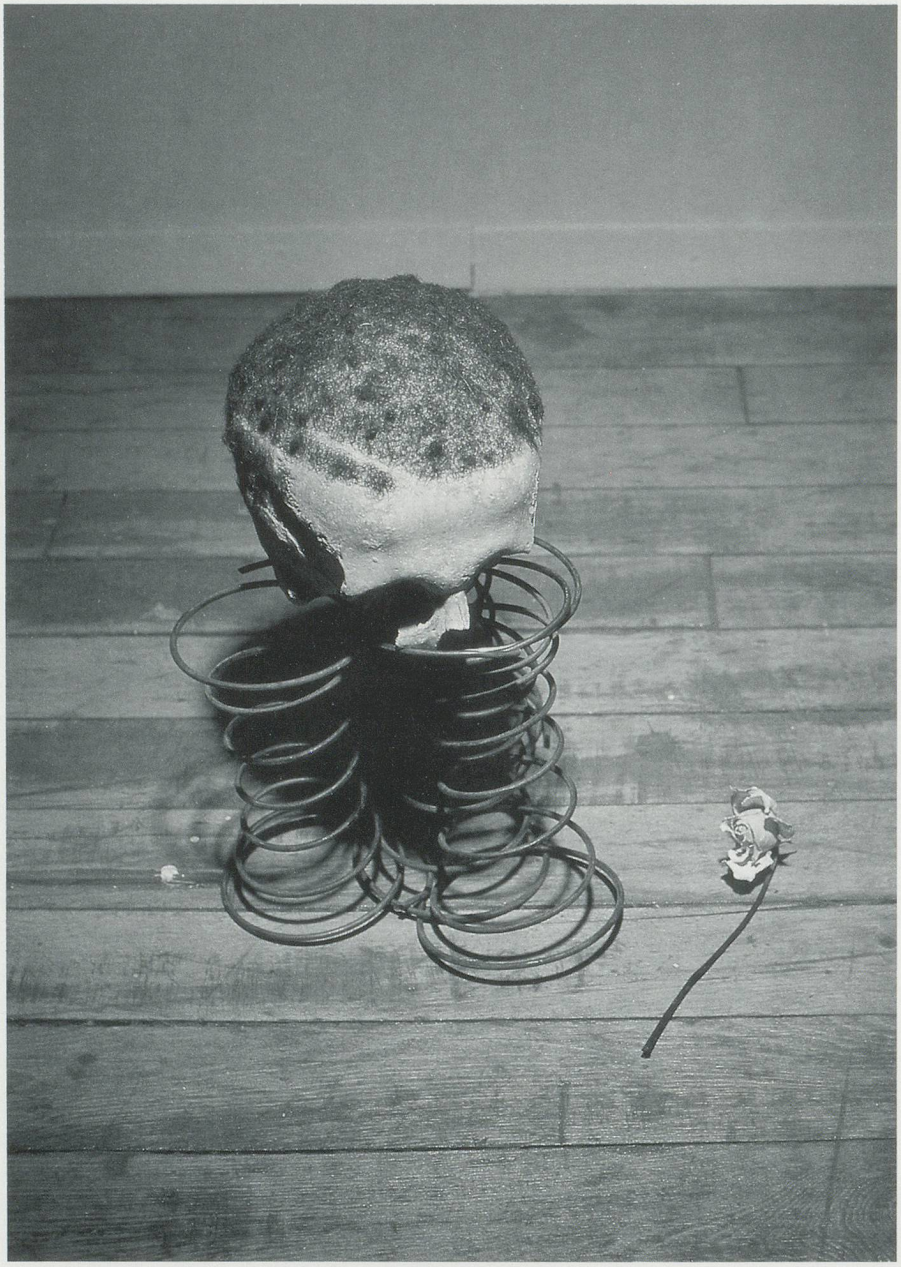
Here is the America that Baudrillard ignored. The homogeneous carapace that he and other postmodern critics have described has a million tiny cracks, "Orthodox space penetrated by heterodox paths and figures, gaps colonised – through creative misuse, errant autonomies and local takeovers."[2] The dirty works of Hammons come not only as a riposte to the image of clean WASP America, or the palliative magic of the Disney world that inspires Baudrillard, but also as an assault on Western historical cultural hegemony. Like the now-historicised impulses of the Arte Povera or Situationist movements, he is also using actions, objects, words, and music to challenge assumptions, to rewrite history, to reinscribe obscured discourses, waging a necessary war against the society of spectacle, conjuring multiple voices, opening up participatory spaces – a kind of magic 'realism', a personal blend of pragmatism, politics, and poetry.

Thanks to the editors of Tribes *magazine, and their transcription of a discussion between David Hammons, Gail Schilke, Steve Cannon, Jemeel Moondoc, David Henderson, and Keith Gilyard (New York, Fall 1991); to Tom Finkelpearl for his essay "On the Ideology of Dirt," in* David Hammons: Rousing the Rubble, *The Institute for Contemporary Art, P.S.1 Museum, New York and the MIT Press, 1991); and to A.C. Hudgins and the Jack Tilton Gallery, New York.*

1) Marina Warner has suggested that due to the steady erosion of the fear of our animal and primitive selves during the twentieth century, artists are exploring the relationship between the sacred and mundane that is the basis of sympathetic magic and pre-Christian religion, "turning to ancient cultic practices, rituals of remembrance, conjurations of unity; as the beast within begins to look like a sign of grace compared to the vices and disorders of advanced industrial man." in "Bush Natural," *Parkett* 27, 1991, p. 11.

2) Nato 3, *Gamma City Manifesto*, 1986.

DAVID HAMMONS, FOUR BEATS TO THE BAR, 1990, New York subway turnstile, condoms/
VIER SCHLÄGE BIS ZUM TAKTSTRICH, 1990, Drehkreuz in der New Yorker Untergrundbahn mit Kondomen.



DAVID HAMMONS, FRAGMENT OF THE MILKY WAY, 1992/FRAGMENT DER MILCHSTRASSE, 1992. (PHOTO: JULES ALLAN)

DAVID HAMMONS, UNTITLED/OHNE TITEL, 1990, Rome.

IWONA BLAZWICK UND EMMA DEXTER

Ruinenreich

In den 80er Jahren, dem Jahrzehnt des Kapitals und der *Reaganomics,* wurde irgendwo an der Wall Street im Grossraumbüro eines Börsenmaklers ein seltsamer Eindringling enttarnt. Auf jedem Tisch standen der vorgeschriebene Computer-Bildschirm sowie Photos von Frau und Kindern – bis auf einem. Dieser Tisch gehörte einem jungen, schwarzen Makler, und anstelle der vergoldeten Bilderrahmen befanden sich mehrere Elefantenmisthaufen – auf Rädern. Am andern Ende der Stadt war eine Skulptur von Richard Serra mit Girlanden von abgetragenen und an den Schnürsenkeln zusammengebundenen Laufschuhen dekoriert worden (später sollte derselbe anonyme Täter sie bepinkeln). 1990 konnte es dem Pendler in der New Yorker U-Bahn passieren, dass er durch ein Drehkreuz ging, dessen Speichen feinsäuberlich einzeln mit einem Kondom überzogen waren. Und jüngst bei der *Carnegie International* tanzten Museumsbesucher zu den hämmernden Rhythmen von James Browns *Greatest Hits.* Im schneeweissen La Jolla (dem Museum für zeitgenössische Kunst in San Diego) bewegte Malcolm X auf Video die Besucher auf etwas andere Art, und das Ganze vollzog sich unter dem respektvoll-starren Blick des körperlosen Kopfes einer weissen, weiblichen Schaufensterpuppe.

IWONA BLAZWICK ist Ausstellungsleiterin am ICA, London.

EMMA DEXTER ist stellvertretende Ausstellungsleiterin am ICA, London.

Hammons ist von der weissen Kunstwelt erst in der letzten Zeit anerkannt worden und zollt ihr nur zögerlich Respekt, indem er Einladungen annimmt – «wie die Indianer den Büffeln folgten» –, wenn sich ein Raum entfremden (oder bereichern) lässt, oder wenn dabei Geld herausspringt, mit dem er seine Arbeit und seinen schwarzen Freundeskreis am Leben halten kann. Doch den Vorzug gibt er der Strassenecke, wo Schlendern und Gedränge, der Austausch von Waren und Geschichten an die altehrwürdigen, multikulturellen Traditionen des früheren Marktplatzes erinnern. Dort findet Hammons sein Material, jene Sprache, die seine ganze Arbeit prägt, und auch das Publikum, um das es ihm geht. «Das Kunstpublikum ist das schlimmste Publikum der Welt. Es ist überkandidelt und konservativ, es will kritisieren, statt zu verstehen, und findet nie an etwas Spass. Warum sollte ich meine Zeit verschwenden und für dieses Publikum spielen? Das Strassenpublikum ist viel menschlicher, die Meinung dieser Leute kommt von Herzen. Die haben es nicht nötig, irgendwelche Spielchen zu spielen; es gibt nichts zu gewinnen oder zu verlieren.»

Zu Hammons' ungeniertestem Ausschlachten des Marktprinzips gehörte der Verkauf von Schneebällen und Puppenschuhen auf dem Bürgersteig. «Wenn du einen Gegenstand zwischen dich und die Leute stellst, fangen sie an, mit dir zu reden. Sie sagen, ‹Was ist das? Kann man das kaufen?› Aber wenn du einfach an der Strassenecke stehst, ist einer des anderen Feind. Doch so ein Objekt . . . das wird dir zum

Gesprächsgegenstand mit jemandem, den du nie zuvor gesehen hast.» Auf einer Decke hatte er verschieden grosse Schneebälle zum Verkauf angeboten. Dieses ebenso humorvolle wie absurde künstlerische Statement war einerseits Kritik am Prinzip des Markts und zelebrierte andererseits einfache zwischenmenschliche Kontakte. In WHOSE ICE IS COLDER (Wessen Eis ist kälter) von 1990 beschwört das Eis als Ware und Streitgegenstand Verbohrtheit, Habgier und Unsinn der Rassenspannungen im Handelskrieg zwischen schwarzen Händlern und ihren koreanischen und jemenitischen Konkurrenten in Harlem.

In der vornehm gelackten Welt der Objekte von heute ist Hammons Umgang mit Schmuddeligem und Gebrauchtem irritierend und anrührend zugleich. Die Verwendung von Müll entstammt der Ästhetik der Strasse und bietet gleichzeitig einen ungemein reichen Fundus von historischem, kulturellem und sozialem Gehalt. Schmutz und Abgenutztheit erzählen Geschichten von Heterogenität und Vielfalt. Ilya Kabakov hat geschrieben: «Neue Ideen kommen nicht aus der künstlerischen Tradition, sondern aus dem Alltagsleben. Kein Müll ist mehr oder weniger wichtig; es ist alles gleich wichtig.» Kabakov und Hammons haben die Fähigkeit, die Materialien ihrer Umgebung, ihres alltäglichen Lebens zum Sprechen zu bringen und sie zu faszinierenden Gebilden zu verknüpfen. Der Elefantendung aus einem durchreisenden Zirkus inspirierte Hammons zu einer Serie von Dung-Skulpturen: bemalt in den Farben des ANC (African National Congress), mit Gold überzogen und mit Stöckchen verziert, mit kleinen Elefanten dekoriert oder auf Räder montiert, so wurden sie zu Fetischen. Wie Beuys verbindet auch Hammons das Leben mit der Kunst, indem er Materialien verwendet, die Leben suggerieren: gebratene Hühnchen, Fett und Dung sowie Schallplattenscherben und Flaschen. Alle diese Gegenstände tragen die Patina persönlicher, doch ungesungener Geschichten. Anders als Manzoni, der aus konzeptuellen Gründen Künstlerscheisse in Dosen verpackte, nimmt Hammons Dung – eine nicht weniger verachtete Substanz – und verwandelt sie in ein wundersames Objekt. Hammons' Werk, provisorisch, tastend und locker, ist eine Fortsetzung der frühen gesellschaftlich-radikalen Taktik der Arte Povera, geistig verwandt der Fluxus- bzw. der inzwischen fragmentierten und historisierten Situationisten-Bewegung. «Das ist nicht neu, was ich da mache. Es sind alte Instrumentarien, die die weissen Jungs verwendet haben, aber ich verwende sie, um meine Kultur in ihre einzubringen, so wie wir unsere Kultur bei den europäischen Vorfahren eingebracht haben.» Hammons meidet die autonome Form zugunsten von Fragmentarischem, von Collage und Installation. Die Klüfte und Konflikte, die er inszeniert, schaffen ‹Realismus›, jene mutige Offenheit für die Zufälle der direkten Erfahrung und der kulturellen Besonderheit. Bedeutung ergibt sich nicht nur aus

DAVID HAMMONS, OVER THE HEADS OF ORDINARY VIEWERS, 1990, watermelon, African headring/ÜBER DEN KÖPFEN NORMALER BETRACHTER, 1990, Wassermelone, afrikanischer Tragring.

dem früheren Gebrauchswert der einzelnen Gegenstände, sondern auch aus ihrer Beziehung zueinander, zur Umgebung und vor allem zum Betrachter. Hammons ‹fängt› den Betrachter mit Klängen oder umgibt ihn mit Gegenständen; auf diese Weise sind seine *Environments* gleichermassen partizipatorisch und umfassend. Oft beziehen sie das Werk anderer Künstler mit ein – von bildenden Künstlern bis hin zu Jazz-Musikern und Darstellern. Bei der Eröffnung

DAVID HAMMONS, UNTITLED I, 1977, hair and wire environment/
OHNE TITEL I, 1977, Haar und Draht-Installation.

seiner Ausstellung *Rousing the Rubble* im New Yorker PS 1 wurde zu den Klängen von Jemeel Moondoc und dem Jus Grew Orchestra ein «Basketball-Ballett» in voller Länge aufgeführt.

Zu Hammons' Werk mit seinen konstanten Bezügen zum Körper und dessen Funktionen, Exkrementen und Gesten gehört das gesprochene Wort. Als duchampscher Bilderstürmer schwelgt er in der «revolutionären Kraft des Gelächters». Doch Wortspiele verraten auch die Bedeutung schwarzer Sprachtraditionen in der Konzeption seiner Arbeit. «. . . da spricht jemand über diese Type mit den goldenen Taschen aus Chicago. Ich geh also zum Schneider, gebe ihm eine Hose und sage ihm: ‹Nähen Sie ein paar goldene Taschen ein.› ‹Was?› fragt er. ‹Nähen Sie sie einfach ein, und zwar runter bis zum Aufschlag.› Als ich wiederkam, waren die Taschen nicht annähernd so übertrieben, wie ich sie wollte. Weisst du, ich meinte wirklich tiefe Taschen. Der Typ hatte eine Stange Geld. So ist das manchmal, man hört die Worte, und dabei geht einem ein visuelles Licht auf.»

So wie William Faulkner oder Damon Runyon Klangfarbe, Rhythmik und Ausdrucksweise der amerikanischen Sprache in ihrem Werk verarbeiteten, beschäftigt sich Hammons mit Wandel und Wortschöpfung im Sprachgebrauch der Schwarzen. Ähnlich dem reimenden Cockney-Slang handelt es sich auch hier um eine Mundart, eine Art Erweiterung, die die Ideologie der Sprache auf den Kopf stellt und sie mit neuer Bedeutung verschlüsselt. «In meiner Kultur ändern sich die Bezeichnungen täglich, ja stündlich; mit den Wortspielen versuche ich, am Ball zu bleiben.» Doch in der afro-amerikanischen Ausdrucksweise schlägt sich ein noch weit komplexeres Gemisch nieder: die Sprachen des Gospels, die Poesie des Blues und die abstrakte Intellektualität des Jazz. Entsprechungen gibt es im afro-karibischen Vokabular des Reggae und der kraftvollen Strassen-

DAVID HAMMONS, Opening of the exhibition Rousing the Rubble, P.S. 1, New York, 1990/
Eröffnung der Ausstellung Rousing the Rubble, P.S. 1, New York, 1990. (PHOTO: JACK TILTON)

lyrik des Rap. Diese linguistischen Adern prägen Hammons' Werk und das jener Autoren, mit denen er zusammenarbeitet, wie beispielsweise John Farris und der Dichter und Romanautor Steve Cannon. «In der Gesellschaft von Musikern und Dichtern fühle ich mich wohl. Ernsthaft, wenn mir auf der Strasse ein Künstler begegnet, verstecke ich mich hinter einem Auto. Ich komme mit denen nicht zurecht.»

Das Spiel mit Wörtern und Bezeichnungen hat aber auch noch eine andere Funktion, nämlich die der Verwandlung, der alchimistischen Umwandlung von etwas nur scheinbar Einmaligem wie einem Flaschenverschluss, einer Schaufel oder einem Paar Turnschuhe, so dass sie eine talismanhafte Qualität erhalten. Hammons hat seine Praxis als eine «tragisch-magische» bezeichnet, in der er die vergessenen Rudimente des schwarzen Lebens verwandelt, ihnen ihre verlorengegangene Macht zurückgibt und sie wieder mit der Kraft eines Fetisches ausstattet. Zu dieser Magie gehört auch die Konfrontation mit Tabus. LAUGHING MAGIC (1973) gehört in die Reihe jener Stücke, in denen Spaten *(spade)* vorkamen. Das Wort *spade* ist ein Schimpfwort für Schwarze. Hammons plättete das Werkzeug und machte daraus eine menschliche Maske, die an afrikanische Skulpturen erinnert; dazu band er ihnen noch wilde Harlem-Krawatten um und schuf so ein Werk, das auf die ursprüngliche Beleidigung mit einem Gemisch aus Pathos, Konfrontation und Humor reagiert. Da hat eine Umwandlung stattgefunden, die Bedrohung ist abgewendet, das Objekt hat die verletzende Kraft des Wortes bezwungen. Solche Arbeiten haben mehr als e i n e n Sinn.

Auf ähnliche Weise hat Hammons die *Night Train*-Schnapsflaschen – ein Symbol für das Leben der Schwarzen in Hoffnungslosigkeit – eingesetzt, um dem Übel zu begegnen. «Eigentlich sind das Juju-Stücke, Voodoo-Zauber. Schwarze Lippen haben

jede einzelne dieser Flaschen berührt.» Dieselben Flaschen tauchen auch wieder auf Baumästen auf: Duchamps Flaschenbaum als frei nachempfundene *«Poverty»*-Bäume der verlassenen Häuser in Harlem. Das *Night Train*-Etikett rührt an eine besonders reiche Ader amerikanischer Mythologie. Es war die Eisenbahn, mit deren Hilfe der Westen «bezähmt» wurde. *Chain gangs* (Trupps aneinander geketteter Sträflinge) erbauten sie und erhofften sich davon zugleich die Freiheit. Für die Schwarzen, die erfahren hatten, was es bedeutet, auf der falschen Seite der Gleise zu stehen, war die Eisenbahn zugleich Symbol der Unterdrückung – und der Freiheit. Immer wieder tauchen in den Titeln von Blues-, Jazz-, Funk- und Soul-Musik Züge auf. Der darin zum Ausdruck kommende Symbolgehalt ist heute auf die New Yorker *Subway* übertragen. Hammons legte Gleise auf den Fussboden einer Galerie und liess einen kleinen Spielzeugzug um mit blauem Pigment überzogene Kohlehäufchen und aufgerichtete Pianoflügel fahren. Diese Installation beschwor nicht nur den reichen historischen Hintergrund, sondern zollte zugleich auch Tribut an einen grossen Namen des Jazz.

Von Fussböden in Friseurgeschäften in Harlem hob Hammons wollige Haarbüschel auf – ein ebenso unmissverständlich wie eindrücklich afrikanisches Symbol. Jahrelang verwob er sie zu *Dreadlock*-Teppichen, bedeckte damit Stein-‹Köpfe› und befestigte sie so an Drähten, dass sie an Musiknoten oder Baumwollblüten erinnerten. Aufgeladen mit sozioikonographischer Bedeutung, rührt sein vielfältiger Umgang mit Haar auch an marginalisierte Bereiche wie Folklore, Kunsthandwerk und Rituale.[1]

Einer von Hammons' frühsten Körperabdrücken, die aussehen, als ob sich jemand von aussen gegen ein Fenster gelehnt hat, zierte neulich die Titelseite des neuen Magazins *A Gathering of Tribes*. Es wurde an einem Novemberabend im Nuyorican Poets Cafe an der Lower East Side vorgestellt. Einige der talentiertesten schwarzen und hisspanischen Dichter in New York veranstalteten dort eine Lesung. Ein angeregtes Publikum machte mit, brüllte, witzelte und improvisierte eine Jazz-Begleitung. Dichtkunst, in Europa an den Rand gedrängt, wurde hier als wichtiges Kulturvehikel leidenschaftlich gefeiert.

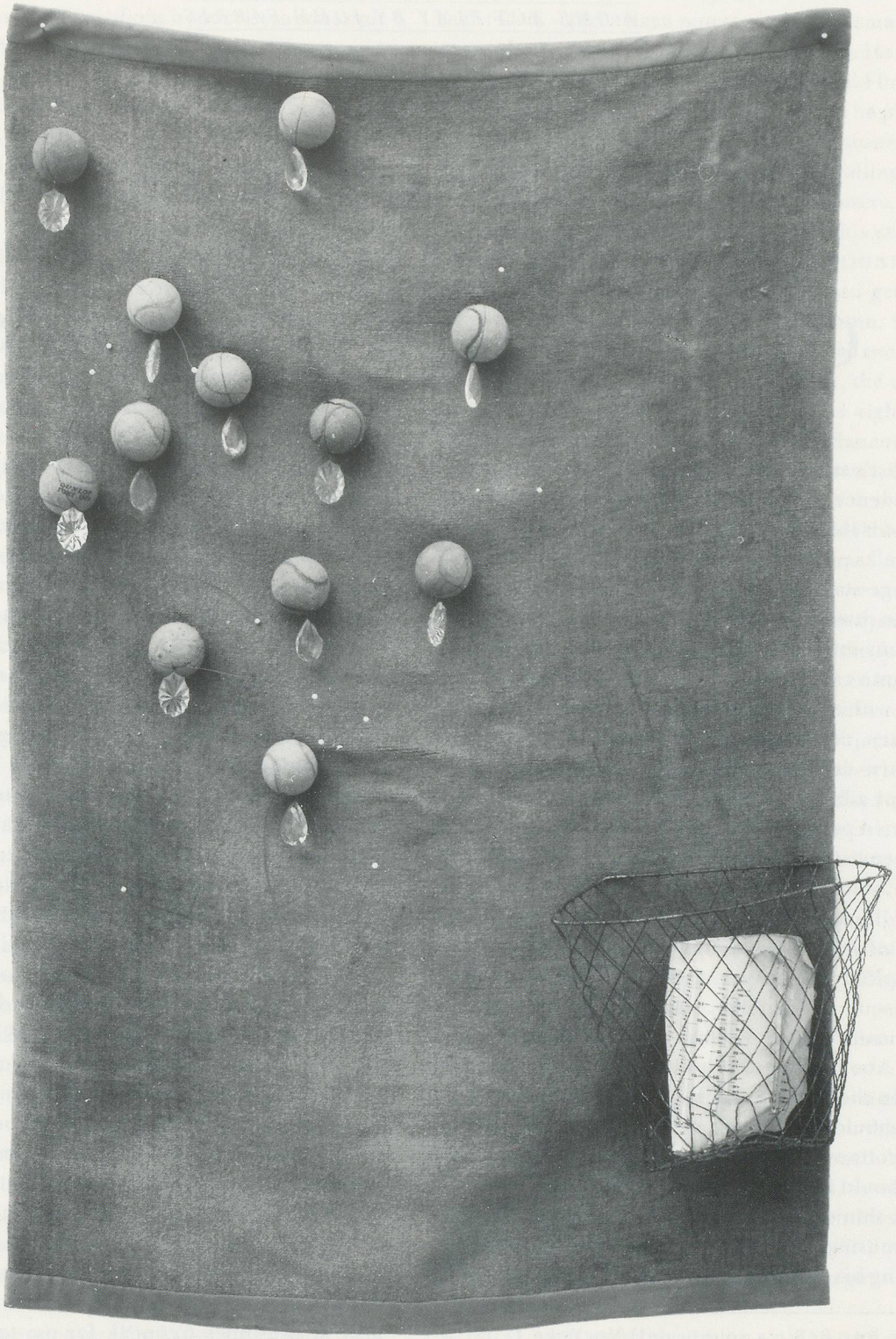
Das ist das Amerika, von dem Baudrillard keine Notiz nahm. Die homogene Schale, die er und andere postmoderne Kritiker beschrieben, hat Millionen feiner Risse. «Ein orthodoxer Raum, durchdrungen von abweichlerischen Pfaden und Figuren, Freiräume, erobert in schöpferischem Missbrauch, unbezähmter Eigenständigkeit und lokaler Machtergreifung.»[2] Hammons' schmuddelige Stücke sind nicht nur ein Schlag gegen das Bild vom sauberen WASP-Amerika (White Anglo-Saxon Protestant), jenem Disney Land, das Baudrillard im Kopf hat, sondern sie sind auch ein Anschlag auf die geschichtliche Kulturhegemonie des Westens. Wie in den inzwischen Geschichte gewordenen Impulsen der Arte Povera oder der Situationisten arbeitet auch er mit Aktionen, Objekten, Wörtern und Musik, um damit Arroganz aufs Korn zu nehmen, die Geschichte neu zu schreiben, verschleierte Diskurse zu entschleiern, einen notwendigen Krieg gegen die Gesellschaft des Spektakels anzuzetteln, die Vielfalt der Stimmen zu beschwören, partizipatorische Räume zu erschliessen – mit einer Art magischem ‹Realismus› also, seinem ganz persönlichen Gemisch aus Pragmatismus, Politik und Poesie.

(Übersetzung: Nansen)

Dank an die Herausgeber der Zeitschrift Tribes *für die Abschrift einer Diskussion zwischen David Hammons, Gail Schilke, Jemeel Moondoc, David Henderson und Keith Gilyard (New York, Herbst 1991); an Tom Finkelpearl für seinen Aufsatz «On the Ideology of Dirt» in* David Hammons: Rousing the Rubble *(The Institute for Contemporary Art, P. S. 1 Museum, New York, und MIT Press, 1991) sowie an A. C. Hudgins und die Jack Tilton Gallery, New York.*

1) Marina Warner hat darauf hingewiesen, dass angesichts der ständig abnehmenden Angst vor unserem animalischen oder primitiven Ich im zwanzigsten Jahrhundert Künstler die Beziehung zwischen Sakralem und Weltlichem untersuchen, das heisst die Grundlage weisser Magie und vorchristlicher Religion: «. . . desto mehr wenden sie sich Kultpraktiken zu, Gedenkritualen und Beschwörungen der Einheit. Zu Zeiten, da das Tier in uns sich ausnimmt wie ein Zeichen der Gnade, verglichen mit den Vergehen und Zerrüttungen des fortschrittlichen industriellen Menschen, beschwört die Kunst die friedliche Koexistenz der Lebewesen.» In «Wie die Wilden», *Parkett* 27, 1991, S. 17.

2) Nato 3, *Gamma City Manifest*, 1986.



DAVID HAMMONS. IT'S NOT NECESSARY, 1989, mixed media/ES IST NICHT NOTWENDIG, 1989, Mischtechnik. (PHOTO: DIRK PAUWELS)

A ONE ACT PLAY BY JOHN FARRIS

IS IT REEL OR IS IT MEMOREX: OUT OF HIS WINDOW

An artist's studio. Not your usual studio, as there are in evidence no brushes, no colors, no canvases. Instead is the clutter of found objects: bolls of cotton, thin stalks protruding from a mound a gold chains; a birdcage-stand with a portable tapedeck. A pair of African masks spit through their mouths with tubing that runs into galvanized laundry tubs transforming them into crude fountains. An ordinary construction spade with a saxophone where its mouth would be if ordinary construction spades had mouths is no ordinary construction spade (some construction. Perhaps a famous jazz musician. An elbow might be imagined poked into a rib here.) There should be an aural environment as well. It should, of course, be Monk; solo. "I Should Care, etc." This should heighten the illusion of the spade. Upstage is dominated by a wall of windows allowing whatever light. It should be implied that outside these windows are Negroes (grotesque humanoids; Afro-Americans, African-Americans, blacks – whatever) both gay and contrary. Above these windows should be a row of hip hats. In the middle of this sits an UNUSUAL ARTIST who should be a black male of indeterminate age with cotton-white hair. He should be well dressed and should circle the floor where he sits lazily with a rapier-thin cane as if stoking a fire, or more improbably, musing. The hand not stoking the fire should be cupping his chin, the elbow resting on a knee. Periodically, he should jerk himself upright from his musings as if he might have discovered something. On these occasions he stands and does a little shuffling dance, circumambulating what might be the fire. The INTERLOCUTOR enters from stage right. The artist continues his musing. INTERLOCUTOR. (to AUDIENCE) Often the art of criticism is the art of contradiction, and as such, the critic is often forced to contradict himself. Thus – while seeking the experimental, what is often encountered might be rejected as not being 'true', i. e., what might be 'expected', 'tried', 'traditional'. It might be said to be lacking a certain 'magic'. And what is this 'magic'? "Those qualities," the critic might say, "that bring a piece to life." "What is life?" one asks. The critic answers, "There are many aspects of it." One might then ask, "Well what aspect of it were you looking for?" "That aspect that allows a piece to stand – to 'breathe'," the critic replies, annoyed. "And what kind of life is it you are looking at?" one might insist, risking the critic's ire. The answer comes, an exasperated, "I don't know! I suppose even stones have a kind of life." There should after this exchange be a somewhat stony silence, (a stone heretofore unnoticed in the heap of found rubble in the UNUSUAL ARTIST's studio rolls to attention) though in point of fact, it cannot be: Having a 'kind of life' implies 'having a kind of language', and so the stone speaks for itself. It tells us where we are, how it came to be, how old it is. It presumes to speak for us; to tell us about

JOHN FARRIS is a writer living in New York.

ourselves; about greed, about selfishness. It tells us about lust, about vanity, about hypocrisy, about murder. The critic doesn't like its language. The stone is panned for its lugubriousness, its stoniness. The stone says the critic is jealous and understands nothing of stone culture. Some years go by. The pendulum of testimony swings to favor the stone. The work has weight enough to sink the critic's reputation for credibility. Now I admit this hypothesis is not very encouraging, in fact, not encouraging at all; though if one were to add a name here, change a shape there, it would have to be admitted that such a scenario is not so far from the truth that it can be seriously discounted. (a pause) So why should criticism be allowed? That famous critic of the dramatic arts, Eric Bently, in his essay, "What is Theatre," defends it this way: "Suppose there was no serious criticism. Then the praise of so-called 'critics' could not be taken seriously, and by that token, could not be encouraging." Of course, too, is the matter of free speech. Having a piece presented to him (or her) and having been invited (presumably) to view a 'work' (after all, only an artist's point of view of a subject rendered to us more or less by his [her implied] ability to best represent that point of view), the critic in a free society must have every right to respond to that point of view to the best of his/her ability. The responsibility of accurate analysis is shared equally by both artist as presenter, and by critic as viewer. The critic functions as a sort of semiotician whose job it is to name the comprehensible: to separate it from what is incomprehensible. His/her knowledge of the subject must be broad; broader even – one – someone – assumes than that of the person being presented; otherwise, with what authority does s/he speak? Take me, for example. I'm the interlocutor. What could I possibly know about art? (pointing to ARTIST) That's the artist over there. My job is to remind you that this is a play, on words, in which the artist himself (gestures towards the ARTIST) is presented as actor.

(a buzzer sounds; the stone falls to its previous position. the ARTIST, startled from his reverie, goes stage left, speaks into intercom) UNUSUAL ARTIST. Zigaboo Museum! Zigaboo speaking! No – yeah, yeah – that's me – no. Well, y'all must pronounce your J's like we pronounce our Z's. What's a jigaboo? No. That ain't me. (starts away, buzzer sounds again) Yeah! O. K. – just a darn minute (goes to a small stool upon which a couple of bowties are lying. He examines them; discards one, puts on the other. Flicking a hat from the rack over the row of windows he places it squarely on his head and exits left. The stone spins, tipping itself up to the door inquiringly, falling again at the sound of footsteps. The ARTIST reenters, ushering in a foreign film crew. Comprising this crew are HERR DIREKTOR, DIE KAMERA, THE SOUNDMAN, and P. A. These are followed by a photo group of three famous photographers, one of whom, SMALL OLYMPUS, is equipped with a flash, while another is SLOW SCAN VIDEO. The third is NIKON, the notorious NIKON. The INTERLOCUTOR exits right. The ARTIST, striking the pose of a flamenco dancer, shuffles to center stage. OLYMPUS flashes away, flitting around the ARTIST as a firefly might.)

UNUSUAL ARTIST. (to HERR DIREKTOR) Is this o. k.?

HERR DIREKTOR. Innocent enough. Hmm . . . do you have a rose?

UNUSUAL ARTIST. Nope – not doing that. (points to an ossified chicken head from which all the feathers have been removed except for a few spiked strands) How about that? Or how about that foot over there? (breaks his pose, goes to little pile of objects from under which he extracts the foot of a chicken) How's this? (placing the foot in his mouth he strikes the flamenco pose)

HERR DIREKTOR. I don't know. Do you feel comfortable?

UNUSUAL ARTIST. (breaks pose, removing the foot from his mouth) Hey – it ain't my foot! A little hot water and this boy will be chicken soup! You sure can't do that with no rose.

HERR DIREKTOR. Well – you could. You'd have rose water.

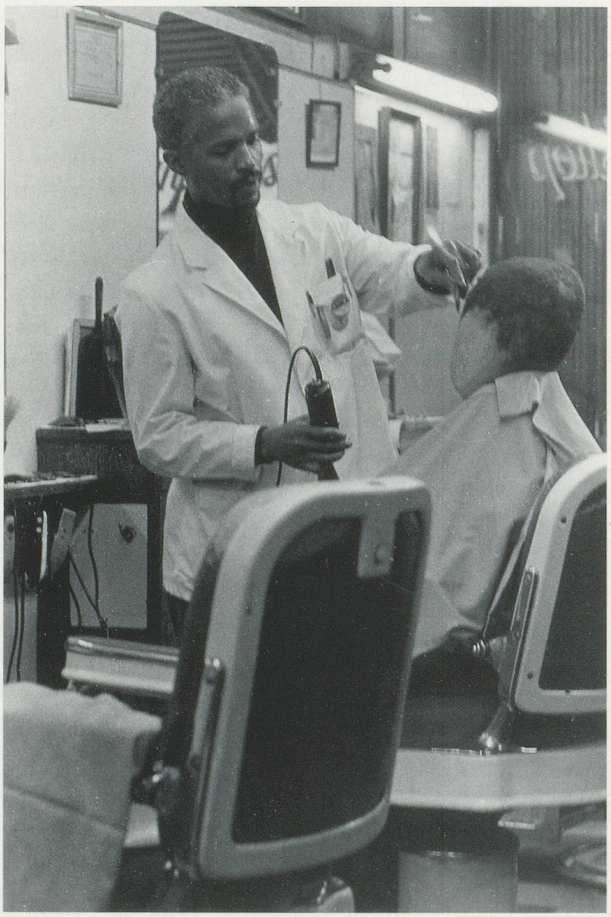
UNUSUAL ARTIST. You can't eat rose water! You might be smellin' good but you'll soon be droppin' dead you keep eatin' that stuff. You go ahead. You go right on ahead with your roses. I think I'll lay with my chicken. (replacing the foot in his mouth he strikes the flamenco pose again)

HERR DIREKTOR. (to crew) You heard 'im guys. Go to it. (to ARTIST) That is unusual!

UNUSUAL ARTIST. Mfph – phlph – phlaf – um – pliph

– hmph – phumph – phuphle . . .
HERR DIREKTOR. You've got great light in here! (to crew) Come on you guys, this light is not going to last. (to ARTIST) Stupendous! Absolutely courageous! (to crew) Come on guys, let's get that. (the crew sets up while the photo group snap and tape)
HERR DIREKTOR. Olympus – would you not do that? Thank you.

HAIRCUT, Barbershop Harlem, 1992/
HAARSCHNITT, Friseur Harlem, 1992.
(PHOTO: CORINNE SIMPSON)



(OLYMPUS gives HERR DIREKTOR a dirty look. stops flashing)
HERR DIREKTOR. (continuing) I need to see him, I think there is enough light in here anyway. Zigaboo?
UNUSUAL ARTIST. (removes foot while keeping his pose) Yeah?
HERR DIREKTOR. I've heard you do a little dance.
UNUSUAL ARTIST. What do you call this? It's a little thing I picked up in the south of Spain!
HERR DIREKTOR. I meant – well, what –
UNUSUAL ARTIST. How about this? (executes an arabesque)
HERR DIREKTOR. Ziggy? May I call you Ziggy?
UNUSUAL ARTIST. Try Zigaboo. (he drops foot, wipes his hands)
HERR DIREKTOR. I was thinking –
UNUSUAL ARTIST. I try not to do that.
HERR DIREKTOR. Oh . . . and what do you do?
UNUSUAL ARTIST. I guess it's like what happens when your doctor hits you under your knee with that little mallet . . .
HERR DIREKTOR. But is that – how do you say – reactionary?
UNUSUAL ARTIST. Terminology is the garbage I use for materials. Wanna see a 'veronica'?
HERR DIREKTOR. Oh? I didn't know you fought the bulls . . .!
UNUSUAL ARTIST. (points to a pile of what looks like hard-packed balls of dried grass in a corner) What do you think that is?
HERR DIREKTOR. To tell the truth, I'm not much of a judge.
UNUSUAL ARTIST. I call a spade a spade. Folks turned the ace of spades before I was born. See that bone over there? That ain't just any bone, that bone is a black cat bone and not just from any cat. That cat is the son of a seventh son. That bone's got 'ba'. (to bone) Hey cat! (bone emits a mewing sound. the stone is seen to grow, except for a thin patch at its crown, a full head of hair)
HERR DIREKTOR. It's rumored –
UNUSUAL ARTIST. At the bottom of every rumor lies a secret. Otherwise they wouldn't be rumors, they'd be facts, wouldn't they.

FADE

EIN EINAKTER VON JOHN FARRIS

IS IT REEL OR IS IT MEMOREX: DURCH SEIN FENSTER

Ein Künstleratelier. Kein gewöhnliches Atelier, denn es sind keine Pinsel, Farben oder Leinwände zu sehen. Statt dessen sieht man ein Sammelsurium von zusammengewürfelten Gegenständen: Baumwollkapseln, dünne Stiele, die aus einem Gewirr von Goldketten hervorstechen; ein Vogelkäfigständer mit einem tragbaren Tapedeck. Zwei afrikanische Masken speien aus ihren Mäulern Schläuche, die in metallisierte Waschtröge münden und sie in primitive Brunnen verwandeln. Ein gewöhnlicher Spaten[1] mit einem Saxophon dort, wo sein Mund wäre, wenn gewöhnliche Spaten Münder hätten, ist kein gewöhnlicher Spaten. (Irgendein Gebilde. Vielleicht ein berühmter Jazzmusiker. Man könnte sich hier einen Ellbogen vorstellen, der in eine Rippe stösst.) Es braucht auch ein akustisches Umfeld. Natürlich Monk, solo. «I Should Care, etc.» Das würde die Illusion des Spatens noch verstärken. Der Bühnenhintergrund wird von einer Fensterwand beherrscht, die jedes gewünschte Licht einlässt. Es sollte angedeutet werden, dass Neger (groteske menschenähnliche Wesen, Afro-Amerikaner, afrikanische Amerikaner, Schwarze – wie auch immer), fröhlich und widerborstig zugleich, draussen vor diesen Fenstern stehen. Über den Fenstern sollten Hüte aufgereiht sein. In der Mitte des Raumes sitzt ein UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER, ein Schwarzer unbestimmten Alters mit baumwollweissem Haar. Er ist gutgekleidet und sollte müssig auf dem Boden sitzen und mit einem florettdünnen Stock herumstochern, als ob er ein Feuer schüren oder, was unwahrscheinlicher anmutet, über etwas nachsinnen würde. Mit der Hand, die nicht im Feuer herumstochert, sollte er sein Kinn umfassen und dabei den Ellbogen auf ein Knie stützen. Er sollte in regelmässigen Abständen aus seinen Gedanken aufschrecken, so als ob er eine Entdekkung gemacht hätte. Dabei sollte er aufspringen und um das imaginäre Feuer herum ein paar schlurfende Tanzschritte machen. Der SPRECHER tritt von rechts auf. Der Künstler sinniert weiter.

SPRECHER (zum PUBLIKUM). Die Kunst der Kritik ist oft die Kunst des Widerspruchs, und so ist der Kritiker häufig genötigt, sich zu widersprechen. Wenn man das Experimentelle sucht, könnte man das, worauf man häufig stösst, als «unecht», d. h. als «wie erwartet», «bewährt» oder «traditionell» abtun. Möglicherweise fällt der Vorwurf, es fehle eine gewisse «Magie». Was macht denn diese «Magie» aus? «Die Eigenschaften», könnte der Kritiker sagen, «die dem Stück sein Leben einhauchen.» «Was ist Leben?» möchte man wissen. «Es beinhaltet viele Aspekte», antwortet der Kritiker. «Nun, welchen Aspekt haben Sie denn gesucht?» könnte man dann fragen. «Den Aspekt, der dem Stück seine Gültigkeit verleiht – es ‹atmen› lässt», erwidert der Kritiker ungehalten. «Und für welche Art von Leben interessieren Sie sich?» könnte man weiterbohren und dabei riskieren, dass der Kritiker in Wut gerät. Die Antwort ist ein gereiztes «Ich weiss es nicht! Vermutlich haben sogar Steine eine Art von Leben.» Nach diesem Wortwechsel sollte steinerne Ruhe eintreten (ein bisher unbemerkt gebliebener Stein rollt aus dem Gerümpel im Atelier des UNGEWÖHNLICHEN KÜNSTLERS hervor), was aber eigentlich unmöglich ist: Eine «Art von Leben» zu haben, bedeutet, auch «eine Art von Sprache» zu haben, und so spricht der Stein für sich.

JOHN FARRIS ist Schriftsteller und lebt in New York.

Er sagt uns, wo wir uns befinden, wie er entstanden ist, wie alt er ist. Er masst sich an, für uns zu sprechen, uns etwas zu erzählen, über uns, über Habgier, über Selbstsucht. Er spricht über Begierde, Eitelkeit, Scheinheiligkeit, Mord. Dem Kritiker gefällt diese Sprache nicht. Er tadelt den Stein für seine Trübseligkeit, für seine Steinernheit. Der Stein ist der Ansicht, der Kritiker sei eifersüchtig und verstehe nichts von Steinkultur. Die Jahre vergehen. Das Pendel der Nachwelt schlägt in Richtung des Steines aus. Das Stück ist so bedeutsam, dass es die Glaubwürdigkeit des Kritikers zunichte machen kann. Ich gebe zu, diese Hypothese ist nicht besonders ermutigend, ja eigentlich überhaupt nicht ermutigend; doch wenn man hier einen Namen hinzufügen oder dort eine Form ändern würde, müsste man zugeben, dass ein derartiges Szenario nicht so weit von der Wahrheit entfernt ist, dass es ruhigen Gewissens ausser acht gelassen werden könnte. (Kurze Pause.) Weshalb sollte Kritik also erlaubt sein? Der berühmte Theaterkritiker Eric Bently formuliert es in seinem Essay *What is Theatre* so: «Angenommen, es gäbe keine ernsthafte Kritik. Dann könnte das Lob von sogenannten ‹Kritikern› nicht ernst genommen werden und würde somit auch nicht ermutigend wirken.» Da ist natürlich auch noch die Redefreiheit. Wenn man einem Kritiker ein Stück präsentiert oder ihn auffordert, ein «Werk» zu rezensieren (im Grunde bloss der Standpunkt eines Künstlers hinsichtlich eines Themas, das einem mehr oder weniger durch dessen Fähigkeit nähergebracht wird, diesen Standpunkt so klar wie möglich darzulegen), muss er in einer freien Gesellschaft das Recht haben, sich so gründlich wie irgend möglich mit diesem Standpunkt auseinanderzusetzen. Der Künstler als Darbieter und der Kritiker als Zuschauer tragen gleichermassen die Verantwortung für eine genaue Analyse. Der Kritiker fungiert als eine Art Semiotiker, der die Aufgabe hat, das Verständliche zu benennen, indem er es vom Unverständlichen abgrenzt. Er benötigt umfassende Kenntnisse über das Thema; man kann annehmen, sie müssten sogar umfassender sein als diejenigen der dargestellten Person; wie sollte er sich denn sonst kompetent äussern können? Nehmen wir doch einmal mich. Ich bin der Sprecher. Wie sollte ich auch etwas von Kunst verstehen? (Zeigt auf den KÜNSTLER.) Dort drüben steht der Künstler. Meine Aufgabe ist es, Sie daran zu erinnern, dass dies ein Schauspiel ist, ein Spiel mit Wörtern, in dem der Künstler selbst (zeigt auf den KÜNSTLER) als Schauspieler auftritt.

(Ein Summer ertönt; der Stein fällt auf seinen früheren Platz zurück. Der KÜNSTLER schrickt aus seinen Träumereien auf, geht auf die linke Seite der Bühne und spricht in eine Gegensprechanlage.)

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Zigaboo Museum! Hier spricht Zigaboo! Nein – ja, ja – das bin ich – nee. Na, ihr sprecht wohl eure Js wie unsere Zs aus. Was ist ein Jigaboo?[2)] Nee, das bin nicht ich. (Entfernt sich. Summer ertönt erneut.) Hallo? Okay, Momentchen! (Geht zu einem kleinen Hocker, auf dem zwei Fliegen liegen. Er prüft sie, legt die eine wieder beiseite und bindet sich die andere um. Er schnappt sich einen Hut von der Ablage über den Fenstern, drückt ihn auf seinem Kopf fest und geht links ab. Der Stein dreht sich wirbelnd herum, hüpft fragend an der Türe empor und fällt wieder runter, als Schritte zu hören sind. Der KÜNSTLER betritt den Raum wieder und führt ein ausländisches Filmteam herein. Zu diesem Team gehören der HERR DIREKTOR, DIE KAMERA, DER TONTECHNIKER und der PERSÖNLICHE ASSISTENT. Ihnen folgen drei berühmte Photographen. Der eine, SMALL OLYMPUS, ist mit einem Blitz ausgerüstet, der zweite heisst SLOW SCAN VIDEO. Der dritte ist NIKON, der berühmt-berüchtigte NIKON. Der SPRECHER geht rechts ab. Der KÜNSTLER bewegt sich wie ein Flamencotänzer auf die Bühnenmitte zu. OLYMPUS lässt unablässig seinen Blitz aufleuchten und schwirrt wie ein Leuchtkäfer um den KÜNSTLER herum.)

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (zum HERRN DIREKTOR). Ist das okay?

HERR DIREKTOR. Wirklich ganz unschuldig. Hmm . . . Haben Sie eine Rose?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Nee, hab ich nicht. (Zeigt auf das Skelett eines Hühnerkopfs, dem man alle Federn ausgerupft hat, so dass nur ein paar stachlige Stoppeln übriggeblieben sind.) Wie wär's damit? Oder mit dem Fuss dort drüben? (Unterbricht seine Flamenco-Pose, geht zu der kleinen Ansammlung von Gegenständen und zieht einen Hühnerfuss darunter hervor.) Wie finden Sie das? (Steckt den Fuss in den Mund und nimmt wieder die Flamenco-Pose ein.)

DAVID HAMMONS, FERTILIZER FOR THE WESTERN HARVEST, 1992, cotton flowers, gold chains/
DÜNGER FÜR WESTLICHE ERNTE, 1992, Baumwollzweige, Goldketten. (PHOTO: JULES ALLAN)

HERR DIREKTOR. Ich weiss nicht recht. Ist Ihnen wohl dabei?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (unterbricht die Pose und nimmt den Fuss aus dem Mund). He, ist ja nicht mein Fuss! Ein bisschen heisses Wasser drüber, und schon haben wir Hühnersuppe! Mit 'ner Rose können Sie so was nicht machen.

HERR DIREKTOR. Nun, man könnte schon. Es gäbe dann eben Rosenwasser.

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Aber Rosenwasser können Sie nicht essen! Möglich, dass Sie gut riechen, doch Sie werden bald tot umfallen, wenn Sie das Zeug essen. Aber nur zu! Nehmen Sie Ihre Rosen. Ich denk, ich bleib bei meinem Huhn. (Steckt sich den Hühnerfuss wieder in den Mund und nimmt erneut die Flamenco-Pose ein.)

HERR DIREKTOR (zum Filmteam). Ihr habt gehört, was er gesagt hat, Leute. Haltet euch daran. (Zum KÜNSTLER.) Das gibt's nicht oft!

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Mfpf – pflpff – pflaf – am – pliff – hmff – pfamf – ffafl . . .

HERR DIREKTOR. Das Licht hier drinnen ist ganz toll! (Zum Filmteam.) Kommt Leute, dieses Licht bleibt nicht ewig so. (Zum KÜNSTLER.) Phantastisch! Wirklich mutig! (Zum Filmteam.) Na los, Leute, nehmt das auf. (Das Filmteam stellt sich auf, während die Photo-Gruppe knipst und filmt.)

HERR DIREKTOR. Olympus, könntest du bitte damit aufhören? Besten Dank! (OLYMPUS wirft dem HERRN DIREKTOR einen verächtlichen Blick zu und hört mit der Blitzerei auf.)

HERR DIREKTOR (fährt fort). Ich muss ihn sehen. Ich finde, hier drinnen hat es eh schon genug Licht. Zigaboo?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (nimmt den Fuss aus dem Mund, verharrt aber in der Flamenco-Pose). Was gibt's?

HERR DIREKTOR. Ich hab gehört, Sie können 'nen kleinen Tanz.

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Wie nennt man das? Ich hab's in Südspanien aufgeschnappt.

HERR DIREKTOR. Ich dachte . . . tja, was –

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Wie finden Sie das? (Macht eine Arabesque.)

HERR DIREKTOR. Ziggy? Darf ich Sie Ziggy nennen?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Versuchen Sie's mal mit Zigaboo. (Setzt den Fuss auf den Boden und wischt sich die Hände ab.)

HERR DIREKTOR. Ich dachte –

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Das versuche ich zu vermeiden.

HERR DIREKTOR. Oh . . . und was tun Sie denn?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Ich schätze, es ist wie wenn Ihnen der Doktor mit diesem kleinen Hämmerchen ans Knie klopft . . .

HERR DIREKTOR. Aber ist das – wie sagt man doch – reaktionär?

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Terminologie ist das Zeug, mit dem ich arbeite. Möchten Sie 'ne «Veronica» sehen?

HERR DIREKTOR. Oh? Ich wusste gar nicht, dass Sie Stierkampf gemacht haben . . .!

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER (deutet auf etwas, das wie ein Haufen gepresster Heuballen aussieht). Was glauben Sie, was das ist?

HERR DIREKTOR. Um ehrlich zu sein, ich kenne mich da nicht besonders gut aus.

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Beim Spiel bekenn ich Farbe.[3] Das Pik-As[4] war schon dabei, ehe ich geboren wurde. Sehn Sie den Knochen dort drüben? Das ist nicht einfach irgendein Knochen, das ist ein Knochen von 'nem schwarzen Kater, also nicht von irgendeinem Kater. Dieser Kater ist der Sohn von 'nem siebten Sohn. In diesem Knochen wohnt 'ne unsterbliche Seele. (Zum Knochen.) Hallo Kater! (Der Knochen gibt ein miauendes Geräusch von sich. Aus dem Stein spriessen überall Haare, nur ganz zuoberst bleibt ein kleines Fleckchen frei.

HERR DIREKTOR. Es geht das Gerücht, dass –

UNGEWÖHNLICHER KÜNSTLER. Hinter jedem Gerücht steckt ein Geheimnis. Sonst wär's ja kein Gerücht, sondern 'ne Tatsache, nicht?

(Übersetzung: Irene Aeberli)

ENDE

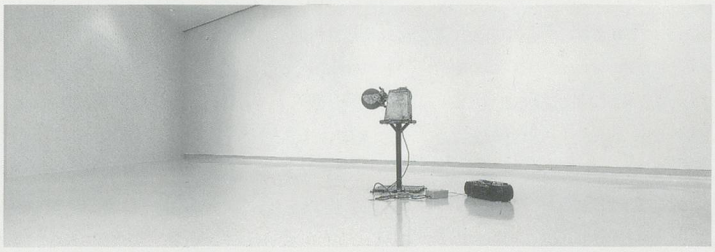
1) Anm. d. Ü.: «Spade» (Spaten) ist im Amerikanischen auch ein gegen Schwarze gerichtetes Schimpfwort. 2) Anm. d. Ü.: Auch «jigaboo» ist eine abwertende Bezeichnung für einen Schwarzen. 3)/4) Anm. d. Ü.: Zwei unübersetzbare Anspielungen auf den abwertenden Ausdruck «spade»: – die Redewendung «to call a spade a spade» («die Dinge beim Namen nennen») – das Wort «ace of spades» («Pik-As»).

LYNNE COOKE

YO

"I feel it is my moral obligation to try to graphically document what I feel socially," David Hammons recently stated, adding, "I'm speaking to both sides." In devising site-specific installations, Hammons builds multivalent statements that, characteristically, are shot through with a wry and debunking wit. For this artist, beginning with the site can mean taking into account not only the physical and socio-cultural characteristics of the place, but also dexterously playing on and with the expectations of the audience. At the Carnegie International, Hammons arrived, equipped with a carload of material, to install his piece, at a moment close to the opening when most of the works by other participants were already in place. Up to that point the only hint of his plans, beyond specifying the location of the space he wanted within the purlieus of the suite of exhibition galleries, was his request that the museum secure some used paint-shakers, the mechanical type that violently rotates the can at the flick of a switch. Once on site, Hammons' first actions seemed devised to claim the territory: two walls were stenciled with decorative patterns reminiscent of the hallways of fifties apartment blocks; the connecting wall was stamped with the telltale marks of a basketball, bruised traces of spontaneous play. Working to the beat of a variety of taped music, mostly jazz, which wafted into the farthest reaches of the deserted museum late that Sunday evening, he seemed to be tuning his piece partly in response to the powerful brooding presence of Louise Bourgeois' psychologically fraught cells in the neighboring gallery.

For the duration of the exhibition, YO-YO, the resultant metaphorical portrait of a hybrid basketballer/painter/musician, violently and spasmodically gyrated the ball in its grip to the sounds of James Brown – a slyly oblique parody of the heroic male artist, the archetypal expressionist. It is as ambiguously coded as most of Hammons' other emblematic constructions, not least the basketball goals of grandiose dimensions decorated with discarded bottle tops that comprise HIGHER GOALS, and the drolly totemic structures that make up ROUSING THE RUBBLE. In the finest performance of all three – musician, artist, and sportsman – a counterpoint is set up between rigorously skilled activity and improvisation, between actions that are reduced to almost quasi-mechanical reflexiveness and fluid intuitive spontaneity. At once a greeting and a challenge, YO-YO leaves an indelible impression whilst avoiding rhetorical posing. Culturally specific without becoming culturally circumscribed, it typifies the knowing and astute stance that David Hammons is adopting towards a situation that, in its eagerness to embrace him as the latest in a series of representative heroes, threatens by its very nature to suffocate and hence muffle him.



DAVID HAMMONS, YO-YO, 1991, installation, Carnegie International 1991, the Carnegie Museum, Pittsburgh. (PHOTO: RICHARD STONER)

LYNNE COOKE is curator at the Dia Center for the Arts, New York, and was co-curator of the 1991 Carnegie International.

LYNNE COOKE

YO

«Ich glaube, es ist meine moralische Verpflichtung zu versuchen, das zeichnerisch zu dokumentieren, was ich gesellschaftlich fühle», sagte David Hammons kürzlich. Und er fügte hinzu: «Ich spreche zu beiden Seiten.» Hammons arbeitet mit standortspezifischen Installationen, die in unnachahmlicher Weise von sarkastischem, entlarvendem Witz durchdrungen sind. Mit dem Standort zu beginnen kann für diesen Künstler heissen, nicht nur den physischen und soziokulturellen Merkmalen des Ortes Rechnung zu tragen, sondern auch geschickt die Erwartungen des Publikums zu nutzen und damit zu spielen. Bei der Carnegie International erschien er erst kurz vor der Eröffnung der Ausstellung, als die Werke der meisten anderen Teilnehmer bereits aufgebaut waren, und brachte eine Wagenladung von Material für seine Installation. Bis zu diesem Moment hatte er – ausser dem Wunsch nach bestimmten Räumlichkeiten – nur in Form einer Bitte auf seine Absichten hingewiesen: das Museum solle ihm doch einige gebrauchte Farbenmischmaschinen zur Verfügung stellen, und zwar von dem mechanischen Typ, bei dem die Büchse durch Knipsen eines Schalters heftig ins Rotieren gebracht wird. Die ersten Handlungen, die Hammons am Schauplatz vornahm, schienen dazu zu dienen, das Territorium abzustecken. Auf zwei Wände trug er mit einer Schablone Muster auf, die an die ornamentalen Ausschmückungen im Eingangsbereich von Mietshäusern aus den 50er Jahren erinnern. Die Verbindungswand stempelte er mit den Abdrücken eines Basketballs, den verwischten Spuren eines spontanen Spiels. Er arbeitete zum pulsierenden Rhythmus verschiedener Musikkassetten, hauptsächlich Jazz, die selbst in die entferntesten Räume des an jenem späten Sonntagabend verlassenen Museums drangen. Dabei schien er sein Werk auf die starke, dumpfe Präsenz der psychologisch aufgeladenen Zellen von Louise Bourgeois in der benachbarten Galerie auszurichten.

Während der gesamten Ausstellungsdauer wird in YO-YO, dem daraus resultierenden Porträt eines hybriden Basketballspielers/Malers/Musikers, ein Ball von einer Farbenmischmaschine mit ruckartigen Bewegungen zur Musik von James Brown durchgeschüttelt – eine schlaue, versteckte Parodie auf den heldenhaften Künstlertypus, den archetypischen Expressionisten. YO-YO ist so vieldeutig chiffriert wie der grösste Teil seiner anderen symbolhaften Konstruktionen, nicht zuletzt die riesengrossen Basketballkörbe mit alten Flaschendeckeln in HIGHER GOALS (Höhere Ziele) und die witzigen Totemgebilde in ROUSING THE RUBBLE (Dieses Wortspiel ist eine Kombination aus «die Leute aufwiegeln» und «im Schutt wühlen». Anm. d. Red.). In den schönsten Werken dieses Musikers, Künstlers und Sportlers entsteht ein Kontrapunkt zwischen streng gestalteten Handlungen und Improvisation, zwischen Aktivitäten, die gewissermassen auf mechanische Reflexbewegungen reduziert sind, und einer fliessenden, intuitiven Spontanität. YO-YO, gleichzeitig Gruss und Herausforderung, hinterlässt einen unvergesslichen Eindruck und vermeidet jegliche rhetorische Pose. In einer Situation, in der man David Hammons als den neuesten in einer Serie von repräsentativen Helden umarmen möchte und ihn dabei zu ersticken und so zum Schweigen zu bringen droht, ist YO-YO ein Sinnbild – kulturell präzise, ohne kulturell eingegrenzt zu sein – für die aufgeklärte und doch so gewitzte Haltung, die er einnimmt.

(Übersetzung: Regine Lienhard)

LYNNE COOKE ist Kuratorin des Dia Center for the Arts, New York, und war Mitkuratorin der Carnegie International 1991 in Pittsburgh.

DAVID HAMMONS, DELTA SPIRIT, installation, New York, 1985.

No Wonder

DAVID HAMMONS AND LOUISE NERI

— **LN:** In nomadic philosophy, there are some interesting ideas about the concept of art which I think relate to your work – that nomad art defies closure, rejects the concept of linearity, and reflects a cosmic integrity between function, aesthetics, and spirituality which binds it to the concept of reality; that nomads have developed a way of life and an aesthetic attitude which defy and critique both the settlement and the art inspired by the state.[1] Is nomadism then for you a question of philosophy, or style?

— **DH:** Nomadic philosophy is my math book. I'm trying my best to live a nomadic life to save myself, to keep centered into something that is ancestral. When you find a found object, the work is halfway complete because the object is talking to you. Whereas everything at Pearl Paint is devoid of spirit; you have to bring everything to it. I'm not working that hard. Did you know that the most incredible inventions were made in response to basic needs, like those of McCoy, the black inventor?

— **LN:** I always thought he was Scottish.[2]

So then, what do you consider your art to be?

— **DH:** "The Real McCoy." I'm regurgitating. It's all like bowel movements to me, like sweating.

— **LN:** Then why do you exhibit it? Is it to separate yourself from "outsider artists"?

— **DH:** Any direction you take is madness. I am caught in between, romantically in love with, all those concepts – keeping it to myself, laying it all out untitled, showing it, not showing it. Sometimes I wish I could be an outsider and have no idea what I'm doing. I tried to do it once but it drove me totally mad. I didn't want to show the work, I didn't want to show myself. I didn't go out, I started turning into a monster. I began to see how we really look when we don't manicure ourselves.

— **LN:** Like a Wild Man.

— **DH:** There are a lot of those in New York. The homeless. But I need these outsider cats. Like Jr. who has been living on the bench in Tompkins Square for eight years. This cat is so deep . . . we were at a restaurant recently, and a woman's standing in the open door and he says, "What are you trying to do? Heat up Second Avenue?" When we go walking, he reveals order and pattern in things that you would never notice – for example, how homeless people on a block divide out their sleeping spots according to the lines between the bricks in the wall.

— **LN:** It's about reversing the world, turning it inside-out. Homeless people terrify 'normal' people in the way they 'sign' their bodies. They're like walking fetishes.

— **DH:** That's where their power comes from. I saw a homeless by himself in a subway car once during rush hour. He smelt very bad. Only he or a king could ride in a car alone at that hour.

— **LN:** So they're real artists in a way, artists bent on self-destruction?

— **DH:** Take Jr., for example – he's the "mayor" of Tompkins Square. He's getting famous in his realm . . . he's been on the front of the New York Times, on TV. And the exposure is starting to drive him crazy. If you stay too long on his bench, he considers it an invasion of his personal space.

— **LN:** The art world obsesses on the elusiveness of David Hammons, while David Hammons obsesses on the territoriality of a homeless person. Jr. could be the greatest artist in the world!

So, if the concept of "smooth space"[3] is so central to your work – subjectivizing space and time, bringing the outside in, dissolving the walls – then how come you agreed to having a retrospective last year? I also thought you didn't believe in resumes.

— **DH:** I don't, but the problem is there has to be something between low art and high art, a bridge to bring black people to high art. Someone has to bring them to that, and I took on the responsibility.

But now I'm through with the retrospective. I'm trying to get back to where I was before the retrospective happened. It was a good way to clean out my studio!

The Pittsburgh piece, YO-YO, is the first

real piece I've made since I left the cemetery and its coffins and skeletons behind. That's why it's so important to have music in the gallery, because the gallery could be a fun place. And the boom box is an important part of my culture.

— **LN:** So, in this constant process of osmosis, conflation, transformation, where does a work of art begin and end?

— **DH:** It's like food. You know instinctively.

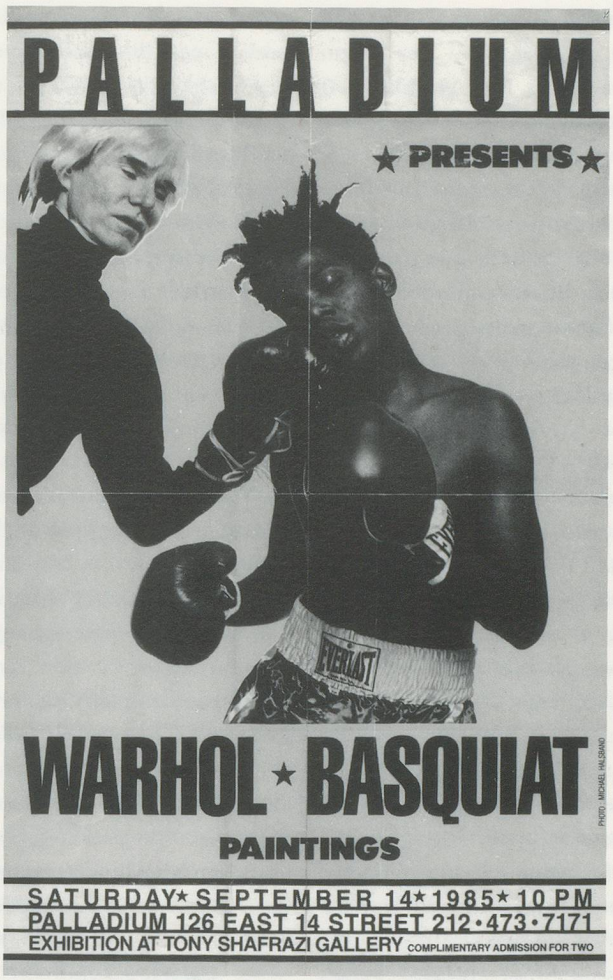
— **LN:** When does it begin?

— **DH:** When you're hungry! Except sometimes you get so tired of making it you don't feel like eating it. I just collect things and see how they collide in my studio. The more I bring in the more puns I will have to play with. Sometimes I just get sick of a work of art. Or someone comes in here and says, "Is that finished?" and I say, "Sure, take it." It ends up in a gallery, and that's the only reason it ends up looking like art. I'm interested in the arbitrariness of these decisions because I am not that free and open to decide whether to call it a piece of art. For example, I don't know where the art begins and ends in this studio.

— **LN:** I don't believe you're so irresponsible.

— **DH:** I have to keep playing at both ends to keep the interest. Now I'm trying to do my homework before I do a show. And then I think, "To hell with that! I don't give a damn what happens." I'm interested in that as a method. The problem is that it's impossible to try and reproduce it.

With my art, I usually come to town, walk around for a few days and wait for something to happen. I love the suspense. Last night on Second Avenue I found twenty-five pairs of elbows.



But when I did PUBLIC ENEMY – the recent piece at MOMA – I found I couldn't co-opt the space; it co-opted me. The whole Roosevelt statue turned over on top of me.

— **LN:** Who are your African-American artistic forbears?

— **DH:** Robert Colescott's the force. Through his paintings – EAT DEM TATERS, for example[4] – I found a way of bringing humor to the seriousness of my work. I wanted to make sculpture with that same feeling in it.

— **LN:** How is he generally regarded?

— **DH:** It's a hot tater in the history of the sacred cloth! For black and white. He's playing with all these things, using himself as a subject and getting mixed up in the art world.

— **LN:** Is Colescott's work post-modern then?

— **DH:** PostToasties is the only 'post' I know.

— **LN:** Well I suppose that if you don't have any concept of temporal linearity to begin with, 'post' doesn't mean anything anyway. The act of naming is an artificial thing. If everything exists side by side, nothing comes 'after'. You use what you want when you want it.

— **DH:** That's our culture. Everything can be used, twisted another way

to say something about where we are now.

— **LN:** How then would you define "Afro-kitsch"?[5] Could it be this little black souvenir doll here?

— **DH:** That's not kitsch, it's racist-offensive, because it's well-made. So well-made and so racist. The pain is so strong from it that we don't even see the form. For me, Afro-kitsch is when all those people outside are walking around Harlem wearing fake *dashiki* material.

— **LN:** What about when you use elements that are authentically African, is that Afro-kitsch?

— **DH:** I think so. But if it's good kitsch, it will be good art! And anyway, I'm trying to use African-American rather than African symbols. It's a balancing act, being a bridge between two cultures, being a victim. That's what jazz taught us. My people took these European instruments and in blowing their breath in them, blew the misery and madness of our experience. Let's not forget that 'jazz' is a European term. We call it black classical music. Jazz is another word for nigger.[6] I don't know what Afro-kitsch is exactly, but I know that we'll grab onto anything we can to save ourselves from drowning, and maybe even get lost in the process. You have to accept it because that is the period we're going through. Whether we want a relationship with Africa or not, we are forced into a romantic relationship with it. The same goes for Europeans.

We always thought Andy Warhol was kitsch, and if I ask Europeans why they think he got so famous, they see it as being because all of America is kitsch. And I think, "Thank God America is kitsch because there has to be somewhere like this in the world." America represents to me the apex of modern man, the result of modern culture. It's like it's squeezed out of a tube, like toothpaste. And it is really interesting. Nowhere else in the world is dealing with what it is to be able to see the whole world in one subway car. America doesn't quite know how to deal with it either, but they have let everyone come to work the whole thing out, and that is why we have all this madness – like the kid who had his face painted white in a recent bias attack.

— **LN:** HOW YA LIKE ME NOW – a giant blonde-haired, blue-eyed Jesse Jackson which you presented as a huge outdoor billboard in Washington D.C. during Black History Month in 1990 – was a complex work fusing all those present realities (overt racism, bias attacks) with memory (the problematic Clark test,[7] segregation, and the idea of the white nigger) and the more intangible psychosocial questions about identity crisis and the limits of visuality. That binary quality in your work is so crucial. I guess it's the joker in you.

— **DH:** It's important for me to regurgitate that and not try and act like I'm from some kind of ancient country to which I belong. A hummingbird is what I think I am. And what many people want to be. This is at the center of nomadic philosophy – if that's what you are, celebrate that and let the world see that. That I'm of this stuff and don't know which part it is. Like this fountain sculpture, SPITTING IMAGE. When I came back to Rome, all I could see were faces with water coming out of them, but I couldn't see my reflection in them. So I had to find something in which I could see it.

— **LN:** Is that your reflection in SPITTING IMAGE?

— **DH:** Yes it is. In terms of the features. And also because I put it together. I'm always trying to get even with having to look at someone else's culture and study that culture to understand it – and so it's important that I make something like a fountain in which Europeans cannot see their own reflection.

That's why I go to Italy because it's the only art that I have experienced which also contains the essence of my culture. It's so minimal yet so fluid. The critical poetry of the space is what matters.

I'm trying to make an abstract art out of my experience, just like Thelonious Monk. But my dilemma is, do I want to be isolated from the masses like Monk was? Or do I want to be out there with my message? Both ways are extremely valid.

— **LN:** Why don't you ever talk about any other African-American visual artists besides Colescott?

— **DH:** Without them, I wouldn't be making art, but at the same time I can't afford to make art their way. Basketball is closer to what I'm about – the art of improvisation. How blacks turned the game invented by a white man into a whole other thing – ballet, theater. But basketball is such a fast game it's easy to see how cocaines can infiltrate it. Even jazz music is coming out of the drug. I wonder which came first, the drug or the music.

— **LN:** But drugs are not such an unusual thing among artists.

— **DH:** Sure, none of this stuff is new. But when I say something about my culture, and everyone says, "But this happens in all cultures," well I don't know anything about any other culture because I didn't even know that we are a culture. We only came out of slavery recently, and we are just finding

now that we are a culture. That's why Afro-centricity is flying all over the place.

And then the Africans can call us Afro-kitsch, but if we are that, then it is something we have to go through. It's like the only reason that I hate rap music is because it's still here. We're trying to deal with having to be brothers – but since black-on-black crime has become so heavy, we're distancing ourselves, calling each other cousins – in order to build our culture. We haven't had the opportunity before. You could be like the hummingbird and say it's all bullshit, but most people need this. Marcus Garvey designed the African-American flag which looked like the Italian flag except that it is red, black, and green. But it is so abstract, so pure, that the masses were frightened by it. I made my flag because I felt that they needed one like the U.S. flag but with black stars instead of white ones. But then, who needs stars when we have Michael Jackson and you have E.T. (Elizabeth Taylor) – they're stars and look what they've done to themselves. So, you have to work on all these levels to try and keep some cohesiveness to the culture. All these levels and all these gears and things and you're turning and twisting to keep the shit together and it might blow up any second if the steam comes out. And now all of a sudden there are so many experts on the whole thing that we don't know who to believe and how the shit came down the tube.

— **LN:** Why do you so rarely deal with women in your work? They are never the object of your double-edged humor. Your metaphorical person is always a man – basketballer, dandy, homeboy, musician.

— **DH:** To be with them is my desire, to be without them is my ambition. How can I deal with that which I am not of, that I know so little about? I don't know how to. And I can't pretend that I do just to be 'politically correct'. And besides, I ride a woman's bicycle!

— **LN:** That's because it's more comfortable and easier to control.

— **DH:** It's a weak construction but it has such a beautiful shape. That negative space in the middle. I love it, I have three of them.

I did deal with women in the hair pieces.

— **LN:** But the nappy hair that you used in the hair pieces is completely androgynous.

— **DH:** Exactly. When I got to using the hair in my work in the early seventies, an artist told me that I had "emptied the cup." Maybe he was right, but I wasn't going to let that hair retire me.

But in the end it did. I reached this bottom line with it. Zero-point. I got to a visual object and medium that was pure, nonsexual, which spoke everything I wanted to say.

— **LN:** Culturally specific Minimal Art.

STAR SCALP DESIGN, Southern Nigeria/ STERNFÖRMIGE HAARMODELLIERUNG, Süd-Nigeria.

— **DH:** It was like I had wiped myself out. I'm still trying to recover from having had to recreate these pieces for the retrospective.

— **LN:** Why did you have to recreate them? I thought hair lasts forever.

— **DH:** Most of these pieces got lost or thrown out. I recreated them to show what I was doing during these periods, and because no-one wanted to accept what I was doing at the time. Black hair was the only thing then that was not of the oppressors' culture. And when it is removed from the head, it's even more alien, as if it's been dropped from another planet. It's the oldest hair in the world.

— **LN:** Everyone knows the iconography of hair.

— **DH:** But noone guessed that it was hair. They all called it "steel wool," even in writing about it.

I'm also dealing with women in the fountain pieces, in a subtle, fragile way. The airiness of these pieces. And then again the piano lid pieces are also very feminine in their body shape.

— **LN:** Little wonder you love Fellini so much!

— **DH:** I learned a lot about Fellini, and that Italians dis him because he is talking about the bowels of Italian culture, about farting and squeezing someone's boob at the movies, about food fights across the dinner table.

In my art, I am also poking fun at my culture's obsession with cool – acting cool, being cool. One day I'd like to do a show of Miles Davis' wigs. Prince knows how to trash himself, which is very important, like Cab Calloway. Being uncool is the worst thing you can do in my culture.

— **LN:** It's the same in the art world.

— **DH:** Yeah . . . your shit's got to

come out of Paris otherwise it's not happening.

— **LN:** It's like German artists making jokes about Nazi-ism. That's considered to be shocking, especially by Americans. But that's more a case of the subject being taboo, too dangerous to even play with.

— **DH:** Black male genitals are a taboo in white culture. I'm trying to deal with that stereotype now. So . . . that's where things are right now. I want to go down below the Sahara soon to deal with my Wasp complex. And to see all that beautiful architecture.

And at the same time, there are these chair seats that I've been working on that have chewing gum stuck to their underside. I've got to figure out how to do it without ruining my teeth.

— **LN:** That's so disgusting . . . putting your hand underneath a seat and coming across gooey gum . . .

— **DH:** I look for it now . . . I put my hand underneath the chair and think, "Oh-oh, there's something . . ." So . . . that's it.

— **LN:** That's it?

— **DH:** That's i t . What's that?

Harlem, January 18, 1992

1) See Teshome H. Gabriel, "Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey," in *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema* (Cambridge MA: Celebration of Black Cinema, Inc. and The MIT Press, 1988) pp. 62–79.

2) The term "The Real McCoy" has twin etymologies. The first, Elijah McCoy (1843–1929) was an American engineer and inventor who patented some 60 industrial devices, from an ironing board to a lubricant for steam engines. Throughout his life his inventions were often wrongly attributed to others. Thus "The Real McCoy" became the standard 'pseudonym' for authenticity in popular usage in the U.S.
The second is McCoy [alter. of McKay (in the phrase the real McKay, the true chief of the Scottish McKay clan, a position often disputed) in *Webster's Dictionary*].

3) Gilles Deleuze and Felix Guattari, *Mille plateaux,* Paris, Minuit, 1980, p. 447, cited in Gilles Deleuze and Felix Guattari, "Nomad Art," *Art & Text* 19, (Oct–Dec 1985) pp. 16–23.

4) In this painting, Colescott made van Gogh's famous painting, THE POTATO EATERS, the basis for his darkly humorous look at black domestic life.

5) Cultural critic, Manthia Diawara, coined the term "Afro-kitsch" in his contribution to the panel discussion, "Do the Right Thing: Postnationalism and Essentialism in Black Cultural Criticism," at the *Black Popular Culture* conference held at the Dia Center for the Arts, New York last December.

6) Quoting Miles Davis.

7) The black social psychologists, Kenneth and Mamie Clark, developed a series of doll and coloring tests which were carried out in the 1950s on black children between the ages of 3 and 7 to measure how racism and segregation damaged their self-esteem. They found that black children preferred white dolls to black dolls, and tended to use white or yellow crayons rather than brown crayons when asked to draw themselves. Cited in Michele Wallace, "Modernism, Postmodernism, and the Problem of the Visual in Afro-American Culture," *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures,* New York, The Museum of Contemporary Art and The MIT Press, 1990, p. 39.

Kein Wunder

DAVID HAMMONS UND LOUISE NERI

— **LN:** In der Philosophie der Nomaden gibt es ein paar interessante Ideen zum Kunstbegriff, die mir auch auf Ihre Arbeit zuzutreffen scheinen. Die Kunst der Nomaden vermeidet Abgeschlossenheit und lehnt das Konzept der Linearität ab; sie widerspiegelt eine kosmische Integration von Funktion, Ästhetik und Spiritualität, worin sie ihre Verbindung zur Wirklichkeit herstellt. Die Nomaden haben eine Lebensart und ästhetische Haltung entwickelt, in der sie sowohl die Sesshaftigkeit als auch die diesem Status entspringende Kunst ablehnen und kritisieren.[1] Ist Nomadentum also für Sie eine Frage der Philosophie oder des Stils?

— **DH:** Nomadische Philosophie ist meine Bibel. Ich versuche, ein Nomadenleben zu führen, um mich nicht selbst zu verlieren, um mich auf das zu besinnen, was von meiner Abstammung, meinen Wurzeln her in mir angelegt ist. Wenn man ein vorgefundenes Objekt hat, ist die Arbeit schon halb fertig, weil der Gegenstand einem etwas mitteilt. Bei *Pearl Paint,* dem New Yorker Laden für Zeichenbedarf, hingegen ist alles ohne Leben; man muss alles selbst einbringen. So hart arbeite ich nicht. Wussten Sie, dass die unglaublichsten Erfindungen

gemacht wurden, um die grundlegendsten Bedürfnisse zu befriedigen, zum Beispiel von The Real McCoy (‹der wahre Jakob›), einem Schwarzen übrigens?

— **LN:** Ich dachte, das war ein Schotte.[2)]

Wofür also halten Sie Ihre Kunst?

— **DH:** Für den «wahren Jakob». Ich erbreche mich. Das sind für mich alles Darmbewegungen, eine Art Transpiration.

— **LN:** Warum stellen Sie es dann aus? Wollen Sie sich von anderen «Aussenseiter-Künstlern» unterscheiden?

— **DH:** Egal wie man sich entscheidet, es ist immer verrückt. Ich sitze mittendrin, romantisch verliebt in alle diese Vorstellungen – alles selbst behalten, nichts beim Namen nennen, es zeigen, es nicht zeigen. Manchmal wünschte ich, ich könnte ein Aussenseiter sein, der keine Ahnung hat, was er da macht. Ich habe es einmal versucht, aber es hat mich vollkommen verrückt gemacht. Ich wollte mein Werk nicht zeigen, ich wollte mich selbst nicht zeigen. Ich bin nicht nach draussen gegangen, ich habe mich langsam in ein Monster verwandelt. Ich begriff, wie wir wirklich aussehen, wenn wir uns nicht feinmachen.

— **LN:** Wie die Wilden.

— **DH:** Davon gibt es eine Menge in New York. Die Obdachlosen. Aber ich brauche diese Aussenseitertypen. Wie Jr., der seit acht Jahren auf einer Bank im Tompkins Square lebt. Der Typ ist so abgründig . . . wir waren neulich in einem Restaurant, da stand eine Frau in der offenen Tür, und er sagt: «Was hast du vor? Willst du die Second Avenue heizen?» Wenn wir zusammen herumlaufen, entdeckt er Strukturen in Dingen, von denen man sonst nie Notiz nimmt – zum Beispiel, wie die Obdachlosen auf der Strasse ihre Schlafstellen mit Hilfe der Linien einteilen, die sich aus der Anordnung der Ziegelsteine in der Häuserwand ergeben.

— **LN:** Die Welt wird auf den Kopf gestellt, das Innere nach aussen gekehrt. Die Obdachlosen erschrecken die ‹Normalen› damit, wie sie ihren Körper ‹markieren›. Sie sind wie wandelnde Fetische.

— **DH:** Das ist es, was ihnen Macht gibt.

Einmal habe ich während der Stosszeit einen Obdachlosen ganz alleine in einem Wagen der Subway sitzen sehen. Er stank fürchterlich. Nur er – oder ein König – kann zu dieser Zeit einen ganzen Wagen für sich beanspruchen.

— **LN:** Dann sind sie also auf ihre Art richtige Künstler, Künstler der Selbstzerstörung?

— **DH:** Nehmen Sie zum Beispiel Jr. Er ist der «Herr» vom Tompkins Square. Auf seinem Terrain ist er berühmt . . . er war auf der Titelseite der *New York Times* und im Fernsehen. Und allmählich macht es ihn wahnsinnig, im Rampenlicht zu stehen. Wenn du zu lang auf seiner Bank herumsitzt, betrachtet er das als Eindringen in seine Privatsphäre.

— **LN:** Die Kunstwelt beschäftigt sich obsessiv mit der Ungreifbarkeit von David Hammons, während David Hammons sich obsessiv mit den Territorialansprüchen eines Obdachlosen beschäftigt. Jr. könnte der grösste Künstler der Welt sein!

Wenn also das Konzept des «flexiblen Raums»[3)] in Ihrer Arbeit eine so wichtige Rolle spielt – Raum und Zeit subjektivieren, das Äussere nach innen tragen, die Wände auflösen –, wieso haben Sie sich dann letztes Jahr auf eine Retrospektive eingelassen? Ausserdem dachte ich, dass Sie nicht an offizielle Lebensläufe glauben.

— **DH:** Tue ich auch nicht, aber das Problem ist, dass es da etwas zwischen der niederen und der hohen Kunst geben muss, eine Brücke, um den Schwarzen den Zugang zur hohen Kunst zu öffnen. Irgend jemand muss sie ihnen erschliessen, diese Aufgabe habe ich übernommen.

Aber jetzt bin ich mit der Retrospektive fertig. Auf diese Weise habe ich mein Atelier ausgeräumt. Ich versuche jetzt wieder dahin zurückzukommen, wo ich war, bevor die Retrospektive stattfand. Das Stück YO-YO in Pittsburgh ist meine erste richtige Arbeit, seit ich den Friedhof mit diesen Särgen und Skeletten hinter mir gelassen habe. Deshalb ist es auch so wichtig, Musik in der Galerie zu haben, denn die Galerie kann durchaus ein Ort zum Spasshaben sein. Der *Gettoblaster* ist ein wichtiger Bestandteil meiner Kultur.

— **LN:** Bei diesem permanenten Prozess der Osmose, der Verschmelzung und der Umwandlung – wo beginnt und endet da ein Kunstwerk?

— **DH:** Das ist wie beim Essen. Das weiss man instinktiv.

— **LN:** Wo fängt es an?

— **DH:** Wenn man Hunger hat! Ausser wenn man das Kochen manchmal so satt hat, dass man keine Lust mehr hat zum Essen. Ich sammle einfach Dinge und beobachte, wie sie in meinem Atelier aufeinandertreffen. Je mehr ich zusammentrage, desto mehr Wortspiele kann ich damit machen. Manchmal habe ich eine Arbeit einfach über. Oder jemand kommt herein und sagt: «Ist das fertig?» Und ich sage: «Sicher, nimm es.» Es landet in einer Galerie, und das ist der einzige Grund, warum es schliesslich wie Kunst aussieht. Mich interessiert die Zufälligkeit solcher Entscheidungen, weil ich nicht

frei und offen genug bin, um zu entscheiden, ob ich das ein Kunstwerk nennen soll. Ich weiss zum Beispiel nicht, wo in diesem Atelier die Kunst beginnt und wo sie aufhört.

— **LN:** Ich glaube nicht, dass Sie so unverantwortlich sind.

— **DH:** Ich muss auf beiden Seiten gleichzeitig spielen, um mein Interesse zu wahren. Ich versuche jetzt, meine Hausarbeiten zu erledigen, bevor ich eine Ausstellung mache. Und dann denke ich wieder: «Zum Teufel damit. Ist mir doch egal, was da passiert.» Mich interessiert das als Methode. Das Problem dabei ist allerdings, dass man so etwas nicht proben und wiederholen kann.

Bei meiner Arbeit gehe ich meistens in die Stadt, laufe ein paar Tage herum und warte darauf, dass etwas passiert. Ich mag die Spannung. Gestern abend habe ich auf der Second Avenue fünfundzwanzig Paar Ellbogen gefunden. Aber bei PUBLIC ENEMY, dem Werk, das ich kürzlich im MOMA gemacht habe, bekam ich die Institution nicht in den Griff, statt dessen hatte sie mich im Griff. Die Roosevelt-Statue schwebte über mir wie ein Damoklesschwert.

— **LN:** Wer sind Ihre afro-amerikanischen künstlerischen Vorfahren?

— **DH:** Robert Colescott ist der Wichtigste. Durch seine Bilder – zum Beispiel EAT DEM TATERS[4] – habe ich eine Möglichkeit gefunden, Humor in meine Arbeit zu bringen. Ich wollte Skulpturen mit eben diesem Gefühl darin machen.

— **LN:** Was denkt man allgemein über ihn?

— **DH:** Er ist eine heisse Kartoffel in der Geschichte des heiligen Tuchs. Für Schwarz und Weiss. Er spielt mit all diesen Sachen und macht sich selbst zum Subjekt, er mischt sich in die Kunstwelt ein.

— **LN:** Ist Colescotts Arbeit also postmodern?

— **DH:** PostToasties (die Corn Flakes von der Firma Post) sind das einzige ‹post›, das ich kenne.

— **LN:** Also, wenn Sie keine Vorstellung von zeitlicher Linearität haben, bedeutet ‹post› sowieso gar nichts. Bezeichnungen sind immer künstlich. Wenn alles nebeneinander existiert, gibt es kein ‹Danach›. Man verwendet, was man will, wenn man es will.

— **DH:** Das ist unsere Kultur. Man kann alles verwenden und umdrehen, um damit etwas darüber auszusagen, wo wir jetzt sind.

— **LN:** Wie würden Sie dann «Afro-Kitsch» definieren?[5] Wäre das zum Beispiel diese kleine schwarze Souvenirpuppe hier?

— **DH:** Das ist kein Kitsch, das ist eine rassistische Attacke, weil sie gut gemacht ist. So vollendet und so rassistisch. Es ist so fürchterlich, dass wir nicht einmal die Form beachten. Afro-Kitsch ist für mich, wenn alle Leute da draussen in Harlem in nachgemachten Dashiki-Sachen herumlaufen.

— **LN:** Und wenn Sie authentische afrikanische Elemente verwenden, ist das Afro-Kitsch?

— **DH:** Ich glaube schon. Aber wenn es guter Kitsch ist, ist es auch gute Kunst! Überhaupt versuche ich, mehr afro-amerikanische als afrikanische Symbole zu verarbeiten. Eine Brücke zwischen zwei Kulturen, ein Opfer zu sein, das ist ein Balanceakt. Das haben wir aus dem Jazz gelernt. Mein Volk hat diese europäischen Musikinstrumente genommen und hineingeblasen, und dabei haben sie ihr ganzes Elend und die Verrücktheit ihrer Erfahrung hineingeblasen. Vergessen wir nicht, dass ‹Jazz› ein europäisches Wort ist. Wir nennen es ‹schwarze klassische Musik›. Jazz ist ein anderes Wort für ‹nigger›.[6] Ich weiss nicht, was Afro-Kitsch eigentlich genau ist, aber ich weiss, dass wir nach allem greifen, was sich uns bietet, um nicht zu ertrinken, und uns dabei vielleicht sogar verlieren. Das muss man akzeptieren, weil es eben die Phase ist, die wir gerade durchmachen. Ob wir nun eine Beziehung zu Afrika wollen oder nicht, wir werden auf jeden Fall in eine romantische Beziehung hineingezwungen. Dasselbe gilt für Europäer.

Wir hielten Andy Warhol immer für Kitsch, und wenn ich Europäer frage, warum er wohl so berühmt geworden ist, dann meinen sie, das liegt daran, dass ganz Amerika Kitsch ist. Und ich denke: «Gottseidank ist Amerika Kitsch, denn so etwas muss es einfach irgendwo auf der Welt geben.»

Amerika ist für mich der Höhepunkt des modernen Menschen, die Summe der modernen Kultur. Es ist wie aus der Tube gedrückt, wie Zahnpasta. Und es ist wirklich interessant. Nirgendwo sonst gibt es das, dass man die ganze Welt in einem U-Bahn-Wagen finden kann. Amerika weiss selbst nicht genau, wie es damit umgehen soll, aber sie haben jeden seinen Beitrag leisten lassen, und deswegen haben wir diesen ganzen Wahnsinn – wie der Typ, der sich neulich bei einem rassistischen Übergriff das Gesicht weiss angemalt hat.

— **LN:** HOW YA LIKE ME NOW war ein riesiger, blonder, blauäugiger Jesse Jackson, den Sie 1990 während *Black History Month* in Washington D.C. auf einer grossen Plakatwand präsentierten. Diese komplexe Arbeit war ein Konglomerat aus der heutigen Wirklichkeit (offener Rassismus, rassisti-

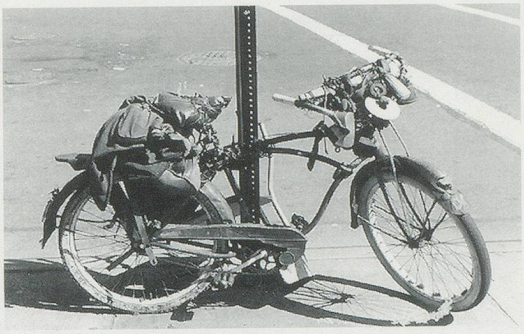
sche Übergriffe), der Erinnerung (der problematische Clark-Test[7]), Rassentrennung und die Idee vom weissen Neger) und den diffuseren psychosozialen Fragen zu Identitätskrise und Grenzen der Sichtbarkeit. Diese Mehrdeutigkeit in Ihrer Arbeit ist von entscheidender Bedeutung. Ich glaube, das ist der Witzbold in Ihnen.

— **DH:** Es ist wichtig für mich, das nach draussen zu lassen und nicht so zu tun, als käme ich tatsächlich aus jenem uralten Land, zu dem ich ja gehöre. Ich denke, ich bin ein Kolibri, unstet und flatternd. Und das wollen wohl auch viele Leute sein. Das ist der Kern der nomadischen Philosophie – wenn man das ist, sollte man es ernst nehmen und der ganzen Welt zeigen. Dass ich eben aus diesem Holz geschnitzt bin und nicht weiss, welcher Teil das ist. Wie diese Brunnen-Skulptur SPITTING IMAGE. Als ich nach Rom ging, sah ich nur lauter Gesichter, aus denen Wasser sprudelte, aber ich fand mein Spiegelbild nicht darin. Also musste ich etwas suchen, worin ich es fand.

— **LN:** Ist das Ihr Spiegelbild in SPITTING IMAGE?

— **DH:** Ja, es sind meine Gesichtszüge. Und auch, weil es von mir stammt. Ich versuche immer, mit der Kultur anderer Leute ins reine zu kommen, sie zu verstehen; und deshalb ist es wichtig, dass ich so etwas wie einen Brunnen mache, in dem Europäer nicht ihr eigenes Spiegelbild wiederfinden. Deshalb gehe ich nach Italien; das ist die einzige mir bekannte Kultur, die mit meiner Kultur verwandt ist. So reduziert und doch so fliessend. Es geht um die kritische Poesie des Raums.

Ich versuche, abstrakte Kunst aus meiner Erfahrung heraus zu machen, wie Thelonious Monk. Aber mein Dilemma ist die Frage, ob ich mich so wie Monk von den anderen isolieren will. Oder möchte ich, dass meine Botschaft gehört wird? Beide Wege haben viel für sich.



(PHOTO: DAVID HAMMONS)

— **LN:** Warum sprechen Sie nie über andere afro-amerikanische bildende Künstler ausser Colescott?

— **DH:** Ohne sie wäre ich zwar nicht zur Kunst gekommen, aber zugleich kann ich es mir nicht leisten, so wie sie Kunst zu machen. Basketball liegt mir näher, die Kunst des Improvisierens, die Art, wie die Schwarzen das von Weissen erfundene Spiel in etwas vollkommen anderes verwandelten – in Theater, in Ballett. Aber Basketball ist ein so schnelles Spiel, es ist leicht verständlich, dass Kokain solchen Einfluss gewinnen konnte. Selbst die Jazz-Musik kommt ja aus der Droge. Ich frage mich, was zuerst war, die Droge oder die Musik.

— **LN:** Aber Drogen sind ja bei Künstlern nicht unbedingt selten.

— **DH:** Sicher, nichts von alledem ist neu. Doch wenn ich etwas über meine Kultur sage, und jeder sagt sofort, «Aber das gibt es ja in allen Kulturen», also ich weiss ja gar nichts über andere Kulturen, weil ich ja nicht einmal wusste, dass w i r eine Kultur sind. Wir haben eben erst die Sklaverei abgeschüttelt, und jetzt stellen wir gerade fest, dass wir eine Kultur sind. Deshalb macht sich diese Afro-Zentriertheit im Augenblick überall breit. Und die Afrikaner können uns Afro-Kitsch vorwerfen, aber wenn das so ist, dann müssen wir da eben durch. Der einzige Grund, warum ich Rap-Musik hasse, ist, dass wir da eben immer noch nicht durch sind. Wir versuchen damit klarzukommen, dass wir Brüder sein sollen, um unsere Kultur aufzubauen. (Allerdings, seit die Verbrechen der Schwarzen untereinander so zugenommen haben, rücken wir voneinander ab und nennen uns Cousins.) Solch eine Chance hatten wir noch nie. Man kann es wie der Kolibri machen, und das alles für Mist erklären, aber die meisten Leute brauchen das. Marcus Garvey entwarf die afro-amerikanische Flagge, die aussah wie die italienische, nur eben rot, schwarz und grün. Aber das ist so abstrakt, so pur, dass die Massen beängstigt waren. Ich habe meine Fahne gemacht, weil ich gespürt habe, dass sie so etwas wie die amerikanische Flagge brauchten, allerdings mit schwarzen statt mit weissen Sternen. Andererseits, wer braucht schon Sterne, wo wir doch Michael Jackson haben und sein E.T. (Elizabeth Taylor) – das sind Stars, und sehen Sie sich an, was sie aus sich gemacht haben.

Man muss also auf allen diesen Ebenen arbeiten und versuchen, eine gewisse Bindung an die Kultur zu wahren. Alle diese Ebenen und Verzahnungen und

Sachen, und man dreht und wendet sich, um den Mist zusammenzuhalten, und das Ganze kann jeden Moment in die Luft fliegen, wenn der Druck zu stark wird. Und jetzt sind da plötzlich so viele Experten bei der ganzen Angelegenheit, dass wir gar nicht mehr wissen, wem wir glauben sollen, und wer den Saft zum Kochen gebracht hat.

— **LN:** Warum kommen in Ihrer Arbeit so selten Frauen vor? Nie sind sie Gegenstand Ihres doppelbödigen Humors. Alle Ihre metaphorischen Figuren sind Männer – Basketball-Spieler, Dandies, *Homeboys,* Musiker.

— **DH:** Sie bei mir zu haben ist meine Sehnsucht, sie loszuwerden ist mein Ehrgeiz. Wie kann ich mit etwas arbeiten, von dem ich kein Teil bin, worüber ich so wenig weiss? Und ich kann nicht so tun als ob, nur um das politisch Richtige zu tun.

Und ausserdem, ich fahre ein Damenrad!

— **LN:** Weil es bequemer und einfacher zu handhaben ist.

— **DH:** Es ist eine wacklige Konstruktion, aber es hat so eine wunderbare Form. Dieser Negativraum in der Mitte. Das gefällt mir, ich habe drei Stück.

Frauen kommen im übrigen in meinen Haar-Arbeiten vor.

— **LN:** Aber das Kringelhaar, das Sie in den Haar-Arbeiten verwendet haben, ist absolut androgyn.

— **DH:** Genau. Als ich Anfang der 70er Jahre in meinen Stücken Haar verwendete, sagte ein Künstler zu mir, ich sei jetzt wohl «auf Grund gelaufen». Vielleicht hatte er recht, aber ich wollte mir nicht vom Haar das Ende vorschreiben lassen.

Aber am Schluss war es doch so. Ich erreichte damit einen Schlusspunkt. Den Nullpunkt. Ich war zu einem visuellen Objekt und Medium vorgestossen, das rein und geschlechtslos war, das alles ausdrückte, was ich sagen wollte.

— **LN:** Kulturspezifische Minimal art.

— **DH:** Es war, als hätte ich mich selbst ausradiert. Ich versuche immer noch, mich davon zu erholen, dass ich diese Stücke für die Retrospektive rekonstruieren musste.

— **LN:** Warum mussten Sie sie neu machen? Ich dachte, Haar hält ewig?

— **DH:** Die meisten dieser Stücke waren verloren oder weggeworfen worden. Ich schuf sie neu, um zu zeigen, was ich in dieser Phase getan habe, und weil damals keiner meine Arbeiten akzeptieren wollte. Schwarzes Haar war damals das einzige, was nicht zur Kultur der Unterdrücker gehörte. Und wenn es abgeschnitten ist, wirkt es noch befremdlicher, so als wäre es von einem anderen Planeten herabgefallen. Es ist das älteste Haar der Welt.

— **LN:** Jeder kennt die Ikonographie des Haars.

— **DH:** Aber kein Mensch kam darauf, dass es sich um Haar handelte. Sie redeten alle von «Stahlwolle», selbst in den Texten.

Auch in den Brunnen-Arbeiten geht es um Frauen, auf sehr subtile, fragile Art. Die Zartheit dieser Werke. Und auch die Arbeiten mit den Pianoflügeln waren in ihrer Körperform weiblich.

— **LN:** Da ist es ja kaum verwunderlich, dass Sie Fellini so mögen!

— **DH:** Ich habe eine Menge über Fellini erfahren, zum Beispiel dass die Italiener ihn verabscheuen, weil er über die Eingeweide der italienischen Kultur spricht, über Fürze und Busengrapschen in den Filmen, über die Schlacht am Esstisch.

In meiner Kunst mache ich mich auch lustig darüber, dass es in meiner Kultur

1) Siehe Teshome H. Gabriel, «Thoughts on Nomadic Aesthetics and the Black Independent Cinema: Traces of a Journey», in *Blackframes: Critical Perspectives on Black Independent Cinema,* Cambridge, MA., Celebration of Black Cinema, Inc. und The MIT Press, 1988, S. 62–79.

2) Diesem Wortwechsel liegt die zweideutige Etymologie des Begriffes «the real McCoy» zugrunde. Zum einen gibt es den Amerikaner Elijah McCoy (1843–1929), der Ingenieur und Erfinder war und sich etwa 60 industrielle Erfindungen patentieren liess, vom Bügelbrett bis hin zum Schmiermittel für Dampfmaschinen. Sein ganzes Leben lang wurden seine Erfindungen immer wieder anderen zugesprochen. Der andere McCoy wird als das «wahre» Familienoberhaupt des schottischen McKay-Klans identifiziert, eine Stellung, die laut *Webster's Dictionary* häufig Anlass zu Disputen gab.

3) Gilles Deleuze und Felix Guattari, *Mille plateaux,* Paris, Minuit, 1980, S. 447, zitiert nach Gilles Deleuze und Felix Guattari, «Nomad Art», *Art &Text* 19, (Okt.–Dez. 1985), S. 16–23.

4) In diesem Bild griff Colescott van Goghs berühmtes Bild DIE KARTOFFEL-ESSER auf, um damit einen Blick voll beissendem Humor auf den Alltag der Schwarzen zu werfen.

5) Der Kulturkritiker Manthia Diawara prägte den Begriff «Afro-Kitsch» in seinem Beitrag zur Podiumsdiskussion unter dem Titel «Do the Right Thing: Postnationalism and Essentialism in Black Cultural Criticism» im Rahmen der *Black Popular Culture*-Konferenz, die letzten Dezember im New Yorker Dia Center for the Arts stattfand.

6) Zitat Miles Davis.

7) Die schwarzen Sozialpsychologen Kenneth und Mamie Clark entwickelten eine Reihe von Puppen- und Farbtests, die in den 50er Jahren an schwarzen Kindern im Alter zwischen drei und sieben Jahren durchgeführt wurden, um festzustellen, in welchem Masse Rassismus und Rassentrennung ihr Selbstwertgefühl zerstörten. Dabei kam heraus, dass schwarze Kinder lieber mit weissen als mit schwarzen Puppen spielten und eher weisse und gelbe Stifte anstatt braune benutzten, wenn sie sich selbst zeichnen sollten. Zitiert nach Michele Wallace, «Modernism, Postmodernism, and the Problem of the Visual in Afro-American Culture», *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures,* New York, The Museum of Contemporary Art and The MIT Press, 1990, S. 39.

immer cool zugehen muss – cool handeln, cool sein. Eines Tages möchte ich mal eine Ausstellung mit Miles Davis-Perücken machen. Prince weiss, wie man aus der Rolle fällt, das ist sehr wichtig, wie Cab Calloway. Nicht cool sein, das ist das Schlimmste, was man in meiner Kultur machen kann.

— **LN:** Das ist in der Kunstwelt ganz genauso.

— **DH:** Ja, ... du musst dein Zeug schon in Paris launchen, sonst taugt es nichts.

— **LN:** Das ist wie mit deutschen Künstlern, die über die Nazis Witze machen. Das gilt als schockierend, besonders bei Amerikanern. Aber das liegt mehr daran, dass das Thema tabu ist, zu gefährlich, um damit zu spielen.

— **DH:** Die Genitalien schwarzer Männer sind in der weissen Kultur ein Tabu. Mit diesem Stereotyp versuche ich jetzt zu arbeiten.

So stehen die Dinge also im Augenblick. Ich möchte bald runter in die Sahara, um meinen Wasp-Komplex in Angriff zu nehmen (Wasp = White anglo-saxon protestant. Anm. d. Ü.). Und mir diese ganze wunderbare Architektur anzusehen.

Und zugleich gibt es da diese Stuhlsitze, an denen ich gearbeitet habe, mit dem drunterklebenden Kaugummi. Ich muss noch einen Weg finden, das zu machen, ohne mir dabei die Zähne zu ruinieren.

— **LN:** Das ist so eklig, mit der Hand unter den Stuhl zu greifen und auf einen klebrigen Kaugummi zu fassen ...

— **DH:** Ich sehe jetzt mal nach ... Ich fasse unter den Sitz und denke: «Oh, oh, da ist doch was ...»

Harlem, 18. Januar 1992

(Übersetzung: Nansen)

DAVID HAMMONS, AFRICAN-AMERICAN FLAG, Venice, 1990/AFRIKANISCH-AMERIKANISCHE FLAGGE, Venedig, 1990. (PHOTO: DAWOUD BEY)

EDITION FOR PARKETT DAVID HAMMONS

MONEY TREE, 1992

C-PRINT PHOTOGRAPH, $16\frac{1}{2} \times 11$" EDITION OF 70, NUMBERED AND SIGNED

GELDBAUM, 1992

C-PRINT PHOTOGRAPHIE, 42×28 cm AUFLAGE VON 70 EXEMPLAREN, NUMERIERT UND SIGNIERT

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 Special Edition.

EDITION FOR PARKETT MIKE KELLEY

GOETHE QUOTE, 1992

BLACK/WHITE PHOTOGRAPH WITH SILKSCREENED MATTE IN BLACK WOODEN FRAME WITH GLASS.
25 × 17 1/2". EDITION OF 60, SIGNED AND NUMBERED.

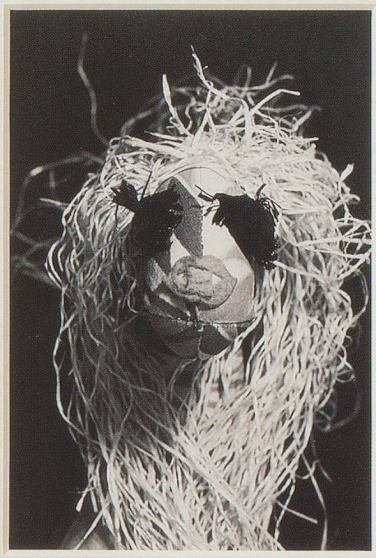
GOETHE-ZITAT, 1992

SCHWARZ/WEISS-PHOTOGRAPHIE UND SIEBDRUCK AUF PASSEPARTOUT IN SCHWARZEM HOLZRAHMEN MIT GLAS. 63,5 × 44,5 cm.
AUFLAGE: 60 EXEMPLARE, NUMERIERT UND SIGNIERT.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder Künstlerin, der oder die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. 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 Special Edition.

(PHOTO: ERWIN STEGMANN)



Imagination lies in wait as the most powerful enemy.
Naturally raw, and enamored of absurdity
it breaks out against all civilizing restraints
like a savage who takes delight in grimacing idols.
(Goethe)

TREVOR FAIRBROTHER

JUGHEAD, illustration from The Jughead Jones Digest Magazine, No. 74, New York, March 1992.

MIKE FUCKING KELLEY

Their foot shall slide in due time DEUTERONOMY XXXII : 35

1. FATUOUS INTRODUCTION

Here's an artist the U.S.A. can be proud of. Let us now redirect our delicacy. It seems that Kelley learned well in school and took the lessons to heart, not least the freedom of expression guaranteed by the Constitution. He also felt the weight of the standard conformities telling him to be a good example of his class, country, religion, and sex. Maybe that's why he makes art that hits the viewer with humongous conflicts – contradictions that touch on the facts, half-truths, scams, and rip-offs that are culturally produced today. While his art is balanced on certain basic levels (formal clarity, restriction to a particular palette or medium), it is most remarkable for its higher states of imperfection and derangement. It is disobedient, annoying art with a grin on its face; art out to rub your nose in the undigested fullness of life today. Kelley's program of delinquency embraces the prankster's moment of fun when the teacher blows a gasket, and explores the causes and conditions of insecurity and confusion that can produce adolescent defiance. It contributes an outlet for the angry, shameful, and frightening experiences individually or collectively harbored in the course of a life or an epoch – things that fester dangerously if they are swept under the carpet. Kelley's investigation of the official systems of meanings that authorities uphold should be a clarifying and liberating process for all parties. His willful bizarreness and humor make difficult, negative, or subversive issues more approachable than any naturalistic treatment. After confronting the wisdom and anger of his art we might ask if law and order are more "religiously" adhered to than our First Amendment rights; and ask if the "self-evident" truths of the Declaration of Independence have more currency as patriotic logos than as legal guarantees of equality for all. Oh Shit!

2. SAPPY FORMAL CONNOISSEURSHIP THING

Kelley references "low" expressions that by definition are outlawed by the *status quo* of "high" art. The strategy is prevalent, but Kelley's example is relentlessly unapologetically transgressive and achieves a paradoxical refinement from the way it orders and interprets its materials. Kelley extends the high/low strategy from issues of form to patterns of belief: not only does he make a cheesy glued felt banner instead of a painting, he has it proclaim common sources of fear and desire. For example, THREE POINT PROGRAM/FOUR EYES addresses incontinence, masturbation, and ocular disorders with a compellingly naturalistic awareness of daily life and vernacular language. Presented in the cheerfully strident aesthetic of homemade felt banners (familiar in schools,

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

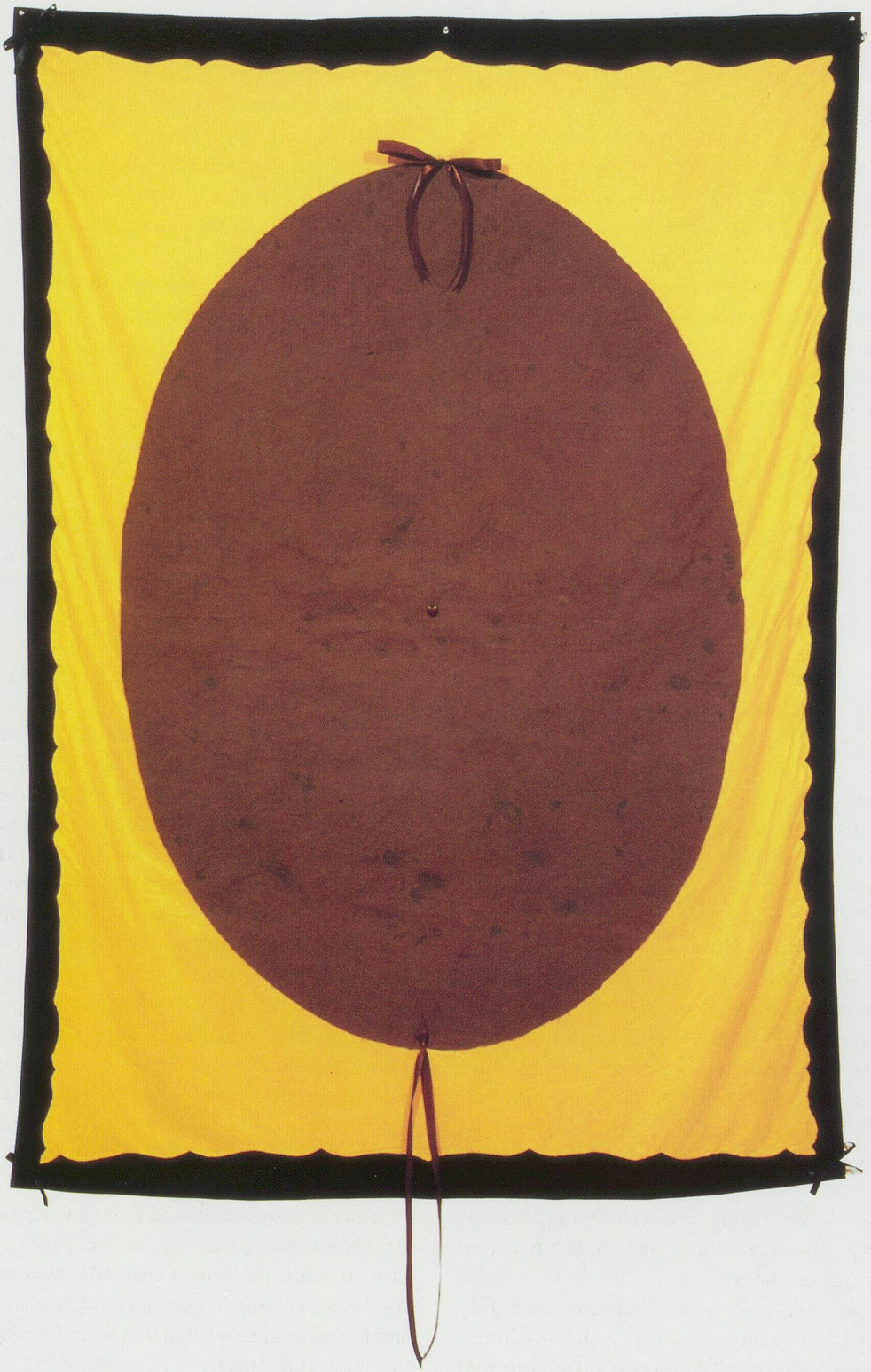
churches, and political rallies), its text reads: "Pants Shitter & Proud P.S. Jerk-Off Too (And I Wear Glasses)." Kelley's beauty admits failure and embraces disgust.

The yarn dolls Kelley used in his *Manly Craft* sculptures were anonymous articles that were crafted in homes, loved and soiled by kids, and eventually unloaded at the thrift store. These toys signaled women's work and womanly/girlish stereotypes. For some working class people they served as cheap stand-ins for fancy commercial products. From a non-class perspective they were the maker's pride and accomplishment at handicraft, ornamentation, and time well spent. Kelley chose examples that worked well as a pair, then tightly bound them into cock-and-balls effigies. The heads of the dolls became the big balls of cute, grungy, semi-hard male fetishes. Kelley has a gift to hybridize the cerebral and the visceral, and to orchestrate the ensuing complications of meaning. Thus when two soiled, pathetic dolls got hitched into one Kelley original he compounded the impact of the sources and provoked new thoughts and emotions. The *Manly Craft* series confronts us with sexualized adult genitals while we deal with the cast-off toys of "innocent" children, and vice versa. An unmasking of cultural classifications ensues.

The personified cock-and-balls is further explored in several examples of the *Pansy Metal/Clovered Hoof* project, an edition of ten oversized colored silk scarves. The series as a whole plays against the various meanings and associations of Heavy Metal and Cloven Hoof, which to some people are twin metaphors to begin with. After making the primary inversions given in the title, Kelley can move on from rock and roll and evil to create spliced mutant emblems relating to satanism, phallicism, Nazism, scatology, and Irishry. MASTER DIK is the phallic tour de force of the scarf set. Its palette is restricted to black and white, recalling Kelley's drawings and the stilted no-nonsense style they share with comic strips, cheap advertising, and dictionary illustrations. The barbaric chiaroscuro of MASTER DIK complements the opposing extremes elicited by the topics Kelley has chosen to address. Set against a solid black ground a white pentagon stands poised on its sharpest point. Although we may associate the word with the U.S. military establishment, Kelley's pentagon is inspired by the outer shape of the design emblazoned on the costume worn by Superman (a fictitious white heterosexual American hero popularized through comics, TV, and film). The squat pentagon on Superman's chest compresses within its border a tightly coiled S, whereas that in MASTER DIK is taller and gives ample space to a sturdy set of male genitals, shown frontally and in a state of arousal. These procreative organs are composed of darkly colored fecal matter; in other words this ancient sign of abundance is ironically cast as a piece of excrement. At the bottom of each hairless testicle moisture forms into a droplet, indicating that this anal gift and creation is fresh. The urethral meatus is unnaturally large and contains an eyeball. The penis wears a crown-like hat pushed rakishly to one side. The inspiration for its headgear is the beanie worn by another American comic book character, Jughead Jones. In contrast to the invincible hardness of Superman, Jughead (a regular in Archie comics since the 1940s) characterizes highschool maleness in the most goofy adolescent phase.

MASTER DIK is an awesome example of the simple, structural clarity that Kelley strives for. Within this emblematic image he confidently articulates all the inadmissible and involuntary relationships between his motifs and the repressions each might symbolize. For example, Kelley's surreal elaboration of the dick hole allows a variety of readings. The most familiar one-eyed creature in western culture is the Cyclops, a cave-dwelling giant in Greek myths. The power of a hurricane is verbalized as an eye, and the power or presence of God is symbolized with an eye (as on the U.S. dollar bill). But the power of the "eye" in MASTER DIK is complicated by a vertical orientation that gives it a vulvar aspect that might recall the *yoni* in Hindu cosmology. The chimera Kelley has created is a Freudian triple whammy: the phallus that is also a turd and a baby, potent and wet because it is newly born.

As much as this work of art can be read as a womb-to-tomb personification of the libido and its erotogenic haunts, it should also be considered in the broad context of artistic images. The cult of the phal-



MIKE KELLEY, COSMIC EGG/BROWN BABY, 1987, glued felt, ribbons, buttons 94½ x 67½"/KOSMISCHES EI/BRAUNES BABY, 1987, verleimter Filz, Bänder, Knöpfe, 240 x 171 cm.

lus (a symbol of plenty and a deterrent to the "evil eye") was widespread in the ancient world and is familiar today in artifacts preserved at Pompeii: erections are depicted on terracotta wall plaques in the streets and on a variety of ornamental household items. Phallic imagery is well known in the allegorical fantasies of Bosch and in the work of Symbolist artists of Freud's generation. In popular culture it flourishes in erotica and is the frequent companion to excretion in the form of graffiti on toilet walls. In the late 1960s phallic taboos (and many others) were broken by the "underground comics" movement, pioneered by Robert Crumb in San Francisco. For connections with corporate-controlled public life today we should consider the endless variety of genital-headed beings in popular science fiction, from *Star Trek* to *E.T.,* and the dick-heads in the latest advertising campaign for Camel cigarettes. Oh Please!

3. STUPID AHISTORICAL COMPARISON

In EARTH'S HOLOCAUST, a satirical sketch by Nathaniel Hawthorne published in 1844, reformers mobilize humanity for a colossal bonfire intended to destroy sources of wrong and misery and all symbols of evil and falsehood. To ensure both safety and massive attendance, insurance companies choose the prairies of the West as the venue for the spectacle. The fire rids the world of the following: coats of arms and ancestral privileges; the robes and trappings of kings and emperors; alcohol, tea, coffee, and tobacco; weapons and munitions of war; instruments for administering the death penalty; money, legal contracts, and books; the bible and the church. In the aftermath a hangman, a thief, a drinker, and a murderer are despondent because they now have no place in the new purified world. But a devilish character arrives to reassure them that "it will be the old world yet." He calmly points out that the reformers forgot to throw into the fire "that foul cavern," the human heart.

The spectacular telling of that inconceivably oppressive load of manmade shit (or, as Hawthorne says, "worn-out trumpery") being heaved onto that bonfire strikes my imagination in the same way as do Kelley's images and objects. There is no holding back, no turning away – it's too late to avoid the dismal confrontation and its attendant questioning of beliefs and unleashing of desires. The pleasures of Hawthorne's satire remind me of things I like about Mike Kelley's art: visualizations that are economical and biting; a quintessence of graphic detail, skewed towards a fanatical, stinging, and odd humor. For example, in the bookburning section Hawthorne writes: "The small, richly gilt French tomes of the last age, with the hundred volumes of Voltaire among them, went off in a brilliant shower of sparkles and little jets of flame; while the current literature of the same nation burned red and blue, and threw an infernal light over the visages of the spectators, converting them all to the aspect of party-colored fiends." I do not mean to equate Hawthorne and Kelley without regard for their differing personalities and historic contexts; rather I am struck by their shared compulsion for powerful imagery fueled by a preoccupation with sin, pain, and degradation as common and ordinary facts of life. Their art wards off useless optimism and affirms each one's aversion to myths that do more harm than good. Hawthorne is compelled to deliver a conclusion, while Kelley, in late twentieth century fashion, chooses to marshal his materials into service as splenetic funhouse mirrors. For example, Kelley's scarf THE ORANGE & GREEN depicts a long-haired man with rolled back eyes and a definite aura. Is it Jesus Christ? Mike Kelley? Charles Manson? An Irish rebel? A rock star? An old hippie? A stupid doper? The figure is evidently in ecstasy, but his image is too empty for a positive identification. The artist shows just enough to convey "something heavy's going on," and then each viewer must project to decide what is seen. Hawthorne tells us that rationalism and legislation will not fulfill "man's agelong endeavor for perfection." For him regeneration begins within, with the heart, and only then can it proceed outward to change external realities. Kelley, skeptical about faith and belief, wants only to show us how badly life sometimes sucks, smells, looks, and feels; perhaps he can help us to cackle and grin as we learn to scrape the shit right off our shoes. Oh Boy!

MIKE KELLEY, THE ORANGE & GREEN (from the series PANSY METAL/CLOVERED HOOF), 1989, silkscreen on silk, 53 x 38"/Siebdruck auf Seide, 135 x 96 cm.

4. *FLIMSY SOCIAL READING*

Curiously enough, in 1954, the year Mike Kelley was born in the Motor City, the U.S. Senate Subcommitee on Juvenile Delinquency was considering the dangers that comic books pose to youth. Meanwhile, an unidentified person had this to say about life after the Second World War in a poor section of Oakland, California (see Maz Harris, *Bikers: birth of a modern day outlaw,* 1985): "My folks starved to death, but it wasn't because they didn't have enough to eat. My friends and I would have starved just the way our folks did if we had to go on living the way people seemed to expect us to live. You're supposed to grow up quietly and get a stinking, petty job and spend the rest of your life drinking beer in front of a TV, learning how to go on working and consuming and voting for the right thief." Oh God!

USELESS ENDNOTES

1) "Catholicism. Has had a good influence on art." See Gustave Flaubert, Dictionary of Accepted Ideas (1881; translated by Jacques Barzun for New Directions Books, 1968).
2) "Odor (foot). A sign of health." *Ibid.*
3) "Hydra-headed (monster). Of anarchy, socialism, and so on, of all alarming systems. We must try to conquer it." *Ibid.*
4) "Crucifix. Looks well above a bedstead – or the guillotine." *Ibid.*
5) "Hermaphrodites. Arouse unwholesome curiosity. Try to see one." *Ibid.*
6) "Evacuation. Usually 'copious'; always of an alarming sort." *Ibid.*
7) "Parts. 'Shameful' to some, 'natural' to others." *Ibid.*
8) "Clown. His joints were made so in infancy." *Ibid.*
9) "Pain, grief. Always has favorable by-products. When genuine, its expression is always subdued." *Ibid.*
10) "Face. The mirror of the soul. Hence some people's souls must be rather ugly." *Ibid.*
11) "Perspiring (feet). Sign of health." *Ibid.*
12) "Buying and selling. The goal of life." *Ibid.*
13) "Syphilis. Everybody has it, more or less." *Ibid.*

TREVOR FAIRBROTHER

LT. WORF from Star Trek.

MIKE FUCKING KELLEY

Es kommt die Zeit, da ihr Fuss wanken wird 5. BUCH MOSE 32, 35

1. LÄCHERLICHE EINLEITUNG

Wir haben hier einen Künstler, auf den Amerika stolz sein kann. Kelley scheint ein guter Schüler gewesen zu sein, der sich die Lektionen, insbesondere die Ausführungen über die verfassungsmässig garantierte Redefreiheit, zu Herzen nahm. Ausserdem spürte er den von den herrschenden Normen ausgehenden Druck, als gutes Beispiel seiner Klasse, seines Landes, seiner Religion und seines Geschlechts hervorzutreten. Dies mag ein Grund sein, weshalb seine Kunst den Betrachter mit enormen Konflikten konfrontiert – Widersprüchen, die mit all den Fakten, Halbwahrheiten, Tricks und Neppereien zusammenhängen, die kulturell bedingt sind. Kelleys Werke besitzen zwar in gewissen elementaren Bereichen (formale Klarheit, Beschränkung auf eine bestimmte Farbskala oder ein Ausdrucksmittel) eine bemerkenswerte Ausgeglichenheit, am stärksten beeindruckten sie jedoch auf einer höheren Ebene durch ihre Unvollkommenheit und Konfusion. Es ist unbequeme, lästige Kunst, die uns angrinst; Kunst, die uns die chaotische Fülle des heutigen Lebens unter die Nase reiben will. Kelleys frevlerischem Programm wohnt die Schadenfreude inne, die ein Lausejunge empfindet, wenn der Lehrer wegen eines Streichs in die Luft geht, und es untersucht die Gründe und Voraussetzungen für die Unsicherheit und Verwirrung, die pubertärer Aufsässigkeit zugrunde liegen. Es bietet ein Ventil für die empörenden, schändlichen und beängstigenden Erfahrungen, die sich im Laufe eines Lebens oder Zeitalters auf individueller oder gesellschaftlicher Ebene ansammeln – Dinge, die gefährlich schwären können, wenn man sie unter den Teppich kehrt. Kelleys Auseinandersetzung mit den von den Obrigkeiten hochgehaltenen offiziellen Wertsystemen dürfte für alle Beteiligten ein klärender und befreiender Prozess sein. Seine bewusste Bizarrerie und sein Humor erleichtern den Zugang zu Schwierigem, Negativem oder Subversivem in stärkerem Masse als irgendwelche naturalistischen Ansätze. Angesichts der Weisheit und Wut, die aus seinen Werken sprechen, könnte man sich fragen, ob uns die Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung mehr am Herzen liegt als die Ausübung unserer Redefreiheit, und ob die nicht antastbaren Prinzipien der Unabhängigkeitserklärung eher patriotische Schlagworte sind als gesetzliche Garantien für die Gleichheit aller. Ach Scheisse!

2. ALBERNE FORMALE KUNSTKENNERMASCHE

Kelley verwendet «primitive» Ausdrücke, die definitionsgemäss vom Status quo der «hohen» Kunst geächtet werden. Eine gängige Strategie, doch Kelleys Beispiel hat eine unbarmherzige, unverfro-

TREVOR FAIRBROTHER ist Kurator für zeitgenössische Kunst am Museum of Fine Arts in Boston.

rene Frevelhaftigkeit an sich und erlangt durch die Art, wie die Stoffe geordnet und interpretiert werden, eine paradoxe Raffinesse. Kelley überträgt die High-Low-Strategie von formalen Fragen auf Denkmodelle: Er kreiert nicht nur statt eines Gemäldes ein lausiges, klebriges Filzbanner, sondern proklamiert damit Dinge, die gemeinhin Ängste und Sehnsüchte auslösen. Im Werk THREE POINT PROGRAM/FOUR EYES (Dreipunkteprogramm/Vier Augen) zum Beispiel werden Bettnässen, Masturbation und Sehprobleme angesprochen, wobei ein bestechend natürliches Gespür für Alltags- und Umgangssprache zu erkennen ist. Die im fröhlichgrellen Stil von selbstgemachten Filzbannern (besonders häufig in amerikanischen Schulen, Kirchen und bei politischen Versammlungen anzutreffen) gestaltete Arbeit trägt die Aufschrift *«Pants Shitter & Proud P.S. Jerk-Off Too (And I Wear Glasses)»* («Hosenscheisser & stolz P.S. Wichse auch [und bin Brillenträger]»). Kelleys Schönheit schliesst auch Versagen und Ekel mit ein.

Die Garnpuppen, die Kelley für seine *Manly Craft*-Skulpturen (Männliches Handwerk) verwendete, waren anonyme Gegenstände, die von Müttern angefertigt und von Kindern geliebt und angeschmuddelt wurden und schliesslich im Trödelladen landeten. Diese Spielsachen waren ein Symbol für Frauenarbeit und für frauliche/mädchenhafte Klischees. Gewissen Leuten aus der Arbeiterklasse dienten sie als billiger Ersatz für schicke Waren aus dem Laden. Lässt man die Klassenperspektive ausser acht, waren sie ganz einfach der Stolz der Herstellerin, ein Beweis für ihr Geschick für Handarbeiten und dekoratives Gestalten, das Ergebnis sinnvoll genutzter Stunden. Kelley suchte sich Exemplare aus, die zusammen ein gutes Paar abgaben, und band sie straff aneinander, so dass Nachbildungen männlicher Geschlechtsteile entstanden. Die Köpfe der Puppen wurden zu riesigen Hoden von hübschen, schmierigen, halbharten männlichen Fetischen. Kelley gelingt es, den Kopf mit dem Bauch zu kreuzen und Ordnung in die sich daraus ergebenden Bedeutungskonflikte zu bringen. Indem er also aus zwei schmuddeligen, armseligen Puppen ein neues Werk schuf, gab er den Wurzeln mehr Gewicht und liess neue Gedanken und Gefühle aufkommen. Die *Manly Craft*-Serie konfrontiert uns mit sexualisierten Geschlechtsorganen von Erwachsenen, wenn wir uns gerade mit den ausrangierten Spielsachen von «unschuldigen» Kindern beschäftigen, und umgekehrt. Es kommt zu einer Demaskierung von kulturellen Klassifizierungen.

Das personifizierte männliche Geschlechtsorgan taucht auch verschiedentlich im Projekt *Pansy metal/clovered hoof* (Tunten-Metall/Klee-Fuss*) auf, einem aus zehn übergrossen, farbigen Seidentüchern bestehenden Werkzyklus. Die ganze Serie spielt mit den verschiedenen Bedeutungen und Assoziationen, die mit *Heavy Metal* und *Cloven Hoof* verbunden sind, Metaphern, die ja von vielen als zusammengehörig empfunden werden. Nachdem Kelley die grundlegenden Änderungen im Titel vorgenommen hat, kann er, ausgehend von Rock and Roll und dem Bösen, zusammengestückelte, mutierte Embleme kreieren, die für Satanismus, Phalluskult, Nazismus, Fäkalsprache und Irentum stehen. MASTER DIK ist das phallische Glanzstück der Tücher-Serie. Das Farbspektrum wurde hier auf Schwarz und Weiss limitiert, was an Kelleys Zeichnungen und den gestelzten, nüchternen Stil erinnert, der auch Comics, billiger Werbung und Wörterbuchillustrationen eigen ist. Das barbarische Chiaroscuro von MASTER DIK entspricht den gegensätzlichen Extremen, die durch die von Kelley angesprochenen Themen aufs Tapet gebracht werden. Vor einem einheitlich schwarzen Hintergrund steht, mit der spitzesten Ecke nach unten zeigend, ein weisses Pentagon. Man könnte dieses Wort zwar mit dem amerikanischen Verteidigungsministerium in Verbindung bringen, doch Kelleys Pentagon ist eindeutig dem fünfeckigen Emblem nachempfunden, das auf dem Anzug von Superman prangt (ein fiktionaler, weisser, heterosexueller, amerikanischer Held, der durch Comics, Fernsehen und Filme populär wurde). Während das gedrungene Fünfeck auf Supermans Brust eng ein die Umrahmung beinahe sprengendes S umschliesst, bietet das längere Pentagon in MASTER DIK reichlich Platz für eine kräftige Ausgabe männlicher Genitalien, die frontal und im Erregungszustand abgebildet sind. Die Fortpflanzungsorgane bestehen aus dunkelbraunem Kot; mit anderen Worten, dieses uralte Sinnbild der Fruchtbarkeit ist ironischerweise

* A. d. Ü.: Unübersetzbare Vermischung der Ausdrücke «cloven hoof» (Pferdefuss des Teufels) und «clover» (Klee)

als Exkrement dargestellt. Auf der Unterseite jedes unbehaarten Hodens hängt ein kleines Tröpfchen Feuchtigkeit, das die Frische dieser analen Gabe und Kreation anzeigt. In der unnatürlich grossen Harnröhrenöffnung steckt ein Augapfel. Der Penis hat einen kronenähnlichen Hut aufgesetzt, der verwegen auf einer Seite thront. Diese Kopfbedeckung ist der Mütze einer anderen amerikanischen Comicfigur, Jughead Jones, nachempfunden. Jughead (seit den 40er Jahren ein ständiger Gast in den Archie-Comics), der Gegensatz zum unbezwingbar harten Superman, verkörpert einen High-School-Jungen, der sich gerade in der bescheuertesten Phase der Pubertät befindet.

MASTER DIK ist ein eindrucksvolles Beispiel für die einfache strukturelle Klarheit, die Kelley anstrebt. Mit diesem emblematischen Bild bringt er überzeugend all die unstatthaften und unbeabsichtigten Beziehungen zum Ausdruck, die zwischen seinen Motiven und den Verdrängungen bestehen, die sie symbolisieren könnten. Kelleys surrealistische Darstellung der Penisöffnung zum Beispiel bietet eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. Die bekannteste einäugige Kreatur der abendländischen Kultur ist der Zyklop, ein Riese aus der griechischen Sage, der in einer Höhle haust. Man bezeichnet das Zentrum eines Hurrikans als Auge, und auch die Macht und die Gegenwart Gottes wird durch ein Auge symbolisiert (z. B. auf den US-Dollar-Noten). Die Macht des «Auges» in MASTER DIK erlangt jedoch eine komplizierte Vielschichtigkeit durch die vertikale Ausrichtung, die ihm ein vulvahaftes Aussehen verleiht, das an die *Yoni* in der hinduistischen Kosmologie denken lässt. Die von Kelley geschaffene Chimäre ist ein dreifaches Freudsches Phantomgebilde: ein Phallus, der zugleich auch ein Exkrement und ein Baby ist, kräftig, feucht und eben erst geboren.

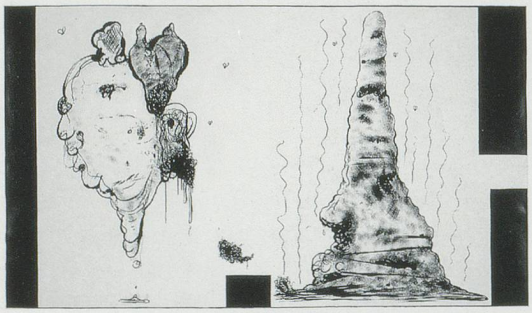
Man kann dieses Werk mit gutem Recht als Personifizierung der Libido und ihrer erotogenen Refugien auffassen, doch sollte es auch im breiteren Kontext der künstlerischen Darstellungen im allgemeinen betrachtet werden. Der Kult des Phallus (Sinnbild der Fülle und Schutz vor dem «bösen Blick») war in der Antike weitverbreitet; ein bekanntes Beispiel dafür sind die in Pompeji gefundenen Artefakte. Darstellungen von Erektionen sind dort sowohl auf Terrakotta-Wandplatten im Freien wie auf den verschiedensten verzierten Haushaltsgegenständen zu sehen. Phallische Bilder spielen auch in den allegorischen Phantasien von Bosch und den Werken von symbolistischen Künstlern der Freudschen Generation eine Rolle. In der Volkskultur treten sie massenweise in der Pornographie auf und sind – als Pendant zur Exkretion – häufig als Schmierereien an Toilettenwänden anzutreffen. Ende der 60er Jahre wurden phallische Tabus (und auch viele andere) durch die «Undergroundcomics»-Bewegung gebrochen, die von Robert Crumb aus San Francisco angeführt wurde. Um die Verbindung zum wirtschaftshörigen öffentlichen Leben der heutigen Zeit herzustellen, müssen wir nur an die unendliche Vielfalt von genitalköpfigen Wesen in der populären Sciencefiction, von *Star Trek* bis zu *E.T.*, und die Schwanzköpfe in der neuesten Werbekampagne für Camel-Zigaretten denken. Das ist Unterhaltung!

3. STUPIDER AHISTORISCHER VERGLEICH

In Nathaniel Hawthornes 1844 erschienener Satire *Das Brandopfer der Erde* rufen Reformer die Menschheit zur Entfachung eines riesigen Feuers auf, das die Wurzeln von Unrecht und Elend und alle Symbole von Übel und Falschheit zerstören soll. Aus Sicherheitsgründen und um einen riesigen Zuschauerauf-marsch zu gewährleisten, erküren Versicherungsgesellschaften die Prärien des Westens zum Austragungsort des Spektakels. Das Feuer befreit die Welt von folgenden Dingen: Wappen und ererbte Privilegien, Gewänder und Insignien von Königen und Kaisern, Alkohol, Tee, Kaffee und Tabak, Waffen und Kriegsmunition, Geräte für die Vollstreckung der Todesstrafe, Geld, Rechtsakten und Bücher, die Bibel und die Kirche. Nach der Verbrennung lassen ein Henker, ein Dieb, ein Säufer und ein Mörder den Kopf hängen, denn für sie ist in der neuen, geläuterten Welt kein Platz mehr. Doch da kommt eine teuflische Gestalt daher und versichert ihnen, dass «die alte Welt fröhlich weiterbesteht.» Sie weist gelassen darauf hin, dass die Reformer vergassen, «diese stinkende Höhle», das menschliche Herz, ins Feuer zu werfen.

Der spektakuläre Bericht über die unglaublich bedrückende Menge von Menschenhand geschaffener Scheisse (oder, wie es Hawthorne formuliert, «abgenutzten Trödelkrams»), die in diesem Feuer landet, beflügelt meine Phantasie auf dieselbe Weise wie Kelleys Bilder und Objekte. Da ist kein Rückzug, kein Ausweichen möglich – es ist zu spät, um die triste Konfrontation und die damit verbundene Infragestellung von Überzeugungen und Entfesselung von Sehnsüchten zu vermeiden. Die Glanzlichter von Hawthornes Satire erinnern mich an das, was ich an Kelleys Werken mag: knappe, beissende Visualisierungen, eine Quintessenz von graphischen Details, die in einem fanatischen, ätzenden und schrägen Humor ihren Ausdruck findet. Hawthorne schreibt

MIKE KELLEY, UNTITLED (LIBERAL, PURITAN CITIZEN MONUMENT), 1991, acrylic on paper, 56 x 84"/OHNE TITEL (LIBERALES, PURITANISCHES BÜRGERDENKMAL), 91, Acryl auf Papier, 142 x 213 cm.

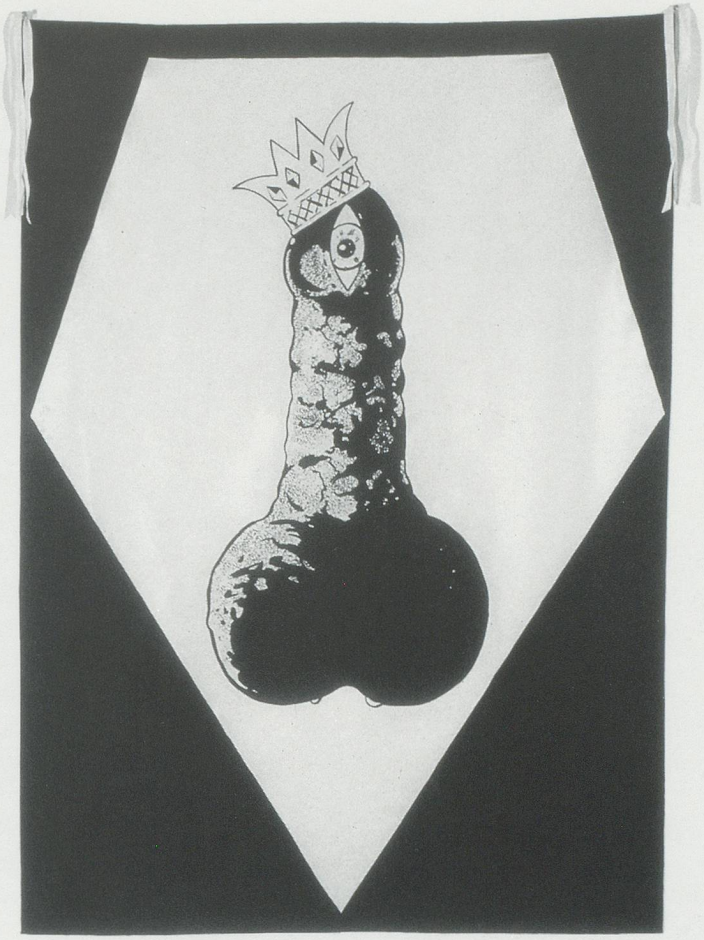


beispielsweise im Abschnitt über die Bücherverbrennung: «Die kleinen, reich vergoldeten französischen Bücher des letzten Jahrhunderts, darunter die hundert Bände von Voltaire, gingen in einem sprühenden Funkenregen und kleinen Stichflammen auf, während die zeitgenössische Literatur der gleichen Nation rot und blau brannte. Sie warf ein satanisches Licht auf die Zuschauer, die dadurch alle aussahen wie buntscheckige Teufel.» Ich möchte Hawthorne und Kelley nicht einfach gleichsetzen, ohne ihre unterschiedlichen Persönlichkeiten und geschichtlichen Umfelder zu berücksichtigen; was mich beeindruckt, ist die ihnen gemeinsame Leidenschaft für starke Bilder, die durch die stete Auseinandersetzung mit Sünde, Schmerz und Erniedrigung als ganz normale, alltägliche Teile des Lebens genährt wird. Ihre Werke lassen keinen unnützen Optimismus aufkommen und bestätigen ihre Aversion gegen Mythen, die mehr schaden als nützen. Hawthorne ist gezwungen, eine logische Schlussfolgerung anzubieten, während Kelley nach Art des späten 20. Jahrhunderts seine Stoffe als unschmeichelhafte Zerrspiegel präsentiert. Auf Kelleys Tuch mit dem Titel THE ORANGE & GREEN zum Beispiel ist ein langhaariger Mann mit nach innen gerollten Augen und einer deutlich spürbaren Aura abgebildet. Ist es Jesus Christus? Mike Kelley? Charles Manson? Ein irischer Rebell? Ein Rockstar? Ein alter Hippie? Ein benebelter Junkie? Die Gestalt ist offensichtlich in Ekstase, doch ist das Bild zu leer für eine eindeutige Identitätszuweisung. Der Künstler zeigt gerade genug, um durchblicken zu lassen, dass «etwas Ernstes im Gange ist», und dann muss jeder Betrachter für sich entscheiden, was er sieht.

Hawthorne sagt, dass Rationalismus und Gesetze «des Menschen jahrtausendealtes Streben nach Vollkommenheit» nicht befriedigen können. Für ihn beginnt die Erneuerung im Herzen, und erst, wenn sich dort etwas gewandelt hat, können auch äussere Realitäten verändert werden. Kelley, der allen Glaubensdingen skeptisch gegenübersteht, möchte uns nur zeigen, wie gemein das Leben bisweilen zusticht, riecht, ausschaut und sich anfühlt; vielleicht kann er uns dabei helfen, eine gute Miene zu machen, wenn wir lernen, die Scheisse von unseren Schuhen zu kratzen. Junge, Junge!

4. DÜRFTIGE GESELLSCHAFTLICHE INTERPRETATION

Merkwürdigerweise befasste sich der Senatsunterausschuss für Jugendkriminalität ausgerechnet 1954, dem Jahr, in dem Mike Kelley in der «Motor City» Detroit das Licht der Welt erblickte, mit den Gefahren, die der Jugend von Comic strips drohen. Etwas später erzählte eine namenlose Person folgendes über das Leben nach dem zweiten Weltkrieg in einer armen Gegend von Oakland, Kalifornien (siehe Maz Harris, *Bikers: Birth of a Modern Day Outlaw,* 1985): «Meine Alten verhungerten, aber nicht etwa, weil sie nicht genug zu essen hatten. Meine Freunde und ich wären genauso verhungert wie unsere Alten, wenn



MIKE KELLEY, MASTER DIK (from the series PANSY METAL/CLOVERED HOOF), 1989, silkscreen on silk, 53 x 38"/Siebdruck auf Seide, 135 x 95 cm.

wir so weitergelebt hätten, wie die Leute das von uns anscheinend erwartet haben. Sie wollen, dass du aufwächst, ohne Probleme zu machen, einen beschissenen, mickrigen Job annimmst und den Rest deines Lebens mit einem Bier vor der Glotze verbringst, wo du lernst, schön weiterzuarbeiten, zu konsumieren und für den richtigen Gauner zu stimmen.» Grosser Gott! *(Übersetzung: Irene Aeberli)*

UNNÜTZE ENDANMERKUNGEN

1) «Katholizismus. Hat auf die Künste einen sehr günstigen Einfluss gehabt.» Siehe Gustave Flaubert, Das Wörterbuch der übernommenen Ideen (erschienen 1881; 1987 von G. Haefs, I. Riesen, Th. Bodmer und G. Haffmans für den Haffmans Verlag ins Deutsche übersetzt).

2) «Fussgeruch. Zeichen von Gesundheit.» ibd.

3) «Hydra. Der Anarchie, des Sozialismus (aller Systeme, die einem angst machen). Man versuche, sie zu enthaupten.» ibd.

4) «Kruzifix. Macht sich gut überm Bett – und der Guillotine.» ibd.

5) «Hermaphrodit. Erregt ungesunde Neugier. – Einen zu sehen versuchen.» ibd.

6) «Stuhlgang. Immer «heftig» und «unregelmässig».» ibd.

7) «Geschlechtsteile. Für die einen die «Schamteile», für die anderen «das Natürlichste der Welt».» ibd.

8) «Clown. Schon seine Kindsbeine waren verrenkt.» ibd.

9) «Schmerz. Hat immer auch sein Gutes. «Was dich nicht umbringt, macht dich stärker.» Die wahren Schmerzen zeigt man nicht.» ibd.

10) «Gesicht. «Spiegel der Seele»; dann haben manche Leute wohl ziemlich scheussliche Seelen.» ibd.

11) «Fussschweiss. Zeichen von Gesundheit.» ibd.

12) «Verkauf. Verkaufen und Kaufen: Ziel des Lebens.» ibd.

13) «Syphilis. Davon ist mehr oder weniger jedermann befallen.» ibd.

DIEDRICH DIEDERICHSEN

Noch eine Entdeckung Amerikas – MIKE KELLEY IN VIDEOFILMEN

Mike Kelley hat sich nie vorrangig als Filmemacher oder Schauspieler dargestellt. Als Performancekünstler, gelegentlicher Musiker in diversen Bands und seit einigen Jahren hauptsächlich als Künstler, der mit Galerien arbeitet, sind ihm bewegte Bilder eher *en passant* untergekommen, als Erweiterung oder Dokumentation seiner zentralen Arbeitsgebiete. Wenn man seine Arbeit mit Filmen und Videos als Ganzes betrachtet, wird man folglich keine «filmische Handschrift» oder andere der beliebten Autorschaft hervorbringenden, durchgängigen Erkennungszeichen ausmachen können, allenfalls den grimassierenden, infantilistischen Schauspieler, der seinen Performancestil vor die Kamera gebracht hat. Oder den Intellektuellen, der seine theoretischen Methoden bei der Bearbeitung von filmischen Stoffen erkennbar ähnlich einsetzt wie etwa bei seinen Büchern.

Von einer Filmarbeit als solchen kann ich überhaupt nur reden, weil ich auf Wunsch von Kelleys deutschem Galeristen neulich für einen Kinoabend in Köln eine Auswahl aus den in Europa weitgehend unbekannten Arbeiten zusammengestellt habe. Meines Wissens hat es eine solche Präsentation von Mike Kelley auf Schirm und Leinwand so noch nie gegeben und ist folglich auch noch nicht so als Corpus wahrgenommen worden: die nachholende Vermittlung kreiert also erst aus einer Fülle von verstreuten Arbeiten ein einheitliches (Neben-)werk, dessen Bestandteile ursprünglich in anderen Kontexten, darunter auch in den Kontexten von Werken anderer Leute, angesiedelt waren.

Dennoch haben diese Kontexte ihrerseits eine Gemeinsamkeit: sie stellen Randgebiete der amerikanischen Kunstproduktion dar, die normalerweise weder internationalisierbar noch exportierbar sind und, wenn überhaupt, für sich genommen rezipiert werden. Das haben sie mit Mike Kelleys anderen Arbeiten, zumindest bis vor kurzem, gemeinsam. Die erst vor drei Jahren einsetzende europäische Rezeption kann bis jetzt auch noch keine Bilanz der Auseinandersetzung vorweisen und verharrt vorwiegend in exotistischer Verwunderung. Da Underground-Theater und Performance hierzulande ein frigides Dasein zwischen den langen Schatten des Kunstbetriebs und homöopathischer Subvention fristen, «radikale Poeten» wie andere, in der Regel noch weniger anschlussfähige und lebensfähige Subkultur bilden, der Musik-Underground die Phasen eines Austauschs mit der bildenden Kunst, die anfangs der 80er Jahre zu beobachten war, schon lange hinter sich hat, und Videokunst sich fast ausschliesslich auf der sterilen Ebene von Stipendien abspielt, gibt es auch keine besondere Rezeption, die sich mit der amerikanischen vergleichen liesse. Deren regionale, subkulturelle oder

---

DIEDRICH DIEDERICHSEN lebt und arbeitet in Köln. Er ist der Autor von *Herr Dietrichsen,* Köln, 1987, und von *Popocatepetl, 10 Jahre Schallplatten,* Graz, 1989.

populärkulturelle Inhalte erschweren den Zugang, während nach den Regeln der falschen Internationalität der Kunstwelt doch gerade der amerikanischen Kunst konventionell die Rolle des Globalen zugewiesen wird. Dass all diese Kontexte in den USA sehr viel lebensfähigere Underground-Traditionen hervorgebracht haben, ist eines der Ergebnisse dieser Präsentation von zufällig-bedeutsam Kelleys Karriere kreuzenden Künstlern und Kunstformen. Der Erfolg eines Repräsentanten von Underground-Kunst auf dem fremden Parkett universeller Austauschbarkeit (Galerienkunst) ist Voraussetzung für einen wenigstens flüchtigen Blick auf dessen andere Herkunft.

Die frühste Arbeit, die wir gezeigt haben, das Video BANANA MAN von 1982, war denn auch die einzige Produktion, die Kelley allein durchgeführt hat, unterstützt von einer Performance-Klasse, die er in Minneapolis unterrichtet hat. Als Kind sah er im Fernsehen oft die *Captain Kangaroo*-Show. Ein Freund erzählte ihm von einer Randfigur, dem Banana Man, aber immer wenn Mike die Sendung sah, kam der gerade nicht vor. 20 Jahre später rekonstruierte er diese Figur, die er nie gesehen hat, anhand der Attribute, die er von ihm wusste: dass er ein Kinderclown war und dass er endlos Dinge aus seinen Taschen holen konnte. Kelleys Leitidee von der Erniedrigung des Performers, hier eines Clowns, der irgendwann seine Zuschauer bezahlen muss, korrespondiert mit den «abgeschmackten», «lowen», ödipalen, parodistisch-wahrnehmungspsychologischen, kunsthistorischen Einfällen (zwei Socken stellen GUERNICA nach) des Performers Kelley. Dieselbe Idee, reduziert auf ein Bild und einen Vorgang, finden wir in dem neusten Video wieder: ONE HUNDRED REASONS (1991) baut auf einem Text aus Kelleys Buch *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile* auf, den er auch vorträgt. Für jeden stur aufgezählten Grund erhält der aus Los Angeles stammende, masochistische Dichter Bob Flannagan einen Hieb auf seinen nackten Hintern von seiner Freundin Sheree Rose, die als Photographin und Dokumentalistin der S&M-Szene in Los Angeles bekannt ist. Acht Minuten lang zeigt die Kamera starr den sich langsam unter jedem Grund/jeder Vernunft rötenden Hintern von Flannagan, während seine gespreizten Beine den Blick auf seine gepiercten Genitale freigeben. Lacans «Kant mit Sade» könnte nicht prägnanter – und «lower» verfilmt werden: Lust an «begründeten» Schlägen.

MIKE KELLEY, THE BANANA MAN, 1982, videotape, color, 28 min.

Tony Dursler, der langsam auch in Europa bekannt werdende Videokünstler, hatte einst mit Kelley und John Miller eine Band, The Poetics. Sein Video E.V.O.L. (1985) diente später der Band Sonic Youth, mit der Kelley auch schon aufgetreten ist, als LP-Titel. Kelley spielt nur eine Nebenrolle in diesem psychedelisch-expressiven, angenehm überfüllten Film. Er informiert nachhaltig, wie eine bestimmte Ikonographie aus dem amerikanischen Underground, deren Präsenz in Europa mit dem Abflauen des Interesses an Phänomenen wie den Residents (oder Geri Reig) stark nachgelassen hat, sich seitdem verfeinert hat. Auch in Tony Conrads BEHOLDEN TO VICTORY (1983) ist Kelley nur am Rande, wiederum neben Dursler, zu sehen, worin Soldaten keine Rollen zu spielen, sondern nur bestimmten Regeln zu folgen hatten. Für FAMILY TYRANNY bat der LA-Aktionskünstler Kelley überraschend in ein TV-Studio, einzige Vorgabe: «Ich bin der Vater, du bist der Sohn.» Eine hässliche, laute, distanzlose «Familienkomödie», die dem in der Regel angewiderten Zuschauer keinerlei Fluchtmöglichkeit bietet.

Mit Erica Beckmann schrieb Kelley eine Adaption von H. G. Wells Kurzgeschichte «Country of the Blind». BLIND COUNTRY von 1989 mit Kelley in der Haupt- und diversen Nebenrollen, die er ähnlich expressiv überdreht und infantilistisch ausfüllt wie in BANANA MAN, ist ein Essay über die Sinne und deren geschlechterspezifische Zuordnung. Wie Kelley an der Hand der Künstlerin Aura Rosenberg durch ein riesiges waberndes Spiegelei blind tapert oder als schnüffelnder Hund Befehle befolgt oder sich willfährig narren lässt, sind Szenen, die den von Detroit Rock'n'Roll (Iggy Pop: «I wanna be your dog»), Kinderfernsehen und Aktionismus geprägten Hauptdarsteller als Autor kenntlich machen. Das sieht man auch bei KAPPA, einer Gemeinschaftsarbeit von Kelley mit Bruce und Norman Yonemoto, einem japanisch-amerikanischen Brüderpaar, das in letzter Zeit durch das vom ZDF koproduzierte MADE IN HOLLYWOOD und eine Tournee durch deutsche Kunstvereine auch hier etwas bekannter geworden ist. Die Yonemotos haben sich des Ödipusmythos angenommen, Kelley des schintoistischen Wassergottes Kappa, eines amoralischen, sexualisierten Bauern-

MIKE KELLEY, THE BANANA MAN, 1982, videotape, color, 28 min.

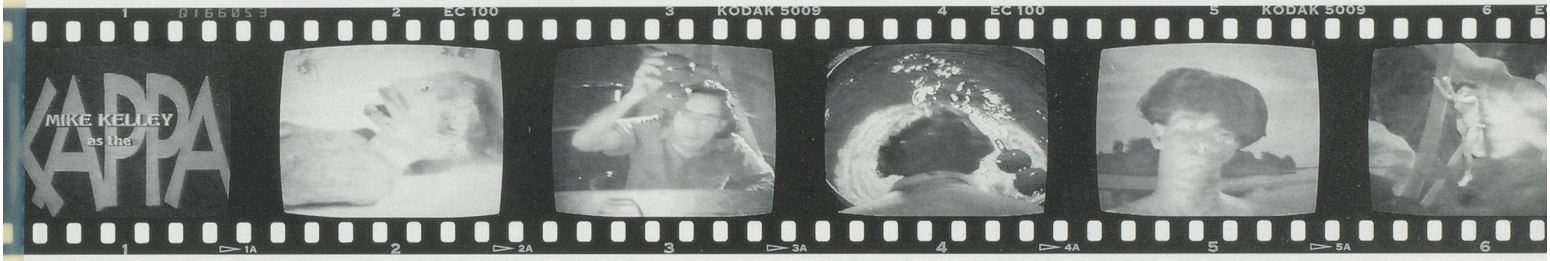
schrecks, der zuerst – von der Stimme des Kung-Fu-Meisters aus der klassischen Serie der 70er Jahre mit David Carradine kommentiert – anhand von Dokumentarmaterial aus der Werbung, Zeichentrick- und Kinderfilmen vorgestellt wird. Dann wird er, von Kelley verkörpert, aktiv und greift in die Parallelgeschichte ein, in der Ödipus von Ed Ruscha Jr. als kalifornischer Surf-Punk verkörpert wird und Iokaste von Mary Woronov, bekannt aus Warhol-, Corman-, *Eating Raoul, Rock'n'Roll Highschool*-Filmen, dargestellt wird.

Der abendfüllende SIR DRONE war ein Höhepunkt, der sicher eine ausführlichere Betrachtung verdient. Raymond Pettibon hat 1988 vier Videos über prägnante Stationen aus der Sozialgeschichte amerikanischer Gegenkulturen gedreht: die Weathermen, die Patty Hearst-Entführung, die Manson-Family und mit SIR DRONE über zwei Punkrocker, die 1977 eine Band gründen. Mike Kelley spielt die tragische Rolle des langhaarigen Punkers, der sich von seinem Partner (dargestellt von Mike Watt, dem Bassisten der Bands Minutemen, Firehose und DOS) eins ums andere Mal sagen lassen muss: «You're punk on the inside, but a hippie on the outside». Wehleidigkeit, Selbstmitleid, Omnipotenzphantasien und anderes pubertäres Elend spitzt sich grotesk zu im Kampf gegen Poser, Hippies und Mikes Gitarre, ein altes Hippiemodell, «das immer nur Hippiescheisse spielt». Die Probleme verschärfen sich, als ein Mädchen auftaucht, auch wenn Watt Kelley aufmuntert: «Fucking can't be too hardcore, even your parents are doing it.» Zum Happy End sind die Haare ab (bzw. unter einer Mütze versteckt), Kelley raucht Zigarren, hält das Mädchen im Arm, das in die Band aufgenommen wird und wie so viele Punkbräute – etwa die junge Madonna – das Schlagzeug übernimmt. Ein weiterer geplanter Film aus der Pettibonreihe mit Kelley als Jim Morrison wurde wegen Oliver Stones Ideenklau nicht realisiert. Die mit geringstem Aufwand – Darsteller lesen erkennbar die brillanten Dialoge von Tafeln ab – gedrehten Pettibonvideos sind methodisch einmalige Diskussionen subkultureller Aporien, die den Fragen, die Kelleys Arbeit stellt, näherstehen als die europäische Video- und Performancediskussion. Im Moment dreht Pettibon mit Mike Watt als Fidel Castro ein Porträt des Maximo Lider.

Dem Publikum an diesem Marathonabend war der BANANA MAN am liebsten, die purste Konfrontation mit dem in Europa unbekannten Performancekünstler Mike Kelley in einem frühen Stadium seiner Arbeit: es begnügte sich – verständlicherweise – mit der Rezeption von Grundlagen. Alles weitere später.

DIEDRICH DIEDERICHSEN

America: Yet Another Discovery
MIKE KELLEY IN VIDEO



MIKE KELLEY/BRUCE and NORMAN YONEMOTO, KAPPA, 1986, videotape, color, 30 min.

Mike Kelley has never presented himself primarily in the guise of a filmmaker or an actor. As a performance artist, as an occasional musician in a variety of bands, and over the last few years primarily as an artist who works with galleries, he has fitted moving pictures into his life rather *en passant,* as an extension or as a record of his central concerns. Looking at his film and video work as a whole, it is therefore impossible to detect anything like a "filmic handwriting," or a running trademark such as *auteurs* like to use – except perhaps the grimacing, infantilized persona that he brings to the screen from his performance style, or the methods of the intellectual who applies his theories to film in much the same way as he does to his books.

Recently, I organized a one-night screening of a selection of Kelley's "film work" in Cologne, the first such presentation in Europe. No one here had previously ever had the chance to view the work as a *corpus.* This presentation thus served to create a unified (if accessory) oeuvre out of a scatter of works that had hitherto existed only in other contexts – mostly other people's contexts. In themselves, however, all these different contexts have much in common: they represent marginal areas of American art production, areas normally immune to internationalization or exportation and perceived, if at all, only in isolation. These are also the qualities that they share – or shared until very recently – with Kelley's other works.

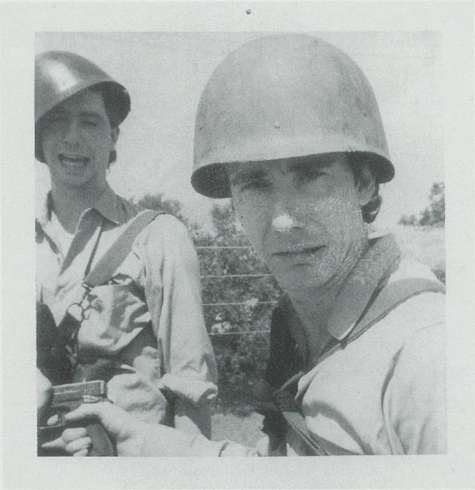
Even still, the European public response to Kelley that has emerged in the last three years does not add up to a consensus; its most characteristic posture is one of exotic wonderment. Here in Europe, underground theater and performance art eke out a precarious existence between the long shadow of the art trade, on one side, and homeopathic doses of public subsidy, on the other; the "radical" poets form another, as a rule, even more isolated and less viable subculture; the music underground has left its phase of interchange with visual art far behind it; and video art survives almost exclusively on the barren soil of artists' grants. Nor is there a European public for the equivalent phenomena from America, which in any case display variations of regional, subcul-

DIEDRICH DIEDERICHSEN lives and works in Cologne. He is the editor of Spex magazine.

tural, and popular-cultural content that make them less accessible still; for, according to the rules of the phony internationalism of the art world, American art is supposed to represent the global norm.

In the U.S.A. all these areas of activity have generated underground traditions far more viable than those of Europe – as was apparent from the Cologne showing of Kelley's random/significant encounters with other artists and art forms. A representative of underground art must first be a success on the alien ground of universal interchangeability (gallery art) before anyone casts a glance, however cursory, at his origins elsewhere.

The earliest work shown on that occasion, the video BANANA MAN of 1982, was also Kelley's only one-man production, made with the assistance of a performance art class that he taught in Minneapolis. As a child, he often watched the *Captain Kangaroo* show on television. A friend used to tell him about a subordinate character called Banana Man, but, whenever Mike watched the show, Banana Man was not in it. Twenty years later, he reconstructed this figure, whom he never saw, from the attributes he knew about: Banana Man was a children's clown who could pull an endless succession of things out of his pockets. Kelley's central idea of the humiliation of a performer – here a clown who finds himself forced to pay his audience to watch him – matches the "bad-taste," "low," Oedipal, parodistic, perceptual-psychological, art-historical (two socks enact GUERNICA) inspirations of Kelley the performer.



The same idea, reduced to an image and a process, reappears in his most recent video. ONE HUNDRED REASONS (1991) is based on a passage that Kelley is heard reading aloud from his own book, *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile*. For every single item in this remorseless catalogue of "reasons," the LA masochist poet Bob Flannagan receives a whack from his girlfriend, Sheree Rose (well known as a photographer and recorder of the S&M scene in LA), on his bare backside, which is held firmly in shot for eight minutes, as, "reason" by "reason," it slowly flushes redder; Flannagan's legs are parted to reveal pierced genitals. There could be no more succinct – or more "low" – illustration of Lacan's phrase, "Kant with Sade": pleasure from a well-reasoned beating.

The video artist Tony Oursler, who has a growing reputation in Europe as well as in the U.S.A., was once part of a band, The Poetics, along with Kelley and John Miller. His video E.V.O.L. (1985) later gave its title to an album by the band Sonic Youth, with which Kelley has also performed. This psychedelic, expressionistic, pleasantly overcrowded film, in which Kelley plays a small part, hauntingly reveals how a specific American under-

ground iconography, while tending to recede from the European consciousness with the fading of interest in such phenomena as the Residents (or "Geri Reig"), has meanwhile gone on to become something far more subtle. In Tony Conrad's BEHOLDEN TO VICTORY (1983), too, Kelley is a marginal figure; he and Oursler appear as soldiers, required not to play a part but to follow specific rules. For FAMILY TYRANNY, the LA action artist, Paul McCarthy, unexpectedly invited Kelley into a TV studio, telling him only this: "I am the father, you are the son." It is an ugly, loud, aggressively intimate "family comedy," totally devoid of sophistication, and leaves the (mostly appalled) viewer with no time for reflection.

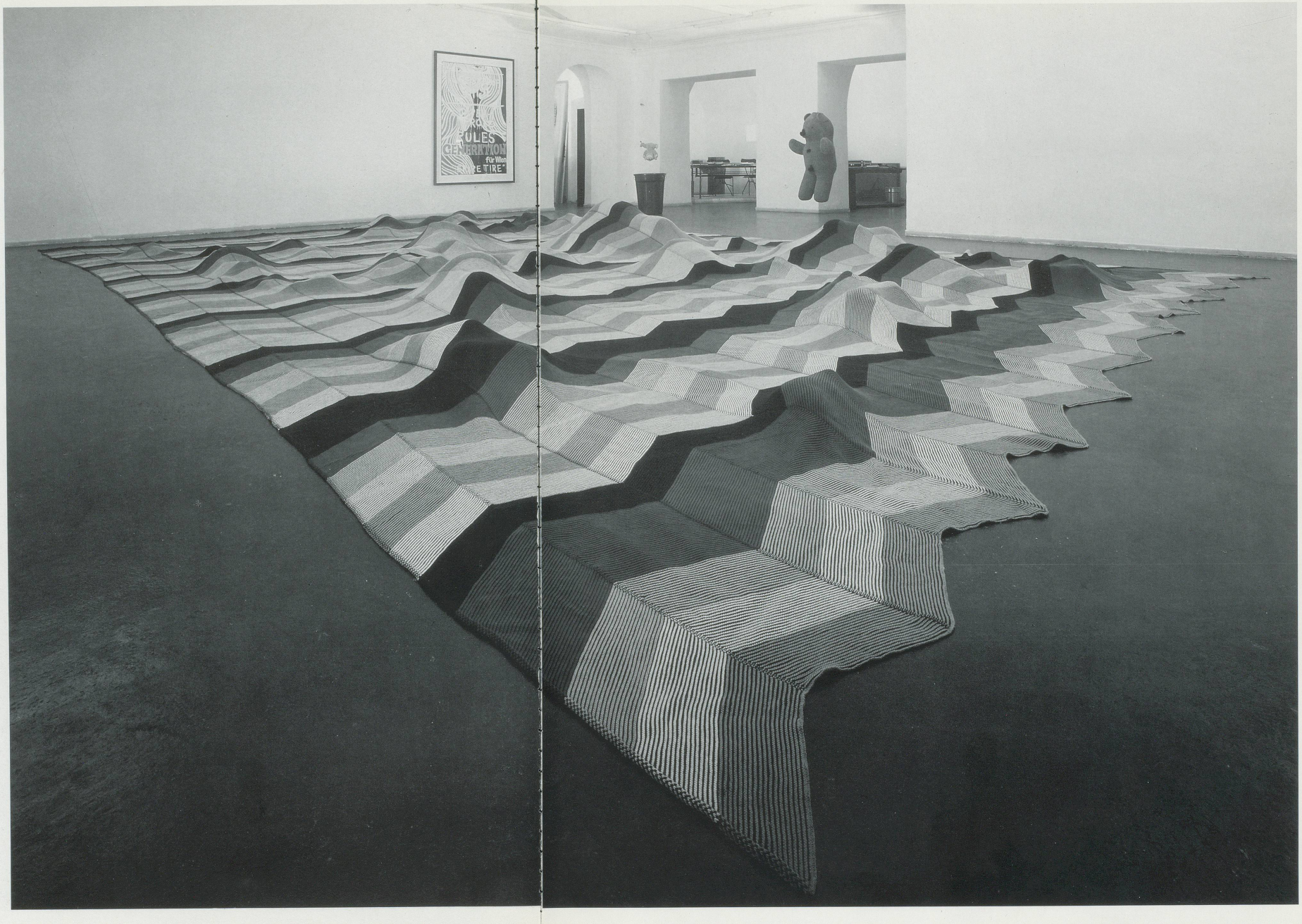
With Erica Beckmann, Kelley wrote an adaptation of an H. G. Wells short story, "The Country of the Blind." BLIND COUNTRY, of 1989, in which Kelley overacts both the lead and a variety of supporting parts with the same childish, expressionistic gusto as in BANANA MAN, is an essay on the senses and their sexual specificity. The scenes in which the artist Aura Rosenberg leads a blind Kelley by the hand through a gigantic, wobbling pudding, or in which he blindly obeys commands as a snuffling dog, or docilely submits to being made a fool of, are scenes that display the performer – who has been influenced by Detroit rock'n'roll (Iggy Pop: "I wanna be your dog"), by children's television, and by Action Art – as a true *auteur*.

The same emerges from KAPPA, a joint project with the Japanese-American brothers Bruce and Norman Yonemoto, who have become slightly better known here of late through MADE IN HOLLYWOOD (a coproduction with ZDF) and a recent tour of various *kunstvereins* throughout Germany. In KAPPA, the Yonemotos appropriate the Oedipus myth, and Kelley appropriates the Shinto water god, Kappa, an oversexed, amoral, rustic bogeyman who is initially presented through documentary material from advertising, animations, and children's films, accompanied by the voice of the Kung Fu Master from the classic David Carradine series of the 1970s. Kappa then appears in the person of Kelley, and finally intervenes in the parallel story of Oedipus (played by Ed Ruscha Jr. as a Californian surf punk) and Jocasta (the Warhol and Corman performer Mary Woronov, of *Eating Raoul* and *Rock'n'Roll Highschool* fame, who has appeared with Kelley on several occasions).

The feature-length SIR DRONE was one of the high points of the evening, and merits more detailed consideration. In 1988, Raymond Pettibon made four videos based on episodes that encapsulate the social history of various American countercultures: these were the Weathermen, the Patty Hearst kidnapping, the Manson Family and (in SIR DRONE itself) the story of two punk rockers starting a band in 1977. Mike Kelley plays the tragic role of the long-haired punk whose partner (played by Mike Watt, the bass-player of Minutemen, Firehose, and DOS) tells him over and over again: "You're punk on the inside, but a hippie on the outside." Self-pity, fantasies of omnipotence, and other adolescent agonies are grotesquely exaggerated in a vendetta against poseurs, hippies, and Kelley's guitar, which "always plays nothing but hippie shit." His problems are compounded when a girl comes on the scene, even though Watt encouragingly tells him that, "Fucking can't be too hardcore, even your parents are doing it." There is a happy ending, in which the hair is removed (or at least tucked under a cap), and Kelley smokes cigars with his arm around the girl, who like so many punk "brides," including the youthful Madonna, joins the band as its drummer. A further planned film in Pettibon's series, with Kelley as Jim Morrison, never happened because Oliver Stone snaffled the idea. Pettibon's very low-budget videos – the performers can be seen reading their brilliant lines from boards – are unique in their methodology as discussions of subcultural dilemmas. They stand close – closer than anything in the European video and performance art debate – to the issues raised by Kelley's work.

The audience at the marathon showing in Cologne liked BANANA MAN best: it was the work that offered the purest confrontation with Mike Kelley, hitherto unknown in Europe as a performance artist, and seen here at an early stage in his career. Understandably, they absorbed the basics first. The rest comes later.

(Translation: David Britt)



Seite 78/page 78:
links: MIKE KELLEY, KAPPA WIG, 1986–87, artificial wig, acrylic wineglass, glass dome on painted wooden base, 14 x 11 x 11"/
left: KAPPA PERÜCKE, 1986–87, Perücke aus Kunststoff, Weinglas aus Acryl, Glashaube und bemalter Sockel, 32 x 28 x 28 cm.
Mitte: TONY OURSLER and MIKE KELLEY in BEHOLDEN TO VICTORY, videotape by Tony Conrad, 1983/
Middle: in: DEM SIEG VERPFLICHTET, Video von Tony Conrad, 1983.
right: MIKE KELLEY in BLIND COUNTRY, videotape by Erica Beckmann and Mike Kelley, 1989, videotape, color and b/w, 18 min/
rechts: in: DAS BLINDE LAND, Video von Erica Beckmann und Mike Kelley, 1989, Farbe und s/w, 18 Min.

MIKE KELLEY, Lumpenprole, Galerie Pakesch, Vienna, 1991, showing LUMPENPROLE, 1991, afghan (foreground), AGEISTPROP, 1991, acrylic on canvas, (left), and RECIPROCAL RELATIONSHIP, 1991, stuffed animal (right)/
«Lumpenprole»-Ausstellung, Galerie Pakesch, Wien, 1991, mit LUMPENPROLE, 1991, Afghan (vorne), AGEISTPROP, 1991, Acryl auf Leinwand, (links), und WECHSELSEITIGE BEZIEHUNG, 1991, Plüschtier (rechts).

TEDDY BEAR, campaign button used in Theodor Roosevelt's 1904 presidential campaign/TEDDYBÄR, Propagandaanstecker, 1904 im Wahlkampf von Präsident Roosevelt benutzt.

LANE RELYEA

Wild Kingdom

Everybody loves a fairy tale. Children do. Even we grown-ups, we've never really lost our appetite for make-believe. We've merely sublimated it. We pay taxes.

Here then is an adult fairy tale, the one you and I subsidize the ongoing scripting and staging of. It takes place everywhere and nowhere, in a faraway castle, at the center of our lives, in the scorched earth America is and the storybook fantasy it pretends to be. As dreams go, it's a nightmare, but it's bought nevertheless by a society whose members have abdicated the power to dream on their own. It's a kingdom of co-dependents, whose despots swear to be servants of the people, a dysfunctional empire administered by puppets and mascots and scapegoats and cheerleaders, by those dupes we've invited to assume responsibility for what gets decided in our name, by rulers who we as subjects have created in our own likeness – collared and on a leash. Who better than domesticated pets to write the law of the jungle?

Step right up, it's the greatest show on earth, this three-piece, three-ring (executive, legislative, judicial) circus: see the hawks and doves, bald eagles and golden bears, Republicans and Democrats. Paper tigers all, they act with such conviction, yet it's an act all the same, their performance intended solely for our entertainment. But something's different about the show they put on today. A new ringmaster has taken the floor, dressed in powder wig and leather pants, a figure at once public and shadowy, a representative of what's most repressed in our political imagination. As a politician, he embodies not the voters' decision over who should govern so much as their decision to be governed at all. He's a symbol of the people's power to disempower themselves. He's the shepherd of a lost flock, a gatherer of strays, a true man of the people, a nobody. He speaks for a citizenry of bastard children, a nation abandoned by its founding fathers (remember what Thomas Jefferson once wrote, issuing his own pink slip, "That government is best which governs least"; or as the proto-anarchist Jean Varlet put it a few years later, "What a social monstrosity this revolutionary government is – to any rational person, government and revolution are incompatible, unless the people wish to set up their delegates in a permanent state of insurrection against themselves, which is too absurd to believe."). Yes, we're a constituency of crybabies who refuse to grow up. That is our will, and those we elect only carry it out. Welcome to our democratic way of life, our theater of the absurd.

The man cracking the circus whip, the one encouraging our higher officials to jump through hoops, is Mike Kelley; alas, it's his recent Aesop-esque artworks that our dark fairy tale paraphrases. For some time now, Kelley has been herding toy animals and homemade dolls into his wall reliefs and sculptural tableaux, training them to perform intellectual feats, parrot artistic statements, to act out his fantasies about the world and how it works. True, the lineage of critters in Kelley's art extends farther back, past 1982's Monkey Island to the birdhouses he made as a graduate at CalArts. But never has his work been this warm and fuzzy, this wuvable. Nor has it ever seemed so cruel.

A cheap though no less surefire trick to gain our sympathies, Kelley's appropriation of stuffed animals preys on our sentimental weakness for the underdog, our knee-jerk identification with the childlike and innocent, our venera-

LANE RELYEA is a freelance critic who lives in Los Angeles.

tion of powerlessness and servility as twin aspects of the ultimate Good. Possessing a folkish integrity that's enhanced the more orphaned and needy they appear, Kelley's creatures attain model citizenship by their being salvaged from thrift stores rather than bought new – stripped of marketplace promotions, humbled by use, they are returned to their natural habitat – neglect (more than stuffed, these animals are fucked). So much for subtlety; as a manipulator, Kelley is hyperactive, toying with our emotions like it was child's play. Though directing his actors from offstage, his presence is everywhere apparent, aggressively working the crowd, pimping his gold-hearted prostitutes, exploiting not only their eternal promise of unconditional love but also all of us who feel the least bit moved by it. And from the mouths of these babes, bubbling up through their patient silence, Kelley brings forth philosophical conundrums and dumb jokes; he's the Hyde-like flipside of Dr. Dolittle, a foul-mouthed ventriloquist, a wolf in sheep's clothing. Or, to be more precise, he's a caricature of the typical political populist, a split personality whose double-talk mixes equal parts feel-good liberalism ("We, ourselves, want to perpetuate democracy – will you be my something else?" purrs one of Kelley's teddy bears.) and ruthless powerlust (in the words of political scholar P.T. Barnum, "There's a sucker born every minute."). With the aid of his furry friends, Kelley makes art that everyone – rich and poor, children as well as adults – can feel disturbed by.

Something like political ambitions have long lurked in Kelley's work. Resembling propaganda as much as it does art, his output often adopts the conventions of public address – simple black-and-white illustrations and diagrams, declarative banners and slogans. Yet it's just as obvious that, no matter how hard he tries, Kelley's political philosophy is unlikely to ever achieve coherence. Like an ardent law student who can't seem to graduate, he's as tireless in his quest for answers as he is unproductive. Kelley neither denies nor accepts authority – he just keeps puzzling over it. Indeed, he can't keep his eyes off the figures by which authority presents itself – Mother Nature, God and Country, Mom and Dad are all favorite topics. Yet in each case, Kelley can't tell the ideal from the body of writings that produces it; he's too easily seduced by the convolutions of thinking to stick to the point. So while his art appears devoted to philosophical pursuits, riddled with question marks and exclamations, his conclusions always end up lost in the arguments he makes for them. He has a knack for overextending lines of thought, forming knots with them, giving his theories more than enough rope to hang themselves. The logic Kelley literally exhibits in his work runs like a maze without an exit, a racecourse without a finish line.

A disoriented cartographer, Kelley maps a world whose stabilizing poles – nature and culture, high and low, good and evil – collapse into the brittle groundwork on which they've been erected. Hard facts turn out to be no more indelible than shadows; the ends that justify the means, the names that crown our acts, the icons and titles and offices that organize our relation to others and to society – all represent to Kelley not only our desire to plant certainty in the world but the precariousness also planted there by desire itself. Indeed, the belief systems charted in Kelley's art offer much to ponder but little in the way of security; animated by longings and projections, investments and displacements, and bound up in the indeterminacy of language and the promiscuity of cultural forms, they produce a sense not of balance and permanence but of ever-shifting symbolic deficits and surpluses. As Kelley elaborately demonstrates, in our wanting to embed order and completeness in culture we end up instead with a culture characterized by the disorder and incompleteness of wanting. There's no such thing as "free" associating, no such thing as "equal" representation.

So it is with representational government. "Democracy," observed Karl Krauss, "means the permission to be everybody's slave." Misery loves company – our unwritten national credo. After all, isn't "power to the people" just another excuse for taking power away from the person? At best, what our official leadership represents is not electoral decisiveness so much as popular ambivalence about who, if anybody, we think should rule. Out of such conflicted feelings about government a psychic economy is formed, inflating and deflating the bodies who end up holding office: they are at once the cream of the crop, the centers of attention, yet at the same time mere ciphers, surrogates through whom we speak and whose actions are taken on our behalf. What results is a delicate balance of powerlessness – representatives and those they represent mutually beholden to one another, each the reflection of the other's lack, like halves and have-nots who together always add up to less than a whole, leaving society transfixed by electoral politics as the mirror in which its image is idealized yet to which its maintenance is surrendered. Civic virtue as vir-

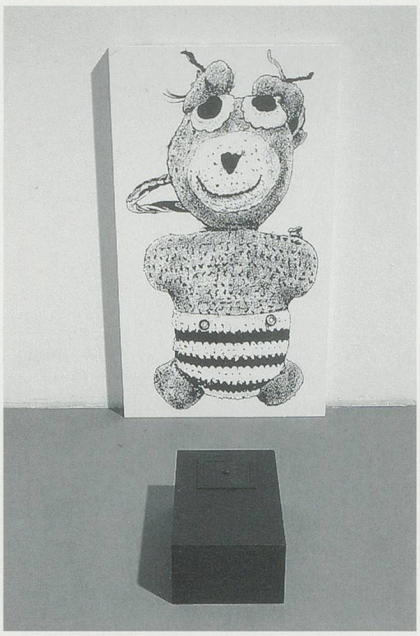
tual reality. Democracy is here based on a mass exorcism – not exercising – of power, a recurring ritual whereby the authority to act is transferred onto the costumed heads of the body politic, our shamanistic bureaucracy. Is it any surprise that the creation of the teddy-bear, lord of the toy jungle, was inspired by a politician, Theodore Roosevelt, during his 1904 run for the country's highest office? Like father, like son – both the president and the plaything basing their qualifications to serve others on self-denial, employing the less-is-more approach to attaining purity and transcendence; the less complicated by self-interest and desire they are, the more undivided their attention and commitment to us. "Authoritative voices must be disembodied to work," says the bigger of two teddy bears in Kelley's THEORY, GARBAGE, STUFFED ANIMALS, CHRIST (1991). To which the tiny bear replies, "The best way to fuck something up is to give it a body." Of course, the body is what Kelley, a connoisseur of fuck-ups, seizes on; he has his two cub philosophers suddenly digress into a spree of frenzied yet futile kissing, as if torn in their inability to both come to terms with their asexuality and to keep their little paws off each other. Their lack of sex – which makes the teddy-bears perfect deliberative bodies – Kelley treats as a determining condition, a denial that colors their every

MIKE KELLEY, DREAM OF THE YOUNG SETTLERS (from: RECONSTRUCTED HISTORY) 1989, b/w photograph, 8 x 10"/ DER TRAUM DER JUNGEN SIEDLER (aus: REKONSTRUIERTE GESCHICHTE), 1989, s/w Photographie, 20 x 25 cm.

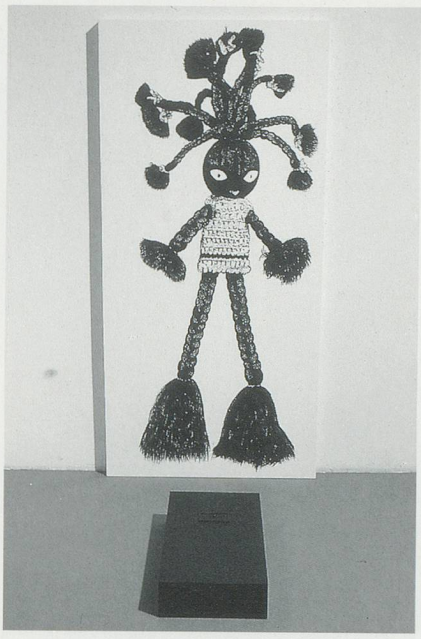
move; the stuffed animals end up teeter-tottering between seeming ideal and pathetic. Kelley here recalls something Guy Debord once wrote about the political leaders of our time: "The admirable people in whom the system personifies itself are well known for not being what they are; they became great men by stooping below the reality of the smallest individual life, and everyone knows it." Sure, our nation's figureheads are the butt of a common joke, yet we're left not knowing whether to laugh or cry. Hail to the chiefs! Legislative wonderchimps! Buttheads of state!

Of course, the U. S. government wasn't about to let Kelley get away with this. As if led by a guilty conscience to see his work along these very lines, federal officials recently responded to the artist with punitive action, rescinding a peer-approved grant to the Boston ICA for its planned Mike Kelley retrospective. The government made its case in typical fashion: officious-sounding equivocations over artistic merit, use of obscenity, improperly filled-out forms. Yet just as equivocal was the outcry that the decision to snuff out yet another creative flame met with – which was one of little more than lukewarm indignation. Unlike fellow art-martyrs Finley and Mapplethorpe, Kelley was too elusive, too iconoclastic to be given official recognition by either the powers that be or the wannabes. To congressmen and crusaders alike he was the realization of their worst nightmare: an anarcho-syndicated editorialist, the Antinomian Candidate, a decapitated body artist who tethered ideas for the sheer visceral pleasure of it (indeed, the cover photograph of one of Kelley's catalogues shows him manipulating a hand-puppet, cropped at the neck). That's what made him appear as such a public nuisance – being incredibly lucid yet giving his work no ultimate meaning, drawing out of it contradictions rather than conclusions, fabricating daisy chains of broken-down command, running around like a dialectician with his head cut off.

In his most recent show in Los Angeles, which followed close on the heels of the NEA decision, it seemed as if Kelley sought to bury the hatchet, so to speak. Among the works on display were images of murder victims, body parts, decapitations, as well as actual caskets, and something that resembled disemboweled entrails. And yet it was perhaps the most sober and solemn show – rendered in simple black and white – that Kelley has ever done. In each of the five works entitled CENTER AND PERIPHERIES (1990), Kelley mixed images of social and psychic extremities, fetishes, and outlaws – a garbage bag, a foreign revolu-



MIKE KELLEY, EMPATHY DISPLACEMENT: HUMANOID MORPHOLOGY (2ND AND 3RD REMOVE) NO. 11, 1990, acrylic on panel, 34 x 19" and found doll in painted wooden box, 5 x 7 3/4 x 13 1/8"/Acryl auf Tafel, 86 x 48 cm, und gefundene Puppe in bemalter Holzschachtel, 13 x 20 x 33 cm.

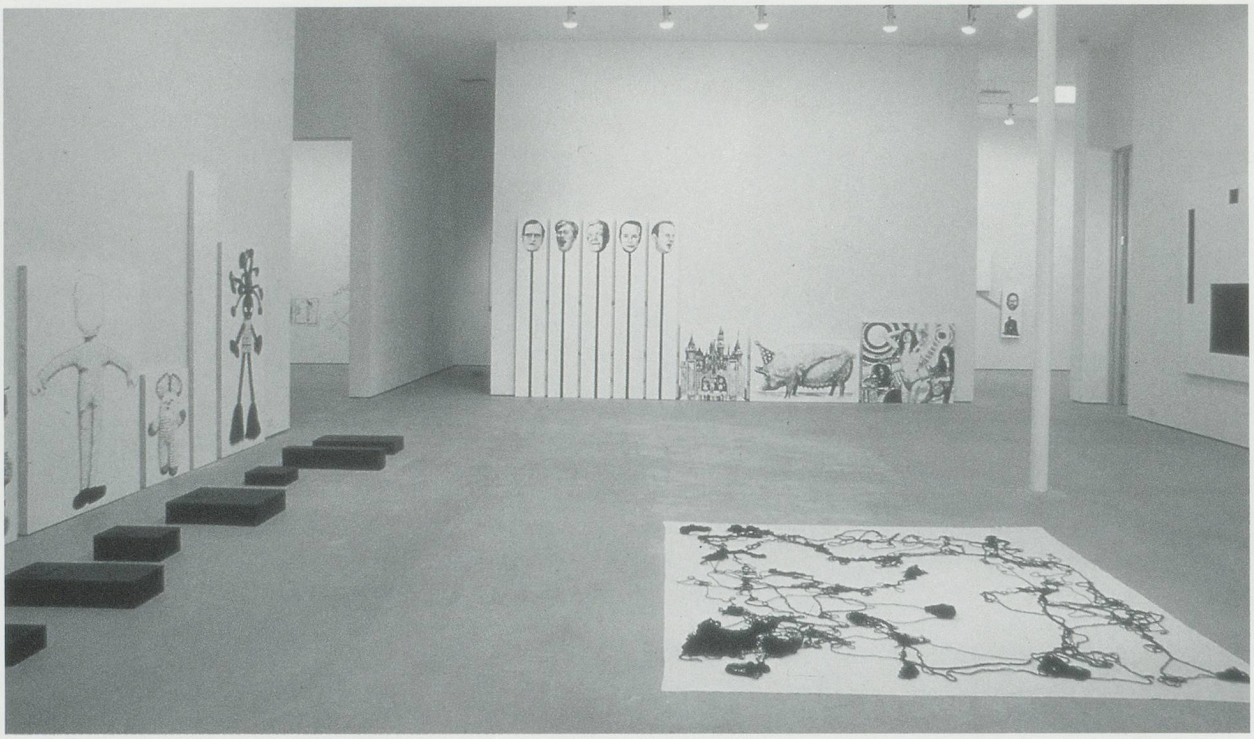


MIKE KELLEY, EMPATHY DISPLACEMENT: HUMANOID MORPHOLOGY (2ND AND 3RD REMOVE) NO. 15, 1990, acrylic on panel, 65 x 31 1/8" and found doll in painted wooden box, 4 1/2 x 12 x 26"/Acryl auf Tafel, 165 x 122 cm, und gefundene Puppe in bemalter Holzschachtel, 11 x 30 x 66 cm.

tionary, a stuffed animal, an anonymous murder victim, a toe – the marginalia by which the center reaps its identity. Here the center held, although on what terms seemed to be Kelley's primary interest: the central panel connecting all these smaller images was left blank, as if to signify the dislocation, the mirrorlike otherness, on which all identity is predicated. In the series, *Empathy Displacement: Humanoid Morphology (2nd and 3rd Removed)* (1990), Kelley lined up black caskets, each entombing a handmade doll, with a vertical panel behind featuring a larger-than-lifesize painting of the concealed toy. Lying in state and, at the same time, immortalized in portraiture, the dolls were granted a banal, secular transcendence, their power as icons rendered as permanent, public mystery.

Not one to content himself with subtle ironies, however, Kelley proceeded to maniacally twist the logic of projection and absence (or, as the teddy bear phrases it, the idea that "authoritative voices must be disembodied to work")that served as the show's theme. CARNIVAL TIME (1990) shows the five highest-ranking U.S. government authorities – Bush, Quayle, Foley, Dole, and Baker – quite literally disembodied, reduced to bloodied heads of state impaled on stakes. It's revolt American-style, although in the takeover that Kelley envisioned it's not the people who assume power but rather just more symbols – Disneyland's Magic Kingdom, a pig wearing a party hat, and a heavy metal band in concert.

Finally, on the floor at the very center of the show, Kelley spread a white blanket over which he unwound a tangle of black yarn, a scene recalling the ancient ritual of reading the entrails of animals. A stuffed animal had been sacrificed, a sense of security undermined, a belief system unraveled. The result was an erratic black scribbling that spread across the white tablet, at once a public statement and a psychic mess, a site of projection and disintegration, a mirror reflecting an arbitrary resemblance like a Rorschach blot or a signature, the negative ground over which a caption reads (your name here). From certain angles it seemed possible to make out the words, "We the people," but always the writing got lost. So too the reader the writing represented. Let the blind lead themselves. So spoke Citizen Kelley.



MIKE KELLEY, Installation view of YARNS (foreground), EMPATHY DISPLACEMENT: HUMANOID MORPHOLOGY (2ND AND 3RD REMOVE) (left), CARNIVAL TIME (back wall), Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1990/Ansicht von GARNEN (Vordergrund), EMPATHY DISPLACEMENT: HUMANOID MORPHOLOGY (2ND AND 3RD REMOVE) (links), KARNEVAL (hintere Wand), Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1990.

LANE RELYEA

Wild Kingdom

Alle Leute lieben Märchen. Kinder zum Beispiel. Und auch wir Erwachsenen haben nie ganz die Lust auf Erfundenes verloren. Wir haben sie bloss sublimiert. Wir zahlen Steuern.

Hier ist ein Märchen für Erwachsene, eines, bei dem Leute wie Sie und ich mit ihren Steuern dafür sorgen, dass es geschrieben und gespielt wird. Es spielt überall und nirgends, in einem fernen Schloss, mitten in unserm Leben, auf dem versengten Grund, der Amerika ist, und in der Märchenphantasie, die es zu sein vorgibt. Und was Träume angeht, so handelt es sich hier um einen Alptraum; doch erkauft ihn sich eine Gesellschaft, deren Mitglieder die Fähigkeit, selbst zu träumen, verloren haben. Es ist ein Reich von Co-Abhängigen, deren Despoten schwören, sie seien Diener ihres Volkes; es ist ein dysfunktionales Gebilde, verwaltet von Marionetten, Hampelmännern, Sündenböcken und *Cheerleadern,* von jenen Verblendeten, denen wir die Verantwortung für das übertragen haben, was in unserm Namen entschieden wird, von Herrschern, die

LANE RELYEA ist freier Kritiker und lebt in Los Angeles.

wir Untertanen nach unserm Ebenbild geschaffen haben – mit Halsband an der langen Leine. Wer wäre besser geeignet, das Gesetz des Dschungels zu schreiben als domestizierte Haustiere?

Hereinspaziert, dies ist die grösste Show der Welt, dieser Zirkus-Dreiakter (Exekutive, Legislative, Jurisdiktion): da haben wir Falken und Tauben, weissköpfige Adler und goldene Bären, Republikaner und Demokraten. Alle diese Papiertiger handeln mit grosser Überzeugung, doch bleibt es immer dasselbe, und was sie tun, dient ausschliesslich unserer Unterhaltung. Aber irgend etwas ist anders an dem Stück, das sie heute spielen. Ein neuer Zirkusdirektor ist in die Manege gestiegen, angetan mit gepuderter Perücke und Lederhosen, eine zugleich öffentliche und doch ungreifbare Figur, ein Repräsentant dessen, was in unserer politischen Phantasie am meisten unterdrückt wird. Als Politiker verkörpert er weniger die Entscheidung der Wähler, von wem sie regiert werden möchten, als vielmehr die Tatsache, d a s s sie regiert werden wollen. Er ist ein Symbol für den Willen des Volkes, sich selbst zu entmachten. Er ist der Hirte einer verirrten Herde, Hüter der Heimatlosen, ein echter Mann aus dem Volk, ein Niemand. Er steht für eine Gesellschaft verwaister Kinder, eine Nation, die von ihren Gründervätern verlassen wurde. (Erinnern wir uns daran, was Thomas Jefferson eingedenk seines eigenen wackelnden Stuhles schrieb: «Die Regierung ist die beste, die am wenigsten regiert.» Oder, wie es der prototypische Anarchist Jean Varlet ein paar Jahre später formulierte: «Was für ein gesellschaftlicher Widersinn diese Revolutionsregierung ist – für jeden vernünftigen Menschen sind Regierung und Revolution unvereinbar, es sei denn, das Volk wolle seine Vertreter in einen permanenten Aufruhr gegen sich selbst versetzen, was einfach zu absurd ist, um es zu glauben.») Ja, wir sind ein Haufen flennender Babies, die sich weigern, erwachsen zu werden. Das ist unser Wille, und die von uns Gewählten führen ihn bloss aus. Willkommen in unserem demokratischen Leben, unserem absurden Theater. Der Mann, der da die Zirkuspeitsche schwingt und unsere höheren Beamten durch die Reifen hechten lässt, ist Mike Kelley: Fürwahr, es sind seine neuesten äsopischen Werke, die unsere düstere Geschichte da beschreibt. Schon seit einiger Zeit hat Kelley Spielzeugtiere und handgemachte Puppen in seinen Wandreliefs und skulpturalen Tableaux versammelt. Dabei hat er ihnen intellektuelle Kunststückchen beigebracht und sie gelehrt, künstlerische Statements nachzuplappern, seine Phantasien über die Welt und ihren Lauf auszuleben. Zugegeben, die Ahnenreihe der *Critters* in Kelleys Kunst reicht weiter zurück über *Monkey Island* von 1982 bis hin zu den Vogelhäusern, die er als Student an der Universität von Kalifornien herstellte. Doch nie zuvor war seine Arbeit so warm und kuschelig, so wuscheliglieb. Aber auch grausamer scheint sie jetzt als je zuvor.

Es ist zwar ein billiger, aber deshalb nicht weniger wirksamer Trick zur Gewinnung unserer Sympathien, wenn Kelley mit Hilfe von ausgestopften Tieren eine Attacke auf unsere sentimentale Schwäche für die *Underdogs* lanciert, auf unsere reflexhafte Identifikation mit dem Kindlichen und Unschuldigen, auf unsere Ehrfurcht vor Machtlosigkeit und Unterwürfigkeit als Erscheinungsformen des Guten an sich. Kelleys Kreaturen wirken volkstümlich-anständig, um so mehr, je verwaister und bedürftiger sie aussehen. Er macht sie gewissermassen zum Modellbürger, indem er sie nicht neu kauft, sondern aus Trödelläden rettet – ohne Marktunterstützung, in der Abnutzung entwürdigt, kehren sie zurück in ihren natürlichen Zustand: Vernachlässigung. (Die Tiere sind weniger ausgestopft als abgefuckt.) Soviel zur zarten Saite. Als Manipulator ist Kelley hyperaktiv und spielt mit unseren Gefühlen, als wäre es ein Kinderspiel. Zwar führt er seine Schauspieler von den Kulissen aus, aber seine Präsenz fällt überall ins Auge; aggressiv dirigiert er die Menge, verkuppelt seine goldherzigen Prostituierten und beutet nicht nur ihr ewiges Versprechen bedingungsloser Liebe aus, sondern ebenso all jene unter uns, die sich auch nur im geringsten davon anrühren lassen. Und aus den Mündern dieser Babies, aus ihrem geduldigen Schweigen lässt Kelley philosophische Rätselsprüche und blöde Witze aufsteigen. Er ist der Mr. Hyde auf Dr. Dolittles Kehrseite, ein Bauchredner, der Zoten reisst, ein Wolf im Schafspelz. Oder, um es genauer zu sagen, er ist eine Karikatur des typischen Politpopulisten, jener gespaltenen Persönlichkeit, deren Doppelzüngigkeit sich zu gleichen Teilen zusammensetzt aus Schmuseliberalismus («We, ourselves, want to perpetuate democracy – will you be my something else?», schnurrt einer von Kelleys Teddybären. [«Wir für unsern Teil wollen Demokratie für immer – wollen Sie unser Partner sein?»] und skrupelloser Machtgier (der Politwissenschaftler P. T. Barnum nennt das so: «Jede Minute wird ein Blutsauger geboren.»). Mit Hilfe seiner kuscheligen Freunde macht Kelley Kunst, von der sich jeder – ob alt, ob jung, ob reich, ob arm – irritieren lassen kann.

MIKE KELLEY, UNTITLED (GOVERNMENT AND BUSINESS), 1991, acrylic on paper, 60 x 83¾"/
OHNE TITEL (REGIERUNG UND BUSINESS), 1991, Acryl auf Papier, 152 x 213 cm.

Schon seit langem schlummerten in Kelleys Werk gewissermassen politische Ambitionen. Seine Stücke sind oft ebensosehr Propaganda wie Kunst und bedienen sich jener Konventionen, die die Kommunikation in der Öffentlichkeit beherrschen: simple Schwarzweiss-Illustrationen und -Zeichnungen, Transparente mit Schlagworten und Slogans. Doch wie sehr er sich auch müht, es ist zugleich unübersehbar, dass seine politischen Ideen nie Kohärenz erreichen werden. Gleich einem eifrigen Jurastudenten, der das Examen bestimmt nie schafft, sucht er seine Antworten ebenso strebsam wie aussichtslos. Autorität wird bei Kelley weder verleugnet noch akzeptiert – er zerbricht sich nur einfach ständig den Kopf darüber. Immer wieder betrachtet er jene Figuren, die Autorität verkörpern – Mutter Natur, Gott und Vaterland, Mama und Papa sind seine bevorzugten Themen. Doch nie kann Kelley das Ideal von jenem theoretischen Hintergrund trennen, der es hervorbringt. Zu leicht verfängt er sich im Labyrinth der Gedanken, als dass er bei der Sache bleiben könnte. Während seine Kunst also philosophischen Gedankengängen zu folgen scheint, verrätselt mit Frage- und Ausrufezeichen, laufen seine Schlussfolgerungen immer auf jene Argumente hinaus, die er dafür ins Feld führt. Er hat ein besonderes Geschick dafür, Gedankengänge zu überspannen, sie zu verknoten und seinen Theorien soviel Spiel zu lassen, dass sie sich schliesslich selber strangulieren. Die Logik, die Kelley in seiner Arbeit zur Schau stellt, ist wie ein Labyrinth ohne Ausgang, wie eine Rennbahn ohne Ziellinie.

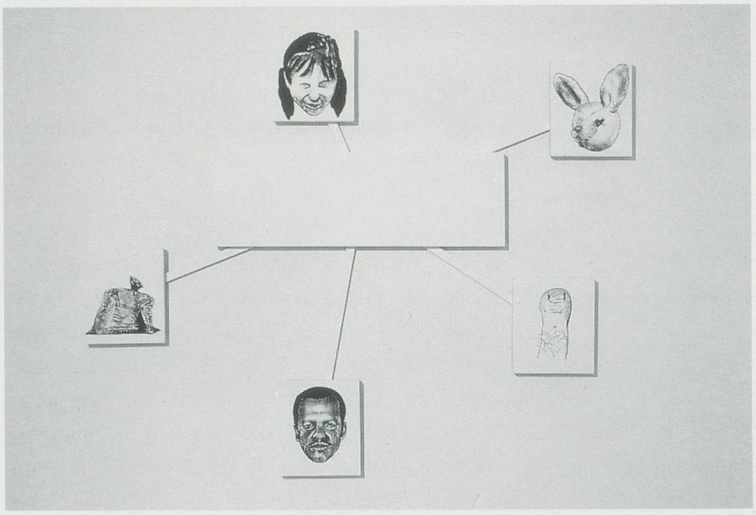
Als orientierungsloser Kartograph verzeichnet Kelley eine Welt, deren feste Pole – Natur und Kultur, Hoch und Tief, Gut und Böse – in jenes brüchige Fundament zusammenstürzen, auf dem sie errichtet waren. Harte Fakten

MIKE KELLEY, DIALOGUE NO. 1 (from: "THEORY, GARBAGE, STUFFED ANIMALS, CHRIST"), 1991, blanket, stuffed animals, taped sound/ DIALOG NR. 1 (aus: THEORIE, ABFALL, PLÜSCHTIERE, CHRISTUS), 1991, Wolldecke, Plüschtiere, Tonband.

erweisen sich als gerade so beständig wie Schatten. Die Zwecke, die die Mittel heiligen, die Namen, die unsere Taten zieren, Ikonen, Titel, Ämter, die unsere Beziehungen zueinander und zur Gesellschaft regeln – all das ist für Kelley nur Niederschlag unserer Sehnsucht nach Sicherheit in der Welt und darüber hinaus jener Unsicherheit, die gerade durch die Sehnsucht entsteht. Tatsächlich bieten die in Kelleys Kunst verzeichneten ideologischen Systeme viel Anlass zum Nachdenken, aber wenig Sicherheit. Getrieben von Sehnsucht und Projektion, von Besetzung und Verdrängung, gefangen in der Uneindeutigkeit der Sprache und der Promiskuität kultureller Formen, erzeugen sie nicht Gleichgewicht und Permanenz, sondern Überschuss und ein ständig wechselndes symbolisches Defizit. Mit grosser Sorgfalt demonstriert Kelley, dass wir mit unserem Wunsch, Ordnung und Vollständigkeit in die Kultur zu bringen, statt dessen eine Kultur schaffen, die vom Chaos und der Unvollständigkeit des Wünschens geprägt ist. «Freie» Assoziation, «angemessene» Repräsentation – so etwas gibt es gar nicht.

So verhält es sich auch mit der repräsentativen Regierungsform. Demokratie, so Karl Krauss, sei die Erlaubnis, jedermanns Sklave zu sein. Das Elend liebt Gesellschaft – so unser ungeschriebenes nationales Glaubensbekenntnis. Und ist nicht «Alle Macht dem Volk» letztendlich nur ein Vorwand, um der einzelnen Person die Macht zu nehmen? Was unsere offizielle Führung im besten Fall repräsentiert, ist weniger der Wille einer entscheidungsfähigen Wählerschaft als vielmehr die allgemeine Unsicherheit darüber, von wem – wenn überhaupt – wir uns regieren lassen wollen. Aus diesen widersprüchlichen Gefühlen ergibt sich eine psychische Ökonomie, in der wir jene Figuren aufbla-

sen und schrumpfen lassen, die am Schluss das Amt bekleiden: sie sind die *Crème de la Crème,* stehen im Mittelpunkt des Interesses und sind zugleich nur Leerstellen, Surrogate, durch die wir sprechen und die in unserm Namen handeln. Das Resultat ist eine heikle Balance der Machtlosigkeit. Repräsentanten und Repräsentierte sind einander verpflichtet, der eine spiegelt des anderen Mangel, wie lauter Hälften, die zusammen aber kein Ganzes ergeben. Die Gesellschaft ist erstarrt im Spiegel der Wahlpolitik, der ihr idealisiertes Bild zurückwirft, von dem jedoch ihre Erhaltung abhängt. Bürgertugend als virtuelle Wirklichkeit. Demokratie basiert hier auf Massen-Exorzismus – nicht Exerzierung – von Macht, einem immer wiederkehrenden Ritual, durch das die Berechtigung zum Handeln auf die maskierten Köpfe des Staatsapparats, unsere schamanenhafte Bürokratie, übertragen wird. Ist es da ein Wunder, dass die Erfindung des Teddybärs, jenes Königs des Spielzeugdschungels, auf Theodore Roosevelt und das Jahr 1904 zurückgeht, als dieser sich für das höchste Staatsamt bewarb? Wie der Vater so der Sohn – sowohl der Präsident als auch das Spielzeug gründen ihre Fähigkeit zum Dienst am Nächsten auf Selbstverleugnung und erlangen Reinheit und Transzendenz nach der Devise «Weniger ist mehr». Je uneigennütziger und wunschloser sie sind, desto ungeteilter widmen sie uns ihre Aufmerksamkeit und Fürsorge. «Authoritative voices must be disembodied to work» (Die Stimmen der Autorität müssen körperlos sein, um zu funktionieren), sagt der grössere der beiden Teddybären in Kelleys THEORY, GARBAGE, STUFFED ANIMALS, CHRIST (Theorie, Müll, Ausgestopfte Tiere, Christus) (1991). Worauf der kleine Teddybär antwortet: «The best way to fuck something up is to give it a body.» (Die beste Art, etwas zu zersetzen, besteht darin, ihm einen Körper zu verleihen.) Der Körper ist natürlich genau das, was Kelley, den Zersetzungsspezialisten, interessiert. Plötzlich verfallen seine zwei Nachwuchsphilosophen in eine wilde, aber leider aussichtslose Küsserei, als könnten sie sich einerseits mit ihrer Geschlechtslosigkeit nicht abfinden und andererseits ihre kleinen Pfoten nicht voneinander lassen. Ihre Geschlechtslosigkeit – die die Teddybären zu perfekt beherrschten Körpern macht – führt Kelley als Grundbefindlichkeit vor, eine Selbstverleugnung, die jede einzelne Bewegung prägt. Die ausgestopften Tiere hampeln hin und her zwischen scheinbarem Ideal und Pathetik. Kelley erinnert hier an etwas, das Guy Debord einmal über die politischen Führer unserer Tage schrieb: «Die vortrefflichen Leute, in denen das System sich personifiziert, sind bestens bekannt dafür, nicht zu sein, was sie sind. Grosse Männer wurden sie, indem sie tiefer sanken als die Realität des geringsten individuellen Lebens; und jeder weiss das.» Sicher, die Galionsfiguren der Nation sind Zielscheibe für Witze aller Art, aber wir wissen nicht, ob wir lachen oder weinen sollen. Heil den Führern! Legislative Wunderschimpansen! Staatliche Schiessbudenfiguren!



MIKE KELLEY, SNOWFLAKE (CENTER AND PERIPHERIES NO. 3), 1990, acrylic on panels, 75¾ x 93½"/SCHNEEFLOCKE (ZENTRUM UND PERIPHERIE NR. 3) 1990, Acryl auf Tafeln, 192 x 237cm.

Natürlich war die amerikanische Regierung nicht gewillt, Kelley gewähren zu lassen. Als rührte sich beim Anblick solcher Werke das schlechte Gewissen, reagierten Staatsbeamte jüngst mit einer Strafaktion gegen den Künst-

ler, indem sie die von Kollegen autorisierten Zuschüsse an das Bostoner ICA für die dort geplante Mike Kelley-Retrospektive strichen. Die Regierung argumentierte nach dem bekannten Schema: beflissene Ausflüchte hinsichtlich des künstlerischen Werts, Gebrauch von Obszönitäten, unvollständig ausgefüllte Formulare. Doch ebenso heuchlerisch war der Aufschrei, der mit der Entscheidung, eine weitere schöpferische Flamme auszupusten, einherging – eine kaum mehr als halbherzige Empörung. Im Gegensatz zu seinen Kunstmärtyrer-Kollegen Finley und Mapplethorpe war Kelley zu ungreifbar und ikonoklastisch, als dass ihm offizielle Anerkennung, sei es von den tatsächlichen oder den Möchtegern-Mächtigen, zuteil geworden wäre. Für Kongressabgeordnete wie für Kreuzritter gleichermassen war er die Verkörperung ihres schlimmsten Alptraums: ein Leitartikelschreiber vom Anarchosyndikat, der Inbegriff des Anti-Kandidaten, ein kopfloser Körperkünstler, der Ideen aus purer Lust am Wühlen in den Eingeweiden festhielt. (Und in der Tat ist Kelley auf einem Titelphoto eines seiner Kataloge mit einer Handpuppe zu sehen, der der Kopf abgeschnitten ist.) Das hat ihn zu einem solchen öffentlichen Ärgernis gemacht – unglaubliche Hellsichtigkeit, ohne jedoch eine endgültige Bedeutung zu liefern, zu Widersprüchen eher denn zu Schlüssen führend, aus abgehalfterten Geboten Blumenkränze windend, und dabei läuft er herum wie ein Dialektiker mit abgeschnittenem Kopf.

Bei seiner jüngsten Ausstellung in Los Angeles, die unmittelbar auf die Entscheidung des NEA (National Endowment for the Arts) folgte, schien Kelley das Kriegsbeil sozusagen begraben zu wollen. Unter den gezeigten Arbeiten waren Bilder von Mordopfern, Körperteilen, Enthauptungen sowie tatsächlichen Särgen und etwas, das wie ausgeweidete Gedärme aussah. Und doch war das vielleicht die nüchternste und ernsthafteste Ausstellung – alles in schlichtem Schwarzweiss –, die Kelley je gemacht hat. In iedem der fünf Stücke mit dem Titel CENTER AND PERIPHERIES (1990) vermischte Kelley Bilder von sozialen und psychischen Extremsituationen, Fetischen und Aussenseitern – eine Mülltüte, ein ausländischer Revolutionär, ein ausgestopftes Tier, ein anonymes Mordopfer, eine Zehe –, lauter Marginalien, aus denen das Zentrum seine Identität gewinnt. Das Zentrum hat sich diesmal behauptet, doch schien es Kelley gerade darum zu gehen, unter welchen Bedingungen das geschah: die Tafel in der Mitte, mit der alle die kleineren Bilder verbunden waren, blieb leer, als sollte damit die Verschiebung angedeutet werden, jene spiegelhafte Andersartigkeit, auf der Identität beruht. In der Serie *Empathy Displacement: Humanoid Morphology (2nd and 3rd Removed)* (1990) reihte Kelley schwarze Särge aneinander. In jedem ruhte eine handgemachte Puppe; dahinter war auf einer vertikalen Tafel eine überlebensgrosse Abbildung des verborgenen Spielzeugs gemalt. Die Puppen wurden also einerseits feierlich aufgebahrt und andererseits im Portrait verewigt. Auf diese Weise erhielten sie eine ebenso banale wie säkulare Transzendenz, gerieten zu eindrücklichen Ikonen, dargestellt als dauerhaft-öffentliches Mysterium.

Kelley ist jedoch weit davon entfernt, sich mit subtiler Ironie zufriedenzugeben. Und so verdrehte er in geradezu manischer Weise die Logik von Projektion und Abwesenheit, um die es im Thema der Ausstellung geht (oder, wie der Teddybär es ausdrückt, die Idee, dass «die Stimmen der Autorität körperlos sein müssen, um zu funktionieren»). CARNIVAL TIME (1990) zeigt die fünf höchstrangigen Vertreter der U. S.-Regierung – Bush, Quayle, Foley, Dole und Baker – im wahrsten Sinne des Wortes entkörpert, nämlich reduziert auf die blutigen Köpfe des Staates, aufgespiesst auf Pfählen. Das ist Revolte auf Amerikanisch, wenngleich in Kelleys Version weniger das Volk die Macht übernimmt als vielmehr die Symbole – das *Magic Kingdom* aus Disneyland, ein Schwein mit Partyhut und eine Heavy Metal Band auf der Bühne.

Genau in der Mitte der Ausstellung schliesslich hat Kelley auf dem Boden eine weisse Decke ausgebreitet, auf der ein Knäuel schwarzes Garn abgespult war. Die Szene erinnerte an ein uraltes Ritual, bei dem man aus den Eingeweiden von Tieren die Zukunft liest. Ein ausgestopftes Tier war geopfert worden, das Gefühl der Sicherheit untergraben, ein Glaubenssystem aufgebrochen. Das Ergebnis war ein verworrenes schwarzes Schriftbild, das da auf der weissen Fläche ausgebreitet war, öffentliche Äusserung und psychische Verwirrtheit gleichermassen, Projektionsfläche und Ort des Zerfalls, Spiegelbild einer zufälligen Ähnlichkeit wie der Klecks im Rorschach-Test oder eine Unterschrift, negativer Grund mit Schriftzug (in diesem Fall Ihr Name). Von bestimmten Positionen aus schien man die Worte «We the people» ausmachen zu können, doch dann verlor sich das Schriftbild wieder. So stellte die Schrift am Ende auch den Leser dar. Lasst die Blinden sich selbst führen. So sprach der Bürger Kelley.

(Übersetzung: Nansen)

MIKE KELLEY, "THEORY, GARBAGE, STUFFED ANIMALS, CHRIST", 1992/
THEORIE, ABFALL, PLÜSCHTIERE, CHRISTUS, 1992, Installation, Jablonka Galerie, Köln.

BERNARD MARCADÉ

Der Mundgeruch der Welt

«Ein Gemälde ist etwas, was so viel Gerissenheit, Gemeinheit und Lasterhaftigkeit verlangt wie das Begehen eines Verbrechens.»[1] EDGAR DEGAS

Auf den ersten Blick dürfte man inmitten der Unordnung grellfarbene Banner mit leicht mythologisierenden Themen, Stofftiere, Kerzen und auf dem Boden ausgebreitete Häkelarbeiten erkennen: eine richtige Rumpelkammer, in der Art einer New Age-Kinderzimmerwelt, eines Posthippie-Handwerksbetriebs und eines Flughafenladens irgendwo zwischen Kabul und Bogotá. Ein Universum von Plunder, psychedelisch, naiv, das unverblümt mit dem restaurierten katholischen Kitsch wie mit der militanten Dritte Welt- und «Post-Che Guevara»-Bildersprache flirtet . . .!

Bei näherem Hinsehen wären die vom Fäkalhandwerker entworfenen Filzbanner zu erkennen («Pants Shitter and Proud»), die sich über Joseph Beuys und Robert Morris lustig machen, dann an die Decke hochkletternde darmförmige Stofftiere sowie Häkeldecken, die die abstrakte amerikanische Malerei parodieren – als sei das Ganze eine lächerliche Ode an den amerikanischen Puerilismus . . .

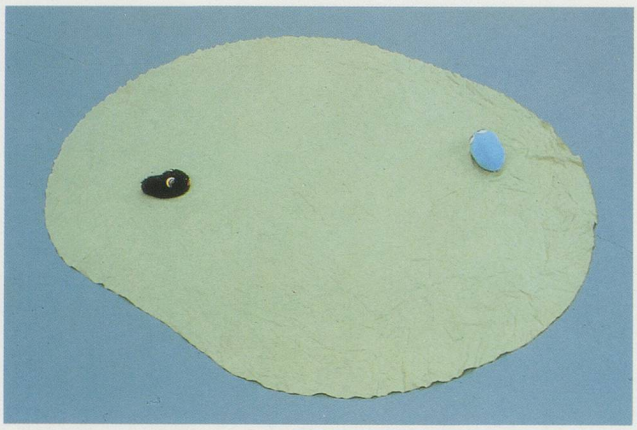
BERNARD MARCADÉ ist Schriftsteller und Kunstkritiker in Paris.

Zwischen diesen beiden Lesarten liesse sich schliesslich Mike Kelleys Kunst als die ästhetische Aufwertung des schlechten Geschmacks interpretieren oder – was in der Regel auf dasselbe hinausläuft – als den perversen und boshaften Willen, den guten Geschmack der modernen Kunst in den Sumpf der Massen-Subkultur zu ziehen.

Das hiesse jedoch, dieses Werk auf eng soziologische Gegebenheiten reduzieren. Mike Kelley möchte hingegen, dass sein Werk auf paradoxe Weise wahrgenommen werde, aber natürlich nicht aus herkömmlichen Gründen. Kelleys Unternehmen ist bewusst moralisch. Moralisch und visuell. Das heisst, gefährlich.

Es ist tatsächlich leichtfertig, seine Arbeit allein vom Gesichtspunkt der Assemblage oder der *Junk Sculpture* (Skulpturen aus Abfall) aus zu sehen: «Für mich war es eine Präsentation von Dingen, deren Deutung Probleme aufgab. Wie dieser handgefertigte Gegenstand. Von weitem sieht er grossartig aus, und du sagst: ‹Oh, schau diesen Bären an. Lass mich sehen, was der Bär macht.› Und wenn du dann neben ihm bist, sagst du: ‹Das ist ja gar kein Bär, das ist ein schmuddeliger Fetzen!›»[2]

Kelley benützt zwar gerne die nostalgischen Embleme der Kindheit, doch tut er dies nicht aus rührseliger Selbstgefälligkeit. Seine Romantik ist von anderer Natur. Er verfolgt all das, was die sogenannt



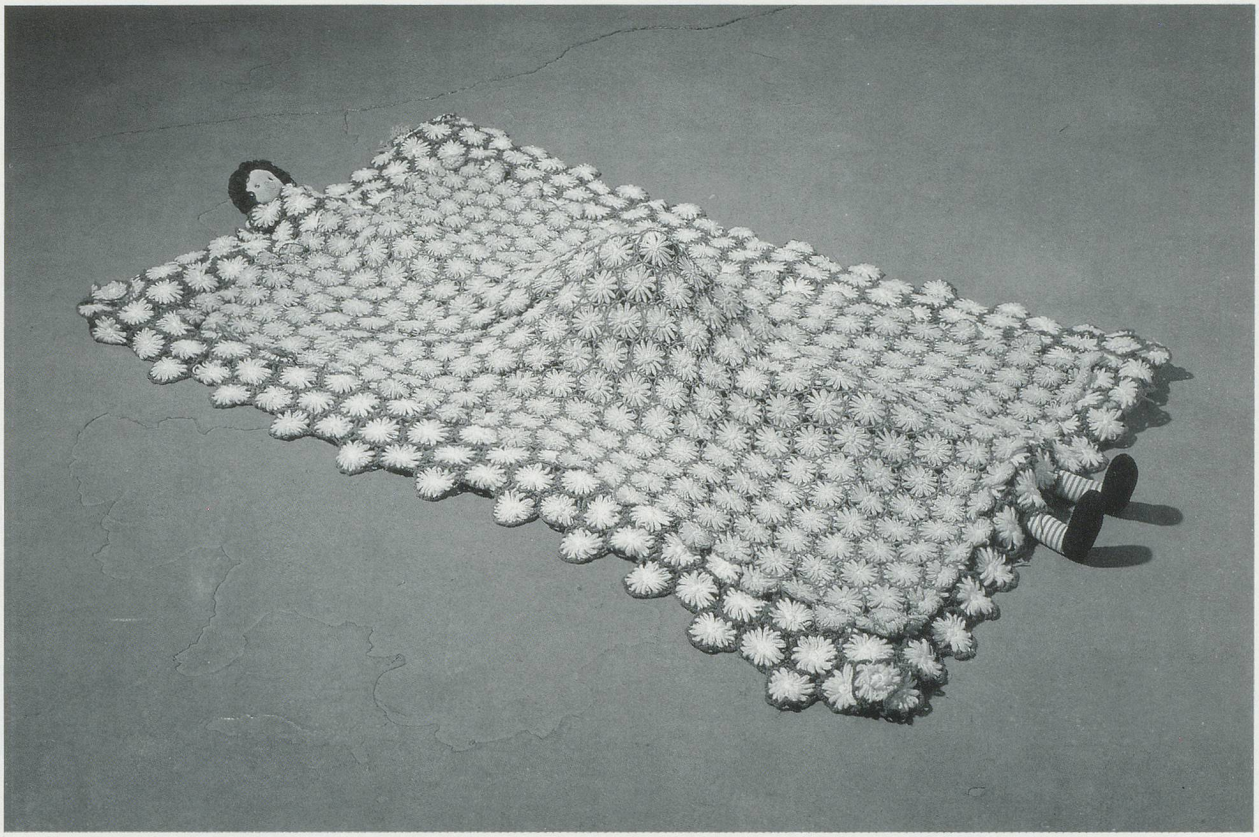
MIKE KELLEY, ARENA NO. 3 (GREEN CIRCLE), 1990, mixed media on tablecloth, ⌀ 81"/
ARENA Nr. 3 (GRÜNER KREIS), 1990, Mischtechnik auf Tischtuch, ⌀ 206 cm.

MIKE KELLEY, CHICKEN BROODER, 1978, galvanized tin, wood, felt, lightbulb, fixtures, 38 x 32 x 36"/
HÜHNERBRUTKASTEN, 1978, verzinktes Blech, Filz, Glühbirne, Schalter, 96 x 81 x 91 cm.

«kindlichen» Werte schändlich untergräbt. Ist diesen Objekten in der Regel ihre sexuelle Ladung entzogen, um als hygienische Metaphern des «guten Gewissens des Erwachsenen zu erscheinen», so will Kelley ihnen wieder das verleihen, was ihnen ursprünglich anhaftete.

Die vorherrschende Dialektik der modernen und zeitgenössischen Kunst, die die Banalität der Dinge verklärt, steht hier Kopf. Kelley macht das Banale noch banaler. Was nicht ganz ohne Grausamkeit abgeht. Kein Pathos, keine expressionistische Exaltiertheit, einfach eine Grausamkeit, die sich überall einschleicht, durchsickert, wie eine Wirklichkeit, die sich nicht beim Namen zu nennen wagt. Denn die zur Schau gestellte Banalität und Nutzlosigkeit sind der Niederschlag einer Roheit, die den Hauch des Verbrechens hat.

Es geht hier in der Tat darum, Schritt für Schritt die Spuren eines ursprünglichen Unglücks zurückzuverfolgen (eine Verletzung? ein Einbruch? ein Mord?), von dem man nichts weiss, ausser dass es stattgefunden hat. Im vorliegenden Fall heisst das: Subjekte und Objekte auf die Urszenen zurückkehren zu lassen, welche der künstlerische Formalismus und das gute Gewissen mit aller Kraft zu verjagen suchen. Seine YARNS funktionieren nämlich so: «Es sind einfach Garne», erklärt Kelley, «sie sind linear, schwarz und weiss, so dass du nicht umhin kannst, sie



MIKE KELLEY, SPRING'S BOUNTY, 1990, blanket, stuffed animals, 87½ x 54¾" x 15¾"/
FRÜHLINGSRAUSCH, 1990, Wolldecke, Plüschtiere, 222 x 139 x 40 cm.

graphisch zu sehen. Aber wenn du sie in bezug auf die anderen Stücke betrachtest (die *Garbage Drawings* z. B.), siehst du sie nicht mehr graphisch, sondern körperlich. Du siehst sie als zerlegte Puppen, als Därme, als Fleisch.»[3]

Die Kunst kann tatsächlich nicht auf der Seite der Harmonie und der Bekömmlichkeit stehen; sie kann in dieser Hinsicht nicht dazu beitragen, das schlechte Gewissen der Menschen «verdauen zu helfen». Jenseits ihrer Eigenart und Immanenz ist sie fortan für die Funktionsstörungen und den menschlichen, allzumenschlichen Mundgeruch der Welt mitverantwortlich. Unter diesem Blickwinkel ist Kelleys Nachdruck auf das dyspeptische Unwohlsein – und also zwangsläufig das des Darmes – in der Natur der Dinge zu verstehen.

Denn gerade weil die Kunst mit Lüge, Laster und Verbrechen eng verstrickt ist, kann von Grund auf, und zwar auf paradoxe Weise, Hoffnung noch erkannt und gehegt werden.

«Die Verpflichtung gegenüber dem äusserst Bösen geht in der Tat einher mit der Verpflichtung gegenüber dem äusserst Guten.»

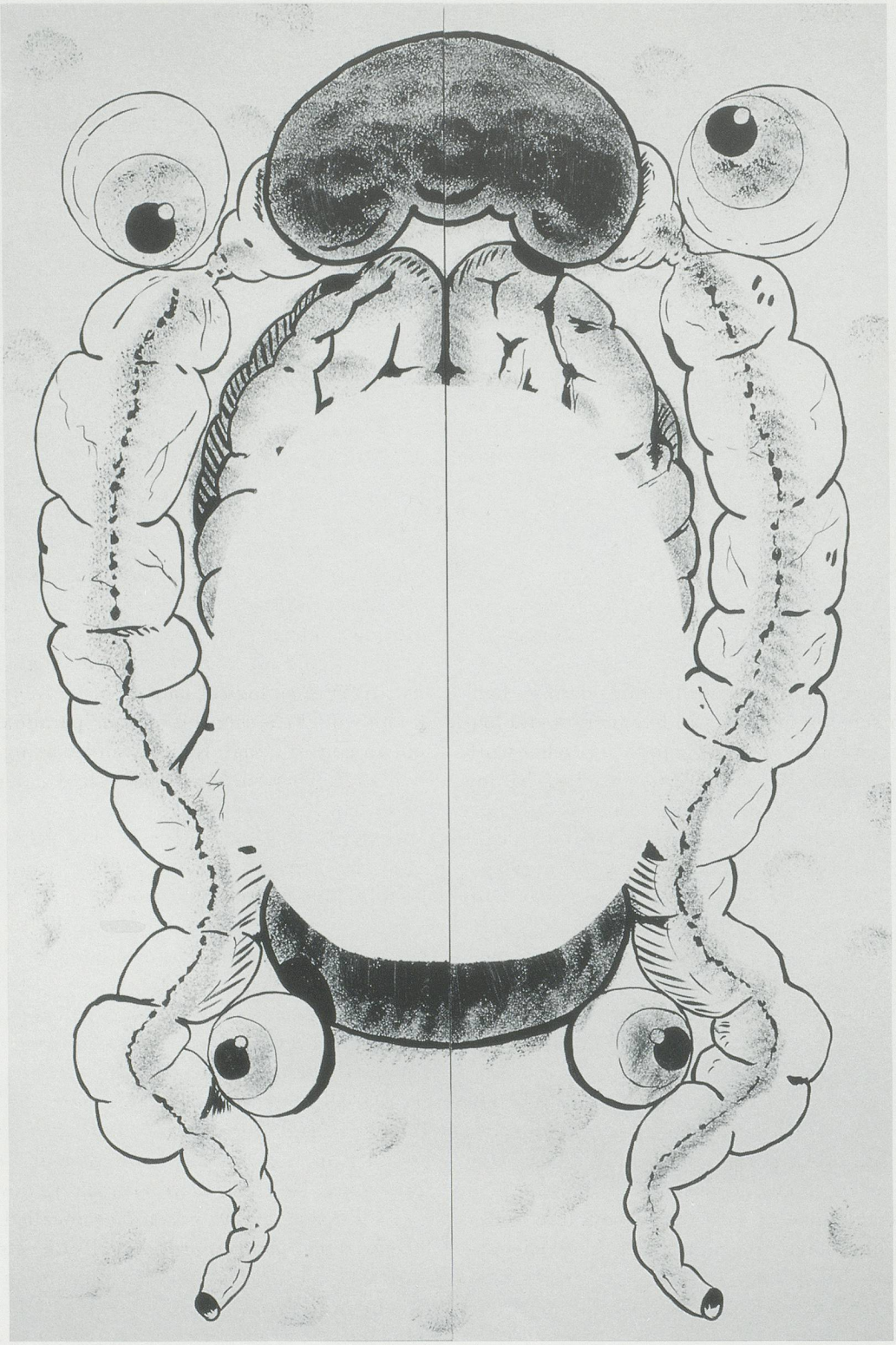
(Georges Bataille)

1) Zitat in Mike Kelleys Stück PAY FOR YOUR PLEASURE aus dem Jahre 1988.

2) Zitat von M. K. in «Lieux communs, figures singulières», A.R.C. Musée de l'art moderne de la ville de Paris, 1991.

3) Ibid.

(Übersetzung: Irène Rey)



MIKE KELLEY, MOMMY'S PENIS, 1987, acrylic on canvas, two panels each 72 x 24"/MAMAS PENIS, 1987, Acryl auf Leinwand, zweiteilig, jeder Teil 183 x 60 cm

BERNARD MARCADÉ

The World's Bad Breath

A painting is a thing which requires as much cunning, rascality and viciousness as the perpetration of a crime.
EDGAR DEGAS[1]

On first glance, amid the disorder, one might see banners with screaming colors and vaguely mythological subjects, stuffed animals, candles, crochet-work laid down on the ground: a whole grab-bag drifting between the universe of New Age nurseries, post-hippy handicrafts, and an airport boutique somewhere between Kabul and Bogotà. A flimflam universe, psychedelic, naive, flirting shamelessly with revived Catholic kitsch as well as with militant Third-World "post-Che Guevara" imagery...

The second time around, one would see felt banners conceived by scatalogical artisans ("Pants shitter and proud") making fun of Joseph Beuys and Robert Morris, bowel-shaped stuffed animals climbing on the ceiling, crocheted rugs parodying American abstract painting, the whole thing seeming like a mocking ode to American puerilism...

Between these two levels of interpretation, it would then be possible to see the art of Mike Kelley as a kind of aesthetic reevaluation of bad taste or – which amounts to the same thing – as a perverse, malicious desire to drag the good taste of modern art down into the gutter of mass subculture.

This would mean, however, reducing the work to its strictly sociological data. If Mike Kelley intends for his work to be seen, his reasons, paradoxically, are not so conventional. Kelley's undertaking is in fact deliberately moral. Moral and visual. Dangerous, in other words.

There is in fact something reckless about looking at his work solely from the point of view of assemblage or junk sculpture: "I thought of it as a presentation of things that caused a problematic read. Like this craft item. It looks great when you see it from far away, and you say, 'Oh look at that bear. I'm going to go up and see what that bear's doing.' And then when you get near to it, you say: 'That's not a bear, that's a filthy rag!'"[2]

If Kelley takes pleasure in using the nostalgic emblems of childhood, it is not out of any sappy self-satisfaction. His romanticism is of an entirely different nature. He works hard at tracking down everything that shamefully undermines so-called 'childish' values. If these objects are generally divested of their sexual charge, to the point of becoming hygienic metaphors of 'adult good conscience', Kelley's task is to make them recapture their territory of origin.

BERNARD MARCADÉ is a writer and critic who lives in Paris.

The predominant dialectic of modern and contemporary art, the transfiguration of the banality of things, is reversed here. Kelley makes the banal even more banal. Which does not take place without some cruelty. Not pathos, not expressionist exaltation, but simply a cruelty that everywhere insinuates itself, that oozes like a reality that dares not speak its name. For the banality and obsolescence exposed here are repositories of a crudeness that has the scent of crime.

The point here is to retrace, step by step, the clues of an original accident (an injury? a break-in? a murder?) about which one knows nothing, except that it has taken place – in this case, to bring back to the primordial stage subjects and objects which artistic formalism and good conscience try, with all their might, to dislodge. Such is the way *Yarns* works. "They are just yarns," explains Kelley. "They are linear, black and white, so you are automatically prompted to see them graphically. But if you look at them in relation to the other pieces (the *Garbage Drawings*, for example), you don't see them graphically, you see them bodily. You see them as dolls taken apart. It's intestines, it's flesh."[3]

Art indeed cannot be on the side of harmony and good digestion; it cannot in this sense help us to 'digest' man's bad conscience. Beyond specificity and immanence, it is henceforth in league with the dysfunctions and the human, all too human bad breath of the world. It is in this light that we must consider Kelley's insistence on the dyspeptic, and thus necessarily intestinal, malaise of the order of things.

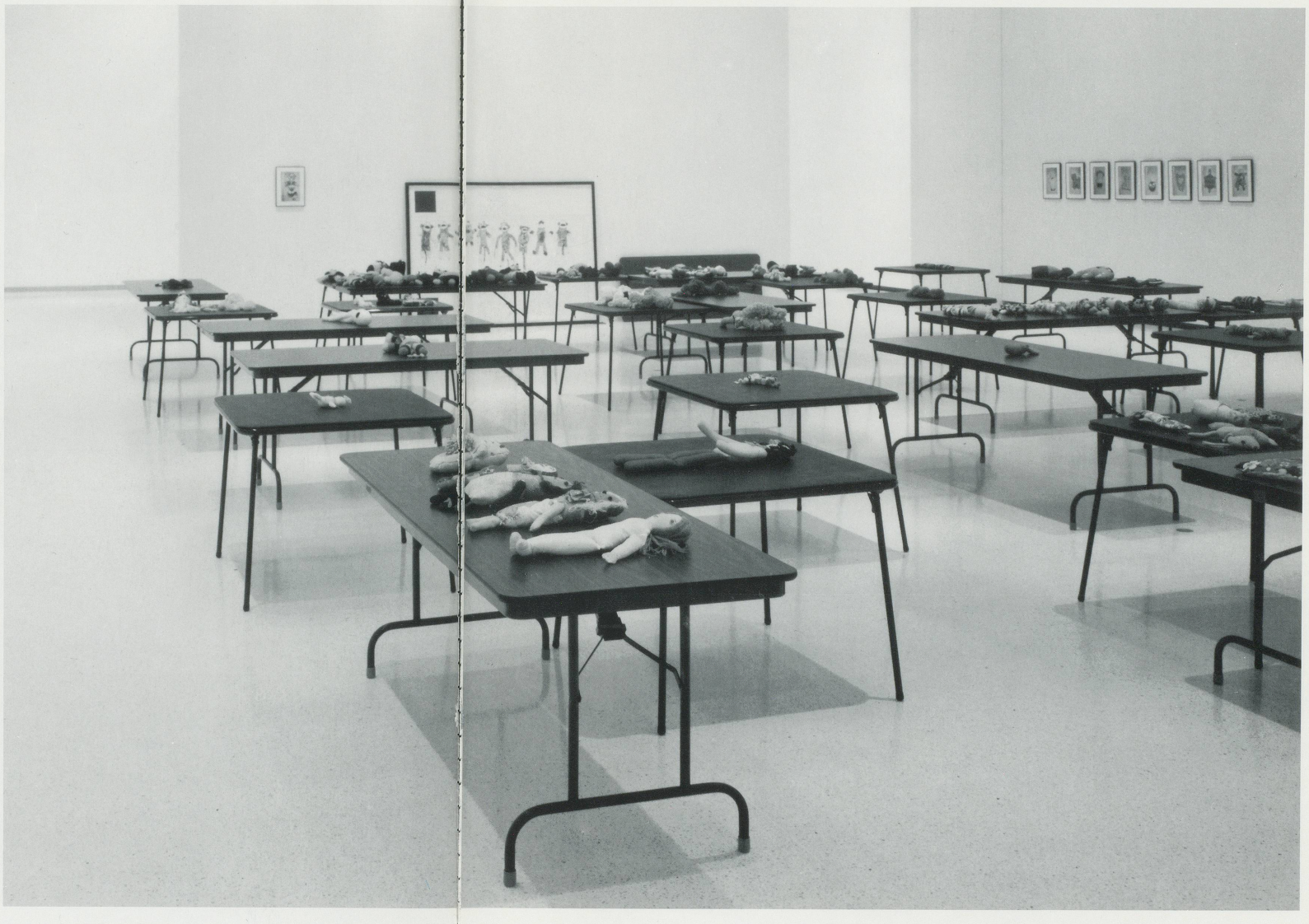
"For it is precisely because art is intimately bound up with lies, vice, and crime that it is fundamentally, that is, paradoxically, possible to glimpse and still forge some hope. "The commitment to supreme evil is indeed connected with the commitment to supreme good." (Georges Bataille)

(Translated from the French by Stephen Sartarelli)

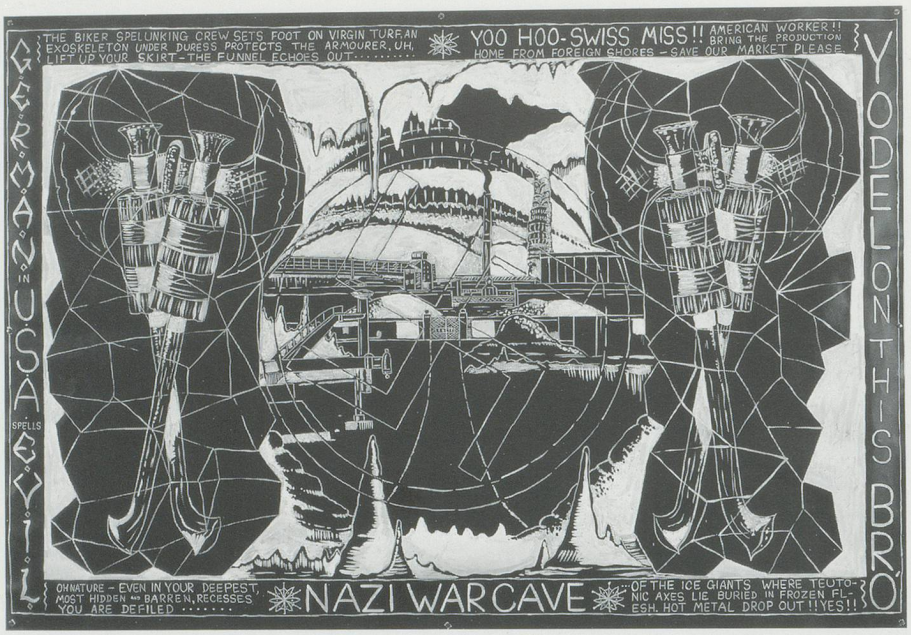
1) Degas' words were used by Mike Kelley in his 1988 piece, *Pay for Your Pleasure*.

2) These comments by Mike Kelley are taken from *Lieux communs, figures singulières*, A.R.C. – M.N.A.M. de la ville de Paris, 1991.

3) *Ibid.*



MIKE KELLEY, CRAFT MORPHOLOGY FLOW CHART/DIAGRAMM DER MORPHOLOGIE DES HANDWERKS, Carnegie International 1991, The Carnegie Museum, Pittsburgh.



MIKE KELLEY, NAZI WAR CAVE II, 1986, acrylic on paper, 60 x 87½"/NAZI-KRIEGSHÖHLE II, 1986, Acryl auf Papier, 152 x 222 cm.

Talking Failure

MIKE KELLEY AND JULIE SYLVESTER

— **JS:** *Do you think of your work as being some kind of mutant strain of the Arts and Crafts Movement earlier this century?*

— **MK:** I think all contemporary artworks uphold the ideas of the Arts and Crafts Movement – if by that we mean the fetishization of the handmade, or limited edition, object – in relation to mass production. The issue is how this difference is addressed. Contrary to the Arts and Crafts Movement, in my work there is no nostalgia for a simpler economic system or greater product 'quality'. In the craft-related work, I am exploring the fact that the handmade object always 'fails' in relation to the manufactured object; the human touch is too apparent.

— **JS:** *What do you mean, the object "fails"?*

— **MK:** I see manufactured objects as being idealized objects. They're all alike so you think, well, if there is an original, it's kind of a perfect original and all the rest are exactly the same as it. The Arts and Crafts Movement viewed mass-produced objects as being kitsch or poor. I don't think that's the way people view them now. I think they see the manufactured object, by virtue of its 'untouched' quality, as a perfect object. And as it is the model for the craft object – rather than something that predated it – all craft objects become failures in respect to it. I'm interested in objects that try to play up that schism – between the idealized notion behind the object and the failure of the object to attain that. (Adolescence interests me in the same way because it is about enculturation, the point at which it becomes glaringly obvious that we are unnatural and that normalcy is an acquired state. Adolescents, in being 'unsuccessful adults',

---

JULIE SYLVESTER has an eponymous edition house in New York.

reveal the lie of normal adulthood.) But unlike expressionism, where the 'touch' reveals a unified personal psychology that is then idealized, these objects position themselves as being 'less than' the thing with no touch. It is this quality of being 'less than' that I'm after – to reveal the idiosyncrasies of the individual as failures in regard to the ideal rather than to heroicize them.

— **JS:** *But if you deny that your work is "gestural" then where does the implied personal psychology figure in it? And doesn't this quality of being "less than," by which you remove yourself from the work, then undermine this whole idea?*

— **MK:** I'm often working 'in character', so if there is a psychology, it's a fractured, schizophrenic one. The heroic individual is replaced by a kind of multi-individual. I'm in there but I'm trying to make it difficult to tell who this person is. It's important for those looking at the work to remember that it is art – it's about posturing. The viewer must at least suspect that I am not the thing I claim to be. For example, when I'm a woman, I'm a man posing as a woman.

— **JS:** *What do you mean, "when I'm a woman"?*

— **MK:** When I make work that adopts feminine cultural clichés, especially the craft-related pieces – where I sew or do work that everyone thinks looks like seventies feminist work – then I'm in the mindset, at least culturally speaking, of a woman. Or I am perceived as such . . . without knowing that I made the work, you would say that a woman did it.

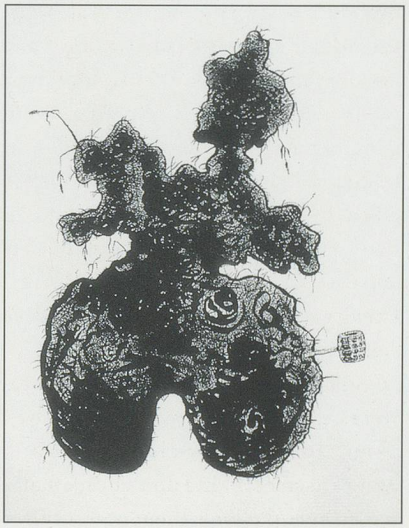
— **JS:** *The delineations of all of these different postures and characters and positions are incredibly subtle in your oeuvre though. With the edition of the ten silk scarves,* Pansy Metal/Clovered Hoof, *it was fascinating to see who bought which scarf-type; it was as if the whole thing had been rigged . . .*

— **MK:** I thought of the different scarves as representing different ideologies, and so simply shifting things stylistically within a really limited iconography can change both the audience and the presumed psychology of the maker. That's always been something I've recognized in my work, especially when I have done performance work – as I shift ideas like gears, who responds and what kind of response you get becomes really obvious. It's like Pavlov's Dog.

— **JS:** Master Dik *and* Country Cousin *sold quickly, mostly to men while* Unlucky Clover *sold slowly and consistently to women only.*

— **MK:** (laughs) I guess women like that castration idea. It'd be interesting to do a 'sales analysis' of the whole thing according to gender and sexuality and politics.

MIKE KELLEY, LUMP NO. 2 (HAY SEED), 1991, acrylic on paper, 40¼ x 32"/ HAUFEN NR. 2 (GRASSAME), 1991, Acryl auf Papier, 102 x 81 cm.



— **JS:** *Is art a criminal act against society?*

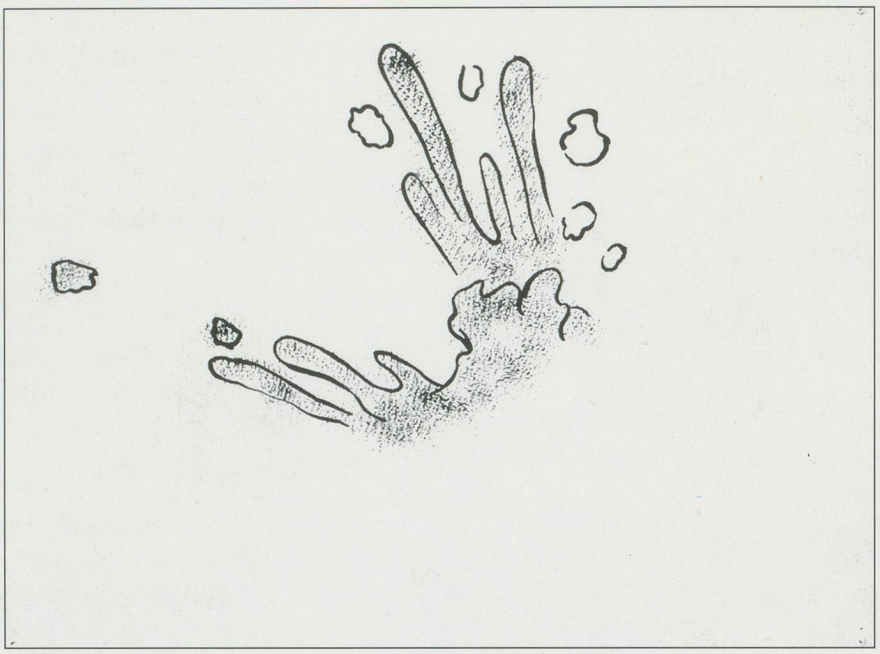
— **MK:** I believe that art is socially useful. If it is destructive, it is constructively so. What helps some, hurts others – all art is not made for the same audience. We are in a very restrictive period where many think it necessary to narrow the limits of what is allowable, to set up a unitary reality and condemn the idea of multiple 'realities'. I support an art of multiplicity, which is why I am an 'anti-classical' artist. In fact, I like to think that I make my work primarily for those who dislike it. I get pleasure from that idea. But the desire to undermine things is not so interesting in itself – I think that's the basic definition of art. What's interesting is how it's done.

— **JS:** *Do you think that there is such a thing as a 'blue-collar aesthetic'?*

— **MK:** Sure it exists, but if I had to pin it down, it gets difficult because, again, this aesthetic is not a unified thing. It's really interesting. I don't have a hatred of contemporary art, but I see a lot of people my age who, for example, come from a more upper-class background and for whom art is a job. Their work can be really mean about art. I come from this blue-collar situation and was drawn to art because blue-collar people hated it. I have no particular love for that mentality. I'm not trying to heroicize the working classes; I think they really dug a pit for themselves, a whole culture that makes them slaves and they'll fight to the death to maintain it.

— **JS:** *Is that something purely American?*

— **MK:** No, I think it's more fascist. It's not that different from Nazi art



MIKE KELLEY, GARBAGE DRAWING NO. 70, 1989, acrylic on paper, 24 x 31 7/8"/
ABFALL ZEICHNUNG NR. 70, 1989, Acryl auf Papier, 61 x 81 cm.

except that that was government-sponsored – European kitsch, I guess.

— **JS:** *I'm surprised that you accepted the term 'blue-collar aesthetic' so quickly . . .*

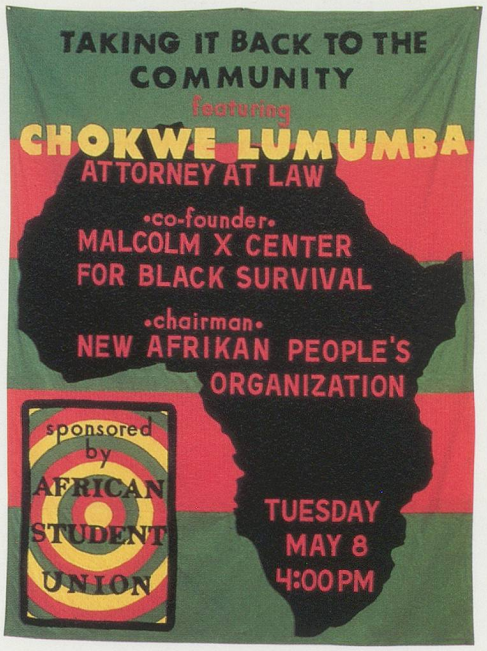
— **MK:** Why else would I even question the codes of authority? I don't believe my work comes out of 'ruler-guilt'.

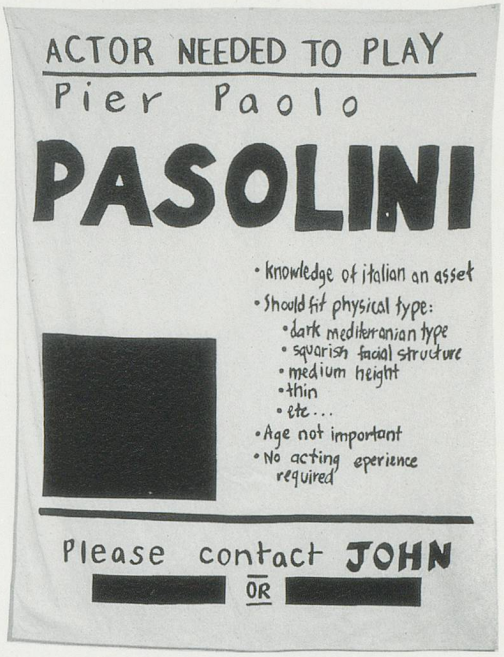
— **JS:** *Do you think that when you have a museum retrospective the audience will be different?*

— **MK:** No, because my crowd is basically in the art world. But I don't do anything straight; when I use this kind of outlaw stuff I make fun of it just as much as I make fun of other things. I'm not particularly loved by those outlaws, you know – my work doesn't follow their party lines. In a way, a lot of them are fine artists – they know what they're doing and they know that their relationship to their audience is more complicated than one-to-one. So in talking about these schisms and these clashes of systems, I'm interested in how images from a unitary belief system – like corporate mass culture – change as they become absorbed into a subculture.

— **JS:** *Is this the 'culture of adolescence', as in the work of Jim Shaw?*

— **MK:** I'm constantly amazed at how the art world can absorb terms and turn them into catchwords without even having to go through the process of setting up definitions or problematics. 'Adolescent' is such a word. Jim Shaw's work has almost nothing to do with adolescence, but because it uses a popular language that many artworld people are unfamiliar with, it is relegated to the adolescent bin, which at this point contains all post-Pop artists, regardless of how they treat the material. *The Billy Series* is a coming-of-age narrative which encompasses youth, adolescence, and adulthood. Most importantly, it addresses "faith addiction" – it is a sad chronicle of one character's relentless search for transcendence, despite the fact that the different





left: MIKE KELLEY, UNTITLED (CHOKWE LUMUMBA), 1990, glued felt banner, 70½ x 93¾"/
links: OHNE TITEL (CHOKWE LUMUMBA), 1990, Filzbanner, 179 x 238 cm.

right: MIKE KELLEY, UNTITLED (PASOLINI), 1990, glued felt banner, 70½ x 93¾"/rechts: OHNE TITEL (PASOLINI), 1990, Filzbanner 179 x 238 cm.

down: MIKE KELLEY, UNLUCKY CLOVER (from the series Pansy Metal/Clovered Hoof), 1989, silkscreen on silk, 53 x 38"/
unten: UNGLÜCKBRINGENDES KLEEBLATT (aus der Serie Pansy Metal/Clovered Hoof), 1989, Siebdruck auf Seide, 137 x 97 cm.

belief systems in play might be contradictory.

— **JS:** *So it's just like having all your stuffed toy sculptures infiltrate the museum but in reverse – so that the museum 'inducts' the toys? And if so, then is the difference between art and real things simply one of belief?*

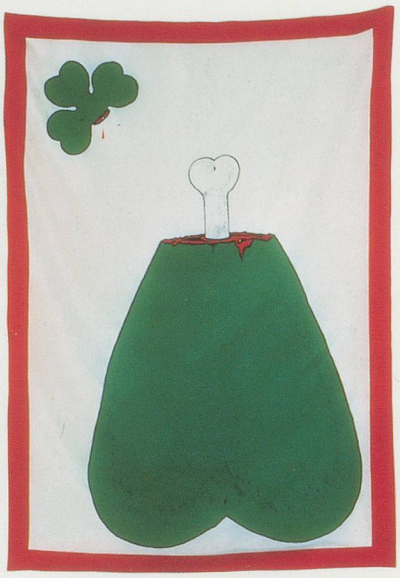
— **MK:** Well, that's one thing about the museum: the museum can co-opt anything; any object that is put there becomes 'high' by virtue of the context. But I have a problem with the terms 'high' and 'low' – I prefer 'allowable' and 'repressed' as they refer to usage – that is, whether or not a power structure allows discussion – rather than to absolutes. The museum drains meaning out of things. It's inevitable. But somewhere in there failure is the indicator of success.

— **JS:** *Failure of what?*

— **MK:** The failure of the object to meet the expectations of the viewer, or at least the immediate expectations of the viewer. That there's enough of a problem there for the viewer to raise a question or a problem. I don't want my objects to read as being 'right'.

— **JS:** *Is that what you mean when you say that you're an "anti-classical" artist?*

— **MK:** Yes. That's exactly what I meant.



Über das Scheitern

EIN GESPRÄCH MIT MIKE KELLEY VON JULIE SYLVESTER

— **JS:** *Sehen Sie Ihre künstlerische Arbeit als eine Art Mutation der Kunsthandwerk-Bewegung vom Anfang dieses Jahrhunderts?*

— **MK:** Ich glaube, alle zeitgenössischen Kunstwerke vertreten die Position der Kunsthandwerk-Bewegung – wenn wir damit die Fetischisierung des handgemachten oder in begrenzter Auflage hergestellten Objekts meinen – im Unterschied zur Massenproduktion. Die Frage ist, wie mit diesem Unterschied umgegangen wird. Im Gegensatz zur Kunsthandwerk-Bewegung gibt es in meinen Arbeiten keine nostalgische Verklärung eines einfacheren Wirtschaftssystems oder einer grösseren «Qualität» des Produkts. Bei meinen handwerklich orientierten Arbeiten untersuche ich, wie das handgemachte Objekt verglichen mit dem maschinell hergestellten Objekt immer «scheitert», der menschliche Zug ist zu offensichtlich.

— **JS:** *Was meinen Sie damit – das handgemachte Objekt «scheitert»?*

— **MK:** Ich sehe maschinell hergestellte Objekte als idealisierte Objekte. Man glaubt, sie seien alle gleich, und wenn es ein Original gibt, nun, dann ist es das vollkommene Original, und all die anderen sind ihm exakt gleich. Die Kunsthandwerk-Bewegung hielt massenproduzierte Objekte für kitschig oder armselig. Ich glaube nicht, dass die Leute das heutzutage noch so sehen; vielmehr ist das maschinell hergestellte Objekt für sie etwas Perfektes, eben wegen seines mangelnden menschlichen Zuges, seiner «Unberührtheit». Und da es zugleich Modell für das handwerkliche Objekt ist – und nicht nur etwas, das ihm vorausging –, müssen alle handwerklichen Objekte im Vergleich mit ihm scheitern. Mich interessieren Objekte, die diese Kluft unterstreichen – die Kluft zwischen der idealisierten Vorstellung, die hinter dem Objekt steht, und dem Scheitern des Objektes, sie zu erreichen. (In derselben Weise interessiert mich Jugend, denn da geht es um Sozialisation, um den Zeitpunkt, wo es sonnenklar wird, dass wir unnatürlich sind und dass Normalität ein erworbener Zustand ist. Dadurch, dass sie «erfolglos» Erwachsene sind, decken Jugendliche die Lüge des normalen Erwachsenseins auf.) Doch anders als beim Expressionismus, wo sich in dem charakteristischen «Pinselstrich» eine einheitliche persönliche Psychologie offenbart, die sodann idealisiert wird, haben diese Objekte den Stellenwert von etwas «Geringerem» als das Ding ohne die

persönliche Note. An dieser Eigenschaft des «Geringeren» liegt mir – das individuell Eigenwillige in bezug auf das Ideal als gescheitert zu entlarven, anstatt es zu heroisieren.

— **JS:** *Doch wenn Sie bestreiten, dass Ihre Arbeiten «gestisch» sind, wo kommt dann die angedeutete persönliche Psychologie darin vor? Und unterminiert die Eigenschaft des «Geringeren», durch die Sie sich*

JULIE SYLVESTER hat einen gleichnamigen Verlag für Kunsteditionen in New York.

von dem Werk fernhalten, nicht den ganzen Gedanken?

— **MK:** Ich arbeite oft «in einer Rolle», das heisst, wenn es eine Psychologie gibt, dann ist sie fragmentarisch und schizophren. Das heroische Individuum wird von einer Art Multi-Individuum ersetzt. Ich bin da schon drin, aber ich versuche, die Identifikation dieser Person zu erschweren. Die Betrachter des Werks dürfen nicht vergessen, dass es sich um Kunst handelt – es geht um die Pose. Der Betrachter muss zumindest den Verdacht hegen, dass ich nicht das bin, was ich zu sein behaupte. Zum Beispiel, wenn ich eine Frau bin, dann bin ich eigentlich ein Mann, der als Frau posiert.

— **JS:** *Was meinen Sie, wenn Sie sagen ‹wenn ich eine Frau bin›?*

— **MK:** Wenn ich eine Arbeit mache, die weibliche Kulturklischees aufnimmt, vor allem in den handwerklich orientierten Werken – wo ich nähe oder etwas produziere, das alle für feministische Kunst aus den 70er Jahren halten –, dann bewege ich mich in der geistigen Welt einer Frau, kulturell gesprochen jedenfalls. Oder werde so wahrgenommen ... Wer nicht weiss, dass diese Arbeit von mir ist, muss annehmen, dass es eine Frau war.

— **JS:** *All diese Posen und Rollen und Positionen sind in Ihrem Werk allerdings unglaublich fein voneinander unterschieden. Bei den Seidentüchern in einer Auflage von zehn Stück* – Pansy Metal/Clovered Hoof – *war es faszinierend zu sehen, wer welches Tuch kaufte; als wäre die ganze Situation gestellt ...*

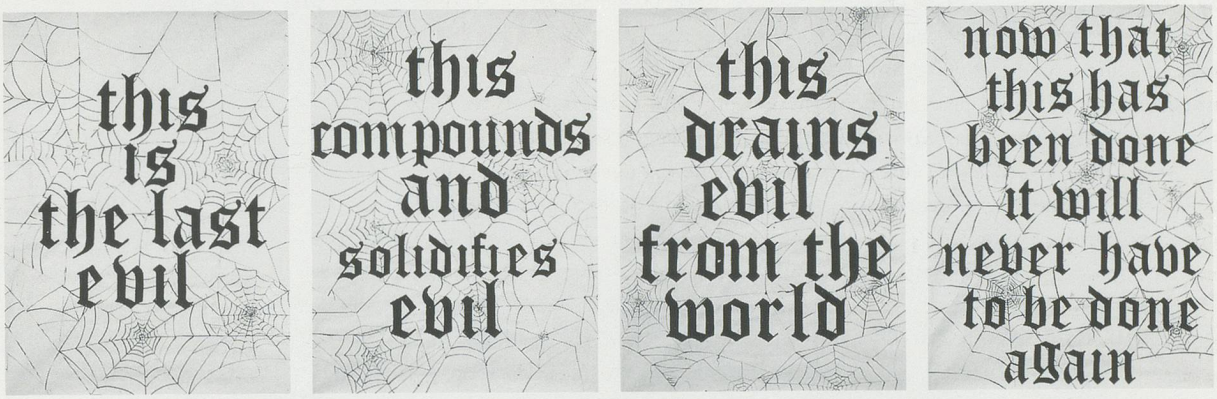
— **MK:** Für mich standen die verschiedenen Tücher für verschiedene Ideologien, und durch das blosse stilistische Verschieben einzelner Elemente innerhalb einer stark begrenzten Ikonographie liess sich sowohl das Publikum als auch die vermutete Psychologie des Herstellers verändern. Das fällt mir immer bei meinen Arbeiten auf, insbesondere bei Performances – wenn ich neue Gedankeninhalte wie einen anderen Gang einlege, ist es jedesmal ganz offensichtlich, wer auf welche Weise reagiert. Das ist wie mit dem Pawlowschen Hund.

— **JS:** ... Master Dik *und* Country Cousin *waren schnell verkauft, überwiegend an Männer, während* Unlucky Clover *langsam, aber stetig und ausschliesslich von Frauen gekauft wurde.*

— **MK** (lacht): Ich nehme an, Frauen mögen die Kastrationsaussage darin. Es wäre interessant, da mal eine «Verkaufsanalyse» anzustellen, je nach Geschlecht, Sexualität und politischer Einstellung.

— **JS:** *Ist Kunst ein krimineller Akt gegen die Gesellschaft?*

— **MK:** Ich bin davon überzeugt, dass Kunst sozial nützlich ist. Wenn sie destruktiv wirkt, dann auf eine konstruktive Weise. Was den einen hilft, schadet den anderen – nicht alle Kunst ist für das gleiche Publikum gemacht. Wir befinden uns in einer sehr restriktiven Zeit, wo viele es für nötig halten, die Grenzen des Erlaubten einzuschränken, eine einheitliche Realität zu schaffen und den Gedanken vielfältiger «Wirklichkeiten» zu verurteilen. Ich bin für eine Kunst der Vielfältigkeit – deshalb bin ich auch ein «anti-klassischer» Künstler. Ich denke sogar oft, meine Arbeiten sind vor allem für diejenigen, die sie nicht mögen. Dieser Gedanke macht mir Spass. Doch der Wunsch, etwas zu untergraben, ist für



APOLOGY (from AUSTRALIANA), 1984, acrylic on paper, 5 parts, each 64 x 48"/
APOLOGIE (aus: AUSTRALIANA), 1984, Acryl auf Papier, fünfteilig, jeder Teil 163 x 122 cm.

sich genommen nicht so interessant – meiner Meinung nach ist das die Grunddefinition von Kunst. Interessant ist erst, wie es gemacht wird.

— **JS:** *Glauben Sie, dass es so etwas wie eine «Ästhetik der Arbeiterklasse» gibt?*

— **MK:** Na klar, aber wenn ich sie an etwas festmachen sollte, würde mir das schwerfallen, denn auch diese Ästhetik ist nicht etwas Einheitliches. Das ist doch spannend. Ich habe nichts gegen zeitgenössische Kunst, aber wenn ich mich umschaue, sehe ich eine Menge Leute in meinem Alter, die zum Beispiel aus der Oberschicht stammen und für die Kunst ein Job ist. In ihren Werken können sie so richtig sauer auf die Kunst sein. Ich komme aus der Unterschicht und fühlte mich zur Kunst hingezogen, weil Arbeiter sie verabscheuten. Eine Mentalität, die ich nicht besonders mag. Ich versuche keineswegs, die Arbeiterklasse zu heroisieren; ich finde, sie hat sich selbst eine Grube gegraben – eine ganze Zivilisation macht sie zu Sklaven, und sie werden bis zum letzten Atemzug dafür kämpfen, dass alles so bleibt.

— **JS:** *Ist das etwas rein Amerikanisches?*

— **MK:** Nein, ich glaube, es ist eher faschistisch. Kein sehr grosser Unterschied zur Nazikunst, bloss dass diese von der Regierung subventioniert wurde – europäischer Kitsch, würde ich sagen.

— **JS:** *Ich bin erstaunt, dass Sie den Begriff «Ästhetik der Arbeiterklasse» so schnell geschluckt haben . . .*

— **MK:** Warum sollte ich wohl sonst die «Codes» der Autorität in Frage stellen? Ich glaube nicht, dass meine Werke aus dem «Schuldkomplex der Herrschenden» kommen.

— **JS:** *Glauben Sie dass eine Retrospektive Ihrer Werke in einem Museum ein anderes Publikum anziehen wird?*

— **MK:** Nein, mein Publikum kommt hauptsächlich aus Kunstkreisen. Aber ich tue ja nichts mit ernstem Gesicht; wenn ich dieses Aussenseiterzeug benutze, mache ich mich genauso darüber lustig wie über andere Sachen. Aussenseiter schätzen mich nicht besonders, wissen Sie – meine Arbeit hält sich nicht an ihre Parteilinie. Auf ihre Weise sind viele von ihnen gute Künstler – sie wissen, was sie tun, und sie wissen auch, dass ihr Verhältnis zu ihrem Publikum nicht bloss 1 : 1 ist, sondern komplizierter. Wenn ich über diese Klüfte und aufeinanderprallenden Systeme spreche, interessiert mich daran, wie Bilder aus einem einheitlichen System von Überzeugungen – wie es die Unterhaltungsindustrie ist – sich verändern, wenn sie von einer Subkultur übernommen werden.

— **JS:** *Meinen Sie damit die «Kultur der Pubertät» wie bei Jim Shaw?*

— **MK:** Es verblüfft mich immer wieder, wie der Kunstbetrieb einen Begriff aufnehmen und zu einem Schlagwort machen kann, ohne sich auch nur dabei aufzuhalten, wie man ihn definieren oder problematisieren könnte. «Jugend» ist so ein Wort. Jim Shaws Arbeiten haben praktisch nichts damit zu tun, aber weil er eine Art von Umgangssprache benutzt, die den meisten Leuten im Kunstbetrieb fremd ist, werden diese Arbeiten in den «jugendlichen» Topf geschmissen, wo inzwischen sämtliche Post-Pop-Art-Leute drin sind, egal, wie sie mit dem Material umgehen. The *Billy Series* erzählt vom Erwachsenwerden und umfasst Kindheit, Pubertät und Erwachsensein. Was besonders wichtig ist, sie handelt von «Glauben als Droge» – eine traurige Chronik der rastlosen Suche einer Figur nach dem Transzendentalen, ungeachtet der Tatsache, dass die unterschiedlichen beteiligten Glaubenssysteme sich widersprechen könnten.

— **JS:** *Ist es demnach so, als würden alle Ihre ausgestopften Spielzeugskulpturen das Museum infiltrieren, bloss mit umgekehrtem Vorzeichen – das heisst, das Museum würde die Spielzeuge «weihen»? Und wenn ja, ist dann der Unterschied zwischen der Kunst und «wirklichen Dingen» lediglich einer des Glaubens?*

— **MK:** Na ja, das ist eine Eigenschaft der Museen: Sie können absolut alles aufnehmen; jedes Objekt, das dort ausgestellt wird, bekommt nur durch die Umgebung den Stempel der «hohen Kunst». Ich habe Schwierigkeiten mit den Begriffen «high» und «low» – mir sind die Bezeichnungen «erlaubt» und «unterdrückt» lieber, denn sie beziehen sich auf den Gebrauch, d. h. auf die Frage, ob eine Machtstruktur die Diskussion zulässt oder nicht, und nicht auf absolute Grössen. Das Museum entleert alles seiner Bedeutung, das ist ganz unvermeidlich. Doch irgendwo steckt in diesem Scheitern auch das Anzeichen für Erfolg.

— **JS:** *Wer oder was scheitert?*

— **MK:** Das Objekt scheitert darin, den Erwartungen des Betrachters zu entsprechen, oder zumindest seinen spontanen Erwartungen. Es soll genug Schwierigkeiten für den Betrachter geben, damit sich ihm eine Frage oder ein Problem stellt. Meine Objekte sollen nicht als «richtig» entschlüsselt werden.

— **JS:** *Haben Sie das gemeint, als Sie sagten, Sie seien ein «anti-klassischer» Künstler?*

— **MK:** Ja. Genau das.

(Übersetzung: Frank Heibert)

MIKE KELLEY, ESTRAL STAR 2, 1989, found stuffed animals (sock monkeys), 22 x 15 x 4½"/Gefundene, ausgestopfte Socken, 56 x 38 x 11,5 cm.