

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1992)
Heft:	31: Collaborations David Hammons & Mike Kelley
 Artikel:	David Hammons : no wonder = kein Wunder
Autor:	Hammons, David / Neri, Louise / Nansen
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680090

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: 23.02.2026

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

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?

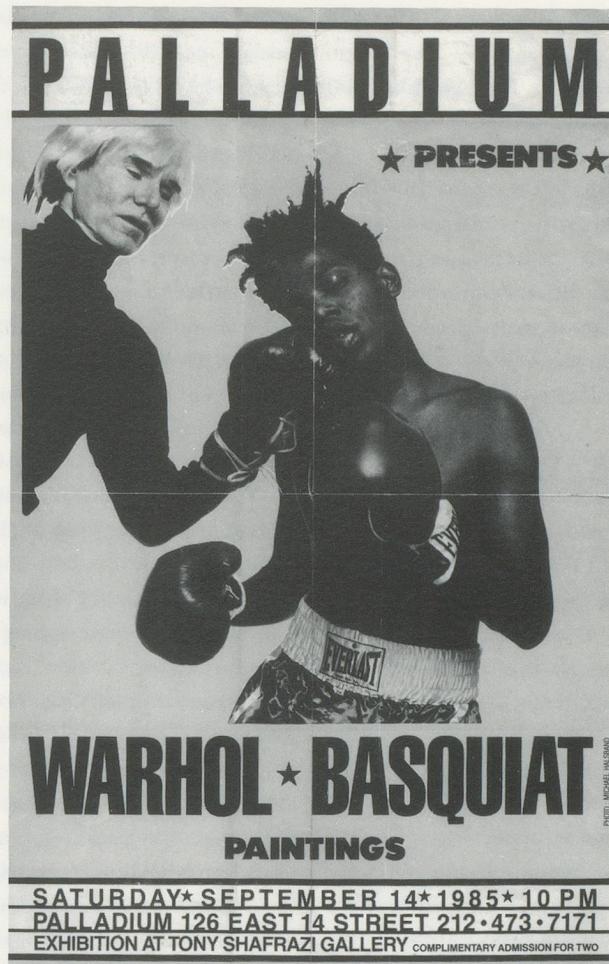
— DH: It's like food. You know instinctively.

— 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 example⁴⁾ – 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: HOWYA 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.

— 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 no-one 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



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

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... put-

ting 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 it. 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. Through 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 Obdach-

losen 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 Spass haben 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 fünf- und zwanzig 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 TATERS⁴⁾ – 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-

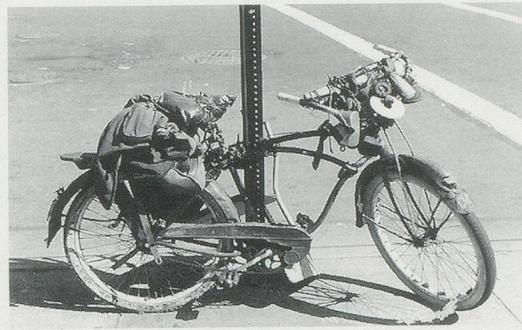
sche Übergriffe), der Erinnerung (der problematische Clark-Test⁷⁾, Rassentrennung und die Idee vom weissen Neger) und den diffuseren psychosozialen Fragen zu Identitätskrise und Grenzen der Sichtbarkeit. Diese Mehrdeutigkeit in Ihrer Arbeit ist von entscheidender Bedeutung. Ich glaube, das ist der Witzbold 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

(PHOTO: DAVID HAMMONS)



wie Monk von den anderen isolieren will. Oder möchte ich, dass meine Botschaft gehört wird? Beide Wege haben viel für sich.

— **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 Drogen. Ich frage mich, was zuerst war, die Drogen 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 wir 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-Zen-

triertheit 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 Minimalart.

— **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 zei-

gen, 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 befreidlicher, 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 drunterkrebenden 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, Venezia, 1990. (PHOTO: DAWOUD BEY)