

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber: Parkett
Band: - (1992)
Heft: 31: Collaborations David Hammoons & Mike Kelley

Artikel: Mike Kelley : wild kingdom
Autor: Relyea, Lane / Nansen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680217>

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: 24.04.2026

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



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

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

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-

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

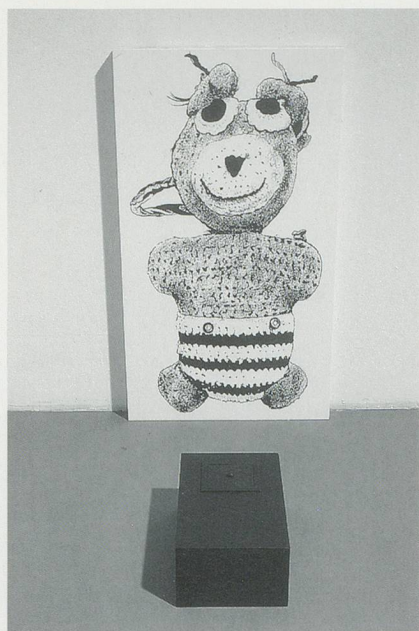


MIKE KELLEY, *DREAM OF THE YOUNG SETTLERS* (from: *RECONSTRUCTED HISTORY*) 1989, b/w photograph, 8 x 10"/
DER TRAUM DER JUNGEN SIEDLER (aus: *REKONSTRUIERTE GESCHICHTE*), 1989, s/w Photographie, 20 x 25 cm.

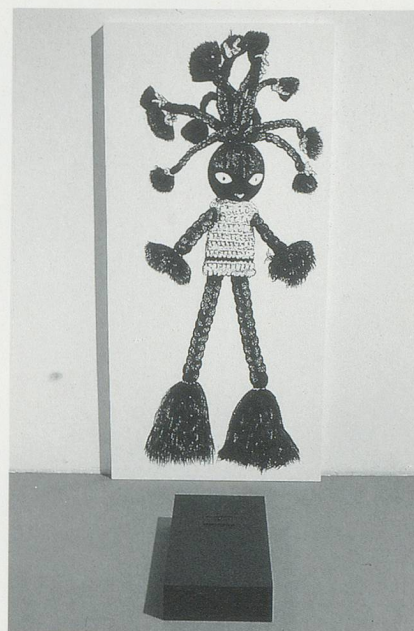
move; the stuffed animals end up teeter-tottering between seeming ideal and pathetic. Kelley here recalls something Guy Debord once wrote about the political leaders of our time: "The admirable people in whom the system personifies itself are well known for not being what they are; they became great 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 7³/₄ x 13¹/₈" / Acryl auf Tafel, 86 x 48 cm, und gefundene Puppe in bemalter
 Holzschachtel, 13 x 20 x 33 cm.



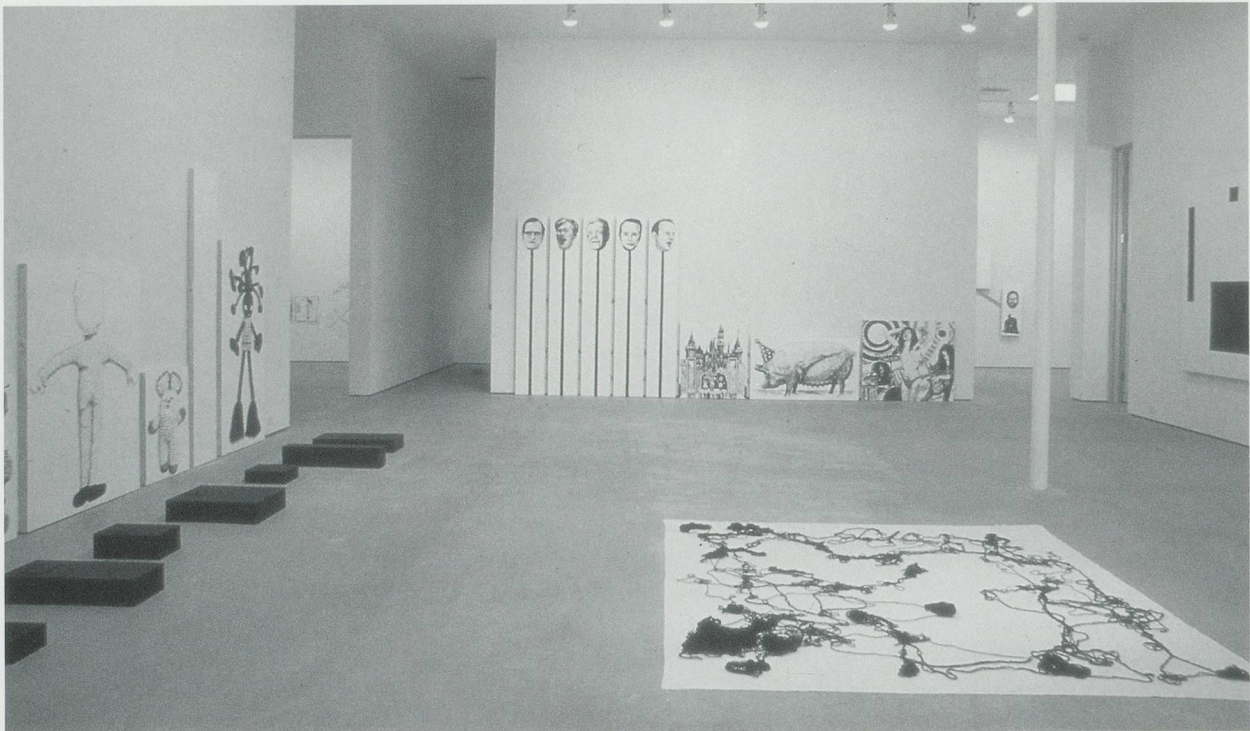
MIKE KELLEY, EMPATHY DISPLACEMENT:
 HUMANOID MORPHOLOGY (2ND AND 3RD REMOVE) NO. 15, 1990,
 acrylic on panel, 65 x 31¹/₈" and found doll in painted wooden box,
 4¹/₂ x 12 x 26" / Acryl auf Tafel, 165 x 122 cm, und gefundene Puppe in bemalter
 Holzschachtel, 11 x 30 x 66 cm.

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,

LANE RELYEA ist freier Kritiker und lebt in Los Angeles.

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 erkaufte 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

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 gepudelter 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, dass sie regiert werden wollen. Er ist ein Symbol für den Willen des Volkes, sich selbst zu entmachten. Er ist der Hirte einer verirrtten 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 Trödeläden rettet – ohne Marktunterstützung, in der Abnutzung entwürdigt, kehren sie zurück in ihren natürlichen Zustand: Vernachlässigung. (Die Tiere sind weniger ausgestopft als abgefickt.) 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 83³/₄"

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 ebenso sehr 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, verrät sich 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.

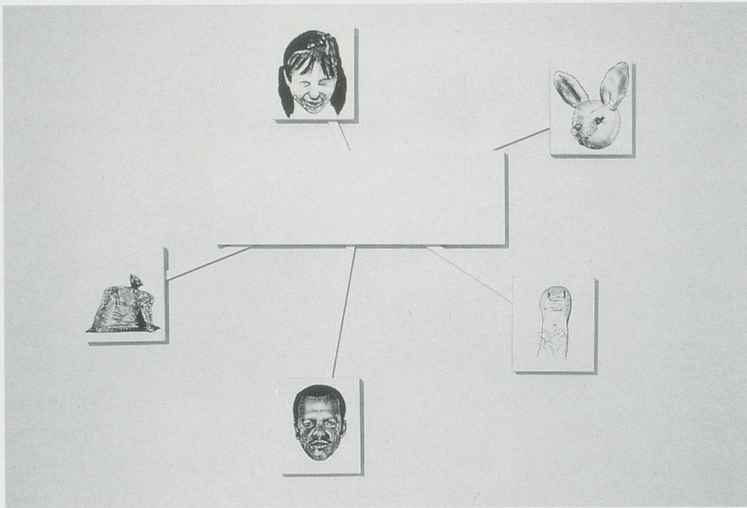
erweisen sich als gerade so beständig wie Schatten. Die Zwecke, die die Mittel heiligen, die Namen, die unsere Taten zieren, Ikonen, Titel, Ämter, die unsere Beziehungen zueinander und zur Gesellschaft regeln – all das ist für Kelley nur Niederschlag unserer Sehnsucht nach Sicherheit in der Welt und 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

(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 anderer-



MIKE KELLEY, SNOWFLAKE (CENTER AND PERIPHERIES NO. 3), 1990, acrylic on panels, 75³/₄ x 93¹/₂"/SCHNEEFLOCKE (ZENTRUM UND PERIPHERIE NR. 3) 1990, Acryl auf Tafeln, 192 x 237 cm.

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 Spielzeugschungels, 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

seits 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!

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 Kunstmartyrer-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 jedem 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 Säрге 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 eindrucklichen 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 entkörperlicht, 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



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