

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2005)
<b>Heft:</b>	73: Collaborations Ellen Gallagher, Anri Sala, Paul McCarthy
<b>Artikel:</b>	Ellen Gallagher : the history lesson : flesh is a texture as much as a color = die Geschichtslektion : Fleisch ist nicht nur eine Farbe, sondern auch eine Textur
<b>Autor:</b>	Goodeve, Thyrza Nichols / Schmidt, Suzanne
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679896">https://doi.org/10.5169/seals-679896</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 09.02.2026

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

# The History Lesson

## FLESH IS A TEXTURE AS MUCH AS A COLOR

---

THYRZA NICHOLS GOODEVE

---

*...one feels not a tooth-gritting, dogma-driven politics, but the verve and exuberance of mind that accompanies creative indignation.*

— Adrienne Rich<sup>1)</sup>

*Properly practiced creativity can make one ad do the work of ten.*

— William Bernbach<sup>2)</sup>

When one enters the Dictionary.com website to find a definition of the word “creative,” one reads, “the ability or power to create: Human beings are creative animals.” The word creative is also “characterized by originality and expressiveness; imaginative: creative writing.” This is hardly earth-shattering news for an art audience. But as the definition continues, the visual artist is oddly excluded: “One who displays productive originality: the creatives in the advertising department.”

---

THYRZA NICHOLS GOODEVE is a writer living in Brooklyn, New York. Her essay “Ellen Gallagher: A Painter in Three Acts” appears in *Ellen Gallagher*, published by Anthony d’Offay Gallery, 2001.

This wouldn’t surprise Ellen Gallagher, since she has been talking back to the “creatives” in the advertising departments of black popular magazines from the thirties through to the seventies for several years. Talking back and reconstituting, she has certainly given these creatives a run for their money, working with creativity in its most basic and literal form. Hers is not the creativity of genius, bred of the nothing of Yahweh, but of the indignant child of a first principle called Chaos (by the pre-Socratics). In this model, in the beginning was not nothing but Chaos.<sup>3)</sup> In fact, for Gallagher, in the beginning is the already made, or ready-made, of minstrelsy and the shamrock. Her major motif has long been tiny bits of popping eyeballs, hotdog lips, hair flips, and four-leaf clovers. She carves part-creatures (at times from rubber but often in paper, paint, and plasticine) and situates them in a world where Bert Williams, Agnes Martin, and surrealism procreate with the doodle, visual jazz, and the sensibility of Langston Hughes. This is art that takes a lot of work; hours of hand labor go into Gallagher’s intricately detailed and layered prints and canvases. And when they are finished, they insist that you be there to feel them as skins—tattooed and scarred by new possibilities, not tired, craggy



ELLEN GALLAGHER, AFRYLYC, 2004, 3 of 396 'pages', plasticine, ink, and paper on canvas, over-all measurements 96 x 192" /  
3 von 396 «Seiten», Knetmasse, Tusche und Papier auf Leinwand, Masse der ganzen Bildtafel: 244 x 488 cm. (PHOTO: TOM POWELL)

stereotypes. In other words, for Gallagher, reproduction doesn't work. Everything is hand-made.

And yet, DELUXE (2004–2005), like her 2004 exhibition "eXelento," is predicated on reproduction. Her matter—first principle—is: chaos as advertising—specifically magazine advertising, directed at the black culture of the "Negro self-improvement" movement of the fifties and sixties.

As is well documented, popular culture and advertising are the handmaidens of racism. Ethnic stereotypes and ethnic notions of the nineteenth and twentieth century continue to riddle the African American unconscious like perpetually returning bullet wounds that never go away. Marlon Riggs' 1987 documentary film essay *Ethnic Notions* explores the deep rewiring of the unconscious wrought by such images as the happy Coon, Step 'n' Fetchit, and the ever-smiling Mammy. Working within popular culture, Spike Lee's feature film *Bamboozled* (2000) is

merciless in its criticism of those who draw on the stereotypes of old for identity and profit, but he is equally contrite about the simplicity of thinking you can just walk away. Why is this so difficult? Because the African American identity and unconscious has had to be invented apart from its past, as much as it has had to be rediscovered. As Alain Locke put it in his introduction to the 1925 anthology, *The New Negro*: "The Old Negro, we must remember, was a creature of moral debate and historical controversy. He has been a stock figure perpetuated as an historical fiction... the Negro has been more a formula than a human being..."<sup>4)</sup>

When African American culture entered into modernism, there was no "Old Negro" to rediscover or reclaim, only historical fictions produced in the vacuum of violence and dehumanization that defined African (and Caribbean) identity in America under slavery. Black modernism sought to create a

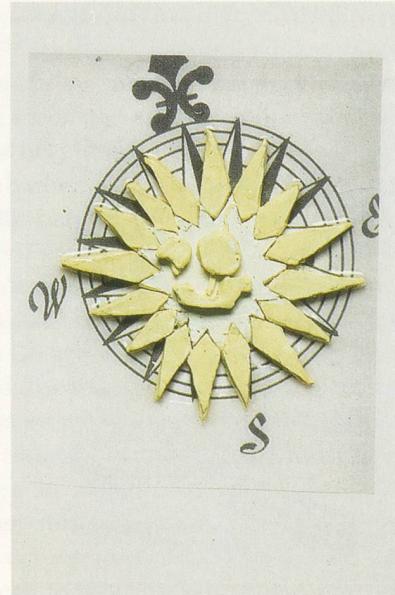
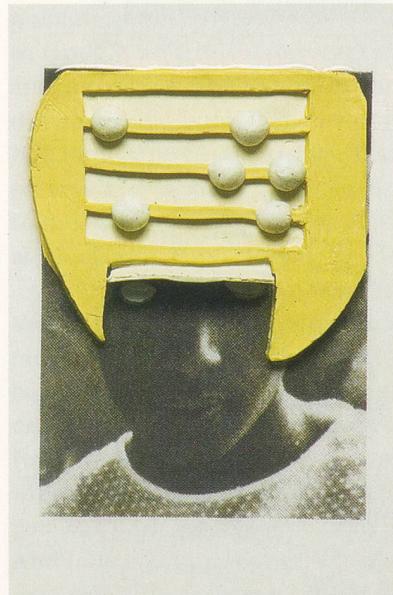
"new negro" at the very moment minstrelsy was moving from the aura-drenched halls of vaudeville to the increasingly simulacrum-bound imagery of cinema.<sup>5)</sup> Within this context of the intensification of mass and image-defined culture, where people of color are forced to "claim an identity they taught me to despise,"<sup>6)</sup> is the very creation of "self"—an act of radical creativity, not sentimental recollection. Alain Locke's anthology hails a modernism of the flesh and mind, as much as a modernism of the palette and the pen, where "Desire destroys, consumes my mortal fears / Transforming me into the shape of flame."<sup>7)</sup> Where, as Charles S. Johnson says:

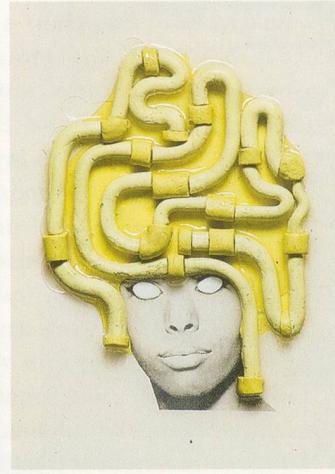
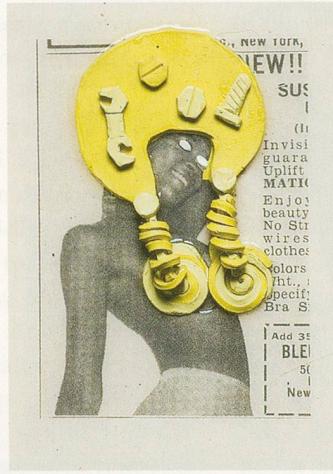
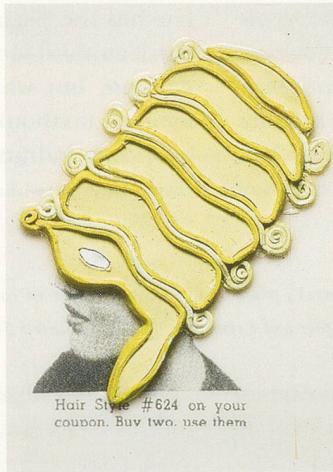
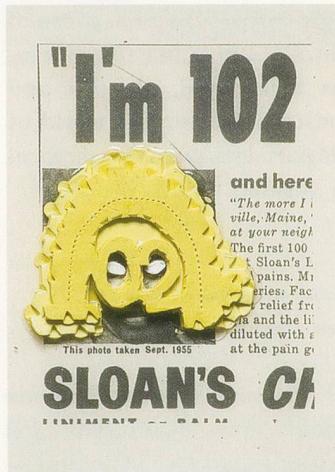
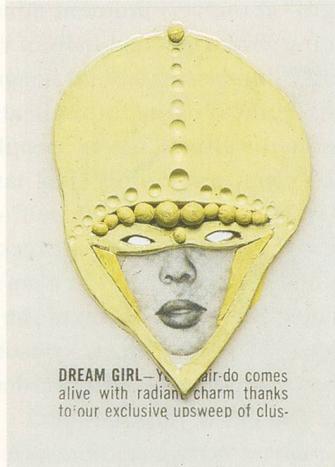
*New emotions accompany these new objectives. Where there is ferment and unrest, there is change. Old traditions are being shaken and rooted up by the percussion of new ideas. In this year of our Lord, 1925, extending across the entire country are seventeen cities in violent agitation over Negro residence areas, where once there was acquiescence, silent or ineffectually grumbling, there are now in evidence new convictions which more often prompt to resistance.<sup>8)</sup>*

And here is where Gallagher's work cuts across the categorizations of art and cultural history. Her voracious biting, gulping, digesting, and expulsing of the ready-made political unconscious, splices historically constructed streams of modernisms into a "Combine" (to use Rauschenberg's term). For simplicity's sake, we will call them American black modernism (often reduced to the Harlem Renaissance) and Anglo-European modernism, which bifurcates across Freud's dream work, the Surrealists' objective chance, the radical juxtaposition of Viktor Sklovskij's *ostranie* ("making strange"), Cubism's appropriated primitivism, Futurism, and Dada. DELUXE, is a teeming gene pool of these histories and critical strategies.

Gallagher—the daughter of a Cape Verdian father and a white Irish mother from Rhode Island—cross-hatches the "isms" of high modernism with those of black cultural modernism. DELUXE is her *Une semaine de bonté*, but where Max Ernst used scientific and medical textbooks to construct a haunting world of hybrid melodrama, Gallagher lays over the medical

ELLEN GALLAGHER, AFRYLIC, 2004, 3 of 396 'pages', plasticine, ink, and paper on canvas, over-all measurements 96 x 192" /  
3 von 396 «Seiten», Knetmasse, Tusche und Papier auf Leinwand, ganze Bildtafel: 244 x 488 cm. (PHOTO: TOM POWELL)





ELLEN GALLAGHER, details from APRYLIC and EXELENTO, 2004. The works each consist of a panel with a grid of 396 'pages'; here you see 7 'pages' from EXELENTO, and 2 from APRYLIC (middle row: middle and right image) / Ausschnitte aus APRYLIC und EXELENTO. Beide Werke bestehen je aus einer Bildtafel mit einem Raster von 396 «Seiten»; hier sind 7 solche «Seiten» aus EXELENTO und 2 aus APRYLIC abgebildet (mittlere Reihe: mittleres und rechtes Bild). (PHOTO: TOM POWELL)

report from the Tuskegee Study (THE MAN WHO KEPT HARLEM COOL, 2004–2005), putting a simple sketch of a face under a massive swirling plasticine Afro. (According to Gallagher, the Afro “becomes this important way of taking up space in the city.”<sup>9)</sup>) There are layers to this image, both materially and historically, such as its reference to the celebrated NYPD officer and professor, Lloyd Sealy.

This brings us to Gallagher’s methods, that, for the most part, you can’t see. When viewed in art magazines or on the pages of catalogues, DELUXE looks like great collage, touched by the mad whimsy of Play-doh. Which it is; but this is only the beginning. As mentioned, Gallagher is a hardworking, hand laborer (she spent time, in her youth, in Alaska working in canneries). The production of a simple, flat, engaging image is never her sole purpose. This is why she works in print, as well as in painting and in drawing. Process, layers, materials—physicality is everything to her. Flesh is a texture as much as a color. DELUXE is collage (paper), photomontage (digital), photogravure (the process of printing from an intaglio plate, etched according to a photographic image); it is mounted, built-up and -upon by: abrasion, aquatint, burnishing, drypoint, embossing, etching, laser cutting, stenciling, tattoo-machine engraving (yes, for skin)—adding blue varnish, crystals, cut paper, toy eyeballs, white spaces, glitter, gold leaf, pomade... and this is not even the half of it. And yet, in tandem with this virtuoso exploration of material and technique, DELUXE is, in some ways, a book—a disemboweled book that carries its past life in pages that have been cut out, splayed onto a grid, and hung on a wall for display.<sup>10)</sup> One does not look at DELUXE so much as *read* it. And what you read are textures as much as information.

Ultimately, DELUXE is a vast history lesson—a history of modernism(s), of black popular culture, of fashion and race in mid-century America, of advertising, of racial tensions lost in a history of popular culture that must be pointed to, felt, and pulled apart. Imagine a class of young children sitting before it with their teacher pointing at Peg Leg and saying, do you know who this is? And why is Moby Dick here? And look at all these wigs, why do you think they are that color, those shapes? What is a “Freedom Wig”?

And look at Lustre Cream—what kind of a face is that? And who was Lloyd Sealy? And why does the artist incorporate the phrase “externally caused” in an ad claiming to give advice for bad skin? And the children will stand up and move closer to see the glitter, the gold, the plastic ice cube and cut paper mingled with black nurses and black celebrities, and, as “Each new painting is becoming its own universe,” they will question and wonder.<sup>11)</sup>

### Coda

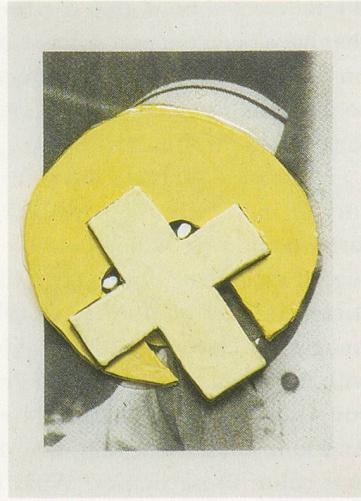
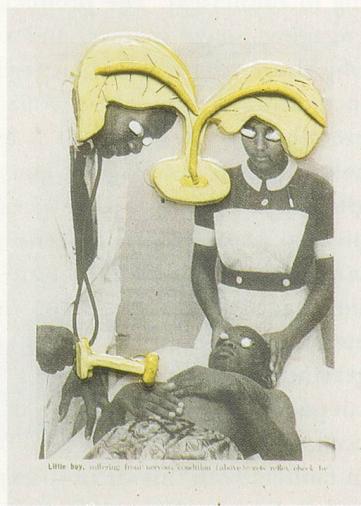
Many of McKay’s published sonnets betray the terms of his search for an ideal racial self.<sup>12)</sup> The day I go to see DELUXE at the Whitney Museum of American Art, a guard who has watched me taking notes on the work approaches me and says, “Come here. You must see this.” He takes me to the wall where Gallagher’s painting hangs, accompanied by a long list of multiple techniques. “These are the things that she uses in the piece. I don’t know what ‘spitbite’ is, do you?” I don’t. We talk. He likes the piece. He tells me he is from Jamaica, which is evident from his speech. And then he asks, “Do you know who Claude McKay was?” I answer, yes, although I am actually misremembering, mixing Claude McKay with Claude Brown, whose novel *Manchild in a Promised Land* was influential in my early life. “He was my uncle,” the guard says, and I look down and see the name “Claude McKay” on his Whitney Museum identification badge. “And you’re named after him!” “Yes, I am.” He smiles one of those wide, warm, full-of-pride smiles. “And I am a poet too.” He takes my name and address and says he will send me a book of his poems.

When I return home I am embarrassed by the fact that I don’t really have a clear idea who Claude McKay is. I am even more amazed when I check the contents of Locke’s anthology to find his poem “Baptism” a few pages away from “Jazzonia” by Langston Hughes. I turn to Google and surf websites and read his biography, and discover that he was a scion of the Harlem Renaissance—a one-time editor of *The Liberator*, whose most famous sonnet “If We Must Die” (1919) was written in response to an epidemic of lynchings and mass white assaults on black neighborhoods traveling across post-World-War-I America. The poem was a call to fight back, an act of creative

indignation, which was a source of great inspiration to the black community. A perfect coda: for here is this guard who becomes a guide to Gallagher's work—a quiet legacy of the Harlem Renaissance—making sure I see the detail in her work. Gallagher's creativity draws us together. DELUXE has not only made "one ad do the work of ten" but, via an encounter of two—a white female writer and a black poet guard discussing her work—transformed a simple moment of synchronicity, across art and life, into a history lesson.<sup>13)</sup>

- 1) Adrienne Rich, Preface to *Manifesto: Three Classic Essays on How to Change the World* (New York: Ocean Press, 2005), p. 2. (The three essays are by Karl Marx, Rosa Luxemburg, and Che Guevara.)
- 2) William Bernbach (1911–1982), US advertising executive, copywriter who pioneered the subtle, low-pressure advertising that became a hallmark of the agency which he founded, Doyle Dane Bernbach, Inc. The quote can be found on several Internet sites.
- 3) I have spoken elsewhere of the appearance of creation myths in Gallagher's generation (for example: Matthew Barney, Matthew Ritchie). See, "The Myth is A Muscle" in *Art Becomes You. Parody, Pastiche and the Politics of Art. Materiality in a Post-material Paradigm*, edited by Henry Rogers (London: ARTicle Press, 2005).
- 4) Alain Locke, "The New Negro" in *The New Negro*, edited by Alain Locke (New York: Atheneum Press, 1986), p. 3.
- 5) It is no minor coincidence that cinema's two celebrated rites of passage, one into narrative, and the other into sound coincide with spectacular examples of racism. Did narrative cinema have to be invented through a tale featuring the Ku Klux Klan? Did the human voice first have to be heard in cinema as the sound of "Mammy" sung by a Jew in blackface on bended knee?
- 6) The title of a collection of essays by Michelle Cliff: *Claiming An Identity They Taught Me to Despise* (New York: Norton, 1980).
- 7) Claude McKay, "Baptism" in *The New Negro*, edited by Alain Locke (New York: Antheneum Press, 1986), p. 133.
- 8) Charles S. Johnson, "The New Frontage on American Life" in *ibid*, p. 296.
- 9) Ellen Gallagher, "1000 Words," *Artforum*, April 2004, p. 128.
- 10) For her show "eXelento" at Gagosian Gallery (September 2004), Gallagher published *eXelento*, a compendium of the Gallagher-made characters from that mammoth piece and POMP-BANG (2003). eXelento like DELUXE takes its name from the company names of the products advertised. There is as well the company "Humania."
- 11) Ellen Gallagher, "1000 Words," *Artforum*, April 2004, p. 128.
- 12) Marcellous Blount: [http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m\\_r/mckay/mustdie.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/mckay/mustdie.htm)
- 13) The wig is a major motif and source of information in her work. In "1000 Words" she notes that in the thirties wigs were called "transformations."

ELLEN GALLAGHER, EXELENTO, 2004, plasticine, ink, and paper on canvas, over-all measurements 96 x 192", details / Kneimasse, Tusche und Papier auf Leinwand, ganze Bildtafel: 244 x 488 cm, Ausschnitte. (PHOTO: TOM POWELL)



# Die Geschichtslektion

## FLEISCH IST NICHT NUR EINE FARBE, SONDERN AUCH EINE TEXTUR

THYRZA NICHOLS GOODEVE

*... man spürt keine zähneknirschende, dogmatisch bestimmte Politik, sondern den geistigen Elan und Überschwang einer kreativen Empörung.*

– Adrienne Rich<sup>1)</sup>

*Wird Kreativität richtig angewandt, kann eine Anzeige die Wirkung von zehn entfalten.*

– William Bernbach<sup>2)</sup>

Sucht man die Website Dictionary.com auf, um eine Definition des englischen Wortes *creative* zu finden, so liest man da (sinngemäss übersetzt): «die Fähigkeit oder Kraft zu schaffen: Menschen sind kreative Tiere.» Das Wort *creative* bezeichnet auch «Originalität und Ausdrucksfähigkeit; phantastisches: kreatives Schreiben.» Das wird für ein Kunst gewohntes Publikum nicht gerade weltbewegend neu sein. Doch im Fortgang der Definition bleibt der bildende Künstler seltsamerweise aussen

---

THYRZA NICHOLS GOODEVE schreibt und lebt in Brooklyn, New York. Ihr Essay «Ellen Gallagher: A Painter in Three Acts» erschien im Katalog *Ellen Gallagher*, Anthony d'Offay Gallery, London, 2001.

vor: «Leute, die produktive Originalität an den Tag legen: die Kreativen in der Werbeabteilung».

Dies ist für Ellen Gallagher natürlich keine Überraschung, denn sie übt seit Jahren Kritik an den «Kreativen» in den Werbeabteilungen der populären Zeitschriften für Schwarze der 50er und 60er Jahre. Mit ihrer Kritik und Richtigstellung hat sie diesen Kreativen gewiss nichts geschenkt, wobei sie selbst Kreativität in ihrer ursprünglichsten und buchstäblichsten Form einsetzte. Gallaghers Kreativität ist nicht die eines Genies, die aus Jahwes Nichts hervorgeht, sondern die eines zornigen Kindes des (vorsokratischen) Urprinzip namens Chaos. Nach diesem Modell war am Anfang nicht nichts, sondern das Chaos.<sup>3)</sup> Tatsächlich stand für Gallagher am Anfang das «bereits Geschaffene» (das Readymade) der gesungenen Balladen und des Kleeblattes. Lange Zeit waren ihre wichtigsten Motive winzige Partikel, die Glupschaugen, Hotdog-Lippen, Haarknoten und vierblättrige Kleeblätter darstellen. Sie schnitzelt Teilewesen (manchmal aus Gummi, aber öfter aus Papier, Farbe und Knetmasse) und versetzt sie in eine Welt, in der Bert Williams, Agnes Martin und der Surrea-



lismus sich zu Doodle-Zeichnungen, visuellem Jazz und der Sensibilität eines Langston Hughes gesellen. Es ist eine Kunst, die sehr arbeitsintensiv ist; in den verzwickten Details der mehrschichtigen Drucke und Arbeiten auf Leinwand stecken viele Stunden Handarbeit. Und wenn sie fertig sind, verlangen sie unbedingt, dass man vor Ort ist und ihren Hautcharakter spürt: übersät mit den Tätowierungen und Narben neuer Möglichkeiten, nicht mit schlaffen, schroffen Stereotypen. Mit anderen Worten, Reproduktion ist nichts für Gallagher. Alles ist von Hand gefertigt.

Und doch beruht DELUXE (2004–2005), wie die Ausstellung «eXelento», 2004, auf Reproduktion. Ihr Stoff oder Grundprinzip ist das Chaos in Gestalt der Werbung – insbesondere der Zeitschriftenwerbung, die sich an die schwarze Kultur der so genannten «Selbstverbesserung der Neger» seit den 30er bis in die 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts richtete.

Wie zahlreiche Dokumente belegen, sind Populärkultur und Werbung eifrige Handlanger des Rassismus. Ethnische Stereotype und Vorstellungen aus

dem neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert belasten das Unbewusste der Schwarzamerikaner noch immer wie ewig wiederkehrende Schusswunden, die nie verheilen. Marlon Riggs' dokumentarischer Filmessay *Ethnic Notions* (1987) untersucht die Wiederbelebung dieser Verletzungen in der Tiefe des Unbewussten durch Bilder des «fröhlichen Negers», des *Step 'n' Fetchit*<sup>4)</sup> und der ewig lächelnden schwarzen Mammy. Spike Lees innerhalb der Populärkultur angesiedelter Spielfilm *Bamboozled* (2000) ist erbarungslos in seiner Kritik derer, die ihre Identität und ihren Profit aus diesen alten Stereotypen beziehen, aber der simplen Haltung, man könne sich einfach davonmachen, steht er nicht minder zähneknirschend gegenüber. Warum ist dies so schwer? Weil die schwarzen Amerikaner ihre Identität und ihr kollektives Unbewusstes unabhängig von ihrer Vergangenheit erfinden, aber genauso auch wieder entdecken mussten. Wie Alain Locke in seiner Einleitung zu der 1925 erschienenen Anthologie, *The New Negro*, schrieb:

Der «alte Neger», das dürfen wir nicht vergessen, war ein Resultat moralischer Auseinandersetzung und historischer Kontroversen. Er war eine feste Grösse, die als geschichtliche Fiktion am Leben erhalten wurde... der Neger war eher eine Formel als ein menschliches Wesen...<sup>5)</sup>

Als die Schwarzamerikanische Kultur in die Moderne eintrat, gab es keinen «alten Neger» mehr, den man wieder entdecken oder auf den man sich zurückbesinnen konnte, sondern nur noch geschichtliche Fiktionen, erzeugt in dem Vakuum von Gewalt und Entmenschlichung, das in Amerika die Identität der aus Afrika und der Karibik stammenden Menschen zur Zeit der Sklaverei bestimmte. Die Schwarze Moderne wollte einen «neuen Neger» erschaffen, genau zu dem Zeitpunkt, als das Minstrelvarieté aus den atmosphärisch allzu belasteten Theatersälen des Vaudeville auszog und zu der noch stärker dem Bild verhafteten Sprache des Kinos hinüberwechselte.<sup>6)</sup> Im Kontext dieser immer stärker vom Bild bestimmten Massenkultur, in der Leute mit dunkler Hautfarbe gezwungen sind eine Identität zu behaupten, die man sie zu verachten gelehrt hat,<sup>7)</sup> ist schon die Erschaffung eines «Selbst» ein Akt radikaler Kreativität und nicht etwa sentimentale Rückschau. Alain Lockes Anthologie feiert neben der Moderne von Pa-





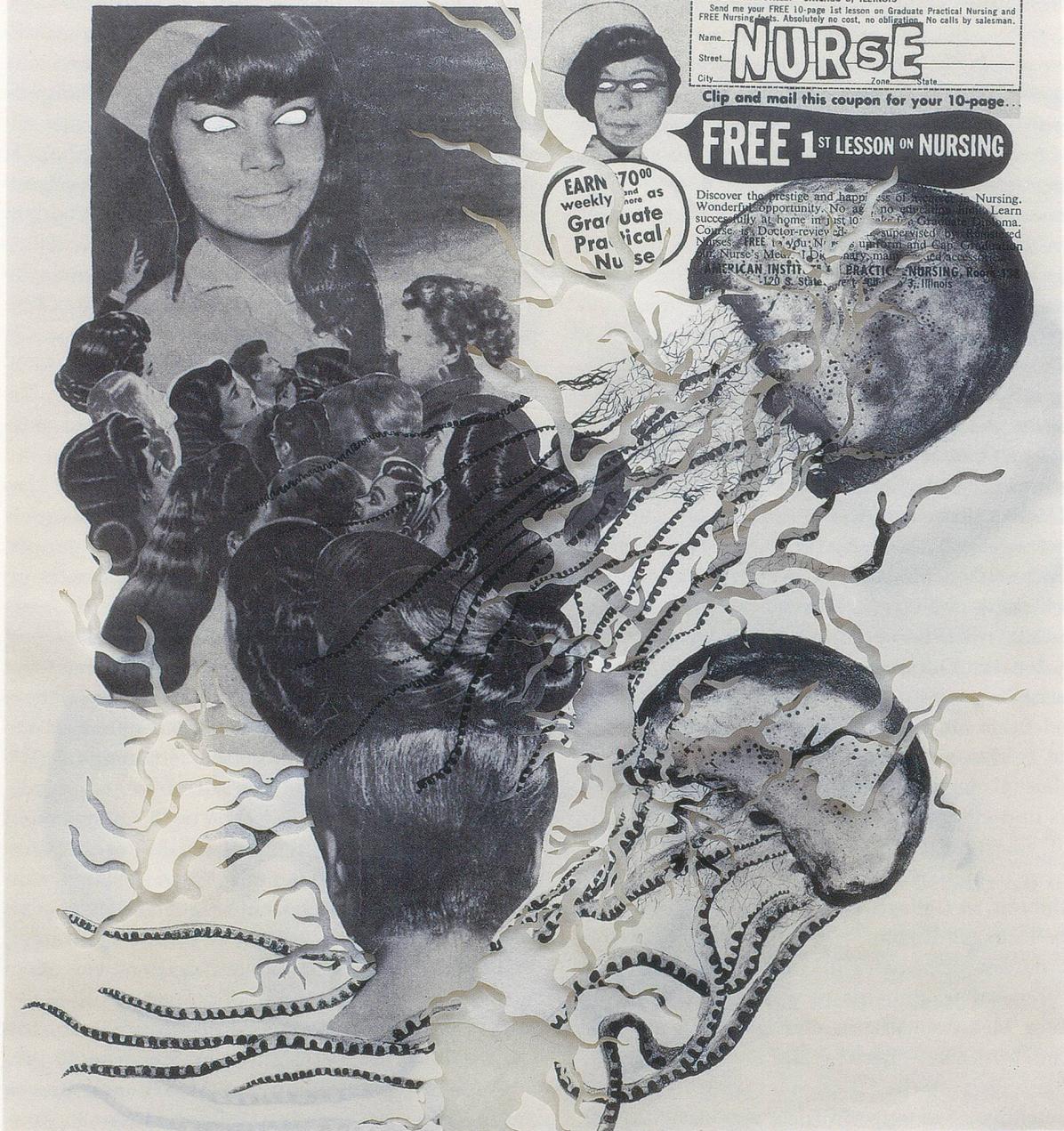
*Look* glamourous for "him" during the  
holidays with howard real-hair attachments.

Actors, fashion experts—your own experience—tell you this: The first thing "he" (or anybody) notices about you is your hair-do. Regardless of how lovely your make-up or your gown, your appearance can be spoiled by hair that is too thin or short, or a hair-do that is nondescript. • The answer is before you on these pages. Simply do as the glamour girls pictured here did: "Make-up" your hair—pin-on" coiffures by Howard. • The world's loveliest women wear Howard Tresses exclusively. • First, because Howard coiffures are original, created exclusively for Howard alone by Corinaldi, one of the nation's top-flight hair stylists. • Second, Howard Tresses are custom-made, hand-blended to your order of our finest imported real hair. • Third, they represent exceptional values. So, from these three important points of fashion, quality, and price Howard Tresses cannot be surpassed. • Suggestion: Do as so many smart women do—select several different Howard attachments. Be instantly ready for any occasion.

HAND MADE, SALON STYLED, REAL-HAIR ATTACHMENTS • SATISFACTION GUARANTEED OR MONEY BACK

ELLEN GALLAGHER, AMERICAN BEAUTY (DELUXE), 2004/2005, photogravure, aquatint, spitbite, and plasticine, 13 x 10" / Photogravüre, Aquatinta, Pinselätzung und Knetmasse, 33 x 25,4 cm. (PHOTO: D. JAMES DEE / TWO PALMS PRESS, NEW YORK)

# MAKE NEGRO A DAY AND MORE!



ELLEN GALLAGHER, NEGRO A DAY (DELUXE), 2004/2005, photogravure, aquatint, laser cutting, and gouache, 13 x 10" / Photogravüre, Aquatinta, Laserschnitt und Gouache, 33 x 25,4 cm. (PHOTO: GACOSIAN GALLERY, NEW YORK)

lette und Feder auch eine Moderne des Fleisches und des Geistes, in der «das Begehrten meine sterblichen Ängste zerstört, aufzehrt / und mich in die Flammengestalt verwandelt».<sup>8)</sup> Oder wie Charles S. Johnson sagt:

*Mit den neuen Zielen sind neue Gefühle verbunden. Wo es gärt und unruhig ist, da findet Veränderung statt. Alte Traditionen werden erschüttert und entwurzelt dank der Stosskraft neuer Ideen. In diesem Jahr unseres Herrn, 1925, finden über das ganze Land verteilt in siebzehn Städten gewaltsame Auseinandersetzungen um die Wohngebiete der Schwarzen statt; wo man einst einwilligte, obwohl man im Stillen oder erfolglos murkte, da werden nun neue Überzeugungen offen kundgetan und führen immer häufiger zum Widerstand.<sup>9)</sup>*

Genau hier macht Gallaghers Werk den Schnitt mitten durch alle Kategorisierungen der Kunst und Kulturgeschichte. Ihr gieriges Abbeissen, Schlucken, Verdauen und Ausstoßen des bereits bestehenden (engl.: *ready-made*) politischen Unbewussten verbindet die verschiedenen historisch bedingten Strömungen der Moderne zu einem kombinierten Werk (im Sinne von Rauschenbergs *Combine Painting*). Der Einfachheit halber seien hier nur Folgende genannt: die schwarzamerikanische Moderne (welche oft auf die Harlem Renaissance reduziert wird) und die anglo-europäische Moderne, innerhalb der sich wiederum unterscheiden lassen: Freuds *Traumdeutung*, der objektive Zufall der Surrealisten, der radikale Gegensatz von Viktor Sklovskis *ostranie* (Verfremden), der vom Kubismus aufgegriffene Primitivismus und schliesslich Futurismus und Dadaismus. DELUXE ist gleichsam ein Genpool, der nur so wimmelt von diesen Traditionen und kritischen Strategien.

Ellen Gallagher, Tochter eines kapverdischen Vaters und einer weissen irischen Mutter aus Rhode Island, überkreuzt die Ismen aus der Blütezeit der Moderne mit jenen der Moderne der schwarzen Kultur. DELUXE ist Gallaghers *Une semaine de bonté* (Max Ernsts Collagen-Roman von 1934), doch wo Max Ernst naturwissenschaftliche und medizinische Bücher verwendete, um eine beunruhigende Welt von hybrider Melodramatik zu erzeugen, legt sie über den medizinischen Bericht aus der Tuskegee-Studie<sup>10)</sup> nur die einfache Skizze eines Gesichts unter einer mächtigen krausen Afrofrisur aus Plastilin (THE

MAN WHO KEPT HARLEM COOL / Der Mann, der Harlem cool hielt, 2004–2005). Laut Gallagher wird der Afro «zu dieser wichtigen Möglichkeit, in der Stadt Platz in Anspruch zu nehmen».<sup>11)</sup> In diesem Bild gibt es mehrere Schichten, sowohl materiell wie historisch, darunter auch eine Anspielung auf den legendären Offizier und Professor des New York Police Departement, Lloyd Sealy.

Das bringt uns auf Gallaghers Arbeitsmethoden, die meistens unsichtbar bleiben. In Kunstzeitschriften oder auf Katalogseiten wirkt DELUXE wie eine grossartige Collage, die eine etwas schräge Knetgummi-Anwandlung erdulden musste. Das trifft zwar zu, aber es ist nur der Anfang. Wie bereits erwähnt, ist Gallagher eine fleissige und ausdauernde Handarbeiterin (in ihrer Jugend war sie eine Zeit lang in Alaska und arbeitete in diversen Konservenfabriken). Die Herstellung eines einfachen zweidimensionalen attraktiven Bildes ist bei ihr nie alleiniges Ziel. Deshalb arbeitet sie ebenso mit Drucktechniken wie malender und zeichnender Weise. Prozesse, Schichten, Materialien, stoffliche Sinnlichkeit bedeuten ihr mehr als alles andere. Fleisch ist nicht nur eine Farbe, sondern auch eine Textur. DELUXE ist sowohl Collage (Papier), Photomontage (digital) und Photogravüre (Photo-Tiefdruck-Prozess); es ist montiert und aufgebaut mit Hilfe von Abrasion, Aquatinta, Feilen, Kaltnadel, Prägung, Radierung, Laserschnitt, Schablonen, Tätowiernadeln (ja, für Hauttätowierungen) sowie Blaulack, Glasperlen, Zeitungsausschnitten, Puppenaugen, weiss abgedeckten Elementen, Glitter, Blattgold, Pomade..., und das ist bei weitem noch nicht alles. Dennoch ist DELUXE, neben all dieser experimentellen Virtuosität im Umgang mit Materialien und Techniken, ein Buch, ein ausgeweites Buch, dessen früheres Leben noch in den Seiten steckt, die ausgeschnitten, auf ein Raster gespannt und zur Präsentation an die Wand gehängt wurden.<sup>12)</sup> Man schaut sich DELUXE weniger an, als dass man es liest. Und was man da zu lesen bekommt, sind nicht nur Informationen, sondern vor allem auch Texturen.

Im Grunde ist DELUXE eine gewaltige Geschichtskollektion: über die Geschichte der Moderne(n), der Schwarzen Populärkultur, der Moden und Rassen um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts in Ame-

rika, der Werbung und der Rassenkonflikte, die in die Entwicklung der populären Kultur eingegangen oder in ihr untergegangen sind und auf die man hinweisen muss, die gespürt und zerpfückt werden müssen. Stellt euch eine Schulklasse vor, kleine Kinder, die vor diesem Werk sitzen, während ihre Lehrerin auf Peg Leg zeigt und fragt: «Wisst ihr, wer das ist? Und warum ist hier Moby Dick? Und schaut mal, all diese Perücken, warum, glaubt ihr, haben sie diese Farbe und diese Form? Was ist eine ‹Freiheitsperücke›? Und schaut euch Lustre Cream an – was für ein Gesicht ist das? Und wer war Lloyd Sealy? Und warum verwendet die Künstlerin den Ausdruck ‹von aussen verursacht› in einer Anzeige, die ein Mittel gegen unreine Haut zu empfehlen scheint?» Die Kinder werden aufstehen und näher herangehen, um den Glitter, das Gold, den Plastik-Eiswürfel und die Zeitungsausschnitte mit den schwarzen Krankenschwestern und Berühmtheiten anzuschauen; sie werden Fragen stellen und staunen, denn: «Jedes Bild wird zu einem eigenen Universum.»<sup>13)</sup>

### Coda

Viele der Sonette, die McKay veröffentlicht hat, zeugen von den Umständen seiner Suche nach dem idealen, durch seine Rasse geprägten Selbst.<sup>14)</sup> Am Tag, als ich mir DELUXE im Whitney Museum in New York ansehen will, kommt ein Museumswärter, der bemerkt hat, dass ich mir Notizen mache, auf mich zu und sagt: «Kommen Sie. Das müssen Sie sehen.» Er führt mich zu der Wand, an der Gallaghers Bild hängt, begleitet von einer langen Liste verschiedenster Techniken. «Das sind die Dinge, die sie für die Arbeit verwendet hat. Ich weiss nicht, was ‹Pinseläzung› ist, Sie vielleicht?» Ich auch nicht. Wir reden miteinander. Das Bild gefällt ihm. Er erzählt, er stamme aus Jamaika, was mir sein Akzent schon verraten hat. Dann fragt er: «Wissen Sie, wer Claude McKay war?» Ich sage ja, obwohl ich ihn tatsächlich mit Claude Brown verwechsle, dessen Roman *Manchild in a Promised Land* mich in meiner Jugend tief beeindruckt hatte. «Er war mein Onkel», sagt der Wärter. Ich schaue auf sein Namensschild und lese den Namen «Claude McKay». «Und Sie sind nach ihm benannt!» – «Ja, genau.» Er zeigt mir dieses weite, herzliche, stolze Lächeln. «Und ich bin auch

ein Dichter.» Er schreibt sich meinen Namen und meine Adresse auf und sagt, er werde mir ein Buch mit seinen Gedichten zuschicken.

Auf dem Heimweg ist es mir peinlich, dass ich nicht wirklich weiss, wer Claude McKay ist. Ich bin ziemlich verblüfft, als ich im Inhaltsverzeichnis von Lockes Anthologie sein Gedicht «Baptism» nur wenige Seiten von Langston Hughes «Jazzonia» entfernt finde. Ich nehme Google zu Hilfe und surfe durchs Netz, ich lese seine Biographie und entdecke, dass er ein Abkömmling der Harlem Renaissance war – ein ehemaliger Redaktor von *The Liberator*, dessen berühmtestes Sonett, «If We Must Die» (Wenn wir sterben müssen, 1919), als Reaktion auf eine sich nach dem Ersten Weltkrieg über ganz Amerika verbreitende Lynchjustiz-Welle und zunehmende Übergriffe weisser Horden auf die Wohnviertel der Schwarzen entstanden war. Das Gedicht war ein Aufruf, sich zur Wehr zu setzen, ein Akt kreativer Empörung, der für die Gemeinschaft der Schwarzen zur Quelle der Inspiration wurde. Ist das nicht ein perfekter Schluss? Da ist dieser Museumswärter, der zum Führer zu Gallaghers Werk wird – quasi ein stilles Vermächtnis der Harlem Renaissance – und sich vergewissert, dass ich alle Einzelheiten ihrer Arbeit beachte. Gallaghers Kreativität bringt uns zusammen. DELUXE hat nicht nur «eine Anzeige die Wirkung von zehn entfalten» lassen, sondern über die Begegnung von zweien – einer weissen Schreiberin und eines schwarzen Dichters und Wärters, die über ihr Werk reden – einen einfachen Moment der Synchronität von Kunst und Leben in eine Geschichtskollektion verwandelt.<sup>15)</sup>

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Adrienne Rich in ihrem Vorwort zu *Manifesto: Three Essays on How to Change the World*, Ocean Press, Melbourne/New York 2005. (Die Essays sind von Karl Marx, Rosa Luxemburg und Che Guevara.)

2) William Bernbach (1911–1982), amerikanischer Werbefachmann und Texter, Pionier der subtilen, leisen Werbung, die zum Markenzeichen der von ihm gegründeten Agentur Doyle Dane Bernbach Inc. wurde. Das Zitat ist mehrfach im Internet zu finden.

3) Ich habe andernorts über das Auftauchen von Schöpfungsmythen in der Generation, der auch Ellen Gallagher angehört, gesprochen (etwa bei Matthew Barney oder Matthew Ritchie). Vgl. dazu «The Myth is a Muscle», in: *Art Becomes You. Parody*,

- Pastiche, and the Politics of Art. Materiality in a Post-material Paradigm*, hrsg. v. Henry Rogers, ARTicle Press, London 2005.
- 4) Von der Sklavenzeit in den Südstaaten geprägte und in den Minstrelshows noch lange danach aufrechterhaltene stereotype Bilder des «Negers». *Step 'n' Fetchit*: Klassische Varieténummer (wörtlich: Komm rein und hol's dir).
- 5) Alain Locke, «The New Negro», Aufsatz im gleichnamigen, vom Autor herausgegebenen Band, *The New Negro*, Atheneum Press, New York 1986, S. 3.
- 6) Es ist kein unbedeutender Zufall, dass zwei berühmte Entwicklungsschritte des Kinos, der erste zum Erzählkino, der zweite zum Tonfilm, mit zwei eklatanten Beispielen von Rassismus zusammenfallen. Musste das Erzählkino mit einer Ku-Klux-Klan-Geschichte beginnen? Musste die erste menschliche Stimme im Film jene eines schwarz geschminkten Juden sein, der kniend «Mammy» sang?
- 7) So auch der Titel einer Essaysammlung von Michelle Cliff: *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*, Norton, New York 1980.
- 8) Claude McKay, «Baptism», in: *The New Negro*, vgl. Anm. 5, S. 133.
- 9) Charles S. Johnson, «The New Frontage on American Life», in: ebenda, S. 296.
- 10) Eine Studie über unbehandelte Syphilis bei schwarzen Männern: Seit den 30er Jahren hatten sich 399 Männer beim U.S. Public Health Service zur kostenlosen Behandlung angemeldet. Tatsächlich wurde eine Studie über die Auswirkungen von Syphilis auf den menschlichen Körper durchgeführt. Die Männer erfuhren nie, dass sie Syphilis hatten, man sagte ihnen, sie hätten «schlechtes Blut», und die Behandlung wurde ihnen noch jahrelang verweigert, obwohl man seit 1947 mit Penicillin ein wirksames Mittel zur Verfügung hatte. Als die Studie 1972 bekannt wurde, waren 28 Männer an Syphilis gestorben, 100 weitere waren an damit verbundenen Komplikationen gestorben, mindestens 40 Ehefrauen waren angesteckt worden, 19 Kinder hatten sich bei der Geburt angesteckt.
- 11) Ellen Gallagher, «1000 Words», *Artforum*, April 2004, S. 128.
- 12) Zur Ausstellung «eXelento» in der Gagosian Gallery im September 2004 veröffentlichte Ellen Gallagher das Buch *eXelento*, ein eigentliches Kompendium der Figuren in ihrem gleichnamigen Mammutwerk. Wie DELUXE hat auch EXELENTO seinen Titel vom Markennamen der angepriesenen Produkte. Es gibt auch eine Firma Humania.
- 13) Ellen Gallagher, «1000 Words», *Artforum*, April 2004, S. 128.
- 14) Marcellous Blount:  
[www.english.uiuc.edu/maps/poets/m\\_r/mckay/mustdie.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/mckay/mustdie.htm)
- 15) Die Perücke ist ein zentrales Motiv und eine wichtige Informationsquelle ihrer Arbeit. In «1000 Words» weist sie darauf hin, dass Perücken in den 30er Jahren auch *transformations* (Verwandlungen) genannt wurden.

ELLEN GALLAGHER, UNTITLED (WATERY ECSTATIC SERIES), 2004, watercolor and cut paper, 16 x 19 3/4" /  
OHNE TITEL (SERIE: WÄSSRIG VERZÜCKT), Aquarell und ausgeschnittenes Papier, 41 x 50 cm. (PHOTO: TOM POWELL)

