

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2014)

Heft: 95: Jeremy Deller, Wael Shawky, Dayanita Singh, Rosemarie Trockel

Artikel: Jeremy Deller : from art to artifact = vom Kunst-Fakt zum Artefakt

Autor: Griffin, Tim / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680829>

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: 22.02.2026

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

JEREMY DELLER, *OPEN BEDROOM*, 1993, mixed media installation, including paintings and posters, installation view, Deller family home / OFFENES SCHLAFZIMMER, Installation, verschiedene Materialien, mit Gemälden und Plakaten, Haus der Familie Deller.



TIM GRIFFIN

FROM ART TO ARTIFACT

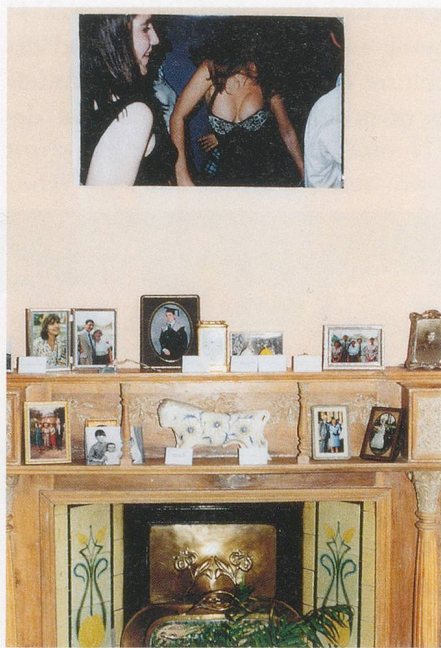
It's been more than three decades since scholar Thomas Crow, seeking a historical rejoinder for the high-low traversals claimed for a newly minted post-modernism, famously suggested that the perennial negotiation between the "negation" and "accommodation" of mass culture—or better, of "culture under conditions of developed capitalism"—had already long been an intrinsic marker of the modern avant-garde. Indeed, Crow observed, it was through the avant-garde's sustained tension between those two poles of rejection and embrace that art could be most clearly understood in relation to a cycle of depletion and replenishment pervading society: Subcultures would continually arise, each with its own codes created in contradistinction to prevailing social conventions, only to have such signifiers migrate into larger culture in so many imitative forms, eroding the power and meaning of their original articulation—until a newly resistant strain of subculture would come forward, beginning the process all over again. The narrative is familiar enough to us today. And yet what remains quite resonant about Crow's



TIM GRIFFIN is director and chief curator of the Kitchen, New York.

description is his articulation of the necessity of this course not only for the making of art but also for its very institutionality. As he would explain regarding the unique service provided by the avant-garde for its patrons, if artists sought out the shifting fringes of culture as so much source material for their work, it was only to “refine and package” them for “an elite, self-conscious audience”—effectively challenging the codes of high art so that, paradoxically, “the category [of art] itself is preserved and renewed.”¹⁾

Revisiting this last characterization seems especially worthwhile today, given an expressed sense of stakes lately for the tenuous category of art—and, further, as the sorts of techniques attributed by Crow to the avant-garde are ever more common among art institutions themselves. To wit, throughout the spectrum of international biennials, exhibitions, and art fairs are so many organizational gestures toward en-



JEREMY DELLER, *OPEN BEDROOM*, 1993, mixed media installation, including paintings and posters, installation view, Deller family home / OFFENES SCHLAFZIMMER, Installation, verschiedene Materialien, mit Gemälden und Plakaten, Haus der Familie Deller.



cyclopedic displays that cross both different contexts and periods of cultural production, situating the contemporary amid the medieval and ancient and placing the trained artist alongside the folk crafts-person.²⁾ And if in previous decades such maneuvers among artists might have summoned archival work for the purpose of generating fictional histories and utopian aspirations, today they suggest instead a fracturing of artistic discourse and, perhaps more pertinent, of historical trajectory or teleology.³⁾ Period upon period seems layered, one on the other, like so much sedimentation, making of the cultural production germane to our time just one more sociological idiosyncrasy—and, by nesting contemporary art among so many contrasting spheres of cultural production, underscoring its realm as merely the

specialized stuff of demographics and ethnography. In fact, these techniques might even be said to underscore a peculiar anxiety within the institutions of art, articulating a pervasive desire for a kind of authenticity understood no longer to be afforded artists working within the circumscribed contours of art's administered territories, which are on the one hand academicized in their critical tropes and widely taken on the other to be a subtle extension of mass entertainment.

Within this landscape, Jeremy Deller's work seems exceptionally prescient and provocative, deserving more expansive consideration of his oeuvre. As for his relevance to the conversation, no less a figure than Stuart Hall once praised the artist as "a sort of ethnographer" and, certainly, Deller's projects summon the avant-garde tactics described by Crow—particularly as the artist has repeatedly articulated a fundamental reciprocity between economics and artistic production and, more specifically, between the former's evolution and its changing imprint on the shape of cultural experience and imagination.⁴⁾ More aptly, Deller continually underscores how the subjects of culture *adapt* in the face of changing economies.⁵⁾ To this end, Deller will, for example, detail the social replication of disappearing industrial factories in parties organized in disused warehouses during the 1980s in a volume accompanying the 2013 exhibition he curated, "All That Is Solid Melts into Air."⁶⁾ Elsewhere, the artist goes so far as to call a 1973 portrait of the glam wrestler Adrian Street standing with his father before a Welsh coal mine "possibly the most important photograph of the post-war period . . . , [encapsulating Britain's] uneasy transition from being a centre of heavy industry to a producer of entertainment and services."⁷⁾ And, going back to the artist's very beginnings, it is only too tempting to compare his youthful production of T-shirts—and professed admiration for their "kinetic and random" quality when worn in contexts well beyond the artist's control—with Georges Seurat's famous enthusiasm for the exaggerated representations of belle époque poster artist Jules Chéret.⁸⁾

In all such efforts, it does not seem unreasonable to consider Deller a historical materialist. Through juxtaposition and transposition, he parts the veils

of different moments in culture to draw attention to their common internal structures, as when he famously asked a brass band—whose sound is that of heavy industry, he has said, underscoring at once the cliché of music's mimicry of its sonic context and, more subtly, the modes of industrial production that allowed such ensembles to take shape socially and materially—to perform a repertoire of acid house music made possible by the very erosion of such industrial origins. The internal contradictions of society persist, setting individuals at odds with their environs, but what becomes apparent is how the modes and poses available to individuals for coping with such socioeconomic predicaments shift.⁹⁾ Community activist Phil Cohen once described the mods' fantasies of upward mobility manifested in Vespas and tailored suits, and skinheads' fashioning an "imaginary relation to the downward option of rough manual labor, an identity that had become equally inaccessible to them in the wake of the closing of the East End docks and industries."¹⁰⁾ Deller time and again orchestrates groupings of objects based on similarly inextricable relationships among modes of production and developments in culture (or, perhaps more accurately between models of production and modes of de-



JEREMY DELLER, T-SHIRTS, 1994.

(PHOTO: JEREMY DELLER)

JEREMY DELLER, *ACID BRASS*, 1997, performance
by William Fairey Band, *Foreign Affairs*, Berlin, 2014 /
Performance der William Fairey Band.
(PHOTO: NIKKI COLUMBUS)

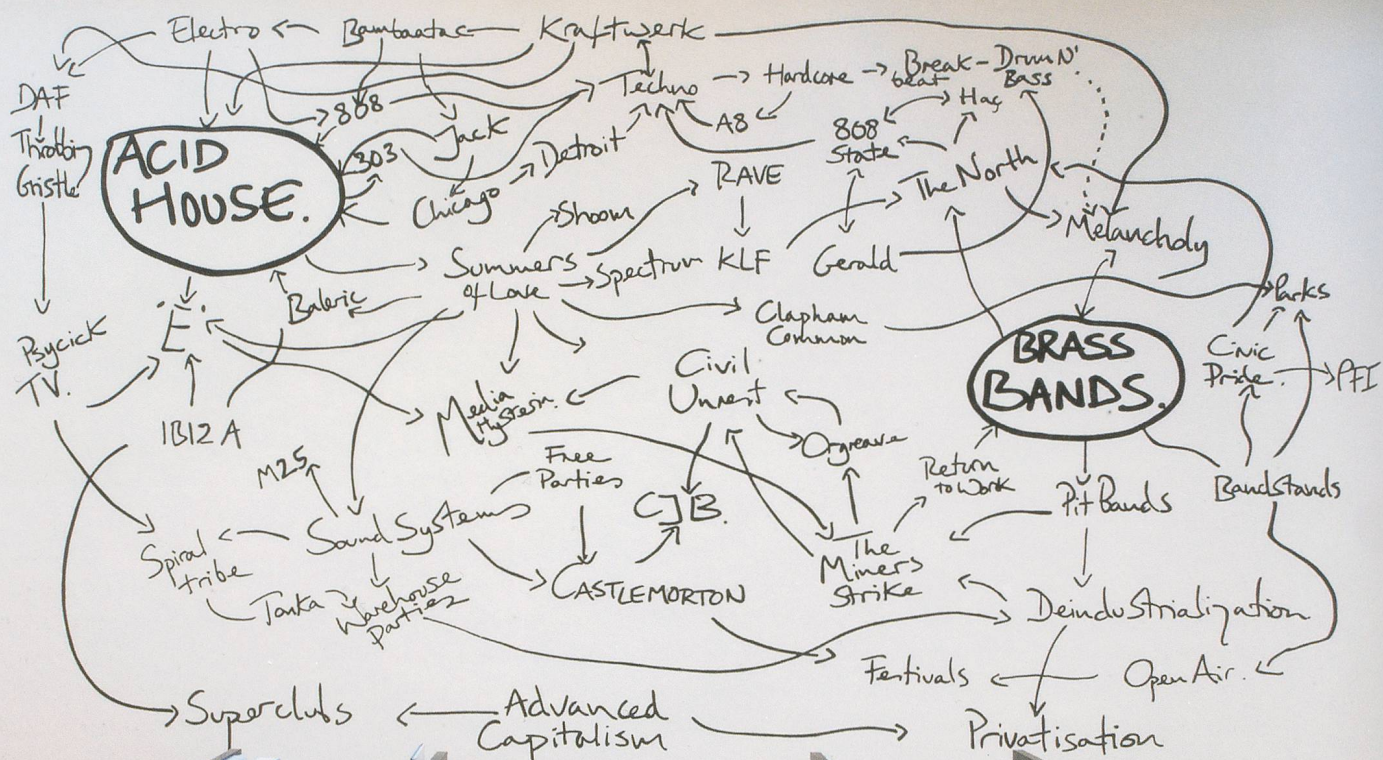


sire)—as in *FOLK ARCHIVE* (2005, co-created with Alan Kane), which features objects related to such far-flung social formations as the emergence of rock in France and the tradition of rolling flaming barrels in the town of Ottery St. Mary.

Yet most significant in this regard for Deller's work—with greatest implications for art-making today—is a subsequent attitude toward the very idea of history: Whenever the concept arises in his work, it is only while falling away, losing its grand arc. In *KARL MARX AT CHRISTMAS* (2000), an actor playing the philosopher hands out holiday cards featuring such passages as, "History does nothing; it possesses no immense wealth, it 'wages no battles'. It is man that does all that . . . [H]istory is nothing but the activity of man pursuing his aims."¹¹ And, in a similar spirit, Deller's *WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE?* (2009) consists of quotes and proverbs in a small book—adages to be repeated by operational staff on London's Piccadilly Line when communicating with passengers, such as during public announcements. Doing so will "inject an element of unpredictability into a journey," the artist says; and yet such unpredictability arises only by virtue of maxims put forward in the realm of everyday life, losing their sense of abstraction and generality (or better, of "living apart") by virtue of being woven inextricably into the idio-

syncratic specificity—the habits—of pedestrian activities, spoken aloud.¹²

Such an impulse around the material reality of culture makes Deller's own thinking about one of his most important projects particularly illuminating. For *IT IS WHAT IT IS: CONVERSATIONS ABOUT IRAQ* (2009), the artist obtained the wrecked and charred skeleton of an automobile destroyed by a bomb two years before in a crowded book market in Baghdad, on Al-Mutanabbi Street, known as an intellectual gathering place in the city. This Deller placed in a gallery at the New Museum in New York with a banner designed by Ed Hall that featured the project title in English and Arabic, and, most significant, a conversation area where audiences could sit and discuss the war over the course of the exhibition with regularly visiting "experts" on the conflict. Looking back in a conversation a few years later, Deller wrestled with the context, responding to one discussant's observation that the car was an impressive piece of sculpture: "That's the wrong answer! . . . I think that was the problem when we put it in a museum—that totally changed the meaning, which was a pity."¹³ By contrast, he says, taking the mutilated vehicle in tow on a road trip across the United States and setting up camp—in the fashion of old revivalist tours—at different points along the way to allow for sidewalk



JEREMY DELLER, THE HISTORY OF THE WORLD, 1997, installation view, "Turner Prize 2005," Tate London, 2005 /
DIE GESCHICHTE DER WELT, Installationsansicht. (PHOTO: TATE PHOTOGRAPHY)

conversation (with Jonathan Harvey, a military reserve who had served in the war, and Iraqi artist and journalist Esam Pasha) was vastly more compelling. An aesthetic approach steeped in the conventions of art's institutions and criticism thus gave way to the simple fact of something seen as a material object. The representational trappings and resolution of the gallery setting—even when it comes to audience participation cordoned off from other social behaviors—were eschewed, in effect, for the placement of people in a position of subcultural potential.¹⁴⁾ And so individuals approaching this project necessarily negotiated their own perspectives and assessment: What “it is” became not only a matter of the material at hand, but, more important, also of a decision on how to handle one's own narrative relationship with respect to it.

This kind of engagement is undoubtedly also related to Deller's landmark reenactment, *THE BATTLE OF ORGREAVE* (2001), which the artist put forward with the basic purpose of “talking about things that had not been discussed for a very long time”—potentially stripping the events of their established, symbolic narratives both in the mass media and local lore.¹⁵⁾ However, *IT IS WHAT IT IS* brings uniquely meaningful language to Deller's endeavor, specifically, in reference to the exploded automobile and its ostensible role. In Deller's remarks about the project, the object is repeatedly referred to not as an artwork but instead as an *artifact*—something, according to the most straightforward definition offered by the *Oxford Dictionary*, made by human design that is also of archaeological interest.¹⁶⁾ Such a description is sensible enough for Deller's work both within and without the museum context. The term's etymology is, however, notably rooted in the notion of “facticity,” or of the “factitious,” first used in the seventeenth century and based on the Latin past participle of “to do.”¹⁷⁾ By itself, this seems pertinent for the artist's selection of objects from culture, as they are often made by people for some specific purpose, often set against the prevailing winds of culture; and only in the context of that set purpose may they be taken as “facts.” And yet for Deller's oeuvre this perspective subsequently opens not only onto questions of actions-made-objects, and of an object's use, but

also, more intriguingly, onto a secondary, contemporary meaning for *artifact*: something “observed in a scientific . . . experiment that is not naturally present but occurs as a result of the preparative or investigative procedure.”¹⁸⁾ What might better describe Deller's work, with all its various juxtapositions of subcultures—and particularly their objects, with the result of dismantling their institutional frameworks—than the results of such a procedure?

Of course, what is particularly unique among contemporary artistic practices here is the extent to which Deller's techniques are curatorial in nature. Hence, the car that once appeared in his art exhibition ultimately resides in the Imperial War Museum in London, underlining the artist's grasp of objects in context (where he was placing the institution of art on view as much as any cultural object). And his current project at Modern Art Oxford, the exhibition “Love Is Enough,” places Warhol and William Morris side by side, with the use, and use value, of their different motifs and objects becoming a primary point for comparison—juxtaposing their various uses of pattern and political address and counterpointing the manufacturing infrastructures of their respective eras.¹⁹⁾ In this regard, Deller might offer his most paradoxical revelation, showing the realm of art itself in the act of adaptation and, in the hopes of shoring up its very borders, embracing what Crow once termed for the modern avant-garde a necessary “scandalous identity” with the culture beyond its walls.²⁰⁾ Whereas that was an individual and often idiosyncratic artistic gesture, for Deller the very ideation of art could be said to have been overtaken by that of artifact—suggesting that a different model for art is afoot, akin to the cultural revolutions of so many other times.

1) Thomas Crow, “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts” (1981), in *Modern Art in the Common Culture* (New Haven and London: Yale University Press, 1996), 35.

2) A random sampling from recent years could spotlight Massimiliano Gioni's 2013 Venice Biennale exhibition, “The Encyclopedic Palace,” Juan A. Gaitán's most recent Berlin Biennale, Germano Celant's current “Art or Sound” exhibition at the Prada Foundation in Venice, or the emergence of Frieze Masters alongside its contemporary art fair in London, while on the horizon are exhibitions like one currently being developed by National Gallery of Art curator Lynne Cooke devoted to a historical treatment of outsider and naïve artists as engaged by the artistic mainstream during the twentieth century. Regarding the

tenuousness of art as a coherent field, consider the “dis-identification” of artistic practices from the art world described by scholar Kelly Baum. See Baum in “Questionnaire on ‘The Contemporary,’” *October* 130 (Fall 2009), 91–96.

3) Hal Foster famously elaborated on this previous thread in art-making in his 2004 essay “The Archival Impulse,” noting that various artists were pushing “the postmodernist complications of originality and authorship to an extreme” and, as important, underscoring the “nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private.” Intriguingly, Foster calls such work “preposterous”—a term he would deconstruct nearly ten years later when describing Deller’s practice in relation to its application of critical pressure on the present by employing materials from past and speculative future (as in “pre-post-erous”). Yet the current broader development in art is distinctive for being largely institutional and curatorial in origins and character and, perhaps as a consequence, less steeped in the fictive aspect of histories than in their destabilization and, further, claims to primacy. Also noteworthy is how these destabilizations are distinct from those claimed for postmodernism by virtue of their paradigmatic scope and implications; the institution of art itself is implicitly called into question by virtue of casting into doubt the stability of sociological conditions that contributed to its very emergence. Deller’s work, particularly given its curatorial dimension, is especially resonant in the present context. See Hal Foster, *October* 110 (Autumn 2004), 3–22; and “History is a Hen Harrier,” in *Jeremy Deller: English Magic*, exh. cat. (London: British Council, 2013), 7–16.

4) While the term has been used disparagingly in artistic circles, Hall takes it as a positive insofar as Deller is dissatisfied with “[t]raditional artistic categories” and subsequently becomes an “assembler of things” attended by “the feeling of losing control.” Stuart Hall, “Jeremy Deller’s Political Imaginary,” in *Jeremy Deller: Joy in People*, exh. cat. (London: Hayward Publishing, 2012), 82. In this regard, it is also worthwhile to recall Deller’s praise for “jumble sales” in a recent conversation with curator Matthew Higgs, likening them to venues like the Horniman Museum in London: “My early experiences at places like the Horniman might also explain my ongoing love of jumble sales, which I think of as a form of contemporary archaeology; I always saw a good jumble sale as a kind of dig through modern culture, you never know what you might find.” *Joy in People*, 185.

5) Notably, in a catalogue accompanying Deller’s recent British Pavilion effort as part of the 2013 Venice Biennale, Hal Foster takes up historical reenactments as examples of Deller’s self-described “social adaptation.” But such adaptation speaks as well to communities’ shifting contours in the face of changing economies, and it is such coping mechanisms in the genesis of subcultures that Crow gravitates toward in his essay. See Foster, “History is a Hen Harrier,” 15.

6) *Jeremy Deller: All That Is Solid Melts into Air*, exh. cat. (Manchester: Manchester Art Gallery, 2013), 13. Crucially, Deller’s effort in this instance was a curatorial one steeped in combinations of fine-art, documentary, and anthropological images and objects—on loan from museums of art, science, and industry—related to labor during the past two hundred years. As much as the artist often executes transpositions of subcultures outside the context of the art museum, he employs similar techniques

among objects within it.

7) *Joy in People*, 176.

8) *Ibid.*, 36.

9) Crow turns to Stuart Hall and Tony Jefferson in this regard, as they observe that subcultures “are concrete, identifiable social formations constructed as a collective response to the material and situated experience of their class.” Or, as Crow says more plainly—and in a manner that seems much in the vein of Deller’s understanding of culture being a matter of desire, or “love”: “[T]he resistant subcultural response is a means by which certain members of a class ‘handle’ and attempt to resolve difficult and contradictory experience common to their class but felt more acutely by the subcultural recruits.” Crow, 19–20.

10) Crow, 20.

11) *Ibid.*, 95.

12) *Ibid.*, 160.

13) “There’s Nothing Too Wrong with Repressed Emotions: A Conversation Between the Artist, an Art Lover and the Museum Director,” in *Jeremy Deller: English Magic*, exh. cat. (London, British Council, 2013), 91.

14) Arguably, the very idea of subcultures might be tenuous given the exponential growth and diversification of media sources today: When there is seemingly always some cultural outlet with which to identify, one position can be presented as if it were as good as—in other words, exchangeable with—another. Yet in contrast to the circularity of such subjective affirmation in demographically stratified media—in which one finds a source where one’s own thinking is confirmed—Deller’s objects resist readings or narration in advance of viewing.

15) *Jeremy Deller: The Battle of Orgreave*, Mike Figgis dir. (London: Artangel, 2006).

16) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (accessed August 25, 2014).

17) Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=artifact&searchmode=none and http://www.etymonline.com/index.php?term=factitious&allowed_in_frame=0 (accessed August 25, 2014).

18) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (accessed August 25, 2014).

19) To some degree, this project may be seen as a return to the methods Deller employed for his 1999 exhibition “Unconvention,” in which a collection of objects, from Spanish Civil War posters to Warhol paintings, were chosen according to the enthusiasms of the band Manic Street Preachers—organized, in other words, from the perspective of a posited subjectivity whose interests crossed all cultural strata, allowing the curator to trump institutional conventions. However, the present comparison—or double vision—of Warhol and Morris seems to take the discussion more directly to the organization of institutions themselves. Put another way, the trumping of institutional conventions here arises through the comparison of two individuals who actively—and tactically—engaged such structuring of cultural production. The organizational principle of desire in “Unconvention” here meets context.

20) Crow, 26.

JEREMY DELLER, *WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE?*,
2009, book and installation of posters in London Underground /
SIND DIE BEWOHNER NICHT DIE STADT?, Buch und
Plakatinstallation in der Londoner U-Bahn.
(PHOTO: JEREMY DELLER, COURTESY OF ART ON THE UNDERGROUND)



TIM GRIFFIN

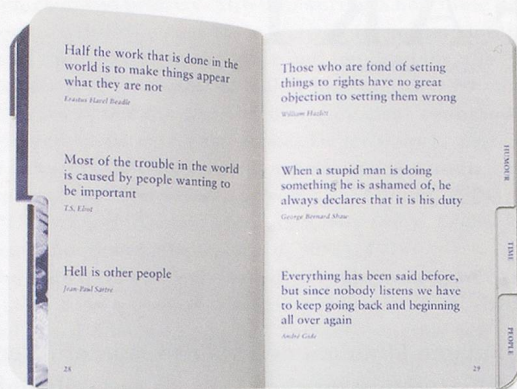
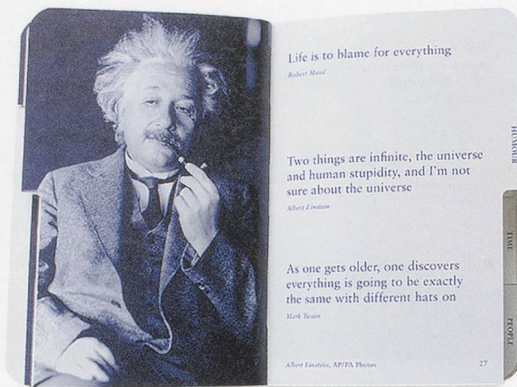
VOM KUNST-FAKT ZUM ARTEFAKT

Mehr als drei Jahrzehnte sind vergangen, seit der Kunsthistoriker Thomas Crow – auf der Suche nach einem Gegenargument gegen die Gleichsetzung von Populär- und Elitekunst, die von der damals neu auf gekommenen Postmoderne vorangetrieben wurde – den berühmten Ausspruch tat, der Diskurs über die «Negation» oder «Anspielung» der Massenkultur, oder besser der «Kultur unter dem fortgeschrittenen Kapitalismus», gehöre schon seit Langem zum Repertoire der modernen Avantgarde. Schliesslich zeigt, wie Crow erkannte, gerade die Spannung zwischen den beiden Polen Ablehnung und Akzeptanz innerhalb der Avantgarde am deutlichsten, wie sich der Kreislauf von Erschöpfung und Erneuerung, dem unsere Gesellschaft unterliegt, in der Kunst widerspiegelt: Ständig formieren sich neue Subkulturen, jede mit ihrem eigenen, in Opposition gegen die vorherrschende soziale Norm definierten Code, nur um zusehen zu müssen, wie diese Signifikanten

TIM GRIFFIN ist Direktor und Chefkurator der Kitchen, New York.

in unzähligen Mimesen den Mainstream infiltrieren, sodass die ursprüngliche Artikulation allmählich an Bedeutung und Wirkkraft verliert – bis sich eine neue resistente Subkultur bildet und der Prozess von Neuem beginnt. Die Geschichte ist sattsam bekannt. Was jedoch bis heute relevant bleibt an Crows Analyse ist die Einsicht, dass nicht nur die Produktion der Kunst, sondern auch ihre Institutionalität ganz wesentlich von dem beschriebenen Kreislauf bedingt wird. Die Avantgarde, die ihren Gönnern einen speziellen Dienst erwies, suchte laut Crow nur deshalb an den gärenden Rändern der Kultur nach verwertbarem Material für ihre Kunst, um sie für «ein selbstbewusstes Elitepublikum» zu «verfeinern und präsentieren». Der Affront gegen die «hohe» Kunst sollte paradoxerweise erreichen, dass «die Kategorie der Kunst erhalten bleibt und erneuert wird»¹⁾.

Es gibt gute Gründe, die für eine erneute Beschäftigung mit dieser Problematik sprechen: Im heiss umkämpften Feld der Kunst rührt sich in jüngster Zeit wieder ein gewisser Verteidigungswille und die Strategien, die Crow der Avantgarde zuschrieb, wer-



den heutzutage immer häufiger von den Institutionen selbst praktiziert. So ist es zum Beispiel nicht schwer, in der Parade der internationalen Grossausstellungen, Biennalen und Kunstmessen Ansätze einer enzyklopädischen Präsentation anzutreffen, die verschiedene Stätten und Perioden der kulturellen Produktion vermengen, das Zeitgenössische im Altertümlichen und Mittelalterlichen situieren und den Elitekünstler zum Kunsthandwerker gesellen.²⁾ Während derartige Manöver in vergangenen Jahrzehnten Sammelstücke aus dem Depot bemüht hätten, um sie zu fiktiven Geschichten und utopischen Visionen zu arrangieren, belegen sie heute die Fragmentierung des Kunstdiskurses sowie, vielleicht wichtiger noch, den schwindenden Glauben an eine kontinuierliche oder teleologische Kunstentwicklung³⁾. Epoche schichtet sich auf Epoche, wie Sediment.

JEREMY DELLER, *WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE?*, 2009, book and installation of posters in London Underground / *SIND DIE BEWOHNER NICHT DIE STADT?*, Buch und Plakatinstallation in der Londoner U-Bahn.
(PHOTOS: JEREMY DELLER, COURTESY OF ART ON THE UNDERGROUND)

Die Kulturproduktion, die unserer Zeit gehört, wird aus dieser Perspektive zu einer soziologischen Ausprägung unter vielen. Wenn man die zeitgenössische Kunst in eine Unzahl alternativer Kreativsphären einbettet, unterstreicht man dadurch bloss ihren Status als demographischen oder ethnographischen Sonderfall. Ja, es wäre sogar möglich, diese Tendenz aus einer Verunsicherung der Kulturinstitutionen zu erklären, die nach einer Authentizität suchen, die Künstlern, die innerhalb des vom Kunstbetrieb überwachten Territoriums arbeiten, einfach nicht mehr zugebilligt wird – eines Territoriums, das einerseits säuberlich in akademische Parzellen aufgeteilt ist und andererseits von der Unterhaltungsindustrie als experimentell-intellektueller Fortsatz vereinahmt wird.

Vor diesem Hintergrund erscheint Jeremy Dellers Werk als besonders hellichtig, provokant und wert, genauer untersucht zu werden. Passend zu unserem Thema charakterisierte ihn kein Geringerer als Stuart Hall als «eine Art Ethnologen». Zweifellos greifen Dellers Projekte die von Crow beschriebenen Avantgarde-Taktiken auf. Der Künstler hat mehrfach auf die fundamentale Reziprozität zwischen künstlerischer und ökonomischer Produktion und auf den tief greifenden Einfluss der Wirtschaftsentwicklung auf die kulturelle Vorstellung und Erfahrung hingewiesen.⁴⁾ Zudem demonstriert Deller laufend, wie Subjekte der Kultur sich an ökonomische Veränderungen anpassen.⁵⁾ Etwa wenn er im Katalog zur Ausstellung «All That Is Solid Melts into Air» (2013) die 1980er-Partys in aufgelassenen Lagerhäusern als kollektives Reenactment von Werkschliessungen begreift.⁶⁾ Andernorts geht der Künstler so weit, ein

Porträt des Wrestlers Adrian Street aus dem Jahr 1973, das ihn mit seinem Vater vor einer walisischen Kohlengrube zeigt, als «vielleicht wichtigste Photographie der Nachkriegszeit» zu werten, die Grossbritanniens «schwierigen Übergang von einem Zentrum der Schwerindustrie zur Unterhaltungs- und Dienstleistungswirtschaft» dokumentiert.⁷⁾ Ginge man bis zu den Anfängen seiner künstlerischen Laufbahn zurück, wäre es schwer, der Versuchung zu widerstehen, Dellers jugendliche Manufaktur von T-Shirts – deren «kinetischen und unkalkulierbaren» Gebrauch in Situationen, die weit über seine Kontrolle hinausgingen, er bewunderte – mit Georges Seurats notorischem Enthusiasmus für die süsslichen Belle-Epoque-Plakate von Jules Chéret zu vergleichen.⁸⁾

In Anbetracht dieser Aktivitäten ist es nicht ganz aus der Welt, Deller als historischen Materialisten einzustufen. Seine Methodik der Opposition und Transposition entschleierte kulturelle Momente, um deren innere Strukturen freizulegen. Etwa wenn er eine Blaskapelle – deren Klang ihn an den Lärm in Stahlwerken erinnert, womit er einerseits das Klischee wiederholt, dass die akustische Umwelt in der Musik resoniert, andererseits aber einen scharfen Blick auf die industrielle Produktion wirft, die Kapellen dieser Art materiell und sozial überhaupt erst möglich gemacht hat – bittet, ein Acid-House-Repertoire zu spielen, einen Stil also, der aus dem Verfall ebendieser industriellen Infrastruktur hervorging. Die ungelösten inneren Widersprüche der Gesellschaft bringen das Individuum zwangsläufig in Konflikt mit seiner Umgebung. Die Mittel und Posen, die ihm zur Bewältigung solcher sozioökonomischer Zwänge zur Verfügung stehen, sind allerdings einem ständigen Wandel unterworfen.⁹⁾ Wie dem Sozialaktivisten Phil Cohen nicht entging, hegten zum Beispiel die britischen Mods der 1960er-Jahre durchaus Statusambitionen, die sie mit ihren Motorrollern und massgeschneiderten Anzügen zur Schau trugen. Die Skinheads, urteilte Cohen, hätten ihrerseits eine «ideelle Beziehung zur geringgeschätzten harten, körperlichen Arbeit, doch auch diese Identität blieb ihnen mit der Schliessung der Hafenanlagen der East-End-Docks verwehrt».¹⁰⁾ Ganz ähnlich orchestriert Deller ständig neue Objektgruppen, die den untrennbaren Konnex zwischen indus-

trieller Produktion und Kulturentwicklung (oder vielleicht präziser zwischen Produktionsmodellen und Wunschmodalitäten) vor Augen führen. So geschehen in FOLK ARCHIVE (Folklorearchiv, 2005, mit Alan Kane), das Artefakte aus der Anfangszeit der französischen Rockmusik, aus dem Brauch im britischen Dorf Ottery St. Mary, brennende Fässer durch die Strassen zu tragen, und diversen anderen Gesellschaftsphänomenen versammelt.

Entscheidend an diesem Aspekt von Dellers Œuvre ist indessen sein Umgang mit der Idee der Geschichte – mit weitreichenden Konsequenzen für das heutige Kunstschaffen. Wann immer diese Idee in seinem Werk auftaucht, ist sie bereits dabei, zu verfallen und ihren weit gespannten Bogen zu verlieren. In KARL MARX AT CHRISTMAS (Karl Marx zu Weihnachten, 2000) teilt ein Schauspieler in der Maske des Philosophen Weihnachtskarten aus, die Sätze wie diese enthalten: «Die Geschichte tut nichts / sie <besitzt keinen ungeheuren / Reichtum>, sie <kämpft keine Kämpfe>! / Es ist vielmehr der Mensch ... / nicht etwa die <Geschichte> ... als ob sie eine aparte Person wäre / sondern sie ist nichts als die Tätigkeit des / seine Zwecke verfolgenden Menschen.»¹¹⁾ Geistesverwandt damit ist Dellers Broschüre WHAT IS THE CITY BUT THE PEOPLE? (Was ist die Stadt, wenn nicht ihre Bewohner?, 2009), die aus Zitaten und Sprichwörtern besteht, die Bedienstete der Londoner Piccadilly Line bei Verlautbarungen und anderen Kommunikationen mit den Passagieren vorlesen sollten. Die U-Bahn-Reisen erhielten dadurch «ein unberechenbares Element», meint der Künstler. Erzeugt wird diese Unberechenbarkeit durch Alltagsfloskeln, die ihren abstrakten, allgemeingültigen, man könnte sagen «abgehobenen» Sinn verlieren, wenn sie in einer höchst spezifischen Situation, dem Gewohnheitsritual der U-Bahn-Fahrt, laut vorgetragen werden.¹²⁾

Angesichts seiner intensiven Auseinandersetzung mit der materiellen Realität der Kultur scheint mir das, was Deller über eines seiner wichtigsten Werke zu sagen hat, besonders erhellend. Für IT IS WHAT IT IS: CONVERSATIONS ABOUT IRAQ (Es ist, was es ist: Gespräche über den Irak, 2009) besorgte er sich das ausgebrannte Gerippe eines Autos, das zwei Jahre zuvor in der dicht gedrängten Mutanabbi Street im



Zentrum Bagdads, bekannt als Zentrum des Buchhandels und des geistigen Lebens der Stadt, von einer Autobombe zerstört worden war. Deller stellte das Wrack im New Yorker New Museum auf, einzig mit Informationen über den Ort und das Datum des Anschlags versehen. Ein von Ed Hall entworfenes Banner trug den Titel des Projekts in Englisch und Arabisch. Das eigentliche Kernstück war ein Gesprächsbereich, wo das Publikum sitzen und mit geladenen Gastexperten über den Krieg diskutieren konnte. In einem Interview Jahre später äusserte sich Deller kritisch über den Werkkontext. Zum Einwurf eines Diskussionsteilnehmers, das Auto sei doch eine tolle Skulptur, meinte er rückblickend: «Das ist die falsche Reaktion! ... Das ist das Problem, wenn man es in einem Museum aufstellt – das verändert total die Bedeutung, und das ist schade.»¹³⁾ Unvergleichlich effektiver, versicherte Deller, war der nachfolgende Roadtrip mit dem Wrack, der quer durch die

JEREMY DELLER, *IT IS WHAT IT IS: CONVERSATIONS ABOUT IRAQ*, 2009, on the road in Twentynine Palms, California, 2009 / *ES IST WAS ES IST: GESPRÄCHE ÜBER DEN IRAK*, unterwegs in Twentynine Palms, Kalifornien.
(PHOTO: JEREMY DELLER)

Vereinigten Staaten führte und an verschiedenen Stationen haltmachte – wie bei den Camp Meetings der amerikanischen Erweckungsbewegung –, um am Strassenrand spontan mit Leuten zu diskutieren. Mit von der Partie waren der Reservist und Kriegsveteran Jonathan Harvey und der irakische Künstler und Journalist Esam Pasha. Anders als bei der ästhetischen Präsentation, die sich innerhalb institutioneller und theoretischer Konventionen bewegte, kam es im zweiten Fall zu direkten Reaktionen auf ein materielles Objekt. Ausserhalb des formellen Rahmens und der Dissoziation des Ausstellungsraums – die auch dann

nicht verschwinden, wenn eine von anderen sozialen Verhaltensweisen abgeschottete Publikumsbeteiligung zugelassen wird – ereignete sich ein Austausch von subkulturellem Potenzial¹⁴⁾. Anders ausgedrückt, die Teilnehmer waren gezwungen, mit ihren eigenen Sichtweisen und Werturteilen zurechtzukommen: Was «es ist», wird nicht nur zur Frage der greifbaren materiellen Tatsachen, sondern wichtiger noch zur Entscheidung, wie man mit der eigenen narrativen Bewältigung dieser Tatsachen umgeht.

Dieselbe Perspektive bestimmte auch Dellers bahnbrechendes Reenactment *THE BATTLE OF ORGREAVE* (Die Schlacht bei Orgreave, 2001), hinter dem die Absicht stand, «über Dinge zu sprechen, über die seit sehr langer Zeit nicht gesprochen wurde» – mit dem Effekt, dass die in den Medienberichten und in der Erinnerung der Beteiligten gespeicherten Geschichtsversionen ihren tradierten, symbolischen Gehalt verloren.¹⁵⁾ Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Deller in *IT IS WHAT IT IS* eine singuläre werkspezifische Aussage artikuliert, besonders was seine Kommentare bezüglich der Rolle des Autowracks innerhalb der beiden Präsentationsvarianten betrifft. Das Objekt wird dort mehrmals nicht als Kunstwerk, sondern als «Artefakt» bezeichnet, bei dem es sich laut Wörterbuchdefinition um einen Gegenstand handelt, der von menschlicher Hand gefertigt und von archäologischem Interesse ist.¹⁶⁾ Diese Definition passt zu Dellers Projekten innerhalb und ausserhalb der Museumswände. Etymologisch geht der Begriff auf lat. «arte» (mit Geschick) und «factum» (das Gemachte) zurück.¹⁷⁾ Deller wählt zumeist Objekte, die für einen bestimmten, nicht selten dem Hauptstrom der Kultur entgegengerichteten Zweck gefertigt wurden. Nur unter dem Vorzeichen dieses Zwecks können sie als «Fakten» gelten. Gleichwohl öffnet sich diese Sichtweise vis-à-vis Dellers Produktion nicht nur auf die Fragen des Objekt-gewordenen Akts und die Nutzbarkeit des Objekts, sondern noch weit aufschlussreicher auf eine sekundäre moderne Bedeutung des Wortes «Artefakt», als etwas, das «in einem wissenschaftlichen ... Experiment beobachtet werden kann und nicht auf natürliche Art, sondern infolge von Vorbereitungsmaßnahmen oder Forschungsprozeduren auftritt».¹⁸⁾ Liesse sich Dellers Kunst, die Subkulturen

und insbesondere deren Objekte kontrastiert, um die zugrunde liegenden institutionellen Wertsysteme zu demontieren, treffender charakterisieren denn als Resultat solcher Prozesse?

Einzigartig unter zeitgenössischen Kunstpraktiken ist die hochgradig kuratorische Natur von Dellers Techniken. Das als Exponat benutzte Autowrack steht heute im Londoner Imperial War Museum, als Indiz für den Scharfblick, mit dem der Künstler den Kontext seiner Objekte erfasst (und die Kunstinstitution ebenso zur Schau stellt wie das Artefakt). Dellers aktuelles Projekt im Modern Art Oxford, «Love Is Enough», paart Andy Warhol mit William Morris, wobei der Nutzen und Nutzwert ihrer Motive und Objekte zu Hauptkriterien des Vergleichs werden – etwa ihrer Verwendung von Mustern oder ihres politischen Engagements, die im Widerspruch zur industriellen Infrastruktur ihrer Zeit standen. Hier offenbart Deller seine vielleicht paradoxeste Erkenntnis. Er führt vor, wie die Sphäre der Kunst in einem Prozess der Anpassung begriffen ist und in der Hoffnung, ihr Revier abzuriegeln, sich mit dem einlässt, was Crow einmal die unausweichliche «skandalöse Identität» der modernen Avantgarde nannte – mit der Kultur jenseits ihrer Grenzen.¹⁹⁾ Obwohl es sich dabei um individuelle und oft einzelgängerische künstlerische Gesten handelt, scheint Deller andeuten zu wollen, dass die Idee des Artefakts dabei ist, die Idee der Kunst als solche zu überholen. Könnte es sein, dass sich ein neues Modell der Kunst ankündigt, eine jener Revolutionen, wie sie die Kulturgeschichte bereits so oft erlebt hat?

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



- 1) Thomas Crow, «Moderne und Massenkultur in der bildenden Kunst», in *Texte zur Kunst*, 1, Nr. 2, September 1990, S. 81, 82.
- 2) Eine willkürliche Auswahl der letzten Jahre könnte die folgenden Beispiele enthalten: Maximiliano Gionis 55. Biennale von Venedig, Der enzyklopädische Palast; die jüngste Berlin-Biennale von Juan A. Gaitán; Germano Celants laufende Ausstellung Art or Sound in der Fondazione Prada, Venedig; oder die Begleitschau Frieze Masters zur Messe für zeitgenössische Kunst in London. Ein künftiges Projekt entwickelt Lynne Cooke, Chefkuratorin der National Gallery of Art, Washington, die historisch erfassen will, wie naive und autodidaktische Positionen von der Kunst des 20. Jahrhunderts absorbiert wurden. Zur prekären Position der Kunst und zur «Dis-Identifizierung» künstlerischer Praktiken durch die Kunstwelt vgl. Kelly Baum, «Questionnaire on 'The Contemporary'», in *October*, 130, Herbst 2009, S. 91–96.
- 3) Hal Foster analysierte die frühere Kunstpraxis in seinem berühmten Aufsatz «An Archival Impulse». Einzelne Künstler, schrieb er, trieben «die postmoderne Komplikation von Originalität und Autorschaft auf die Spitze» und, ebenso wichtig, insitierten auf der «Natur aller Archivmaterialien als gefunden und zugleich konstruiert, als faktisch und zugleich fiktiv, als öffentlich und zugleich privat». Foster nannte solche Werke «preposterous». Zehn Jahre später – in einer Diskussion von Dellers Strategie, mithilfe von Materialien aus der Vergangenheit und der spekulativen Zukunft die Gegenwart unter Druck zu setzen – entschlüsselte Foster die Bedeutung dieses Begriffs als «pre-post-erous». Heute ist die breite Kunstentwicklung im Prinzip institutionell und kuratorisch determiniert und vielleicht aus diesem Grund weniger am fiktiven Aspekt der Geschichtsnarrative interessiert als an deren Destabilisierung und Deprivilegierung. Von der Kritik der Postmoderne unterscheidet sie sich vor allem durch ihre paradigmatische Breite und Tiefe. Sie stellt implizit die Institution der Kunst selbst infrage, indem sie die Stabilität der soziologischen Voraussetzungen ihrer Entstehung in Zweifel zieht. Dellers Beitrag, speziell dessen kuratorische Dimension, ist in diesem Kontext besonders relevant. Vgl. Hal Foster, «An Archival Impulse», *October*, 110, Herbst 2004, S. 3–22; und ders., «History is a Hen Harrier», in *Jeremy Deller: English Magic*, Ausst.-Kat., London, British Council, 2013, S. 7–16.
- 4) Obwohl die Bezeichnung «Ethnologe» in Künstlerkreisen eher abschätzig verwendet wird, wertet Hall sie insofern als Positivum, als Deller aus Unzufriedenheit mit den «[t]raditionellen Kunstkategorien» zum «Sammler von Dingen» wird, begleitet von dem «Gefühl, die Kontrolle zu verlieren». Stuart Hall, «Jeremy Deller's Political Imaginary», in *Jeremy Deller: Joy in People*, Ausst.-Kat., Hayward Publishing, London 2012, S. 82. Hierzu passt Dellers Faible für «Trödelmärkte», die er in einem Gespräch mit dem Kurator Matthew Higgs mit Institutionen wie dem Horniman Museum in London verglich: «Meine frühen Erlebnisse an Plätzen wie dem Horniman erklärt vielleicht, warum ich Trödelmärkte heute noch mag. Die sind wie eine moderne Form der Archäologie. Auf einem guten Trödelmarkt kann man durch unsere ganze Kultur wühlen und man weiss nie, was man finden wird.» *Joy in People*, S. 185.
- 5) Im Katalog zu Dellers Installation im Britischen Pavillon der 55. Biennale von Venedig zitiert Hal Foster die Reenactments geschichtlicher Ereignisse als Beispiel für eine «soziale Anpassung»

im Sinne Dellers. Derselbe Anpassungsprozess zeigt sich in der Neuformierung von Gesellschaftsgruppen in Reaktion auf ökonomische Veränderungen und es sind solche die Entstehung von Subkulturen begleitenden Bewältigungsmechanismen, die Crow in seinem Aufsatz eingehend behandelt. Vgl. Foster 2013, S. 15.

6) *Jeremy Deller: All That Is Solid Melts into Air*, Ausst.-Kat., Manchester, Manchester Art Gallery, 2013, S. 13. Deller versammelte in diesem kuratorischen Projekt künstlerische, dokumentarische und anthropologische Bilder und Objekte – Leihgaben von Kunst-, Wissenschafts- und Industriemuseen – zu einem Panorama der Arbeit in den letzten zweihundert Jahren. Der Künstler rekombiniert sowohl Subkulturen ausserhalb als auch Objekte innerhalb des Kunstmuseums.

7) *Joy in People*, S. 176.

8) Ebd., S. 36.

9) Crow stützt sich in dieser Frage auf Stuart Hall und Tony Jefferson, die erklären, Subkulturen seien «konkrete, identifizierbare Gebilde, die als kollektive Reaktion auf die materielle Erfahrung ihrer Klasse konstruiert werden» (Crow, 1990, S. 64). Oder, wie sich Crow etwas deutlicher und wohl auch treffender zu Dellers Auffassung der Kultur als Wunsch oder «Liebe» ausdrückt: «Die widerstandsfähige Reaktion der Subkultur ist ein Mittel, das es bestimmten Mitgliedern einer Klasse ermöglicht, mit schwierigen und widersprüchlichen Erfahrungen umzugehen, die aber noch deutlicher von den Mitgliedern der Subkultur wahrgenommen werden.» Crow, «Modernism and Mass Culture in the Visual Culture in the Visual Arts», 1996, S. 19.

11) Karl Marx, «Die heilige Familie, oder Kritik der kritischen Kritik», in *Marx-Engels-Werke*, Bd. 2, Dietz, Berlin 1962, S. 98.

12) Ibid., S. 160.

13) Jeremy Deller, zitiert nach «There's Nothing Too Wrong with Repressed Emotions: A Conversation Between the Artist, an Art Lover and the Museum Director» in *Jeremy Deller: English Magic*, S. 91.

14) Angesichts des sprunghaft ansteigenden Medienangebots bleibt es fraglich, ob man überhaupt noch von Subkulturen sprechen kann. Es gibt immer irgendeine Informationsquelle, mit der man sich identifizieren kann, und eine Position ist genauso gut wie die andere (und folglich austauschbar). Im Gegensatz zur Beliebigkeit der Affirmation des Subjekts in einer demographisch segmentierten Medienlandschaft, in der man sich Informationen dort holt, wo die eigene Meinung bestätigt wird, widersetzen sich Dellers Objekte einer Interpretation oder Lesung, die der eigentlichen Betrachtung vorausgeht.

15) *Jeremy Deller: The Battle of Orgreave*, Regie: Mike Figgis, London, Artangel, 2006.

16) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (Zugriff: 25. August 2014).

17) Online Etymology Dictionary, http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=artifact&search-mode=none und http://www.etymonline.com/index.php?term=factitious&allowed_in_frame=0 (Zugriff: 25. August 2014).

18) Oxford Dictionaries, http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/artifact (Zugriff: 25. August 2014).

19) Crow 1996, S. 26.

JEREMY DELLER and ALAN KANE, FOLK ARCHIVE, 2005, mixed media installation, "Carte Blanche à Jeremy Deller," Palais de Tokyo, Paris, 2009 / VOLKS-ARCHIV, Installation, verschiedene Materialien. (PHOTO: MARC DOMAGE)

