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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 20: Collaboration Tim Rollins + K.O.S.

Artikel: Tim Rollins + K.O.S : "we make art in the futre tense" = "wir machen Kunst im Futur"

Autor: Fairbrother, Trevor / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680274

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: 10.07.2025

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

TREVOR FAIRBROTHER

"We make art in the future tense."

A sarcastic professor once asked me for the "grandes conclusions" of my recently completed dissertation. When I replied that I felt the subject and my approach to it did not warrant such an attitude he asked for the "petites conclusions." My dilemma about "grandes conclusions" recurs now when writing about Tim Rollins + K.O.S. during mounting transatlantic excitement: British television is making a documentary, the Dia Art Foundation in Manhattan is organizing an exhibition that they are likely to promote as one of their "ambitious projects," the Philadelphia Museum of Art and the Museum of Modern Art have acquired AMERIKA paintings, the SUNDAY NEW YORK TIMES wrote a front-page story, and European approval has become so strong that PARKETT proposed this collaborative issue. As a curator and connoisseur, I could write descriptively about them and their art, and thereby make a passive endorsement in the debate about whether or not the works are of outstanding aesthetic importance. But my opinion is that some are and some aren't: the ones that are justify the current rush of attention, and the ones that aren't symbolize the price Rollins knowingly pays towards achieving a higher goal. The reasons for this seemingly half-assed point of view are more significant than the question that deserves a categorical yes or no.

In denying even "petites conclusions" I have been thinking of a Frank Zappa song entitled "Shut Up 'N Play Yer Guitar." The line cannot be taken too literally because Rollins will never shut up, being an indefatigable talker, driven to explain, debate, and learn from his audience all at the same time. Nonetheless, "Shut Up 'N Play Yer Guitar" captures the blunt attitude of the K.O.S. artists. For them, continual work and steady achievement on social, political, and artistic

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

fronts are essential work strategies; but the most immediate temptation (that must be resisted with the help of their work ethic) is the danger of capitalizing on the formulae the art market likes best, particularly their "golden horn" paintings.

We can look critically at the art, but in doing so, we cannot ignore the unusual ambiguities of its production, and its crossover market appeal. These include a union between the white adult and his ethnic teenage posse; a two-way (and surely unequal) exchange between an ambitious, activist teacher and supposedly "unteachable" pupils, that is suddenly as profitable as it is educationally meaningful; and a translation of political art from street walls to stretched linen canvases on downtown gallery walls. One slippery issue of intentionality is the fact that the work is not made solely with the conventional and currently widespread goal of occupying a place in collecting museums. Teaching kids how to make and appreciate art that is "political, beautiful and accessible," is Rollins' ongoing primary motivation, but his largest educational program is envisioned for the future, namely an independent school with an arts-based curriculum that might become a national model. Although not their greatest concern, selling works to public collections marks an important action in several ways: short-term finances are bolstered; recognition, as new forces in the art world, makes an encouraging platform for future projects; and, for most of the Kids, having their work housed in a "prestigious" institution adds pride to a visit which for them might be marred by associations of class and racism. It was symbolic to all parties that K.O.S. enter the Museum of Modern Art through the front door, as artists in the permanent collection, not through the Education Department as participants in a highschool program. (People unfamiliar with the experience of racial prejudice should know that it is not always easy for Rollins + K.O.S. to get a taxi together in New York.) Rollins work to make others perceive the politics of such situations, and uses all professional recognition to enlarge the realms of possibility open to the group. With his New England directness and working-class will to grow, he is not afraid to liken museums to concentration camps, when considering the inflexibilities of their operations and their philosophies; but he will also speak kindly of them as nursing homes where living artists can discover for themselves the wisdom of old art. Falseness and insularity characterize the art world for Rollins and the Kids, and they intend to make history, working to open lines of communication.

X-MEN, a Marvel Comics super-heroes fantasy series, was Rollins' favorite pulp reading as a youth, and it happens to be the favorite of K.O.S. today. They have recently made a piece with one complete X-Men adventure mounted on canvas, with no paint over the comic book pages. Rollins explained to K.O.S. that now he sees the violence and social unrest of the 1960s and the Vietnam War reflected internally in these stories, and captured literally in the explosive anti-grid layout of Neal Adams' artwork. "The Most Unusual Fighting Team of All Time," the motto of the X-MEN, also suggests the current appeal of Tim Rollins + K.O.S. Yet it is dangerous to have a reputation shallowly grounded in the "unusual." They have become newsworthy exceptions in jaundiced times, when the more memorable media stories about art are obituaries, thefts and record-setting auction prices, when most success stories about disadvantaged, dangerous neighborhoods fail to bring lasting hope to the economic gloom cast by the Reagan era. Even though the Rollins fighting team serves as a rare stirring instance about collective creativity in the South Bronx, their art is usually overshadowed in the write-ups by patronizing praise for the project's social aspects. Ironically, they have been commended for their political activism by critics who do not admire their art. For example, Ted Perl wrote earlier this year in The Journal of Art: "... though I don't care for [their] collages ... I say that if Rollins ... can help even a handful of adolescents get a lift out of the underclass, more power to him." The problem of receiving such an opinion is knowing how much to trust it. Any rational person will endorse ways of getting people "out of the underclass," but it is disin-

genuous to slight the art and salute the politics, without ever explaining that the art is born of (and in Rollins' view, inseparable from) progressive teaching – group reading and discussion and exploration of media and imagery. Acknowledging his debt to the theories of Joseph Beuys, Rollins wants K.O.S. to think of the paintings less as objects than as commodities in the Marxist sense: "The art object is the nexus of an ensemble of social relations; it is like the hub of a bicycle wheel, with all the spokes having different qualities and principles and natures. The content of a painting is no good unless you carry it into your life."

What impresses me most about Rollins is his ability to admit, "I'm a great teacher, an o.k. artist, and a rotten administrator." With that honest information, I can jump past the inspired idiosyncrasies of his teaching and its positive impact, directly to the problem I have had with the unevenness of the work. For example, when considering the small, one-page AMERIKA studies (each with a single golden horn design by one K.O.S. member), some stand out as more resolved than others, due to either the drawing, the paint application, or the overall interest and success of the design. But they are only preparatory studies, and in a sense, apprenticeship works. They are judged by Rollins and the group to be good enough to sell for very modest prices as promotional pieces. As studies, they are more exploratory than the large, tightly controlled collaborative paintings, and many are enjoyable as simple visual delights – whether blobs, sex organs, or attenuated minimal geometries. These individual horn studies are enlarged with an overhead projector to rough out the intricate compositions of the big AMERIKA paintings. When one compares the entire group of large AMERIKAS, some are much stronger than others. But again, the problem is overridden by larger issues for Rollins. For example, he and K.O.S. are committed to seeding other regions with their attitudes and their example of collective art-making: they have travelled to make three AMERIKA works with school groups in other cities (Charlotte, Minneapolis and Boston). The variation tolerated in the finish of the large canvases is predicated by Rollins' impulses as a teacher. He knows that, in the long term, the best results for art and for social change will be gained from an appropriate balance of discipline and unstructured experimentation. He wants to avoid entrapping the Kids in the mindless perfecting of the horn-painting technique. As a teacher, it is his responsibility to monitor the outcome of this balancing act. He does realize that the most intellectually loaded design cannot always be executed as the most visually pleasing work, and that the opposite is also true. As an educator and artist it would be foolish for him to curtail either option.

With its insidious promotion of strong contenders, the marketplace is skewing the way Tim Rollins + K.O.S. are perceived. The anger and bitterness that fuelled them to become socially concerned artists is easily overlooked during the noontide of their "success story." Indeed, a threat for them is whether the social issues that inspired the work are even heeded by the broader market for their work – well-heeled collectors investing at escalating prices.

Here the now familiar contradictions recur. Rollins readily admits that with education as a means, and art as an end, he created a conceptual package that would fascinate and seduce viewers into asking questions, but clearly the works are seducing certain buyers more with the decorative manifestation of their formalism, than their subversive content. A version of this conflict is presented by K.O.S. being included in the Saatchi Collection, which, despite being a hip and prestigious new repository, is compromised by the apparently illiberal corporate politics of its owners. Rollins takes comfort in the realistic advice given to him by Leon Golub, the veteran "political artist." Golub stressed the importance of a long historical view, particularly given the conditions in our society: "The bourgeoisie will always be the

TIM ROLLINS + K.O.S., THE WHITENESS OF THE WHALE /
DIE WEISSE DES WALES, 1985–86,
ACRYLIC ON BOOKPAGE / ACRYL AUF BUCHSEITE,
8 x 5¼ " / 20,3 x 13,3 cm. *(PHOTO: KEN SCHLES)*

THE WHITENESS OF THE WHALE

WHAT the white whale was to Ahab, has been hinted; what, at times, he was to me, as yet remains unsaid.

Aside from those more obvious considerations touching Moby Dick, which could occasionally awaken in any man's soul genial enthusiasm, there was another thought, or rather vague, indefinable feeling connected with him, which at times by its intensity completely overpowered me. It was the whiteness of the whale that above all things appalled me. But how can I hope to explain myself here; and yet in some dim, random way, explain myself I must, else all these chapters might be naught.

The whiteness of the whale painted forth the majesty of the Absolute, the cold indifference of its power, and the intangible malignity which has been from the beginning; to the modern Christian world the whale remains the dominant object of the fright, because it is the most powerful incarnation of that spirit which, to the ancient Greek and Roman, made the intangible trident of Neptune his most redoubtable symbol. Even now, in the Christian realm, Leviathan is the great matter-of-fact fact of the sea, and round him the most appalling legends cluster. Nor can it be denied that in some historic instances, as in Stubb's encounter with the Sperm Whale, the terrific character of the monster has been heightened by the regular successful repetition of his assaults.

But there are other instances where this intensity of terror is undeniably evoked by the whale's simple aspect alone; as in thus viewing the gigantic corpse of a sperm whale hung up in the tackles of a whaler bound home; the vast white headless phantom floating between the ship and the sun. It was not so much the terror as the speechless awe of the thing. Nor was it at all owing to the simple fact of the whale's immensity. Other whales were as large, or larger, and still more terrific in their aspect; but in them all, there was some obscure, but still appreciable quality, which made it impossible to associate any kind of meanness with them. Even in the sperm whale's head, with all its comparative exemption from anything like power or terror, there was still something so stupendous in its bulk, that it almost daunted you with its enormousness. Moreover, in the living sperm whale, there was a certain wondrous, nameless, deep, mysterious expression in its countenance, which, even in connection with its powerful trunk, made it a very difficult object to look at with any satisfaction. But in this benignity of expression there was not the slightest trace of weakness. The submissive gentleness of the sperm whale's look was chiefly characteristic of it when at peace. But even then, as we shall hereafter see, there were occasional indications of some lurking subtlety in it, which, under provocation, might develop itself in an instant. Perhaps it was this strange, dim combination of submissiveness and power, of gentleness and terror, which so distinguished the sperm whale from all other living beings.

But how was it that even though endowed with these almost spiritual qualities, the mere aspect of the whale should so affect me and others? How was it that extraordinary accounts of him in books should so impress even some fearless whalemen? The reason why one stands appalled at a dead whale is not altogether clear even to oneself. But the reason why the whale in his living aspect is so stunningly terrific, will perhaps become tolerably plain to you, if you will cast your mind back to those passages in which I have described the various appearances he presents when beheld in his ordinary moods. But chiefly remember those two passages in which he is described as sailing through a calm tropical sea, leaving behind him a milky, spumy, creamy trail, like the Milky Way in the sky; and also when he is described as unconsciously leaping out of the sea, and falling back into it, with a crash like the crash of a falling tower. Bear in mind, too, that in both these cases he was not in the least degree inflamed with anger, but tranquilly disposed.

Now, the whiteness of the whale bore direct relation to both these very different aspects, that of gentleness and that of power. This pre-eminence in it applies to the human race itself, giving the white man ideal mastership over every dusky tribe. And though, besides all this, whiteness has been made significant of gladness, for among the Romans a white stone marked a joyful day; and though in other nations it has been made the emblem of many touching, sympathies and symbolizings, this same hue is made the emblem of many touching,

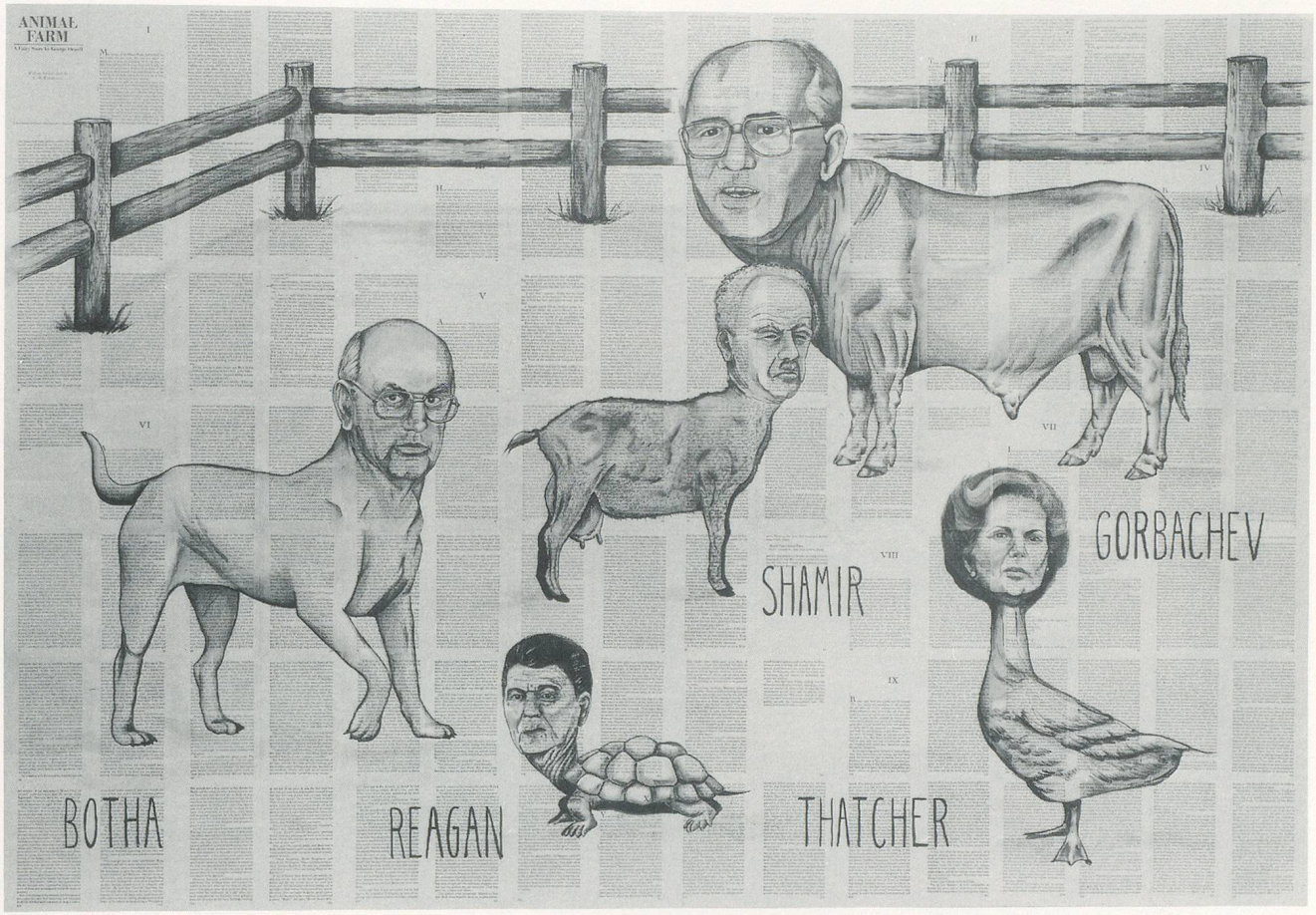
first ones to own your work, and they won't own it forever." But in the short term, every K.O.S. piece carries the protection of an acknowledged literary classic whose pages are the ground for the painting (the X-MEN work being the first exception).

To his credit, Rollins has always encouraged his group to diversify their styles and techniques to keep the audience guessing, rather than satisfied. Although initially they focused on "blood and guts" expressionistic imagism (emulating Georg Grosz, Philip Guston, Sue Coe, Golub and contemporary graffiti artists), they have since favored presentations in which overall coolness is the first impression of the calculated visual metaphors. Rollins led them away from painting that viewers could conveniently, and perhaps slightingly, pigeon-hole as teenage/ethnic/political, to the conceptually standardized and crafted look associated with Ryman, Darhoven, Lewitt and the Bechers. Choosing styles to accord with their chosen interpretation of the text, they have used deadpan representation (ANIMAL FARM), frieze-like schemata (AMERIKA), monochromes (MOBY DICK), process pieces involving scattered ashes (Fahrenheit 451), and grids and patterns (A JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR and BLACK BEAUTY). The artists emphasize this diversity with their solo exhibitions, which a novice might mistake for a show with several different artists. This spring they will hit the New York market with an enormous, awkward-looking, shit-colored ANIMAL FARM caricature and a more "collectible" giant black-striped painting from the BLACK BEAUTY series.

Current art world enthusiasm for Tim Rollins + K.O.S. exposes them to a difficult range of emotions and issues. For example, the pleasures and pains of being in the limelight are accompanied by racial prejudice that even fame does not erase. But because they appeal to social concern, they are given certain liberties, which they both enjoy and exploit creatively. Fully aware of the publicity-potential of the gold-colored AMERIKA series, confirmed by the cover of May 1988 ARTFORUM, they were nonetheless willing to test the public's appetite for that color: "Because it was gold we were getting away with murder: painting dicks and pussies and dogshit." Money (intricately entwined with the issue of authorship and artistic credit) is another cause of stress, which differs from, and perhaps exceeds, those of most successful young artists. Rollins opens himself to hostile criticism if he gives the Kids too much credit, or if he claims the greater part of it – both ways he is accused of ripping them off. Now that the group is financially successful, he feels himself to be much more threatening to people. At this stage of Rollins' career, if he were a Jennifer Bartlett or a David Salle, one would expect to see magazine articles about his loft, his clothes, his pets; but as the leader of a youth group he has to play it differently. Although the group maintains a scholarship fund for the Kids, and channels some of their profits towards the independent school they are planning, the fact that they now have earned some money occasionally creates problems. For example, state and federal agencies do not like it when Rollins + K.O.S. try to use their own nonprofit funds to match grant awards.

Rollins is to be greatly admired for his zeal as an art teacher. There is something amazing about the way he and his students have possessed Kafka's AMERIKA: from it they have articulated their own vision about collective speaking and acting (theirs and America's). Once the group conceived the project in workshop sessions, Rollins the teacher intelligently combed through art history and popular culture to find precedents and possible useful influences. This historical search was not so much to increase the caliber of their statement, but to legitimate the results of their own inclinations, and to take pride in being connected to earlier artistic expressions that they admire. He has related the golden horns of the AMERIKA series to the all over compositions of individualist Jackson Pollock, and to the dense and intricate fabric designs of the socialist reformer, William Morris. Depending upon the motivation for a given painting in the series, its horns might evoke a mood of open harmony, a delicate fugue, or a dense cacophony (in other words, allegorize different readings of The American Dream). The

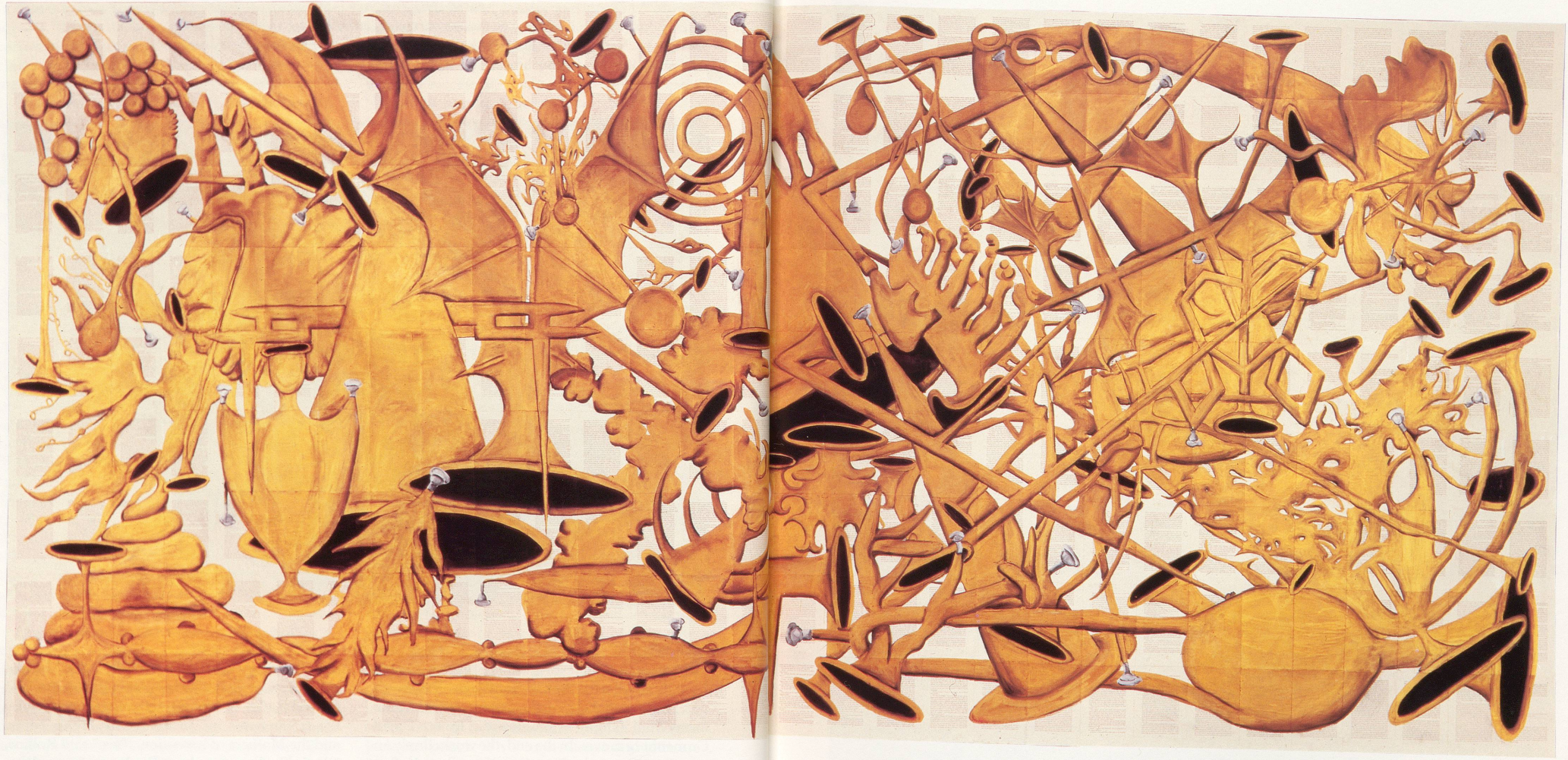
TIM ROLLINS + K.O.S., FROM ANIMAL FARM I, 1985–88,
ACRYLIC, WATERCOLOR AND BISTRE ON BOOKPAGES ON LINEN/
ACRYL, WASSERFARBE UND BISTRE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
55 x 80"/ 140 x 203 cm. *(PHOTO: KEN SCHLES)*



inspiration for some of the parts may be horns from Renaissance battle paintings, Thoreau's notebook sketches from nature, zoomorphic forms from Tanguy or montrosities from a David Cronenberg movie. In the end, the works imply an enormous artistic heritage (from Uccello to Kafka) which is alive so long as it is studied and used to construct hope for the future. Rollins' openness as a teacher and his optimism as a socially active artist are inspiring. His students quickly learn that the arts are dead until the audience "resurrects the social relations inherent within the work." Listening to Rollins reminded me that I was first inspired to read Kafka, not by my school teachers, but by the cover notes on an album by Frank Zappa and the Mothers of Invention. "Yes," said Rollins, "that's like learning about Duchamp from a Warhol catalogue."

All quotations by Rollins are from interviews conducted in New York in March 1988 and April 1989.

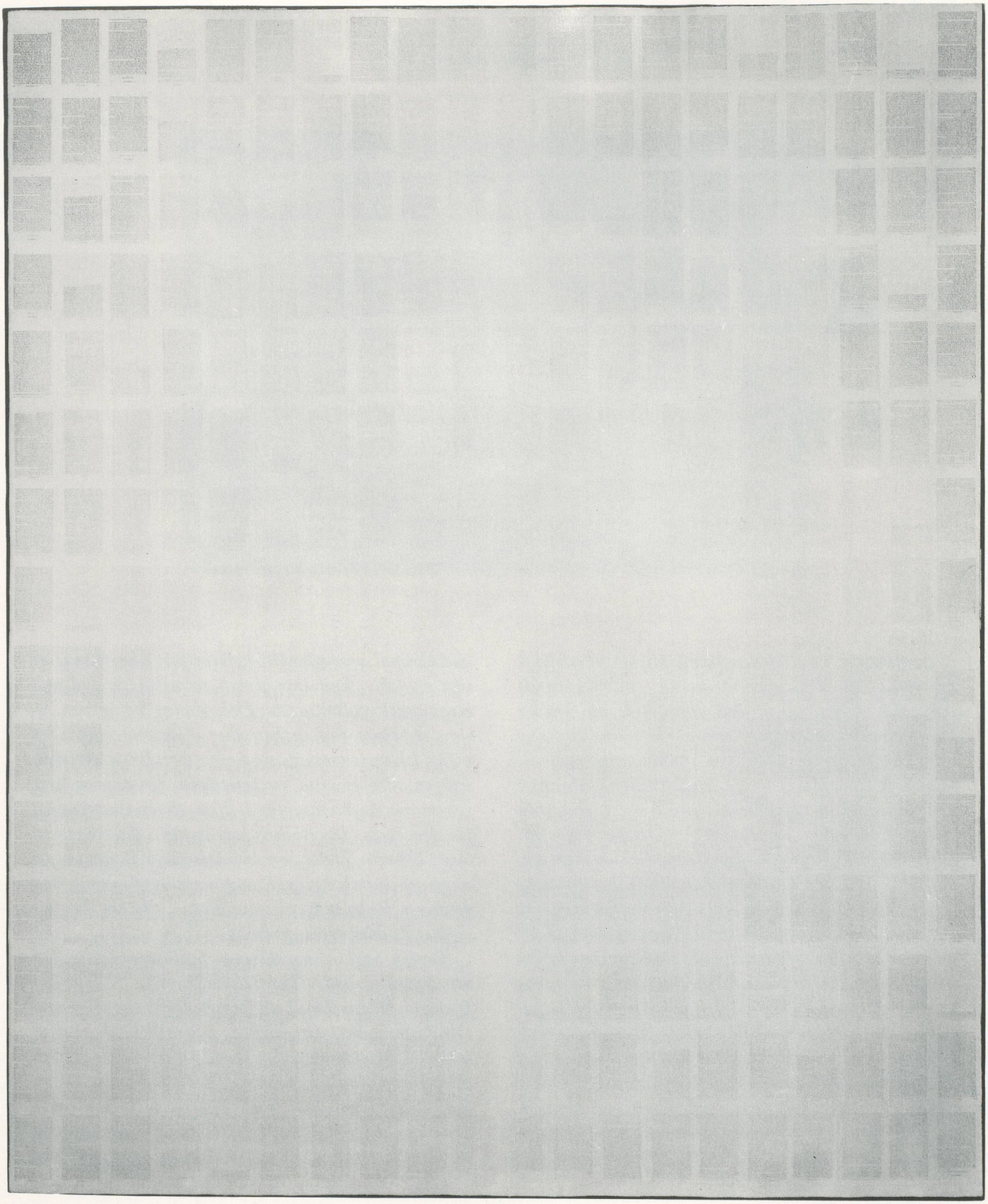
Tim Rollins + K.O.S.



TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA III, 1985–86,
OIL AND CHINA MARKER ON BOOKPAGES ON LINEN/
ÖL UND CHINASTIFT AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
74 x 164½ "/ 188 x 418 cm.

NEXT PAGES/ NÄCHSTE SEITEN:
TIM ROLLINS + K.O.S., FAHRENHEIT 451 . . . INVISIBLE MAN/
UNSICHTBARER MANN, 1986–87,
ASHES, MATTE ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN/
ASCHE, MATTES ACRYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
38 x 28 "/ 96,5 x 71 cm. *(PHOTO: KEN SCHLES)*

TIM ROLLINS + K.O.S., THE WHITENESS OF THE WHALE –
THE CARPENTER/
DIE WEISSE DES WALES – DER ZIMMERMANN, 1987
OIL AND ACRYLIC ON BOOKPAGES/ ÖL UND ACRYL AUF BUCHSEITEN,
116 x 95 "/ 295 x 241 cm.



TREVOR FAIRBROTHER

«Wir machen Kunst im Futur.»

Ein sarkastischer Professor fragte mich einmal nach den «grandes conclusions» meiner soeben fertiggestellten Doktorarbeit. Als ich ihm antwortete, das Thema und mein Umgang damit liessen eine solche Haltung nicht zu, fragte er nach den «petites conclusions». Mein Dilemma mit den «grossen Schlüssen» kehrt nun wieder, wenn ich über Tim Rollins + K.O.S. schreiben soll, während die transatlantische Aufregung wächst: Das britische Fernsehen dreht eine Dokumentation, die Dia Art Foundation in Manhattan bereitet eine Ausstellung vor, die sie als eines ihrer «ambitionierten Projekte» vorstellt, das Philadelphia Museum of Art und das Museum of Modern Art in New York haben AMERIKA-Bilder angekauft, die Sunday NEW YORK TIMES veröffentlichte eine Titel-Story, und der Beifall in Europa ist so laut geworden, dass Parkett eine Collaboration vorschlug, und das Kunstmuseum Basel bereitet für 1990 eine Ausstellung vor. Als Kurator und Connaisseur könnte ich deskriptiv über Tim Rollins + K.O.S. und ihre Kunst schreiben und damit einen passiven Beitrag zur Debatte darüber leisten, ob ihre Arbeiten von ästhetischer Relevanz sind oder nicht. Ich meine, einige sind es und andere nicht; diejenigen, die es sind, rechtfertigen die gegenwärtig vehemente Aufmerksamkeit, die anderen sind Symbol für den Preis, den Rollins bewusst für das Erreichen eines höheren Zieles bezahlt. Die Gründe für seinen augenscheinlich lauen Standpunkt sind jedoch von grösserer Bedeutung als jene Frage, die ein kategorisches Ja oder Nein verdient.

Da ich auch keine «kleinen Schlüsse» wollte, fiel mir Frank Zappas Song-Titel «Shut Up 'N Play Yer Guitar» [Halts Maul und spiel deine Gitarre] ein. Die Zeile ist natürlich nicht ganz wörtlich zu nehmen, weil Rollins sicher nie den Mund halten wird; denn er ist ein unermüdlicher Redner, der gleichzeitig erklären, debattieren und vom Publikum lernen will. Gleichwohl fängt «Shut Up 'N Play Yer Guitar» die unwirsche Haltung von Tim Rollins + K.O.S. ein.

TREVOR FAIRBROTHER *ist Konservator für zeitgenössische Kunst am Museum of Fine Arts, Boston.*

TIM ROLLINS + K.O.S. MEMBERS AT THE ART & KNOWLEDGE WORKSHOP, APRIL 14, 1989. (PHOTO: TREVOR FAIRBROTHER)

Kontinuierliche Arbeit und beständiger Erfolg an sozialer, politischer und künstlerischer Front sind für sie essentielle Arbeits-Strategien. Doch die wichtigste Versuchung, der es mit Hilfe der Arbeitsmoral zu widerstehen gilt, ist die Gefahr, jene Formeln zu kapitalisieren, die der Kunstmarkt am meisten liebt, vor allem ihre «golden Horn»-Bilder.

Wir können dieser Kunst kritisch begegnen, dabei ist aber das ungewohnt Schillernde dieser Produktion und die grenzüberschreitende Marktwirkung nicht zu ignorieren. Dazu gehört die Verbindung zwischen einem weissen Erwachsenen und seiner ethnischen Teenager-Schar, ein beidseitiger (und sicherlich ungleicher) Austausch zwischen einem ambitioniert aktivistischen Lehrer und angeblich «unbelehrbaren» Schülern, der gleichermassen profitabel und erzieherisch bedeutsam ist, eine Übertragung der politischen Kunst von Hauswänden auf Leinwände an den Wänden der Downtown-Galerien. Ein heikler Punkt besteht darin, dass die Arbeit nicht ausschliesslich mit dem konventionellen und weitverbreiteten Ziel gemacht wird, einen Platz in einer Museumssammlung einzunehmen. Den Kids beizubringen, wie man Kunst schätzt und macht, die «politisch, schön und zugänglich» ist, bleibt Rollins' Hauptmotiv; doch für die Zukunft hat er ein umfassenderes Erziehungsprogramm ins Auge gefasst, nämlich eine unabhängige Schule mit einem auf der Kunst basierenden Lehrplan, der vielleicht einmal ein landesweites Vorbild werden könnte. Der Verkauf von Arbeiten an öffentliche Sammlungen ist zwar nicht ihr primäres Anliegen, aber doch in mehrfacher Hinsicht ein wichtiger Bestandteil ihres Vorgehens. Auf kurze Sicht sind die Finanzen gesichert. Als ein neuer Antrieb in der Kunstwelt anerkannt zu sein liefert eine ermutigende Grundlage für zukünftige Projekte. Und den meisten Kids vermittelt die Tatsache, ihre Arbeit in einer «Prestige»-Institution untergebracht zu wissen, viel Stolz bei einem Besuch, den ihnen ansonsten wohl die üblichen sozialen Klassen- und Rassen-Vorbehalte verderben würden. Für alle Beteiligten war es von symbolischer Bedeutung, dass K.O.S. das Museum of

Modern Art als Künstler, die in der permanenten Sammlung vertreten sind, durch den Haupteingang betreten konnten und nicht durch die Hintertüre der pädagogischen Abteilung als Teilnehmer irgendeines Unterrichtsprogramms. (Leuten, die mit Rassen-Vorurteilen keine Erfahrung haben, sei gesagt, dass es für Rollins + K.O.S. nicht immer einfach ist, in New York zusammen ein Taxi zu bekommen.) Rollins arbeitet daran, uns die Hintergründe solcher Situationen nahezubringen, und bedient sich jedweder professioneller Anerkennung, um für die Gruppe das Spektrum an Möglichkeiten zu erweitern. Mit seiner New England-Direktheit und der vitalen Durchsetzungskraft eines Angehörigen der Arbeiterklasse scheut er sich nicht, Museen mit Konzentrationslagern zu vergleichen, wenn es um deren sture Taktik und Philosophie geht. Doch dann spricht er auch wieder in freundlichem Ton von ihnen als Schutzraum, wo lebende Künstler die Weisheit alter Kunst für sich entdecken können. Die Kunstwelt ist für Rollins und die Kids jedoch bestimmt von Falschheit und Engstirnigkeit, und sie wollen den Lauf der Geschichte so beeinflussen, dass sich neue Kommunikationswege eröffnen werden.

X-MEN, phantastische Marvel-Comics mit Super-Helden, waren Rollins' bevorzugte Schundliteratur als Junge – und sind es zufällig heute auch für K.O.S. Jüngst schufen sie ein Stück, das aus einem kompletten X-Men-Abenteuer besteht, aufgezogen auf Leinwand und nicht übermalt. Rollins erklärte den K.O.S., dass er heute die Gewalt und die sozialen Unruhen der 60er Jahre sowie den Vietnam-Krieg in diesen Geschichten widerspiegelt sieht, buchstäblich eingefangen in der explosiven Antiraster-Gestaltung von Neal Adams. «The Most Unusual Fighting Team of All Time» (Das ungewöhnlichste Kampfteam aller Zeiten) – so nennen sich die X-Men, und das passt zurzeit auch auf Tim Rollins + K.O.S. Doch einen Ruf zu haben, der oberflächlich die «Ungewöhnlichkeit» bemüht, ist gefährlich. Sie sind medienwirksame Ausnahmen in diesen scheelen Zeiten geworden, in denen die denkwürdigen Medien-Ereignisse der Kunst sich auf Todesfälle, Diebstähle und Rekordpreise bei Auktionen beschränken; Zeiten, in denen die meisten Erfolgs-Stories über unterprivilegierte, gefährliche Distrikte es nicht schaffen, nachhaltige Hoffnung in die wirtschaftliche Trübsal zu bringen, die uns die Reagan-Ära bescherte. Wenngleich das Rollins-Kampfteam als ungewöhnlich aufsehenerregendes Beispiel für kollektive Kreativität in der Süd-Bronx gilt, gerät ihre Kunst selber in den Besprechungen doch meist gegenüber dem gönnerhaften Lob für die sozialen Aspekte des Projekts in den Hintergrund. Ironischerweise ernteten sie für ihren politischen Aktivismus von Kritikern Lob, die ihre Kunst keineswegs bewundern. So schrieb beispielsweise Jed Perl Anfang dieses Jahres in «The Journal of Art»: «... wenn mich auch [ihre] Collagen nicht interessieren ... wünsche ich Rollins ... wenn er auch nur einer Handvoll junger Leute aus der Unterschicht heraushilft, viel Erfolg.» Die Problematik einer solchen Auffassung liegt in der Tatsache, dass man ihr nicht trauen kann. Jeder vernünftige Mensch wird Bemühungen beipflichten, Menschen «aus der Unterklasse» herauszubekommen; aber es ist arglistig, die Kunst zu übergehen und nur die politische Einstellung zu begrüssen, ohne jemals zu erwähnen, dass die Kunst entsteht (und in Rollins' Augen untrennbar verbunden ist) mit dem progressiven Unterricht – dem Lesen und Diskutieren in Gruppen, der Untersuchung der Medien und Bildsprachen. In Anlehnung an die Theorien von Joseph Beuys möchte Rollins, dass K.O.S. die Bilder weniger als Objekte begreifen, denn als Güter im marxistischen Sinn: «Das Kunstobjekt ist der Nexus einer Gesamtheit sozialer Bezüge; es ist wie die Nabe eines Fahrrads, und all die Speichen haben unterschiedliche Eigenschaften, Prinzipien und Charaktere. Der Inhalt eines Bildes ist nichts wert, solange du es nicht in dein Leben hineinträgst.»

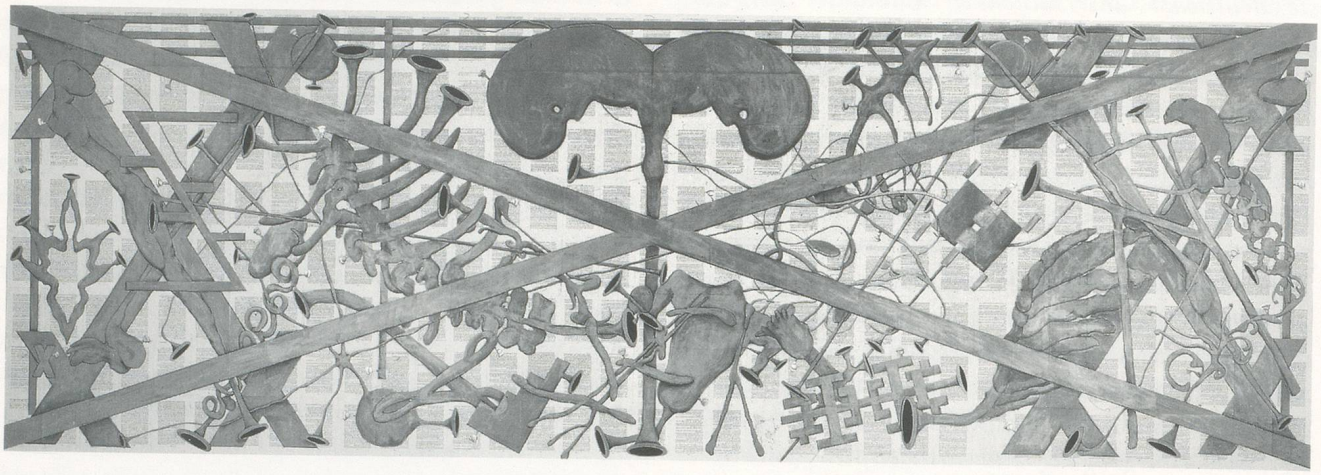
Am meisten beeindruckt mich an Rollins, dass er eingesteht: «Ich bin ein grossartiger Lehrer, ein ganz guter Künstler und ein lausiger Verwalter.» Mit dieser ehrlichen Information kann ich von der geistreichen Idiosynkrasie seines Unterrichts und dessen positiver Wirkung unmittelbar an jenes Problem herangehen, das ich mit den Ungereimtheiten der Arbeit hatte. Bei den kleinen Amerika-Studien auf einer einzigen Buchseite beispielsweise (jede mit einem Goldhorn-Entwurf von einem der K.O.S.-Mitglieder) wirken einige wesentlich entschiedener als andere, wegen der Zeichnung, wegen des Farbauftrags oder wegen des Gesamteindrucks der gelungenen Komposition. Ob-

wohl sie alle vorbereitende Studien und gewissermassen Schülerarbeiten sind, halten Rollins und die Gruppe sie für gut genug, sie zu geringen Preisen zu Promotion-Zwecken zu verkaufen. Als Studien haben sie deutlicher untersuchenden Charakter als die grossen, streng kontrollierten Gemeinschafts-Bilder; und manche sind einfach schön anzusehen – seien es Pusteln, Geschlechtsorgane oder kleine Minimal-Geometrien. Diese einzelnen Horn-Studien werden mit Hilfe eines Projektors vergrössert, damit durch die Übertragung die komplizierten Kompositionen der grossen Amerika-Bilder entwickelt werden können. Vergleicht man die einzelnen Arbeiten der gesamten Amerika-Gruppe untereinander, so sind einige sehr viel stärker als andere. Doch auch hier ordnet Rollins das Problem einem umfassenderen Anliegen unter. So sind er und K.O.S. beispielsweise damit beschäftigt, ihre Überzeugung und das Beispiel kollektiver Kunst-Produktion in andere Regionen zu tragen: Drei Amerika-Arbeiten realisierten sie mit Schüler-Gruppen in anderen Städten (Charlotte, Minneapolis und Boston). Die Variationsbreite in der Vollendung der grossen Leinwände wird durch Rollins' Eingreifen als Lehrer bestimmt. Er weiss, dass sich auf Dauer die besten Resultate für die Kunst und den sozialen Wandel aus einer angemessenen Balance zwischen Disziplin und unstrukturiertem Experimentieren ergeben. Er will vermeiden, dass die Kids dem geistlosen Perfektionieren der Technik des Horn-Malens verfallen. Als Lehrer ist er dafür verantwortlich, das Ergebnis dieses Balance-Aktes zu überwachen. Er ist sich darüber im klaren, dass sich aus einem hochintellektuellen Entwurf nicht unbedingt die optisch schönste Arbeit entwickelt und umgekehrt. Als Erzieher und Künstler wäre es für ihn auch unsinnig, einen der beiden Ansätze zu beschneiden.

Der Markt mit seiner heimtückischen Förderung kraftvoller Kämpfer verdreht die Rezeption von Tim Rollins + K.O.S. Ärger und Verbitterung, die sie zu sozial engagierten Künstlern werden liessen, werden auf dem Höhepunkt ihrer «Erfolgs-Story» schlicht übergangen. Bedrohlich ist für sie tatsächlich die Frage, ob die soziale Thematik, aus der das Werk erwuchs, vom breiten Markt überhaupt beachtet wird – wenn betuchte Sammler zu permanent steigenden Preisen investieren.

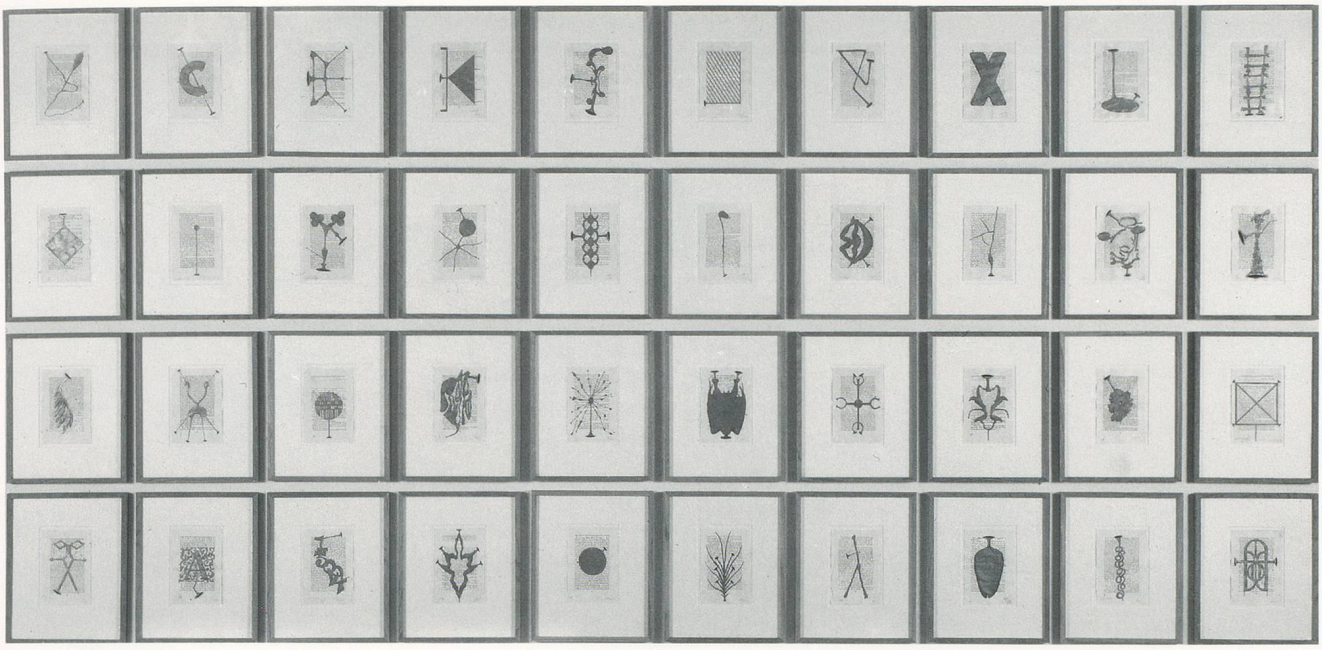
Da tauchen die inzwischen vertrauten Widersprüche wieder auf. Freimütig gibt Rollins zu, dass er – mit der Erziehung als Mittel und der Kunst als Zweck – ein konzeptuelles Paket entwarf, das den Betrachter faszinieren und zum Fragenstellen verleiten sollte; statt dessen verführen die Arbeiten gewisse Käufer weniger kraft ihres subversiven Gehalts, sondern durch die dekorative Erscheinung ihrer Formulierung. Dieser Konflikt wird zum Beispiel beim Ankauf durch die Saatchi Collection deutlich, die zwar eine einflussreiche und im Trend liegende neue Sammlung ist, sich durch die anscheinend gar nicht liberale Firmenpolitik ihrer Inhaber aber selbst blossstellt. Rollins tröstet sich mit dem realistischen Rat, den ihm Leon Golub, der Veteran der «politischen Künstler», gab: Golub betonte die Bedeutung historischer Weitsicht, vor allem unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedingungen: «Die Bourgeoisie wird immer als erste deine Arbeit besitzen, und sie wird sie nicht für immer besitzen.» Schliesslich steht jedes Werk der K.O.S. unter dem Schutz eines anerkannten literarischen Klassikers, dessen Buchseiten als Grundlage und Malgrund für die Malerei dienen. (X-Men war die Ausnahme.) Zu seinem Vorteil hat Rollins seine Gruppe immer wieder ermuntert, Stil und Technik zu variieren, um so das Publikum rätseln zu lassen, anstatt es zu befriedigen. Ursprünglich konzentrierten sie sich zwar auf das «blutrünstige» expressionistische Bild (und taten es George Grosz, Philip Guston, Sue Coe, Golub und zeitgenössischen Graffiti-Künstlern gleich); jetzt aber bevorzugen sie Darstellungen, die mit ihren kalkulierten Metaphern auf den ersten Blick sehr kühl wirken. Rollins führte die Kids weg von einer Malerei, die der Betrachter bequem und vielleicht auch ein wenig geringschätzig einordnen konnte als Teenager-/ethnische/politische Kunst, hin zum konzeptuell strukturierten und seriellen Erscheinungsbild wie bei Ryman, Darboven, Lewitt und den Bechers. Bei der Suche nach Stilen, die zu ihrer Text-Interpretation passten, entschieden sie sich für coole Wiedergabe (ANIMAL FARM), friesähnliche Formen (AMERIKA), Monochromes (MOBY DICK), «Prozess-Kunst» unter Einbezug verstreuter Asche (FAHRENHEIT 451) sowie Raster und Muster-Strukturen (A JOURNAL OF THE PLAGUE YEAR und BLACK BEAUTY). Diese Unterschiedlichkeit unter-

TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA X, 1986–88,
WATERCOLOR, CHARCOAL, BISTRE ON BOOKPAGES ON LINEN/
WASSERFARBE, KOHLE, BISTRE AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND,
60 x 175 "/ 152 x 444 cm.



streichen die Künstler in ihren Einzelausstellungen, die ein Uneingeweihter für eine Ausstellung von sieben verschiedenen Künstlern halten könnte. In diesem Frühjahr schlagen sie auf dem New Yorker Kunstmarkt mit einer riesigen, hässlich wirkenden, kotfarbenen ANIMAL FARM*-Karikatur sowie einem etwas «sammelbareren» gigantischen Bild mit schwarzen Streifen aus der* BLACK BEAUTY*-Reihe zu.*

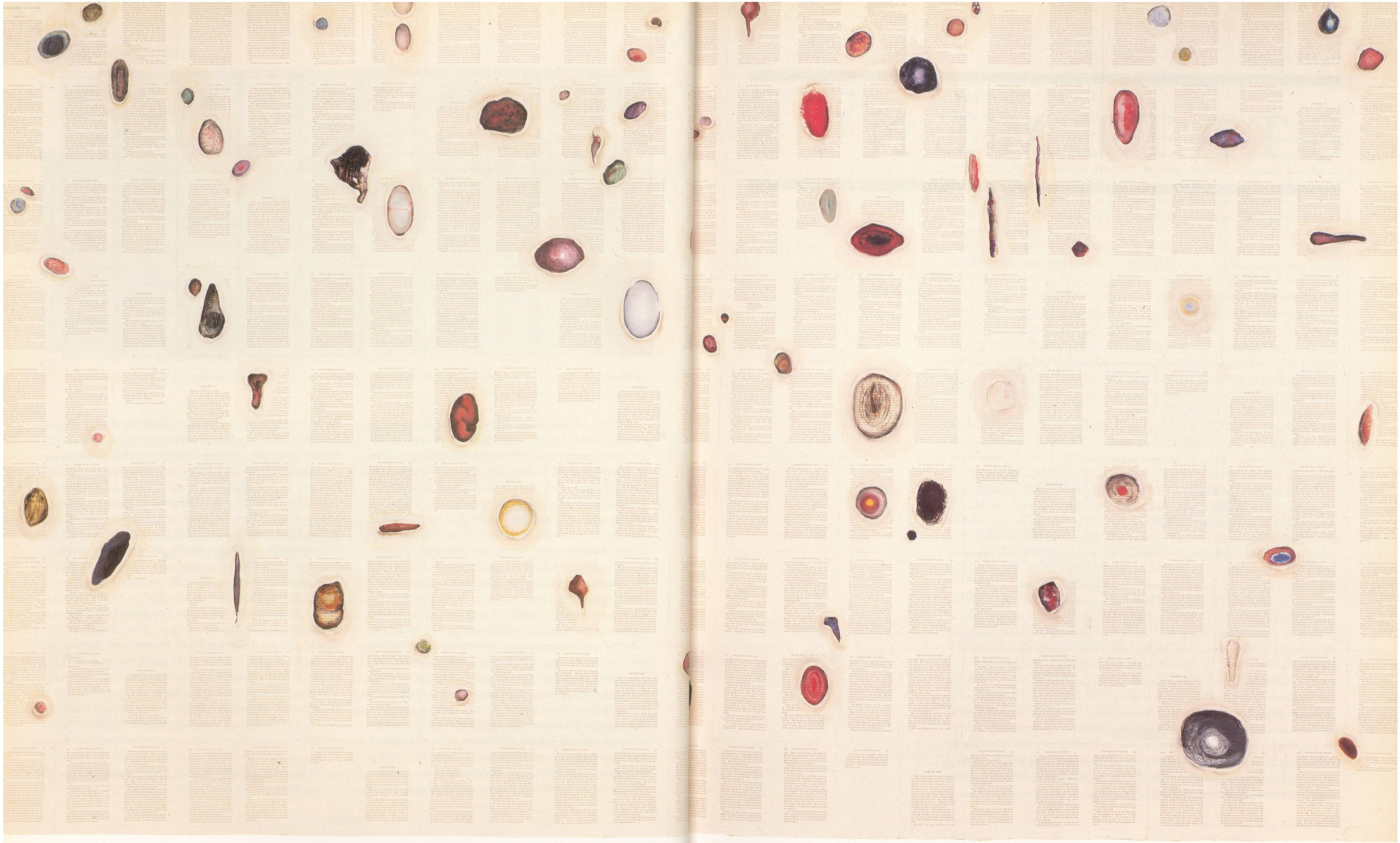
Die gegenwärtige Begeisterung der Kunstwelt für Tim Rollins + K.O.S. setzt diese einem schwierigen Ausmass an Gefühlen und Ansprüchen aus. Freud und Leid des Rampenlichts sind beispielsweise begleitet von rassistischen Vorurteilen, die selbst der Ruhm nicht zu beseitigen vermag. Da sie aber soziales Interesse wecken, gesteht man ihnen gewisse Freiheiten zu, die sie sowohl geniessen als auch schöpferisch nutzen. Obwohl sie sich der Publikumswirksamkeit der goldfarbenen Amerika-Serie durchaus bewusst waren (bestärkt durch die ARTFORUM*-Titelseite vom Mai 1988), wollten sie dennoch die Lust des Publikums auf diese Farbe austesten: «Weil es in Gold war, liess man uns durchgehen, dass wir Schwänze, Mösen und Hundescheisse malten.» Geld (kompliziert verquickt mit Fragen der Autorschaft und entsprechender Würdigung) ist ein weiterer Grund für Probleme, die sich von denen der meisten anderen erfolgreichen jungen Künstler unterscheiden bzw. diese übersteigen. Rollins liefert sich selbst feindseliger Kritik aus, wenn er den Kids zuviel Urheberschaft überschreibt, aber ebenso, wenn er selbst den grössten Teil davon in Anspruch nimmt – in beiden Fällen wirft man ihm vor, sie auszunehmen. Nachdem die Gruppe jetzt finanziell erfolgreich ist, erlebt er sich selbst als viel bedrohlicher für die Leute. Wäre Rollins eine Jennifer Bartlett oder ein David Salle, so erwartete man beim heutigen Stand seiner Karriere wohl Zeitschriften-Artikel über seine Wohnung, seine Kleidung, seine Vorlieben. Doch als Anführer einer Gruppe von Jugendlichen muss er sich anders verhalten. Die Gruppe unterhält zwar einen Stipendiums-Fonds für die Kids und zweigt einen Teil des Gewinns für die geplante unabhängige Schule ab; doch die Tatsache, dass sie inzwischen einiges Geld verdient haben, schafft zuweilen beträchtliche Probleme. So mögen es beispielsweise der Staat und staatliche Agenturen gar nicht, wenn Tim Rollins + K.O.S. ihre eigenen, nicht auf Gewinn ausgerichteten Fonds zu nutzen versuchen, um Stipendien zu verteilen.*



TIM ROLLINS + K.O.S., 40 STUDIES FOR AMERIKA X / 40 STUDIEN FÜR AMERIKA X (*# 41–80), EACH IMAGE FRAMED* / JEDES BILD GERAHMT: *16 x 12¾* / 40,6 x 32,4 cm. *(PHOTO: KEN SCHLES)*

Rollins gebührt grosse Bewunderung für sein leidenschaftliches Engagement als Kunstlehrer. Und die Art, wie er und seine Studenten sich Kafkas AMERIKA zu eigen gemacht haben, ist erstaunlich, denn sie haben daraus ihre eigene Vision von kollektivem Sprechen und Handeln (ihres eigenen und dem Amerikas) formuliert. Nachdem die Gruppe in Workshops das Projekt entworfen hatte, durchforstete Rollins, der Lehrer, hellsichtig die Kunstgeschichte und Populärkultur auf der Suche nach vergleichbaren Fällen und möglicherweise nützlichen Einflüssen. Diese historische Recherche diente weniger dazu, den eigenen Äusserungen mehr Gewicht zu verleihen, als vielmehr, eigene Vorlieben zu legitimieren und mit Befriedigung einen Zusammenhang zu gewinnen zu früheren künstlerischen Ausdrucksformen, die sie bewundern. Die goldenen Hörner der Amerika-Serie setzte er in Bezug zu den All Over-Kompositionen des Individualisten Jackson Pollock und zu den dichten und verzweigten Stoffmustern des sozialistischen Reformers William Morris. Je nach Bildmotiv rufen die Hörner eine Stimmung offener Harmonie hervor, einer zarten Fuge oder einer intensiven Kakophonie, mit anderen Worten, sie versinnbildlichen verschiedene Deutungen des «amerikanischen Traums». Teilweise mögen die Hörner inspiriert sein von Schlachtgemälden aus der Renaissance, von Thoreaus Skizzen nach der Natur, zoomorphen Formen bei Tanguy oder von Monstrositäten aus einem David-Cronenberg-Film. Letztlich haben die Arbeiten ein umfassendes künstlerisches Erbe (von Uccello bis Kafka) in sich aufgenommen, das genau so lange lebendig bleibt, wie man es studiert und als Hoffnungsträger für die Zukunft setzt. Rollins' Offenheit als Lehrer und sein Optimismus als gesellschaftlich aktiver Künstler sind durchaus anregend. Seine Schüler lernen schnell, dass die Kunst so lange tot ist, bis das Publikum «die dem Werk innewohnenden menschlichen Bezüge zum Leben erweckt». Als ich Rollins zuhörte, fiel mir ein, dass ich zur ersten Kafka-Lektüre nicht durch meine Lehrer in der Schule angeregt wurde, sondern vom Cover-Text eines Albums von Frank Zappa und den Mothers of Invention. «Ja», sagte Rollins, «das ist, wie wenn man von Duchamp aus einem Warhol-Katalog erfährt.» *(Übersetzung: Nansen)*

Alle Rollins-Zitate stammen aus Interviews, die im März '88 und April '89 in New York stattfanden.



TIM ROLLINS + K.O.S., THE RED BADGE OF COURAGE V/ DIE ROTE TAPFERKEITSMEDAILLE V, 1986–87,

ACRYLIC ON BOOKPAGES ON LINEN/ ARCYL AUF BUCHSEITEN AUF LEINWAND. *74 x 113 "*/ 188 x 287 cm