

B-B-Bildung = C-Culture and B-Culture

Autor(en): **Koether, Jutta**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 24: **Collaboration Alighiero e Boetti**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680751>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

B-B-Bildung

«Ich mag nicht die Dinge, die himmelwärts schweben,
sondern die, die zu Boden sinken.
Alles, was andere Leute nicht mögen.»

(AUS EINEM INTERVIEW MIT ELISABETH SUSSMAN UND DAVID JOSELIT)

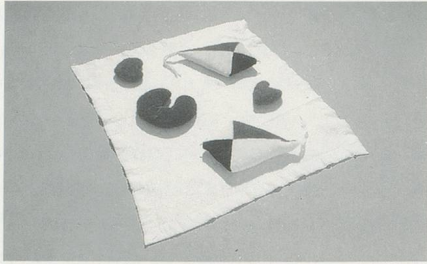
Nicht lockerlassen! Mike Kelleys Kunst ist ein schwer zu klärender Fall eines Vertreters der Kunst als obszöne Pseudowissenschaft, der sich selbst als Pseudokünstler und gleichzeitig als Lehrer inszeniert, beides voller Ernst, nicht bereit, etwas zu erdulden, sondern, wenn gespielt werden muss in der Kunst, die Spielleitung selbst übernimmt und die Handlungsanweisungen gibt. Dies alles als Amerikaner, mit Wahlheimat Westküste, L.A. Von Detroit kommend hat er sich bewusst für diese Stadt entschieden. Die Methoden Mike Kelleys sind komplex, er ist mitsamt seiner Kunst ein nicht einfach zu klärender Fall von multipler Persönlichkeit, die den Auftrag übernommen hat, Erkenntnisse über Kunst als Erkenntnisse über das Leben und umgekehrt weiterzugeben, sich genau in diese Problematik aufs Absurdeste zu verstricken, mit eingebauten emotionalen letzten Aufrufen, mit strategischen Moves und mit therapeutischen Effekten. Und mit allen Tricks, die das Leben in der amerikanischen Kultur ausmachen, mit deren Produkten, deren Abfall und Zwischenbereichen. Diese Kultur ist nicht unsere Kultur. Was Europäer, selbst gut informierte, davon mitbekommen können, sind immer nur Reste, Einzelphänomene, Einzeleinblicke, dop-

pelt gefiltert durch die Informationssysteme erst dort, dann hier.

Wir kommen von aussen. Nur das Spektakuläre erreicht uns von der Westküste. High Art, Smart Art, selbst der grösste Teil an Malerei, das meiste an neuer amerikanischer Kunst wurde über N.Y. gefiltert, und dort ist die Kunst von Mike Kelley fast genausowenig zu verstehen wie hier. Man muss zäh bleiben. Haltet durch. Nicht lockerlassen. Wie Mike Kelley, einer, der die Kunst-Projekte, in die er sich und den Betrachter hineintreibt, gar nicht unbedingt will, der es sich aber zur Pflicht gemacht hat, den Betrachter einzufangen in die Installationen, ihn wirklich emotional zu verstricken in das Aussen der Kunst. Mike Kelley macht eine Kunst, die nicht nur daran erinnert, dass es dieses Aussen, die wirkliche bzw. die anderen Welten, Seiten der Kultur gibt, sondern er macht mit in diesem Aussen, ist involviert, in einer Weise, die seine Kunst und den, der die Kunst ansieht, mit hineinzieht.

All das geschieht nicht freiwillig. Rational gesteckte Ziele, Obsessionen, ökonomische und subjektiv-geschichtliche Dispositionen verstricken sich in einen dynamischen Zusammenhang, der nur eine Kunst zulässt, die eine Neigung antreibt, sich mit dem Armen, dem Schmutzigen, den Vernachlässigten, den liegengeliebenen Teilen der Kunst und den Fragen, die um ihre Dynamik kreisen, eher abzu-

JUTTA KOETHER ist Künstlerin und freischaffende Kunstkritikerin. Sie lebt in Köln.



MIKE KELLEY, *TWO DOUBLES AND AN OTHER*/ZWEI DOPPELGÄNGER UND EIN ANDERER, 1989. *FOUND STUFFED CLOTH TOYS ON BABY BLANKET*/GEFUNDENE STOFFSPIELZEUGE AUF BÉBÉ-DECKE, 3 x 38 x 44 "/>7,6 x 96,5 x 111,8 cm.

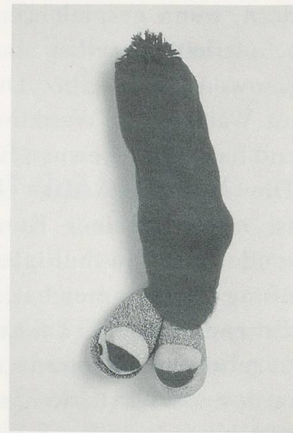
geben als mit progressiv ausgerichteten kunstsystemimmanenten Prinzipien und Problemen. Natürlich macht er sich damit zum Underdog, zum Exilanten und Exoten. Aber auch das zu tun, ganz bewusst zu tun, ist Bestandteil des Programms Mike Kelleys.

Das Programm scheint kompliziert, lässt sich aber provisorisch an einigen Markierungen festmachen: B-B-Bildung. Das eine B steht für Bewusstsein, das zu erweiternde, ein inzwischen zerfallendes, als peinlich betrachtetes Ziel der 68er/Hippie-Bewegung, das im Laufe der Reagan-Ära wirklich abhanden gekommen ist, das andere für das B in B-Movies. Das dritte steht schliesslich für die Einzelnen, die – obwohl von woanders kommend – mit B-Kultur arbeiten: Schauspieler wie Marlon Brando oder Schriftsteller wie Thomas Pynchon. Mike Kelley ist die Entsprechung zu diesem Phänomen als bildender Künstler.

Gleichzeitig drängen solche Figuren – vom Ausen der «richtigen» Kultur kommend – in deren Herz (und in deren Machtzentralstellen, d.h. Filmindustrie, Literatur, Kunst) vor. Mike Kelley stellt nicht in Nischen der Kultur (Underground), sondern in «richtigen» Galerien aus, ist also ein veritabler Teil des Kunstbetriebs. Figuren wie er sind Extremisten, und sie sind Verräter, denn sie machen sich mit ihrem bewusst eingesetzten B-Potential zu Erfüllungsgehilfen des Overground, der «richtigen» Kultur, indem sie den interessant-bizarren Nachschub, das Futter anliefern und das grosse Spiel unterstützen. Die eigene Gebrochenheit, die paranoiden Systeme, in die sie sich verstricken, die Freude an der Zerstörung der von ihnen aufgebauten

Regeln, schwarzer und andersfarbiger Humor, Bekenntnisse zum Masochismus sind indes nicht als Exotika erfunden, sondern künstlerisch-persönlicher Schutz vor dem realen Vollzug des Verrats. Das Spiel wird erhalten durch die persönliche Bereitschaft, sich vor die Räder des Overground-Systems zu legen: der Outlaw mit therapeutischem Ansatz, latent gewalttätig.

Dagegen aber sperrt sich Mike Kelley auch. Während er B und B uns und der Kunst und sich selbst vorspielt, bleibt sein Restanliegen nach wie vor die Bildung; Information weitergeben, Erkenntnisse, Lehrer sein. Daneben ist Bildung als Prozess zu verstehen. Mike Kelley ist ein zutiefst didaktisch denkender Mensch, der will, dass er verstanden wird. Er verweigert nicht die Aussage. Er duldet das Elend des markigen Schweigens nicht, ebensowenig das Elend des Schwätzens über Objekten, über der nicht wirklichen Arbeit Kunst, mit der soviel Geld verdient wird. Er verhält sich wie der Kleinkriminelle beim Verhör, von dem man genau weiss, dass selbst das Geständnis nur die halbe Aussage ist. Der Rest ist Prozess. Der Rest ist... das



MIKE KELLEY, *SACKMATES*/SACKMÄNNCHEN, 1989. *TIED CLOTH, STUFFED ANIMALS, FELT*/STOFF, STOFFTIERE, FILZ, 21 x 8 x 5 "/>53,3 x 20,3 x 12,7 cm.

Arbeitsfeld von Mike Kelley. Der Rest ist visuell. Der spielt uns etwas vor. Der lässt nicht locker. Der duldet das Elend nicht, aber er befasst sich mit allen Qualitäten des zeitlosen Elends derjenigen, die zum Scheitern verurteilte, geschichtlich notwendige Aufgaben dennoch übernehmen, ohne dass sie ein

Soldatenethos dazu anstachelt. Eher dreht sich's bei Mike Kelley um eine gewisse Hobo-Schläue, dass die zum Scheitern verurteilten Geschichten in den Nischen nicht immer scheitern: das grössere Elend der nur von Erkenntnissen Abhängigen gegenüber denen, die sich auch auf Erfahrungen berufen können (und deren Geschichte: in einem Artikel über die SRL (Survival Research Laboratory), den er vor einiger Zeit für Parkett Nr. 21 schrieb, erwähnte er unter anderem auch Robert Smithson als Anhänger



MIKE KELLEY, *PAY FOR YOUR PLEASURE / BEZAHL FÜR DEIN VERGNÜGEN*, 1988, INSTALLATION VIEW: RENAISSANCE SOCIETY CHICAGO.

der niederen Kultur). Mike Kelley aber nimmt im Gegensatz zu Smithson die Teile richtig heraus (Banner, Sad-Sack-Motive, die Strickpuppen, die Wachskerzen, die nach Heavy-Metal-Band-Fan-Flaggen gestalteten Mike-Kelley-Banner, Stimmen auf Band, künstlerische Arbeiten des Massenmörders John Gacy), formt diese Teile um, gibt sie wieder ein ins grosse Ganze, per Installation, Edition, Serie, Zeichnung oder Fotografien. Alle Medien sind recht. Da, wo die Ozeane zusammenfliessen, da steht er, grinsend. Mike Kelley als Rock Gibraltar, der Posten ohne Funktion. Sozusagen naturgegeben ist ihm der Job, die Schneise zu betrachten und Mitteilung über Untiefen, Missverhältnisse und andere Zwischenfälle zu machen. Nebenbei manipuliert er auch.

Dabei wird klar, dass Kelley ein echter Zwangscharakter ist. Selbstverwirklichung, Prozesse, ja. Aber nicht ohne Pedanterie. Die Art der künstlerischen Umsetzung zeugt von Inhalts- wie von

Formenwahn. Alles muss erklärbar sein und visuell lesbar. Jedem seiner «Projekte», die er einfach alle «Bilder» nennt, selbst die, in denen wirklich ultimativ elende, miserable, traurige, eklige, aber auch mythenbildende Reste von Kultur verwendet wurden, liegt eine schulmeisterliche Logistik und wohlrecherchiertes Studienmaterial zugrunde. Die eigene Affinität zum Schrabbel wird so ausgenüchtert und als Code verwendbar gemacht. B-B-Bildung. Er sucht die Zeitlosigkeit von Verrottetem,



MIKE KELLEY, *INSTALLATION VIEW*, ROSAMUND FELSEN GALLERY, 1989, LOS ANGELES.

schickt uns auf die Reise in die andere Hälfte der Aussage.

Der will uns dahin kriegen zu sehen, dass Kunst sowieso woanders gelandet ist als in der Wirklichkeit, weil Wirklichkeit inzwischen schon längst anders aussieht und anderes mit uns macht als das, was die sich gedacht hatten, die im Unterschied dazu Kunst definiert haben (und auf die wir meistens hören). Da soll nichts mehr einem anderen aufgedrückt oder durchgesetzt werden. Statt dessen gibt's lautes Stottern: B-B-Bildung. Was direkte Bezüge zur Kunst angeht, suhlt sich Mike Kelley am liebsten im Bodensatz: Kunst von Verbrechern (Installation in Chicago mit in Auftrag gegebenen Porträts berühmter Dichter und Künstler, daneben das Serial-Killer-Bild «Pogo The Clown» und eine Kollektenbox «Half A Man», Installation «Pay For Your Pleasure»), Kunst von und mit Frauen («How I Got Into Art» mit den durch Vaselineschmiere gefilterten Photos von nack-

ten Frauen bei der Kunstarbeit/Performerinnen), Hobby-Kunst («More Love Hours Than Can Ever Be Repaid» und «Wages Of Sin»), religiöse Kunst (Banner), Sex («Incorrect Sexual Models»-Zeichnungen), Comic-Kunst-Figuren («Sad Sack»), Musikszene (Flaggenserie). Ob Parodie auf die Idee des Pantheons oder die Thematisierung der Beziehung zur Frau als Künstlerin, ob Schuld und Sühne, ewiges Versagen oder Headbanging... alle und alles ist bestimmt von Massenkultur. Je hermetischer etwas ist, desto einfacher ist es, sich zu verteidigen. Je offener es ist, desto schwieriger. Oder man lässt es und sucht sich seinen Weg durch die verbotenen Bereiche, die kitzeln; wie die verdächtigen Bereiche aber kitzeln auch die verschmähten (eine besondere Methode heraus).

Mike Kelleys Arbeit ist nicht darauf angelegt, den einen Effekt zum einzigen Zeitpunkt zu erwischen, er duldet nicht das EINE Ding, den Dreh, sondern viele serielle, nicht ohne eine gewisse obsessive Komponente. Die Beschäftigung mit Massenkultur geht nicht spurlos an ihm vorbei. Gib mir Narben für die gescheiterte Geschichte. Ohne allergenaueste Beschäftigung mit allen Teilen der Massenkultur im Westen Amerikas hätte Pynchon kein «Vineland» schreiben können. Das Eingeben all dieser so nahe an der Geschichte gewonnenen Informationen aber läuft mit einer nahezu perfiden Hypersensibilität, wenn es darum geht, die Form zu bestimmen und «das Bild» auszuführen. Das Scheitern ist inbegriffen, das Stottern auch. B-B-Bildung. Ein Titel wie ein Witz, von der Sorte, der auf einer Behinderung beruht, auf der Obsession oder auf Dreck, tabuisierten Bereichen/Reizen. B-B-Bildung, ein Titel, ein paar Worte: Die sind Repräsentation für die Dynamik, für die Prozesse, die Mike Kelley schafft, um seine Kunst für einen Moment zum Leben zu erwecken und in einer Aufführung der Bilder, auch genannt «Ausstellung», münden zu lassen; dann ist das Projekt vorbei und ein neues steht an, während das alte sich in die Geschichte einreihet. Mike Kelley ist ordentlich. Jedes seiner Projekte hat da seinen Platz. Geht einher mit seinem Leben. Suggestiert aber jedesmal, dass das Scheitern ihm nichts ausmacht, weil die sowieso davon wissen, dass sie vergehen, die nichts zu verlieren und keine

Zeitlosigkeit zu etablieren haben. Gerade mit dieser Haltung sprechen sie auch nachher von der Gegenwartigkeit von Dingen, die es geschafft haben, Nicht-Mehr-Problem zu werden.

In den Bindestrichen, zwischen den Worten aber findet man die andere Hälfte der Aussage: Da ist etwas, was nicht ordentlich gelöst werden kann, ein Stück «Ungeklärter Fall», eine seltsame Wendigkeit. Der Künstler als Verbindungsstück?

In verschiedensten Medien ist er im Laufe der Jahre aufgetaucht, in Musik, Performance, Texten, Zeichnungen, Bildern, Photographien. Sein Interesse reicht von Konzeptkunst, Body-Art, Fluxus, Agit-Prop-Kunst bis zum gemalten, genähten oder sonstwie hergestellten Bild. Noch in Detroit lebend war er, der sich schon immer für einen der stärksten Zweige der Popkultur, der Popmusikultur interessierte, kurzzeitig Mitglied der Noise-Band «Destroy All Monsters», war Fan von Iggy Pop und den White Panthers. Als Kunststudent interessierte er sich für Peter Saul, Vito Acconci, Olaf Fahlström, die politische Version von Process-Kunst, die Wiener Aktionisten, Beuys, Polke, Richter, Burgin, für alles, wo soziale Aktion und Kunstaktion miteinander verzahnt waren...

Die europäische wie amerikanische Fluxusbewegung gab aber seinen Neigungen zu Aufführungen mit Experimentalmusik gerne nach. Eine Aufführung von «Plato's Cave/Rothko's Chapel/Lincoln's Profile» (die drei Genitive, die am besten zusammenpassten und doch auch noch verbunden sind, durch die Idee der Höhle, der Flecken, und der How-to-do-a-Mythos-Bildung zusammengeschweisst wurden, erst in einen Text, dann in eine Performance hinein, 1986 im Artists Space in N.Y.) fand unter Einbeziehung der Band «Sonic Youth» statt. Das Interesse an physischem Angegriffenwerden, Einbezogenwerden zieht sich durch seine gesamte Arbeit. Der Wunsch des Künstlers, ein Star zu sein, hier mutiert in den, ein Rocker zu sein, wird trotz aller Widerstände, innerer Peinlichkeitsgefühle, eine Show abzuziehen, nachgegeben; also wird voll ins Dilemma hereingestapft! Obsessiv-exzessive Umleitung des als eigen erkannten «männlichen Blicks», und das Ganze als Feminist! Und als der, der den Frauen etwas schuldet, Parodie von Körper-

bewusstsein und Geständniszwang des Künstlers/Rockers inklusive («How I Got Into Art»).

Die Verschiedenheit führt zu oft und gerne zum Argument der Unentschiedenheit, der Unreife. Mike Kelley verbucht das für sich. B-B-Bildung setzt andere Vorzeichen, er sagt, er mache auf jeden Fall «adoleszente Kunst». Und da ist jedes Mittel recht, die Balance auszuloten zwischen ökonomischen und psychischen Werten. Das Ringen um diese Balance ist ja in der Adoleszenz am allerstärksten. DIE Kraft muss man erst mal wieder aufbringen. Es ist ausserdem eine künstlich verlängerte Jugend in bezug auf Effektivitätsdenken, den Zwang, alles als feindlich zu betrachten, was nicht funktionell ist, – und Kunst wird im post-industriellen Zeitalter ja gerade wieder als voll funktionstüchtig betrachtet, und wenn es nur für die Therapie der Brust ist (etwas entgegensetzen; der Zwang, etwas repräsentieren zu müssen). Und doch arbeitet Kelley wie besessen daran, dass alles, was so nicht-erzwungen wird, einen Sinn bekommt. Dann aber studiert er seine Fälle und ist immer darauf versessen, eine allgemein zugängliche Lösung zu finden. Jeder soll DAS verstehen können, und jedes Mittel ist recht, die glücklichen Störungen, ja selbst abgehalfterte Mittel wie die Provokation. «I'm a blue-collar anarchist with some old-guard anarchism thrown in.» Nicht ganz zu Unrecht ist er daher auch schon öfters mal mit dem deutschen Künstler Kippenberger verglichen worden, als amerikanisches Pendant.

«Täuschungspotentiale in der Rhetorik institutioneller Sprache offenlegen», schrieb Kelley über die SRL... und es könnte eine Aussage über ihn selbst sein, wenn man statt institutioneller Sprache «Art» setzt. B-B-Bildung heisst auch ein Bewusstsein von der Scheisse haben: Nicht nur deswegen gibt sich seine Arbeit aussen mit den Dreckelementen der Kunst, mit prä-genitalen Zuständen der Sexualität (Absicherung gegen Sexismus oder interessante utopische Sexualpolitik) ab, wenn er vorschlägt, dass der Arsch das einzige bei den Geschlechtern gleiche Teil des Sexualitätsbereichs sei.

Das darf ein Künstler wieder mal nicht sagen: Pornos, Arschwitze, Scheisse, Schmutz – so dass Kelley damit definitiv ein Potential gewonnen hat. In einer etwas eleganteren Form war auch die Arbeit mit



MIKE KELLEY, PAGAN ALTAR/HEIDNISCHER ALTAR, 1989,
ACRYLIC ON THREE PANELS WITH 2 BOARDS AND 2 BUNCHES OF
DRIED CORN/ACRYL AUF 3 FELDERN MIT 2 TAFELN UND
2 BÜSCHELN GETROCKNETEN MAIS,

98 x 100 x 8 "/250 x 254 x 20,3 cm.

den «Stimmen des Verlangens» auf dem Klo (bei «Herren» Frauenstimmen, bei «Damen» Männerstimmen) ein Eindringen in diese Tabuzone. So spielt Kelley alle Spiele des Nicht-Ungebrochenseins durch. Es gibt keine Romantik in diesem Spiel. Romantische Anliegen hat er zwar, aber mit der historischen Romantik hat er schon in einer seiner frühen Arbeiten, 1981/82, abgerechnet: fünf Albert-Pinkham-Ryder-Imitationen auf Karton gemalt – Fragen nach der eigenen Jugend und der Jugend der amerikanischen modernen Malerei, Fragen danach, wie man mit Geschichte umgehen soll/muss, Abarbeitung, Geschichtsarbeit. Ein anderes Geschichts-Projekt Kelleys ist das Sammeln von missgestalteten, übermalten, verunzierten Bildern in den Schul-Geschichtsbüchern...

Wie immer ins Leben gegriffen ist seine Kunst, um zu zeigen, wie Geschichte, die der anderen, des grossen Machtapparats, aber auch die der eigenen individuellen, des kleinen Machtapparats, auflösbar ist; um zu behaupten, Geschichte hat Löcher, kraft B-B-Bildung.

C-Culture and B-Culture

*"I'm not interested in things that rise above,
but rather things that sink below.
Anything that people don't like."*

(FROM AN INTERVIEW WITH ELISABETH SUSSMAN AND DAVID JOSELIT)

Never let go! Mike Kelley's art is a hard-to-resolve case of a representative of art as an obscene pseudoscience, who presents himself as a pseudoartist and simultaneously as a teacher, both in all seriousness; someone who is not prepared to endure but who, if there is any action going on, takes over the director's chair and gives out the stage directions in person. All this as an American, living by choice on the West Coast, in LA. Coming from Detroit, that was his decision.

Mike Kelley's methods are complex; he and his art are a hard-to-unravel case of a multiple personality that has taken on the task of conveying insights about art as insights about life and vice versa, of becoming absurdly entangled in those very issues, with built-in last-ditch appeals, strategic moves, and therapeutic effects. And with all the tricks that make up life in American culture, its products, its debris, its in-between worlds.

That culture is not our culture. Europeans, even the best informed, can extract from it no more than scraps, individual phenomena, individual insights, doubly filtered by information systems, first over there and then over here.

We come from outside. What reaches us from the West Coast is only the spectacular. High Art, Smart Art, even most of the painting: most new American art has

been filtered through New York, and there Mike Kelley's art is hardly more comprehensible than it is here. You have to be persistent. Hang in there. Never let go. Like Mike Kelley. One who is not unconditionally committed to the art projects into which he drives himself and the spectator, but who has made it his duty to entrap the viewer within the installations, to really involve him emotionally in the surface of art.

Not only does the art that Mike Kelley makes remind us of the existence of that surface, real or other worlds, aspects of culture, but he himself is involved in that surface: involved in a way that draws in his art and, with it, the person who sees that art.

This is not a voluntary process.

Rationally chosen objectives, obsessions, and economic, subjective, or historical propensities become enmeshed in a dynamic context that admits only of an art driven by a concern with the poor, dirty, neglected, abandoned portions of art, and with the questions that emerge from their dynamics, rather than with the progress-oriented issues and principles that are intrinsic to the art system.

Of course, he thereby turns himself into an underdog, an exile, an exotic. But this, too, as an entirely deliberate act, is part of Mike Kelley's program.

The program seems complicated, but it can provisionally be defined by a number of signs: C-Culture, B-Culture.

JUTTA KOETHER is an artist and a free-lance art critic. She lives in Cologne.



MIKE KELLEY, *MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID /
MEHR LIEBESSTUNDEN ALS JE ZURÜCKBEZAHLT WERDEN KÖNNEN*, 1978,
MIXED MEDIA, 96 x 127 x 6 "/>244 x 323 x 15 cm.
UND / AND: THE WAGES OF SIN / DER LOHN DER SÜNDE, 1987,
WAX CANDLES ON ROUND BASE / WACHSKERZEN AUF RUNDEM GESTELL.

MIKE KELLEY, *INSTALLATION VIEW, RENAISSANCE SOCIETY, 1988, CHICAGO.*



C stands for Consciousness, expansion of: the goal of the Hippie movement of '68, which got well and truly lost during the Reagan Era; now no more than a crumbling relic, and regarded as something of an embarrassment. B stands for the B in B movies. C and B stand for those individuals who, although their origins lie elsewhere, work with B-Culture: actors like Marlon Brando, or writers like Thomas Pynchon. As artist, Mike Kelley is the Visual Culture counterpart to this same phenomenon.

Such figures, who come from the surface of "real" culture, simultaneously penetrate into its heart (and into its centers of power, i. e. film industry, literature, art): Mike Kelley does not exhibit in the nooks and corners of culture (Underground) but in "real" galleries, and is thus a real part of the art business. These figures are extremists, and they are traitors; for by consciously exploiting their B-potential they make themselves into the agents of the Overground, of "real" culture, by keeping it supplied with bizarre interest and thus feeding it and keeping the whole game going. Their own broken state, the paranoid systems in which they become enmeshed, their joy in breaking their own rules, their black humor (other colors too), their declared masochism, are not invented for exotic effect but as an artistic and personal defense against the consummation of their treason. The game is kept going by their readiness to lie down in person under the wheels of the Overground system.

The outlaw with the therapist's touch, latently violent. But then Mike Kelley balks at this as well. While he acts out C and B for the benefit of us, of art, and of himself, his residual concern remains with Culture. Conveying information. Insights. Being a teacher. At the same time, Culture is to be conceived as a process. Mike Kelley is profoundly didactic in his thinking, and he wants to be understood. He does not refuse to make a statement. He does not endure the anguish of the strong, silent pose, or that of endless drivel over objects, art as overpaid and not real work at all. He behaves like a petty criminal under interrogation: even when he confesses, he is clearly telling only half of the truth. The rest is process. The rest is - Mike Kelley's field of action. The rest is visual. He is acting something out for us. No letting go. He endures no anguish, but concerns himself with all the qualities of the timeless anguish of those who under-

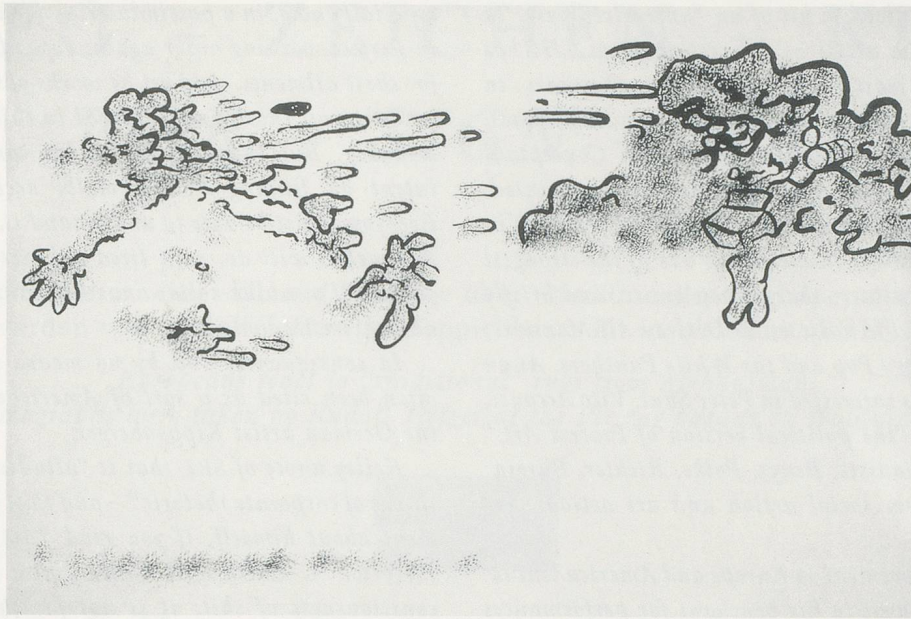
take historically necessary, but doomed, endeavors unsupported by any military ethos. His is rather a certain hobo slyness, so that hole-and-corner history, though doomed to failure, does not always fail. The greater anguish of those who depend only on insights, as compared with those who can also refer to experience [and to its history: in an article on the SRL group (Survival Research Laboratory) that he wrote for Parkett 21 a while ago, he mentioned Robert Smithson, among others, as a fan of low culture].

Mike Kelley, by contrast, extracts the parts [banners, Sad Sack motifs, knitted dolls, wax candles, the Mike Kelley Banner (derived from Heavy Metal fan flags), taped voices, the artworks of the mass-murderer John Gacy], reshapes those parts, and feeds them right back into the Whole Thing, as installations, multiples, suites, drawings, or photographs. Any media will do. Where the oceans meet, there he stands, grinning. Mike Kelley as the Rock of Gibraltar, the sentinel without a function. He seems born for the job of watching the gap and giving information on depths, mismatches, and other incidents. He manipulates as well.

In the process, it becomes clear that Kelley is a genuinely compulsive character. Self-realization, processes, yes. But not in the absence of pedantry. The nature of the artistic transposition reveals signs of mania in both content and form. Everything must be explicable and visually legible.

Every one of his "projects," as he calls all his pictures - and this goes even for those in which truly ultimately arid, wretched, sad, revolting, or even myth-making remnants of culture are used - is based on schoolmasterly logic and on well-researched study material. His personal affinity with trash is thus sobered up and made usable as a code. B-Culture, C-Culture. He seeks the timelessness of decay, and sends us on a journey into the other half of his statement.

He wants to get us to the point where we see that art has ended up somewhere else than in reality; because reality now looks completely different, and does different things to us, from the way it seemed to those who defined art in contradistinction to it (and whom we mostly listen to). Nothing is to be imposed or forced on anybody; not anymore. Instead, there is a loud stuttering: C-Culture. As for direct relations to art, Mike Kelley prefers to wallow in the dregs: the art of criminals (the instal-



MIKE KELLEY, GARBAGE DRAWING / ABFALL-ZEICHNUNG NO. 52, 1989,
ACRYLIC ON PAPER / ACRYL AUF PAPIER, 30 1/2 x 42" / 77,5 x 106,7 cm.

lation in Chicago, incorporating commissioned portraits of famous writers and artists, alongside the serial killer picture, *POGO THE CLOWN*, a collection box, *HALF A MAN*, and the installation, *PAY FOR YOUR PLEASURE*), art by and with women (*HOW I GOT INTO ART*, with vaseline-blurred nude shots of women working on art/in performance), hobby art (*MORE LOVE HOURS THAN CAN EVER BE REPAID* and *WAGES OF SIN*), religious art (banners), sex (*INCORRECT SEXUAL MODELS*, drawings), comic book figures (*SAD SACK*), the music scene (flag series). Whether parody of the idea of a pantheon, thematic use of the relationship with woman as artist, crime and punishment, eternal nonachievement, or headbanging... everyone and everything is defined by mass culture.

The more hermetic something is, the simpler it is to put up a defense. The more open it is, the harder it gets. Or you give up and try to make your own way through the forbidden areas that titillate; but, like the suspect areas, the despised areas also titillate (a special method). Mike Kelley's work is not designed to secure a single effect at a single moment in time; he does not tolerate the ONE thing, the knack, but many things, *seriatim*, not without a decided compulsive element. His concern with mass culture does not leave him unscathed.

Give me scars for the failure of history. Without the most precise familiarity with every aspect of mass culture in the American West, Pynchon could never have written *VINELAND*. All this information input, acquired so close to history, carries with it an almost insidious hypersensitivity, when it comes to setting the form and executing "the picture."

Failure included, stuttering too. C-Culture. A title like a joke about handicap, or about obsession, or about dreck, about taboo areas or stimuli. C-Culture, B-Culture, a title, a few words: they exhibit the dynamic, the processes that Mike Kelley sets up in order to bring his art momentarily to life in a presentation of pictures, also known as an "exhibition"; then the project is over, and it is time for a new one, while the old one takes its place in history. Mike Kelley is an orderly person. Every one of his projects has its place; they run in parallel with his life, but they suggest, every time, that failure is of no consequence, because they know that they are transient and have nothing to lose, no timelessness to establish.

This is exactly the posture in which they speak, even subsequently, of the presence of those things that have managed to become problems-no-longer.

It is in the hyphens, between the words, that the rest of the statement is to be found: this is something that

cannot be tidily solved, a bit of an "unresolved case," a strange twist. The artist as connecting piece? He has shown up in the most varied media, over the years: in music, in performance, in texts, in drawings, in pictures, in photographs. His interests extend from Conceptual Art, Body Art, Fluxus, Agit-Prop Art, to the painted, sewn, or otherwise manufactured picture. Even back in Detroit he was always interested in one of the strongest branches of pop culture, that of pop music, and briefly was a member of the noise band Destroy All Monsters; he was a fan of Iggy Pop and the White Panthers. As an art student he was interested in Peter Saul, Vito Acconci, Olaf Fahlström, "the political version of Process Art," the Viennese Actionists, Beuys, Polke, Richter, Burgin: all those in whom social action and art action were intertwined.

The Fluxus movement in Europe and America lent itself particularly well to his penchant for performances involving experimental music. PLATO'S CAVE / ROTHKO'S CHAPEL / LINCOLN'S PROFILE (the three genitives that fitted best and are still linked, welded together by the idea of the cave, the splotch, and the do-it-yourself myth, first into a text, then into a performance) was once performed at Artists' Space in New York with the band, Sonic Youth, taking part. Through the whole of his work there runs an interest in being physically assailed and dragged in. The artist's wish to be a star mutates here into the wish to be a rocker; overcoming all resistance, all embarrassment about putting on a show, it prevails; and so he steps slap into a dilemma! Obsessive, excessive diversion of the "male gaze," acknowledged as his own; and all this as a feminist! And as the one who owes women something. Parody of the body-consciousness and the confessional compulsions of the artist/rocker (HOW I GOT INTO ART).

Too often and too readily, to be different attracts accusations of indecision, immaturity. Mike Kelley takes that in his stride. C-Culture takes a different angle: he says that in any case he is making "adolescent art." And any expedient will do to hold the balance between economic and psychic values. In adolescence this particular conflict is at its height. The strength has to be mustered later. This is also an artificial extension of youth in an effort to counteract the preoccupation with effect, the compulsion to treat anything as hostile that is not functional (the need to oppose, the compulsion to show off) –

especially now, in a postindustrial age that thinks art is in perfect working order again, even if only as therapy for chest ailments. And yet he works obsessively to make sure that all that is nonachieved in this way acquires a meaning. But then he studies his cases and remains intent on finding a universally accessible solution. Everyone must be able to understand it, and to that end any means will do, even tired old methods like provocation. "I'm a blue-collar anarchist with some old guard anarchism thrown in."

In consequence, and by no means unfairly, he has often been cited as a sort of American counterpart to the German artist Kippenberger.

Kelley wrote of SRL that it "alludes to the deceptive intent of corporate rhetoric" – and that might be a statement about himself, if you read "Art" for "corporate rhetoric." C-Culture, B-Culture also means having a consciousness of shit: it is not for that reason alone that his work messes with art's dreck elements, with pregenital states of sexuality (either an insurance against sexism or interesting utopian sexual politics); or that he comes out with the proposition that the ass is the only area of sexuality that is the same in both sexes.

An artist is just not supposed to say that. Porn, ass jokes, shit, smut – that way Kelley has extracted a definitive potential. In a somewhat more elegant form, his work with "voices of desire" in the john (women's voices for "Gentlemen," men's voices for "Ladies") was another excursion into this same taboo zone.

And so he plays out all the games implicit in being not-intact. There is no romance in this game. He does have romantic tendencies, but he disposed of historical Romanticism in one of his early works in 1981–82, by painting five Albert Pinkham Ryder imitations on cardboard. Issues of his own youth, and of the youth of modern American painting, and of how to deal with history: working through it, history work.

Another history project of Kelley's is collecting the defaced, drawn-over, doodled-on pictures in school history books...

As ever, intervening in life to show how history – that of others, that of the great power apparatus, but also that of one's own individual little power apparatus – can be dissolved: to maintain that history has holes, by virtue of C-Culture.

(Translation: David Britt)