Mike Kelley : talking failure = über das Scheitern

Autor(en): **Kelley, Mike / Sylvester, Julie / Heibert, Frank**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 31: **Collaborations David Hammoons & Mike Kelley**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680219

Nutzungsbedingungen

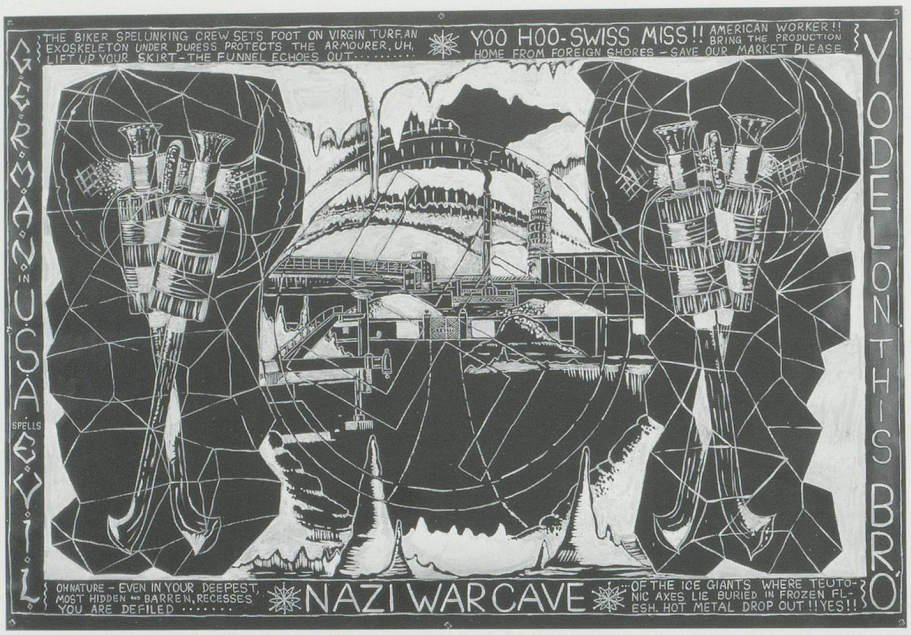
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



MIKE KELLEY, NAZI WAR CAVE II, 1986, acrylic on paper, 60 x 87½"/NAZI-KRIEGSHÖHLE II, 1986, Acryl auf Papier, 152 x 222 cm.

Talking Failure

MIKE KELLEY AND JULIE SYLVESTER

— **JS:** *Do you think of your work as being some kind of mutant strain of the Arts and Crafts Movement earlier this century?*

— **MK:** I think all contemporary artworks uphold the ideas of the Arts and Crafts Movement – if by that we mean the fetishization of the handmade, or limited edition, object – in relation to mass production. The issue is how this difference is addressed. Contrary to the Arts and Crafts Movement, in my work there is no nostalgia for a simpler economic system or greater product 'quality'. In the craft-related work, I am exploring the fact that the handmade object always 'fails' in relation to the manufactured object; the human touch is too apparent.

— **JS:** *What do you mean, the object "fails"?*

— **MK:** I see manufactured objects as being idealized objects. They're all alike so you think, well, if there is an original, it's kind of a perfect original and all the rest are exactly the same as it. The Arts and Crafts Movement viewed mass-produced objects as being kitsch or poor. I don't think that's the way people view them now. I think they see the manufactured object, by virtue of its 'untouched' quality, as a perfect object. And as it is the model for the craft object – rather than something that predated it – all craft objects become failures in respect to it. I'm interested in objects that try to play up that schism – between the idealized notion behind the object and the failure of the object to attain that. (Adolescence interests me in the same way because it is about enculturation, the point at which it becomes glaringly obvious that we are unnatural and that normalcy is an acquired state. Adolescents, in being 'unsuccessful adults',

---

JULIE SYLVESTER has an eponymous edition house in New York.

reveal the lie of normal adulthood.) But unlike expressionism, where the 'touch' reveals a unified personal psychology that is then idealized, these objects position themselves as being 'less than' the thing with no touch. It is this quality of being 'less than' that I'm after – to reveal the idiosyncrasies of the individual as failures in regard to the ideal rather than to heroicize them.

— **JS:** *But if you deny that your work is "gestural" then where does the implied personal psychology figure in it? And doesn't this quality of being "less than," by which you remove yourself from the work, then undermine this whole idea?*

— **MK:** I'm often working 'in character', so if there is a psychology, it's a fractured, schizophrenic one. The heroic individual is replaced by a kind of multi-individual. I'm in there but I'm trying to make it difficult to tell who this person is. It's important for those looking at the work to remember that it is art – it's about posturing. The viewer must at least suspect that I am not the thing I claim to be. For example, when I'm a woman, I'm a man posing as a woman.

— **JS:** *What do you mean, "when I'm a woman"?*

— **MK:** When I make work that adopts feminine cultural clichés, especially the craft-related pieces – where I sew or do work that everyone thinks looks like seventies feminist work – then I'm in the mindset, at least culturally speaking, of a woman. Or I am perceived as such . . . without knowing that I made the work, you would say that a woman did it.

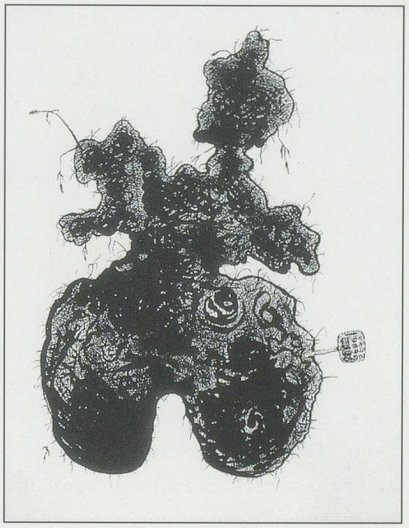
— **JS:** *The delineations of all of these different postures and characters and positions are incredibly subtle in your oeuvre though. With the edition of the ten silk scarves,* Pansy Metal/Clovered Hoof, *it was fascinating to see who bought which scarf-type; it was as if the whole thing had been rigged . . .*

— **MK:** I thought of the different scarves as representing different ideologies, and so simply shifting things stylistically within a really limited iconography can change both the audience and the presumed psychology of the maker. That's always been something I've recognized in my work, especially when I have done performance work – as I shift ideas like gears, who responds and what kind of response you get becomes really obvious. It's like Pavlov's Dog.

— **JS:** Master Dik *and* Country Cousin *sold quickly, mostly to men while* Unlucky Clover *sold slowly and consistently to women only.*

— **MK:** (laughs) I guess women like that castration idea. It'd be interesting to do a 'sales analysis' of the whole thing according to gender and sexuality and politics.

MIKE KELLEY, LUMP NO. 2 (HAY SEED), 1991, acrylic on paper, 40¼ x 32"/ HAUFEN NR. 2 (GRASSAME), 1991, Acryl auf Papier, 102 x 81 cm.



— **JS:** *Is art a criminal act against society?*

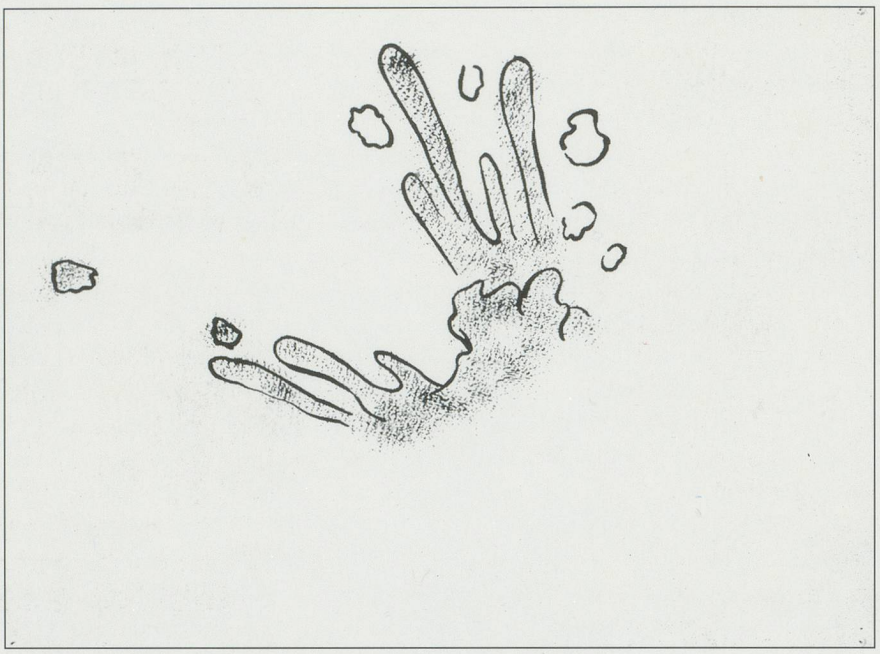
— **MK:** I believe that art is socially useful. If it is destructive, it is constructively so. What helps some, hurts others – all art is not made for the same audience. We are in a very restrictive period where many think it necessary to narrow the limits of what is allowable, to set up a unitary reality and condemn the idea of multiple 'realities'. I support an art of multiplicity, which is why I am an 'anti-classical' artist. In fact, I like to think that I make my work primarily for those who dislike it. I get pleasure from that idea. But the desire to undermine things is not so interesting in itself – I think that's the basic definition of art. What's interesting is how it's done.

— **JS:** *Do you think that there is such a thing as a 'blue-collar aesthetic'?*

— **MK:** Sure it exists, but if I had to pin it down, it gets difficult because, again, this aesthetic is not a unified thing. It's really interesting. I don't have a hatred of contemporary art, but I see a lot of people my age who, for example, come from a more upper-class background and for whom art is a job. Their work can be really mean about art. I come from this blue-collar situation and was drawn to art because blue-collar people hated it. I have no particular love for that mentality. I'm not trying to heroicize the working classes; I think they really dug a pit for themselves, a whole culture that makes them slaves and they'll fight to the death to maintain it.

— **JS:** *Is that something purely American?*

— **MK:** No, I think it's more fascist. It's not that different from Nazi art



MIKE KELLEY, GARBAGE DRAWING NO. 70, 1989, acrylic on paper, 24 x 31 7/8"/
ABFALL ZEICHNUNG NR. 70, 1989, Acryl auf Papier, 61 x 81 cm.

except that that was government-sponsored – European kitsch, I guess.

— **JS:** *I'm surprised that you accepted the term 'blue-collar aesthetic' so quickly . . .*

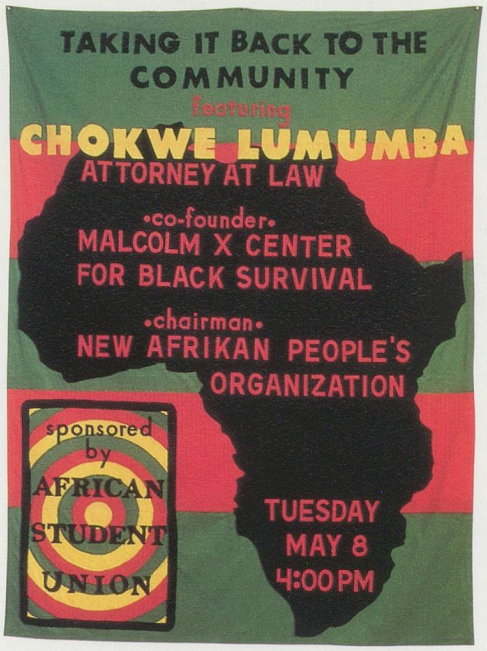
— **MK:** Why else would I even question the codes of authority? I don't believe my work comes out of 'ruler-guilt'.

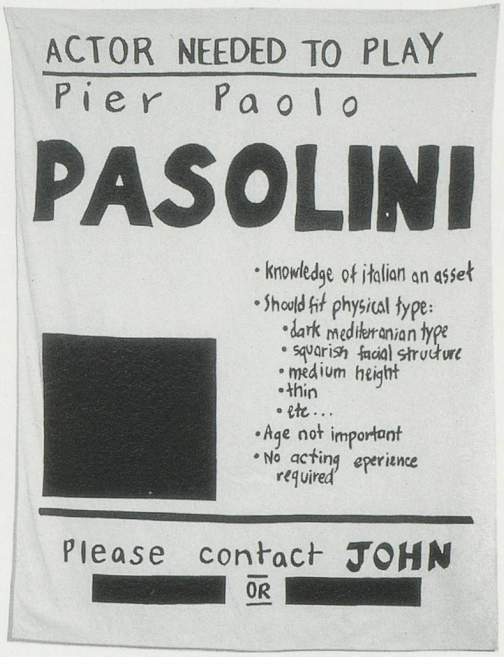
— **JS:** *Do you think that when you have a museum retrospective the audience will be different?*

— **MK:** No, because my crowd is basically in the art world. But I don't do anything straight; when I use this kind of outlaw stuff I make fun of it just as much as I make fun of other things. I'm not particularly loved by those outlaws, you know – my work doesn't follow their party lines. In a way, a lot of them are fine artists – they know what they're doing and they know that their relationship to their audience is more complicated than one-to-one. So in talking about these schisms and these clashes of systems, I'm interested in how images from a unitary belief system – like corporate mass culture – change as they become absorbed into a subculture.

— **JS:** *Is this the 'culture of adolescence', as in the work of Jim Shaw?*

— **MK:** I'm constantly amazed at how the art world can absorb terms and turn them into catchwords without even having to go through the process of setting up definitions or problematics. 'Adolescent' is such a word. Jim Shaw's work has almost nothing to do with adolescence, but because it uses a popular language that many artworld people are unfamiliar with, it is relegated to the adolescent bin, which at this point contains all post-Pop artists, regardless of how they treat the material. *The Billy Series* is a coming-of-age narrative which encompasses youth, adolescence, and adulthood. Most importantly, it addresses "faith addiction" – it is a sad chronicle of one character's relentless search for transcendence, despite the fact that the different





left: MIKE KELLEY, UNTITLED (CHOKWE LUMUMBA), 1990, glued felt banner, 70½ x 93¾"/
links: OHNE TITEL (CHOKWE LUMUMBA), 1990, Filzbanner, 179 x 238 cm.

right: MIKE KELLEY, UNTITLED (PASOLINI), 1990, glued felt banner, 70½ x 93¾"/rechts: OHNE TITEL (PASOLINI), 1990, Filzbanner 179 x 238 cm.

down: MIKE KELLEY, UNLUCKY CLOVER (from the series Pansy Metal/Clovered Hoof), 1989, silkscreen on silk, 53 x 38"/
unten: UNGLÜCKBRINGENDES KLEEBLATT (aus der Serie Pansy Metal/Clovered Hoof), 1989, Siebdruck auf Seide, 137 x 97 cm.

belief systems in play might be contradictory.

— **JS:** *So it's just like having all your stuffed toy sculptures infiltrate the museum but in reverse – so that the museum 'inducts' the toys? And if so, then is the difference between art and real things simply one of belief?*

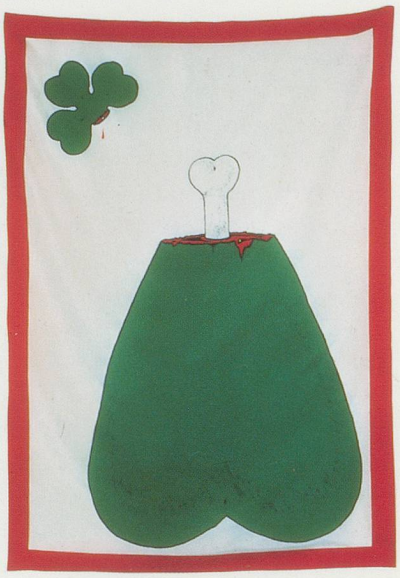
— **MK:** Well, that's one thing about the museum: the museum can co-opt anything; any object that is put there becomes 'high' by virtue of the context. But I have a problem with the terms 'high' and 'low' – I prefer 'allowable' and 'repressed' as they refer to usage – that is, whether or not a power structure allows discussion – rather than to absolutes. The museum drains meaning out of things. It's inevitable. But somewhere in there failure is the indicator of success.

— **JS:** *Failure of what?*

— **MK:** The failure of the object to meet the expectations of the viewer, or at least the immediate expectations of the viewer. That there's enough of a problem there for the viewer to raise a question or a problem. I don't want my objects to read as being 'right'.

— **JS:** *Is that what you mean when you say that you're an "anti-classical" artist?*

— **MK:** Yes. That's exactly what I meant.



Über das Scheitern

EIN GESPRÄCH MIT MIKE KELLEY VON JULIE SYLVESTER

— **JS:** *Sehen Sie Ihre künstlerische Arbeit als eine Art Mutation der Kunsthandwerk-Bewegung vom Anfang dieses Jahrhunderts?*

— **MK:** Ich glaube, alle zeitgenössischen Kunstwerke vertreten die Position der Kunsthandwerk-Bewegung – wenn wir damit die Fetischisierung des handgemachten oder in begrenzter Auflage hergestellten Objekts meinen – im Unterschied zur Massenproduktion. Die Frage ist, wie mit diesem Unterschied umgegangen wird. Im Gegensatz zur Kunsthandwerk-Bewegung gibt es in meinen Arbeiten keine nostalgische Verklärung eines einfacheren Wirtschaftssystems oder einer grösseren «Qualität» des Produkts. Bei meinen handwerklich orientierten Arbeiten untersuche ich, wie das handgemachte Objekt verglichen mit dem maschinell hergestellten Objekt immer «scheitert», der menschliche Zug ist zu offensichtlich.

— **JS:** *Was meinen Sie damit – das handgemachte Objekt «scheitert»?*

— **MK:** Ich sehe maschinell hergestellte Objekte als idealisierte Objekte. Man glaubt, sie seien alle gleich, und wenn es ein Original gibt, nun, dann ist es das vollkommene Original, und all die anderen sind ihm exakt gleich. Die Kunsthandwerk-Bewegung hielt massenproduzierte Objekte für kitschig oder armselig. Ich glaube nicht, dass die Leute das heutzutage noch so sehen; vielmehr ist das maschinell hergestellte Objekt für sie etwas Perfektes, eben wegen seines mangelnden menschlichen Zuges, seiner «Unberührtheit». Und da es zugleich Modell für das handwerkliche Objekt ist – und nicht nur etwas, das ihm vorausging –, müssen alle handwerklichen Objekte im Vergleich mit ihm scheitern. Mich interessieren Objekte, die diese Kluft unterstreichen – die Kluft zwischen der idealisierten Vorstellung, die hinter dem Objekt steht, und dem Scheitern des Objektes, sie zu erreichen. (In derselben Weise interessiert mich Jugend, denn da geht es um Sozialisation, um den Zeitpunkt, wo es sonnenklar wird, dass wir unnatürlich sind und dass Normalität ein erworbener Zustand ist. Dadurch, dass sie «erfolglos» Erwachsene sind, decken Jugendliche die Lüge des normalen Erwachsenseins auf.) Doch anders als beim Expressionismus, wo sich in dem charakteristischen «Pinselstrich» eine einheitliche persönliche Psychologie offenbart, die sodann idealisiert wird, haben diese Objekte den Stellenwert von etwas «Geringerem» als das Ding ohne die

persönliche Note. An dieser Eigenschaft des «Geringeren» liegt mir – das individuell Eigenwillige in bezug auf das Ideal als gescheitert zu entlarven, anstatt es zu heroisieren.

— **JS:** *Doch wenn Sie bestreiten, dass Ihre Arbeiten «gestisch» sind, wo kommt dann die angedeutete persönliche Psychologie darin vor? Und unterminiert die Eigenschaft des «Geringeren», durch die Sie sich*

JULIE SYLVESTER hat einen gleichnamigen Verlag für Kunsteditionen in New York.

von dem Werk fernhalten, nicht den ganzen Gedanken?

— **MK:** Ich arbeite oft «in einer Rolle», das heisst, wenn es eine Psychologie gibt, dann ist sie fragmentarisch und schizophren. Das heroische Individuum wird von einer Art Multi-Individuum ersetzt. Ich bin da schon drin, aber ich versuche, die Identifikation dieser Person zu erschweren. Die Betrachter des Werks dürfen nicht vergessen, dass es sich um Kunst handelt – es geht um die Pose. Der Betrachter muss zumindest den Verdacht hegen, dass ich nicht das bin, was ich zu sein behaupte. Zum Beispiel, wenn ich eine Frau bin, dann bin ich eigentlich ein Mann, der als Frau posiert.

— **JS:** *Was meinen Sie, wenn Sie sagen ‹wenn ich eine Frau bin›?*

— **MK:** Wenn ich eine Arbeit mache, die weibliche Kulturklischees aufnimmt, vor allem in den handwerklich orientierten Werken – wo ich nähe oder etwas produziere, das alle für feministische Kunst aus den 70er Jahren halten –, dann bewege ich mich in der geistigen Welt einer Frau, kulturell gesprochen jedenfalls. Oder werde so wahrgenommen ... Wer nicht weiss, dass diese Arbeit von mir ist, muss annehmen, dass es eine Frau war.

— **JS:** *All diese Posen und Rollen und Positionen sind in Ihrem Werk allerdings unglaublich fein voneinander unterschieden. Bei den Seidentüchern in einer Auflage von zehn Stück* – Pansy Metal/Clovered Hoof – *war es faszinierend zu sehen, wer welches Tuch kaufte; als wäre die ganze Situation gestellt ...*

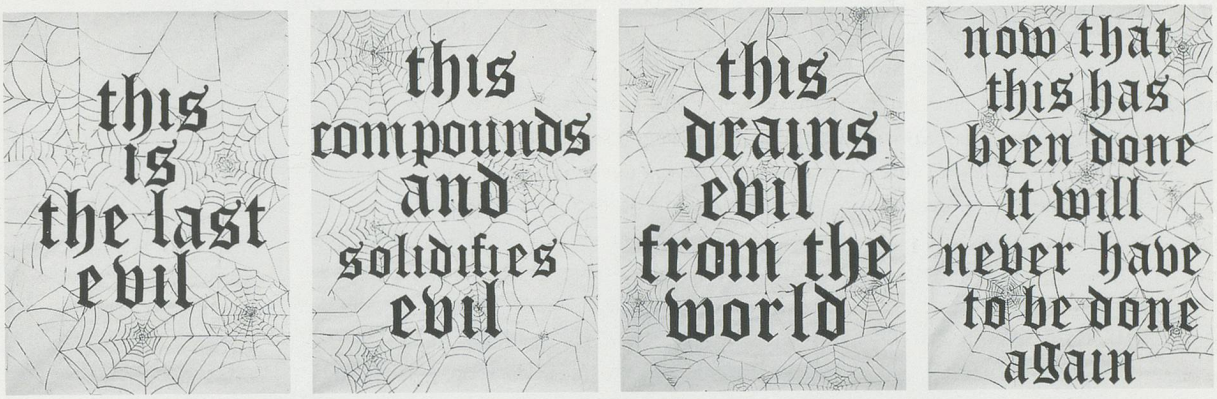
— **MK:** Für mich standen die verschiedenen Tücher für verschiedene Ideologien, und durch das blosse stilistische Verschieben einzelner Elemente innerhalb einer stark begrenzten Ikonographie liess sich sowohl das Publikum als auch die vermutete Psychologie des Herstellers verändern. Das fällt mir immer bei meinen Arbeiten auf, insbesondere bei Performances – wenn ich neue Gedankeninhalte wie einen anderen Gang einlege, ist es jedesmal ganz offensichtlich, wer auf welche Weise reagiert. Das ist wie mit dem Pawlowschen Hund.

— **JS:** ... Master Dik *und* Country Cousin *waren schnell verkauft, überwiegend an Männer, während* Unlucky Clover *langsam, aber stetig und ausschliesslich von Frauen gekauft wurde.*

— **MK** (lacht): Ich nehme an, Frauen mögen die Kastrationsaussage darin. Es wäre interessant, da mal eine «Verkaufsanalyse» anzustellen, je nach Geschlecht, Sexualität und politischer Einstellung.

— **JS:** *Ist Kunst ein krimineller Akt gegen die Gesellschaft?*

— **MK:** Ich bin davon überzeugt, dass Kunst sozial nützlich ist. Wenn sie destruktiv wirkt, dann auf eine konstruktive Weise. Was den einen hilft, schadet den anderen – nicht alle Kunst ist für das gleiche Publikum gemacht. Wir befinden uns in einer sehr restriktiven Zeit, wo viele es für nötig halten, die Grenzen des Erlaubten einzuschränken, eine einheitliche Realität zu schaffen und den Gedanken vielfältiger «Wirklichkeiten» zu verurteilen. Ich bin für eine Kunst der Vielfältigkeit – deshalb bin ich auch ein «anti-klassischer» Künstler. Ich denke sogar oft, meine Arbeiten sind vor allem für diejenigen, die sie nicht mögen. Dieser Gedanke macht mir Spass. Doch der Wunsch, etwas zu untergraben, ist für



APOLOGY (from AUSTRALIANA), 1984, acrylic on paper, 5 parts, each 64 x 48"/
APOLOGIE (aus: AUSTRALIANA), 1984, Acryl auf Papier, fünfteilig, jeder Teil 163 x 122 cm.

sich genommen nicht so interessant – meiner Meinung nach ist das die Grunddefinition von Kunst. Interessant ist erst, wie es gemacht wird.

— **JS:** *Glauben Sie, dass es so etwas wie eine «Ästhetik der Arbeiterklasse» gibt?*

— **MK:** Na klar, aber wenn ich sie an etwas festmachen sollte, würde mir das schwerfallen, denn auch diese Ästhetik ist nicht etwas Einheitliches. Das ist doch spannend. Ich habe nichts gegen zeitgenössische Kunst, aber wenn ich mich umschaue, sehe ich eine Menge Leute in meinem Alter, die zum Beispiel aus der Oberschicht stammen und für die Kunst ein Job ist. In ihren Werken können sie so richtig sauer auf die Kunst sein. Ich komme aus der Unterschicht und fühlte mich zur Kunst hingezogen, weil Arbeiter sie verabscheuten. Eine Mentalität, die ich nicht besonders mag. Ich versuche keineswegs, die Arbeiterklasse zu heroisieren; ich finde, sie hat sich selbst eine Grube gegraben – eine ganze Zivilisation macht sie zu Sklaven, und sie werden bis zum letzten Atemzug dafür kämpfen, dass alles so bleibt.

— **JS:** *Ist das etwas rein Amerikanisches?*

— **MK:** Nein, ich glaube, es ist eher faschistisch. Kein sehr grosser Unterschied zur Nazikunst, bloss dass diese von der Regierung subventioniert wurde – europäischer Kitsch, würde ich sagen.

— **JS:** *Ich bin erstaunt, dass Sie den Begriff «Ästhetik der Arbeiterklasse» so schnell geschluckt haben . . .*

— **MK:** Warum sollte ich wohl sonst die «Codes» der Autorität in Frage stellen? Ich glaube nicht, dass meine Werke aus dem «Schuldkomplex der Herrschenden» kommen.

— **JS:** *Glauben Sie dass eine Retrospektive Ihrer Werke in einem Museum ein anderes Publikum anziehen wird?*

— **MK:** Nein, mein Publikum kommt hauptsächlich aus Kunstkreisen. Aber ich tue ja nichts mit ernstem Gesicht; wenn ich dieses Aussenseiterzeug benutze, mache ich mich genauso darüber lustig wie über andere Sachen. Aussenseiter schätzen mich nicht besonders, wissen Sie – meine Arbeit hält sich nicht an ihre Parteilinie. Auf ihre Weise sind viele von ihnen gute Künstler – sie wissen, was sie tun, und sie wissen auch, dass ihr Verhältnis zu ihrem Publikum nicht bloss 1 : 1 ist, sondern komplizierter. Wenn ich über diese Klüfte und aufeinanderprallenden Systeme spreche, interessiert mich daran, wie Bilder aus einem einheitlichen System von Überzeugungen – wie es die Unterhaltungsindustrie ist – sich verändern, wenn sie von einer Subkultur übernommen werden.

— **JS:** *Meinen Sie damit die «Kultur der Pubertät» wie bei Jim Shaw?*

— **MK:** Es verblüfft mich immer wieder, wie der Kunstbetrieb einen Begriff aufnehmen und zu einem Schlagwort machen kann, ohne sich auch nur dabei aufzuhalten, wie man ihn definieren oder problematisieren könnte. «Jugend» ist so ein Wort. Jim Shaws Arbeiten haben praktisch nichts damit zu tun, aber weil er eine Art von Umgangssprache benutzt, die den meisten Leuten im Kunstbetrieb fremd ist, werden diese Arbeiten in den «jugendlichen» Topf geschmissen, wo inzwischen sämtliche Post-Pop-Art-Leute drin sind, egal, wie sie mit dem Material umgehen. The *Billy Series* erzählt vom Erwachsenwerden und umfasst Kindheit, Pubertät und Erwachsensein. Was besonders wichtig ist, sie handelt von «Glauben als Droge» – eine traurige Chronik der rastlosen Suche einer Figur nach dem Transzendentalen, ungeachtet der Tatsache, dass die unterschiedlichen beteiligten Glaubenssysteme sich widersprechen könnten.

— **JS:** *Ist es demnach so, als würden alle Ihre ausgestopften Spielzeugskulpturen das Museum infiltrieren, bloss mit umgekehrtem Vorzeichen – das heisst, das Museum würde die Spielzeuge «weihen»? Und wenn ja, ist dann der Unterschied zwischen der Kunst und «wirklichen Dingen» lediglich einer des Glaubens?*

— **MK:** Na ja, das ist eine Eigenschaft der Museen: Sie können absolut alles aufnehmen; jedes Objekt, das dort ausgestellt wird, bekommt nur durch die Umgebung den Stempel der «hohen Kunst». Ich habe Schwierigkeiten mit den Begriffen «high» und «low» – mir sind die Bezeichnungen «erlaubt» und «unterdrückt» lieber, denn sie beziehen sich auf den Gebrauch, d. h. auf die Frage, ob eine Machtstruktur die Diskussion zulässt oder nicht, und nicht auf absolute Grössen. Das Museum entleert alles seiner Bedeutung, das ist ganz unvermeidlich. Doch irgendwo steckt in diesem Scheitern auch das Anzeichen für Erfolg.

— **JS:** *Wer oder was scheitert?*

— **MK:** Das Objekt scheitert darin, den Erwartungen des Betrachters zu entsprechen, oder zumindest seinen spontanen Erwartungen. Es soll genug Schwierigkeiten für den Betrachter geben, damit sich ihm eine Frage oder ein Problem stellt. Meine Objekte sollen nicht als «richtig» entschlüsselt werden.

— **JS:** *Haben Sie das gemeint, als Sie sagten, Sie seien ein «anti-klassischer» Künstler?*

— **MK:** Ja. Genau das.

(Übersetzung: Frank Heibert)

MIKE KELLEY, ESTRAL STAR 2, 1989, found stuffed animals (sock monkeys), 22 x 15 x 4½"/Gefundene, ausgestopfte Socken, 56 x 38 x 11,5 cm.