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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 96: Collaborations Marc Camille Chaimowicz, Pamela Rosenkranz, John Waters, Xu Zhen

Artikel: John Waters : JW 101 = Vorkurs JW

Autor: Sanders, Jay / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679892

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: 12.07.2025

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

JW 101

JAY SANDERS

What can I say that hasn't been said about John Waters? One thing's certain, it's generally more rewarding to read John Waters than to read *about* John Waters. And beginning with his early-career memoir *Shock Value*, in 1981, we often get both in one—as Waters acerbically recounts the trials and tribulations of his then scandalous and vile moviemaking and, along the way, lays forth a paradigm-shifting template for American cultural criticism. Speaking as both one of "you" (in private, taking the winds of contemporary culture in your face) and one of "them" (those privileged few who actually produce culture and work from within its industry), his patented fulminations serve to lampoon media moralism, traffic through the fears and fantasies of contemporary culture, and peddle an altogether unique pantheon of both the abhorrent and the refined. Offering value judgments for a valueless time, Waters is both a businessman—a "carny," as he would say—distributing himself through nearly every available entertainment and art form, and an erudite, nostalgia-free dandy.

Waters's now fifty-year career as a filmmaker, satirist, artist, and entertainer bridges and laces through myriad cultural, social, and artistic moments. The decadent sensibility that emerged from what the infamous critic Stefan Brecht called "Queer Theatre"—epitomized by the New York underground camp theater spectacles of Charles Ludlam and Jack Smith—would impact the foundation of Waters's vision as it migrated onto 16mm celluloid via Smith, Andy Warhol, and George and Mike Kuchar. Each erected their own form of para-cinema industry replete with cobbled together casts of underground "stars" and a mock corporate-entertainment aesthetic. Embodying the artistic extremes of post-hippie nihilism, their eccentric and crass visions for an imploding utopia are radically directed onto the base core of late '60s commercial and media culture, plunging into its morass to invent a ramshackle beauty by reordering its meanings. Tellingly, in the book *Midnight Movies* (1983), film critic J. Hoberman declares that the ultimate midnight movie of the era was Jack Smith lighting and arranging piles of urban trash at 2 AM in his SoHo loft. As both a haven and the basis of a philosophy, this deep navigation within media culture itself became an artistic ethos that would be brilliantly absorbed, extended, and disseminated by Waters far beyond its localized origins.

Fast forward. By the mid-'80s, *Shock Value* and Waters's collection of far-flung essays, *Crackpot* (1986), were in every public library across America. Typically worn from heavy use, they became indispensable as precious "how to" guides for the promiscuous, disenfranchised, and troubled. Their sardonic reads of contemporary culture spread Waters's aesthetic values far beyond the cartoonish amorality of his hard-to-see underground movies, caricaturing contemporary America by delving into its deep (and shallow) essences and reaching those of us in need of a message from somewhere else. *Crackpot*'s "Hatchet Piece (101 Things I Hate)," "How to Become Famous," "Guilty Pleasure," and "Celebrity Burnout" are acutely funny and flaunt Waters's arcane mastery of artistic, celebrity, and gossip culture. For those coming of age in '80s suburbia, these books were certainly a gateway: among those key cultural artifacts that offer the initial thaw in melting the mirror of what defines taste, comportment, decency, art, and expression in their normally received forms. Directing his readers to perceive the good, bad, and ugly with equal aplomb, Waters's outlook, forged early on in the context of queer visionary outsiders like the hermetic Jack Smith, proved widely approachable even to kids in the Midwest. As Hoberman and Jonathan Rosenbaum explain, "Unlike Warhol, Waters addresses rednecks and good ol' boys along with everyone else—perhaps even more than everyone else."[1] Part of Waters's particular genius is his ability to reach that audience with his artistic vision intact. In a 1987 interview with V. Vale, he states, "My ultimate goal is to work my most pernicious ideas into the most mainstream product—I think *that's* the '80s."[2] His films and books, emanating friendly fire with an endearing sense of warmth, redefined

JOHN WATERS, ANDY AND JACKIE, 1998, 8 C-prints, each 5 x 7" / ANDY UND JACKIE, 8 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.

JOHN WATERS, HAIR IN THE GATE, 2003, 7 color photographs, each 8 1/2 x 12" / HAAR IM AUSCHNITT, 7 Farbphotographien, je 22 x 30,5 cm.

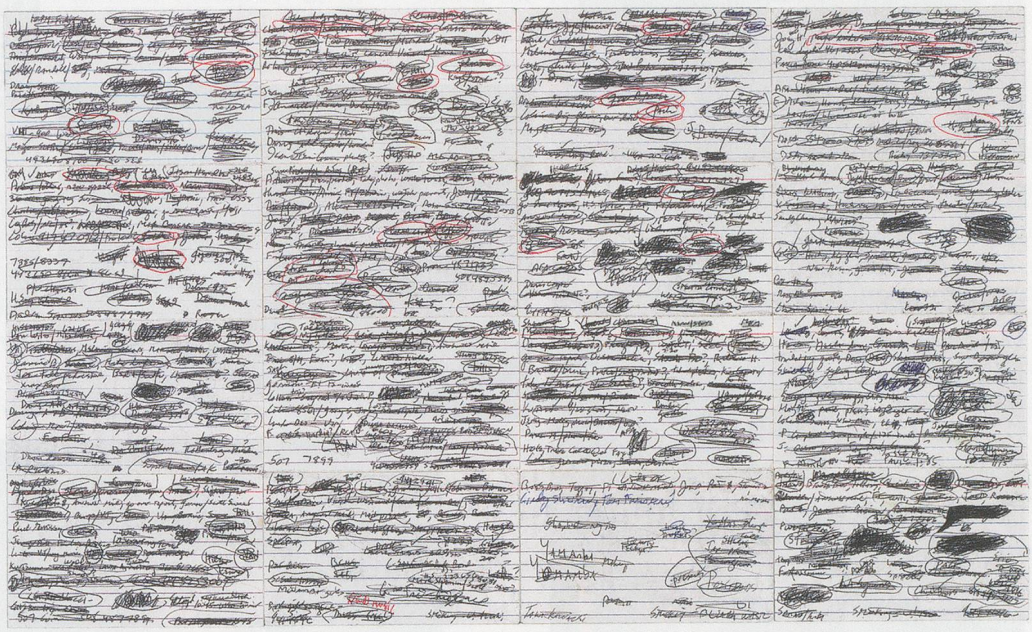
JAY SANDERS is curator and curator of performance at the Whitney Museum of American Art, New York.

our common ground throughout the '80s to include more of its bumps.

At the same time, Waters inspired a new generation in '80s underground art. He features prominently in *RE/Search* magazine's famous "Pranks!" issue (1987), a handbook and bible of emerging renegade artistic interventions that directed their wit and scorn at mass media, advertising, and commercial culture. "Pranks!" features extensive career-defining interviews with professional hoaxer Alan Abel, radical activists Earth First!, performance artist Karen Finley, Survival Research Lab's Mark Pauline, various Neoists and culture jammers, punk musician Jello Biafra (of the Dead Kennedys), and many others, convening a mélange of both artists and genuine weirdoes and offering invaluable access to their anti-authoritarian endeavors. Waters looms as a god-father-like figure within this bizarro history of street art, outsider ideologies, and extreme satire, which, as with his own iconic early work, favored pure "shock value" above all other measures of aesthetic merit. Often aimed not at a knowing art audience but at the general public, these isolated expressions contribute to an ongoing American folk art tradition of forcing a two-way communication with one-way media. While growing less confrontational in his own output, Waters more recently laments that "art can't be drearily political because then it does nothing and changes nothing. Scary is good too. I miss the Yippies. I miss Abbie Hoffman. Where is that kind of thing today? Where is the public embarrassing of officials?"[3]

Beginning in the early '90s, Waters began making his work within another context, creating photographic sequences and sculptures that he exhibited in art galleries. If his films can be seen as self-enclosed fictions, dirty comic strips writ large, and his books of cultural criticism—from *Shock Value* and *Crackpot*, through the recent *Role Models* (2010) and *Carsick* (2014)—each uniquely confront the reality of the world outside and how we collectively receive it (often morally imbued and highly mediated), then his visual art explores how fantasy, morality, and merchandising triangulate our culture into packaged ideas. His photographs celebrate and contend with the inevitably subjective history of the cinematic image, the countless movie moments that pass in and out of our eyes. Waters brings these flittering moments to a deadened halt, bluntly snapping photographs off his home TV screen, redefining the "frame" not as the celluloid building block of another artist's vision but as hijacked or stolen publicity stills that can then be subjected to Waters's own mischievous capering. In a deflating work like HAIR IN THE GATE (2003), the culminating moments in seven Hollywood blockbusters are each dressed down as the shadow of a human

JOHN WATERS, IT, 2000, 2 C-prints, 9 1/2 x 28" / ES, 2 C-Prints, 24,1 x 71,1 cm.

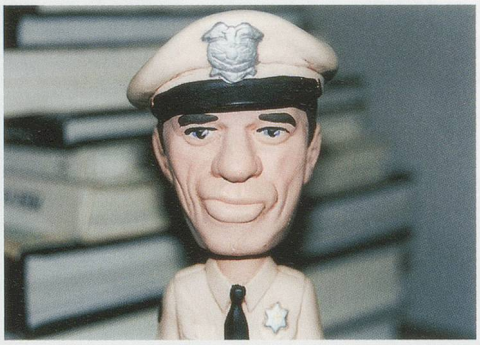


JOHN WATERS, 16 DAYS, 2003, Lamda digital print, 12 x 20" / 16 TAGE, digitaler Lamda-Print, 30,5 x 50,8 cm.

hair is artificially inserted into the images—violating the primary rule of any movie projectionist, the mistake to avoid at all cost. EPIC (2003) literally capsizes the title sequence of *The Poseidon Adventure*, flipping the frame upside down and displaying this "epic" as a 3 ½-x-5-inch photo. These one-liner, prank-like works have high anecdotal quality as they both imagine and satirize the vulnerabilities of the film industry. The photo series "MARKS" (1998) peers under the hood of a real movie production; in the final work, HIT YOUR MARK, Waters snaps spooky-looking, candid photos of his actors' feet and legs poised at their gaffer-tape marks during the shooting of his 1998 movie *Pecker*.

Waters's sculptures exaggerate lifestyle products or dream up collectibles for imaginary subjects, often insinuating how the objects we choose to have around us might actually hate us. Failures in cinematic ambition are commemorated in BAD DIRECTOR'S CHAIR (2006), printed with a litany of insults borrowed from film production lingo ("hack," "tested badly"). A puke-green needlepoint throw pillow is emblazoned with shit-shaped brown letters spelling FLOP (2003). Other objects include commercial product blow-ups: LA MER (2009) skin cream, RUSH (2009) poppers, and a giant roach trap, DECORATIVE (2009). Waters also conjures parodic works exposing the fears and clichés of today's art collector through gag shop-style, bad-joke art displays in FAUX VIDEO ROOM (2006), a black curtain hung against a wall with sound emanating from behind it; the self-explanatory BADLY FRAMED (2006); HARDY HAR (2006), a photo of a flower that squirts water if the viewer crosses a security line; the mock travel poster VISIT MARFA (2003); and the photo series "ARTISTICALLY INCORRECT" (2006), each image carrying menacing "industry secret" phrases such as ALL PHOTOGRAPHS FADE AND IF YOU SELL AT AUCTION, WE'LL HAVE YOU KILLED.

The carefully constructed character of "John Waters," while implicit in every work he makes, is most tenderly revealed in the weirdly forensic quality of his own self-portrait depictions. Foremost among these is the 1998 series "IN MY HOUSE," which consists of clinical, slightly set-up photos of empty moments within his domestic space, whose titles say it all: AT HOME, IN MY DISHWASHER, IN MY FREEZER, IN MY PRIVATE FILES, UNDER MY SINK, UNDER MY BED, IN MY CAR, IN MY VIDEO CLOSET, UNDER MY COVERS WITH ME, IN MY MIND. From the press release for his 2003 exhibition "Hair in the Gate": "By



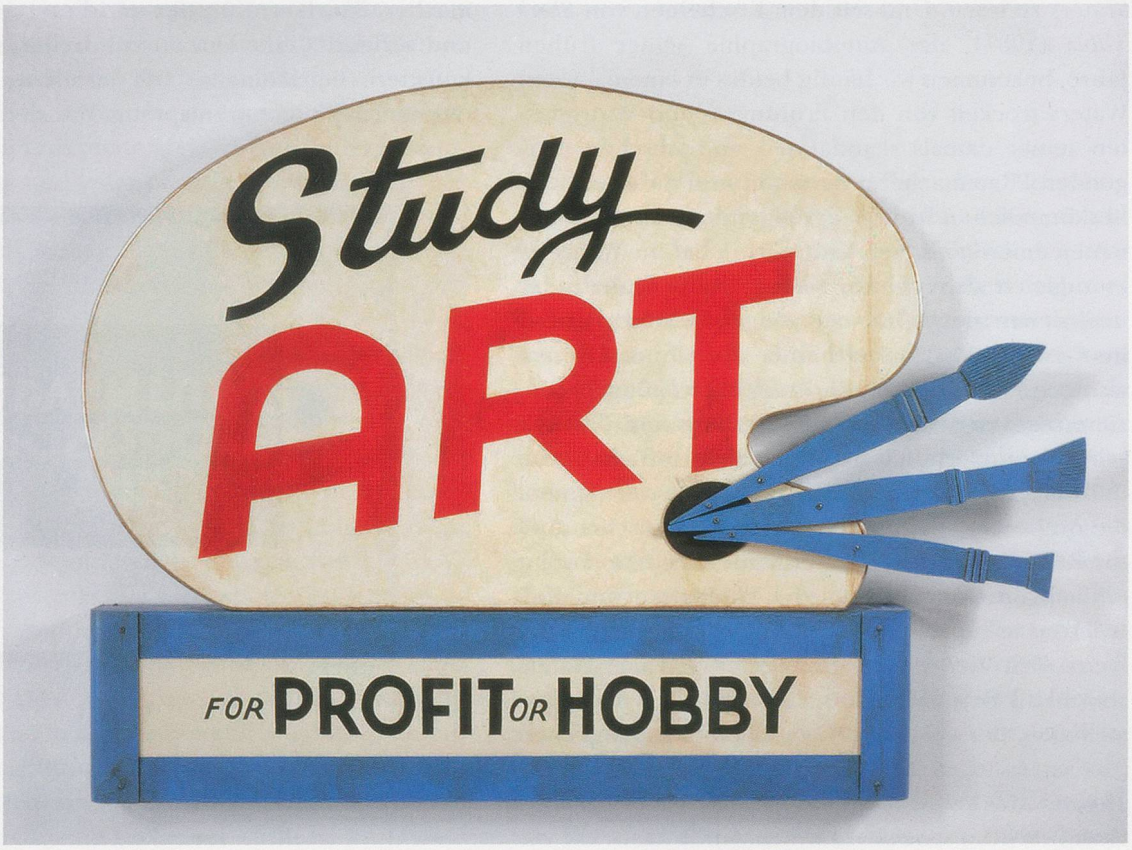
JOHN WATERS, "IN MY HOUSE," series (1998), color photographs, each 13 5/8 x 19 1/2", AT HOME, IN MY CAR, IN MY DISHWASHER, IN MY FREEZER, IN MY MIND, UNDER MY SINK / IN MEINEM HAUS, Serie, Farbphotographien, je 33,6 x 49,5 cm, ZU HAUSE, IN MEINEM GESCHIRRSPÜLER, IN MEINEM KOPF, UNTER MEINEM SPÜHLBECKEN, IN MEINEM TIEFKÜHLER.

disfiguring his own celebrity, Waters hopes to elevate the secret shame and low self-esteem that drive all entertainers to a new kind of astonishment at celluloid glamour removed from its usual setting."[4] The "file card" works—16 DAYS, 35 DAYS, 45 DAYS, 180 DAYS (all 2003)—reveal genuine evidence of the maniacal organization directing Waters's daily course, a systematic, handwritten "to do" list.

In both its disposition and declaration, Waters's art manifests itself across a wide spectrum of culture—as art exhibitions, literature and memoirs, cameos, talks and public appearances. In a contemporary moment when context is often either highly exaggerated and built from within, or completely abandoned in celebration of its crippled impossibility, Waters exhibits both wills at the same time—his visual-art photo arrays presaging a mash-up "everything is available" sensibility, but his ongoing public persona carrying everything along. His close friend, the writer Dennis Cooper, astutely comments, "You see personality as an art form. Warhol was interested in personality and depicted it in his work, but while he would erase himself, your personality is the fabric of your art. Your art is your personality, and within that personality there are layers of other personalities. It's quite complex."[5]

The beauty is that Waters is never exemplary or indicative of anything beyond himself. Responding to Cooper's question in their interview, he says: "I can't say my fame happened without my participation. It happened with my participation from the very beginning because I'm a carny, and publicity is free advertising. When we started, I didn't have any money for ads. So the only way we could get people to know our work was to make up some kind of persona to sell it. It wasn't a lie, the persona, but, yes, I get dressed as John Waters some days. I admit that."[6] There is more to say about his artwork, but thinking about John Waters in 2015, the attraction in ruminating on his cultural importance is not necessarily *Carsick* (his latest book) or even "Beverly Hills John" (his latest exhibition) but the incitement to persistently rethink ideas of taste, cultural appropriation, and audience—from within the forms of artistic work itself. Theorizing always at the level of the consumable, working squarely within the rubrics, realities, and fictions of the industries in which he performs—movie-making and contemporary art, most extensively—Waters's brilliance and longevity see him articulating and echoing within them as business, comedy, and character, licensing him to subtly wink from both sides of the proverbial fence.

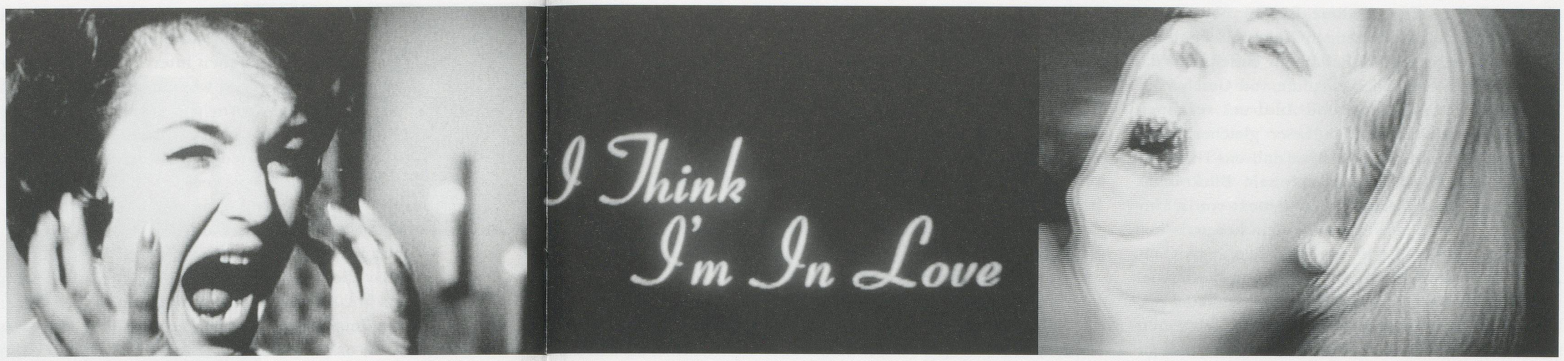
1) J. Hoberman and Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies* (New York: Harper & Row, 1983).
2) John Waters, quoted in interview with V. Vale, in Andrea Juno and V. Vale, eds., *RE/Search #11: Pranks!* (San Francisco: RE/Search Publications, 1987).
3) John Waters, quoted in Ana Finel Honigman, "The Art Showman," Artnet.com, January 12, 2004; online at www.artnet.com/Magazine/features/honigman/honigman1-12-04.asp
4) Press release for "Hair in the Gate" (2003), American Fine Arts, New York.
5) Dennis Cooper, interview with John Waters, *BOMB 87* (Spring 2004); online at http://bombmagazine.org/article/2628/john-waters.
6) John Waters, quoted in ibid.



JOHN WATERS, STUDY ART SIGN (FOR PROFIT OR HOBBY), 2007, acrylic urethane on wood and aluminum, 56 x 42 x 4 1/2" / LERNE KUNST SCHILD (ALS BERUF ODER VERGNÜGEN), acrylisches Urethan auf Holz und Aluminium, 142,2 x 106,7 x 11,4 cm.

JAY SANDERS

VORKURS JW



Was kann ich über John Waters sagen, was nicht schon gesagt wurde? Eines steht fest, es ist mit Sicherheit lohnender, John Waters zu lesen, als *über* John Waters zu lesen. Und seit dem Erscheinen von *Shock Value* (1981), der Autobiographie seiner frühen Jahre, bekommen wir häufig beides in einem – wenn Waters trocken von den Prüfungen und Widrigkeiten seiner damals skandalösen und Abscheu erregenden Filmemacherei berichtet und dabei ein alle herkömmlichen Muster sprengendes Beispiel einer neuen amerikanischen Kulturkritik liefert. Während er zugleich als einer von «euch» redet (ganz unter uns, denen der Wind der zeitgenössischen Kultur ins Gesicht bläst) und als einer von «ihnen» (jenen wenigen Privilegierten, die tatsächlich Kultur produzieren und in der Kulturindustrie tätig sind), dienen seine patentrechtlich geschützten Ausbrüche dazu, die konservative Moral der Medien zu verhöhnen, die Ängste und Phantasien der zeitgenössischen Kultur Revue passieren zu lassen und uns einen absolut einmaligen Götterhimmel des Ekelhaften und Kultivierten anzupreisen. Indem er uns in einer wertefreien Zeit Werturteile anbietet, erweist sich Waters sowohl als Geschäftsmann – er würde sagen «Schausteller» –, der sich selbst über alle ihm zugänglichen Formen der Unterhaltung und Kunst vermarktet, als auch gebildeter Dandy ohne jedwelche Nostalgie.

Waters mittlerweile 50-jährige Karriere als Filmemacher, Satiriker, Künstler und Entertainer umfasst und verbindet eine Unzahl kultureller, sozialer und künstlerischer Momente. Die dekadente Sensibilität, die dem Phänomen entsprang, das der berüchtigte Kritiker Stefan Brecht als «Queer Theatre» bezeichnete – verkörpert durch die affektierten New Yorker Underground-Bühnen-Spektakel eines Charles Ludlam und Jack Smith –, prägte Waters' Vision von Grund auf, während sie sich via Smith, Andy Warhol und George und Mike Kuchar auf den 16-mm-Film verlagerte. Jeder erfand seine eigene Para-Film-Industrie mit wild zusammengewürfelter Underground-Starbesetzung und jeder persiflierte die Ästhetik der Unterhaltungsindustrie auf seine Weise. Die exzentrisch krassen Visionen einer implodierenden Utopie verkörperten die künstlerischen Extreme des Post-Hippie-Nihilismus und zielten radikal auf das Herz der Konsum- und Medienkultur der späten 1960er-Jahre, indem sie tief in deren Morast abtauchten, ihre Bedeutungen durcheinanderwirbelten, neu ordneten und so eine neuartige Allerleirauh-Schönheit erschufen. Bezeichnenderweise erklärt der Filmkritiker J. Hoberman in seinem Buch *Midnight Movies* (1983), dass der ultimative Mitternachtsfilm jener Zeit um 2 Uhr nachts im SoHo-Loft von Jack Smith stattfand, wo Smith gestapelten urbanen Müll anleuchtete und verschob. Als Hafen und Fundament einer eigentlichen Philosophie wurde dieses Abtauchen in die Tiefen der Medienkultur selbst zu einem künstlerischen Ethos, das von Waters auf brillante Art aufgegriffen, erweitert und weit über seine lokalen Ursprünge hinaus verbreitet wurde.

JOHN WATERS, EPIC, C-print, 3 1/2 x 5" / EPOS, C-Print, 8,9 x 12,7 cm.

JOHN WATERS, LOVESICK, 2014, 3 C-prints, 4 x 18" / LIEBESKRANK, 3 C-Prints, 10,1 x 45,7 cm.

Machen wir einen Sprung. Mitte der 80er-Jahre waren *Shock Value* und Waters' Essaysammlung *Crackpot* (1986) in jeder öffentlichen Bibliothek der USA zu finden. Gewöhnlich durch häufigen Gebrauch zerfleddert, wurden sie zu unverzichtbaren wertvollen «Leitfäden» für alle Promisken, Entrechteten und Unangepassten. Die hämische Sicht der zeitgenössischen Kultur in diesen Büchern erweiterte Waters' ästhetische Werte weit über die cartoonhafte Amoralität seiner schwierigen Underground-Filme hinaus, denn sie karikieren das heutige Amerika, indem sie in die tiefen (und seichten) Elemente seines Wesens eintauchen und jene erreichen, die eine Botschaft aus einer anderen Welt brauchen. Die Texte «Hatchet Piece (101 Things I Hate)», «How to Become Famous», «Guilty Pleasure» und «Celebrity Burnout» aus *Crackpot* sind ausgesprochen witzig und demonstrieren zugleich Waters' mysteriöse Meisterschaft in Sachen Künstler-, Prominenten- und Klatschkultur. Für viele, die in den Vorstädten der 80er-Jahre

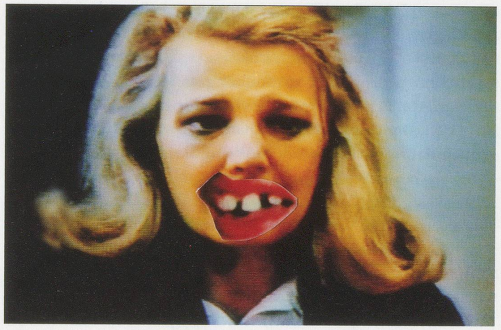
JAY SANDERS ist Kurator und Kurator für Performancekunst im Whitney Museum of American Art, New York.

aufwuchsen, eröffneten diese Bücher neue Wege und zählten zu den wichtigen Kulturerzeugnissen, welche die Aufweichung des Bildes einleiteten, das uns normalerweise von der Kultur, von Geschmack, Betragen, Anstand, Kunst und Ausdruck vermittelt wurde. Indem Waters seine Leser gleichermassen souverän auf das Gute, das Böse und das Hässliche aufmerksam macht, erweist sich sein Blickwinkel, auch wenn er ursprünglich im Kontext von schwulen visionären Aussenseitern wie dem hermetischen Jack Smith entstand, als ausgesprochen zugänglich, selbst für Jugendliche aus dem Mittleren Westen der USA. Wie Hoberman und Jonathan Rosenbaum darlegen: «Im Gegensatz zu Warhol wendet sich Waters ebenso an reaktionäre weisse Hinterwäldler und gebildete Mittelklasseangehörige aus den Südstaaten wie an alle anderen – vielleicht sogar in erster Linie an diese.»[1] Ein Teil von Waters' besonderer Begabung besteht darin, dass es ihm gelingt, dieses Publikum zu erreichen, ohne seine künstlerische Vision zu kompromittieren. In einem Interview mit V. Vale aus dem Jahr 1987 hält Waters fest: «Letztlich geht es mir darum, meine gefährlichsten Ideen in ein absolut gängiges Mainstream-Produkt einfliessen zu lassen – ich denke, *genau das* macht die 80er-Jahre aus.»[2] Indem uns seine Filme und Bücher mit wohlwollendem Charme unter Beschuss nahmen, haben sie unsere gemeinsame Ausgangslage in den 80ern neu definiert und auch gröbere Unebenheiten weitgehend integriert.

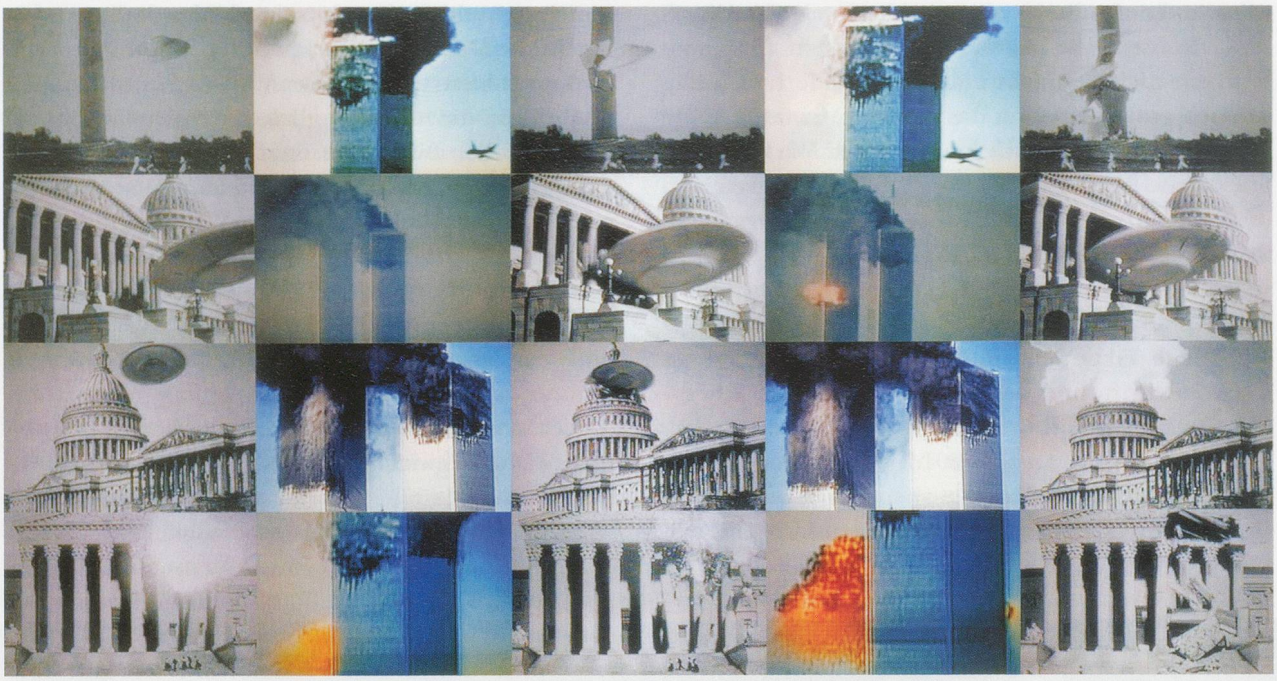
Gleichzeitig hat Waters eine neue Generation von Underground-Künstlern der 80er-Jahre inspiriert. So figuriert er auch an prominenter Stelle der berühmten Ausgabe «Pranks!» (1987) von *RE/Search*, einer Zeitschrift, die den damals in der Kunstszene in Erscheinung tretenden Meuterern, welche Massenmedien, Werbung und Kulturindustrie mit Hohn und Spott überzogen, als Bibel und Leitfaden für ihre Interventionen diente. «Pranks!» brachte ausführliche und bahnbrechende Interviews mit Leuten wie dem professionellen Witzbold Alan Abel, mit radikalen Aktivisten der «Earth First!»-Bewegung, der Performancekünstlerin Karen Finley, dem Künstler und Gründer von Survival Research Lab's, Mark Pauline, mit diversen Neoisten und Vertretern des *Culture-Jamming*, mit Punkmusiker Jello Biafra (von den Dead Kennedys) und vielen anderen, kurz: Sie versammelte eine Mischung aus Künstlern und wirklichen Spinnern und eröffnete einen Zugang zu deren antiautoritären Unterfangen, der von unschätzbarem Wert war. Waters überragt alle wie eine Art Gottvater in dieser bizarren Geschichte aus Street art, Aussenseiterideologien und extremer Satire, die, wie seine eigenen frühen, Kult gewordenen Werke, den puren «Schockwert» über jeden anderen ästhetischen Leistungsmassstab stellen. Diese vereinzelten Äusserungen waren häufig nicht an ein informiertes Kunstpublikum, sondern an ein allgemeines Publikum gerichtet und trugen bei zu einer andauernden Tradition der amerikanischen Volkskunst, Einwegmedien eine Zweiwegkommunikation abzutrotzen. Obwohl Waters sich in seiner eigenen Produktion weniger konfrontativ zeigt, beklagt er neuerdings, dass «Kunst nicht trostlos politisch sein darf, weil sie dann nichts bewirkt und nichts ändert. Gruselig ist auch gut. Mir fehlen die Yippies. Mir fehlt Abbie Hoffman. Wo findet sich heute so was? Wo bleibt die öffentliche Blamage der offiziellen Staatsvertreter?»[3]

In den frühen 90er-Jahren begann Waters erstmals in einem anderen Kontext zu arbeiten und schuf Photoserien und Skulpturen, die er in Kunstgalerien ausstellte. Während seine Filme in sich geschlossene Fiktionen sind, schmutzige Comicstrips in Grossschrift, und seine kulturkritischen Bücher – von *Shock Value* und *Crackpot* bis zu den neueren *Role Models* (2010) und *Carsick* (2014) – ausschliesslich die Realität der Welt da draussen ansprechen und wie wir sie kollektiv erleben (häufig moralgetränkt und extrem vermittelt), erforscht seine bildende Kunst, wie Phantasie, Moral und Markt unsere Kultur zu vorverpackten Ideen triangulieren. Seine Photographien zelebrieren die unumgänglich subjektive Geschichte des filmischen Bildes, diese zahllosen Filmmomente, die unser Auge erreichen und wieder entschwinden, und treten zugleich dagegen an. Waters bringt diese flackernden Momente zum Stillstand, indem er direkt Photos von seinem Fernsehbildschirm schiesst und das Bildfeld nicht als Zelluloidbaustein einer umfassenderen künstlerischen Sichtweise definiert, sondern als entführte oder gestohlene Werbestills, die er dann seinen eigenen boshaften Kapriolen unterwirft. In einem ernüchternden Werk wie HAIR IN THE GATE (2003) raubt er den Höhepunkten aus sieben Hollywood-Blockbustern jeden Chic, indem er einfach den Schatten eines menschlichen Haares künstlich ins Bild einfügt – eine Verletzung der obersten Regel jedes Filmvorführers, exakt der Fehler, den es um jeden Preis zu vermeiden gilt. EPIC (2003) bringt die Titelsequenz des Films *The Poseidon Adventure* buchstäblich zum Kentern, indem es das Bild auf den Kopf stellt und diese epische Szene als 3½-x-5-Zoll-Bild präsentiert. Diese einzeiligen, possenhaften Arbeiten sind äusserst anekdotisch, da sie einerseits ein feines Auge für die Schwächen der Filmindustrie haben und sich zugleich über sie lustig machen. Die Photoserie «MARKS» (1998) späht hinter die Kulissen einer Filmproduktion: Für die Arbeit HIT YOUR MARK machte Waters, während des Drehs seines 1998 entstandenen Films *Pecker*, gespenstisch wirkende, unverstellte Aufnahmen von den Füssen und Beinen seiner Schauspieler vor Klebeband-Markierungen.

JOHN WATERS, HIT YOUR MARK, 1998, 6 color photographs, each 9 x 13 3/4" / TRIFF DIE MARKIERUNG, 6 Farbphotographien, je 22,8 x 34,9 cm.



JOHN WATERS, STUNT LIPS, 2003, C-print, 4 x 6" / STUNT-LIPPEN, C-Print, 10,1 x 15,2 cm.



JOHN WATERS, CUT / UNCUT, 2006, 20 C-prints, each 9 1/4 x 14" / GESCHNITTEN / UNGESCHNITTEN, 20 C-Prints, je 23,5 x 35,5 cm.

Waters' Skulpturen sind übertriebene Vergrösserungen von Lifestyle-Produkten oder erdachte Sammlerstücke für imaginäre Subjekte und spielen häufig darauf an, dass die Objekte, mit denen wir uns gerne umgeben, uns möglicherweise nicht ausstehen können. In BAD DIRECTOR'S CHAIR (2006) verweist ein mit einer ganzen Litanei von Beleidigungen aus dem Filmproduzentenjargon (wie «hack», Niete, oder «tested badly», schlecht angekommen) bedruckter Regiestuhl auf das Scheitern filmischer Ambitionen. FLOP (2003) besteht aus einem kotzgrünen Goblin-Zierkissen, verziert mit kackeförmigen braunen Buchstaben, die das Wort «FLOP» bilden. Weitere Objekte sind Produkt-Vergrösserungen, wie sie in der Werbung gebräuchlich sind: LA MER (Das Meer 2009), Hautcrème, RUSH (Andrang, 2009), flüssiger Schnüffelstoff, und eine riesige Kakerlakenfalle, DECORATIVE (Dekorativ, 2009). Waters zaubert auch parodistische Werke hervor, etwa FAUX VIDEO ROOM (Falscher Videoraum, 2006), das durch die Präsentation scherzartikelhafter Kunst, die wie ein schlechter Witz wirkt, die Ängste und Clichés des heutigen Kunstsammlers aufs Korn nimmt, während Geräusche durch den schwarzen Vorhang an der Wand dahinter dringen; das selbsterklärende BADLY FRAMED (Schlecht gerahmt, 2006); HARDY HAR (Hahaha, 2006), das Bild einer Blume, die Wasser spritzt, wenn der Betrachter die Sicherheitslinie übertritt; die Reiseplakat-Persiflage VISIT MARFA (Besuchen Sie Marfa, 2003); und die Photoserie «ARTISTICALLY INCORRECT» (Künstlerisch unkorrekt, 2006), in der jedes Bild bedrohliche «Branchengeheimnisse» verrät, wie ALL PHOTOGRAPHS FADE oder IF YOU SELL AT AUCTION, WE'LL HAVE YOU KILLED («Alle Photographien verblassen» oder «Wenn Sie das Bild versteigern, lassen wir Sie umbringen»).

Die sorgfältig konstruierte Person «John Waters» ist zwar in jedem seiner Werke implizit präsent, doch ihren sensibelsten Ausdruck findet sie in seinen eigenen Selbstporträts und ihrer seltsam forensischen Qualität. An erster Stelle ist hier die Serie «IN MY HOUSE» (In meinem Haus) aus dem Jahr 1998 zu

nennen, die aus klinischen, leicht gekünstelten Photos unbedeutender Momente in Waters' Wohnräumen besteht. Die Titel sagen schon alles:

AT HOME (Zu Hause), IN MY DISHWASHER (In meinem Geschirrspüler), IN MY FREEZER (In meinem Tiefkühlschrank), In MY PRIVATE FILES (In meinen persönlichen Unterlagen), UNDER MY SINK (Unter dem Spülbecken), UNDER MY BED (Unter meinem Bett), IN MY CAR (In meinem Auto), IN MY VIDEO CLOSET (In meinem Videoschrank), UNDER MY COVERS WITH ME (Mit mir unter meiner Bettdecke), IN MY MIND (In meinen Gedanken). Im Pressetext zur Ausstellung «Hair in the Gate», 2003, heisst es: «Indem er seine eigene prominente Figur verzerrt, hofft Waters, die heimliche Scham und mangelnde Selbstachtung, die alle Entertainer antreibt, zu einer neuen Art von Staunen angesichts des aus seinem ursprünglichen Kontext herausgerissenen Film-Glamours zu erheben.»[4] Die Karteikarten-Arbeiten – 16 DAYS, 35 DAYS, 45 DAYS, 180 DAYS (16 Tage, 35 Tage, 45 Tage, 180 Tage, alle 2003) – liefern einen echten Beweis für die Wahnsinnsorganisation, die Waters' Tagesablauf bestimmt, eine systematische, handschriftliche Liste der «zu erledigenden» Dinge.

Sowohl ihrer Anlage wie ihrer Ansage entsprechend, umfasst Waters' Kunst ein breites kulturelles Spektrum – Kunstausstellungen, Literatur und Memoiren, Cameo-Auftritte im Film, Diskussionen und öffentliche Auftritte. Zu einer Zeit, in welcher der Kontext entweder völlig überbewertet und von innen her aufgebaut wird, oder aber völlig aufgegeben wird, um seine verkümmerte Unmöglichkeit zu zelebrieren, hält Waters beide Vermächtnisse zugleich hoch – seine künstlerischen Photoarrangements kündigen eine «Alles ist verfügbar»-Sensibilität des Vermischten an, doch seine fortlebende öffentliche Figur trägt alles stetig mit sich weiter. Sein enger Freund, der Schriftsteller Dennis Cooper, bemerkt dazu sehr treffend: «Du verstehst Persönlichkeit als Kunstform. Warhol war an der Persönlichkeit interessiert und hat sie in seinem Werk abgebildet, doch während er sich selbst auslöschte, ist deine Persönlichkeit der Stoff deiner Kunst. Deine Kunst ist deine Persönlichkeit und innerhalb dieser Persönlichkeit gibt es Schichten weiterer Persönlichkeiten. Sie ist ziemlich komplex.»[5]

Das Schöne ist, dass Waters niemals für etwas jenseits seiner selbst steht oder auf etwas anderes verweist. Als Antwort auf Coopers Frage im bereits zitierten Interview meint er: «Ich kann nicht behaupten, mein Ruhm habe mich ohne eigenes Mitwirken ereilt. Er stellte sich von Anfang an unter meiner Mitwirkung ein, denn ich bin Schausteller und Publicity ist Gratiswerbung. Als wir anfingen, hatte ich kein Geld für Anzeigen. Die einzige Möglichkeit, die Leute auf unsere Arbeit aufmerksam zu machen, bestand darin, uns eine Person auszudenken, mit der wir sie verkaufen konnten. Die Person war keine Lüge, aber ja, es gibt Tage, an denen ich mich als John Waters verkleide. Das muss ich zugeben.»[6] Es gäbe noch viel mehr zu sagen über seine Kunst, aber wenn man 2015 über John Waters nachdenkt, ist der Anreiz zum Sinnieren über seine kulturelle Bedeutung nicht unbedingt *Carsick* (sein neustes Buch) oder gar «Beverly Hills John» (seine letzte Ausstellung), sondern vielmehr der seiner künstlerischen Arbeit entspringende Ansporn, bestehende Ideen über Geschmack, kulturelle Aneignung und das Publikum laufend neu zu überdenken. Waters bleibt mit seinem Denken immer auf der Ebene des Konsumierbaren und bewegt sich klar innerhalb der Rubriken, Realitäten und Fiktionen der Branchen, in denen er tätig ist – vor allem Film und zeitgenössische Kunst. Seine Brillanz und Langlebigkeit sorgen dafür, dass er in diesen Bereichen geschäftlich, komödiantisch und als Figur funktioniert und Anklang findet, und erlauben es ihm, uns von beiden Seiten des sprichwörtlichen Zauns mit leiser Ironie zuzuzwinkern.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) J. Hoberman und Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, Harper & Row, New York 1983.
2) John Waters, zit. im Interview mit V. Vale, *RE/Search Nr. 11: Pranks!*, hrsg. von Andrea Juno und V. Vale, RE/Search Publications, San Francisco 1987.
3) John Waters, zitiert in: Ana Finel Honigman, «The Art Showman», artnet.com, 12. Januar 2004, siehe www.artnet.com/Magazine/features/honigman/honigman1-12-04.asp
4) Pressetext zur Ausstellung «Hair in the Gate» (2003), American Fine Arts, New York.
5) Dennis Cooper, Interview mit John Waters, *BOMB 87* (Frühjahr 2004), siehe auch http://bombmagazine.org/article/2628/john-waters
6) John Waters, ebenda.