

David Hammons : rich in ruins = Ruinenreich

Autor(en): **Dexter, Emma / Blazwick, Iwona / Nansen**

Objekttyp: **Article**

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

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

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

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679946>

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.

Rich in Ruins

Somewhere on Wall Street in the 1980s – the decade of capital, of Reaganomics – the open-plan field of a stockbroker's office revealed a strange interloper. Every desk carried the statutory VDU screen, and photos of the wife and kids – except one. This desk belonged to a young, black stockbroker, and where the gilt-edged frames should have been were instead a series of elephant dung balls on wheels; at the other end of town, a Richard Serra sculpture had been festooned with many pairs of worn-out track shoes, their laces tied together (it would later be pissed on by the same anonymous agent). In 1990, commuters travelling on the New York subway may have passed through a turnstile, the spokes of which had been neatly sheathed in condoms. Some visitors to the recent Carnegie International were actually caught dancing in the museum to the thumping rhythms of James Brown's greatest hits; others, in snow-white La Jolla (San Diego's contemporary art museum), may have been moved somewhat differently by the sight of Malcolm X on video, under the fixedly adoring gaze of the disembodied head of a white female shop dummy.

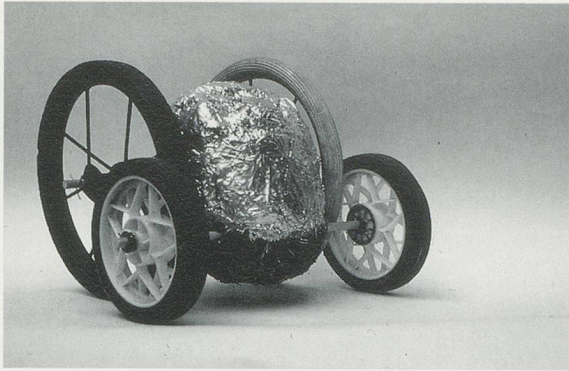
Only recently acknowledged by the white art-world, Hammons reluctantly concedes its value, taking up invitations – “like the Indians followed the

buffalo” – if a space can be co-opted (or detoured), or if it will generate some income to sustain his work and his community. But he prefers the street corner, where the activities of promenading or hustling, exchanging goods or swapping stories recall the time-honoured, cross-cultural traditions of the marketplace. It is the street corner which has provided him with source material and a vernacular which informs all he does, and with an audience he wants to address. “The art audience is the worst audience in the world. It's overly educated, it's conservative, it's out to criticize, not to understand, and it never has any fun. Why should I spend my time playing to that audience? The street audience is much more human, and their opinion is from the heart. They don't have any reason to play games; there's nothing gained or lost.”

Hammons' most graphic exploitations of the marketplace were his sidewalk sales of snowballs and dolls' shoes. “When you have an object between you and them, people will talk to you. They'll say, ‘What is that? Is that for sale?’ But if you're just standing on a street corner, everyone's an enemy of each other. But one object . . . it becomes the conduit for conversation with someone you've never met before.” Hawking different-sized snowballs arranged on a blanket to passers-by, he made an artistic statement that was both humorous and absurdist – a critique of the market, and a celebration of basic human contact. In *WHOSE ICE IS COLDER* (1990), the pathos, greed, and futility of the racial tensions inherent in

IWONA BLAZWICK is Director of Exhibitions at the ICA, London.

EMMA DEXTER is Deputy Director of Exhibitions at the ICA, London.



DAVID HAMMONS, *foil-covered elephant dung sculpture, 1986*/
Skulptur mit Elefanten-Dung in Silberfolie, 1986.

the trade wars between black grocers and their Korean and Yemeni competitors in Harlem were similarly evoked by Hammons' choice of ice as the commodity and object of controversy.

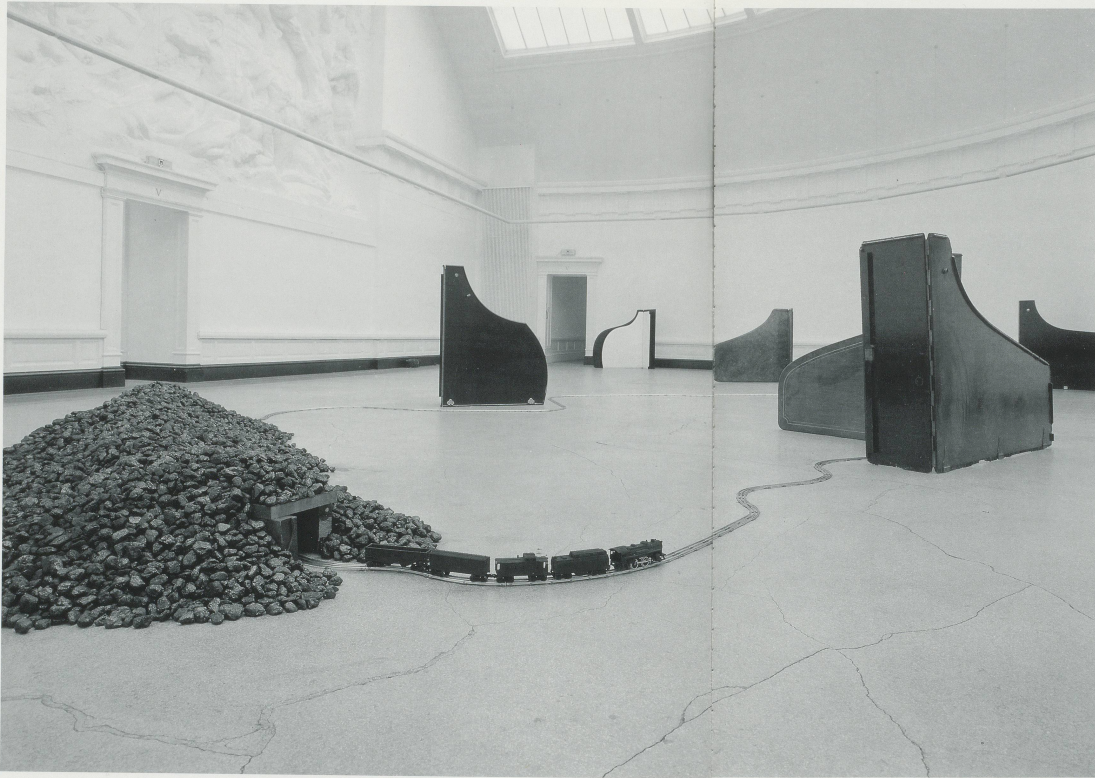
In the matte black world of objects today, Hammons' use of the grimy and the second-hand is both jarring and affective. Not only does his use of detritus spring from a street aesthetic, it also provides the richest possible sources for historical, cultural, and social meaning. He lets dirt and age tell narratives of heterogeneity and diversity. Ilya Kabakov has written, "It is not the artistic tradition, but daily life that brings new ideas. No garbage is more or less important, it is all important." Kabakov and Hammons are able to weave absorbing narratives from the stuff of their worlds, their communities, and give them voice. Elephant droppings from a visiting circus inspired Hammons to create a series of dung sculptures: variously painted in ANC colours, sheathed in gold, decorated with tiny pins, adorned with miniature elephants, or mounted on wheels, they became fetishes. Like Beuys, Hammons fuses life with art by using life-suggestive materials – fried chicken, grease, and dung, as well as record shards and bottles – all of them bearing the patina of personal yet unsung histories. Unlike Manzoni's conceptually motivated can of artist's shit, Hammons takes the dung – a similarly despised substance – and transforms it into an object of wonder.

Provisional, tentative, and scatter-gun, Hammons' work continues the early radical social agenda

of Arte Povera in a spirit alive with Fluxus or the now-fragmented and historicised Situationist Movement. "It is not new. What I'm doing, these are old tools that the white boys have been using, but I'm using it to bring my culture through theirs, like we bring our culture through the European ancestors." Rejecting the autonomous form, he favours fragmentation, collage, and installation. It is in his orchestrated gaps and collisions that a 'realism' is generated, the gritty randomness of direct experience and cultural specificity. Meanings are activated not only by the objects' previous functions but also in relation to each other, to their environment, and, most crucially, to the spectator. Whether immersing the viewers in sound, or surrounding them with moving objects, he creates environments which are participatory and inclusive, often featuring other artists' works – visual artists, jazz musicians, performers. At the opening of his exhibition, *Rousing the Rubble*, at P. S. 1 in New York, a full-scale 'basketball ballet' was unleashed to the sounds of Jemeel Moondoc and the Jus Grew Orchestra.

Implicit in Hammons' work – with its constant references to the body, its functions, excretions and gestures – is the spoken word. As a Duchampian iconoclast, Hammons revels in the "revolutionary power of laughter." But word-plays also reveal the importance of black oral traditions in the conception of his work. "... someone talks about this cat from Chicago who had some gold pockets. So I go out and get a pair of pants and tell the tailors, 'Put some gold pockets in these.' They say, 'What?' I said, 'Just put them in, you know, all the way down to the ankles.' When I got them back they weren't nearly as exaggerated as I wanted. You know, I was talking Deep Pockets. The cat, he got long money and shit. So it was like that, you hear the words, and a visual light comes on."

Just as William Faulkner or Damon Runyon exploited the timbres, rhythms, and expressions of the American vernacular, so does Hammons pay tribute to the manipulation and invention of specifically black language. Like Cockney rhyming slang, this language is patois, an act of co-optation which subverts the ideology of language, encoding it with alternative meanings. "My culture is really into



28

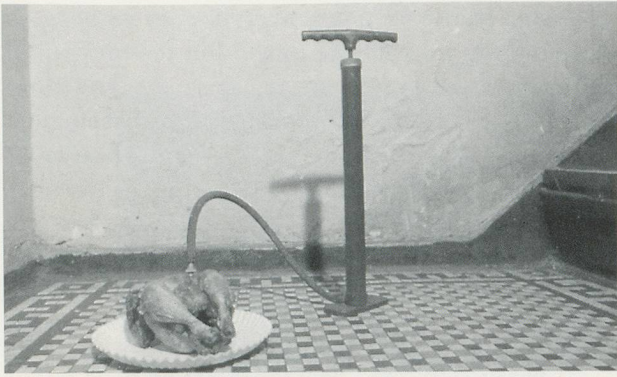
changing names for things every day, every hour, so I try to keep up with the puns." But the tongues of African-America represent an even richer and more complex confluence: the language of gospel singing, the poetry of the blues, the abstract sophistication of jazz. They echo with the Afro-Caribbean vocabularies of reggae and the powerful streetwise lyricism of rap. These are the linguistic veins which inform the work of Hammons and writers with whom he collaborates, such as John Farris, and poet and novelist Steve Cannon. "I feel safe around musicians and poets. I'm serious, if an artist is coming down the street, I'll duck behind a car. I can't deal with them."

Punning and naming have another function – that of transformation, of effecting an alchemical change to something as apparently irretrievable as a bottle-top, a shovel, or a pair of sneakers, so as to render it talismanic. Hammons has described his practice as "tragic magic," taking the discarded vestiges of black life and transforming them, restoring to them a lost potency reinvested with the power of the fetish. Part of this magic involves the confronting of taboos. LAUGHING MAGIC (1973) is just one of a number of works in which Hammons used spades – spade being a term of racist insult. He flattened the head of the tool into a mask reminiscent of African sculpture, adding extrovert Harlem neckties to create a work which answers back the original insult with a fusion of self-reflexive humour, pathos, and provocation. A transformation has been achieved, a threat removed, the hurting power of the word has been vanquished by the object – works such as this are much more than simple one-liners.

Night Train liquor bottles – a cypher for black lives in hopelessness – have been similarly transformed to dispel the bad: "Basically these are Ju-Ju pieces, voodoo things. Black lips have touched each of these bottles." The same bottles recur placed over the tips

DAVID HAMMONS, CHASING THE BLUE TRAIN,
Museum van Hedendaagse Kunst Ghent, 1991, grand piano lids,
toy train, coal, blue pigment, taped music by John Coltrane/
DEN BLAUEN ZUG/JAGEND, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent, 1991,
Flügeldeckel, Spielzeugzug, Kohle, blaues Pigment, Tonband mit Musik
von John Coltrane. (PHOTO: DIRK PAUWELS)

29



DAVID HAMMONS, *PROVOKIN' EMOTIONS*, 1992,
cooked chicken, air-pump/EMOTIONEN PROVOZIEREND, 1992,
gebratenes Huhn, Pumpe. (PHOTO: JULES ALLAN)

of branches of trees – Duchamp's BOTTLERACK recast as free-form poetry on the "poverty" trees of Harlem's vacant lots. The *Night Train* label taps a remarkably rich vein of American mythology. It was the railroads that 'tamed' the West. It was the chain gangs who built them and for whom they represented escape. For black people who have known what it is to be 'on the wrong side of the tracks', the railroads symbolise both oppression and freedom. The incidence of trains in the titles of blues, jazz, funk, and soul music confirms their symbolic status, today metamorphosed into the New York subway. Hammons laid tracks across the gallery floor, and set a toy train moving around piles of coal covered in blue pigment and upended grand piano lids: not only did this installation evoke some of that rich mantle of history; its rebus was a tribute to one of the great names of jazz.

Taking nappy hair clippings gathered from barbershop floors in Harlem – a powerful symbol unmistakably and emphatically African – Hammons has, over the years, woven dreadlock tapestries from it, covered stone 'heads' with it, and strung clumps of it on wires creating effects reminiscent of musical scores and cotton crops. Loaded with socio-iconography, his various treatments of hair also allude to the marginalised activities of folk art, craft, and ritual.¹⁾

Like an outsider pushed up against a window, one of Hammons' earliest bodyprints reappeared recently on the cover of a new magazine, *A Gathering of Tribes*. It was launched at the Nuyorican Poets Cafe on the Lower East Side late one night in November. There, some of the most talented black and hispanic poets in New York gave readings accompanied by whoops, jeers, and jazz improvisations from an animated audience. Poetry, so marginalised in Europe, is passionately affirmed here as a primary cultural vehicle.

Here is the America that Baudrillard ignored. The homogeneous carapace that he and other postmodern critics have described has a million tiny cracks, "Orthodox space penetrated by heterodox paths and figures, gaps colonised – through creative misuse, errant autonomies and local takeovers."²⁾ The dirty works of Hammons come not only as a riposte to the image of clean WASP America, or the palliative magic of the Disney world that inspires Baudrillard, but also as an assault on Western historical cultural hegemony. Like the now-historicised impulses of the Arte Povera or Situationist movements, he is also using actions, objects, words, and music to challenge assumptions, to rewrite history, to reinscribe obscured discourses, waging a necessary war against the society of spectacle, conjuring multiple voices, opening up participatory spaces – a kind of magic 'realism', a personal blend of pragmatism, politics, and poetry.

Thanks to the editors of Tribes magazine, and their transcription of a discussion between David Hammons, Gail Schilke, Steve Cannon, Jemeel Moondoc, David Henderson, and Keith Gilyard (New York, Fall 1991); to Tom Finkelpearl for his essay "On the Ideology of Dirt," in David Hammons: Rousing the Rubble, The Institute for Contemporary Art, P. S. 1 Museum, New York and the MIT Press, 1991); and to A.C. Hudgins and the Jack Tilton Gallery, New York.

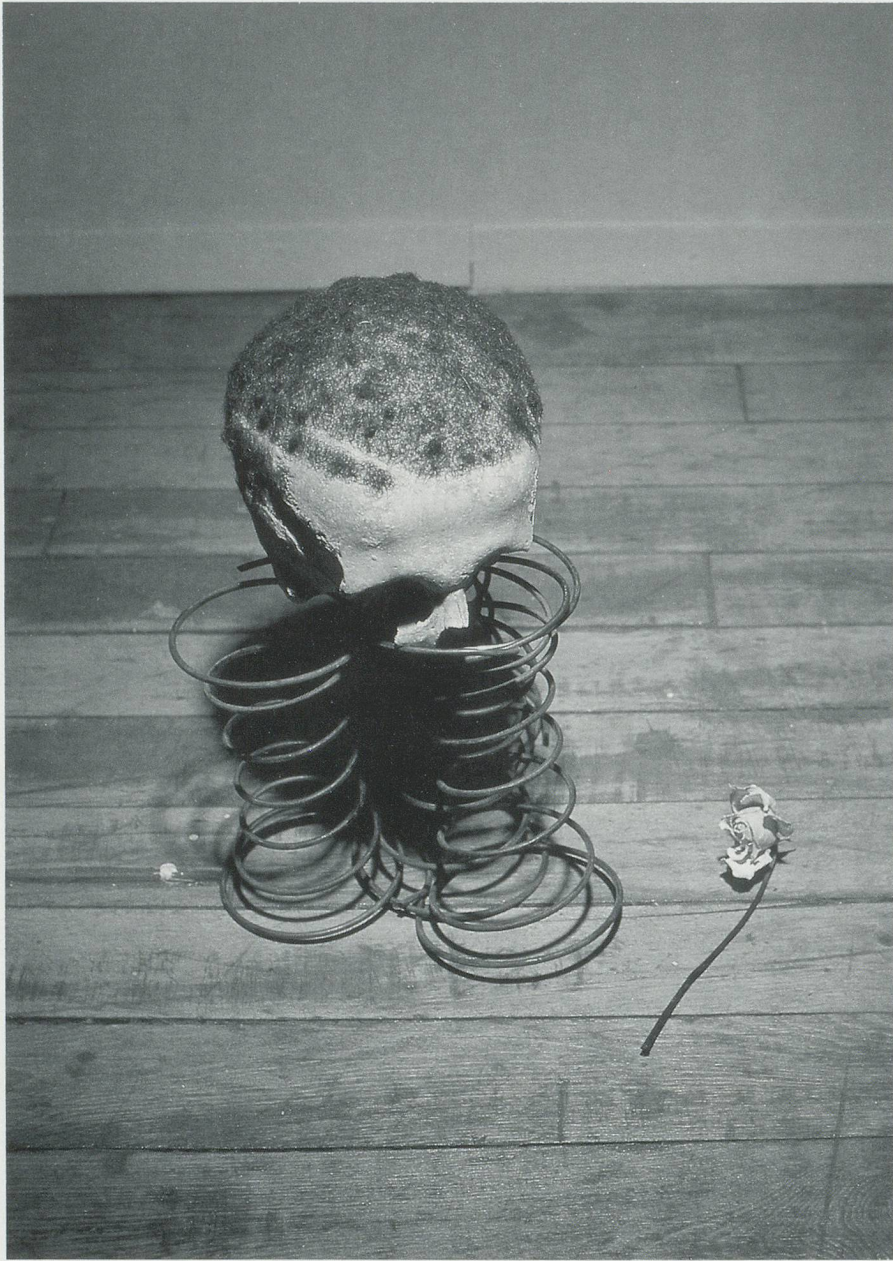
1) Marina Warner has suggested that due to the steady erosion of the fear of our animal and primitive selves during the twentieth century, artists are exploring the relationship between the sacred and mundane that is the basis of sympathetic magic and pre-Christian religion, "turning to ancient cultic practices, rituals of remembrance, conjurations of unity; as the beast within begins to look like a sign of grace compared to the vices and disorders of advanced industrial man." in "Bush Natural," *Parkett* 27, 1991, p. 11.

2) Nato 3, *Gamma City Manifesto*, 1986.



DAVID HAMMONS, *FOUR BEATS TO THE BAR*, 1990, New York subway turnstile, condoms/

VIER SCHLÄGE BIS ZUM TAKTSTRICH, 1990, Drehkreuz in der New Yorker Untergrundbahn mit Kondomen.



DAVID HAMMONS, FRAGMENT OF THE MILKY WAY, 1992/FRAGMENT DER MILCHSTRASSE, 1992. (PHOTO: JULES ALLAN)



DAVID HAMMONS, UNTITLED/OHNE TITEL, 1990, Rome.

Ruinenreich

In den 80er Jahren, dem Jahrzehnt des Kapitals und der *Reaganomics*, wurde irgendwo an der Wall Street im Grossraumbüro eines Börsenmaklers ein seltsamer Eindringling enttarnt. Auf jedem Tisch standen der vorgeschriebene Computer-Bildschirm sowie Photos von Frau und Kindern – bis auf einem. Dieser Tisch gehörte einem jungen, schwarzen Makler, und anstelle der vergoldeten Bilderrahmen befanden sich mehrere Elefantenmisthaufen – auf Rädern. Am andern Ende der Stadt war eine Skulptur von Richard Serra mit Girlanden von abgetragenen und an den Schnürsenkeln zusammengebundenen Laufschuhen dekoriert worden (später sollte derselbe anonyme Täter sie bepinkeln). 1990 konnte es dem Pendler in der New Yorker U-Bahn passieren, dass er durch ein Drehkreuz ging, dessen Speichen feinsäuberlich einzeln mit einem Kondom überzogen waren. Und jüngst bei der *Carnegie International* tanzten Museumsbesucher zu den hämmernden Rhythmen von James Browns *Greatest Hits*. Im schneeweissen La Jolla (dem Museum für zeitgenössische Kunst in San Diego) bewegte Malcolm X auf Video die Besucher auf etwas andere Art, und das Ganze vollzog sich unter dem respektvoll-starren Blick des körperlosen Kopfes einer weissen, weiblichen Schaufensterpuppe.

IWONA BLAZWICK ist Ausstellungsleiterin am ICA, London.

EMMA DEXTER ist stellvertretende Ausstellungsleiterin am ICA, London.

Hammons ist von der weissen Kunstwelt erst in der letzten Zeit anerkannt worden und zollt ihr nur zögerlich Respekt, indem er Einladungen annimmt – «wie die Indianer den Büffeln folgten» –, wenn sich ein Raum entfremden (oder bereichern) lässt, oder wenn dabei Geld herausspringt, mit dem er seine Arbeit und seinen schwarzen Freundeskreis am Leben halten kann. Doch den Vorzug gibt er der Strassenecke, wo Schlendern und Gedränge, der Austausch von Waren und Geschichten an die altherwürdigen, multikulturellen Traditionen des früheren Marktplatzes erinnern. Dort findet Hammons sein Material, jene Sprache, die seine ganze Arbeit prägt, und auch das Publikum, um das es ihm geht. «Das Kunstpublikum ist das schlimmste Publikum der Welt. Es ist überkandidelt und konservativ, es will kritisieren, statt zu verstehen, und findet nie an etwas Spass. Warum sollte ich meine Zeit verschwenden und für dieses Publikum spielen? Das Strassenpublikum ist viel menschlicher, die Meinung dieser Leute kommt von Herzen. Die haben es nicht nötig, irgendwelche Spielchen zu spielen; es gibt nichts zu gewinnen oder zu verlieren.»

Zu Hammons' ungeniertestem Ausschlichten des Marktprinzips gehörte der Verkauf von Schneebällen und Puppenschuhen auf dem Bürgersteig. «Wenn du einen Gegenstand zwischen dich und die Leute stellst, fangen sie an, mit dir zu reden. Sie sagen, «Was ist das? Kann man das kaufen?» Aber wenn du einfach an der Strassenecke stehst, ist einer des anderen Feind. Doch so ein Objekt... das wird dir zum

Gesprächsgegenstand mit jemandem, den du nie zuvor gesehen hast.» Auf einer Decke hatte er verschieden grosse Schneebälle zum Verkauf angeboten. Dieses ebenso humorvolle wie absurde künstlerische Statement war einerseits Kritik am Prinzip des Markts und zelebrierte andererseits einfache zwischenmenschliche Kontakte. In *WHOSE ICE IS COLDER* (Wessen Eis ist kälter) von 1990 beschwört das Eis als Ware und Streitgegenstand Verbohrtheit, Habgier und Unsinn der Rassenspannungen im Handelskrieg zwischen schwarzen Händlern und ihren koreanischen und jemenitischen Konkurrenten in Harlem.

In der vornehm gelackten Welt der Objekte von heute ist Hammons Umgang mit Schmutteligem und Gebrauchtem irritierend und anrührend zugleich. Die Verwendung von Müll entstammt der Ästhetik der Strasse und bietet gleichzeitig einen ungemein reichen Fundus von historischem, kulturellem und sozialem Gehalt. Schmutz und Abgenutztheit erzählen Geschichten von Heterogenität und Vielfalt. Ilya Kabakov hat geschrieben: «Neue Ideen kommen nicht aus der künstlerischen Tradition, sondern aus dem Alltagsleben. Kein Müll ist mehr oder weniger wichtig; es ist alles gleich wichtig.» Kabakov und Hammons haben die Fähigkeit, die Materialien ihrer Umgebung, ihres alltäglichen Lebens zum Sprechen zu bringen und sie zu faszinierenden Gebilden zu verknüpfen. Der Elefantendung aus einem durchreisenden Zirkus inspirierte Hammons zu einer Serie von Dung-Skulpturen: bemalt in den Farben des ANC (African National Congress), mit Gold überzogen und mit Stöckchen verziert, mit kleinen Elefanten dekoriert oder auf Räder montiert, so wurden sie zu Fetischen. Wie Beuys verbindet auch Hammons das Leben mit der Kunst, indem er Materialien verwendet, die Leben suggerieren: gebratene Hühnchen, Fett und Dung sowie Schallplattenscherben und Flaschen. Alle diese Gegenstände tragen die Patina persönlicher, doch ungesungener Geschichten. Anders als Manzoni, der aus konzeptuellen Gründen Künstlerscheisse in Dosen verpackte, nimmt Hammons Dung – eine nicht weniger verachtete Substanz – und verwandelt sie in ein wundersames Objekt. Hammons' Werk, provisorisch, tastend und locker, ist eine Fortsetzung der

frühen gesellschaftlich-radikalen Taktik der *Arte Povera*, geistig verwandt der Fluxus- bzw. der inzwischen fragmentierten und historisierten Situationisten-Bewegung. «Das ist nicht neu, was ich da mache. Es sind alte Instrumentarien, die die weissen Jungs verwendet haben, aber ich verwende sie, um meine Kultur in ihre einzubringen, so wie wir unsere Kultur bei den europäischen Vorfahren eingebracht haben.» Hammons meidet die autonome Form zugunsten von Fragmentarischem, von Collage und Installation. Die Klüfte und Konflikte, die er inszeniert, schaffen «Realismus», jene mutige Offenheit für die Zufälle der direkten Erfahrung und der kulturellen Besonderheit. Bedeutung ergibt sich nicht nur aus



DAVID HAMMONS, *OVER THE HEADS OF ORDINARY VIEWERS*, 1990, watermelon, African headdress / *ÜBER DEN KÖPFEN NORMALER BETRACHTER*, 1990, Wassermelone, afrikanischer Tragtrog.

dem früheren Gebrauchswert der einzelnen Gegenstände, sondern auch aus ihrer Beziehung zueinander, zur Umgebung und vor allem zum Betrachter. Hammons «fängt» den Betrachter mit Klängen oder umgibt ihn mit Gegenständen; auf diese Weise sind seine *Environments* gleichermaßen partizipatorisch und umfassend. Oft beziehen sie das Werk anderer Künstler mit ein – von bildenden Künstlern bis hin zu Jazz-Musikern und Darstellern. Bei der Eröffnung



DAVID HAMMONS, UNTITLED I, 1977, hair and wire environment/

OHNE TITEL I, 1977, Haar und Draht-Installation.

seiner Ausstellung *Rousing the Rubble* im New Yorker PS 1 wurde zu den Klängen von Jemeel Moondoc und dem Jus Grew Orchestra ein «Basketball-Ballett» in voller Länge aufgeführt.

Zu Hammons' Werk mit seinen konstanten Bezügen zum Körper und dessen Funktionen, Exkrementen und Gesten gehört das gesprochene Wort. Als Duchamp'scher Bilderstürmer schwelgt er in der «revolutionären Kraft des Gelächters». Doch Wortspiele verraten auch die Bedeutung schwarzer Sprachtraditionen in der Konzeption seiner Arbeit. «... da spricht jemand über diese Type mit den goldenen Taschen aus Chicago. Ich geh also zum Schneider, gebe ihm eine Hose und sage ihm: «Nähen Sie ein paar goldene Taschen ein.» «Was?» fragt er. «Nähen Sie sie einfach ein, und zwar runter bis zum Aufschlag.» Als ich wiederkam, waren die Taschen nicht annähernd so übertrieben, wie ich sie wollte. Weisst du, ich meinte wirklich tiefe Taschen. Der Typ hatte

eine Stange Geld. So ist das manchmal, man hört die Worte, und dabei geht einem ein visuelles Licht auf.»

So wie William Faulkner oder Damon Runyon Klangfarbe, Rhythmik und Ausdrucksweise der amerikanischen Sprache in ihrem Werk verarbeiteten, beschäftigt sich Hammons mit Wandel und Wortschöpfung im Sprachgebrauch der Schwarzen. Ähnlich dem reimenden Cockney-Slang handelt es sich auch hier um eine Mundart, eine Art Erweiterung, die die Ideologie der Sprache auf den Kopf stellt und sie mit neuer Bedeutung verschlüsselt. «In meiner Kultur ändern sich die Bezeichnungen täglich, ja stündlich; mit den Wortspielen versuche ich, am Ball zu bleiben.» Doch in der afro-amerikanischen Ausdrucksweise schlägt sich ein noch weit komplexeres Gemisch nieder: die Sprachen des Gospels, die Poesie des Blues und die abstrakte Intellektualität des Jazz. Entsprechungen gibt es im afro-karibischen Vokabular des Reggae und der kraftvollen Strassen-



DAVID HAMMONS, *Opening of the exhibition Rousing the Rubble, P.S. 1, New York, 1990/*

Eröffnung der Ausstellung Rousing the Rubble, P.S. 1, New York, 1990. (PHOTO: JACK TILTON)

lyrik des Rap. Diese linguistischen Adern prägen Hammons' Werk und das jener Autoren, mit denen er zusammenarbeitet, wie beispielsweise John Farris und der Dichter und Romanautor Steve Cannon. «In der Gesellschaft von Musikern und Dichtern fühle ich mich wohl. Ernsthaft, wenn mir auf der Strasse ein Künstler begegnet, verstecke ich mich hinter einem Auto. Ich komme mit denen nicht zurecht.»

Das Spiel mit Wörtern und Bezeichnungen hat aber auch noch eine andere Funktion, nämlich die der Verwandlung, der alchemistischen Umwandlung von etwas nur scheinbar Einmaligem wie einem Flaschenverschluss, einer Schaufel oder einem Paar Turnschuhe, so dass sie eine talismanhafte Qualität erhalten. Hammons hat seine Praxis als eine «tragisch-magische» bezeichnet, in der er die vergessenen Rudimente des schwarzen Lebens verwandelt, ihnen ihre verlorengegangene Macht zurückgibt und sie wieder mit der Kraft eines Fetisches ausstattet. Zu

dieser Magie gehört auch die Konfrontation mit Tabus. *LAUGHING MAGIC* (1973) gehört in die Reihe jener Stücke, in denen Spaten (*spade*) vorkamen. Das Wort *spade* ist ein Schimpfwort für Schwarze. Hammons plättete das Werkzeug und machte daraus eine menschliche Maske, die an afrikanische Skulpturen erinnert; dazu band er ihnen noch wilde Harlem-Krawatten um und schuf so ein Werk, das auf die ursprüngliche Beleidigung mit einem Gemisch aus Pathos, Konfrontation und Humor reagiert. Da hat eine Umwandlung stattgefunden, die Bedrohung ist abgewendet, das Objekt hat die verletzende Kraft des Wortes bezwungen. Solche Arbeiten haben mehr als einen Sinn.

Auf ähnliche Weise hat Hammons die *Night Train*-Schnapsflaschen – ein Symbol für das Leben der Schwarzen in Hoffnungslosigkeit – eingesetzt, um dem Übel zu begegnen. «Eigentlich sind das Jujustücke, Voodoo-Zauber. Schwarze Lippen haben

jede einzelne dieser Flaschen berührt.» Dieselben Flaschen tauchen auch wieder auf Baumstämmen auf: Duchamps Flaschenbaum als frei nachempfundenen «Poverty»-Bäume der verlassenen Häuser in Harlem. Das *Night Train*-Etikett rührt an eine besonders reiche Ader amerikanischer Mythologie. Es war die Eisenbahn, mit deren Hilfe der Westen «bezähmt» wurde. *Chain gangs* (Trupps aneinander geketteter Sträflinge) erbauten sie und erhofften sich davon zugleich die Freiheit. Für die Schwarzen, die erfahren hatten, was es bedeutet, auf der falschen Seite der Gleise zu stehen, war die Eisenbahn zugleich Symbol der Unterdrückung – und der Freiheit. Immer wieder tauchen in den Titeln von Blues-, Jazz-, Funk- und Soul-Musik Züge auf. Der darin zum Ausdruck kommende Symbolgehalt ist heute auf die New Yorker *Subway* übertragen. Hammons legte Gleise auf den Fussboden einer Galerie und liess einen kleinen Spielzeugzug um mit blauem Pigment überzogene Kohlehäufchen und aufgerichtete Pianoflügel fahren. Diese Installation beschwor nicht nur den reichen historischen Hintergrund, sondern zollte zugleich auch Tribut an einen grossen Namen des Jazz.

Von Fussböden in Friseurgeschäften in Harlem hob Hammons wollige Haarbüschel auf – ein ebenso unmissverständlich wie eindrücklich afrikanisches Symbol. Jahrelang verwob er sie zu *Dreadlock*-Teppichen, bedeckte damit Stein-«Köpfe» und befestigte sie so an Drähten, dass sie an Musiknoten oder Baumwollblüten erinnerten. Aufgeladen mit sozio-ikonographischer Bedeutung, rührt sein vielfältiger Umgang mit Haar auch an marginalisierte Bereiche wie Folklore, Kunsthandwerk und Rituale.¹⁾

Einer von Hammons' frühesten Körperabdrücken, die aussehen, als ob sich jemand von aussen gegen ein Fenster gelehnt hat, zierte neulich die Titelseite des neuen Magazins *A Gathering of Tribes*. Es wurde an einem Novemberabend im Nuyorican Poets Cafe an der Lower East Side vorgestellt. Einige der talentiertesten schwarzen und hisspanischen Dichter in New York veranstalteten dort eine Lesung. Ein angelegtes Publikum machte mit, brüllte, witzelte und improvisierte eine Jazz-Begleitung. Dichtkunst, in Europa an den Rand gedrängt, wurde hier als wichtiges Kulturvehikel leidenschaftlich gefeiert.

Das ist das Amerika, von dem Baudrillard keine Notiz nahm. Die homogene Schale, die er und andere postmoderne Kritiker beschrieben, hat Millionen feiner Risse. «Ein orthodoxer Raum, durchdrungen von abweichlerischen Pfaden und Figuren, Freiräume, erobert in schöpferischem Missbrauch, unbeherrschter Eigenständigkeit und lokaler Machtergreifung.»²⁾ Hammons' schmutzige Stücke sind nicht nur ein Schlag gegen das Bild vom sauberen WASP-Amerika (White Anglo-Saxon Protestant), jenem Disney Land, das Baudrillard im Kopf hat, sondern sie sind auch ein Anschlag auf die geschichtliche Kulturhegemonie des Westens. Wie in den inzwischen Geschichte gewordenen Impulsen der Arte Povera oder der Situationisten arbeitet auch er mit Aktionen, Objekten, Wörtern und Musik, um damit Arroganz aufs Korn zu nehmen, die Geschichte neu zu schreiben, verschleierte Diskurse zu entschleiern, einen notwendigen Krieg gegen die Gesellschaft des Spektakels anzuzetteln, die Vielfalt der Stimmen zu beschwören, partizipatorische Räume zu erschliessen – mit einer Art magischem «Realismus» also, seinem ganz persönlichen Gemisch aus Pragmatismus, Politik und Poesie.

(Übersetzung: Nansen)

Dank an die Herausgeber der Zeitschrift *Tribes* für die Abschrift einer Diskussion zwischen David Hammons, Gail Schilke, Jemeel Moondoc, David Henderson und Keith Gilyard (New York, Herbst 1991); an Tom Finkelppearl für seinen Aufsatz «On the Ideology of Dirt» in David Hammons: *Rousing the Rubble* (The Institute for Contemporary Art, P. S. 1 Museum, New York, und MIT Press, 1991) sowie an A. C. Hudgins und die Jack Tilton Gallery, New York.

1) Marina Warner hat darauf hingewiesen, dass angesichts der ständig abnehmenden Angst vor unserem animalischen oder primitiven Ich im zwanzigsten Jahrhundert Künstler die Beziehung zwischen Sakralem und Weltlichem untersuchen, das heisst die Grundlage weisser Magie und vorchristlicher Religion: «... desto mehr wenden sie sich Kulturpraktiken zu, Gedenkritualen und Beschwörungen der Einheit. Zu Zeiten, da das Tier in uns sich ausnimmt wie ein Zeichen der Gnade, verglichen mit den Vergehen und Zerrüttungen des fortschrittlichen industriellen Menschen, beschwört die Kunst die friedliche Koexistenz der Lebewesen.» In «Wie die Wilden», *Parkett* 27, 1991, S. 17.

2) Nato 3, *Gamma City Manifest*, 1986.

DAVID HAMMONS, IT'S NOT NECESSARY, 1989, mixed media/ES IST NICHT NOTWENDIG, 1989, Mischtechnik. (PHOTO: DIRK PAUWELS)

