

Kara Walker : final cut = letzter Schnitt

Autor(en): **Dubois Shaw, Gwendolyn / Schmidt, Susanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 59: **Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680843>

Nutzungsbedingungen

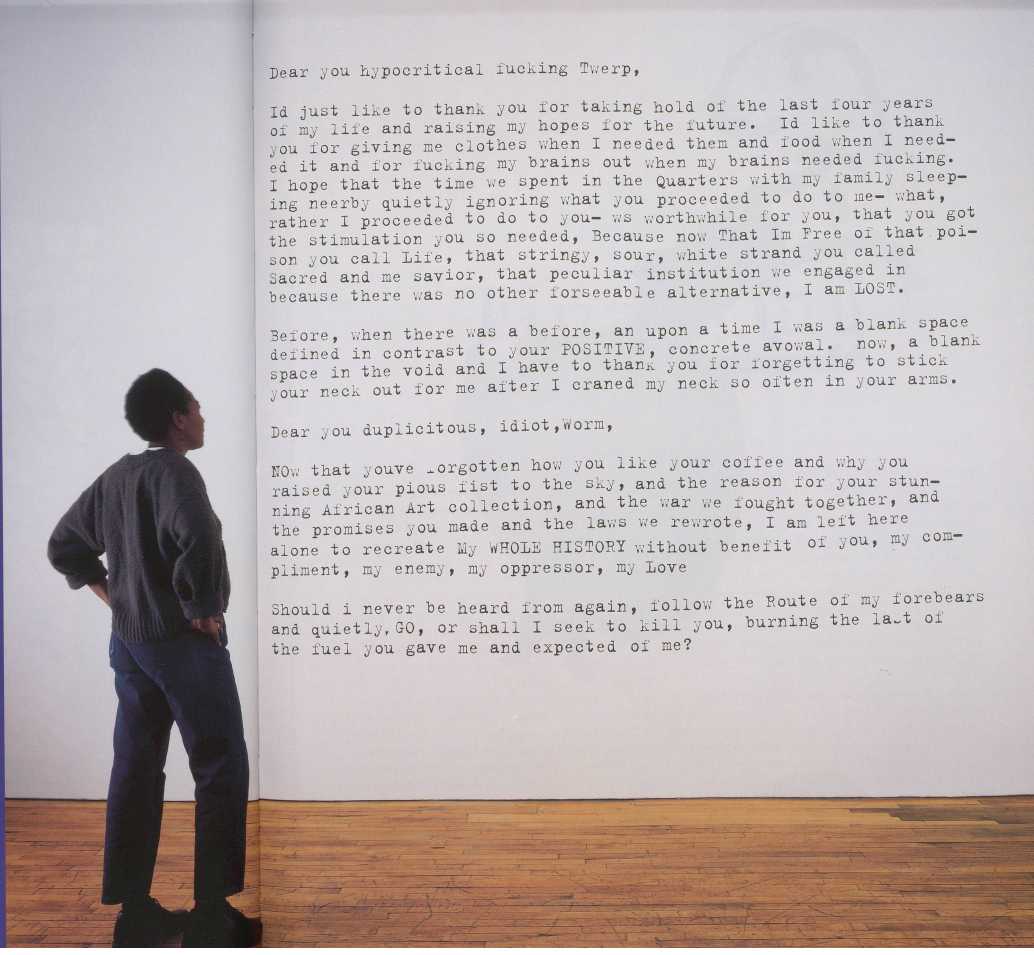
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung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

KARAWALKER

KARA WALKER, LETTER FROM A BLACK GIRL, 1998, text on wall, dimensions variable, installation view at Vassar Gardens, New York /
BRIEF FINIS SCHWARZ/MADCHENS, Text on Wall, Galerie variabil.



Dear you hypocritical fucking Twerp,

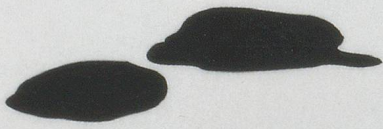
Id just like to thank you for taking hold of the last four years of my life and raising my hopes for the future. Id like to thank you for giving me clothes when I needed them and food when I needed it and for fucking my brains out when my brains needed fucking. I hope that the time we spent in the Quarters with my family sleeping nearby quietly ignoring what you proceeded to do to me- what, rather I proceeded to do to you- ws worthwhile for you, that you got the stimulation you so needed, Because now That Im Free of that poison you call Life, that stringy, sour, white strand you called Sacred and me savior, that peculiar institution we engaged in because there was no other foreseeable alternative, I am LOST.

Before, when there was a before, an upon a time I was a blank space defined in contrast to your POSITIVE, concrete avowal. now, a blank space in the void and I have to thank you for forgetting to stick your neck out for me after I craned my neck so often in your arms.

Dear you duplicitous, idiot, worm,

Now that youve forgotten how you like your coffee and why you raised your pious fist to the sky, and the reason for your stunning African Art collection, and the war we fought together, and the promises you made and the laws we rewrote, I am left here alone to recreate My WHOLE HISTORY without benefit of you, my compliment, my enemy, my oppressor, my Love

Should i never be heard from again, follow the Route of my forebears and quietly, GO, or shall I seek to kill you, burning the last of the fuel you gave me and expected of me?



KARA WALKER, CUT, 1998, cut paper and adhesive on wall, 88 x 54" / SCHNITT, an der Wand befestigter Scherenschnitt, 223,5 x 137,2 cm.

 GWENDOLYN DUBOIS SHAW

Final Cut

CUT, Kara Walker's 1998 self-portrait, is a life-size silhouette made of black paper glued to a gallery wall showing a young woman sailing through space with her arms thrown back over her head. However, all is not well in this image of airborne ecstasy, for both of her wrists have been cut, nearly severed at the joint by the straight razor that she holds in her left hand. Four sprays of blood erupt from the wounds and gather in two thickened puddles beneath her. This image of grotesque self-mutilation and ambiguous ecstasy speaks of the construction of Walker's artistic persona and her attempts to better understand her own role in history by re-creating it in the present. Based on a photograph of the artist that appeared in *Interview* magazine, CUT is a reaction to the position that Walker, as a contemporary African American woman artist, occupies by virtue of her race, gender, and her social relationships with those members of the art world who would seek to guide, critique, and support her career.

GWENDOLYN DUBOIS SHAW is Assistant Professor of African American Art History at Harvard University.

The pain of constantly performing such an artistic identity may be read in the artist's adaptation of the quartet of unraveling braids found in the photograph. The two tightly bound plaits recall not only the braids of the stereotypical pickaninnies that she is so often accused of exalting in her work, but in their affinity to the hairstyles found on good little black girls, evoke the middleclass assimilationist role that the artist herself has rejected. At the same time they are significant because of her own fetishization within the discourse of both the white and the black art press that has been obsessed with the state of her hair.¹⁾

In addition to the alterations made to the artist's hair, the couture ensemble by Comme des Garçons comprised of a long skirt, a button-front jacket and an apron worn in the *Interview* photograph, has been re-figured to comment upon Walker's position as the "art world's New Negro."²⁾ The apron that cast her in the role of a contemporary art slave for the reader/viewers of *Interview* has been altered so that its hem swings up and, in concert with the bottom of the skirt, creates the illusion of a figure trapped be-

neath the fabric. The profile of a man with his hand upraised can just be made out along the upper line of the silhouette. The trope of the mysterious figure behind the curtains, or in this case beneath the skirts, acting to control an artist has its roots in George Du Maurier's story of the tone-deaf singer Trilby who was hypnotically controlled up until her death by the evil Jewish magician Svengali.³⁾ In an uncanny way an image of Svengali, in which he holds his baton as if it were a giant needle ready to be run through the entranced Trilby standing before him, is echoed in the profile found within the skirts of CUT.

The same kind of hypnotic power that controls Trilby commands the figure in CUT. Here, Walker's body is out of her own control; she has sliced open her wrists and seems to care little for the damage she has inflicted or its potentially deadly consequences.⁴⁾ This action makes an ironic comment about the production of her work being the cause of her own death just as it was for Trilby. She seems to trade the pain of self-mutilation for the pleasure of self-realization: She sacrifices her body for her professional success. "This is the easy way out—my fantasy—in the future I will have a catharsis and go mad... the cause?" wrote Walker in 1997, "No doubt death in the family, death of my career, it never occurs to my fantasy-me that I always maintain a straight face no matter how bad the circumstances... or how good."⁵⁾

This idea of a Svengalian figure acting from behind the scenes to control and guide the career of a young artist, a "fantasy-me" who is on a headlong collision with death, also recalls the relationship of Jean-Michel Basquiat with Andy Warhol.⁶⁾ And like the Svengali figure beneath the skirts of the figure in CUT, Warhol was behind Basquiat, both within the artistic world and through their collaborations in the mid-eighties when the two artists worked together on a series of 16 paintings. In one of these works, UNTITLED (1984), Warhol stenciled two Arm & Hammer logos side-by-side on a large rectangular canvas, Basquiat then painted over the logo on the left with the bust of a brown skinned, limbless man with a saxophone clenched between his teeth. Basquiat's image of crippled African American artistic virtuosity resonates with CUT in its construction of the would-be black creator as incapable of controlling the

mode of his/her own artistic production and interpretation. Like the woman in CUT who has nearly severed her own hands, the part of the body after the head that is traditionally symbolic of an artist's creativity, Basquiat's musician is powerless over the mode of his own expression. By asserting a sort of black creative impotence in the face of white power, as symbolized by the Arm & Hammer logos, Basquiat seems to acknowledge that his was an uneven relationship with Warhol.⁷⁾ Just as Svengali prepared Trilby for her performances through hypnotic suggestion, Warhol set the figurative stage in their collaborations by priming the canvases upon which Basquiat performed his work.

The menacing power of the activated and upraised arm, like that found in a baking soda icon, lies in the foreknowledge that it will always come down upon the body of its victim, a fact that is no more apparent than in the invitation to the exhibition in which CUT appeared. The image that was chosen by Walker to advertise her show depicts two slave women working in a field under the command of an overseer with an upraised whip that stands between one woman and her unattended child.⁸⁾ The overseer literally blocks the slave mother from attending to her physical creation. His gesture, like those of Svengali and the Arm & Hammer, serves to both threaten and control the woman; she may not be his protégé, but he is definitely her master.

Oddly, the question of who is behind Walker's real-life career remains obscure. There is no single figure that might play the Svengali character, no one person preying on her sexual vulnerability and controlling her next direction.⁹⁾ Neither is there a famous artist shepherding her through the New York gallery scene, like Warhol did Basquiat. Yet, in the catalogue from her 1997 exhibition at the Renaissance Society at the University of Chicago, Walker writes of the alienation of being an African American artist in the white art world, the feeling of always being under someone else's control: "How do I know that you are motivated and aroused by my presence in your sphere... a spectacle in the round... a blot on your landscape, an embellishment to your high society, a strange new face in a one-horse town, a desirable outsider, a delicious new confection... brought

to your kingdom by the conquistadors of consciousness... to be molded and sculpted, cultivated and cuisined, consumed and defecated and consumed again..."¹⁰⁾ Here the pain of self-performance and of artistic commodification may be read in the description of an artistic body that is feted and then fed upon. Walker recognizes her own status as a consumable item.

Like Basquiat before her, she is the "flavor of the month," a product that is presented to a hungry white art audience waiting to see how good she tastes. Her re-presentation through the popular and the art press alike display her for their consideration in a decidedly Svengalian way. The mere act of being presented in *Interview* magazine for example, the Q&A process, creates her as an object that is available on demand. To return to the photograph, we see the artist following the commands of the art world as she leaps into the air. One can almost hear the command, "Jump! When I say 'jump'!" She responds willingly, with an eager to please grin on her face. And then later, regretting the capitulation to those who would fetishize and control her body, she re-enacts the moment in *CUT*, under her own control and yet still out of control. For Walker there may be no outside figure that constitutes a Svengalian influence within her career, but rather the entire milieu of the mainstream art world coupled with the artist's own desire for success.

Walker's self-fashioning in *CUT* is a strategy also witnessed in the early work of the contemporary artist Anselm Kiefer who examined his own artistic identity by interrogating the taboo images of his own cultures' past.¹¹⁾ In his *Occupations* series from the late sixties Kiefer photographed himself re-enacting the Sieg Heil gesture of the Third Reich (perhaps the most loaded example of the menacing power of the upraised arm) in various locations throughout Europe. As a re-vivified ghost miming an outlawed visual language, Kiefer's lone figure has the peculiar status of existing in two worlds, a phantasm of the past in a nightmarish vision of the present.¹²⁾

Walker's re-vivification of racist imagery operates within the same theater of contestation as Kiefer's work, but the two artists are by no means on equal footing. Walker's oppositional status as an artistic

"other' of the 'other'" dealing with the weighty subjects of historical domination and exploitation is in stark contrast to Kiefer's status as an ethnic German man dealing with Nazi iconography. She is not allowed the same sort of authority over such negative images: instead she must negotiate with the dominant culture for that ownership. In both artists' work, the act of re-enactment is important in itself, and the role of the artist as provocateur is not to be undervalued, no matter how taboo or painful the materials they present may be. For it is through their pain as artists, as workers in the field of vision, that they are called to wrestle with the legacy of tainted imagery that the non-visual world chooses to ignore, subsume, or reject.

In *CUT*, Walker attempts to own her fetishized and contested body as it sails across the gallery wall, a mythical blip on the radar screen of the mainstream art world. The artist's wrists are slashed so that the blood spurts out in arcing plumes becoming feathers with pointed tips at their roots, tips that in turn seem to pierce the flesh from which they grow. As she sails through the air, she resembles a fallen angel whose wings have been clipped and then sent plunging rapidly toward the earth. She is the hubristic Icarus, whose flight of the artistic soul has been interrupted as the heat of the spotlight, into which she has risen, melts her homemade wings. The figure that presses against her skirts, pushing her forward through the air as if against her will, might well be the ultimate arbiter of her destiny, for only he can see what lies in store. It would seem that there is no possibility of transcendence through visibility, that the pain of invention will all too soon outweigh the pleasure self-expression. The legacy of the past, guided by the example of Kiefer, yet haunted by the ghost of Basquiat and the myth of Trilby, is too much for the artist of the present to overcome. Ultimately there is no alternative but to let the blood pool up in sticky puddles as the body flies, out of control and fixed in place, toward the gallery floor.

1) In an article for the *New York Times Magazine*, European American critic Julia Szabo begins the fetishization of Walker's hair in her first sentences. "In a dimly lighted, subterranean gallery at the Institute of Contemporary Art in Boston, a tall young woman stands near a staircase, contemplating a nine-foot-square sheet

of black paper tacked to the wall," Szabo writes. "Hundreds of long, skinny braids quiver down to her waist, fraying at the tips in Botticelli-brown waves." ("Kara Walker's Shock Art," *New York Times Magazine*, March 23, 1997, p. 49.) In a profile on Walker written for the *San Francisco Examiner*, Venise Wagner thought Walker's braids and height were the significant descriptors of her identity, too. "Her shoulder-length cascade of braids accentuates the elegance of her tall, slim frame," wrote Wagner. ("For this artist, the joke's on all of us," *San Francisco Examiner*, Arts & Ideas section, Sunday, February 16, 1997, C-17.) Her hairstyle of "waist length, auburn braid extensions" also fascinated *International Review of African American Art* editor Juliette Bowles, who felt they were significant enough to mention in her own critique of Walker's work and artistic persona. Bowles claimed that these artificial additions to Walker's hair were a part of the artist's desire to fetishize her own body for the gaze of the white male viewer. ("Extreme Times Call for Extreme Heroes," *IRAAA*, vol. 14, Number 3, p. 7.) Bowles would later explain her comments in direct address to Walker as "a way of raising the question of whether you wore the reddish, straight, almost waist-length, braid extensions because you were adopting part of the costume of your alter egos, 'Missus K. E. B. Walker, Colored' and the 'nigger wench.' Since they wish to be the white slave master's wife, do they also wish to have the white slave mistress's hair?" she queried, conflating the artist with the artistic persona. Bowles then interjected what she termed "a big sister...hair call" by critiquing Walker's braided hairstyle as "tired" and then praising her current "animated" do as more becoming. ("Editor's Response," *IRAAA*, vol. 15, Number 2, p. 50.)

2) James Hannaham, "Pea Ball, Bounce," *Interview*, (November 1998), p. 116.

3) George Du Maurier, *Trilby* (New York: Harper and Brothers, 1894), pp. 457-58: "...with one wave of his hand over her—with one—look of his eye—with a word—Svengali could turn her into the other Trilby, his Trilby—and make her do whatever he liked...you might have run a red hot needle through her and she would not have felt it."

4) Like the visual conflation found in the illustration of the baton with which Svengali conducts Trilby's actions and the red hot needle that he might use to torture her, the razor that the figure in CUT holds alludes to both the blade with which the artist practices her craft and to the classic tool of suicide.

5) Kara Walker, *Kara Walker*, (Chicago: Renaissance Society at the University of Chicago, 1997), unpaginated.

6) In an ironic way, the portrait of the artist for *Interview* magazine, founded by Warhol in 1969 as a film journal, that inspired

CUT, constructs Walker as the ghostly inheritor of the Basquiat legacy. Not only do Walker's unkempt braids evoke the clusters of dreads worn by Basquiat, but her costume designed by Comme des Garçons references Basquiat's own turn as a celebrity model for the same fashion house's winter collection in 1985. Given this odd connection and the context, Walker's modeling of Comme des Garçons re-presents her as closer to one of Tama Janowitz's *Slaves of New York* than the temporal escapee from the antebellum South that the style of the clothes would imply.

7) "Recognizing art-world fame to be a male game, one that he could play, working the stereotypical darkey image, playing the trickster, Basquiat understood that he was risking his life—that his journey was all about sacrifice. (...) What must be sacrificed in relation to oneself is that which has no place in whiteness. To be seen by the white art world, to be known, Basquiat had to re-make himself, to create from the perspective of the white imagination. He had to become both native and nonnative at the same time—to assume the blackness defined by the white imagination and the blackness that is not unlike whiteness." Bell Hooks, "Altars of Sacrifice: Re-Membering Basquiat," *Art on My Mind: Visual Politics* (New York: New Press, 1995), p. 43.

8) On a speculative note, this image choice may have come about through Walker's anxiety about having to attend to the preservation of her career through the constant increase of her oeuvre, rather than spend her days as a stay-at-home-mom with her daughter who was at the time just over one year old.

9) Her dealer Brent Sikkema, while having no doubt gained through their association, has not acted as an intervening creative force within her production. And her husband Klaus Bürgel, a well-established metalsmith and jewelry designer, is more concerned with maintaining a peak level for his own artistic production than in trying to shape hers.

10) Walker, "MOTIFS and MOTIVATIONS: THE HISTORICAL ROMANCE & ME" in: *Kara Walker* (Chicago: Renaissance Society at the University of Chicago, 1997), unpaginated.

11) Andreas Huyssen, "Anselm Kiefer: the Terror of History, the Temptation of Myth" in: *October* no. 48 (Spring 1989), p. 30.

12) According to Huyssen, the images are not entirely negative, but instead are full of irony: The small figure is dwarfed by his surroundings and the jubilant masses of the Nazi period are missing. And yet "are irony and satire really the appropriate mode for dealing with fascist terror?" asks Huyssen in the role of the Devil's advocate. "Doesn't this series of photographs belittle the very real terror which the Sieg Heil gesture conjures up for a historically informed memory?" *Ibid.*, p. 31.

Letzter Schnitt

CUT (Schnitt), Kara Walkers Selbstporträt aus dem Jahre 1998, ist ein lebensgrosser, an die Wand der Galerie geklebter Scherenschnitt aus schwarzem Papier und zeigt eine junge Frau, die durch den Raum segelt, die Arme über dem Kopf rückwärts ausgestreckt. Es stimmt jedoch einiges nicht in diesem Bild fliegender Ekstase, denn beide Handgelenke sind aufgeschnitten, ja beinahe abgetrennt durch ein scharfes Rasiermesser, das sie in der linken Hand hält. Ein vierfacher Blutstrahl schießt aus den Wunden und sammelt sich in zwei dicken Pfützen unter ihr. Dieses Bild einer grotesken Selbstverstümmelung und zwiespältigen Ekstase verrät einiges über die Beschaffenheit von Walkers Künstler-Ich und über ihren Versuch, die eigene Rolle innerhalb der Geschichte besser zu verstehen, indem sie sie in der Gegenwart rekonstruiert. CUT geht auf eine in *Interview* veröffentlichte Photographie der Künstlerin zurück¹⁾ und ist eine Reaktion auf die Stellung, die sie als afroamerikanische Frau und Künstlerin innehat aufgrund ihrer Rasse, ihres Geschlechts und ihrer gesellschaftlichen Beziehungen zu jenen Exponenten der Kunstszene, die sie in ihrer Karriere zu leiten, kritisieren und unterstützen suchen.

Die Pein, dauernd eine solche Künstleridentität präsentieren zu müssen, mag man daran ablesen, wie die Künstlerin die vier auf dem Photo sichtbaren, in Auflösung begriffenen Zöpfe umsetzt. Die beiden streng geflochtenen Haarstränge erinnern nicht nur an die Zöpfchen jener stereotypen Negermädchen, deren übertriebene Verwendung man ihr gerne vorwirft, sondern erinnern durch ihre Nähe zu den ty-

pischen Frisuren braver kleiner schwarzer Mädchen auch an eine assimilierte Mittelklass-Existenz, eine Rolle, welche die Künstlerin von sich weist. Gleichzeitig haben sie eine Bedeutung im Zusammenhang mit der Fetischisierung, die der Künstlerin in der weissen wie der schwarzen Kunstpresse widerfuhr, in der man sich über ihre Frisur ereiferte.²⁾

Aber über die Änderungen an der Frisur hinaus war auch das modische Ensemble von *Comme des Garçons*, das sie auf dem *Interview*-Photo trug – ein langer Jupe, eine vorn knöpfbare Jacke und eine Schürze –, willkommener Anlass um Walkers Stellung als «neue Negerin der Kunstszene» zu kommentieren.³⁾ Die Schürze, die sie in den Augen der Leserinnen und Leser von *Interview* in die Rolle einer Sklavin der zeitgenössischen Kunst versetzte, wurde so drapiert, dass ihr Saum nach oben schwingt und im Einklang mit dem unteren Ende des Jupes den Eindruck einer unter dem Stoff gefangenen Figur vermittelt. Am oberen Rand der Silhouette lässt sich gerade noch das Profil eines Mannes mit erhobener Hand ausmachen. Die geheimnisvolle, die Künstlerin kontrollierende Gestalt hinter dem Vorhang oder hier unter dem Rock kennen wir aus George du Mauriers Geschichte von der gehörlosen Sängerin Trilby, die bis zu ihrem Tode unter der hypnotischen Kontrolle des bösen jüdischen Magiers Svengali stand.⁴⁾ Im Profil des Rocks von CUT zeichnet sich unheimlicherweise ein Bild von Svengali ab, in dem er seinen Stab wie eine Nadel hält, bereit, sie durch die vor ihm stehende, in Trance versetzte Trilby hindurchzustossen.

Die Figur in CUT steht im Bann derselben hypnotischen Macht, die auch Trilby beherrscht. Walker hat ihren eigenen Körper hier nicht mehr unter

GWENDOLYN DUBOIS SHAW ist Assistenzprofessorin für afroamerikanische Kunstgeschichte in Harvard.

Kontrolle; sie hat sich die Handgelenke aufgeschlitzt und scheint sich einen Deut um den damit angerichteten Schaden oder die möglicherweise tödlichen Folgen zu kümmern.⁵⁾ Dieses Vorgehen ist ein ironischer Kommentar dazu, dass ihre Kunst zum Tod führen könnte, genau wie bei Trilby. Sie scheint sich das Glück der Selbstverwirklichung gegen den Schmerz der Selbstverstümmelung zu erkaufen: Sie opfert ihren Körper für den beruflichen Erfolg. «Das ist der nahe liegende Ausweg – meine Phantasie – in Zukunft werde ich einmal eine Katharsis erleben und durchdrehen... der Grund?», schrieb Walker 1997: «Sicher ein Todesfall in der Familie, das Ende meiner Karriere, mein Phantasie-Ich bemerkt gar nicht, dass ich immer dieselbe unerschütterliche Miene zur Schau trage, egal wie schlimm die Umstände sein mögen ... oder wie gut.»⁶⁾

Die Vorstellung eines Magiers, der hinter den Kulissen agiert und die Karriere eines jungen Künstlers kontrolliert, eines phantasmatischen Ichs, das unweigerlich auf den Tod zutreibt, erinnert auch an die Beziehung zwischen Jean-Michel Basquiat und Andy Warhol.⁷⁾ Wie der im Rock verborgene Svengali in CUT stand Warhol hinter Basquiat, und zwar sowohl innerhalb der Kunstszene wie durch ihre Zusammenarbeit Mitte der 80er Jahre, als beide gemeinsam an einer Serie von 16 Bildern arbeiteten. In einem dieser Bilder, UNTITLED (1984), setzte Warhol mithilfe einer Schablone zwei Arm-mit-Hammer-Logos nebeneinander auf eine grosse rechteckige Leinwand und Basquiat übermalte das Logo links mit dem Oberkörper eines dunkelhäutigen, armlosen Mannes, der ein Saxophon zwischen den Zähnen hält. Wie CUT stellt Basquiats Bild einer verstümmelten afroamerikanischen künstlerischen Virtuosität den schwarzen Künstler in seiner Unfähigkeit dar, den eigenen künstlerischen Produktions- und Interpretationsmodus zu kontrollieren. Wie die Frau in CUT, die sich beinahe die eigenen Hände abgeschnitten hat (neben dem Kopf traditionell das Symbol künstlerischer Kreativität schlechthin), hat Basquiats Musiker seine Ausdrucksweise nicht im Griff. Indem er gewissermassen eine kreative Impotenz des Schwarzen angesichts der weissen, durch Arm und Hammer symbolisierten Macht ausdrückt, scheint Basquiat einzugestehen, dass sein Verhältnis zu War-

hol ein ungleiches war.⁸⁾ Genau wie Svengali seine Trilby durch Hypnose für ihren Auftritt präparierte, gab Warhol die figurative Bühne der Collaboration vor, indem er die Leinwände vorbereitete, auf denen Basquiat dann seine Arbeit ausführte.

Das Bedrohliche des kraftvoll erhobenen Armes, dem wir selbst in einem Backpulverlogo begegnen, liegt im Wissen darum, dass er früher oder später auf den Körper seines Opfers aufprallen wird, eine Tatsache, die nirgends deutlicher ist als auf der Einladung zur Ausstellung, in der CUT gezeigt wurde. Das Bild, das Walker für die Ankündigung der Ausstellung gewählt hat, zeigt zwei auf einem Feld arbeitende Sklavinnen und einen Aufseher mit erhobener Peitsche, die zwischen der einen Frau und ihrem unbeaufsichtigten Kind emporragt.⁹⁾ Der Aufseher hält die Mutter buchstäblich davon ab, sich um ihren Sprössling zu kümmern. Seine Gebärde dient wie jene Svengalis oder die des hammerbewehrten Arms zugleich der Einschüchterung und der Kontrolle; die Frau mag nicht sein Schützling sein, aber er ist mit Sicherheit ihr Beherrscher.

Es ist merkwürdig, aber wer im richtigen Leben hinter Kara Walkers Karriere steht, bleibt im Dunkeln. Es gibt keine Anwärter für die Rolle Svengalis, keine Person, die ihre sexuelle Verwundbarkeit ausnützen, ihren nächsten Schritt kontrollieren würde.¹⁰⁾ Da ist auch kein berühmter Künstler, der sie durch die Galerienszene New Yorks schleust, wie Warhol das mit Basquiat tat. Und trotzdem schreibt Walker im Katalog zu ihrer Ausstellung in der Renaissance Society 1997 von der Entfremdung, die sie als afroamerikanische Künstlerin in der weissen Kunstwelt erfährt, vom Gefühl, immer von jemand anderem kontrolliert zu werden: «Wie soll ich wissen, ob euch nicht nur meine Gegenwart in eurer Sphäre belebt und erregt... ein Spektakel in der Arena... ein Fleck in eurer Landschaft, eine Dekoration eurer erlesenen Gesellschaft, ein neues Gesicht im Dorf, eine begehrenswerte Aussenseiterin, eine Kostbarkeit..., die die Entdeckungsreisenden des Bewusstseins in euer Königreich mitgebracht haben, die man verändern und formen, kultivieren und mundgerecht zubereiten, sich einverleiben und wieder ausstossen kann, nur um sie erneut zu verzehren ...»¹¹⁾ Hier mag aus der Beschreibung eines

Künstlerleibes, der zuerst gefeiert und dann verzehrt wird, die Pein der Selbstdarstellung und der Verdinglichung der Künstlerexistenz deutlich werden. Walker erkennt ihren Status als Konsumobjekt.

Wie Basquiat vor ihr wird sie zum «Geschmack des Monats», zum Produkt, das man einem hungrigen weissen Kunstpublikum präsentiert, das nur darauf wartet, zu erfahren, wie gut sie ihm schmeckt. Ihre Re-Präsentation durch die populäre und die Kunstpresse stellen sie dem Publikum definitiv nach Art eines Svengali zur Schau. Allein schon die Tatsache, dass sie überhaupt in einer Zeitschrift wie *Interview* vorgestellt wird, sowie die Form des Frage-und-Antwort-Spiels machen sie zu einem Objekt, das auf Abruf zur Verfügung steht. Aber kehren wir zum Photo zurück: Man sieht, wie die Künstlerin auf Befehl der Kunstwelt in die Luft springt. Man kann das Kommando beinahe hören: «Spring, wenn ich sage <spring>!» Mit einem gewinnenden Lächeln geht sie bereitwillig darauf ein. Später dann, als sie ihre Fügbarkeit gegenüber jenen, die ihren Körper zum Fetisch machen und kontrollieren wollen, bereut, reinszeniert sie den Moment in CUT, nun unter eigener Regie, aber dennoch unkontrollierbar. Im Fall von Kara Walker mag zwar äusserlich keine Gestalt wie Svengali existieren, die einen magischen Einfluss auf ihre Entwicklung ausübt, aber diese Rolle fällt der Mainstream-Kunstszene im Bündnis mit dem eigenen Erfolgswunsch der Künstlerin zu.

Also darf man Walkers Selbststilisierung in CUT auch als Versuch betrachten, mit der Vergangenheit ins Reine zu kommen, indem sie sie in der Gegenwart reinszeniert. Das ist eine Strategie, der man auch im Frühwerk von Anselm Kiefer begegnet, der seine eigene künstlerische Identität einer Prüfung unterzog, indem er die tabuisierten Bilder aus der Vergangenheit seiner eigenen Kultur befragte.¹²⁾ In seiner Serie *Besetzungen* aus den späten 60er Jahren fotografierte Kiefer sich selbst beim Reinszenieren der im Dritten Reich üblichen Sieg-Heil-Geste (vielleicht das sprechendste Beispiel für das Bedrohungspotenzial des erhobenen Armes) an verschiedenen Orten quer durch Europa. Als reanimiertes Gespenst, das in einer verpönten Gebärdensprache agiert, vermittelt Kiefers einsame Gestalt den merkwürdigen Eindruck in zwei Welten zugleich zu existieren,

ein Phantasma der Vergangenheit in einer alpträumhaften Vision der Gegenwart.¹³⁾

Walkers Wiederbelebung einer rassistischen Bilderwelt spielt in derselben Arena wie Kiefers Arbeit, dennoch sind die Standpunkte der beiden Künstler ganz verschieden. Walkers Widerstandshaltung als künstlerische «Andere» jener «Anderen», die sich mit den übermächtigen Themen historischer Herrschaft und Ausbeutung zu befassen hat, steht in starkem Kontrast zu Kiefers Position eines Deutschen, der sich mit der Bildsprache der Nazis auseinandersetzt. Sie verfügt nicht über dieselbe Autorität im Umgang mit diesen negativen Bildern, sondern muss mit der herrschenden Kultur dieses Verfügungsrecht erst aushandeln. In den Arbeiten beider Künstler ist der Akt der Reinszenierung selbst wichtig und die provokative Rolle des Künstlers darf nicht unterschätzt werden, egal wie tabuisiert oder schmerzhaft der Stoff, den sie zur Sprache bringen, auch sein mag. Denn genau durch ihr Leiden als Künstler, als Arbeiter auf dem Gebiet des Sichtbaren, sind sie dazu aufgerufen, den Kampf aufzunehmen mit dem Erbe befleckter Bildwelten, welche eine weniger visuell orientierte Welt lieber ignoriert, vernachlässigt oder von sich weist.

CUT ist Walkers Versuch, von ihrem eigenen, fetischisierten und in Frage gestellten Körper Besitz zu ergreifen, während er über die Wand der Galerie rauscht wie ein imaginärer Leuchtpunkt auf dem Radschirm der Mainstream-Kunstszene. Aus den geöffneten Pulsadern schießt das Blut in gekrümmten Strahlen und wird zu Federn mit spitzen Enden. Spitzen, die wiederum das Fleisch scheinen durchbohren zu wollen, aus dem sie gewachsen sind. So durch die Luft segelnd gleicht sie einem gefallenem Engel, dessen Flügel gestutzt und dann in rasendem Fall erdwärts geworfen wurden. Sie ist der durch seine Hybris gestrafte Ikarus, dessen Flug einer Künstlerseele abrupt abbricht, sobald die Hitze des Scheinwerfers, zu dem er sich erhoben hat, die selbst gefertigten Flügel schmilzt. Die Gestalt, die sich an ihren Rock schmiegt und sie wie gegen ihren Willen vorwärts durch die Luft stösst, könnte der letzte Richter über ihr Schicksal sein, denn nur er kann sehen, was vor ihr liegt. Es scheint, dass dem Visuellen die Möglichkeit zur Transzendenz fehlt, dass die Pein des

Schaffens nur allzu bald die Lust am Selbstaussdruck überwiegt. Das Erbe der Vergangenheit ist für den Künstler der Gegenwart schlicht nicht zu bewältigen; so ermutigt er sein mag durch Kiefers Beispiel, wird er gleichzeitig heimgesucht vom Geist Basquiats und der Geschichte Trilbys. Letztlich gibt es keine Alternative als das Blut zu klebrigen Pfützen gerinnen zu lassen, während der Körper, an Ort und Stelle fixiert und doch unaufhaltsam, auf den Boden der Galerie zufliegt.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Photographie von Noe DeWitt in: *Interview*, November 1998, S. 115.

2) Die euroamerikanische Kritikerin Julia Szabo leitete die Fetischisierung von Walkers Frisur wie folgt ein: «In einer schwach erleuchteten Soussol-Galerie am Institute of Contemporary Art in Boston steht eine grosse junge Frau neben einer Treppe und betrachtet ein an die Wand geheftetes schwarzes Papier von 275 x 275 cm ... Hunderte langer, dünner Zöpfe baumeln bis zur Taille hinunter und fasern an den Enden zu Botticelli-braunen Wellen aus.» («Kara Walker's Shock Art», *New York Times Magazine*, 23. März 1997.) Auch Venise Wagner sah die Zöpfe und die Körpergrösse als entscheidende Faktoren von Walkers Identität: «Ihre schulterlangen Zopf-kaskaden unterstreichen die Eleganz ihrer grossen, schlanken Erscheinung.» («For this Artist, the Joke's on All of Us», *San Francisco Examiner*, Sonntag, 16. Februar 1997.) Auch Juliette Bowles, Redaktorin der *International Review of African American Art*, hielt die Haare für wichtig genug, um sie in ihrer Kritik von Walkers Werk und künstlerischer Person zu erwähnen: Sie meinte, dass diese künstliche Ergänzung des Haars dem Wunsch der Künstlerin entspräche, ihren eigenen Körper für den Blick des weissen männlichen Betrachters zu fetischisieren. («Extreme Times Call for Extreme Heroes», *International Review of African American Art*, vol. 14, Nr. 3, S. 7.) Später wandte sich Bowles direkt an Walker und erklärte ihre Kommentare als «eine Art, die Frage aufzubringen, ob du die rötlichen, strengen, beinahe taillenlangen Zopfverlängerungen getragen hast, weil du einen Teil des Kostüms deiner Alter Egos übernehmen wolltest, «Missus K. E. B. Walker, Colored» und die «Negerhure». Wohl möchten sie die Frau des weissen Sklavenherrn sein, aber möchten sie auch die Frisur der weissen Herrin?», so fragte sie und verwechselte die Künstlerin mit dem Künstler-Ich. Bowles äusserte dann, was sie einen «big sister... hair call» nannte, indem sie Walkers Zopfstil als ausgereizt kritisierte und ihre neue, «lebendige» Frisur als die bessere pries. («Editor's Response», *IRAAA*, vol. 15, Nr. 2, S. 50.)

3) James Hannaham, «Pea Ball, Bounce», in: *Interview*, November 1998, S. 116.

4) «... mit einer Handbewegung – einem Blick – mit einem Wort – konnte Svengali sie in die andere Trilby verwandeln, seine Trilby, und konnte sie tun lassen, was ihm gerade einfiel ... man

hätte sie mit einer glühenden Nadel stechen können und sie hätte nichts gespürt.» (George Du Maurier, *Trilby*, Harper & Brothers, New York 1894, S. 457–458.)

5) Wie der Stab, mit dem Svengali Trilby manipuliert, im Bild zugleich mit der glühenden Nadel als potenzielles Folterwerkzeug zusammenfällt, verweist auch das Rasiermesser in CUT sowohl auf das Messer als Arbeitsinstrument der Künstlerin wie auf das klassische Mittel zum Selbstmord.

6) Kara Walker, *Kara Walker*, Renaissance Society at the University of Chicago 1997, unpaginiert.

7) Ironischerweise stellt das Porträt in *Interview*, das 1969 von Warhol als Filmzeitschrift ins Leben gerufen wurde, die Künstlerin quasi als geistige Erbin Basquiats dar. Nicht genug, dass ihre ungekämmten Zöpfe an Basquiats Perlenstränge erinnern, auch die Kleidung von Comme des Garçons verweist auf Basquiats Auftritt als Starmodell für die Winterkollektion desselben Modehauses 1985. Betrachtet man diese merkwürdige Verbindung und den Kontext, so macht der Auftritt als Model von Comme des Garçons Kara Walker eher zu einem von Tama Janowitz' *Grossstadtsklaven (Slaves of New York)* als zu einer Entflohenen aus dem alten Süden, wie uns der Stil der Kleidung weismachen will.

8) «Während Basquiat den Ruhm der Kunstwelt als ein Männer-spiel durchschaute, bei dem er mitspielen konnte, solange er das stereotype Image des Schwarzen pflegte und den Clown spielte, wusste er genau, dass er sein Leben riskierte und dass er Opfer bringen musste. (...) Man muss das von sich opfern, was im Weisssein keinen Platz hat. Um in der weissen Kunstwelt gesehen und bekannt zu werden, musste Basquiat sich neu erschaffen und zwar aus der Perspektive weisser Vorstellungskraft. Er musste zugleich ursprünglich und nicht wirklich ursprünglich werden um ein Schwarzsein anzunehmen, wie es die weisse Vorstellung definiert, ein Schwarzsein, das dem Weisssein nicht gar so unähnlich ist.» (Bell Hooks, «Altars of Sacrifice: Re-Membering Basquiat», in: *Art on My Mind: Visual Politics*, New Press, New York 1995, S. 43.)

9) Vielleicht hat diese Wahl auch damit zu tun, dass Walker sich Sorgen macht, weil sie, um ihre Karriere nicht zu gefährden, sehr viel arbeitet, statt ihre Tage als Mutter zuhause mit ihrer damals gerade gut ein Jahr alten Tochter zu verbringen.

10) Ihr Galerist, Brent Sikkema, hat zweifellos durch die Verbindung gewonnen, aber er hat sich nie in ihre Arbeit eingemischt. Und ihr Ehemann, Klaus Bürgel, ein etablierter Goldschmied und Schmuckgestalter, ist mehr daran interessiert, künstlerisch sein eigenes hohes Niveau zu halten, als auf ihre Arbeit Einfluss zu nehmen.

11) Kara Walker, «MOTIFS and MOTIVATIONS: THE HISTORICAL ROMANCE AND ME», in: *Kara Walker*, op. cit. (vgl. Anm. 6).

12) Andreas Huyssen, «Anselm Kiefer: the Terror of History, the Temptation of Myth», in: *October*, No. 48, Frühjahr 1989, S. 30.

13) Laut Huyssen sind die Bilder nicht nur negativ, sondern stecken voller Ironie: Die kleine Gestalt wirkt in ihrer Umgebung geradezu zwergenhaft und die jubelnden Massen der Nazizeit fehlen ganz. Aber dennoch: «Sind Ironie und Satire wirklich die passenden Mittel in der Auseinandersetzung mit dem faschistischen Terror?», fragt Huyssen quasi als Advocatus Diaboli. «Verniedlicht diese Photoserie nicht den tatsächlichen Schrecken, der für den historisch Unterrichteten mit der Sieg-Heil-Geste verbunden ist?» Ebenda, S. 31.

KARA WALKER, UNTITLED, 1995, charcoal on paper, 36 x 24" / OHNE TITEL., Kohle auf Papier, 91,4 x 61 cm.





KARA WALKER, NEGRO YOUTH SPEAKS, 1998, coffee and gouache on paper, 75 x 52½" /
DIE NEGERJUGEND SPRICHT, Kaffee und Gouache auf Papier, 190,5 x 133,4 cm.