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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2010)

Heft: 87: Collaborations Annette Kelm, Katharina Fritsch, Cerith Wyn Evans, Kelley Walker

Artikel: Kelley Walker's negro problem = Kelley Walkers Rassenproblem

Autor: Ligon, Glenn / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679675

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: 11.07.2025

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

Kelley Walker's Negro Problem

GLENN LIGON

"He's white?" This has been asked of me enough times with a double take or a sputter of disbelief that I know the question signifies something beyond mere curiosity about Kelley Walker's race. The incredulity with which the revelation is greeted owes in part to the "blackness" of some of Walker's most celebrated works—chocolate smeared images of civil rights protesters and covers of black gentlemen's magazines overlaid with digitally scanned toothpaste—coupled with uncertainty about his "right" to use those images. Walker's whiteness is thought to be a problem because these images are considered the natural purview of black artists, for whom there is imagined to be a distinct, already known, separate-but-equal entity called "black culture" which we use as our birthright and white artists use at their peril. But while there are certainly images with black people in them, is there really such a thing as "black images"? In what sense is a white photographer documenting the brutality of white southern policemen against civil rights workers creating "black images"? If a black person had made the same photographs, would they be even blacker images? Or are "black images" just images commandeered for use by black people, the way the word "nigger" has been transformed from a slur to a term of endearment (albeit one that white people speak at risk of bodily harm)?

GLENN LIGON is an artist living and working in New York City.

If we agree for the moment that there is no such thing as "black images"—that there are only "images"—then what, exactly, is so troubling about Walker's use of images with black people in them? The answer may be that his work forces us to acknowledge that although race is a biological fiction, it remains an entrenched social and political fact. Even if we say "race doesn't matter," in reality it matters a great deal. This might explain the teeth-sucking sound or resigned sighs that knowledge of Walker's whiteness provokes in some quarters: "Just another example of white folks appropriating black culture." But if we can acknowledge the private whispers about this thorny issue, how do we explain the profound silence in the critical writing on Walker's work (and in the art world more generally) about how race operates? It is as if questions of race are deemed irrelevant, uninteresting, or just too complicated to deal with. In Europe, where Walker has received substantial curatorial and critical support, the issue of race in his work may be deemed "too American" to address, and in America it may be thought "too black." This silence is troubling, I would argue, because Walker is quite aware of the intractability of the "problem" of his racial identity in relationship to images of black people, and part of the impact of his work is that it calls attention to very difficult and still unsettled questions about the politics of representation.

One of the problems with discussions of race is that no one ever has to speak up on whiteness, while

those who are not white get called upon to speak their difference again and again. In the art world, the discourse around black artists often focuses on race even when their work does not. Take, for example, the following quotation from a review of Steve McQueen's film *Deadpan* (1997), a complex restaging of a scene from the Buster Keaton movie *Steamboat Bill, Jr.* (1928) in which a house facade falls over a standing man:

Metaphors crowd in. Seen in an American context, the house suggests a sharecropper's cabin; its destruction evokes Abraham Lincoln's Civil War caveat, "a house divided against itself cannot stand," referring to a nation riven by the question of slavery. (Mr. McQueen is black.)[1]

While the reviewer is clearly sympathetic to McQueen's artistic project, he equates the blackness of the artist's body with the "blackness" of his work, and once that occurs, metaphors do, indeed, crowd in. A racial reading that feels tangential to the film's primary concerns is privileged over an exploration of McQueen's relationship to, say, theorist Tom Gunning's notion of a "cinema of attractions" or to an experimental filmmaker like Michael Snow. This is not to suggest that the race of the protagonist of the film doesn't matter; it's just that in this case race seems to matter too much.

If the work of black artists provokes overdetermined readings, what do we make of the critical response to Walker's work, in which black bodies appear front and center but barely get a second glance? An argument could be made that Walker's digital and appropriative strategies, along with the leveling effect of collage, render his subject matter irrelevant. Yet if this were his goal, it is hard to imagine why he would repeatedly use subjects that, given our long, troubled history and current political reality, are so resistant to being made irrelevant. And if it were true that Walker's (black) subjects do not matter, why wouldn't the critical writing on his work simply say as much, rather than sidestepping the issue by quickly mentioning race only to move on to yet another discussion of Warhol and appropriation? Don't think this silence doesn't operate on an institutional level too. The cultural critic Hazel Carby once suggested that for many non-black individuals, black cultural products are a substitute for prolonged and meaningful contact with black people, and given the dearth of exhibitions that include black artists (or their segregation into race- and identity-themed shows), it seems that many museums and Kunsthalles find it easier to deal with images of blacks rather than with the people themselves, images which Walker's work readily provides. While this is in no way Walker's responsibility—after all, hate the game, not the player—it is shocking that what was once the subject of academic conferences and anguished curatorial meetings is now considered too boring (or problematic) to discuss.

When is a race riot not a race riot? When it is a Warhol. But is a race riot not a race riot when it is a Kelley Walker? Walker has put some distance between himself and Warhol by using different source photos for his *Black Star Press* works, rotating the images, and overlaying them with chocolate or turning them Coca-Cola red. He has also put some distance between himself and his subject matter, and here time is on Walker's side. When Warhol used similar images they were current news. In Walker's paintings, the photographs are now almost a half-century distant from the events they depict and have lost some of their original frisson, rendering them in the minds of some commentators "just images" to be used without regard to their historical and political specificity.

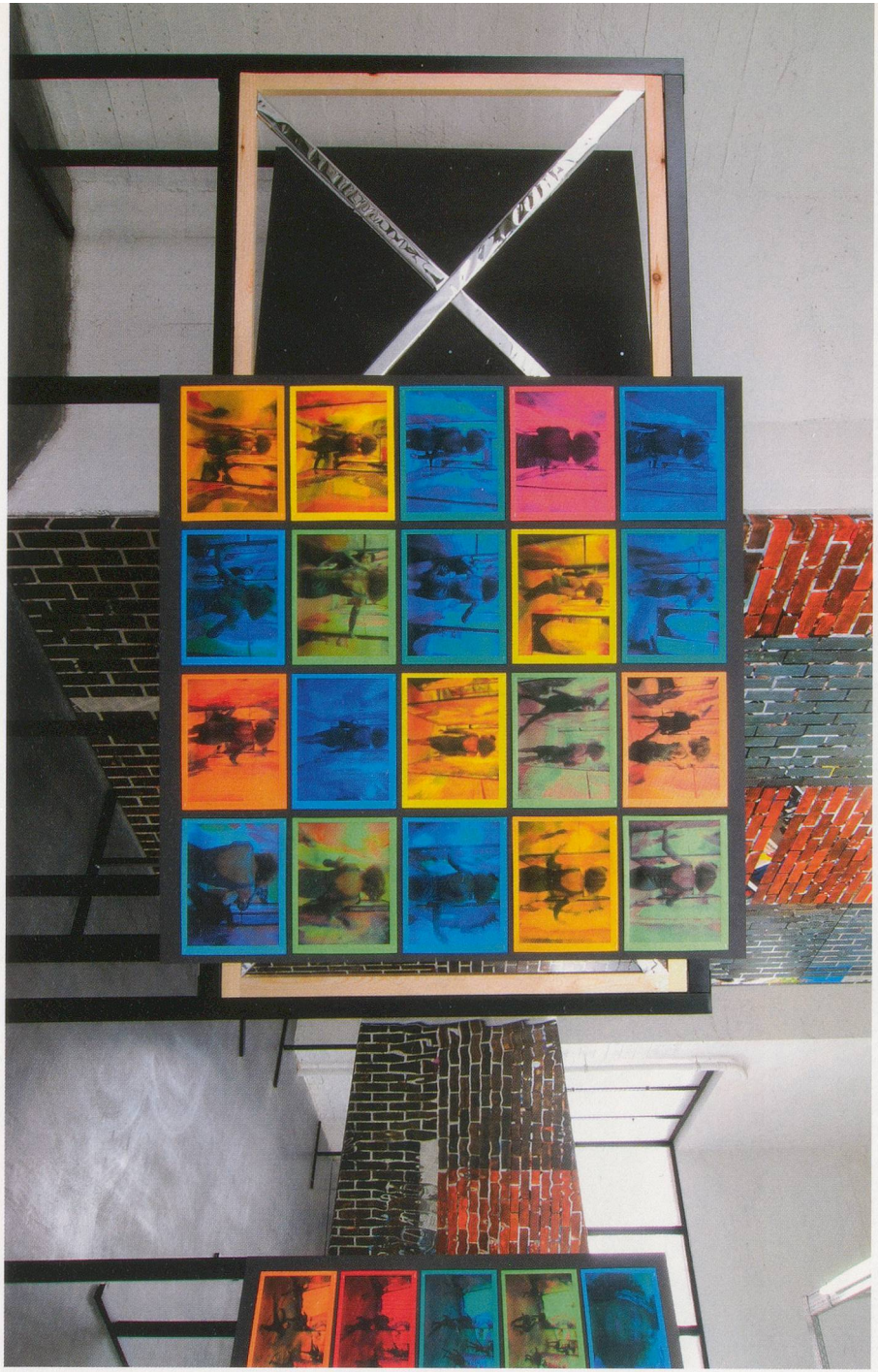
Yet if Walker's interventions create a distance between the race riot photograph and us, they also brings us closer to the image, in part because of the nagging worry that the images are not his to use. Race riots are race riots—and not just Warhols—in Walker's work because our anxiety about his whiteness and his chocolaty transgressions reveals that we are not "beyond" race; we have just begun to address it. This ultimately points to our failure to realize the "post-racial" society that the men and women in those images were marching to achieve. If we had made it to that promised land, these images would belong to "culture" as opposed to "black culture," thereby detaching the racial identity of the maker or user of an image from its politics, whether correct or not. Perhaps in that promised land, knowledge of Walker's racial identity would be met with a shoulder shrug, and the power of the work would be less dependent on some (by then dated) notion of racial

transgression (which his toothpaste- and chocolate-smeared images of black people currently trade in) than on how he lays bare the complicated ways in which we (re)make images and on the instability of their meaning. In that future world, the ways race operates in his work would already have been thoroughly considered by others as integral to the work's meaning (and would not be seen as black people's obsession).

Speaking of obsessions, here's Walker on one of his: "There is something amazing and extremely tragic about Whitney Houston that is very American."[2] But really the most amazing and tragic and American thing about Whitney Houston, and about Michael Jackson, Sonny Liston, civil rights protestors, and *King* cover girl Regina Hall (all of whom populate Walker's art) is that they point to the fact that there is nothing more American than black Americans. America without black people would be like a day without sunshine. And I know that Walker is a good American boy because he, like many other white Americans, has a healthy, wholesome, complicated, troubling, and troubled obsession with black people, an obsession that I confess I happen to share. Until we get to the promised land let us think of Kelley Walker's "negro problem" as an American dilemma, a dilemma which gives enormous vitality to his work and one which we all ignore at our peril.

1) Holland Cotter, "Art in Review," *The New York Times*, 23 January 1998, section E, p. 35.
2) Christopher Bollen, "Kelley Walker," *Interview Magazine*, December/January 2009, p. 159.

KELLEY WALKER, UNTITLED, 2006, light box with duratrans, 60 3/4 x 120 x 4" / OHNE TITEL, Lichtkasten mit Duratrans, 154,3 x 304,8 x 10,2 cm.



KELLEY WALKER, WHITNEY THE GREATEST HITS – HOW WILL I KNOW: ARISTA 2000, 2008, aluminum stands, mylar, mirror, Epson prints, disco ball with chain, wood, fluorescent tubes, dimensions variable, installation view, Wiels, Centre d'Art Contemporain, Brussels, 2008 / Aluminiumständer, Folie, Spiegel, Epson-Prints, Discokugel mit Kette, Holz, Leuchtstoffröhren, Masse variabel, Installationsansicht.

Kelley Walkers Rassenproblem

GLENN LIGON

«Was, er ist weiss?» Ich habe diese perplexe Frage so oft gehört, dass mir klar wurde: Da steckt mehr dahinter als blosses Erstaunen über Kelley Walkers Hautfarbe. Das Kopfschütteln erklärt sich teils aus dem «schwarzen» Charakter vieler seiner bekanntesten Werke – mit Schokolade beschmierte Bilder von Bürgerrechtsprotesten oder Umschläge afroamerikanischer Herrenmagazine mit Schlieren gescannter Zahnpasta –, teils aus dem Zweifel, ob er überhaupt das «Recht» hat, solche Bilder zu verwenden. Der Stein des Anstosses ist Walkers Rassenzugehörigkeit, denn sein Bildmaterial gilt als angestammte Domäne schwarzer Künstler, denen von Geburt an ein eigener, bereits bekannter, getrennter, aber gleicher Bereich namens «schwarze Kultur» zusteht, den weisse Künstler nur auf eigene Gefahr betreten dürfen. Bilder, die schwarze Menschen zeigen, gibt es natürlich, aber gibt es wirklich so etwas wie «schwarze Bilder»? Erzeugt ein weisser Photograph, der das brutale Vorgehen weisser Polizisten gegen Bürgerrechtler in den US-Südstaaten dokumentiert, «schwarze Bilder»? Wären dieselben Bilder, aufgenommen von einem schwarzen Photographen, noch schwärzer? Oder ist der Gebrauch «schwarzer Bilder» einzig schwarzen Personen vorbehalten, wie der des Schimpfworts «nigger» als kumpelhafte Anrede (Weisse, die es in den Mund nehmen, setzen ja nach wie vor ihre Gesundheit aufs Spiel)?

Nehmen wir also an, dass es so etwas wie «schwarze Bilder» gar nicht gibt – sondern einfach nur «Bilder». Dann stellt sich die Frage, warum Walkers Bilder schwarzer Menschen solchen Anstoss erregen. Vielleicht weil sie uns zwingen einzugestehen, dass die Idee der Rasse trotz mangelnder biologischer Grundlage auf sozialer und politischer Ebene hartnäckig weiter besteht? Wir können noch so oft sagen, «Rasse spielt keine Rolle», die Wirklichkeit sieht anders aus. Kein Wunder also, dass Walkers weisse Hautfarbe bei gewissen Leuten ein resigniertes Kopfnicken hervorruft: «Wieder ein Weisser, der sich an der Kultur der Schwarzen bedient.» Wenn wir einräumen, dass dieses heisse Eisen hinter vorgehaltener Hand diskutiert wird, wie erklärt sich dann das völlige Schweigen der Walker-Literatur (und der Kunstwelt überhaupt) zum Rassenproblem? Als wäre es nicht relevant oder interessant genug oder einfach zu kompliziert, um sich mit ihm abzumühen. Womöglich gilt dieses Problem in Europa, wo Walker von zahlreichen Kritikern und Kuratoren unterstützt

GLENN LIGON ist Künstler. Er lebt und arbeitet in New York.

wird, als «zu amerikanisch» und in Amerika als «zu schwarz». Mich irritiert dieses Schweigen, da Walker sich sehr wohl der Komplikationen bewusst ist, die seine Rassenzugehörigkeit bei der Appropriation von Bildern dunkelhäutiger Menschen heraufbeschwört. Die Intensität seiner Kunst entspringt zum Teil ihrer Strategie, äusserst schwierige und bis dato ungelöste Fragen zur Politik der Repräsentation offen zur Diskussion zu stellen.

Die Rassendebatte verläuft auch deshalb so einseitig, weil Weisse sich nie für ihren Status verantworten müssen, während Farbige ständig aufgefordert sind, zu ihrem Anderssein Stellung zu nehmen. Der Diskurs über schwarze Künstler konzentriert sich sogar dann noch auf ihre Rasse, wenn ihre Werke ganz andere Themen behandeln. Man nehme zum Beispiel das folgende Zitat aus einer Rezension des Films *Deadpan* (1997), in dem Steve McQueen (ein schwarzer Künstler) die berühmte Szene aus Buster Keatons *Steamboat Bill, jr.* (1928) – eine Hausfassade fällt über einen stehenden Mann, ohne in zu verletzen – aufwändig nachstellt:

Zahlreiche Metaphern drängen sich auf. Im amerikanischen Kontext verweist das Haus auf die Hütte eines Pächters. Seine Zerstörung erinnert an das Wort Abraham Lincolns aus der Zeit des Sezessionskriegs, das vor einer Spaltung der Nation durch die Sklavenfrage warnt: «Ein in sich gespaltenes Haus kann keinen Bestand haben.[1)]

Der Kritiker, der dem Werk McQueens offenbar positiv gegenübersteht, setzt die schwarze Hautfarbe des Künstlers mit der «Schwärze» seiner Arbeit gleich. Logisch, dass sich dann die Metaphern aufdrängen. Eine Rassenoptik, die an den Hauptanliegen des Films vorbeisieht, wird anderen Interpretationslinien vorgezogen, etwa McQueens Beziehung zum «Kino der Attraktionen» des Theoretikers Tom Gunning oder zu experimentellen Filmemachern wie Michael Snow. Damit sei nicht gesagt, dass die Rasse der Hauptfigur des Films keine Rolle spielt, nur scheint sie in diesem Fall eher nebensächlich.

Die übliche Überinterpretation schwarzer Kunst macht es umso unerklärlicher, dass kaum ein Kritiker von den schwarzen Körpern Notiz nimmt, die Walker so prominent in seinen Werken platziert. Man könnte argumentieren, dass seine Digital- und Aneignungsstrategien zusammen mit dem Nivellierungseffekt der Collage die Bildbedeutung entleeren. Wenn das die Absicht des Künstlers wäre, bleibt rätselhaft, warum er immer wieder auf eine Thematik zurückgreift, die sich angesichts unserer langen, schmerzvollen Geschichte und unserer aktuellen politischen Realität erfolgreich dagegen wehrt, in die Belanglosigkeit abzugleiten. Wenn es aber stimmt, dass Walkers (schwarze) Subjekte keine besondere Funktion erfüllen – könnte die Kritik dieser Tatsache nicht einfach Rechnung tragen, anstatt den Problempunkt Rasse kurz zu streifen und dann auf sattsam abgehandelte Themen wie Warhol oder Appropriation auszuweichen? Auf institutioneller Ebene herrscht dasselbe Schweigen. Der Kulturkritiker Hazel Carby mutmasste einmal, dass schwarze Kulturprodukte in nicht schwarzen Kreisen als Ersatz für einen anhaltenden, konstruktiven Kontakt mit schwarzen Menschen dienen. Wenn man bedenkt, wie selten schwarze Künstler an Ausstellungen beteiligt sind (oder wie oft sie unter einer Rassen- oder Identitätsschablone zusammengruppiert werden), kommt man tatsächlich zu dem Schluss, dass viele Museen und Kunsthallen lieber mit Bildern von Schwarzen umgehen als mit dunkelhäutigen Menschen in Fleisch und Blut. Und Walker liefert diese Bilder. Der beschriebene Missstand ist natürlich nicht seine Schuld, die liegt im System. Es ist erschütternd, dass eine Frage, die vormals auf wissenschaftlichen Konferenzen und in hitzigen Kuratorengesprächen ausdebattiert wurde, heute als zu langweilig (oder kontrovers) gilt, um noch viele Worte darüber zu verlieren.

Wann sind Rassenunruhen keine Rassenunruhen? Wenn es ein Warhol ist. Aber ist eine Rassenunruhe auch keine Rassenunruhe, wenn sie ein Walker ist? In der Serie *Black Star Press* distanziert sich Walker von Warhol, indem er andere Photovorlagen wählt und die gekippten Bilder mit Schokolade überzieht oder in Coca-Cola-Rot taucht. Zugleich distanziert er sich auch vom Inhalt der Bilder, und diesmal hat Walker die Zeit auf seiner Seite. Warhol verarbeitete aktuelle Nachrichtenphotos. Die Aufnahmen, die Walker für diese Serie heranzieht, dokumentieren Ereignisse, die schon fast ein halbes Jahrhundert zurückliegen. Sie haben ihre ursprüngliche Spannung verloren und sind in den Augen mancher Kritiker «nichts als Bilder» – herausgelöst aus dem histori-

KELLEY WALKER, BLACK STAR PRESS (ROTATED 90 DEGREES), BLACK PRESS, BLACK STAR, 2006, digital prints on canvas with silkscreened chocolate, installed by Carlos and Rosa de la Cruz, diptych, 83 x 104" each; 83 x 208" overall / Digitale Prints auf Leinwand, mit siebgedruckter Schokolade, installiert von Carlos und Rosa de la Cruz, Diptychon, je 211 x 264,2 cm, total 211 x 528,4 cm.

schen und politischen Zusammenhang und daher beliebig verwendbar.

Walkers Interventionen erzeugen jedoch nicht nur Distanz zwischen uns und der Photographie eines Rassenkrawalls, sie bringen uns auch näher an das Bild heran, zum Teil gerade wegen dem nagenden Verdacht, dass er es eigentlich gar nicht verwenden dürfte. Rassenunruhen sind Rassenunruhen – und nicht nur Warhols – in Walkers Kunst, weil die Verunsicherung, die seine weisse Hautfarbe und seine schokoladigen Ausschweifungen verursachen, beweist, dass das Thema Rasse noch lange nicht hinter uns, sondern jetzt erst wirklich vor uns liegt. Wir sind gezwungen zu erkennen: Die postrassistische Gesellschaft, für die die abgebildeten Männer und Frauen auf die Strasse gegangen sind, die existiert vorerst noch nicht. Wären wir schon in dieses Gelobte Land eingezogen, gehörten die fraglichen Bilder einer «Kultur» an und nicht einer «schwarzen Kultur» und ihre politische Aussage würde nicht von

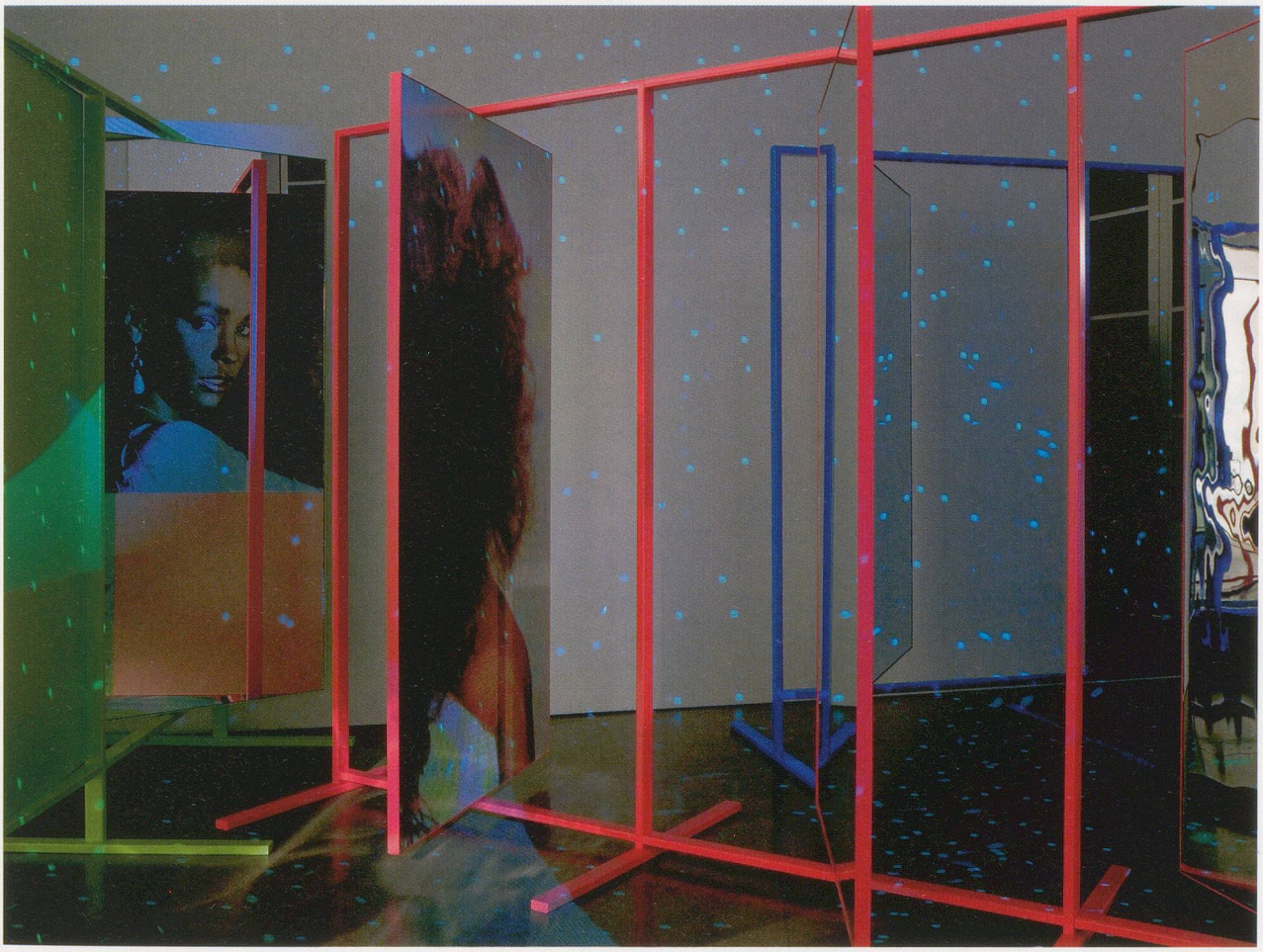
KELLEY WALKER, GRAMMY AWARD 1986, 2009,
2 offset press sheets, front and back, 40 x 28" each /
2 Offsetdrucke, Vorder- und Rückseite, je 101,6 x 71,1 cm.

der Rassenzugehörigkeit ihres Urhebers oder Benutzers bestimmt. Kelley Walker ist weiss? Bewohner jenes Gelobten Landes würden bei dieser Neuigkeit nur mit der Schulter zucken. Die Wirkung seiner Werke wäre dann nicht mehr auf die Übertretung von (bis dahin ohnehin überholten) Rassentabus angewiesen (wie es bei seinen mit Zahnpasta und Schokolade beschmierten Bildern schwarzer Menschen gegenwärtig der Fall ist) und entspränge stattdessen ihrer Fähigkeit, den komplizierten Prozess unserer Bild(re)produktion wie auch die Instabilität der Bildbedeutung blosszulegen. In dieser zukünftigen Welt hätten andere bereits gründlich über die Funktion der Rasse in der inneren Mechanik von Walkers Schaffen nachgedacht und erkannt, dass sie ein Grundelement seiner Aussage darstellt (anstatt solche Einsichten als Zwangsvorstellung Schwarzer abzutun).

Apropos Zwangsvorstellungen, hier ist eine von Walker: «Whitney Houston hat etwas Faszinierendes

und zugleich unglaublich Tragisches, das sehr, sehr amerikanisch ist.»[2] Das Faszinierendste, Tragischste und Amerikanischste an Whitney Houston wie auch an Michael Jackson, an Sonny Liston, an den Bürgerrechtskämpfern und am *King*-Covergirl Regina Hall (die alle auf Walkers Bilder erscheinen) ist, dass sie uns klarmachen: Nichts ist amerikanischer als die Afroamerikaner. Amerika ohne Schwarze ist wie ein Tag ohne Sonnenschein. Ich weiss, dass Walker ein guter *American Boy* ist, weil er wie viele andere weisse Amerikaner eine gesunde, widersprüchliche, bedenkliche und gestörte Schwäche für Schwarze hat, eine Schwäche, zu der auch ich mich bekennen muss. Ehe wir ins Gelobte Land einziehen, tun wir gut daran, Kelley Walkers «Rassenproblem» als amerikanisches Dilemma zu begreifen. Dieses Dilemma, das seinem Werk enorme Vitalität verleiht, missachten wir alle auf eigene Gefahr.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Holland Cotter, «Art in Review», *The New York Times*, 23. Januar 1998, Teil E, S. 35.
2) Christopher Bollen, «Kelley Walker», *Interview Magazine*, Dezember/Januar 2009, S. 159.

KELLEY WALKER, WHITNEY HOUSTON, 1984–85 (2008), aluminum stands, mylar, mirror, Epson prints, disco ball with chain, sound and video projection, dimensions variable, installation view, Paula Cooper Gallery, New York, 2008 / Aluminium-Ständer, Folie, Spiegel, Epson-Prints, Discokugel mit Kette, Klang- und Videoprojektion, Masse variabel.
(PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)