



Kelley Walker

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 / Aluminiumständer, Folie, Spiegel, Epson-Prints, Discobugel mit Kette, Ton- und Videoprojektion, Masse variabel, Installationsansicht (COURTESY OF THE ARTIST AND PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK / PHOTO: ELLEN PAGE WILSON)

Bringing It Back Alive!

JOHANNA BURTON

A pioneer should have imagination, should be able to enjoy the idea of things more than the things themselves.
—Willa Cather, *O Pioneers!*¹⁾

I.

When I began writing this text, Kelley Walker had nearly finished a group of works shown in November and December, 2009, in Berlin. What he chose to present comprised his first solo exhibition at the recently opened Capitain Petzel, a gallery consolidating the power and resources of two dealers who otherwise head longstanding independent spaces (Gisela Capitain in Cologne; Friedrich Petzel in New York). Capitain Petzel opened its doors in October 2008, taking the opposite tack from most galleries during such a volatile economic moment; indeed, the enterprise's confident appearance amidst the turmoil lent its project some very unique historical contours.

The gallery space's footprint and past are in and of themselves notable enough to mention. Located in Mitte, Capitain Petzel sits on Karl-Marx-Allee, occupying a lightly renovated building originally designed in 1964 by the East German modernists Josef Kaiser and Walter Franek explicitly for the purpose

JOHANNA BURTON is an art historian and critic living in New York City.

of showcasing fine and applied art produced in the Eastern Bloc. Capitain Petzel makes much of this legacy, having devoted, for instance, its inaugural show (in which Walker participated) to a group meditation on the site: the gallery's stable of artists was, according to a press release, invited to "respond to the architecture, form, history, and surroundings of the pavilion." Naming its first show after the building's original functional designation, "Kunst im Heim" ("Art in Your Home"), the newly established gallery hoped to engage contexts both within and beyond the immediate one and, in so doing, asked that art shown on its walls operate on multiple registers.

During my recent visit to Walker's studio in New York, I saw that his interest in considering every angle of Capitain Petzel's space had not waned—little wonder, perhaps, given the understandable need to plot most of the work's detailed production and installation for his show well before shipping it to Germany. Still, the strange fussiness brought by the artist and his assistants to the otherwise laissez-faire assemblage of a more-or-less-to-scale model—to say

KELLEY WALKER, UNTITLED, 2009, detail, layered New York Times, wheatpaste, dimensions variable / OHNE TITEL, geschichtete Zeitungsseiten (New York Times), Kleister, Masse variabel. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)



nothing of its pride of place on a table in the middle of the studio—suggested (to me, at least) that more was at stake than the mere figuring of pragmatics. Indeed, if the ostensible reason for constructing such a model is to quickly and efficiently get a handle on real-world spatial dynamics and dimensions, something about Walker's approach felt, I realized, *twisted*—or, perhaps better put, *askew*.

This impression came partly from literal circumstances within the model itself: when deciding how to position two of the gallery's three moveable walls, Walker had quickly and rather arbitrarily drawn a kind of lopsided rectangle (slightly cocked with its

uneven sides), which then served as a framework for the floor area between them. As significant, however, was that the irregular geometry of this ground was rendered in the artist's model using stiff strips of layered newspaper reminiscent of those employed as "mortar" in a number of his paintings—and so the space between the walls seemed as freighted with potential meaning as anything that might hang on them. Or, more precisely, Walker's consideration of the gallery's contours seemed to revolve less around how to fill or occupy the space than around problems of perspective and, moreover, of audiences' behavior as it would be inflected—or even shaped—by architecture. Indeed, his placement of the walls in the model created a situation where viewers trying to approach certain individual works would inevitably find themselves "framed" too. As Walker himself pointed out when I asked, audience members standing on the upper tier of the Capitain Petzel gallery space would be perfectly positioned to look down and into the proceedings.

What, then, was the purpose of this model? True, during our conversation the artist moved around a few tiny versions of his work, wondering where they would eventually settle: various "brick" paintings on various walls; a quiet scanner "painting" (here stamp-size, in reality to scale, offering only an image of the scanner's own empty bed); a couple of curved sculptural objects (eventually produced in hard, thick, heavy transparent Plexiglas, nearly human-size, but here lolling on the model's floor, nothing more than scraps of thick paper). But more central was Walker's continuous talk about vantage points, describing possible operations of display via various modes of lurking and teasing the viewer's gaze. This space he was envisioning and contemplating, in other words, was a thoroughly encoded one, in which so many glimmers of possible meaning and connection could be made to appear and disappear, as if in a perpetual game of hide-and-seek.

Yet the import of Walker's stealthy visual perambulations of the space became clear to me only after he gestured offhandedly to a discarded third level of his model—a windowless downstairs basement that Walker in passing also referred to as the "dungeon"—and mentioned that he had initially planned to stage

KELLEY WALKER, installation view, Captain Petzel, Berlin, 2009 / Installationsansicht. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)



his entire show there. Something had just seemed obscene about how luxurious the largely glass-walled gallery proper was, making him nervous to occupy it (though he was hardly a newcomer to such a situation, having exhibited in his fair share of lush art environments over the past several years). This impulse to bury himself—or, at least, to invert the expectations of the gallery—was dispelled, however, when he found that the history of Karl-Marx-Allee 45 was not quite so straightforward after all. Between its first iteration as an example of Socialist architecture and its current iteration as a respected space for showing art, the building had been taken up and used in other ways and to different ends—the most spectacular case being, for Walker, its transformation into a showroom for high-end BMWs sometime during the early 1990s.

In what could be called a flicker of productive crassness, this last discovery rendered his own task more complex. After all, one reasonably anticipates that art that engages a given site should gravitate toward its underbelly, moving into the basement, as it were, and summon up the repressed past or create some place for alterity. But in this instance such a move suddenly seemed beside the point, because the underbelly was already above ground, embedded there in the space's "low" history as a showroom for luxury goods. Indeed, this knowledge only forced in turn certain questions about art and, more specifically, our expectations for it: to what end does art bring up what lies below? To what degree and in what ways do artistic inversions render ostensibly "non-normative" histories, desires, and aesthetics central and visible? Perhaps art both allows for and expects what lies beneath. And, on this occasion, perhaps moving into the space above, with all its "sullied" commercial history, would better enable Walker to perform an inversion of another order, turning his critical eye on art itself and the ways in which its embrace of the "low," in fact, both buoys and gives it shape. Moving above ground, in other words, might provide insights into the basement of art itself, putting on display and deferring, if for a brief moment, its typically smooth passage of images, objects, and motifs from popular to high culture. Looking at the architecture of Capitain Petzel from a living perspective, Walker's model

created the chance for us to watch ourselves watching, never isolating art from the surrounding forces of commercial culture but rather pushing the two into an awkward embrace.

II.

Walker's exhibition had by the time of this half of my essay's writing been installed, the show opened, an accompanying press release issued. (The contents of the last consist of the following, without any commentary: a brief history of The Loft, an underground gay dance party that began in New York in 1970; and the basics of the CMYK Four-Color process, used by Walker in much of his production.)²⁾ In different configurations on the structural and mobile walls of Capitain Petzel hung a number of Walker's brick paintings, previous iterations of which have—it should be said in light of the artist's model for the gallery space—too often been described only in formal terms rather than in contextual ones. It's true, of course, that even the formal aspects of these works (the "body" of the bricks) are themselves indexes of a sort: the images come from scans of the objects and are used simultaneously to empty out and fill the canvases they occupy. In this way, they render the compositions ordered, seemingly minimal, though all the while gesturing toward weight, heft, *blockage*. But when it comes to the matter of context for such works—beyond the over-determined meaning of "brick," something all the more evocative in Berlin—there is always the accompanying "mortar," the textual and imagistic *stuff* harvested by Walker from various magazines and newspapers from particular times, which lace through his compositions. Spread over his canvases, these contents seem to peek out from behind the bricks even while their materials, in fact, are cutouts adhered on the surface of his canvases.

If not readable in a strictly linear sense—the bricks disrupt, distract, distance, do-away with so many words—these are nonetheless anchors of meaning. For instance, the brick paintings shown in Berlin (strangely ghost-like affairs due to the white bricks Walker opted to populate many of them with, some of these paintings are large and commanding,

others are long, tall strips only a foot or so wide) are at a glance embedded in the palette, fashion, and vernacular of 1970s America. We know the slightly strange hues, the "far out" vibe, the kind of drama of that era (which has been so fully appropriated by various culture-industry outlets for our own). This retro-atmosphere is subtle in some works. To describe one largely bricked-over canvas peeking out a mini-narrative: "And then the phone rang. He'd just landed. Dying to see her." It's less subtle in others. Case in point, a square, largely image-based painting with full pages of reportage and advertising: Vince Aletti writing on the Rolling Stones; Isaac Hayes's new "Chocolate Chip"; an article about "Disco Kids in Gay L.A."

Before thinking that this constellation of events and images might feel slightly tamed by the paintings to which they are made to bend, we should consider how Walker's exhibition also features two clumsy yet lyrical Plexiglas sculptures that loll anthropomorphically on the floor—each one with a scatter of images suspended like insects in wax. Within their Plexi frames, the pictures float as part-objects, estranged from their original contexts and also sometimes cut into shapes—mostly album-like circles—and, thus, doubly abstracted. As significantly, these strange, sculptural unfurlings of time and space offer their wares even while holding them tight, encasing collections of images that would seem to catalogue the artist's own impulses and desires. In fact, these images, as I saw them in the studio, were originally hoarded by Walker in a growing archive that felt very personal even as they traversed several genres: pictures of queer goings-on, from public sex to drag divas taken by a photographer I'd not heard of before named Toby Old; archival ephemera, including an invitation to The Loft (procured from Vince Aletti); various iterations of James Brown's 1971 album *Hot Pants* mostly encased in album covers on which black women's body parts (mostly asses) are featured; gay male porn (including such popular genres as "watersports"). At Capitain Petzel, however, the sculptures render these images wholly perverse in their backhanded availability; the ephemera here are ostensibly available to be seen from all sides, but are nonetheless *untouchable*. So many glints of distance

and proximity, content and context: it is tempting to look again at the voyeurism and hide-and-seek quality to this treatment of the space and wonder if Walker's exhibition—using the space to re-examine its own premises—maps the logic of *cruising* onto the platform of art. Or if, as we bear in mind the hide-and-seek of the studio model, we are watching art's operations—its critical unveilings, its aesthetic desires—stalled on the gallery floor.

Most prominent among these images are a handful of advertisements for a Pioneer turntable: model PL-518, in particular. Here it appears in an advertisement with Andy Warhol who seems coolly able to sell the Pioneer products (including the turntable) flanking him precisely because it's clear he could not care less. Elsewhere, in another advertisement taken from Walker's collection, the machine is posed on the page as if we were looking down onto it, seeing it from above. Finally, the model appears in a work that Walker created using a beautifully boring ad from the 1970s—an overly technical, manual-like thing that appeals to the egos of the tech-savvy—whose three-page spread shows the turntable sitting there, depicted in clinically serious fashion. The trick, however, is that this ad is a fold-out, with the true believer supposed to get satisfaction from the reveal: on the pages that lie beneath, the machine's innards are detailed lovingly, and compared to other, *lesser* models. In Walker's work, ten photographs create the impression that the fold-out—or the "skirt"—of the ad is

Invitation to David Mancuso's Loft,
ca. 1970, New York /
Einladungskarte zu Loft.



Loft invitation Collection of Vince Aletti

KELLEY WALKER,
installation view,
Capitain Petzel, Berlin, 2009 /
Installationsansicht.
(PHOTO: ROMAN MÄRZ)

KELLEY WALKER,
UNTITLED, 2009,
detail, layered New York Times,
wheatpaste, dimensions variable /
OHNE TITEL, geschichtete
Zeitungsseiten (New York Times),
Kleister, Masse variabel.
(PHOTO: ROMAN MÄRZ)



slowly being lifted. The slow unfolding recalls Roland Barthes' apt description of desire's deviant operations in his early essay "Striptease," the first sentence of which notes: "Woman is *desexualized* at the very moment when she is stripped naked."³⁾ Yet the longer one looks, the more one feels that something isn't adding up. Part of what should be found under the lifted page is quietly upended, erased. For while we are teased with bits and pieces of the detailed technical explication, the overall operation reveals itself to be a farce: the page turned back on itself shows not a verso image (something different) but a doubled, reverse-mirror version of itself—this accomplished for Walker via difficult, time-intensive programming by an architect using the model of a barrel-curve.

That we do not miss what is being withheld, and perhaps do not even see the immense labor of the withholding, is not the point—or perhaps it is. Pioneer's logo, and thus Walker's for a moment too, quietly printed in the corner, reads like a backwards threat: "We bring it back alive." This is a promise but also a quiet admission: all we look at, all we hear here is so much reanimation—a coaxing back into the here and now. A pioneer, etymologically, is defined both as avant-garde and as one who acts as foot-soldier, pawn to higher powers.

1) Willa Cather, *O Pioneers!* (New York: Houghton Mifflin Company; The Riverside Press, Cambridge, 1913), p. 48.

2) While it is not within the purview of this essay, the relationship between disco—its role in the burgeoning gay community of the 1970s, its revolutions in music, its conjunctions of race and sexuality—and Walker's work bears mention. He has turned time and again to such conventions as the disco-ball as an overburdened icon, for instance, but here bends more forcefully to the queer histories such imagery evokes. A recent issue of *Criticism: A Quarterly for Literature and the Arts* 50, no. 1 (winter 2008) comprises a number of valuable academic (and other) ruminations on the subject of disco. See especially Douglas Crimp's "Disso-co (A Fragment)," which appears there, pp. 1–18.

3) Roland Barthes, "Striptease" in *Mythologies* (New York: Hill and Wang, 1972), p. 84, author's emphasis.

Wieder zum Leben erweckt

JOHANNA BURTON

Ein Pionier sollte Phantasie haben, sollte sich an der Vorstellung von etwas mehr erfreuen können als an der Sache selbst.
—Willa Cather, *O Pioneers!*¹⁾

I.

Während ich mit der Niederschrift dieses Textes beginne, steht Kelley Walker kurz vor der Vollendung einer Gruppe von Werken, die im November (2009) in Berlin gezeigt werden sollen. Die Arbeiten sind das Material für seine erste Einzelausstellung in der kürzlich eröffneten Galerie Capitain Petzel, die die Macht und Mittel zweier bekannter unabhängiger Kunsthändler vereint (Gisela Capitain in Köln und Friedrich Petzel in New York). Sie öffnete ihre Tore im Oktober 2008 und setzte ein antizyklisches Signal in wirtschaftlich derart unsicheren Zeiten: Das selbstbewusste Auftreten des Unternehmens inmitten der allgemeinen Unruhe verlieh diesem Vorhaben ganz besondere Konturen.

Denn Grundfläche und Geschichte der Galerieräumlichkeiten sind schon für sich genommen bemerkenswert genug. Die Capitain Petzel Gallery befindet sich in der Karl-Marx-Allee in Berlin Mitte, in einem moderat renovierten Gebäude, das

JOHANNA BURTON ist Kunsthistorikerin und -kritikerin und lebt in New York.

1964 von Josef Kaiser und Walter Franek, Vertretern einer ostdeutschen Architekturmoderne, eigens zum Zweck der Präsentation von Kunst und Kunsthandwerk aus dem Ostblock entworfen wurde. Die Galerie arbeitet mit diesem Erbe, etwa indem sie ihre erste Ausstellung (an der Walker beteiligt war) einer Gruppenausstellung über den Standort widmete. Laut Presseinfo wurden die Künstler von der Galerie aufgefordert, «sich mit der Architektur, Form, Geschichte und Umgebung des Ausstellungsgebäudes auseinanderzusetzen». Betitelt «Kunst im Heim» nach der ursprünglichen funktionalen Bezeichnung des Gebäudes, sollten die gezeigten Arbeiten die nahe liegenden wie auch darüber hinausgehenden vielschichtigen kontextuellen Zusammenhänge erkunden.

Als ich vor Kurzem Walkers Atelier in New York besuchte, stellte ich fest, dass ihm nach wie vor sehr daran gelegen war, jeden Winkel der Räumlichkeiten von Capitain Petzel in Betracht zu ziehen – wohl kaum verwunderlich angesichts des verständlichen Bedürfnisses, die vielen Details der Produktion und



KELLEY WALKER, PIONEER PL-518 SERIES, 2009, detail, 4-color process silkscreen with acrylic ink on MDF, suite of 10 panels, 22 3/4 x 33 x 1/4" each, installation view Capitain Petzel, Berlin, 2009 / 4-farbiger Siebdruck mit Acryltinte auf MDF, Folge von 10 Tafeln, je 57,8 x 83,8 x 0,6 cm. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)

Installation für seine Ausstellung (grösstenteils geraume Zeit vor dem Transport nach Deutschland) genau auszuarbeiten. Trotzdem: Die merkwürdige Aufgeregtheit, die der Künstler und seine Assistenten beim ansonsten gelassenen Zusammenbau eines mehr oder weniger massstabgetreuen Modells an den Tag legten – um von dessen Ehrenplatz auf einem Tisch in der Mitte des Ateliers ganz zu schweigen –, machte (auf mich jedenfalls) den Eindruck, dass mehr auf dem Spiel stand als das blosses Austüfteln pragmatischer Fragen. Wenn der Grund für den Bau eines solchen Modells vordergründig darin besteht, die Dynamik und Dimensionen eines Raumes schnell und effizient in den Griff zu bekommen, so hatte Walkers Herangehensweise etwas Verdrehtes – oder vielleicht besser gesagt: etwas Verqueres – an sich.

Dieser Eindruck rührte zum Teil von den konkreten Gegebenheiten innerhalb des Modells selbst her: Bei seiner Entscheidung bezüglich der Position

von zwei der drei verschiebbaren Wände der Galerie hatte Walker auf die Schnelle und eher willkürlich eine Art von schiefem (und mit seinen ungleichen Seiten leicht aufgerichtetem) Rechteck gezeichnet, das daraufhin als Rahmen für die Bodenfläche dazwischen diente. Nicht minder erheblich war jedoch, dass zur Darstellung der unregelmässigen Geometrie dieser Grundfläche im Modell mehrschichtige steife Zeitungspapierstreifen verwendet wurden, ähnlich denen, die in einer Reihe seiner Bilder als «Mörtel» fungieren. Der Raum zwischen den Wänden schien daher genauso wichtig wie die an den Wänden hängenden Arbeiten. Oder genauer gesagt: Walkers Überlegungen zu den Umrissen der Galerie drehten sich offenbar weniger darum, wie der Raum zu füllen oder zu bespielen sei, als um Fragen der Perspektive und, darüber hinausgehend, des Betrachterverhaltens, sofern dieses durch die Architektur beeinflusst – oder gar geprägt – werden würde. Durch die Art

und Weise, wie er die Wände im Modell platzierte, ergab sich tatsächlich eine Situation, in der der Betrachter, beim Versuch, näher an bestimmte Einzelwerke heranzutreten, zwangsläufig würde erkennen müssen, dass er seinerseits «eingerahmt» sei. Wie Walker selbst auf meine Frage hin zu bedenken gab, würden Besucher der Ausstellung, die auf der Empore des Ausstellungsraums stünden, sich an idealer Stelle befinden, um auf die Vorgänge hinabzusehen und einen Einblick in sie zu gewinnen.

Worin also bestand der Zweck dieses Modells? Während unseres Gesprächs schob Walker einige wenige Miniaturversionen seiner Werke herum, um zu sehen, wo sie am Ende ihren Platz finden würden: diverse Backstein-Bilder an verschiedenen Wänden, ein stilles Scanner-Gemälde (hier im Briefmarkenformat, in Wirklichkeit ein massstabgetreues Bild, das lediglich die leere Auflagefläche des Scanners selbst zeigt), ein paar geschwungene skulpturale Objekte (die letztlich aus hartem, dickem, schwerem durchsichtigem Plexiglas nahezu in menschlicher Körpergrösse hergestellt werden sollen, hier aber bloss dickere Papierschnitzel, die sich auf dem Boden des Modells räkelten). Wesentlicher jedoch war Walkers ständiges Gerede von Blickwinkeln und seine Beschreibung von möglichen Mechanismen der Präsentation mittels unterschiedlicher Methoden, den Blick des Betrachters zu ködern und zu reizen. Der Raum, den er sich ausmalte und über den er sich Gedanken machte, war mit anderen Worten ein durch und durch kodierter Raum, der es erlaubte, die verschiedensten Schimmer möglicher Bedeutungen und Zusammenhänge wie in einem unendlichen Versteckspiel aufscheinen und verschwinden zu lassen.

Der Sinn von Walkers heimlichen optischen Raumbegehungen wurde mir allerdings erst klar, nachdem er in einer spontanen Geste auf eine verworfene dritte Ebene seines Modells hinwies – ein fensterloses Untergeschoss, das Walker beiläufig auch als das «Verlies» bezeichnete – und erwähnte, dass er ursprünglich vorgehabt habe, seine ganze Ausstellung dort zu inszenieren. Irgendetwas am Luxus des eigentlichen, überwiegend von Glaswänden eingerahmten Galerieraums sei ihm obszön vorgekommen, weshalb ihn die Aussicht, diesen Raum zu bespielen, nervös gemacht habe (auch wenn eine

solche Situation für ihn alles andere als neu war, hat er doch im Lauf der letzten Jahre zur Genüge in opulenten Kunsträumen ausgestellt). Dieser Impuls unterzutauchen – oder zumindest die Erwartungen der Galerie auf den Kopf zu stellen – verflog jedoch, als er herausfand, dass die Geschichte der Karl-Marx-Allee Nr. 45 am Ende nicht ganz so eindeutig war. Zwischen der ersten Inkarnation des Gebäudes als Schulbeispiel sozialistischer Architektur und seiner jetzigen Funktion als angesehenere Kunstaussstellungsstätte war das Gebäude in anderer Weise und zu anderen Zwecken bespielt und genutzt worden, wobei die Umwandlung in einen Showroom für BMW-Luxuslimousinen irgendwann während der ersten Hälfte der 90er-Jahre in Walkers Augen den spektakulärsten Fall darstellte.

Diese letzte Entdeckung machte, in einem Hauch von produktiver Absurdität, die Aufgabe für Walker nur noch komplizierter. Schliesslich darf man von Kunst, die sich mit einem bestimmten Standort auseinandersetzt, erwarten, dass sie zu dessen Unter- oder Schattenseite hinstrebt, gleichsam in den Keller hinabsteigt und die verdrängte Vergangenheit heraufbeschwört oder irgendwie Platz für Alterität schafft. In diesem Fall jedoch erschien ein derartiger Schritt plötzlich unerheblich, befand sich die Unterseite doch bereits an der Oberfläche, dort eingebettet in die «niedere», triviale Geschichte der Räumlichkeit als Showroom für Luxusgüter. Diese Erkenntnis drängte tatsächlich ihrerseits bestimmte Fragen über Kunst und, genauer, über unsere Erwartungen an sie auf: Zu welchem Zweck bringt Kunst Verschüttetes hoch? Inwiefern und auf welche Art und Weise rücken künstlerische Umkehrungen angeblich «nicht-normative» Geschichten, Triebe und Ästhetiken in den Mittelpunkt und machen sie sichtbar? Vielleicht so wie die Kunst mit dem Verschütteten rechnet – ihm aber auch gleichzeitig gerecht werden will. Wahrscheinlich war es genau diese Verlagerung in den Raum darüber, mit dessen «belasteter» kommerzieller Geschichte, die Walker in die Lage versetzen würde, eine Umkehrung anderer Art durchzuführen und seinen kritischen Blick auf die Kunst selbst zu richten, darauf, wie ihre Bejahung und Vereinnahmung des Niederen oder Trivialen ihr gerade Auftrieb und Form gibt. Eine Verlagerung

an die Oberfläche könnte mit anderen Worten Einblicke in die Unterseite der Kunst geben und, wenn auch nur für kurze Zeit, ihre typischerweise nahtlose Überführung von Bildern, Objekten und Motiven aus der Trivial- in die Hochkultur zur Schau stellen und hinauszögern. Bei der Betrachtung der Architektur von Capitain Petzel aus dieser vitalen Perspektive würde Walkers Modell uns sodann die Chance bieten, uns selbst beim Betrachten zuzusehen und dabei die Kunst nie von den sie umgebenden Kräften des Kommerzes zu isolieren, sondern die beiden vielmehr in eine gegenseitige Umarmung zu drängen.

II.

Zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Zeilen wurde Walkers Ausstellung bereits installiert und eröffnet und eine begleitende Presseinfo herausgegeben. (Letztere hat, ohne jeden Kommentar, Folgendes zum Inhalt: eine kurze Geschichte von The Loft, einer schwulen Untergrund-Tanzparty, die erstmals 1970 in New York stattfand, und die Grundlagen des Vierfarbendruckverfahrens CMYK, von dem Walker bei einem Grossteil seines Schaffens Gebrauch macht.)²⁾ An den tragenden und verschiebbaren Wänden von Capitain Petzel hängen jetzt in unterschiedlichen Anordnungen mehrere Backsteinbilder Walkers, die in früheren Varianten – so muss man angesichts des Modells des Künstlers für den Galerieraum sagen – nur allzu oft statt unter kontextuellen lediglich unter formalen Gesichtspunkten beschrieben worden sind. Es stimmt natürlich, dass sogar die formalen Aspekte dieser Arbeiten (der «Körper» der Backsteine) irgendwie Indexcharakter haben: Die Bilder sind Abtastbilder der betreffenden Objekte und dienen dazu, die Leinwände, die sie einnehmen, gleichzeitig zu leeren und zu füllen. Auf diese Weise geben sie den Kompositionen etwas Geordnetes, scheinbar Minimalistisches, auch wenn sie dabei die ganze Zeit auf Gewicht, Schwere, Blockierung verweisen. Wenn es jedoch um die Frage des Kontextes der Arbeiten geht – und zwar über die überdeterminierte Bedeutung des gerade in Berlin umso beziehungsreicheren «Backsteins» hinaus –, dann ist da immer der dazugehörige «Mörtel», das Füllsel aus Text- und Bildmate-

rial, das Walker verschiedenen Zeitschriften und Zeitungen aus einer bestimmten Periode entnimmt und mit dem seine Kompositionen durchsetzt sind. Verteilt über seine Leinwände, scheinen diese Inhalte hinter den Backsteinen hervorzuschauen, auch wenn es sich bei ihnen vom Material her in Wirklichkeit um auf die Leinwand geklebte Ausschnitte handelt.

Auch wenn sie sich nicht in einem streng linearen Sinn lesen lassen – die Backsteine unterbrechen, lenken ab, rücken in die Ferne, lassen zahlreiche Wörter verschwinden –, sind sie dennoch Bedeutungsanker. So lassen die Backsteinbilder in Berlin (sie wirken seltsam geisterhaft aufgrund der weissen Backsteinmuster, mit denen Walker viele von ihnen überzog, in manchen Fällen grosse, eindrucksvolle Formate, in anderen lange und in die Höhe ragende, lediglich etwa 30 cm breite Streifen) sofort erkennen, dass sie in die Farbpalette, Mode und Umgangssprache des Amerikas der 70er-Jahre eingebettet sind. Die leicht ausgefallenen Farbtöne, die «abgefahrene» Stimmung, die besondere Dramatik dieser Ära (die über die verschiedenen Absatzkanäle der Kulturindustrie so gründlich für unsere eigene Zeit verfügbar gemacht worden ist) sind uns vertraut. Diese Retro-Atmosphäre ist in manchen Arbeiten subtil. Um ein weitgehend mit Ziegeln angefülltes Bild zu beschreiben, das eine Mini-Erzählung hervorscheinen lässt: «Und dann klingelte das Telefon. Er sei gerade ge-

KELLEY WALKER, URINAL, 2009, detail, Plexiglas, magazine pages, 2 parts, 51 3/8 x 55 1/8 x 83 1/2" each, installation view Capitain Petzel, Berlin, 2009 / Plexiglas, Zeitschriften-Seiten, 2 Teile, je 131,1 x 140 x 212,1 cm, Installationsansicht. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)



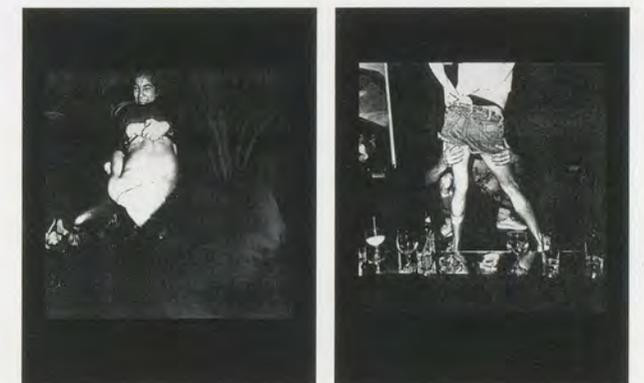
KELLEY WALKER, UNTITLED, 2009, vinyl record, 45 rpm, James Brown record cover mounted on paper, framed, 30 1/2 x 20 1/2 x 1 1/2" / OHNE TITEL, Vinyl-Schallplatte, Plattencover auf Papier, gerahmt, 77,5 x 52,1 x 3,8 cm. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)



landet. Könne es nicht erwarten, sie zu sehen.» In anderen wiederum ist sie weniger nuanciert. Zum Beispiel ein grossformatiges, überwiegend bildgestütztes Gemälde mit ganzseitigen Reportagen und Anzeigen: ein Artikel von Vince Aletti über die Rolling Stones, das neue Album «Chocolate Chip» von Isaac Hayes, ein Beitrag über «Disco Kids in Gay L.A.»

Ehe wir mutmassen, dass diese Konstellation von Ereignissen und Bildmotiven etwas zahm wirken könnte, sollten wir die beiden klobigen und doch gefühlvollen Plexiglasskulpturen in Betracht ziehen, die sich anthropomorphisch auf dem Boden räkeln, beide mit verstreut in ihnen eingelagerten Bildern, gleich Insekten in Bernstein. Im Innern ihrer Plexiglaskörper schweben die Bilder wie Teilobjekte, ihrem ursprünglichen Kontext entfremdet, in manchen Fällen zudem in bestimmte Formen – meist

KELLEY WALKER, WAVE, 2009, details, Plexiglas, magazine pages, 2 parts, 23 2/5 x 59 4/5 x 97 3/5" each / WELLE, Details, Plexiglas, Zeitschriften-Seiten, 2 Teile, je 59 x 151,9 x 247,9 cm. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)



Verdrehtes: Die Ephemera stehen hier anscheinend zur Verfügung, um von allen Seiten her gesehen zu werden, sind aber gleichwohl unberührbar. All diese Schimmer von Ferne und Nähe, Inhalt und Zusammenhang. Es ist verlockend, sich den Voyeurismus und Versteckspielcharakter dieser Raumauffassung ein weiteres Mal anzusehen und sich zu fragen, ob Walkers Ausstellung in der Verwendung des Raums (zur Überprüfung ihrer eigenen Prämissen) die Logik des *Cruising* auf die Plattform der Kunst abbildet. Oder ob wir, eingedenk des Versteckspiels des Modells im Atelier, die Wirkungsmechanismen der Kunst – ihre kritischen Enthüllungen, ihre ästhetischen Triebe – auf dem Fussboden der Galerie abgewürgt sehen.

Unter den Bildern stechen einige Reklamen für einen Plattenspieler der Marke Pioneer hervor, um genau zu sein für das Modell PL-518. Auf einer Anzeige ist Andy Warhol zu sehen, der offenbar ganz gelassen die ihn flankierenden Pioneer-Produkte (den Plattenspieler eingeschlossen) an den Mann zu bringen vermag, gerade weil es ihm offensichtlich völlig egal ist. In einer weiteren aus Walkers Sammlung stammenden Werbeanzeige ist der Apparat auf dem Blatt so in Pose gesetzt, als würden wir von oben auf ihn hinabblicken. Schliesslich taucht das Modell in einer Arbeit auf, die Walker unter Verwendung einer wunderschön langweiligen dreiseitigen Werbeanzeige aus den 70er-Jahren schuf – einer sich offensichtlich an den Technikfreak wendenden Anzeige im Stil einer Gebrauchsanleitung –, in der der Plattenspieler in klinisch-seriöser Manier abgebildet ist. Der Kniff ist allerdings, dass es sich bei diesem Inserat um ein Ausfaltblatt handelt; der echte Liebhaber soll durch das beim Ausfalten sichtbar werdende befriedigt werden, denn auf den verdeckten Seiten wird das Innenleben des Apparates mit viel Liebe zum Detail beschrieben und mit Modellen minderer Qualität verglichen. In der Ausstellung erzeugen zehn Photographien den Eindruck, als würde das Ausfaltblatt – wie der Saum eines Rocks – langsam hochgezogen. Das sachte Auseinanderfalten oder Enthüllen erinnert an Roland Barthes' treffende Beschreibung der Mechanismen der Lust in seinem frühen Aufsatz «Striptease», deren erster Satz besagt: «Die Frau ist entsexualisiert in dem Moment, da sie entblösst ist.»³⁾

Je länger man jedoch hinsieht, umso mehr bekommt man den Eindruck, dass etwas nicht stimmt. Ein Teil dessen, was sich unter der hochgezogenen Seite finden sollte, ist still und leise umgestülpt, getilgt. Denn während uns die eine oder andere detaillierte technische Erklärung häppchenweise als Köder vorgeworfen wird, entpuppt sich der gesamte Vorgang selbst als eine Farce: Die umgedrehte Seite zeigt kein rückseitiges Bild (etwas Anderes), sondern eine verdoppelte, spiegelverkehrte Ausgabe von sich selbst – etwas, was mittels komplizierterer, aufwändiger Programmierung durch einen Architekten unter Verwendung des Modells einer Trommelkurve für Walker realisiert wurde.

Dass wir das uns Vorenthaltene nicht vermissen und uns die immense Arbeit des Vorenthaltens entgehen könnte, ist nicht der Punkt – oder vielleicht doch. Das unaufdringlich in der Ecke abgedruckte Pioneer-Firmenzeichen, das für einen Moment eben auch Walkers Logo ist, liest sich wie eine umgekehrte Drohung: «We bring it back alive», wir lassen es von Neuem lebendig werden. Dies ist ein Versprechen, zugleich aber auch ein leises Eingeständnis: so viel von all dem, was wir uns hier ansehen, was wir hier hören, ist Wiederbelebtes, ins Hier und Jetzt Zurückgeholtes. Ein Pionier ist, von der Etymologie des Wortes her, sowohl ein Vorreiter als auch einer, der als Fusssoldat, als Spielball für höhere Mächte, dient.

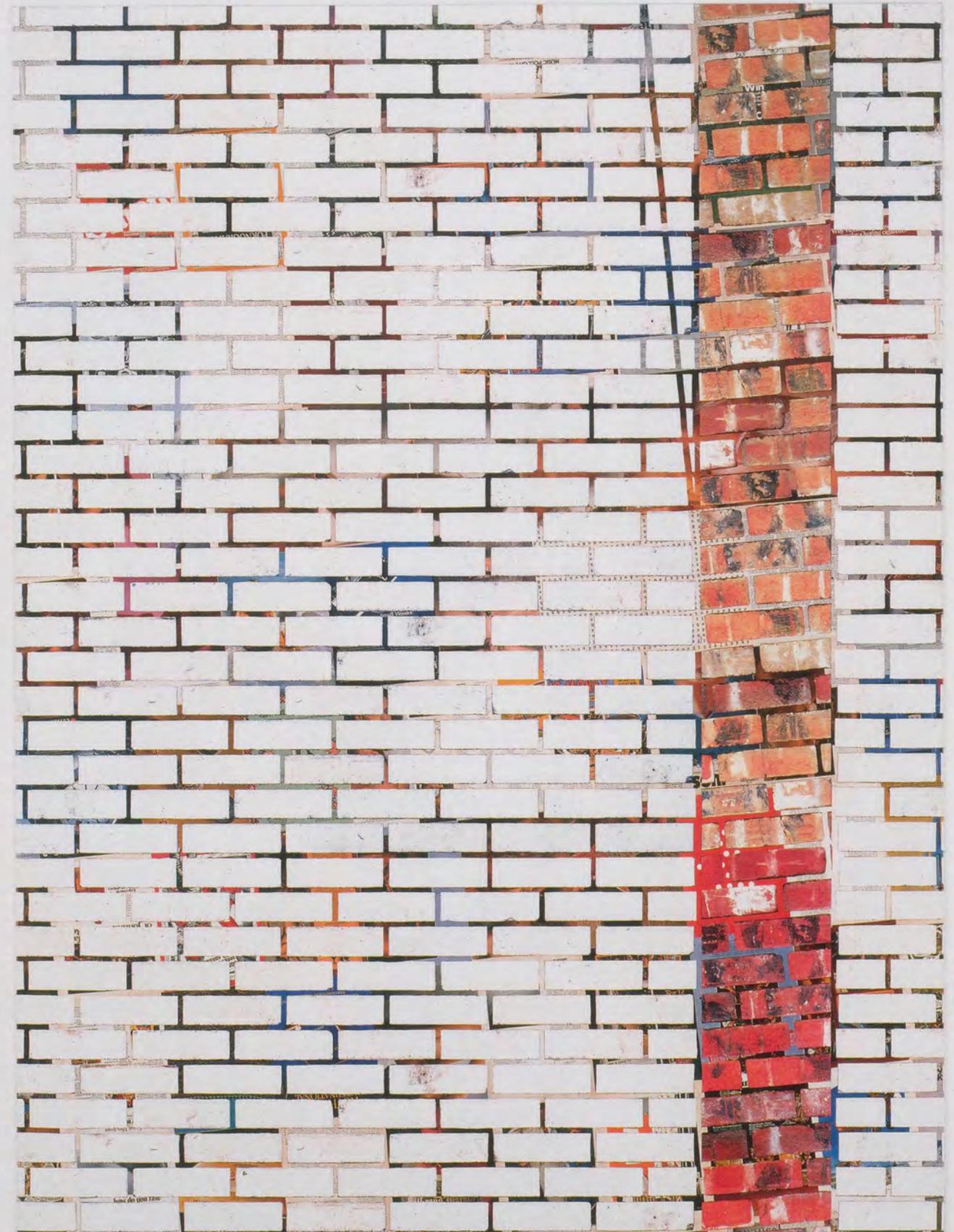
(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Willa Cather, *O Pioneers!* Houghton Mifflin Company, New York, The Riverside Press, Cambridge 1913, S. 48.

2) Obwohl es den Rahmen dieses Aufsatzes sprengt, ist die Beziehung von Walkers Werk zum Phänomen der Disco – zu deren Rolle in der aufkommenden homosexuellen Szene der 70er-Jahre, den Revolutionen, die sie in der Musik herbeiführte, der Art und Weise, wie sie Rasse und Sexualität verknüpfte – durchaus eine Erwähnung wert. So hat sich Walker immer wieder Konventionen wie der Discokugel als einem überstrapazierten Klischee zugewandt. Hier aber wendet er sich emphatischer den schwulen Geschichten zu, die solche Motive heraufbeschwören. Eine neuere Ausgabe der Zeitschrift *criticism: A Quarterly for Literature and the Arts*, Nr. 50/1 (Winter 2008) enthält eine Reihe von wertvollen akademischen (und sonstigen) Betrachtungen über das Thema Disco. Siehe insbesondere den Beitrag von Douglas Crimp, «Disso-co (A Fragment)», ebenda, S. 1–18.

3) Roland Barthes, «Striptease», in *Mythen des Alltags*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1964, Hervorh. d. Verf.

KELLEY WALKER, UNTITLED, 2009, 4-color process silkscreen with acrylic ink on canvas, Playboy, December 1975, 96 x 72" / OHNE TITEL, 4-farbiger Siebdruck mit Acryl-Tinte auf Leinwand, 243,8 x 182,9 cm. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)





Left / Links: KELLEY WALKER, SCHEMA; AQUAFRESH PLUS CREST WITH WHITENING EXPRESSIONS (TRINA) 2006,
digital print on paper from CD-ROM, dimensions variable, installation view, "Fuori Uso Altered States: Are you experienced?", Pescara, 2006 /
Digitaler Print auf Papier von CD-ROM, Masse variabel, Installationsansicht.

Right / rechts: KELLEY WALKER, SCHEMA; AQUAFRESH PLUS CREST WITH WHITENING EXPRESSIONS (KELIS), 2006,
digital print on paper from CD-ROM, dimensions variable / Digitaldruck auf Papier von CD-ROM, Masse variabel.