

JORDAN WOLFSON

JORDAN WOLFSON, *FEMALE FIGURE*, 2014, animatronic sculpture, overall 90 1/2 x 72 x 29" / *WEIBLICHE FIGUR*, animatronische Skulptur, insgesamt 229,9 x 182,9 x 73,7 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, DAVID ZWIRNER, NEW YORK, AND SADIE COLES HQ, LONDON)

Jordan Wolfson

The Bully Pulpit

ANDREW RUSSETH

The scuffed-up dancer gazes at you in the mirror. The chained boy stares you down. Others in videos look at you directly as they disembowel themselves or dance lasciviously or whisper secrets. They are always watching. They want to establish a certain intimacy before breaking you down.

In *REAL VIOLENCE* (2017), Jordan Wolfson's virtual-reality work included in this year's Whitney Biennial, the artist himself is present to make eye contact with the viewer. He palms a baseball bat as another man kneels in front of him with his head to the ground. He looks at us, then proceeds to smash the man's head to a pulp.

This is an art of absolute domination. It brooks no dissent and no compromise. It is purposely, determinedly provocative, and yet it always pulls back from the edge. It seems to be cognizant of exactly how far it can push things.

Seduction is one of the most potent means of control, as Wolfson knows, and songs by Beyoncé, Leonard Cohen, and Bob Dylan appear on his sound tracks. The video *RIVERBOAT SONG* (2017) opens with Iggy Azalea's song "Work": "I've been up all night, tryna get that rich," she raps in her charismatic growl. "I've been work, work, work, work, working on my shit"—a line that equally suggests an obsessive pride in an art practice and some solid breakthroughs in therapy.

ANDREW RUSSETH is an art critic based in New York and co-executive editor of *ARTnews*.



JORDAN WOLFSON, *COLORLED SCULPTURE*, 2016, mixed media, variable dimensions / *FARBIGE SKULPTUR*, verschiedene Materialien, Masse variabel.

JORDAN WOLFSON, COLORED SCULPTURE, 2016,
mixed media, variable dimensions / FARBIGE SKULPTUR,
verschiedene Materialien, Masse variabel.



A Huckleberry Finn type is dancing in an empty white space, dressed in Louboutin pumps. You've seen him before—trussed up, under extreme abuse—but here he is more androgynous, more sassy than sinister. Huck is fresh-faced, with no freckles, and he suddenly sprouts breasts and a huge ass, which almost immediately fall from his body. The next moment his face is on the floor, too, and a cartoon witch is stabbing the hell out of it, annihilating whoever that was.

There are a few facts that all of these people need to make clear. They have commands for you. "When you look at yourself, you're ugly, when you touch yourself, you're hot," the stripper of *FEMALE FIGURE* (2014) says. Huck explains, "I'd like you to understand that I'm not responsible for my rage, but it's instead a response to your correctable defects." Rats—oddly personable but still vile—mouth punishing words as they recline and smoke cigarettes, perhaps serving as various manifestations of a very dark ego. All of these characters are voiced by Wolfson himself.

Before long, Huck is back, showing us his penis (again), urinating all over the place, going wild, shooting a stream of the yellow stuff into the air and scooping it into his mouth. Exposing himself, he makes himself ridiculous at the same time that he takes control. He is a bully lording himself over his victims or an animal marking its territory.

Christ exposes himself in many Renaissance paintings, Leo Steinberg noted, theorizing an "*ostentatio genitalium* comparable to the canonic *ostentatio vulnerum*, the showing forth of the wounds."¹⁾ His mother, Mary, and grandmother, Saint Anne, often inspect and toy with his genitals. These displays humanize the god and place him on our level. Huck is,



JORDAN WOLFSON, *RASPBERRY POSER*, 2012, projected video animation, color, sound, 13 min. 54 sec., sound, variable dimensions / *HIMBEER-ANGEGER*, projizierte Videoanimation, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.

of course, no Jesus, but he is an ur-American figure, with a psychology and worldview riven by all of the racism and violence that is bound up in the foundational myths of the nation. It is only natural that he fondles himself, this digital being creeping toward the human.

Semi-permeable membranes surround the digital vacuums of Wolfson's art, and he allows bits of culture to seep inside just a bit recklessly, conducting them toward delirious, disorienting ends. In a recent metal wall-hung construction, *UNTITLED* (2017), he has blown up a right-wing cartoonist's depiction of Huma Abedin and Hillary Clinton as wicked witches swirling the former Secretary of State's e-mails in a steaming cauldron; in the original cartoon, Abedin's soon-to-be-ex-husband, former congressman Anthony Weiner, stands off to the side, a centaur snapping a selfie. It is an image giddily swirling away from reality, sucking in misogyny and persecution complexes, a product of a subculture just as insular

as the one behind the hardcore bands scrawled on leather jackets that hang on poles jutting from the work.

"We're the minority, got something to say," announces a song from one of these groups, the Subhumans. "Yeah, we're the minority, the ones with the brains."²⁾ Which could just as well be a statement from InfoWars's conspiracy theorist-in-chief Alex Jones during one of his unhinged broadcasts. Wolfson's work examines what happens when ideas or forms that have festered or metastasized in their own dank environments rub up against one another. It is about signs that circulate without consequences.

As *RIVERBOAT SONG* concludes, it cuts to found footage from YouTube, that supreme aggregator of niche, isolated worlds. A thickset white man is astride a darker-skinned man, trying his best to beat him up; clips from a list of the ten most violent video games play, interrupted by an ad of young girls aboard a train; and white milk pours vigorously across a hand, as if a forced cleansing or healing is taking place. Disparate pleasures, variously sadistic, ludic, and soothing, are being spliced together, intermingling uncomfortably.

And yet, one senses not only a desire to provoke and to punish in Wolfson's work but also, finally, to connect. "Rauschenberg," Walter Hopps once said,

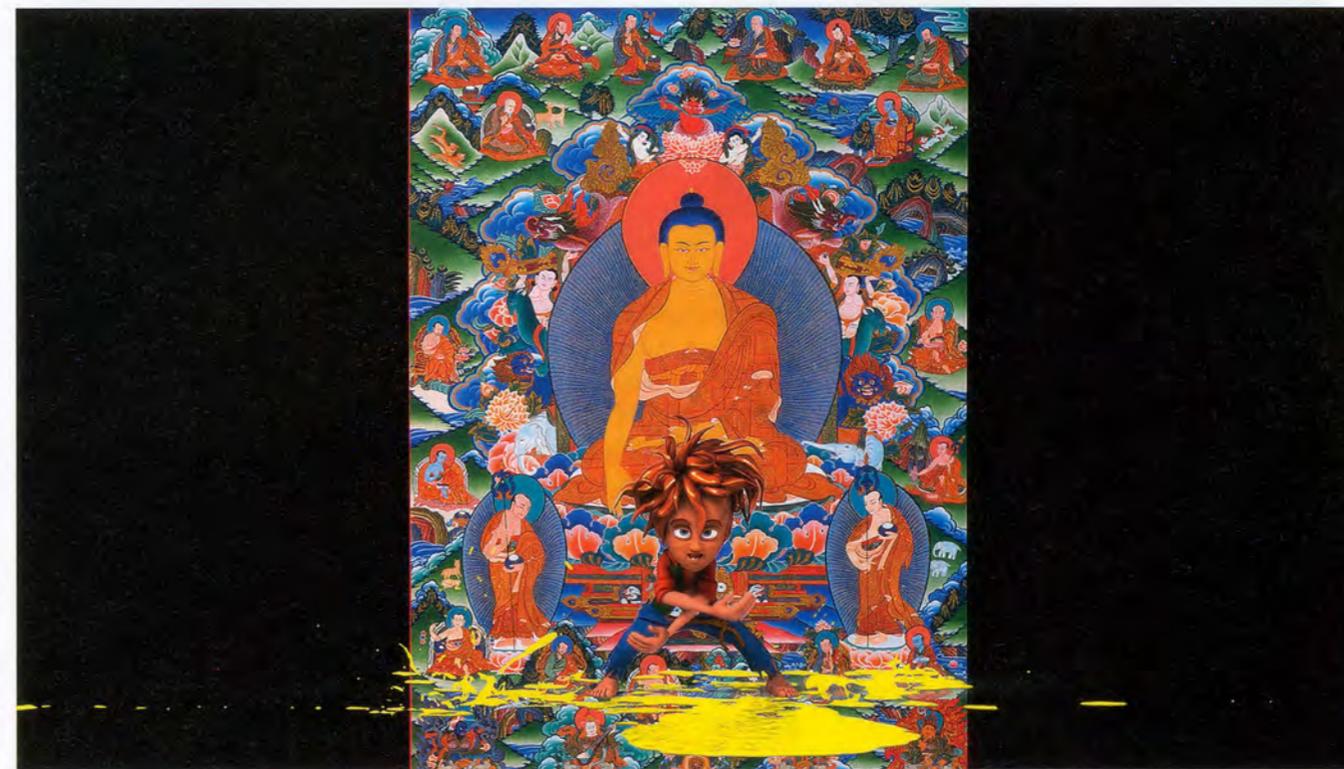
"is one of two men I know who got so ecstatic at one time or another, he just pulled down his pants, got down on soft soil and fucked the dirt." He added: "It was a moment of real ecstasy. He had a physical, engaged, intimate relationship with all things and beings."³⁾ At one point in the video *RASPBERRY POSER* (2012), Wolfson appears as a sort of romantic punk, pants down, humping the ground. This is not self-portraiture exactly—there are layers of irony and melancholy, as always, and also a little knowing smirk.

Huck gives his own curious look at the end of *RIVERBOAT SONG*, as he is submerged in a teacup, surrounded by the rats, an alligator, and an equine gay couple, who have all spoken his words. "I will eventually change and find my peace as a disturbingly different person," Huck says. Maybe. The work does

suggest a denouement to the artist's multipronged probing of the ruthless male id across numerous pieces, but it's not entirely clear if this is an end or just a caesura. In the final lines of Mark Twain's *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), Huck declares his intention to venture out West because his friend Tom Sawyer's "Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me, and I can't stand it." Wolfson's Huck also looks about ready to disappear, eager to sneak off and stir up trouble elsewhere.

- 1) Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 3.
- 2) Subhumans, "Minority," from the album *The Day the Country Died* (Spiderleg Records, 1983).
- 3) Walter Hopps with Deborah Treisman and Anne Doran, *The Dream Colony* (New York: Bloomsbury, 2017), 247.

JORDAN WOLFSON, *RIVERBOAT SONG*, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop, variable dimensions / *FLUSSKAHN-LIED*, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.



Ein Podium für Tyrannen

ANDREW RUSSETH



JORDAN WOLFSON, RASPBERRY POSER, 2012, projected video animation, color, sound, 13 min. 54 sec., sound, variable dimensions / HIMBEER-ANGEBER, projizierte Videoanimation, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.

Ein geschundener Tänzer blickt dich aus dem Spiegel an. Der gefesselte Bursche starrt dich nieder. Andere schauen dir in Videos direkt in die Augen, während sie sich selbst ausweiden, lasziv tanzen oder verstohlen flüstern. Sie schauen dich unverwandt an. Sie wollen eine gewisse Vertrautheit herstellen, bevor sie dir den Rest geben.

In REAL VIOLENCE (Echte Gewalt, 2017), Jordan Wolfsons Virtual-Reality-Arbeit für die diesjährige Whitney-Biennale, ist es der Künstler selbst, der mit dem Betrachter Augenkontakt aufnimmt. Mit der

ANDREW RUSSETH ist Kunstkritiker und leitender Co-Reakteur von ARTnews. Er lebt in New York.

Hand umfasst er einen Baseballschläger, vor ihm kniet ein Mann mit dem Kopf auf dem Boden. Der Künstler schaut uns an, dann schlägt er den Kopf des Mannes zu Brei.

Es ist eine Form von totaler Dominanz. Sie duldet keinen Widerspruch und ist kompromisslos. Sie ist gezielt, eindeutig provokativ und macht doch stets am äussersten Rand des Abgrunds halt. Sie scheint exakt zu wissen, wie weit sie es treiben kann.

Verführung ist eines der wirksamsten Herrschaftsinstrumente und Wolfson, auf dessen Soundtracks Lieder von Beyoncé, Leonard Cohen und Bob Dylan zu hören sind, weiss das. Das Video RIVERBOAT SONG (Flusskahn-Lied, 2017) beginnt mit Iggy Azalea: «I've



JORDAN WOLFSON, COLORED SCULPTURE, 2016, mixed media, variable dimensions / FARBIGE SKULPTUR, verschiedene Materialien, Masse variabel.

been up all night, tryna get that rich», rappt sie in ihrer charismatisch fauchenden Art. «I've been work, work, work, work, working on my shit» – eine Zeile, die zugleich auf einen geradezu zwanghaften Stolz auf ihre Kunst und auf bahnbrechende Therapieerfolge hindeutet.

Ein Huckleberry-Finn-Typ tanzt in einem leeren weissen Raum in Pumps von Christian Louboutin. Wir sind ihm schon früher begegnet – verschnürt und misshandelt –, hier wirkt er jedoch androgyner und eher unverschämt als unheimlich. Huck sieht jung und unverbraucht aus, er hat keine Sommersprossen, aber plötzlich wachsen ihm Brüste und ein gigantischer Arsch, die beide fast sofort von seinem Körper abfallen. Gleich darauf liegt auch sein Gesicht am Boden und eine Trickfilm-Hexe sticht wie verrückt darauf herum und löscht vollkommen aus, wer immer dies gewesen sein mag.

Es gibt ein paar Dinge, die all diese Leute klarstellen müssen. Sie haben Befehle für dich. «When you look at yourself, you're ugly, when you touch yourself, you're hot (Wenn du dich anschaust, bist du hässlich, wenn du dich anfasst, bist du heiss)», sagt die Stripperin in FEMALE FIGURE (Weibliche Figur, 2014). Huck erklärt, «I'd like you to understand that I'm not responsible for my rage, but it's instead a response to your correctable defects (Ich möchte, dass du verstehst, dass ich für meine Wut nicht verantwortlich bin, sie ist vielmehr eine Reaktion auf deine korrigierbaren Mängel).» Ratten – seltsam sympathisch,

JORDAN WOLFSON, RIVERBOAT SONG, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop,
variable dimensions / FLUSSKAHN-LIED, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.



aber dennoch abscheulich – geben strafende Worte von sich, während sie sich zigarettenrauchend zurücklehnen, Verkörperungen eines rabenschwarzen Ichs, vielleicht. All diesen Charakteren leiht Wolfson seine eigene Stimme.

Bald ist Huck wieder zurück, zeigt uns (einmal mehr) seinen Penis und pisst wahllos herum, schliesslich dreht er durch und schießt einen Strahl der gelben Flüssigkeit in die Luft und fängt sie mit dem Mund auf. Er exponiert sich, gibt sich der Lächerlichkeit preis und hat gleichzeitig alles unter Kontrolle. Er ist wie ein Tyrann, der sich zum Gebieter über seine Opfer aufschwingt, oder ein Tier, das sein Territorium markiert.

Christus exponiere sich in vielen Gemälden der Renaissance, meint Leo Steinberg und spricht von einer eigentlichen «*ostentatio genitalium*» entsprechend der

kanonischen *ostentatio vulnerum* (dem Vorzeigen des Genitals analog dem Vorzeigen der Seitenwunde).»¹⁾ Seine Mutter Maria und seine Grossmutter, die heilige Anna, betrachten häufig seine Geschlechtsteile und spielen mit ihnen. Diese Darstellungen lassen Gott menschlich erscheinen und stellen ihn auf eine Stufe mit uns. Huck ist natürlich kein Jesus, aber er ist eine uramerikanische Figur und seine Psychologie und seine Weltanschauung sind gezeichnet und zerrissen durch den Rassismus und die Gewalt, die untrennbar mit den Gründungsmythen der USA verknüpft sind. Es ist nur natürlich, dass er sich selbst liebkost, eine digitale Kreatur, die sich kriechend dem Menschlichen annähert.

Die digitalen Vakuen in Wolfsons Kunst sind von semipermeablen Membranen umgeben, und er lässt leicht verwegene häppchenweise Kultur einsickern,

JORDAN WOLFSON, UNTITLED, 2017, spray paint, marker on inkjet print, mounted on dibond, aluminum frame, 99 x 80 x 44 3/4" /
OHNE TITEL, Sprühfarbe, Filzstift auf Inkjetprint, aufgezogen auf Dibond, Aluminiumrahmen, 251,5 x 203,2 x 113,7 cm.



JORDAN WOLFSON, FEMALE FIGURE, 2014, animatronic sculpture, overall 90 1/2 x 72 x 29" / WEIBLICHE FIGUR,
animatronische Skulptur, insgesamt 229,9 x 182,9 x 73,7 cm.



JORDAN WOLFSON, RIVERBOAT SONG, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop, variable dimensions /
FLUSSKAHN-LIED, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.

was sie ausser sich geraten und in Verwirrung enden lässt. In einer neueren Metallwandkonstruktion UNTITLED (2017, Ohne Titel) hat er eine Karikatur aus der rechten politischen Ecke vergrößert; darauf sind Huma Abedin und Hillary Clinton als böse Hexen zu sehen, wie sie in einem dampfenden Kessel die E-Mails der ehemaligen Staatssekretärin umrühren. In der Originalkarikatur steht Abedins baldiger Ex-Ehemann, der frühere Kongressabgeordnete Anthony Weiner, etwas abseits als Zentaur, der ein Selfie knipst. Es ist ein Bild, das aufs Alberne an der Realität vorbeischlingert und von Frauenhass und Verfolgungswahn nur so trieft, das Produkt einer Subkultur, die genauso abgeschottet ist wie jene der Hardcore-Bands, deren Namen auf die Lederjacken gekrakelt sind, die an den aus dem Werk ragenden Stangen hängen.

«We're the minority, got something to say (Wir sind die Minderheit und haben etwas zu sagen)», verkündet der Song einer solchen Gruppe, The Subhumans. «Yeah, we're the minority, the ones with the brains (Yeah, wir sind die Minderheit, diejenigen mit

Grips).»²⁾ Dies könnte auch der Informationskriegs-Verschwörungs-Cheftheoretiker Alex Jones während einer seiner total irren Rundfunksendungen von sich gegeben haben. Wolfsons Werk untersucht, was geschieht, wenn Ideen oder Formen, die länger im Saft ihrer engeren Umgebung geschmort oder metastasiert haben, sich gegenseitig hochschaukeln. Es geht um Zeichen, die folgenlos im Umlauf sind.

Gegen Ende von RIVERBOAT SONG bricht dieser ab und greift auf Material von YouTube zurück, dem unbestritten ersten Portal für Nischenthemen und entrückte Welten. Ein untersetzter weisser Mann hockt rittlings auf einem dunkelhäutigeren Mann und schlägt ihn nach Kräften zusammen; dazu laufen Clips aus einer Liste der zehn gewalttätigsten Videospiele, unterbrochen von einer Werbung mit jungen Mädchen in einem Zug; und weisse Milch läuft in Strömen über eine Hand, als wäre ein heftiger Reinigungs- oder Heilungsprozess im Gang. Unvereinbare Freuden, bald sadistisch, bald spielerisch und besänftigend, werden aneinandergesetzt und vermischen sich auf beunruhigende Weise.

Dennoch ist in Wolfsons Werk nicht nur der Wunsch nach Provokation und Bestrafung spürbar, sondern letztlich auch ein Wunsch, zu vermitteln. «Rauschenberg», meinte Walter Hopps einmal, «ist einer von zwei Männern, die ich kenne, die manchmal derart aus dem Häuschen geraten konnten, dass er einfach die Hosen runterliess, sich auf den weichen Boden legte und den Dreck fickte.» Er fügte hinzu: «Es war ein Moment echter Ekstase. Er hatte ein körperliches, inniges, intimes Verhältnis zu allen Dingen und Kreaturen.»³⁾ An einem Punkt im Video RASPBERRY POSER (Himbeer-Angeber, 2012) tritt Wolfson als eine Art romantischer Punk auf, der mit heruntergelassener Hose den Boden bumst. Es ist kein Selbstporträt – wie immer sind mehrere ironische und melancholische Schichten auszumachen, aber auch ein leises Grinsen.

Huck offenbart seinen eigenen sonderbaren Blick am Ende von RIVERBOAT SONG, als er in eine Kaffeetasse getunkt wird, umgeben von Ratten, einem Alligator und einem pferdeähnlichen Schwulenpaar, die alle seine Worte gesprochen haben. «I will eventually

change and find my peace as a disturbingly different person (Ich werde mich irgendwann ändern und als verstörend anderer Mensch Frieden finden)», sagt Huck. Mag sein. Das Werk wirkt wie ein Abschluss von Wolfsons weitverzweigter Ergründung der skrupellosen männlichen Identität in zahlreichen Werken, aber es ist nicht ganz klar, ob es tatsächlich ein Ende ist oder nur eine Zäsur. In den letzten Zeilen von Mark Twains *Die Abenteuer von Huckleberry Finn* (1884) erklärt Huck den Grund für seine Reise westwärts, denn Tom Sawyers Tante «will mich adoptieren und zivilisieren, das halte ich nicht aus». Wolfsons Huck scheint auch bereit zu verschwinden, begierig davonzuschleichen und anderswo Ärger zu machen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*, University of Chicago Press, Chicago 1996, S. 3

2) Subhumans, «Minority», aus dem Album *The Day the Country Died*, Spiderleg Records, 1983.

3) Walter Hopps mit Deborah Treisman und Anne Doran, *The Dream Colony*, Bloomsbury, New York 2017, S. 247.

JORDAN WOLFSON, RIVERBOAT SONG, 2017, color, sound, 7 min. 23 sec., loop, variable dimensions /
FLUSSKAHN-LIED, Farbe, Ton, Loop, Masse variabel.

