

SEE DONALD JUDD'S BED!

EAT FOOD ALL THE SAME COLOR!

SCARE THE LOCALS!



TAKE THE WHOLE FAMILY TO

MARFA, TEXAS

"THE JONESTOWN OF MINIMALISM"

YOU CAN'T FLY THERE!

IT'S A L-O-O-O-O-N-G DRIVE!

PRETEND TO SEE "THE MARFA LIGHTS"

CARL ANDRE LOOK-A-LIKE CONTEST!

RIGOROUS BONFIRES!

WIN A DATE WITH JOHN CHAMBERLAIN

JOHN WATERS, VISIT MARFA, offset print, 30 x 22" / BESUCHT MARFA, Offsetdruck, 76,2 x 55,9 cm. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, AND MARIANNE BOESKY GALLERY, NEW YORK)

JOHN WATERS

CHRISTINE MACEL

JOHN WATERS

An Alphabet Book

ABC

John Waters loves lists. So rather than write a simple text, I decided to dedicate a hornbook or alphabet book to him. Naturally, it has some gaps.

A is for Accidents

If John Waters is passionate about accidents and snippets from the newspapers, and if Andy Warhol's "CAR CRASHES" is one of his favorite series of paintings, it is because he—like the rest of us, let's admit it—is fascinated by horror. Since he was a child, he has fantasized about dreadful accidents: "My parents suspected something was wrong with me from the beginning, and my childhood obsession with car accidents seemed to confirm their worst fears." As he reveals in his book *Role Models* (2010), he himself has experienced accident-related trauma: In 1970, he ran over an elderly man with his car; although initially charged, Waters was quickly found not at fault. Accidents don't only happen to others.

CHRISTINE MACEL is chief curator at Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

A is for Adore

John Waters, appropriately known as the "Pope of Trash," adores bad taste and things despicable, negative, and disgusting. He adores damage, scandal, danger, strangeness, eccentricity, horror, crime, and perversion. He does not adore closed minds with preconceived ideas about morality, family, sexuality, or dietary habits—that is, everything that contemporary society considers the norm. He loves difference and paradox.

A is for Art

It all began for John Waters with movies by Kenneth Anger and Jack Smith as well as Warhol's *Blow Job* (1964), *Empire* (1964), and *Chelsea Girls* (1966). Equally important to his formative years—that is, before he made his first short, *Eat Your Makeup* (1968), and his first feature film, *Mondo Trasho* (1969)—was the New York art scene of the '60s. When, in the early '90s, he started making art, it seemed as if he had launched a second career. Actually, though, it was just the next stage: Art had been part of his life since the beginning.

JOHN WATERS, TIME TO RENEW, 2006, detail, C-print, 50 x 41 3/4" / ZEIT ZU ERNEUERN, Detail, C-Print, 127 x 106 cm.





JOHN WATERS, *PLAYDATE*, 2006, silicone, human and synthetic hair, cotton flannel, polar fleece, Manson: 19 x 14 x 11", Jackson: 15 x 13 x 27" / SPIELTREFF, Silikon, menschliches und künstliches Haar, Baumwollflanel, Faserpelz, Manson: 48,5 x 33 x 68,6 cm, Jackson: 38,1 x 83,8 x 68,6 cm.

Waters is something like the anti-Jeff Koons: He takes nothing seriously. While Waters makes use of humor, Koons will always win the kitsch competition. But Waters's art, compared to Koons's, has an almost conceptual feel. And in turning toward conceptualism, Waters made a good move. I discovered him by chance in the '90s at American Fine Arts, in New York, thanks to dealer Colin de Land's good instinct regarding Waters's "little movies"—actually photographs, film stills that he re-sequences to create his own story lines. I next came into contact with his work in Paris, when he was exhibiting at Galerie Emmanuel Perrotin. By that point, he had already been working as an artist for some twenty years.

B is for Books

John Waters's first job was at a Baltimore bookshop. His passion for books has since become an obsession, as evidenced not only by his library but also by the care he takes with his own published works, includ-

ing now-classic paperbacks such as *Crackpot* (1986), which has been republished many times in thirty years. His books are artworks in and of themselves. Consider the gorgeous cover of *Shock Value* (1981), with its animal-print background and pink flamingo. Or the black cover of the catalogue *Unwatchable* (2006), whose golden letters play with our eyes. Or the rich iconography that he and Bruce Hainley devised for *Art—A Sex Book* (2003). That cover features a work by Mike Kelley in which the Empire State Building is embellished with two hand-drawn testicles (THE EMPIRE STATE BUILDING, 1990). Kelley figures prominently in Waters's own collection. And that is undeniable proof of good taste.

E is for Ethics

John Waters's perception of the world is above all aesthetic. It is in no way morally righteous. Yet despite his obsession with violence and taboo, his viewpoint is ethical, if not humanist. A guy doesn't go to

guilt. In *Female Trouble* (1974), Waters even sends a wigless Divine to the electric chair. One of his recent installations, *PLAYDATE* (2006), makes use of two dwarf dolls of deeply troubled celebrities: on one side, Michael Jackson, swathed in an adorable pink onesie, a man who had run-ins with the law for his questionable relationships with children; on the other, in a black onesie and with an "X" on his forehead, is Manson, murderer of Sharon Tate and others. We are reminded of Giorgio Agamben's reflections: While the aesthetic does not necessarily mean the end of ethics, aestheticism threatens to gain the upper hand.

G is for Gentleman

John Waters is a gentleman, in the literal sense of the term. He is noble of heart and spirit. You have to be, if you want to delve into evil and come back relatively unscathed!

H is for Humor

"I like to think I make American comedies," says John Waters in *Shock Value*. A master of the black humor



JOHN WATERS, ... AND YOUR FAMILY TOO, 2009, 4 C-prints, each 11 x 14" / ... UND DEINE FAMILIE AUCH, 4 C-Prints, je 28 x 35,5 cm.

of the anti-Woodstock generation, Waters has the talent of a comedian. To be so funny, you have to be remarkably quick—which he is—and have a head full of facts—which he does. When he visits an exhibition, he makes hilarious comments, striding through the gallery before most people have even made it past the door. Humor is related to speed. A clash of neurons and synapses. Because he is profoundly empathetic, Waters is more funny than ironic. And that is why he is so loved.

Let us not forget, though, humor's destructive drive, of which Baudelaire spoke. With Waters, even art runs the risk of destructiveness. Self-mockery is a cornerstone and highlight of his work. Take, for instance, *FLOP* (2003), an embroidered cushion bearing that word; *ARTISTICALLY INCORRECT* (2006), in which *YOUR CHILD PROBABLY COULD DO THIS* is written on an abstract sunset background; or the title *ALL PHOTOGRAPHS FADE* (2006), written on a poor-quality photo of an abstract background. Regular visitors to Chelsea galleries will find *ART MARKET RESEARCH* (2006) particularly funny. Here fictitious collectors answer a questionnaire on renowned artists such as Robert Gober, Nan Goldin, and Andreas Gursky. Speaking of Goldin's photographs, for instance, one collector describes her subjects as "sad lost creatures you wouldn't let past your doorman."

According to Waters, the difference between art and cinema is that movies are "dumbed down," so that a maximum number of people will make the

modest investment of purchasing a ticket, whereas artwork must be "smarted up," so that a very small number of people will pay a great deal to acquire it.

K is for Kitsch

In the '60s, while John Waters and the Dreamland Studios team in Baltimore were working on his first movies of somewhat poor taste, Italian art historian Gillo Dorfles was writing about kitsch. His seminal study, *Kitsch: The World of Bad Taste*, was published in Italian in 1968; an English translation was published a year later. I cannot imagine that this book is not in Waters's library. If today, at age 105, Dorfles is still interrogating art from the past and the present, I like

JOHN WATERS, *FLOP*, custom-made needlepoint pillow, 16 x 26" /
Massgefertigte Gobelinstickerei, 40,6 x 66 cm.



to think it is because he has never tired of shaking up accepted ideas with intelligent humor. He explains the absence of modern kitsch artists from his book thus: "To tell the truth, the category is thick with names and individual works. We are, however, influenced by an innate generosity towards these representatives."¹⁾

Dorfles identifies categories in which kitsch has tended to flourish—such as advertising, cinema, pornography, and horror—many of which have attracted Waters. As the critic puts it, "Eroticism and horror are often wed in kitsch."²⁾ But what is striking about the book's illustrations is the gentleness and harmlessness of its kitsch as opposed to Waters's. When it comes to kitsch, Waters wins a *Palme d'Or*.

M is for Media

John Waters stuffs himself with media and tabloids of all kinds. During the '80s, he subscribed to 118 magazines and read seven newspapers every day. In the mind-blowing series "TIME TO RENEW" (2006), he uses address labels to associate celebrities with publications that would not appear to suit them: Britney Spears never misses the *New York Review of Books* and Anna Wintour subscribes to *Budget Living*. The fact that the tabloids are such a huge success means that no one ever really admits what they read.

R is for Re-look

John Waters looks at the world with passion. We could even say that he devours it visually, combing newspapers, movies, fashion, the hairstyles of the women of Baltimore—in short, everything. His vision is guided not only by excess and humor but also by detail and anecdote. His eye is a magnifying glass. He returns to the image and holds it in his gaze. When he photographs cinema, he notices details that are invisible to viewers watching the film, and he invents new narratives. Since he was a child, he has had a gift: the ability to envision drama with unbridled imagination.

Appropriation, so popular in the '80s, is by no means irrelevant to his photography. He grew up with the Pictures generation and was familiar with the work of Sherrie Levine, famous for having re-photographed works by Walker Evans; and Richard Prince, who re-photographed advertisements. Waters

knows Robert Heinecken's photograms of the '80s as well, which he created by placing photographic paper directly on a TV screen.

Waters is part of a second generation that flourished starting in the '90s. He began exhibiting his work in 1992 and working as a solo artist in 1995. The eloquent name for his show at New York's New Museum in 2004 was "Change of Life." Many of his strategies—citation, parody, and reflection on art—were used by his predecessors. In his early pieces, Waters attempted to re-photograph screens showing both his own films and those of others, among them *Boom* (Joseph Losey, 1968), *Peyton Place* (Mark Robson, 1957), and *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956). His task consisted of photographing, but mostly—like a good movie director—of "assembling" photographs to create a new narrative. Although he was not particularly concerned with the quality of the photographs, his deep interest in culture was evident in his use of the medium. His primary focus, though, was on the story created. In the last decade, he began making sculptures and installations, among them *BAD DIRECTOR'S CHAIR* (2006)—a chair with short phrases printed on it that speak, with great self-mockery, of the movie director and his worst fears. A more recent sculpture, *CONTROL* (2009), couldn't be more biting. It shows abuser Ike Turner pulling the strings of a marionette of Tina Turner.

R is for Risk

John Waters likes to take risks. Just when everything seemed to be going so smoothly—he had stopped smoking, was drinking plenty of Evian water, and had built a solid reputation—he decided to set out on a hitchhiking adventure with no backup plan. In May 2012, he decided to hitchhike across the USA, from Baltimore to San Francisco, with no support except telephone calls to his assistants. With great excitement, he told me about his plans—in complete confidentiality, as per his book contract, proving that he can, in fact, obey *certain* rules. Before the trip, Waters imagined the best possible scenarios as well as his worst nightmares; these form the first two chapters of his book. In the third part, he retells his actual experiences while carrying a sign that read "the end of 70 West." What will he come up with after *Carsick?*

T is for Taste, Good and Bad

“To understand bad taste, one must have very good taste,” writes John Waters in his first book, *Shock Value*. His idols are Russ Meyer, the master of exploitation, and Herschell Gordon Lewis, the master of gore. Very few filmmakers or artists have explored bad taste as deeply as they have.

According to Giorgio Agamben, the “man of taste” first appeared in the mid-seventeenth century: “The figure, that is, of the man who is endowed with a particular faculty, almost with a sixth sense . . . , which allows him to grasp the *point de perfection* that is characteristic of every work of art.”³⁾ What we call aesthetic judgment, then, is a historical phenomenon. Along with the “man of taste,” his antithesis appeared: the man of bad taste, incarnated by the infamous “bourgeois gentleman” whom Molière describes. Over time, artists appropriated the notion of bad taste, and the possibility of cultural “perversion” developed. We have always been caught in the middle. Agamben’s book *The Man Without Content* sent me into throes of melancholy when I read it. He writes that aesthetics has replaced tradition, making transmission and access to truth impossible. I do believe, though, that Waters would be pleased to know that he is working toward art’s fateful demise.

W is for Writer

When he speaks, John Waters also writes. His thoughts and humor are so precise that you can already imagine them transcribed. That is what struck me when I spent several days walking around the Venice Biennale with him. *Artforum* should have hired Waters for its “Scene & Herd” section. He is, above all, a writer. In addition to his screenplays, he has written numerous books and scripted interventions, in which he acts as well. But beware: Waters takes many, many notes. He makes lists of things to be done, accumulates archives, and classifies information. Behind his enviable talent is a vast amount of work.

(Translation: Jane Brodie)

1) Gillo Dorfles, *Kitsch: The World of Bad Taste* (New York: Bell Publishing Company, 1969), 12.

2) Ibid., 247.

3) Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, trans. Georgia Albert (Stanford, CA: Stanford University Press, 1999)



JOHN WATERS, *BAD DIRECTOR'S CHAIR*, 2006, canvas, wood, steel, paint, leather bound script, 46 x 24 1/2 x 22" / *STUHL EINES SCHLECHTEN REGISSEURS*, Leinwand, Stahl, Farbe, ledergebundenes Drehbuch, 116,8 x 62,2 x 55,6 cm.

CHRISTINE MACEL

JOHN WATERS

Die ABC-Fibel

ABC-Fibel

John Waters liebt Auflistungen. Statt eines Textes habe ich beschlossen, ihm ein kleines Lehrbuch oder ABC zu widmen, lediglich ein lückenhaftes, versteht sich.

B wie Bücher

John Waters' erste Anstellung war bei einem Buchhändler in Baltimore. Seine Leidenschaft für Bücher hat sich seither zur Obsession gesteigert. Neben seiner Privatbibliothek braucht man sich nur anzuschauen, wie viel Sorgfalt er auf seine Publikationen verwendet, ganz zu schweigen von seinen Klassikern, die mittlerweile als Taschenbücher greifbar sind, wie das seit dreissig Jahren immer wieder neu aufgelegte *Crackpot*. Waters' Bücher sind eigenständige Kunstwerke. Man braucht sich nur den deftigen Umschlag von *Shock Value* anzuschauen – dieses Medaillon mit dem rosa Flamingo, dessen Kopf über die Kreisform hinausragt und sich vor der Pantherfellzeichnung des Umschlags abhebt; oder den schwarzen Einband des Katalogs *Unwatchable* (Unbetrachtbar), dessen Goldlettern eine optische Täuschung erzeugen. Oder auch die reichhaltige Ikonographie, die Waters und Bruce Hainley für ihr gemeinsames Buch *Art – A Sex Book* zusammengestellt haben. Als Umschlag

CHRISTINE MACEL ist Chefkuratorin des Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris.

wählten sie ein Werk von Mike Kelley, auf dem das Empire State Building mit zwei von Hand hinzugekritzelten «Eiern» ausgestattet ist (THE EMPIRE STATE BUILDING, 1990). John Waters betätigt sich quasi als Sammler und Mike Kelley kommt in seiner Sammlung ein bedeutender Platz zu. Wenn das kein Beweis für Geschmackssicherheit ist!

E wie Ethik

John Waters' Blick auf die Welt ist in erster Linie ästhetisch und keinesfalls moralisch. Trotz aller Gewalt- und Tabubesessenheit bleibt sein Blick ethisch, wenn nicht gar humanistisch. Einer, der trotz des Erfolgs seiner ersten Filme eine Arbeit sucht, wird kaum als Bewährungshelfer in einem Gefängnis arbeiten, es sei denn, in ihm glimmt noch ein Funken Hoffnung für die menschliche Natur. Und er wird nicht unbedingt Leslie van Houten, ein Mitglied von Charles Mansons gehirngewaschener «Familie», hinter Gittern aufsuchen. Tatsächlich werden in Waters' Werk Fragen zu Schuld und Schuldhaftigkeit gestellt, als wolle es den Betrachter mit seinen letzten Phantasmen und Tabus konfrontieren, etwa in der berühmten Szene in *Pink Flamingos* (1972), wo Divine einen Hundedreck isst. Bin ich schuldig, wenn ich mir solche Grauslichkeiten vorstellen kann? Seid ihr schuldig, wenn ihr in die Säle strömt, um darüber zu lachen und euch zu amüsieren? Müsste ein Mörder wie Charles Manson nicht eher für verrückt er-



klärt werden? John Waters' Werke und Schriften sind randvoll mit solchen Rechts- und Gerechtigkeitsfragen und befassen sich selbst unter der Oberfläche grellster Satire ernsthaft mit Moralgesetzen und Begriffen wie Schuld und Unschuld. In *Female Trouble* (1974) schickt John Waters Divine sogar ohne Perücke auf den elektrischen Stuhl. In einer seiner neueren Installationen führt er die Begegnung zweier ernsthaft gestörter Berühmtheiten in Zwergpuppengestalt herbei (PLAYDATE, 2006): auf der einen Seite der in einen reizenden rosa Pyjama gehüllte Michael Jackson, der wegen seiner zweifelhaften Vorliebe für Kinder mit der Justiz in Konflikt geriet, und auf der anderen Charles Manson, der Mörder von Sharon Tate, in einem schwarzen Pyjama, mit einem roten X auf der Stirn. Das alles führt uns am Ende wieder zu den Überlegungen von Giorgio Agamben zurück. Die Ästhetik führt nicht zur Auflösung der Ethik, allein der Ästhetizismus würde dies schaffen.

G wie Gentleman

John Waters ist ein Gentleman im wahrsten Sinne des Wortes: ein Edelmann, von ebenso edlem Sinn wie Gemüt. Das muss einer sein, wenn er dem Bösen so rückhaltlos auf den Grund gehen und praktisch unbeschadet daraus hervorgehen will.

G wie guter Geschmack / schlechter Geschmack

«Um den schlechten Geschmack zu verstehen, braucht es einen sehr guten Geschmack», schreibt John Waters 1981 in seinem ersten Buch *Shock Values*. Damals waren seine Idole Russ Meyer, der Meister des Pornos, und Herschell Gordon Lewis, der Meister des blutigen Filmmassakers. Wenige Regisseure und Künstler haben ähnliche Extreme des schlechten Geschmacks ausgelotet.

JOHN WATERS, CONTROL, 2009, fiberglass, silicone, urethane, acrylic, human and synthetic hair, fabric, wood, 48 x 30 x 30" / KONTROLLE, Fiberglas, Silikon, Urethan, menschliches und künstliches Haar, Stoff, Holz, 122 x 76 x 76 cm.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, so Giorgio Agamben, betritt die Figur des Menschen von Geschmack die gesellschaftliche Bühne, mit anderen Worten «ein Mensch, der mit einer bestimmten Fähigkeit ausgestattet ist – einem *sechsten Sinn* (...) –, kraft derer er jenen *point de perfection* finden kann, der das Charakteristikum jedes Kunstwerks bildet». ¹⁾ Tatsächlich ist das, was man gemeinhin als ästhetisches Urteil bezeichnet, ein historisch datierbares Phänomen, das erst im 17. Jahrhundert allmählich aufkommt. Im gleichen Moment, wo die Figur des Menschen von Geschmack auftritt, betritt auch sein Gegenspieler, der Mensch von schlechtem Geschmack, die Bühne, verkörpert durch Molières berühmten Monsieur Jourdain. ²⁾ Der Künstler hat sich nach und nach den schlechten Geschmack zu eigen gemacht und damit eine «Perversion» der Kultur erschaffen. Wir stehen von jeher zwischen den Fronten. Laut Agamben, dessen *Mensch ohne Inhalt* mich beim Wiederlesen in Melancholie versinken liess, ist die Situation ausweglos, weil die Ästhetik an die Stelle der Tradition getreten ist und den Weg zur Weitergabe und zur Wahrheit versperrt. Dennoch glaube ich, dass es John Waters gefallen würde, zu wissen, dass er am schicksalhaften Ende der Kunst selbst mitwirkt.

H wie Humor

«Mir gefällt der Gedanke, amerikanische Komödien zu machen», erklärt John Waters in *Shock Values*. Als Meister des schwarzen Humors der Anti-Woodstock-Generation besitzt er ein unverwechselbar komisches Talent. Um einen derartigen Humor zu entwickeln, braucht es einen Kopf voller Ideen und ausserordentliche Schlagfertigkeit. John Waters hat beides. Besucht er eine Ausstellung, betrachtet er die Dinge und stellt amüsante Überlegungen an, die er einem mit grossen Schritten voraneilend mitteilt, während die meisten Leute noch nicht einmal daran denken, einen weiteren Schritt zu tun. Humor hat etwas mit Tempo zu tun. Ein Rattern der Neuronen und Synapsen. John Waters ist eher witzig als ironisch, denn er ist zutiefst empathisch. Deshalb ist er auch beliebt.

Vergessen wir aber nicht die destruktive Aufgabe des Humors, von der Baudelaire sprach. Bei Waters kommt selbst die Kunst dran. Er treibt die Selbstironie auf die Spitze und stellt selbst seinen eigenen



FLOP (2003) zur Schau, ein mit Kreuzstichen besticktes Kissen. Auch ARTISTICALLY INCORRECT (Künstlerisch unkorrekt, 2006) bringt uns zum Lachen: «Your child probably could do this» («Ihr Kind könnte das wahrscheinlich auch») steht auf einem abstrakten Hintergrund im Stil eines Sonnenuntergangs. Und eine schlechte Photographie bunter Fäden überschreibt er ironisch mit ALL PHOTOGRAPHS FADE (Alle Photographien verblassen, 2006). ART MARKET RESEARCH (Kunstmarktforschung, 2006) ist eine seiner amüsantesten Serien, jedenfalls für alle, die regelmässig die Strassen in Chelsea im Zickzack von einer Galerie zur nächsten abschreiten. Er liess fiktive Sammler einen Fragebogen zu bekannten Künstlern wie Robert Gober, Nan Goldin oder Andreas Gursky beantworten. Die Schilderung der Welt von Nan Goldin lautet: «traurige verlorene Kreaturen, die man nicht an seinem Pfortner vorbeiliesse».

Laut Waters besteht der Unterschied zwischen Kunst und Kino darin, dass man für einen Film das Niveau seiner Arbeit herunterschrauben muss, damit möglichst viele Leute eine letztlich billige Eintrittskarte kaufen, während man ein Kunstwerk geistig «aufmotzen» muss, damit eine sehr geringe Anzahl Leute bereit ist, es für sehr viel Geld zu erwerben!

K wie Kitsch

In den 1960er-Jahren, als John Waters und das Team der Dreamland Studios sich in Baltimore an seine ersten Filme mit stilsicher schlechtem Geschmack heranwagten, äusserte sich der italienische Kunsthistoriker Gillo Dorfles zum Thema Kitsch. Sein massgebliches Werk *Der Kitsch* wurde 1969 ins Deutsche und

JOHN WATERS, ARTISTICALLY INCORRECT # 8, 2006,
14 C-prints, each 4 x 6" / KÜNSTLERISCH UNKORREKT # 8,
14 C-Prints, je 10,1 x 15,2 cm.

ins Englische übersetzt und erschien in New York zu einem Zeitpunkt, als Studien über den Geschmack gerade «neuen Aufschwung» nahmen.³⁾ Undenkbar, dass dieser Band nicht in der Bibliothek von John Waters steht. Ich stelle mir gerne vor, dass der heute 105 Jahre alte Kunsthistoriker sich weiterhin über die Kunst der Vergangenheit und der Gegenwart äussert, weil er nie aufgehört hat, überkommene Vorstellungen mit seinem unerschütterlichen Humor ins Wanken zu bringen. In seinem Buch erklärte er das Fehlen von Beispielen für Kitsch moderner Künstler, obschon gerade diese Kategorie reicher als andere an Namen und Werken sei, wie folgt: «Dennoch fühlen wir uns von einem angeborenen Gefühl der Grosszügigkeit diesen, wenn auch unwürdigen Repräsentanten der heutigen Kunst gegenüber erfüllt.»⁴⁾

Dorfles unterscheidet eine Reihe von Kategorien, in denen der Kitsch Blüten treibt, Bereiche, die eine grosse Anziehungskraft auf John Waters ausübten. Zum Beispiel die Werbung, der Film, die Pornographie und der Horror. Wie Dorfles bemerkt: «Erotik und Horror verbinden sich häufig im Kitsch.»⁵⁾ Was einem jedoch angesichts der Buchillustrationen auffällt, ist das Gemässigte und Unverfängliche dieses Kitsches im Vergleich zu dem von John Waters. John Waters bleibt der unangefochtene Inhaber der Goldenen Palme.

K wie Kunst

Für John Waters begann alles mit Filmen von Kenneth Anger, wie *Scorpio Rising* (1963), Jack Smith oder Andy Warhol – *Blowjob* (1964), *Empire* (1964), *The Chelsea Girls* (1966). Mit anderen Worten, es begann mit der New Yorker Kunstszene der 60er-Jahre, unmittelbar bevor er seinen ersten Kurzfilm *Eat your Make-up* (1968) und seinen ersten Spielfilm *Mondo Trasho* (1969) drehte. Als er Anfang der 90er-Jahre Kunst zu machen begann, hätte man meinen kön-

nen, er starte eine zweite Karriere. Aber es war nur eine Fortsetzung. Die Kunst war von Anfang an da.

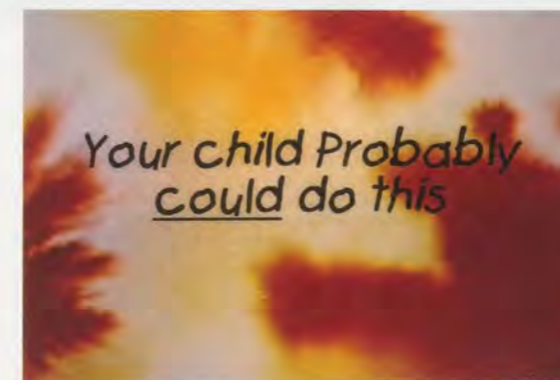
John Waters ist so etwas wie der Anti-Jeff-Koons. Er nimmt die Dinge nicht ernst. Seine Werke enthalten all den Humor, der dem teuersten Künstler der Welt abgeht, der ihm seinerseits jedoch in Sachen Kitsch um Längen voraus ist. In dieser Hinsicht wirkt John Waters' Kunst geradezu konzeptuell im Vergleich zu den Werken von Koons. Er hat im rechten Moment die Kurve gekriegt. Ich bin in den 90er-Jahren bei American Fine Arts zufällig auf ihn gestossen, dank dem Flair des Galeristen Colin de Land für Waters' *Little Movies*, Filmstills, mit denen er seine eigenen Geschichten schuf. Und später in Paris, wo er bei Emmanuel Perrotin ausstellte – nach einer bereits 20jährigen Künstlerlaufbahn.

L wie Lieben

John Waters, der mit Fug und Recht als Trash-Papst gilt, liebt den schlechten Geschmack, das schlecht Gemachte, die abscheulichen Dinge, den Skandal, die Gefahr, das Abstossende, das Scheussliche, das Bizarre, das Exzentrische, den Horror, Verbrechen und Perversionen. Enge Geister mag er nicht, jene, die von vornherein wissen, wie Moral, Familie, Sexualität, Ernährungsgewohnheiten beschaffen sein sollten, kurz: all das, was in der heutigen Gesellschaft als Norm gilt. Er liebt die Differenz und das Paradoxe.

M wie Medien

John Waters verschlingt alle Medien, auch Boulevardblätter aller Art. In den 80er-Jahren bezog er 118 Zeitschriften per Post und las täglich sieben Zeitun-



gen. Und er ist nicht der Einzige, wie er in seiner Superserie *Time to Renew* (2006) zu verstehen gibt, wo er diverse Berühmtheiten mit Zeitschriften in Verbindung bringt, die nicht a priori für sie bestimmt zu sein scheinen. Die Adressetikette scheint jedoch die Zustellung zu belegen. So versäumt Britney Spears keine *New York Review of Books*, während Anna Wintour auf *Budget Living* abonniert ist. Angesichts des Erfolgs der Boulevardpresse gibt wohl keiner zu, was er wirklich liest.

N wie Noch-einmal-Betrachten

John Waters betrachtet die Welt leidenschaftlich gern. Man könnte sogar sagen, er verschlingt sie mit den Augen, indem er Zeitungen, Filme, Kleidungsstile, Frisuren der Frauen in Baltimore, kurz: alles unter die Lupe nimmt. Seine Betrachtungskriterien sind Übertreibung, Humor, aber auch Detail und Anekdote. Sein Auge ist eine Lupe. Er kommt auf das Bild zurück und betrachtet es noch einmal. Wenn er Filme fotografiert, bemerkt er Details, die bei der Projektion unsichtbar bleiben, und erfindet neue Geschichten. Seit seiner Kindheit besitzt er die Gabe, seiner Phantasie die Zügel schiessen zu lassen und sich Dramen auszudenken.

Die Appropriationskunst der 80er-Jahre ist nicht unwichtig für seine Photographie. Er ist mit der «Picture Generation» gross geworden und hat das Werk von Sherrie Levine gesehen, die mit ihren Photos der Photographien von Walker Evans berühmt wurde, aber auch das von Richard Prince, der Reklamen ablichtete. Nicht zu vergessen die Photogramme, die Robert Heinecken in den 80er-Jahren dem Fernseher entlockte, indem er das Photopapier direkt auf den Fernsehbildschirm legte.

John Waters gehört zur zweiten Generation, die in den 90er-Jahren und später aktiv wurde. Tatsächlich stellte er ab 1992 aus, mit Einzelausstellungen ab 1995. Das New Museum widmete ihm 2004 eine

JOHN WATERS, ARTISTICALLY INCORRECT # 5, 2006,
14 C-prints, each 4 x 6" / KÜNSTLERISCH UNKORREKT # 5,
14 C-Prints, je 10,1 x 15,2 cm.

Ausstellung mit dem vielsagenden Titel «Change of Life». Die Strategien, die er verwendet, Zitat, Parodie und Reflexion über die Kunst an sich, sind dieselben wie die seiner Vorgänger. Zunächst hat er sich jedoch vor allem damit befasst, Monitore zu photographieren, auf denen seine eigenen Filme liefen oder auch andere, wie *Boom!* (Tennessee Williams, 1968), *Peyton Place* (Mark Robson, 1957) oder *The Bad Seed* (Mervyn LeRoy, 1956). Seine Arbeit besteht im Photographieren, aber als guter Cineast auch darin, die Photos so zu montieren, dass sie zu neuem narrativem Leben erwachen. Die Qualität der Photographien ist nicht sein zentrales Anliegen, obwohl er offensichtlich über den entsprechenden Hintergrund verfügt, es geht ihm vielmehr um die Geschichte, die dabei entsteht. In den Jahren nach 2000 ging er zu Skulpturen und Installationen über, beispielsweise mit *BAD DIRECTOR'S CHAIR* (2006), einem mit prägnanten Ausdrücken beschrifteten Regiestuhl, eine Art selbstironischer Kommentar über Filmemacher und ihre schlimmsten Ängste. In neuerer Zeit entstand die Skulptur *CONTROL* (2009) – noch bissiger geht es nicht: Sie zeigt Ike Turner, der die Fäden an einer Marionette von Tina Turner zieht.

R wie Risiko

John Waters liebt es, Risiken einzugehen. Als gerade alles zu brummen schien in der besten aller Welten, nachdem er aufgehört hatte zu rauchen und Evian trank, als sein Ruf fest etabliert war, beschloss er wegzugehen und zu trampeln, ohne Sicherheitsnetz. Im Mai 2012 beschloss er die Durchquerung der Vereinigten Staaten von Baltimore bis San Francisco per Autostopp, lediglich per Telefon sollte er mit seinen Assistenten verbunden bleiben. In grosser Aufregung erzählte er mir von seinen Plänen und verlangte absolute Verschwiegenheit, um die Klauseln seines Vertrags zu respektieren, womit er bewies, dass er sich durchaus an gewisse Regeln hält. Vor der Reise setzte sich John Waters seinen schlimmsten Alpträumen und verrücktesten Wunschträumen aus; diese gehen übrigens in seinem Buch der banaleren Realität voraus, sind jedoch genauso amüsant wie seine wahren Abenteuer als Autostopper, bewehrt mit einem «End of the West»-Schild! Aber ist nach *Carsick*⁶⁾ überhaupt ein noch verrückterer Einfall möglich?



JOHN WATERS, *CANCEL ANSEL*, 2014, 8 C-prints, 44 x 28" /
VERGESST ANSEL, 8 C-Prints, 111,7 x 71,1 cm.

S wie Schriftsteller

John Waters schreibt, wenn er spricht. Sein Denken und sein Humor sind so präzise, dass man sofort alles schriftlich vor sich sieht. Das sagte ich mir, als ich ein paar Tage damit zubrachte, mit ihm die Biennale Venedig zu durchforsten. *Artforum* sollte ihn für seine Rubrik «Scene & Heard» engagieren. Denn er ist vor allem ein Schriftsteller. Tatsächlich hat er neben seinen Drehbüchern zahlreiche Bücher⁷⁾ veröffentlicht, gar nicht zu reden von seinen Bühneninterventionen, in denen er sich auch noch als Schauspieler entpuppt. Aber Achtung, John Waters macht viele, sehr viele Notizen. Er stellt Listen von Dingen auf, die zu tun sind, er trägt Archive zusammen und klassifiziert sie. Hinter seiner beneidenswerten Leichtigkeit steckt viel, sehr viel Arbeit.

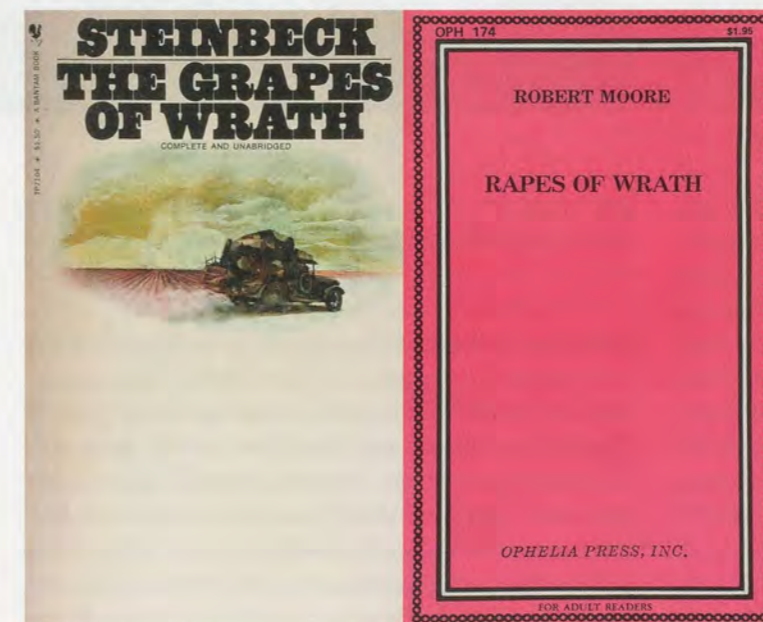
U wie Unfälle

Wenn John Waters sich für Unfälle und Dinge in der Zeitungsrubrik Vermischtes begeistert und verkündet, Andy Warhols *Car Crashes* (1962–63) sei eine seiner liebsten Gemäldeserien, dann auch deshalb, weil er wie wir alle – geben wir es doch zu – von diesem Horror fasziniert ist. Seit zartester Jugend hat er sich die schlimmsten Unfälle ausgemalt: «Meine

Eltern behaupten, sie hätten von Anfang an den Verdacht gehabt, dass mit mir etwas nicht stimmte, und mein Autounfall-Spleen schien ihre schlimmsten Befürchtungen zu bestätigen.» Wie er in *Role Models*⁸⁾ enthüllt, hatte er selbst ein traumatisches Erlebnis, er hat nämlich einen alten Mann mit dem Auto überfahren, doch er war unschuldig, und es kam zu keinem Strafverfahren. Unfälle passieren nicht nur den anderen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Giorgio Agamben, *Der Mensch ohne Inhalt*, edition suhrkamp, Berlin 2012, S. 22.
- 2) Ebenda, S. 25.
- 3) Gillo Dorfles, *Il Kitsch: analogia del cattivo gusto*, Editions Gabriele Mazzotta, Mailand 1968; deutsche Ausgabe *Der Kitsch*, übers. v. Birgid Mayr, Ernst Wasmuth, Tübingen 1969, S. 14.
- 4) Ebenda, S. 12.
- 5) Ebenda, S. 247.
- 6) John Waters, *Carsick, John Waters hitchhikes across America*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2014.
- 7) *Role Models* (2011), *Shock Value, A Tasteful Book About Bad Taste* (2005), *Pink Flamingos and Other Filth* (2005), *Hairspray, Female Trouble and Multiple Maniacs* (2004), *Crackpot, The Obsession of John Waters* (2003), *Art—A Sex Book* (mit Bruce Hainley, 2003).
- 8) John Waters, *Role Models*, Farrar Straus & Giroux New York, 2011.



JOHN WATERS, *LIBRARY SCIENCE*, # 1, 2014,
2 C-prints, 6 x 7 1/2" / *BIBLIOTHEKSWISSEN-*
SCHAFT # 1, 2 C-Prints, 15,2 x 19 cm.



JW 101

JAY SANDERS

through nearly every available entertainment and art form, and an erudite, nostalgia-free dandy.

Waters's now fifty-year career as a filmmaker, satirist, artist, and entertainer bridges and laces through myriad cultural, social, and artistic moments. The decadent sensibility that emerged from what the infamous critic Stefan Brecht called "Queer Theatre"—epitomized by the New York underground camp theater spectacles of Charles Ludlam and Jack Smith—would impact the foundation of Waters's vision as it migrated onto 16mm celluloid via Smith,

What can I say that hasn't been said about John Waters? One thing's certain, it's generally more rewarding to read John Waters than to read *about* John Waters. And beginning with his early-career memoir *Shock Value*, in 1981, we often get both in one—as Waters acerbically recounts the trials and tribulations of his then scandalous and vile moviemaking and, along the way, lays forth a paradigm-shifting template for American cultural criticism. Speaking as both one of "you" (in private, taking the winds of contemporary culture in your face) and one of "them" (those privileged few who actually produce culture and work from within its industry), his patented fulminations serve to lampoon media moralism, traffic through the fears and fantasies of contemporary culture, and peddle an altogether unique pantheon of both the abhorrent and the refined. Offering value judgments for a valueless time, Waters is both a businessman—a "carny," as he would say—distributing himself

JAY SANDERS is curator and curator of performance at the Whitney Museum of American Art, New York.



JOHN WATERS, *ANDY AND JACKIE*, 1998, 8 C-prints, each 5 x 7" / *ANDY UND JACKIE*, 8 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.

Andy Warhol, and George and Mike Kuchar. Each erected their own form of para-cinema industry replete with cobbled together casts of underground "stars" and a mock corporate-entertainment aesthetic. Embodying the artistic extremes of post-hippie nihilism, their eccentric and crass visions for an imploding utopia are radically directed onto the base core of late '60s commercial and media culture, plunging into its morass to invent a ramshackle beauty by

ordering its meanings. Tellingly, in the book *Midnight Movies* (1983), film critic J. Hoberman declares that the ultimate midnight movie of the era was Jack Smith lighting and arranging piles of urban trash at 2 AM in his SoHo loft. As both a haven and the basis of a philosophy, this deep navigation within media culture itself became an artistic ethos that would be brilliantly absorbed, extended, and disseminated by Waters far beyond its localized origins.

Fast forward. By the mid-'80s, *Shock Value* and Waters's collection of far-flung essays, *Crackpot* (1986), were in every public library across America. Typically worn from heavy use, they became indispens-

able as precious "how to" guides for the promiscuous, disenfranchised, and troubled. Their sardonic reads of contemporary culture spread Waters's aesthetic values far beyond the cartoonish amorality of his hard-to-see underground movies, caricaturing contemporary America by delving into its deep (and shallow) essences and reaching those of us in need of a message from somewhere else. *Crackpot's* "Hatchet Piece (101 Things I Hate)," "How to Become Famous," "Guilty Pleasure," and "Celebrity Burnout" are acutely funny and flaunt Waters's arcane mastery of artistic, celebrity, and gossip culture. For those coming of age in '80s suburbia, these books were cer-

JOHN WATERS, *HAIR IN THE GATE*, 2003, 7 color photographs, each 8 1/2 x 12" / *HAAR IM AUSCHNITT*, 7 Farbphotographien, je 22 x 30,5 cm.

tainly a gateway: among those key cultural artifacts that offer the initial thaw in melting the mirror of what defines taste, comportment, decency, art, and expression in their normally received forms. Directing his readers to perceive the good, bad, and ugly with equal aplomb, Waters's outlook, forged early

on in the context of queer visionary outsiders like the hermetic Jack Smith, proved widely approachable even to kids in the Midwest. As Hoberman and Jonathan Rosenbaum explain, "Unlike Warhol, Waters addresses rednecks and good ol' boys along with everyone else—perhaps even more than everyone else."¹ Part of Waters's particular genius is his ability to reach that audience with his artistic vision intact. In a 1987 interview with V. Vale, he states, "My ultimate goal is to work my most pernicious ideas into the most mainstream product—I think *that's* the '80s."² His films and books, emanating friendly fire with an endearing sense of warmth, redefined

our common ground throughout the '80s to include more of its bumps.

At the same time, Waters inspired a new generation in '80s underground art. He features prominently in *RE/Search* magazine's famous "Pranks!" issue (1987), a handbook and bible of emerging renegade artistic interventions that directed their wit and scorn at mass media, advertising, and commercial culture. "Pranks!" features extensive career-defining interviews with professional hoaxer Alan Abel, radical activists Earth First!, performance artist Karen Finley, Survival Research Lab's Mark Pauline, various Neoists and culture jammers, punk musician Jello Biafra (of the Dead Kennedys), and many others, convening a mélange of both artists and genuine weirdoes and offering invaluable access to their anti-authoritarian endeavors. Waters looms as a god-

growing less confrontational in his own output, Waters more recently laments that "art can't be drearily political because then it does nothing and changes nothing. Scary is good too. I miss the Yippies. I miss Abbie Hoffman. Where is that kind of thing today? Where is the public embarrassing of officials?"³⁾

Beginning in the early '90s, Waters began making his work within another context, creating photographic sequences and sculptures that he exhibited in art galleries. If his films can be seen as self-enclosed fictions, dirty comic strips writ large, and his books of cultural criticism—from *Shock Value* and *Crackpot*, through the recent *Role Models* (2010) and *Carsick* (2014)—each uniquely confront the reality of the world outside and how we collectively receive it (often morally imbued and highly mediated), then his visual art explores how fantasy, morality, and merchan-



JOHN WATERS, *IT*, 2000, 2 C-prints, 9 1/2 x 28" / ES, 2 C-Prints, 24,1 x 71,1 cm.

father-like figure within this bizarre history of street art, outsider ideologies, and extreme satire, which, as with his own iconic early work, favored pure "shock value" above all other measures of aesthetic merit. Often aimed not at a knowing art audience but at the general public, these isolated expressions contribute to an ongoing American folk art tradition of forcing a two-way communication with one-way media. While

dising triangulate our culture into packaged ideas. His photographs celebrate and contend with the inevitably subjective history of the cinematic image, the countless movie moments that pass in and out of our eyes. Waters brings these fluttering moments to a deadened halt, bluntly snapping photographs off his home TV screen, redefining the "frame" not as the celluloid building block of another artist's vision but as hijacked or stolen publicity stills that can then be subjected to Waters's own mischievous capering. In a deflating work like *HAIR IN THE GATE* (2003), the culminating moments in seven Hollywood blockbusters are each dressed down as the shadow of a human



JOHN WATERS, 16 DAYS, 2003, Lambda digital print, 12 x 20" / 16 TAGE, digitaler Lambda-Print, 30,5 x 50,8 cm.

hair is artificially inserted into the images—violating the primary rule of any movie projectionist, the mistake to avoid at all cost. *EPIC* (2003) literally capsizes the title sequence of *The Poseidon Adventure*, flipping the frame upside down and displaying this "epic" as a 3 1/2-x-5-inch photo. These one-liner, prank-like works have high anecdotal quality as they both imagine and satirize the vulnerabilities of the film industry. The photo series "MARKS" (1998) peers under the hood of a real movie production; in the final work, *HIT YOUR MARK*, Waters snaps spooky-looking, candid photos of his actors' feet and legs poised at their gaffer-tape marks during the shooting of his 1998 movie *Pecker*.

Waters's sculptures exaggerate lifestyle products or dream up collectibles for imaginary subjects, often insinuating how the objects we choose to have around us might actually hate us. Failures in cinematic ambition are commemorated in *BAD DIRECTOR'S CHAIR* (2006), printed with a litany of insults borrowed from film production lingo ("hack," "tested badly"). A puke-green needlepoint throw pillow is emblazoned with shit-shaped brown letters spelling *FLOP* (2003). Other objects include commercial product blow-ups: *LA MER* (2009) skin cream, *RUSH* (2009) poppers,

and a giant roach trap, *DECORATIVE* (2009). Waters also conjures parodic works exposing the fears and clichés of today's art collector through gag shop-style, bad-joke art displays in *FAUX VIDEO ROOM* (2006), a black curtain hung against a wall with sound emanating from behind it; the self-explanatory *BADLY FRAMED* (2006); *HARDY HAR* (2006), a photo of a flower that squirts water if the viewer crosses a security line; the mock travel poster *VISIT MARFA* (2003); and the photo series "ARTISTICALLY INCORRECT" (2006), each image carrying menacing "industry secret" phrases such as *ALL PHOTOGRAPHS FADE AND IF YOU SELL AT AUCTION, WE'LL HAVE YOU KILLED*.

The carefully constructed character of "John Waters," while implicit in every work he makes, is most tenderly revealed in the weirdly forensic quality of his own self-portrait depictions. Foremost among these is the 1998 series "IN MY HOUSE," which consists of clinical, slightly set-up photos of empty moments within his domestic space, whose titles say it all: *AT HOME, IN MY DISHWASHER, IN MY FREEZER, IN MY PRIVATE FILES, UNDER MY SINK, UNDER MY BED, IN MY CAR, IN MY VIDEO CLOSET, UNDER MY COVERS WITH ME, IN MY MIND*. From the press release for his 2003 exhibition "Hair in the Gate": "By



JOHN WATERS, "IN MY HOUSE," series (1998), color photographs, each $13\frac{3}{8} \times 19\frac{1}{2}$ ", AT HOME, IN MY CAR, IN MY DISHWASHER, IN MY FREEZER, IN MY MIND, UNDER MY SINK / IN MEINEM HAUS, Serie, Farbphotographien, je $33,6 \times 49,5$ cm, ZU HAUSE, IN MEINEM GESCHIRRSPÜLER, IN MEINEM KOPF, UNTER MEINEM SPÜHLBECKEN, IN MEINEM TIEFKÜHLER.

disfiguring his own celebrity, Waters hopes to elevate the secret shame and low self-esteem that drive all entertainers to a new kind of astonishment at celluloid glamour removed from its usual setting.⁴⁾ The "file card" works—16 DAYS, 35 DAYS, 45 DAYS, 180 DAYS (all 2003)—reveal genuine evidence of the maniacal organization directing Waters's daily course, a systematic, handwritten "to do" list.

In both its disposition and declaration, Waters's art manifests itself across a wide spectrum of culture—as art exhibitions, literature and memoirs, cameos, talks and public appearances. In a contemporary moment when context is often either highly

exaggerated and built from within, or completely abandoned in celebration of its crippled impossibility, Waters exhibits both wills at the same time—his visual-art photo arrays presaging a mash-up "everything is available" sensibility, but his ongoing public persona carrying everything along. His close friend, the writer Dennis Cooper, astutely comments, "You see personality as an art form. Warhol was interested in personality and depicted it in his work, but while he would erase himself, your personality is the fabric of your art. Your art is your personality, and within that personality there are layers of other personalities. It's quite complex."⁵⁾

The beauty is that Waters is never exemplary or indicative of anything beyond himself. Responding to Cooper's question in their interview, he says: "I can't say my fame happened without my participation. It happened with my participation from the very beginning because I'm a carny, and publicity is free advertising. When we started, I didn't have any money for ads. So the only way we could get people to know our work was to make up some kind of persona to sell it. It wasn't a lie, the persona, but, yes, I get dressed as John Waters some days. I admit that."⁶⁾ There is more to say about his artwork, but thinking about John Waters in 2015, the attraction in ruminating on his cultural importance is not necessarily *Carsick* (his latest book) or even "Beverly Hills John" (his latest exhibition) but the incitement to persistently rethink ideas of taste, cultural appropriation, and audience—from within the forms of artistic work itself. Theorizing always at the level of the consumable, working squarely

within the rubrics, realities, and fictions of the industries in which he performs—movie-making and contemporary art, most extensively—Waters's brilliance and longevity see him articulating and echoing within them as business, comedy, and character, licensing him to subtly wink from both sides of the proverbial fence.

1) J. Hoberman and Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies* (New York: Harper & Row, 1983).

2) John Waters, quoted in interview with V. Vale, in Andrea Juno and V. Vale, eds., *RE/Search #11: Pranks!* (San Francisco: RE/Search Publications, 1987).

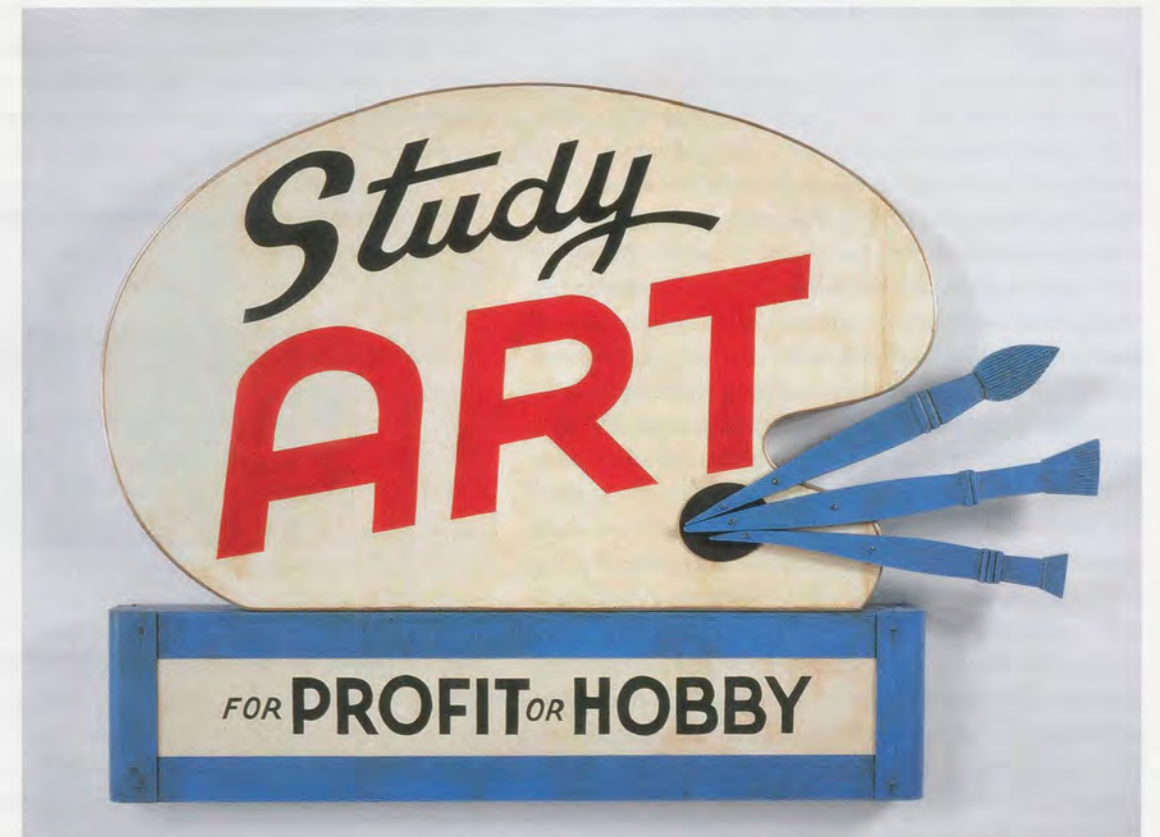
3) John Waters, quoted in Ana Finel Honigman, "The Art Showman," *Artnet.com*, January 12, 2004; online at www.artnet.com/Magazine/features/honigman/honigman1-12-04.asp

4) Press release for "Hair in the Gate" (2003), American Fine Arts, New York.

5) Dennis Cooper, interview with John Waters, *BOMB* 87 (Spring 2004); online at <http://bombmagazine.org/article/2628/john-waters>.

6) John Waters, quoted in *ibid.*

JOHN WATERS, STUDY ART SIGN (FOR PROFIT OR HOBBY), 2007, acrylic urethane on wood and aluminum, $56 \times 42 \times 4\frac{1}{2}$ " / LERNE KUNST SCHILD (ALS BERUF ODER VERGNÜGEN), acrylisches Urethan auf Holz und Aluminium, $142,2 \times 106,7 \times 11,4$ cm.



JAY SANDERS

VORKURS

JW

Was kann ich über John Waters sagen, was nicht schon gesagt wurde? Eines steht fest, es ist mit Sicherheit lohnender, John Waters zu lesen, als über John Waters zu lesen. Und seit dem Erscheinen von *Shock Value* (1981), der Autobiographie seiner frühen Jahre, bekommen wir häufig beides in einem – wenn Waters trocken von den Prüfungen und Widrigkeiten seiner damals skandalösen und Abscheu erregenden Filmemacherei berichtet und dabei ein alle herkömmlichen Muster sprengendes Beispiel einer neuen amerikanischen Kulturkritik liefert. Während er zugleich als einer von «euch» redet (ganz unter uns, denen der Wind der zeitgenössischen Kultur ins Gesicht bläst) und als einer von «ihnen» (jenen wenigen Privilegierten, die tatsächlich Kultur produzieren und in der Kulturindustrie tätig sind), dienen seine patentrechtlich geschützten Ausbrüche dazu, die konservative Moral der Medien zu verhöhnen, die Ängste und Phantasien der zeitgenössischen Kultur Revue passieren zu lassen und uns einen absolut einmaligen Götterhimmel des Ekelhaften und Kultivierten anzupreisen. Indem er uns in einer wertefreien Zeit Werturteile anbietet, erweist sich Waters sowohl als Geschäftsmann – er würde sagen «Schausteller» –, der sich selbst über alle ihm zugänglichen

JAY SANDERS ist Kurator und Kurator für Performancekunst im Whitney Museum of American Art, New York.



I Think
I'm In Love



Formen der Unterhaltung und Kunst vermarktet, als auch gebildeter Dandy ohne jedwelche Nostalgie.

Waters mittlerweile 50-jährige Karriere als Filmemacher, Satiriker, Künstler und Entertainer umfasst und verbindet eine Unzahl kultureller, sozialer und künstlerischer Momente. Die dekadente Sensibilität, die dem Phänomen entsprang, das der berühmte



JOHN WATERS, EPIC, C-print, 3 1/2 x 5" / EPOS, C-Print, 8,9 x 12,7 cm.

Kritiker Stefan Brecht als «Queer Theatre» bezeichnete – verkörpert durch die affektierten New Yorker Underground-Bühnen-Spektakel eines Charles Ludlam und Jack Smith –, prägte Waters' Vision von Grund auf, während sie sich via Smith, Andy Warhol und George und Mike Kuchar auf den 16-mm-Film verlagerte. Jeder erfand seine eigene Para-Film-Industrie mit wild zusammengewürfelter Underground-Starbesetzung und jeder persiflierte die Ästhetik der Unterhaltungsindustrie auf seine Weise. Die exzentrisch krassen Visionen einer implodierenden Utopie verkörperten die künstlerischen Extreme des Post-Hippie-Nihilismus und zielten radikal auf das Herz der Konsum- und Medienkultur der späten 1960er-Jahre, indem sie tief in deren Morast abtauchten, ihre Bedeutungen durcheinanderwirbelten, neu ordneten und so eine neuartige Allerleirauh-Schönheit erschufen. Bezeichnenderweise erklärt der Filmkritiker J. Hoberman in seinem Buch *Midnight Movies* (1983), dass der ultimative Mitternachtsfilm jener Zeit um 2 Uhr nachts im SoHo-Loft von Jack Smith stattfand, wo Smith gestapelten urbanen Müll anleuchtete und verschob. Als Hafen und Fundament einer eigentlichen Philosophie wurde dieses Abtauchen in die Tiefen der Medienkultur selbst zu einem künstlerischen Ethos, das von Waters auf brillante Art aufgegriffen, erweitert und weit über seine lokalen Ursprünge hinaus verbreitet wurde.

JOHN WATERS, LOVESICK, 2014, 3 C-prints, 4 x 18" /
LIEBESKRANK, 3 C-Prints, 10,1 x 45,7 cm.

Machen wir einen Sprung. Mitte der 80er-Jahre waren *Shock Value* und Waters' Essaysammlung *Crackpot* (1986) in jeder öffentlichen Bibliothek der USA zu finden. Gewöhnlich durch häufigen Gebrauch zerfleddert, wurden sie zu unverzichtbaren wertvollen «Leitfäden» für alle Promisken, Entrechteten und Unangepassten. Die hämische Sicht der zeitgenössischen Kultur in diesen Büchern erweiterte Waters' ästhetische Werte weit über die cartoonhafte Amoralität seiner schwierigen Underground-Filme hinaus, denn sie karikieren das heutige Amerika, indem sie in die tiefen (und seichten) Elemente seines Wesens eintauchen und jene erreichen, die eine Botschaft aus einer anderen Welt brauchen. Die Texte «Hatchet Piece (101 Things I Hate)», «How to Become Famous», «Guilty Pleasure» und «Celebrity Burnout» aus *Crackpot* sind ausgesprochen witzig und demonstrieren zugleich Waters' mysteriöse Meisterschaft in Sachen Künstler-, Prominenten- und Klatschkultur. Für viele, die in den Vorstädten der 80er-Jahre

aufwachsen, eröffneten diese Bücher neue Wege und zählten zu den wichtigen Kulturerzeugnissen, welche die Aufweichung des Bildes einleiteten, das uns normalerweise von der Kultur, von Geschmack, Betragen, Anstand, Kunst und Ausdruck vermittelt wurde. Indem Waters seine Leser gleichermaßen souverän auf das Gute, das Böse und das Hässliche aufmerksam macht, erweist sich sein Blickwinkel, auch wenn er ursprünglich im Kontext von schwulen visionären Aussenseitern wie dem hermetischen Jack Smith entstand, als ausgesprochen zugänglich, selbst für Jugendliche aus dem Mittleren Westen der USA. Wie Hoberman und Jonathan Rosenbaum darlegen: «Im Gegensatz zu Warhol wendet sich Waters ebenso an reaktionäre weisse Hinterwäldler und gebildete Mittelklasseangehörige aus den Südstaaten

Zeitschrift, die den damals in der Kunstszene in Erscheinung tretenden Meuterern, welche Massenmedien, Werbung und Kulturindustrie mit Hohn und Spott überzogen, als Bibel und Leitfaden für ihre Interventionen diente. «Pranks!» brachte ausführliche und bahnbrechende Interviews mit Leuten wie dem professionellen Witzbold Alan Abel, mit radikalen Aktivisten der «Earth First!»-Bewegung, der Performancekünstlerin Karen Finley, dem Künstler und Gründer von Survival Research Lab's, Mark

JOHN WATERS, HIT YOUR MARK, 1998, 6 color photographs, each 9 x 13 3/4" / TRIFF DIE MARKIERUNG, 6 Farbphotographien, je 22,8 x 34,9 cm.



wie an alle anderen – vielleicht sogar in erster Linie an diese.»¹⁾ Ein Teil von Waters' besonderer Begabung besteht darin, dass es ihm gelingt, dieses Publikum zu erreichen, ohne seine künstlerische Vision zu kompromittieren. In einem Interview mit V. Vale aus dem Jahr 1987 hält Waters fest: «Letztlich geht es mir darum, meine gefährlichsten Ideen in ein absolut gängiges Mainstream-Produkt einfließen zu lassen – ich denke, genau das macht die 80er-Jahre aus.»²⁾ Indem uns seine Filme und Bücher mit wohlwollendem Charme unter Beschuss nahmen, haben sie unsere gemeinsame Ausgangslage in den 80ern neu definiert und auch gröbere Unebenheiten weitgehend integriert.

Gleichzeitig hat Waters eine neue Generation von Underground-Künstlern der 80er-Jahre inspiriert. So figuriert er auch an prominenter Stelle der berühmten Ausgabe «Pranks!» (1987) von RE/Search, einer

Pauline, mit diversen Neoisten und Vertretern des Culture-Jamming, mit Punkmusiker Jello Biafra (von den Dead Kennedys) und vielen anderen, kurz: Sie versammelte eine Mischung aus Künstlern und wirklichen Spinnern und eröffnete einen Zugang zu deren antiautoritären Unterfangen, der von unschätzbarem Wert war. Waters überragt alle wie eine Art Gottvater in dieser bizarren Geschichte aus Street art, Aussenseiterideologien und extremer Satire, die, wie seine eigenen frühen, Kult gewordenen Werke, den puren «Schockwert» über jeden anderen ästhetischen Leistungsmaßstab stellen. Diese vereinzelt Äusserungen waren häufig nicht an ein informiertes Kunstpublikum, sondern an ein allgemeines Publikum gerichtet und trugen bei zu einer andauernden Tradition der amerikanischen Volkskunst, Einwegmedien eine Zweiwegkommunikation abzutrotzen. Obwohl Waters sich in seiner eigenen Produktion

weniger konfrontativ zeigt, beklagt er neuerdings, dass «Kunst nicht trostlos politisch sein darf, weil sie dann nichts bewirkt und nichts ändert. Gruselig ist auch gut. Mir fehlen die Yippies. Mir fehlt Abbie Hoffman. Wo findet sich heute so was? Wo bleibt die öffentliche Blamage der offiziellen Staatsvertreter?»³⁾

In den frühen 90er-Jahren begann Waters erstmals in einem anderen Kontext zu arbeiten und schuf Photoserien und Skulpturen, die er in Kunstgalerien ausstellte. Während seine Filme in sich geschlossene Fiktionen sind, schmutzige Comicstrips in Grossschrift, und seine kulturkritischen Bücher – von *Shock Value* und *Crackpot* bis zu den neueren *Role Models* (2010) und *Carsick* (2014) – ausschliesslich die Realität der Welt da draussen ansprechen und wie wir sie kollektiv erleben (häufig moralgetränkt und ext-

rem vermittelt), erforscht seine bildende Kunst, wie Phantasie, Moral und Markt unsere Kultur zu vorverpackten Ideen triangulieren. Seine Photographien zelebrieren die unumgänglich subjektive Geschichte des filmischen Bildes, diese zahllosen Filmmomente, die unser Auge erreichen und wieder entschwinden, und treten zugleich dagegen an. Waters bringt diese flackernden Momente zum Stillstand, indem er direkt Photos von seinem Fernseh Bildschirm schießt und das Bildfeld nicht als Zelluloidbaustein einer umfassenderen künstlerischen Sichtweise definiert, sondern als entführte oder gestohlene Werbeposters, die er dann seinen eigenen boshaften Kapriolen unterwirft. In einem ernüchternden Werk wie *HAIR IN THE GATE* (2003) raubt er den Höhepunkten aus sieben Hollywood-Blockbustern jeden Chic, indem er einfach den Schatten eines menschlichen Haars künstlich ins Bild einfügt – eine Verletzung der obersten Regel jedes Filmvorführers, exakt der Fehler, den es um jeden Preis zu vermeiden gilt. *EPIC* (2003) bringt die Titelsequenz des Films *The Poseidon Adventure* buchstäblich zum Kentern, indem es das Bild auf den Kopf stellt und diese epische Szene als 3½-x-5-Zoll-Bild präsentiert. Diese einzeiligen, possenhaften Arbeiten sind äusserst anekdotisch, da sie einerseits ein feines Auge für die Schwächen der Filmindustrie haben und sich zugleich über sie lustig machen. Die Photoserie «MARKS» (1998) späht hinter die Kulissen einer Filmproduktion: Für die Arbeit *HIT YOUR MARK* machte Waters, während des Drehs seines 1998 entstandenen Films *Pecker*, gespenstisch wirkende, unverstellte Aufnahmen von den Füßen und Beinen seiner Schauspieler vor Klebeband-Markierungen.



JOHN WATERS, STUNT LIPS, 2003, C-print, 4 x 6" / STUNT-LIPPEN, C-Print, 10,1 x 15,2 cm.



JOHN WATERS, CUT / UNGUT, 2006, 20 C-prints, each 9 1/4 x 14" / GESCHNITTEN / UNGESCHNITTEN, 20 C-Prints, je 23,5 x 35,5 cm.

Waters' Skulpturen sind übertriebene Vergrößerungen von Lifestyle-Produkten oder erdachte Sammlerstücke für imaginäre Subjekte und spielen häufig darauf an, dass die Objekte, mit denen wir uns gerne umgeben, uns möglicherweise nicht ausstehen können. In BAD DIRECTOR'S CHAIR (2006) verweist ein mit einer ganzen Litanei von Beleidigungen aus dem Filmproduzentenjargon (wie «hack», Niete, oder «tested badly», schlecht angekommen) bedruckter Regiestuhl auf das Scheitern filmischer Ambitionen. FLOP (2003) besteht aus einem kotzgrünen Goblin-Zierkissen, verziert mit kackeförmigen braunen Buchstaben, die das Wort «FLOP» bilden. Weitere Objekte sind Produkt-Vergrößerungen, wie sie in der Werbung gebräuchlich sind: LA MER (Das Meer 2009), Hautcrème, RUSH (Andrang, 2009), flüssiger Schnüffelstoff, und eine riesige Kakerlakenfalle, DECORATIVE (Dekorativ, 2009). Waters zaubert auch parodistische Werke hervor, etwa FAUX VIDEO ROOM (Falscher Videoraum, 2006), das durch die Präsentation scherzartikelter Kunst, die wie ein

schlechter Witz wirkt, die Ängste und Clichés des heutigen Kunstsammlers aufs Korn nimmt, während Geräusche durch den schwarzen Vorhang an der Wand dahinter dringen; das selbsterklärende BADLY FRAMED (Schlecht gerahmt, 2006); HARDY HAR (Hahaha, 2006), das Bild einer Blume, die Wasser spritzt, wenn der Betrachter die Sicherheitslinie übertritt; die Reiseplakat-Persiflage VISIT MARFA (Besuchen Sie Marfa, 2003); und die Photoserie «ARTISTICALLY INCORRECT» (Künstlerisch unkorrekt, 2006), in der jedes Bild bedrohliche «Branchengeheimnisse» verrät, wie ALL PHOTOGRAPHS FADE oder IF YOU SELL AT AUCTION, WE'LL HAVE YOU KILLED («Alle Photographien verblassen» oder «Wenn Sie das Bild versteigern, lassen wir Sie umbringen»).

Die sorgfältig konstruierte Person «John Waters» ist zwar in jedem seiner Werke implizit präsent, doch ihren sensibelsten Ausdruck findet sie in seinen eigenen Selbstporträts und ihrer seltsam forensischen Qualität. An erster Stelle ist hier die Serie «IN MY HOUSE» (In meinem Haus) aus dem Jahr 1998 zu

nennen, die aus klinischen, leicht gekünstelten Photos unbedeutender Momente in Waters' Wohnräumen besteht. Die Titel sagen schon alles:

AT HOME (Zu Hause), IN MY DISHWASHER (In meinem Geschirrspüler), IN MY FREEZER (In meinem Tiefkühlschrank), IN MY PRIVATE FILES (In meinen persönlichen Unterlagen), UNDER MY SINK (Unter dem Spülbecken), UNDER MY BED (Unter meinem Bett), IN MY CAR (In meinem Auto), IN MY VIDEO CLOSET (In meinem Videoschrank), UNDER MY COVERS WITH ME (Mit mir unter meiner Bettdecke), IN MY MIND (In meinen Gedanken). Im Presstext zur Ausstellung «Hair in the Gate», 2003, heisst es: «Indem er seine eigene prominente Figur verzerrt, hofft Waters, die heimliche Scham und mangelnde Selbstachtung, die alle Entertainer antreibt, zu einer neuen Art von Staunen angesichts des aus seinem ursprünglichen Kontext herausgerissenen Film-Glammers zu erheben.»⁴⁾ Die Karteikarten-Arbeiten – 16 DAYS, 35 DAYS, 45 DAYS, 180 DAYS (16 Tage, 35 Tage, 45 Tage, 180 Tage, alle 2003) – liefern einen echten Beweis für die Wahnsinnsorganisation, die Waters' Tagesablauf bestimmt, eine systematische, handschriftliche Liste der «zu erledigenden» Dinge.

Sowohl ihrer Anlage wie ihrer Ansage entsprechend, umfasst Waters' Kunst ein breites kulturelles Spektrum – Kunstausstellungen, Literatur und Memoiren, Cameo-Auftritte im Film, Diskussionen und öffentliche Auftritte. Zu einer Zeit, in welcher der Kontext entweder völlig überbewertet und von innen her aufgebaut wird, oder aber völlig aufgegeben wird, um seine verkümmerte Unmöglichkeit zu zelebrieren, hält Waters beide Vermächtnisse zugleich hoch – seine künstlerischen Photoarrangements kündigen eine «Alles ist verfügbar»-Sensibilität des Vermischten an, doch seine fortlebende öffentliche Figur trägt alles stetig mit sich weiter. Sein enger Freund, der Schriftsteller Dennis Cooper, bemerkt dazu sehr treffend: «Du verstehst Persönlichkeit als Kunstform. Warhol war an der Persönlichkeit interessiert und hat sie in seinem Werk abgebildet, doch während er sich selbst auslöschte, ist deine Persönlichkeit der Stoff deiner Kunst. Deine Kunst ist deine Persönlichkeit und innerhalb dieser Persönlichkeit gibt es Schichten weiterer Persönlichkeiten. Sie ist ziemlich komplex.»⁵⁾

Das Schöne ist, dass Waters niemals für etwas jenseits seiner selbst steht oder auf etwas anderes verweist. Als Antwort auf Coopers Frage im bereits zitierten Interview meint er: «Ich kann nicht behaupten, mein Ruhm habe mich ohne eigenes Mitwirken ereilt. Er stellte sich von Anfang an unter meiner Mitwirkung ein, denn ich bin Schausteller und Publicity ist Gratiswerbung. Als wir anfangen, hatte ich kein Geld für Anzeigen. Die einzige Möglichkeit, die Leute auf unsere Arbeit aufmerksam zu machen, bestand darin, uns eine Person auszudenken, mit der wir sie verkaufen konnten. Die Person war keine Lüge, aber ja, es gibt Tage, an denen ich mich als John Waters verkleide. Das muss ich zugeben.»⁶⁾ Es gäbe noch viel mehr zu sagen über seine Kunst, aber wenn man 2015 über John Waters nachdenkt, ist der Anreiz zum Sinnieren über seine kulturelle Bedeutung nicht unbedingt *Carsick* (sein neustes Buch) oder gar «Beverly Hills John» (seine letzte Ausstellung), sondern vielmehr der seiner künstlerischen Arbeit entspringende Ansporn, bestehende Ideen über Geschmack, kulturelle Aneignung und das Publikum laufend neu zu überdenken. Waters bleibt mit seinem Denken immer auf der Ebene des Konsumierbaren und bewegt sich klar innerhalb der Rubriken, Realitäten und Fiktionen der Branchen, in denen er tätig ist – vor allem Film und zeitgenössische Kunst. Seine Brillanz und Langlebigkeit sorgen dafür, dass er in diesen Bereichen geschäftlich, komödiantisch und als Figur funktioniert und Anklang findet, und erlauben es ihm, uns von beiden Seiten des sprichwörtlichen Zauns mit leiser Ironie zuzuwinkern.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) J. Hoberman und Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, Harper & Row, New York 1983.

2) John Waters, zit. im Interview mit V. Vale, *RE/Search Nr. 11: Pranks!*, hrsg. von Andrea Juno und V. Vale, RE/Search Publications, San Francisco 1987.

3) John Waters, zitiert in: Ana Finel Honigman, «The Art Showman», *artnet.com*, 12. Januar 2004, siehe www.artnet.com/Magazine/features/honigman/honigman1-12-04.asp

4) Presstext zur Ausstellung «Hair in the Gate» (2003), *American Fine Arts*, New York.

5) Dennis Cooper, Interview mit John Waters, *BOMB 87* (Frühjahr 2004), siehe auch <http://bombmagazine.org/article/2628/john-waters>

6) John Waters, ebenda.

Preliminary Scripts to Be Read by Marianne Faithfull

BRUCE HAINLEY



Justin's Hard Work

I hit the irrepressible hummingbird of the art world with a hammer.

"I'd hit that," says someone standing next to me, and he takes the hammer and hits it, too. Wouldn't you? Wouldn't you like to hit it?

Do.

Sparkling dust floats everywhere once the hummingbird's been hammered, dust and a hiss that takes forever to expire, like some memes. *Kunst* can no longer be translated as *art*, the foreign cutie yammered, but no one listens, or cares to.

Busy with creams, they haven't got a clue what a face looks like anymore or how many orgasms a healthy six-year-old is supposed to have. Did I say six? I meant sex. I mean 89. The spasms, they now help with adaptive eating aids. As if on cue, a frisky nurse pulls the plug, dumps the bedpan, and sighs, "Eaten up by AIDS isn't the way I want to go, unless they're hot enough, and then it's manageable and why not." The board of trustees goes goo.

Embalming fluid with a Botox chaser is the cocktail of choice chez them, and you're expected to know who they are and care. Everything in their house is something: A chair has never been just a chair, even if they don't know or can't remember by who.

By whom?

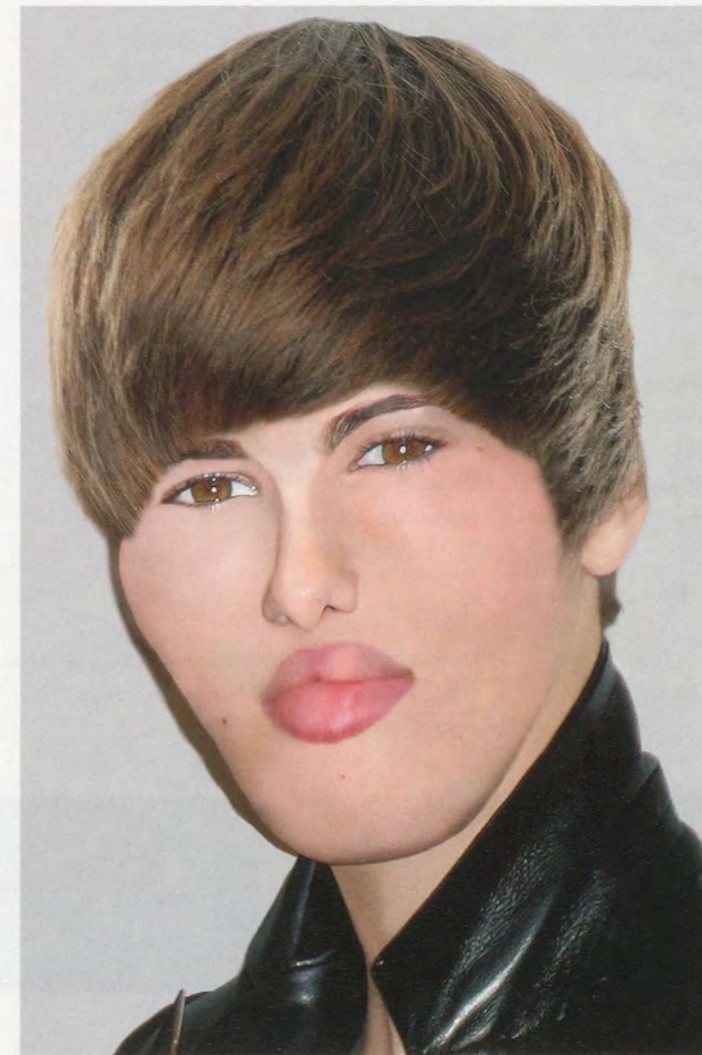
Someone will clean up after them and be paid a small fee but given no credit. They've never known what debt is or had an idea worth having or style and yet there they are, rancid lard doused in fancy perfume, rank served *au jus*.

BRUCE HAINLEY lives and works in Los Angeles. A contributing editor of *Artforum*, he is the author of, most recently, *Under the Sign of [sic]: Sturtevant's Volte-Face and Art & Culture*, both published by Semiotext(e), and teaches in the Graduate Art Program at Art Center College of Design.

JOHN WATERS, *DOUBLES*, 1995,
2 C-Prints, each 3 1/2 x 5" / 2 C-Prints,
je 8,9 x 12,7 cm.



for the Audio Guide to a Few Works in John Waters's Next Exhibition



JOHN WATERS, *JUSTIN'S HARD WORK*, 2014,
C-print, 30 x 20" / JUSTIN HATTE ZU TUN,
C-Print, 76,2 x 50,8 cm.

JOHN WATERS, *WRITER'S BLOCK*, 2003, 6 C-prints, each 5 x 7" / *SCHREIBBLOCKADE*, 6 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.



JOHN WATERS, JULIA, 2000, 2 C-prints, 5 x 14" / 2 C-Prints, 12,7 x 35,5 cm.

Poultry

Charles Nelson Reilly versus Paul Lynde is not Nathan Lane versus Andy Cohen.

Chicken versus twink is not trucker versus bear.

Nadine Nortier versus Anne Wiazemsky and that donkey is not Drew Barrymore versus E.T.

Jeff Stryker versus Joey Stefano isn't Topher Dimaggio versus Marc Dylan.

Renata Adler versus Joan Didion isn't Jonathan Lethem versus Jonathan Franzen.

Pleasant Gehman versus Cookie Mueller might be pretty close to Eve Babitz versus Brigid Berlin.

Sturtevant versus Sherrie Levine could be the same as Sean Landers versus John Currin.

JOHN WATERS, DOROTHY MALONE'S COLLAR, 1996, 10 C-prints, each 5 x 7" / DOROTHY MALONES KRAGEN, 10 C-Prints, je 12,7 x 17,8 cm.



Elena Ferrante versus J. T. Leroy is no contest.

Siouxsie Sioux versus Exene Cervenka is similar to Kate Bush versus Stevie Nicks.

Teorema versus My Own Private Idaho might be pretty close to Le Diable probablement versus Elephant.

Ivy Compton-Burnett versus Mary Butts chimes with Jane Bowles versus Elizabeth Hardwick.

Candy Darling versus Divine equals Helmut Berger versus Joe Dallesandro.

Matt Dillon in Over the Edge versus Matt Dillon in Little Darlings equals Matt Dillon in Drugstore Cowboy versus Matt Dillon in To Die For.

Werner Schroeter versus Rainer Werner Fassbinder equals James Purdy versus Tennessee Williams equals Chantal Akerman versus Ulrike Ottinger.

Comme des Garçons versus Boyd McDonald isn't Marc Jacobs versus Dan Savage.

Larry Johnson versus Stephen Prina is no contest, like Peter Hujar versus Robert Mapplethorpe.

Diane Arbus versus Elizabeth Taylor versus Jacques Nolot versus Russ Meyer versus Tenderloin versus Presidio versus RuPaul versus Mink Stole versus Gstaad versus garrote versus fake vomit versus Lionel Shriver versus Old Reliable versus PussyboiCum-dump versus today versus yesterday versus Boom! versus Killer Joe versus b.o. versus that scent by Versace.



JOHN WATERS, POULTRY, 2014, C-print, 40 1/2 x 21 1/4" / FEDERVIEH, C-Print, 102,9 x 54 cm.

JOHN WATERS, HAIRBALL, 2014, C-print, 18 x 18" / GEWÖLLE, C-Print, 45,7 x 45,7 cm.



Hairball

God's logorrhea, god's caterwaul, god's rim job, god's toothache, god's burp, god's mealy-mouthedness, god's bleb, god's halitosis, god's dental spinach, god's lisp, god's chapping, god's embouchure, god's swollen tongue, god's whisper, god's smirk, god's girlish shriek, god's phlegmy chortle, god's nicotine-stained grin, god's milk moustache, god's drool, god's fat yap, god's cum-faciated jowls, god's temper tantrum, god's botched grammar, god's hiss, god's cavities, god's *chant de nuit*, god's lip-synching, god's ullage, god's sob.

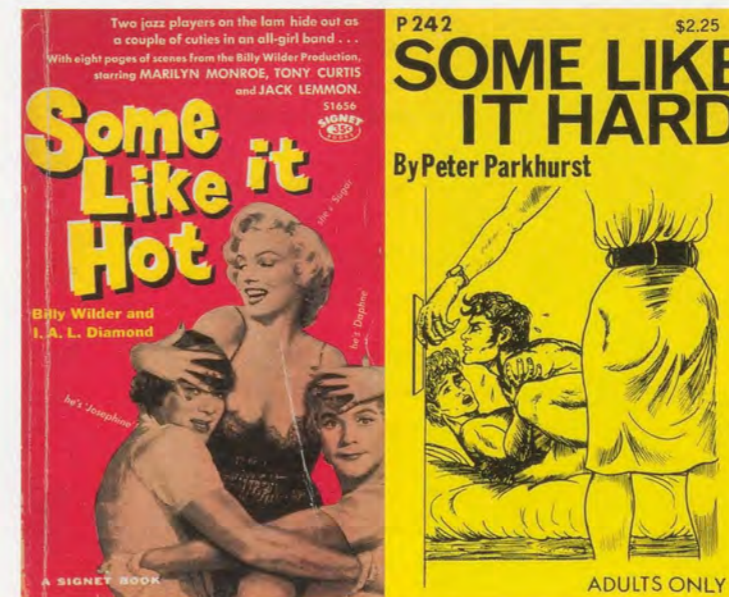
You know, he's just like you, only prettier, especially when performing on his knees, looking up. He's just a man with a tan, a plan, and an expensive pancontinental accent, a full head of hair-like hair, which his mother pays for on layaway.

Library Science #6

"I noticed her because it was such a queer-looking thing," Timothy, a souvenir-booth counter attendant, announces to Beryl and Harriet, near the ominous end of Jane Bowles's strange story, "Camp Cataract." The two women are looking for Sadie, who has disappeared. While *it's* antecedent could be the amount of time ("an hour or more") that Timothy noticed a "dark middle-aged woman" waiting by his souvenir booth, the pronoun would have to reach around, gropingly, to another sentence altogether to locate it. The progression of pronouns in the sentence hopscoches swiftly—*I, her, it*—from first to third person, to arrive at a destination—*thing*—so matter-of-factly that it's easy to overlook the queer-looking striptease that grammatically undresses the body into its always lingering potential as brute stuff. (In the film adaptation, never green-lit, Timothy was to have been played by Marilyn Monroe, Beryl by Mercedes McCambridge, and Harriet by John Hurt.)

Then there's the moment when "Allen," after sucking "Sinclair's" soft dick hard and prepping his asshole with his tongue, some spit-on digits, and a few minutes of sliding his cock slowly deep inside him, then more rapidly, thrusting, sighs, kind of excitedly, and asks, "My dick's in your tight ass right now?" Somehow unsure, Sinclair replies, "Uh-huh?" Allen continues his pursuit, coaching, coaxes him, "Yeah," to which Sinclair mumbles, "Mmm-hmm," his agreement a key suddenly finding a lock to a door for an accommodation he never knew possible within a place he's lived all his life. "There we go . . .," Allen approves, as he senses the guy figuring something out he never knew he would know. "Just felt a change there. Now you're taking it."

Although it's easy to miss, what the camera records is Sinclair discovering personhood and thingness as only gears of what most days he's stoked to call himself, although, dude, he would never put it that way.



JOHN WATERS, LIBRARY SCIENCE # 6, 2014, 2 C-Prints, 6 x 7 1/2" / BIBLIOTHEKSWISSENSCHAFT, 2 C-Prints, 15,2 x 19 cm.