

# 4 REAL

GREG HILTY

## Jeremy Deller and the Uses of Art

My remedy for drowsiness while driving—after doses of caffeine and loud music—is to pinch myself very hard on the arm or leg. Sometimes, after a long journey I have bruises. But I have never taken this technique a step further and opened the flesh on my arm with a razor blade to assert my core consciousness in face of the soporific or oppressive forces that surround me. Many people have. In Britain over the past decade “self-harming” has become, if not an epidemic, at least a significant indicator of social disaffection. Its practitioners are mainly teenagers, prematurely subject to a despair that compels them to turn the instinct for rebellion against their own bodies.

Richey Edwards was a rock star, guitarist for the Welsh band The Manic Street Preachers until he disappeared—inexplicably—several years ago. Richey’s

GREG HILTY is a writer and curator, and Director of Arts at London Arts.

haunting beauty and the band’s angry, engaged poetry made him an icon for many fans, even before a photograph was released that showed him displaying the forearm into which he had carved the words “4 REAL.” Clare Rice, a fan of The Manics, wrote about the impact Richey had on her when she was at college: “Standing in front of him and looking into his eyes I felt happy for once, a connection. I didn’t feel isolated. I felt among friends. I never knew until a while after that Richey cut himself and had so many troubles. This made the bond that I already felt to him stronger in my mind. I honestly thought I was the only person who felt like I did. I didn’t want to kill myself I just wanted some kind of hope...” These words form part of a collection of tributes to the Manic Street Preachers gathered by British artist Jeremy Deller and presented as an artwork called THE USES OF LITERACY (1997). The title comes from a book of the same name published in 1957 by Richard Hoggart. Its author asserted that the “sensation with-



Drawing of Richey Edwards by Anna Vass, published in: JEREMY DELLER, THE USES OF LITERACY, 1999 / Richey-Edwards-Zeichnung von Anna Vass.

out commitment” of popular culture was “surely likely to help render its consumers less capable of responding openly and responsibly to life.” To collect the raw material for his work, Deller placed an ad in a rock journal, the *New Musical Express*. The many letters, poems, photographs, drawings, paintings, and collages he received could be seen as tragic flotsam of a culture where cultural authorities have abdicated responsibility and anything goes. Viewed with a more open mind, they could be seen collectively to represent a passionate affirmation of the power of thought and art to illuminate even desperate and lonely lives.

Jeremy Deller is drawn to sites of intense cultural expression and interface. He responds more to the mediation of extraordinary events than to the events themselves, perhaps because the former are revealing of deep-rooted structures while the latter are often indicative only of fate. After the death of Diana, Princess of Wales, Deller documented the astonish-

ing floral displays which people placed around Kensington Gardens in her memory. His title for the resulting photographic work, *ADVANCED CAPITALISM* (1997–present), distanced the image both from its celebrated subject and from his own personal relation to it. In another project, Deller was commissioned to create a series of billboard posters for an art program commemorating the Austrian presidency of the European Union. He combined contemporary photographic images of everyday epics—hysterical fans at a Boyzone concert in Sheffield, for example—and captions with a higher pedigree: in this case, Goethe’s “Turbulent Bliss! Love you are this.” The matches were disconcertingly apt. Deller’s attention falls upon resonant phenomena that through their mass dissemination get woven into the fabric of everyday life. The coolness of his vision lets these phenomena declare their proper poetry, their underlying significance, away from the immediate noise that so often surrounds them and appears to overwhelm private experience and obliterate public discourse. The most telling example is probably Deller’s best known work to date, *ACID BRASS* (1997). This piece was inspired by a train of thought derived from the social sciences, which recognized the profound if surprising political and social points of contact between the great northern English brass band tradition and Acid House music of the late eighties. The result, far from seeming dry or politically motivated, is an astonishing new hybrid musical genre.

Deller’s choices of subject are curiously close to those of a very different artist, the late filmmaker Derek Jarman. Both share a love of the baroque and the demotic, the popular and the aesthetic. But Jarman, in his early films *Sebastian*, *Jubilee*, and *Caravaggio*, played on these camp dichotomies in a personal and highly romanticized way. Deller, having identified an interest in the same subject, rigorously objectifies it. For him, “art” is not the subjective frame into which the world’s information finds meaning, it is closer to an objective context within which subjective meanings can find a serviceable rationale.

This surprising new role for art is epitomized in the ambitious project *UNCONVENTION* (1999) which Deller staged last winter in the cavernous setting of



JEREMY DELLER, *UNCONVENTION*, 1999, Centre for Visual Arts Cardiff:

*The Pendyrus Male choir conducted by Glynne Williams performing underneath ANDY WARHOL SELF-PORTRAIT / Männerchor in Aktion vor WARHOLS SELBSTPORTRÄT.*



*Arthur Scargill, president of the National Union of Mineworkers, speaking in front of PICASSO, RECLINING NUDE / Arthur Scargill, Präsident der Nationalen Minengewerkschaft, spricht vor einem Akt von PICASSO.*



Cardiff's new Centre for Visual Arts. Revisiting his interest in The Manic Street Preachers, Deller effectively gave body to the political passions and cultural influences that had contributed to the band's distinctive vision. With the rigor and determination of a research scientist, he secured the loan of major works of art by Warhol, Picasso, Bacon, Pollock, and Munch, together with contemporary artists Martin Kippenberger and Jimmy Saville; he assembled photo-essays by Don McCullin and Robert Capa, alongside material documenting Welsh members of the International Brigade who fought and died in the Spanish Civil War; he gathered ephemera from the Situationist International and contemporaneous official photographs of the American war in Vietnam; and on the opening weekend, he invited Welsh and international organizations—including Amnesty International and the Campaign Against the Arms Trade, The National Eisteddfod and Gwent Tertiary College, art publishers and the publishers of fanzines devoted to the band—to set up stalls side by side in the center. One of the particular pleasures of the project was the way that surreal, but apt, juxtaposi-

tions arose from Deller's apparently neutral curatorial approach: a Welsh male voice choir singing "Jerusalem" beneath a Warhol self-portrait, or Arthur Scargill, legendary leader of the National Union of Mineworkers, declaiming next to a late Picasso nude. As in all his projects, Deller's own voice was to be heard only as the behind-the-scenes editor or coordinator of the voices of others, from fans to politicians, poets to environmental activists, and all kinds of artists. Deller's work has been called "democratic," which it clearly is in its inclusiveness. But his is a genuinely representative democratic approach, rather than a reductivist or homogenizing one. Writer and artist Matthew Higgs has described the event, "Each organization, each artwork, each document, each individual accorded an emotional equanimity, unburdened by the usual hierarchies, the usual distinctions—between 'high' and 'low' cultural artifacts—that art galleries so commonly reinforce."

Jeremy Deller's latest work—the most recent of a number of collaborations produced over the years with fellow London artist Alan Kane—is *AN INTRODUCTION TO FOLK ARCHIVE* (1999–2000), pre-

sented within the group exhibition "Intelligence" at Tate Britain in summer 2000. Although it is a collaboration, and more of an ongoing project than a defined "work," *FOLK ARCHIVE* shares an organizational premise with many of Deller's other initiatives: the idea of setting up a structure and letting others fill it, with considerable respect and openness of approach. The core of the archive was gathered during several months of travel across Britain by Deller and Kane, during which they either documented or collected manifestations of folk art ranging from small and highly individual physical creations—a small house constructed of kitchen sponges, customized mobile phones and cigarettes—to video records of community events which have occurred for hundreds of years—like the remarkable Crab Fair at Egremont. Some events, like the Wray Scarecrow Festival in which the inhabitants of this small town create and display in their front gardens scarecrows representing topical political or cultural figures, are in fact recent innovations although they exude an aura of tradition. The types of projects recorded fall into fairly clear categories, including those that in-

vert power or subvert values; those that lock into an established tradition but from a contemporary perspective; those that stake a personal claim to popular territory either by customizing objects or obsessively enacting rituals.

The *FOLK ARCHIVE* project acknowledges the similarities and reliance on longer-standing and more academic studies of the same territory—the work over thirty years of one Doc Rowe, in particular. It also makes explicit the idea that it represents a process of acknowledging rather than a formal program of archiving the vast range of "folk art": the Web site—[www.folkarchive.co.uk](http://www.folkarchive.co.uk)—and P. O. Box are now the main sites of new additions to the archive, so the power to define the work resides with those who already have assumed the power to make it. What Deller and Kane achieve through the format and the context of this new project, and what Deller consistently demonstrates in his solo work, is a profound sense that the wider cultural web surrounding art and the positive responses of its audiences are not just context and commentary for art—they're the real thing itself.

JEREMY DELLER & ALAN KANE, *AN INTRODUCTION TO FOLK ARCHIVE* (1999–2000), TONY BLAIR MASK, demonstrator in the City of London, Summer 1999 / EINFÜHRUNG INS VOLKSARCHIV, TONY-BLAIR-MASKE eines Londoner Demonstranten.







# 4 REAL

GREG HILTY

## Jeremy Deller und die Anwendungen der Kunst

Einmal abgesehen von einer Menge Koffein und lauter Musik, besteht mein Mittel gegen das Einschlafen am Steuer darin, mich tüchtig in Arme oder Beine zu kneifen. Nach längeren Reisen habe ich manchmal blaue Flecken. Aber ich habe diese Technik nie so weit getrieben, dass ich mir am Arm mit der Rasierklinge eine Fleischwunde zugefügt hätte, nur um mich angesichts von bedrohlich einschläfernden, lähmenden Einflüssen meines vollen Bewusstseins zu versichern. Viele Leute tun das aber. In Grossbritannien ist Selbstverstümmelung wenn nicht zu einer

GREG HILTY ist Publizist und Kurator und Director of Arts bei London Arts.

Epidemie, so doch zu einem bedeutenden Indikator gesellschaftlichen Unbehagens geworden. Betroffen sind hauptsächlich Teenager, welche zu schnell einer Verzweiflung nachgeben, die sie dazu treibt, ihre instinktive Rebellion gegen den eigenen Körper zu richten.

Richey Edwards war ein Rockstar und Gitarrist der Walisischen Band *Manic Street Preachers*, bis er vor einigen Jahren auf unerklärliche Weise verschwand. Richeys berückende Schönheit und die zornig engagierten Liedtexte der Band hatten ihn für viele Fans zum Idol werden lassen, und zwar schon bevor jenes Photo im Umlauf war, auf welchem er seinen Unterarm mit den eingeritzten Worten «4 REAL» herzeigt.



Page / Seite 22: THE WHITELEY FAMILY, JIMMY SAVILLE SCARECROW, 2000 / JIMMY-SAVILLE-VOGELSCHEUCHE.

JEREMY DELLER & ALAN KANE, AN INTRODUCTION TO FOLK ARCHIVE (1999–2000),  
PIPE SMOKING COMPETITION, Egremont Crab Fair, Cumbria, 1999 /  
EINFÜHRUNG INS VOLKSARCHIV, PFEIFENRAUCHWETTKAMPF, Krabbenmarkt Egremont.

Clare Rice, ein Fan der Band, beschreibt, welchen Eindruck Richey in ihrer College-Zeit auf sie gemacht hatte: «Als ich vor ihm stand und in seine Augen schaute, fühlte ich mich für einmal glücklich, da war eine Verbindung. Ich war nicht mehr einsam. Ich hatte das Gefühl unter Freunden zu sein. Ich erfuhr erst später davon, dass Richey sich diese Schnitte zufügte und so viele Probleme hatte. Dadurch fühlte ich mich ihm aber nur noch mehr verbunden, als ich es ohnehin schon war. Ich glaubte aufrichtig, die Einzige zu sein, die so fühlte. Ich wollte mich nicht umbringen, ich wollte nur ein bisschen Hoffnung...» Der Text gehört zu einer Sammlung von Texten rund um die *Manic Street Preachers*, die der britische Künstler Jeremy Deller gesammelt und als Kunstwerk unter dem Titel *THE USES OF LITERACY* (Die Anwendungen des Lesens und Schreibens, 1997) ausgestellt hat. Der Titel ist dem gleichnamigen Buch aus dem Jahr 1957 von Richard Hoggart entlehnt. Der Autor hielt darin fest,

dass die «unverbindliche Gefühlswelt» der Populärkultur ohne Zweifel die Fähigkeit ihrer Konsumenten einschränke, offen und verantwortungsbewusst mit dem Leben umzugehen. Um an das Rohmaterial für seine Arbeit zu kommen, schaltete Deller eine Anzeige im *New Musical Express*, einer Zeitschrift für Rockmusik. Die vielen Briefe, Gedichte, Photos, Zeichnungen, Gemälde und Collagen, die man ihm darauf zusandte, könnte man als trauriges Strandgut einer Kultur auffassen, in der die kulturellen Autoritäten jegliche Haftung ablehnen und deshalb alles möglich ist. Aus einem etwas weniger engherzigen Blickwinkel könnte man aber auch sagen, dass sie der kollektive Ausdruck und eine leidenschaftliche Bestätigung der Tatsache sind, dass das Denken und die Kunst auch in ein verzweifelt und einsames Leben Licht zu bringen vermögen.

Jeremy Deller fühlt sich zu Orten intensiven kulturellen Ausdrucks und Austauschs hingezogen. Dabei beschäftigt er sich mehr mit der Vermittlung



aussergewöhnlicher Ereignisse als mit den Ereignissen selbst, vielleicht weil die Erstere tief verwurzelte Strukturen sichtbar macht, während Letzteren oft nur ein Zufall zugrunde liegt. Nach dem Tod von Diana, Prinzessin von Wales, dokumentierte Deller das erstaunliche Blumenmeer aus Sträussen und Buketts, welche die Leute rund um Kensington Gardens zu ihrem Gedächtnis niederlegten. Der Titel der daraus entstandenen Photoarbeit, *ADVANCED CAPITALISM* (Fortgeschrittener Kapitalismus, 1997 bis heute), schuf eine Distanz zwischen dem Bild und seinem berühmten Gegenstand, aber auch zwischen dem Bild und des Künstlers persönlichem Verhältnis dazu. Im Rahmen eines anderen Projekts wurde Deller damit beauftragt, eine Serie von Grossplakaten für ein Kunstprogramm zu schaffen, das an die österreichische Präsidentschaft der Europäischen Union erinnern sollte. Er kombinierte Photos alltäglicher Begebenheiten – zum Beispiel hysterische Fans an einem Boyzone-Konzert in Sheffield – mit Bildlegenden höherer Art, in diesem Fall Goethes «Glück ohne Ruh, Liebe, bist du!». Die Paarungen waren geradezu verstörend gelungen. Dellers Aufmerksamkeit gilt bedeutsamen Erscheinungen, die durch ihre massenhafte Verbreitung ins Alltägliche Eingang finden. Sein kühler Blick macht die solchen Phänomenen eigene Poesie sichtbar, ihre verborgene Bedeutung jenseits des Lärms, der sie umgibt und jede persönliche Erfahrung zu überfahren sowie jede öffentliche Diskussion im Keim zu ersticken droht. Das deutlichste Beispiel ist wohl Dellers bisher



*ACID BRASS PERFORMANCE, Cardiff, 1998.*

bekanntestes Werk, *ACID BRASS* (1997). Die Arbeit entsprang einem aus einer soziologischen Studie entliehenen Gedanken, der auf die tiefen, wenn auch überraschenden politischen und gesellschaftlichen Berührungspunkte zwischen der grossen Blechmusiktradition Nordenglands und der Acid-House-Musik der späten 80er Jahre hinweist. Daraus entstand alles andere als eine trockene oder vordergründig politisch motivierte Sache, sondern ein erstaunliches neues hybrides Musikgenre.

Dellers Themen kommen denen eines ganz anders gearteten Künstlers verblüffend nahe, nämlich denen des verstorbenen Filmemachers Derek Jarman. Beide verbindet die Liebe zum Barocken und Volksnahen, zum Populären und Ästhetischen. Aber Jarman spielte in seinen frühen Filmen, *Sebastian*, *Jubilee* und *Caravaggio*, mit diesen attraktiv-banaln Gegensatzpaaren auf sehr persönliche, stark romanisierende Weise. Deller jedoch objektiviert dasselbe Thema gnadenlos, sobald ihm sein Interesse dafür bewusst geworden ist. Für ihn ist Kunst kein subjektiver Rahmen, in welchem die Informationen der Welt zu ihrer Bedeutung finden, sondern eher ein objektiver Kontext, in dem subjektive Bedeutungen auf ihren rationalen Grund stossen können.

Ein Beispiel für diese erstaunliche neue Rolle der Kunst liefert das ehrgeizige Projekt *UNCONVENTION* (Unkonvention, 1999), das Deller letzten Winter vor der höhlenartigen Kulisse des neuen Centre for Visual Arts in Cardiff zeigte. Er kam darin nochmals auf sein Interesse an den *Manic Street Preachers* zurück



*JEREMY DELLER & ALAN KANE, AN INTRODUCTION TO FOLK ARCHIVE (1999–2000), Gloria Davis with flower arrangement, Tate Britain, 2000 / EINFÜHRUNG INS VOLKSARCHIV, Gloria Davis mit Blumenarrangement.*

und stellte auf eindruckliche Weise die politischen und kulturellen Einflüsse dar, welche die spezifische Botschaft dieser Band prägten. Mit der Radikalität und Entschlossenheit eines Wissenschaftlers schaffte er es, wichtige Werke von Warhol, Picasso, Bacon, Pollock und Munch als Leihgaben zu erhalten, die er dann zusammen mit zeitgenössischen Künstlern wie Martin Kippenberger und Jimmy Saville zeigte; er kombinierte Photo-Essays von Don McCullin und Robert Capa mit Dokumentationsmaterial über walisische Mitglieder der Internationalen Brigade, die im Spanischen Bürgerkrieg gekämpft hatten und gefallen waren; er sammelte Drucksachen der Situationistischen Internationalen und zeitgenössische Photos aus dem Vietnamkrieg; und am Eröffnungswochenende lud er walisische und internationale Organisationen – darunter auch Amnesty International, die Liga gegen den Waffenhandel, The National Eisteddfod<sup>1)</sup> und das Gwent Tertiary College, Kunstverlage sowie die Verleger der Fan-Magazine, die sich mit der Band beschäftigten – dazu ein, im Zentrum der Ausstellung Stände aufzustellen. Besonders schön an diesem Projekt war, wie sich aus Dellers scheinbar neutraler kuratorischer Haltung surreale, aber gelungene Gegenüberstellungen ergaben: Ein walisischer Männerchor singt unter einem Selbstporträt von Warhol «Jersualem», oder Arthur Scargill,

legendärer Führer der Minenarbeitergewerkschaft, hält eine Rede neben einem späten Frauenakt von Picasso. Wie in all seinen Projekten war Dellers eigene Stimme nur als Regisseur hinter der Bühne wahrnehmbar oder als Koordinator der Stimmen all der anderen, von den Fans über Politiker, Dichter, Umweltaktivisten bis zu allen möglichen Künstlern. Man hat Dellers Arbeit «demokratisch» genannt, was sie dank ihres offenen, integrierenden Charakters zweifellos ist. Aber sein Vorgehen entspricht einer zutiefst repräsentativ-demokratischen Haltung und hat nichts Simplifizierendes oder Gleichmacherisches. Der Schriftsteller und Künstler Matthew Higgs hat das Ereignis wie folgt beschrieben: «Jede Organisation, jedes Kunstwerk, jedes Dokument, jedes Individuum wird gleichmütig und neutral vorgestellt, frei von den üblichen Hierarchien und Unterscheidungen – etwa zwischen E- und U-Produkten –, die Kunstmuseen in der Regel streng beachten.»

Jeremy Dellers jüngste Arbeit, *AN INTRODUCTION TO FOLK ARCHIVE* (Einführung ins Volksarchiv, 1999–2000), ist zugleich die jüngste einer Reihe von Collaborationen mit seinem Londoner Künstlerkollegen Alan Kane und wurde im Rahmen der Gruppenausstellung «Intelligence» im Sommer 2000 in der Tate Britain Gallery gezeigt. Obwohl es sich um ein Gemeinschaftswerk handelt, das eher ein



laufendes Projekt als ein begrenztes «Werk» ist, hat FOLK ARCHIVE eine organisatorische Voraussetzung mit vielen anderen von Dellers Unternehmungen gemeinsam: nämlich die Idee einen strukturellen Rahmen vorzugeben und ihn von anderen ausfüllen zu lassen sowie die dazu erforderliche respektvolle und offene Haltung. Das Kernstück des Archivs ist das Resultat monatelanger Reisen der beiden Künstler quer durch Grossbritannien. In dieser Zeit dokumentierten oder sammelten Deller und Kane Volkskunst, und zwar von kleinen, sehr individuellen und physisch greifbaren Dingen – ein kleines Haus aus Schwämmen, wie man sie zum Putzen in der Küche verwendet, individuell hergerichtete Mobiltelefone oder Zigarettenpäckchen – bis zu Videoaufnahmen von Gemeindeanlässen, die seit Jahrhunderten so stattfinden wie der bemerkenswerte Krabbenmarkt in Egremont. Einige Bräuche, wie das Wray Scarecrow Festival, wo die Einwohner des kleinen Städtchens Wray in ihren Vorgärten Vogelscheuchen aufstellen, die politische oder kulturelle Figuren und Themen darstellen, sind allerdings neueren Datums, obwohl sie sich einen traditionellen Anschein geben. Die Art der aufgenommenen Projekte lässt sich ziemlich klaren Kategorien zuordnen, einschliesslich derer, die Machtverhältnisse oder Werte umkehren; jener, die Teil einer alten Tradition sind, aber einen zeitgenössischen Bezug herstellen; jener, die einen persönlichen Anspruch auf populäres Kulturgut er-



heben, indem sie Gegenstände nach ihrem persönlichen Geschmack herrichten (customizing) oder begeistert Rituale befolgen.

Das FOLK ARCHIVE-Projekt gesteht die Ähnlichkeit mit schon länger bestehenden, wissenschaftlicheren Studien desselben Gebietes und seine Abhängigkeit von diesen ohne weiteres ein – insbesondere die Bezugnahme auf die mehr als 30-jährige Tätigkeit eines gewissen Doc Rowe. Es wird auch klargestellt, dass es sich eher um einen Anerkennungsprozess als um ein formelles Archivierungsprogramm des riesigen Gebietes der «Volkskunst» handelt. Die meisten Ergänzungen zum Archiv erfolgen heute über die Website – [www.folkarchive.co.uk](http://www.folkarchive.co.uk) – und das Postfach, also liegt die Macht das Werk zu definieren ganz bei denen, die sich bereits angemast haben es ins Leben zu rufen. Was Deller und Kane durch Format und Kontext dieses neuen Projekts erreichen und was Deller auch in seinen Einzelarbeiten immer wieder vorführt, ist das grundlegende Gefühl, dass das weiter gefasste Kulturnetz rund um die Kunst und die lebhaftere Reaktion des Publikums auf dieses nicht bloss einen Kontext und Kommentar zur Kunst darstellen, nein: Sie sind die eigentliche Kunst.

*(Übersetzung: Susanne Schmidt)*

1) Organisiert das gleichnamige alljährliche, mit einem Wettbewerb verbundene Festival Walisischer Dichter und Musiker.

*JEREMY DELLER & ALAN KANE, AN INTRODUCTION TO FOLK ARCHIVE (1999–2000), THE FOOL GIVING HIS SPEECH, The Haxey Hood, Haxey, South Yorkshire / EINFÜHRUNG INS VOLKSARCHIV, DER NARR HÄLT SEINE ANSPRACHE, Volksbrauch in Haxey, South Yorkshire.*