

spike

ART QUARTERLY

ARCHITECTURE
baukuh in Tirana
Artist's Favourites
RACHEL HARRISON

JOHN McCracken
CHRISTIAN MAYER
Yael BARTANA

TALK
Jarvis Cocker
&
Gavin Turk

BRUXELLES

The Idea of Pop

28

The British artist **Gavin Turk** meets the musician **Jarvis Cocker** in his London atelier. They talk about Pop, Reality TV, activating the audience and the concept of altermodernity – about Gavin Turk's »Clay Workshop« and Jarvis Cocker's music experiment in a Paris gallery, with music, yoga, aerobics and kid's days. All beginning with the question: what is music?

Der britische Künstler **Gavin Turk** trifft den Musiker **Jarvis Cocker** in seinem Atelier in London. Sie führen ein Gespräch über Pop, Reality TV, die Aktivierung des Publikums und das Konzept der Altermodernität. Über Gavin Turks »Clay Workshop« und Jarvis Cockers Musikexperiment in einer Pariser Galerie, mit Musik, Yoga, Aerobic und Kindertagen. Alles ausgehend von der Frage, was ist Musik?



Photos: Nick Waplinton

GAVIN TURK: Right, so this is a 90 minute tape and we may run out of batteries. I've got another battery, I've got another tape, so basically we've had it.

JARVIS COCKER: We'll probably run out of things to say before we run out of batteries.

G T: I don't think you can ever really run out of things to say because the moment you get to the end, you realise that what you started with was wrong. So you can change it. When I spoke to the editor at the magazine about the fact that I proposed to have a conversation with you they said, »Yeah that's great, that would be brilliant.« That was it. I spoke to the editor again last week and I said, »What do you think, should we talk about performance and things that I think the magazine seems to centre around?« He said, »No, no. You should try and talk about art schools and talk about the legacy of pop and things that are much more familiar.« I said yes but when I put the phone down I thought it's actually quite difficult. Did you speak to Peter Blake recently?

J C: Yes, last Sunday.

G T: He's one of those dudes who supposedly started the pop movement.

J C: He said that it should've been shut down in 1962. It's difficult now to imagine that it was such a big deal, that you would use things from advertising and from popular culture and put them in paintings and people would go, »Oh no, you're not allowed to do that!« We're so used to seeing that now, aren't we? I don't think people really see a line between low culture and high culture. Is there one any more?

G T: It's pop art as defined by the idea that it questions originality; that artists don't have to be this font of new ideas, that they can draw from the living, from the world now. Actually referencing and using daily occurrences and experiences becomes an almost necessary part of art. That art involves our everyday life.

J C: I think you're right there. When you came on my radio show we talked about this, that it's really part of what an artist does now, they're exposed to all the same stimuli as everybody else so there is such a barrage of information that it's part of an artist's function to stop and pick something out of the tumult flowing past everyday. I think we got onto that through the ring pulls or maybe from the squashed Coke cans. I really liked your explanation, that basically when somebody buys a can of Coke, it's not so much that they're bothered about the drink. It's like they're saying, »Oh look, I've got a can of Coke, I like the design of this can, this is a statement about myself. I'm a Coke drinker.« Then when the cans have been chucked away and squashed, they've kind of lost that function.

G T: In this country pop art or pop culture is not an academic thing. People sort of know it, it's something commonplace. If you look at the idea of pop art in France, Germany,

GAVIN TURK: Gut... das ist ein 90 Minuten-Tape, es könnten uns die Batterien ausgehen. Ich habe noch eine andere Batterie, ich habe noch ein anderes Tape, also fangen wir an?

JARVIS COCKER: Wahrscheinlich geht uns vor den Batterien der Gesprächsstoff aus.

G T: Ich glaube nicht, dass einem jemals der Gesprächsstoff ausgehen könnte, denn sobald man zum Ende kommt, erkennt man, dass der Ausgangspunkt falsch war und kann ihn verändern. Als ich der Redaktion vorgeschlagen habe, mit dir ein Gespräch zu führen, meinten sie, »Ja, das ist toll, das wäre großartig.« Mehr nicht. Vorige Woche sagte ich dann zu einem der Redakteure, »Was denkst du, sollen wir über Performance sprechen und Dinge, die für das Magazin offenbar zentral sind?« Er sagte, »Nein, nein. Ich glaube, ihr solltet über Kunstschulen reden, über das Erbe von Pop, und über Dinge, die viel vertrauter sind. Ich sagte ja, aber nachdem ich aufgelegt hatte, bemerkte ich, dass das eigentlich recht schwierig ist. Hast du in letzter Zeit mit Peter Blake gesprochen?«

J C: Ja, vorigen Sonntag.

G T: Peter ist einer von denen, die angeblich die Pop-Bewegung erfunden haben.

J C: Er sagte, dass man sie 1962 beenden hätte sollen. Heute ist es schwierig, sich vorzustellen, dass es eine große Sache ist, Dinge aus der Werbung und der Populärkultur in Malereien zu verwenden und jemand sagen würden, »Das darf man aber nicht machen!« Wir sind heute so daran gewöhnt, das zu sehen, oder? Ich glaube nicht, dass die Leute wirklich einen Unterschied zwischen Low und High sehen. Gibt es überhaupt noch einen?

G T: Pop Art definiert sich über die Idee, Originalität in Frage zu stellen; dass Künstler nicht eine Quelle neuer Ideen sein müssen, dass sie aus dem Leben schöpfen können, aus dem Jetzt. Sich auf alltägliche Ereignisse und Erfahrungen zu beziehen und sie zu verwenden, wird zu einem fast notwendigen Teil der Kunst. Sie bezieht unser tägliches Leben mit ein.

J C: Da hast du sicher Recht. Als du bei mir in der Radiosendung warst, sprachen wir darüber, dass es tatsächlich zu dem gehört, was ein Künstler heute macht. Künstler sind den gleichen Reizen ausgesetzt wie jeder andere. Es gibt also ein Bombardement an Information, und es gehört zur Funktion des Künstlers, aus dem, was tagtäglich vorbeizieht, etwas herauszufiltern. Ich glaube, wir sind durch die Aufreiblaschen oder vielleicht über die zerquetschten Cola-Dosen darauf gekommen. Mir hat deine Erklärung wirklich gefallen, dass, wenn jemand eine Dose Cola kauft, es gar nicht so sehr um das Getränk geht. Es ist, als würde man sagen, »Schaut mal, ich habe eine Dose Cola, ich mag das Design dieser Dose, das ist ein Statement über mich selbst. Ich bin ein Cola-Drinker.« Wenn die Dosen dann weggeworfen und zerquetscht sind, haben sie diese Funktion verloren.

G T: In Großbritannien ist Pop Art oder Popkultur nichts Akademisches. Sie ist irgendwie bekannt, es ist etwas ziemlich Gewöhnliches. Wenn man den Begriff Pop Art in Frankreich,

You can keep reliving the same moment and you can preserve things (GT)

Spain or Italy, quite quickly you find when you start using the notion »pop art« it becomes academic, even pop culture is academic. There is almost a sacred value placed upon it, which it really isn't in this country, I think. It's quite eroded and has a low value somehow, it's a non-specific term, a cliché possibly.

J C: That's what I was trying to say to Peter. Whether he could really say there were pop painters anymore because advertising design has become more self-conscious. I guess the idea of pop, when it started, was that all this stuff was unselfconsciously made, advertising was just trying to get you to buy things. So, it was quite a mental flip to say, »Oh, let's use this in a different context. Let's not just have it as something to make you buy a drink or something, let's use it as a picture. Let's take it out of that context and put a frame around it.« Now there aren't that many products or things that are just advertised in a straightforward way, that you could take out of a normal context.

G T: No, it's very reflexive.

J C: The last advert that I noticed was a Calgon advert on the telly, a thing for getting rid of lime scale from your washing machine and it was very straightforward and informative. Even they've gone a bit post-modern now.

G T: Did it have scientists telling you about lime scale?

J C: It was kind of like that. Now they think that's not sophisticated enough, so you'd have to have a kind of jokey advert or you'd have to make it ultra stuffy.

G T: I think that has to do with that sort of heightened reflexive situation, where you're advertising to people who are so integrally advertised at that in order to get to their level you have to acknowledge other adverts within your advert in order to show your identification, to show that you're aware of the common perceptions.

J C: Yes. It's a more sophisticated audience now, isn't it?

G T: Reality TV has this idea of the audience taking part in the process of the broadcast or of the production of the art object or of the, let's just call it the cultural object. You were talking earlier about, and I don't know if it's fair to say that it's a bit like an art project for you, the notion of taking your band or taking various musicians and creating a space where the audience is invited to come, or maybe even as exercise with the yoga exhibition.

J C: Well, it was all part of the same thing. We were set up in this garage for a week and yes, we would have hour-long

Man kann denselben Augenblick immer wieder erleben und die Dinge konservieren (GT)

Deutschland, Spanien oder Italien verwendet, bemerkt man schnell, dass es sehr akademisch wird, sogar Popkultur ist dort akademisch. Es ist fast etwas Heiliges, was hier nicht der Fall ist, glaube ich. Hier ist es ziemlich abgenutzt und hat einen niederen Stellenwert, ein unspezifischer Begriff, ein Klischee vielleicht.

J C: Das versuchte ich Peter zu sagen. Ob er wirklich behaupten könne, dass es noch Pop-Maler gebe, weil das Werbedesign selbstbewusster geworden ist. Als die Idee zu Pop entstand, wurden all diese Sachen ohne Bewusstsein gemacht, Werbung wollte nur die Leute zum Kaufen bringen. Es war also eine ziemlich große gedankliche Umkehrung zu sagen, »Das verwenden wir in einem anderen Kontext. Sehen wir es nicht nur als etwas, das uns ein Getränk verkaufen will, sehen wir es als ein Bild. Holen wir es aus diesem Kontext und geben es in einen Rahmen.« Heute gibt es nicht mehr so viele Produkte, die so klar beworben werden, dass man sie aus ihrem Kontext herausnehmen könnte.

G T: Nein, die Werbung ist sehr reflexiv.

J C: Die letzte, die mir auffiel, war eine Fernsehwerbung für Calgon. Damit wird man Kalkablagerungen in der Waschmaschine los. Sie war sehr einfach und informativ. Auch wenn sie jetzt ein wenig postmoderner wurde.

G T: Erzählten Wissenschaftler etwas über Kalkablagerungen?

J C: So in der Art. Jetzt glauben sie, das wäre nicht anspruchsvoll genug, und man würde eine witzige Werbung brauchen oder eine ultra-spießige.

G T: Ich glaube, das hat mit dieser erhöht reflexiven Situation zu tun. Man macht Werbung für Leute, die so rundum beworben werden, dass man in seinen Werbungen auf andere Werbungen anspielen muss, um auf deren Level zu kommen und Identifikation zu zeigen. Zu zeigen, dass einem der gemeinsame Wahrnehmungshorizont bewusst ist.

J C: Ja. Das Publikum ist jetzt anspruchsvoller, oder?

G T: Im Reality TV übernimmt das Publikum eine Rolle im Ablauf der Sendung, bei der Produktion eines Kunstwerks – oder nennen wir es einfach des kulturellen Objekts. Ich weiß nicht, ob man sagen kann, es sei ein wenig wie ein Kunstprojekt für dich, mit deiner Band oder verschiedenen Musikern einen Raum zu schaffen und das Publikum dorthin einzuladen, oder vielleicht sogar eine Übung mit der Yoga-Ausstellung.

J C: Das gehörte alles zu derselben Sache. Wir richteten uns eine Woche in dieser Garage ein und machten stundenlange Sessions, die Leute konnten ein Instrument bringen und mitspielen.

sessions where people could bring an instrument and play along. Then we would also do yoga sessions or we even had a kid's day to just try and involve people in things. The idea behind that was that culture shouldn't be just something passive where you go and consume it.

I think that consumer society has bled through into other areas of life. I've kind of had a bee in my bonnet about that for a few years. So, people should realise it's a participatory thing, rather than a spectator thing.

G T: I think it always was, just like a really good exhibition or a really good event is good, because the people at that event choose to lift that event into being something extra special. All too often people sit back in an almost passive position and watch as something takes place in front of their eyes and it gets less and less interesting. This actually gives them less and less choice. The whole economy of audience and object, I am using the word object but we're possibly talking about a performance or an event as an object, the whole thing just becomes less and less watchable.

J C: I think that's what has happened with reality TV. At first it was just a novelty that people would be there and you would see them interacting and getting on each other's nerves. Then the viewer sees who wins and what kind of behaviour gets people to vote for you, and people in general modify their behaviour. That's why they're kind of phasing it out now, because it's reached an impasse, hasn't it?

G T: Is that what's happening, they're phasing it out? Is it good, is it bad? I don't know.

J C: Reality isn't getting phased out.

G T: No, no. The notion of reality TV is sort of sliding out of favour. Is that because the audience has actually become too involved in the process of constructing TV and having a say? Maybe! I was impressed by the whole idea that when it seemed a *fait accompli* that the *X Factor* girl or guy was going to have the number one at Christmas through internet user pressure, they managed to elevate a 17 year old song by Rage Against The Machine to number one in the charts. Which was actually like a shot in the arm, the fact that given the right stimulus and means to communicate, you can really change what seems to be an inevitable consumer activity.

J C: Yes, that was a great event. I was very disheartened with all that *X Factor* business. I think it's entertaining as telly – the reason why I wanted to be in a pop band in the first place was that it always seemed that you couldn't manufacture stuff like that, that there was always an indefinable thing that meant that some things failed and some things did well. When the *X Factor* came along it seemed that they had found the formula, so you could guarantee that whoever won *X Factor* would be number one at Christmas and that just seemed so dull. So, the fact that there was a public groundswell of opinion that managed to sabotage this mechanism, I thought that was really great.

Dann gab es Yoga-Sitzungen oder einen Kindertag, einfach um etwas auszuprobieren und die Leute in die Dinge einzubeziehen. Die Idee war, dass Kultur nicht nur etwas Passives, etwas das man konsumiert, sein soll.

Ich glaube, dass die Konsumgesellschaft in andere Lebensbereiche eingesickert ist. Ich habe seit ein paar Jahren dazu eine fixe Idee. Den Leuten soll klar werden, dass es ein partizipatorisches Ding ist, keine Sache des Zuschauens.

G T: Ich denke, das war es immer. So wie eine wirklich gute Ausstellung oder ein wirklich guter Event deshalb gut sind, weil die Leute entscheiden, es zu etwas Besonderem zu machen. Viel zu oft lehnen sich die Leute in einer fast passiven Position zurück, während etwas vor ihren Augen abläuft und immer weniger interessant wird. Das verkleinert immer mehr ihre Wahlmöglichkeiten. Die ganze Ökonomie von Publikum und Objekt – ich verwende das Wort Objekt, aber sehe auch eine Performance oder ein Event als Objekt – wird einfach immer weniger erträglich.

J C: Ich glaube, das ist auch mit dem Reality TV passiert. Am Anfang war es etwas Neues, die Interaktionen der Leute sehen zu können und wie sie sich auf Nerven gingen. Dann sehen die Zuschauer, wer gewinnt und welches Verhalten die Leute für einen wählen lässt, und meistens verändern sie dann ihr Verhalten. Deshalb lassen sie das Reality TV auslaufen, weil es sich festgefahren hat, oder?

G T: Sie lassen es wirklich auslaufen? Ist das gut, oder ist das schlecht? Ich weiß es nicht.

J C: Die Realität lassen sie nicht auslaufen.

G T: Nein, nein. Man mag die Idee des Reality TV langsam nicht mehr. Weil das Publikum tatsächlich zu stark am Aufbau von Fernsehen beteiligt war und mitredete? Vielleicht. Als es so aussah, als ob das Mädchen oder der Typ von »The X Factor« [brit. Castingshow] in den Weihnachts-Charts die Nummer Eins landen würde, hat es mich sehr beeindruckt, dass durch den Druck der Internetuser ein 17 Jahre alter Song von Rage Against The Machine zur Nummer Eins wurde. Es war wirklich wie ein Motivationsschub. Wenn der richtige Impuls vorhanden ist und die Mittel ihn zu kommunizieren, kann man wirklich verändern, was wie eine unabwendbare Konsumentenentscheidung aussah.

J C: Ja, das war großartig. Das ganze »The X Factor« Unternehmen fand ich sehr entmutigend. Es ist als Fernsehsendung unterhaltend, aber ich wollte in einer Pop Band sein, weil es immer so aussah, als könnte man so etwas nicht fabrikmäßig herstellen, als gäbe es immer etwas undefinierbares, was bedeutete, dass einige Dinge scheitern und andere Erfolg haben. Mit »The X Factor« haben sie offenbar die Formel gefunden. Man konnte mit Sicherheit sagen, dass wer auch immer gewann, zu Weihnachten Nummer Eins sein würde. Das war einfach so langweilig. Die Welle öffentlicher Meinung, die diesen Mechanismus sabotierte, fand ich wirklich großartig.



I think there's only so much art
you can actually physically go and
present yourself to (GT)

Ich glaube, es gibt nur soviel Kunst
wie man sich tatsächlich physisch
ansehen kann (GT)

G T: It was a valuable education as well because sometimes I get the feeling that I'm not involved. I feel quite withdrawn, the world seems to go on almost in a separate room with *X Factor* in it and it's a whole other world that I'm not really party to. The moment I saw that there was a challenge to that suddenly brought me back into the world again. It reengaged me with this kind of popular cultural space.

J C: Yes, because it reintroduces an element of ... what's the best word to describe it? I shouldn't really say value, but the thing about the *X Factor* is the consumer element. Something is created, the public consumes it and nothing really happens. It sounds a bit snobby or whatever, but The Rage Against The Machine incident is saying it would be better for this to be number one because this song is actually saying something.

G T: I didn't actually like the Rage against the Machine song, particularly. I just saw it as a political statement.

J C: It just shows that there is a large audience of people who do want things to mean something or want it to transport them or mean more than just a financial transaction.

G T: Is there something more than a financial transaction? When you come back to the category of art, fine art, I find it very, very difficult. As far as the public is concerned, galleries open on a Saturday, you don't pay, you drift in and out and you see exhibitions. The other side of that is the construction of the industry of art, which is so market driven. I don't know whether I'm becoming old and jaded, maybe that is the legacy of pop art as well, that one of its elements is its ability to be consumed. I think at one point it used motifs of consumer consumption to disperse and enable the individual to think about consumer consumption, that one could see it up front and therefore examine its mechanisms and how things were being sold.

The process as levels of boxes within boxes, or various forms of reflexivity of heightened understanding of situations just kind of implodes on itself – and I think that probably has to do with a post-modern environment. In the »modern« environment there was this idea of big future and a global society with a sense of progress, a sense that things would move towards a future which was certainly more noble and high, out there and up there. Now I think that in terms of postmodernism, the future is relatively lateral, it's making do because there are various reality factors that always have to be included.

J C: It feels more static, doesn't it? I find that it's always hard to separate your own ...

G T: Experiences?

G T: Es war auch deshalb eine wertvolle Erfahrung, weil ich manchmal das Gefühl habe, nicht beteiligt zu sein. Ich habe das Gefühl, ziemlich zurückgezogen zu sein, die Welt scheint fast in einem anderen Raum abzulaufen, wo »The X Factor« drin ist, eine ganz andere Welt, von der ich kein Teil bin. Der Augenblick, als ich erkannte, dass es dem gegenüber eine Kampfansage gab, brachte mich plötzlich wieder in die Welt zurück. Es verband mich wieder mit diesem populärkulturellen Raum.

J C: Ja, weil es wieder ein Element einführt von ... was ist das beste Wort dafür? Ich sollte nicht wirklich Wert sagen, aber bei »The X Factor« geht es um den Konsumenten. Etwas wird produziert, die Öffentlichkeit konsumiert es, und nichts passiert wirklich. Es klingt ein wenig versnobt, aber der Vorfall mit Rage Against The Machine sagt, es ist besser dass ein Song Nummer Eins ist, der tatsächlich etwas aussagt.

G T: Also nicht, dass ich den Song besonders mochte. Ich sah das nur als politisches Statement.

J C: Es zeigt nur, dass es ein großes Publikum gibt, das sich wünscht, dass die Dinge etwas bedeuten, sie woanders hinbringen oder es um mehr geht als nur ums Geld.

G T: Geht es denn um mehr als ums Geld? Wenn man auf die Kunst zurückkommt, die bildende Kunst, dann finde ich das sehr, sehr schwierig. Was die Öffentlichkeit betrifft, sind die Galerien am Samstag offen, man zahlt nicht, man geht hinein und hinaus, und man sieht Ausstellungen. Die andere Seite davon ist die Struktur des Kunstbetriebs, der dermaßen marktorientiert ist. Ich weiß nicht, ob ich alt und zynisch werde, vielleicht ist auch die Konsumierbarkeit ein Erbe der Pop Art. Sie hat Motive des Konsums benutzt, um ihn zu zerlegen und es dem Individuum zu ermöglichen über Konsum nachzudenken, ihn offen zu sehen, seine Mechanismen und wie Dinge verkauft werden.

Der Prozess, der sich wie Schachteln in Schachteln darstellt, oder verschiedene Formen von Reflexivität eines gesteigerten Verständnisses von Situationen, implodiert einfach in sich selbst – und ich denke das hat wahrscheinlich mit einem postmodernen Umfeld zu tun. Im »modernen« Milieu gab es diese Vorstellung einer großen Zukunft und einer weltumspannenden Gesellschaft mit einem Fortschrittsbewusstsein, einem Gefühl, dass sich die Dinge in Richtung Zukunft bewegen, die sicher edler und höher wäre, da draußen und da oben. Nun glaube ich, dass für die Postmoderne die Zukunft relativ lateral ist, weil es verschiedene Realitätsfaktoren gibt, die immer miteinbezogen werden müssen.

J C: Statischer, oder? Ich glaube, es ist immer schwierig' seine eigenen ...

G T: Erfahrungen?

J C: ... feelings, yes, from what's actually happening.

G T: I know. Sometimes I feel so unqualified to really comment on it.

J C: I do think it's true. Obviously music is the thing that I know the most about and the thing I'm most involved in. I certainly notice it. I don't know if you ever listen to Ken Bruce on Radio 2? He has a thing called *Pop Master*, it's like a music quiz. If you listen you can tell the difference between a record made in 1964 and a record made in 1968. The whole sound of it and what the song is trying to do is different. If you listen to some kind of pop single from, say 1993, and something released now there is only a slight difference. In terms of song construction or what the songs are about, there's very little difference.

G T: I think maybe everyone has realised that it's not necessarily about the song, it's about the package. So, it may be possible to take a song that was written and more or less put together in 1998, let's say, and get the right looking band together, the right looking video and the right looking PR and rerelease it and somehow it then gets out onto the airways.

J C: I notice that I can answer the questions about records from the 60s much easier than I can when it gets to talking about what Westlife's fifth hit single was.

G T: Is that also to do with your experience? My eldest child is 16 and he listens to a fair amount of pop music. He is obviously able to relatively quickly distinguish between stuff that I'm finding it difficult to distinguish between, in the same way that I know my parents found it difficult to distinguish between the stuff I was listening to. In a way what you're intimating is that somehow there is a Consensus opinion about the meaning of a song or the way a song can tell a story. There is a narrative that runs through the age, let's say through the 60s and 70s, which then becomes much more flat line.

J C: From what you were saying about this idea of the future and the idea of progress, I think now we are in the future, aren't we? Things don't go away anymore. Storage systems that have become more sophisticated and people have access to them. So you can keep reliving the same moment and also you can preserve things. It's more like people's access to things has increased. I've come across it doing this radio show. You're swamped by the number of records that there are. It's not just new records coming but it's also people are trawling through the vaults and reissuing things. So, everything is there and I don't know whether there's an analogy with the art world. I think there just is more stuff around now, isn't there, would you say?

You can't get away from that, people always want to see the real thing (JC)

J C: ... Gefühle von dem zu trennen, was wirklich passiert.

G T: Ich weiß. Manchmal komme ich mir so unqualifiziert vor, wirklich etwas dazu zu sagen.

J C: Das stimmt sicher. Offensichtlich weiß ich am meisten über Musik und bin am stärksten darin involviert. Ich weiß nicht, ob du jemals Ken Bruce auf Radio 2 hörst? Er hat eine Sendung, die »Pop Master« heißt, es ist wie ein Musikquiz. Wenn du zuhörst, kannst du den Unterschied zwischen einer Platte, die 1964 aufgenommen wurde und einer von 1968, erkennen. Der ganze Sound und Ausdruck des Songs ist anders. Wenn du irgendeiner Pop-Single von, sagen wir 1993, zuhörst, und einer von jetzt, gibt es nur einen schwachen Unterschied. Im Songaufbau oder worüber gesungen wird, gibt es nur sehr wenig Unterschied.

G T: Vielleicht ist allen klar geworden, dass es nicht unbedingt um den Song geht, sondern um die Verpackung. Man kann einen Song nehmen, der sagen wir 1998 geschrieben oder mehr oder weniger zusammengebaut wurde, die richtige Band dazu zusammenstellen, das richtige Video und die richtige PR machen und ihn wieder veröffentlichen. Und irgendwie wird er dann gespielt.

J C: Mir fällt auf, dass ich die Fragen über Platten aus den 60ern viel leichter beantworten kann als die über die fünfte Hit-Single von Westlife.

G T: Hat das nicht auch mit deiner Erfahrung zu tun? Mein ältester Sohn ist 16 und hört viel Popmusik. Er kann offenbar relativ schnell zwischen Dingen unterscheiden, die ich schwer zu unterscheiden finde, so wie meine Eltern es schwer fanden, zwischen den Dingen zu unterscheiden, die ich hörte. Was du in gewisser Weise andeutest, ist, dass es so etwas wie eine Konsensmeinung über die Bedeutung eines Songs oder die Weise wie ein Song eine Geschichte erzählen soll, gibt. Es gibt eine Art Narrativ, das durch eine Epoche läuft, sagen wir durch die 60er und 70er, und dann eher zu einer Nulllinie wird.

J C: Nach dem, was du über die Idee von Zukunft und Fortschritt gesagt hast, glaube ich, dass wir jetzt in der Zukunft sind, oder? Die Dinge verschwinden nicht mehr. Speichersysteme sind viel entwickelter, und die Leute haben Zugang zu ihnen. Man kann denselben Augenblick immer wieder erleben, und man kann die Dinge konservieren. Für die Leute hat sich der Zugang zu den Dingen vergrößert. Ich bin in meiner Radiosendung darauf gestoßen. Du wirst von der Anzahl an Platten, die es gibt, überschwemmt. Nicht nur von neuen Platten. Leute durchforschten die Keller und bringen Dinge neu heraus. Also ist alles da. Ich weiß nicht, ob es dazu eine Analogie in der Kunstwelt gibt. Ich denke, es ist jetzt einfach mehr Material verfügbar, würdest du das nicht sagen?

Man kommt davon nicht los, man will immer das wirkliche Ding sehen (JC)

G T: It's interesting because I totally agree. With the music world it has gotten really accessible. Somehow you have this amazing access to lots more forms of music. In art, I actually don't think the same can be true. I think there's only so much art you can actually physically go and present yourself to, stand in front of. That's going to create a limit to art exposure, maybe you can have more galleries, although in a way you don't really have many more galleries now than you did, say, in 1989. London probably has about as many galleries as it can handle, anyway. That means that physically there is a finite amount of art that's going to be on the wall. Yes, you can access art through the computer or through books or other forms of media but I think the actual experience of it is quite finite.

J C: The music world and now it seems the film world are entering a crisis period because of the fact that there basically isn't an object. Maybe that's why the art market and the art world are holding up because it all comes down to one object. Yes, you can have reproductions and postcards and pictures on the net, but there's still only one of that thing in the world. So, you can't get away from that, people always want to see the real thing. There isn't such a thing as the real thing with a song.

G T: With the music, don't you think it's coming back to the idea of live performance?

J C: Yes, because that is the one unique thing that you can do. That's basically where bands make their money now.

G T: Yes. So, we come around to this strange point ... how to come to grips, how to think about culture as a progressive form, or culture as something that's a healthy environment.

J C: I think pop music has gone out of its pop phase, where the thing that was big about it were the records and it was flashy and it was duh-duh. The recorded aspect of it, that's become so much less important.

I guess that's what first attracted pop artists, fine artists. The idea that there was this vibrant thing that kids were into and they would rush out and buy a record. They were into the poster and the sleeve design.

G T: It was about reproduction and actually right up until quite recently, people would be incredibly disappointed when the live performance didn't sound exactly the same as, or even challenged, the recorded performance. People actually are starting to realise that they enjoy the moment.

J C: This was brought home to me very clearly when I did the Meltdown Festival at the Royal Festival Hall a few years ago. We had this thing, the underage club, where bands play but you can't be older than 18 to attend. I was allowed in because it was my idea. I really noticed that it was the polar opposite of how I'd experienced things. When a band was on, the kids all rushed to the front and jumped all over the place and just went crazy. Then when somebody played records in-between, they all went off and chatted and didn't dance

G T: Das ist interessant, denn ich stimme dem völlig zu. In der Musikwelt ist alles wirklich zugänglich geworden. Irgendwie hat man diesen erstaunlichen Zugang zu so viel mehr Formen von Musik. In der Kunst glaube ich das eigentlich nicht. Ich glaube, es gibt nur so viel Kunst, wie man sich tatsächlich physisch ansehen, davor stehen kann. Das schafft eine Grenze für die Kunst, vielleicht kann es mehr Galerien geben, obwohl es in gewisser Weise jetzt nicht mehr Galerien gibt als etwa 1989. Das bedeutet, dass es physisch nur eine endliche Menge ausgestellte Kunst geben kann. Natürlich kann man über den Computer Zugang zu Kunst bekommen, oder über Bücher oder andere Medien, aber die tatsächliche Erfahrung davon ist ziemlich begrenzt.

J C: Die Musikwelt und jetzt offenbar auch die Filmwelt erleben eine Krise, weil es da kein Objekt gibt. Vielleicht halten der Kunstmarkt und die Kunstwelt deshalb, weil alles auf ein Objekt hinausläuft. Natürlich gibt es Reproduktionen und Postkarten und Bilder im Netz, aber es gibt nur ein einziges Ding davon auf der Welt. Also, man kommt davon nicht los, man will immer das wirkliche Ding sehen. Bei einem Song gibt es das nicht.

G T: Glaubst du nicht, dass man bei der Musik wieder zum Liveauftritt zurückkommt?

J C: Ja, weil es etwas Einzigartiges ist, was man machen kann. Damit verdienen die Bands jetzt ihr Geld.

G T: Also kommen wir wieder zu diesem eigenartigen Punkt zurück ... wie versteht oder denkt man Kultur als progressive Form, oder Kultur als eine »gesunde Umgebung«.

J C: Ich glaube, die Pop-Musik hat ihre Pop-Phase verlassen, in der die Platten eine große Sache waren, und sie flashy und duh-duh war. Die Aufzeichnung ist um soviel weniger wichtig geworden.

Ich vermute, dass das Musiker und bildende Künstler ursprünglich anzog. Die Vorstellung, dass es diese strahlende Ding gab, auf das die Kids stehen, hinauslaufen und sich eine Platte kaufen. Sie standen auf das Poster und das Cover Design.

G T: Es ging um Reproduktion, und bis vor kurzem waren die Leute unglaublich enttäuscht, wenn die Liveperformance nicht so klang oder sogar besser als die Aufnahme. Den Leuten beginnt tatsächlich klar zu werden, den Moment zu genießen.

J C: Mir wurde das vor ein paar Jahren auf dem Meltdown Festival in der Royal Festival Hall sehr klar. Es gab da diesen Underage Club, wo nur Bands unter 18 spielen durften. Ich durfte hinein, weil es meine Idee war. Ich beobachtete das genaue Gegenteil von dem, wie ich die Dinge empfunden hätte. Wenn eine Band auftrat, stürmten die Kids alle nach vorne, sprangen herum und drehten einfach völlig durch. Wenn dann jemand zwischendurch Platten auflegte, gingen alle, plauderten und tanzten überhaupt nicht. Ich erlebte das als ich jung war, genau Gegenteil. Die Leute tanzten in Diskos, aber standen bei einem Konzert einfach mit verschränkten Armen da.



at all. My experience when I was growing up was the opposite. People would dance in discos and stuff like that, but they'd go to a band and just stand there with their arms folded.

G T: With their arms folded is quite good, isn't it.

J C: Kind of ... Let's talk about a different thing. Nicolas Bourriaud curated the Tate Triennial, it was called *Altermodern*.

G T: The notion of *Altermodern* was a form of thinking about associations and a way of operating culturally, that there was a similitude between certain ideas, that certain ways of thinking had a stronger bond and were perhaps more connected than just cultural or vernacular bonds. That maybe that there would be artists working in London who were more closely allied to artists working in Berlin, than those working in Somerset.

I think a good example is the last Venice Biennale. Nicolaus Schafhausen, the German curator, invited English artist Liam Gillick to show in the German pavilion. This was a very interesting thing to do, to suggest that cultural artistic behaviour isn't necessarily defined by passport boundaries. I think it suggests that some of our culturally defining elements are breaking down. Certainly when you look at it on a cultural contemporary level, there are associations that you can make, in terms of fine art, between artists working in certain ways that relate together. These people could be working all over the world, they're not necessarily working in the same country. Somehow the effect of art, the way you can integrate and that somehow you can work within the art world means that maybe you are travelling around quite a lot. Maybe you are making a new kind of culture...

G T: Mit verschränkten Armen ist ganz gut, oder ...

J C: Irgendwie schon. Aber sprechen wir über etwas anderes. Nicolas Bourriaud kuratierte die Tate Triennale mit dem Titel »Altermodern«.

G T: Der Begriff »Altermodern« stellt eine Möglichkeit dar, über Verbindungen und kulturelles Handeln nachzudenken, und sagt, dass es eine Ähnlichkeit zwischen bestimmten Ideen gibt, dass bestimmte Arten zu denken stärker verbunden sind und vielleicht stärker zusammen hängen als einfach nur durch das Band der Kultur oder der Tradition. Dass es vielleicht Künstler gäbe, die in London arbeiten und mehr mit Künstlern in Berlin gemeinsam haben als mit denen, die in Somerset arbeiten.

Ich denke, ein gutes Beispiel ist die letzte Venedig Biennale. Der deutsche Kurator Nicolaus Schafhausen hat den englischen Künstler Liam Gillick eingeladen, im deutschen Pavillon auszustellen. Diese Behauptung, dass künstlerisches Denken nicht notwendigerweise von Ländergrenzen definiert wird, war sehr interessant. Ich denke, es deutet darauf hin, dass einige unserer kulturdefinierenden Elemente zusammenbrechen. Sicher, wenn man es sich auf einem zeitgenössischen kulturellem Level ansieht, gibt es Verbindungen, die man herstellen kann, in der Kunst, zwischen Künstlern, die einander verwandt sind. Diese Leute könnten überall auf der Welt arbeiten, sie arbeiten nicht notwendigerweise im selben Land. Es ist irgendwie eine Wirkung der Kunst, die Art wie man sich einbinden kann. Wenn man innerhalb der Kunstwelt arbeitet, reist man sehr viel. Vielleicht schafft man auf diese Weise eine neue Kultur.

J C: Sich dessen bewusst zu sein, dass andere Leute vielleicht ähnliche Arbeiten machen, hilft das?

J C: The fact that you're aware of other people that might be working in a similar area, does that help?

G T: I think it does help sometimes. If I'm thinking through a series of ideas or a series of thoughts and I see someone else has done it, it doesn't necessarily make me slap my head and go, »Oh damn, I've missed my chance.« Quite often I'll think, »Oh great. I can go and look at this and I can see how it works and how I feel about it. I can modify my thoughts and ideas.« So, in a way I quite enjoy this collective way of working. I suppose I'm trying to question the idea of authenticity as well, the idea of the performance of looking and of being an audience. That's why I'm working on the clay heads that I'm making, to try to involve the process of production and using the audience as the artwork, or as the artist. I think that the audience members are always artists at some point, artworks don't become artworks unless they've got an audience. I'm not a great one for the desert island scenario.

J C: That's kind of the clichéd old idea of the artist, isn't it? The person operating on their own and seeing the world in a totally unique way. It's interesting, that if you let go of that and invite other people into something, you're still kind of creating it because you create that situation.

You've got some idea. I'm sure you haven't got a total set idea of what you're going to get at the end of it.

G T: No, not at all.

J C: You set up a situation and then see what happens.

G T: That's what you always do when you make a piece of art. I don't want to make ultra didactic art works, which have to be read and understood in a certain kind of way. That goes against the notion of making art in the first place. One of the most important factors of art is that the most successful art is art which can be most misunderstood by the largest amount of people. I got very obsessed with this Che Guevara, Alberto Korda image. It's one of the most well known global signifiers. It's something that means something special and important and significant to a huge amount of people. Obviously that importance and significance is something that's personal, it's not necessarily something that's integral to the image, it doesn't actually live within the image. It's the fact that the image can transfer itself and can map onto whatever experience you want it, or you need it, to map onto. It is a floating signifier.

So, maybe the art that I'm making is a kind of floating signifier of art. It's not necessarily specific art. It's an art of non-specifics, except for the fact that I will inevitably make physical objects, which contain their histories. Hopefully it will also enable the audience to look into or be able to see the workings that go on behind the construction of art.

People actually are starting
to realise that they
enjoy the moment (GT)

G T: Ich glaube, manchmal hilft es. Wenn ich eine Reihe von Ideen durchdenke und dann sehe, dass das schon jemand gemacht hat, meine ich nicht zwangsläufig, »Verdammt, ich hab' meine Chance verpasst.« Ziemlich oft denke ich mir, »Großartig. Ich kann mir das ansehen und verstehen, wie es funktioniert, wie ich darüber denke. Ich kann meine Gedanken und Ideen modifizieren.« In gewisser Weise mag ich diese Art kollektiven Arbeitens. Ich glaube, ich versuche auch die Vorstellung von Authentizität in Frage zu stellen, und mag die Idee eines performativen Sehens und Betrachters. Deshalb arbeite ich an den Lehmköpfen [»Clay Workshop«], versuche den Produktionsprozess miteinzubeziehen und benutze das Publikum als Kunstwerk oder als Künstler. Ich denke, dass das Publikum immer irgendwann zum Künstler wird, Kunstwerke sind nur Kunstwerke, wenn sie ein Publikum haben. Ich bin nicht der Richtige für das Szenario der einsamen Insel.

J C: Das ist wohl ein altes, klischeehaftes Bild vom Künstler, oder? Die Person, die völlig für sich allein arbeitet und die Welt auf eine einzigartige Weise sieht. Es ist interessant, auch wenn man das hinter sich lässt und andere Leute einlädt, dieses Bild immer noch erzeugt wird, weil man derjenige ist, der die Situation schafft.

Du hast eine ungefähre Vorstellung. Aber du hast sicher keine ganz konkrete Vorstellung davon, was am Ende dabei herauskommen soll.

G T: Nein, überhaupt nicht.

J C: Du baust eine Situation auf und schaust dann einfach, was passiert.

G T: So macht man Kunst immer. Ich möchte wirklich keine ultra-didaktischen Arbeiten machen, die auf eine ganz bestimmte Weise gelesen oder verstanden werden müssen. Das widerspricht überhaupt dem Begriff des Kunstmachens. Einer der wichtigsten Faktoren von Kunst ist, dass die erfolgreichste Kunst auch immer die ist, die am stärksten missverstanden werden kann, von der größten Zahl an Leuten. Ich war wie besessen von Alberto Korda's Che Guevara-Foto. Es ist eines der bekanntesten globalen Bedeutungsträger. Es bedeutet für sehr viele Leute etwas Besonderes, Wichtiges und Wesentliches. Offensichtlich ist diese Wichtigkeit und diese Bedeutung etwas Persönliches, es liegt nicht zwingend im Bild, es existiert nicht eigentlich im Bild. Es liegt darin, dass sich das Bild selbst transformieren kann, und sich auf welche Erfahrung auch immer man haben will oder braucht, abbilden kann. Es ist diese Art flexibler Bedeutungsträger.

So ist vielleicht auch meine Kunst eine Art flexibler Bedeutungsträger von Kunst. Es ist nicht unbedingt eine spezifische Kunst. Es ist eine Kunst des Unspezifischen, abgesehen davon, dass ich unweigerlich physische Objekte herstelle, die Geschichten beinhalten. Ich hoffe, dass das auch den Betrachtern ermöglicht, die Mechanismen hinter der Kunst zu sehen oder zu verstehen.

Den Leuten beginnt tatsächlich
klar zu werden, den
Moment zu genießen (GT)

J C: I just wondered whether people approach it in very different ways. Some of them are obviously quite jokey and people have enjoyed making them into grimaces and stuff like that. Were people doing it side by side, would there be, say, five people there at the same time?

G T: The way that it worked was that we had about ten plinths, stands that were in an area with some lights on. And we had another area, more like a studio environment with a table and a few tools. We moved the heads from one area to the other so then the heads were worked on a bit and they went from there back to the plinths. At some point you have to take the sculptures out of the making environment because otherwise in the end they lose all.

J C: Did you speak to people after they'd done it? Do you have an idea of what people thought, how they felt?

G T: I think people really appreciated the idea; they were going around looking at other art and they came across my art and were actually able to do something, to fiddle around and make something themselves.

I mean I'm a big fan – and coming back to the project *The House of Fairytales*, which is this children's arts education project that I'm doing. I'm very keen on the idea of getting people – children mainly – to make and do, to have them not sitting back and being passive. A small amount of passivity is part of the making and doing.

J C: Yes it's lovely to be an audience, isn't it? But it's good to be aware that that's not the only way of interacting with things, to just sit there and let it wash over you. And there's nothing worse when you're in a band then going on stage and having an audience who just stand there saying »Come on then, entertain us.«

G T: What do you do if you feel that way?

J C: Well I twitch about, I do whatever ...

G T: Do you get angry? Do you get irritated?

J C: Sometimes.

G T: We had a studio band for a while which was called *Retarda*, we were really bad, we never practised at all. And at one point I even wrote some lyrics to some songs and then just as we went on I forgot the bit of paper and couldn't remember a single word. But I basically just made it up and realised that it sounded really, really bad and everyone in the audience started looking kind of morose and angry. Somehow I managed to almost absorb all their morose anger and that gave me a certain kind – I mean I almost got quite cross, it gave me some sort of status as the angry person on stage. It seemed to go much better from that moment on and people started responding to it and it seemed to help everyone else who was making up whatever it was that they were making up as well musically. So it's a strange one, trying to figure out how you ... you've probably got it down now.

J C: Ich frage mich gerade, auf welcher unterschiedlichen Weisen die Leute an sie herangehen. Einige von ihnen sind offensichtlich recht witzig, und es hat den Leuten gefallen, aus den Tonköpfen Grimassen und ähnliches zu machen. Arbeiteten sie nebeneinander, waren da, sagen wir, fünf Leute zur gleichen Zeit?

G T: Es funktionierte so, dass wir in einem Bereich zehn beleuchtete Sockel hatten. Und es gab einen anderen Bereich, so etwas wie eine Atelierumgebung mit einem Tisch und ein paar Werkzeugen. Wir trugen die Köpfe von dem einen Bereich in den anderen, dann wurden die Köpfe etwas bearbeitet, und dann kamen sie auf die Sockel zurück. Irgendwann muss man die Skulpturen aus der Arbeitsumgebung wieder heraus nehmen, weil sie sonst am Ende alles verlieren.

J C: Hast du mit den Leuten gesprochen, nachdem sie fertig waren? Hast du eine Vorstellung, was sie gedacht haben, was sie empfunden haben?

G T: Ich glaube, die Leute mochten das wirklich. Sie gingen herum und sahen sich die Arbeiten der anderen an, meine Arbeiten, und konnten tatsächlich etwas tun, etwas selber etwas machen.

Also ich bin ein großer Fan davon – und um auf »The House of Fairytales« zurückzukommen, das Kunstvermittlungsprogramm für Kinder ist, das ich mache. Ich habe die Vorstellung sehr gern, Leute dazu zu bringen, etwas zu tun, vor allem Kinder. Sie sollen etwas machen und sich nicht zurücklehnen und passiv sein. Eine kleine Menge Passivität ist Teil des Machens und Tuns.

J C: Ja, es ist schön Zuschauer zu sein, oder? Aber es ist gut, sich darüber klar zu sein, dass das nicht der einzige Weg ist, mit den Dingen zu interagieren, einfach dazusitzen und es über sich ergehen zu lassen. Es gibt nichts Schlimmeres für eine Band auf der Bühne, wenn das Publikum nur dasteht und sagt, »Also los dann, unterhaltet uns.«

G T: Was machst du, wenn das passiert?

J C: Nun, ich zupfe herum, ich mache irgendetwas ...

G T: Wirst du sauer, oder genervt?

J C: Manchmal.

G T: Wir hatten eine Zeit lang eine Atelier-Band, die »Retarda« hieß, wir waren wirklich schlecht, wir probten nie. Einmal schrieb ich sogar Texte für einige Songs. Ich vergaß beim Auftritt den Zettel und konnte mich an kein einziges Wort erinnern. Aber ich tat einfach so als ob nichts wäre und bemerkte, dass es wirklich richtig schlecht klang, und alle im Publikum irgendwie genervt und zornig aussahen. Irgendwie brachte ich es fertig, ihre ganze Übel-launigkeit und Missmut zu absorbieren, und dann gab mir das tatsächlich so etwas wie den Status der zornigen Person auf der Bühne. Es schien viel besser zu gehen von dem Moment an, die Leute begannen darauf zu reagieren und es schien auch allen anderen zu helfen, die einfach nur so taten, was auch immer, auch musikalisch. Also das ist merkwürdig, herauszufinden, wie man ... du hast das wahrscheinlich im Griff.



END