



Tv, doposcuola e pupazzi giganti

MIKE KELLEY

di Francesco Spampinato

Game Over

82

Link 12

Il gioco come momento “a parte”, con regole sue. Ma anche come modalità di riappropriazione di un mondo distante, lontano, inafferrabile. La ricerca artistica di Mike Kelley più o meno consapevolmente parte da qui. Con un continuo slittamento di senso e ambiente a partire da maschere, cartoni animati e animali di plastica.

Francesco Spampinato è artista e teorico dell'arte. Scrive per *Flash Art*, *Kaleidoscope*, *Impact* e *Artlab*. Vive e lavora tra Bologna e New York.

Tra gli artisti che alla fine del XX secolo hanno messo sotto processo la cultura di massa nel modo più efficace, bisogna senz'altro annoverare Mike Kelley. Nato nei sobborghi di Detroit, culla dell'economia americana, e poi formatosi a Los Angeles, la città in cui l'economia americana diventa spettacolo, Kelley emerge – di fianco a Paul McCarthy, Raymond Pettibon, Jim Shaw e Tony Oursler – come il profeta di quell'estetica del fallimento che si cela nell'ombra dell'industria hollywoodiana. Al contrario degli artisti della *Pictures Generation*, emersi a New York negli stessi anni, che nelle loro opere si appropriano dell'immaginario “proposto” dai media di massa, i californiani preferiscono esplorarne gli effetti. E per farlo si “sporcano le mani”, utilizzano la *performance*, fanno riferimento a un serbatoio sottoculturale che comprende *folk*, *b-culture*, sentimenti *biker* e attitudine *punk*, e incorporano oggetti affettivi e domestici nelle loro opere.

Per questo la loro produzione viene riconosciuta più tardi nel mondo dell'arte, nel corso degli anni Novanta, e coincide con l'associazione retroattiva alle teorie di Julia Kristeva in materia

Link 12

Game Over

83

di “abiezione”. Quella dell’abietto è una condizione a metà tra soggetto e oggetto; abietti sono uomini ai limiti della società, spesso coinvolti in attività perverse e riprovevoli, ma condotte con atteggiamento innocente e apparentemente inoffensivo. L’abiezione in arte viene esplorata nella mostra *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, organizzata dal Whitney Museum di New York nel 1993. Il corpo umano è qui presentato come sezionato, decomposto, o impegnato in funzioni considerate tabù, quelle defecatorie o di natura sessuale. Tra gli artisti presenti figura Kelley, a cui l’anno successivo il museo dedicherà la prima retrospettiva, *Catholic Tastes*.

IL COMPLESSO DEL COMPLESSO EDUCATIVO

Pochi mesi fa Kelley è morto suicida, il che non riflette certo lo spirito cattolico, né le immagini religiose sono esplicitamente presenti nelle sue opere. Piuttosto, la religione (la chiesa) è evocata di fianco ad altri sistemi di indottrinamento sociale, ovvero la famiglia (la casa) e l’educazione (la scuola): “complessi educativi” li chiama l’artista, sistemi psicologici e geografici dipendenti l’uno dall’altro. L’abietto non è una figura attiva, le sue azioni sono riflessi automatizzati alle regole e ai modelli imposti dalla società. Per questo la sua modalità di espressione è l’imitazione, la replica, ed è dall’impossibilità di replicare i suoi “modelli” che nasce la sua frustrazione. Le opere di Kelley – siano esse installazioni, illustrazioni, video o *performance* – sono fondate sulla replica teatralizzata di attività quotidiane “deviate”, ma dalla dimensione mediatica. Ovviamente si tratta di un teatro che prescinde la tradizionale struttura palcoscenico/pubblico; è più una forma di teatrino privato, come quello messo in piedi dal bambino di fronte alla televisione o dall’adolescente al doposcuola. Per esempio, in *Day Is Done* del 2005 ricostruisce le attività pomeridiane di un gruppo di liceali: giochi, balletti e recite. “Non sono eventi scolastici standard”, ci tiene però a precisare, “ma produzioni carnevalesche, simbolicamente in conflitto con l’ordinato mondo dell’educazione... Sono interessato ai comuni rituali socialmente accettati di devianza, come per esempio le attività di Halloween”¹. Un oscuro apparato psicoanalitico sottende la produzione di Kelley, un apparato di origine surrealista (come l’origine dell’abiezione stessa in fondo), che esplora le relazioni tra il funzionamento della società e

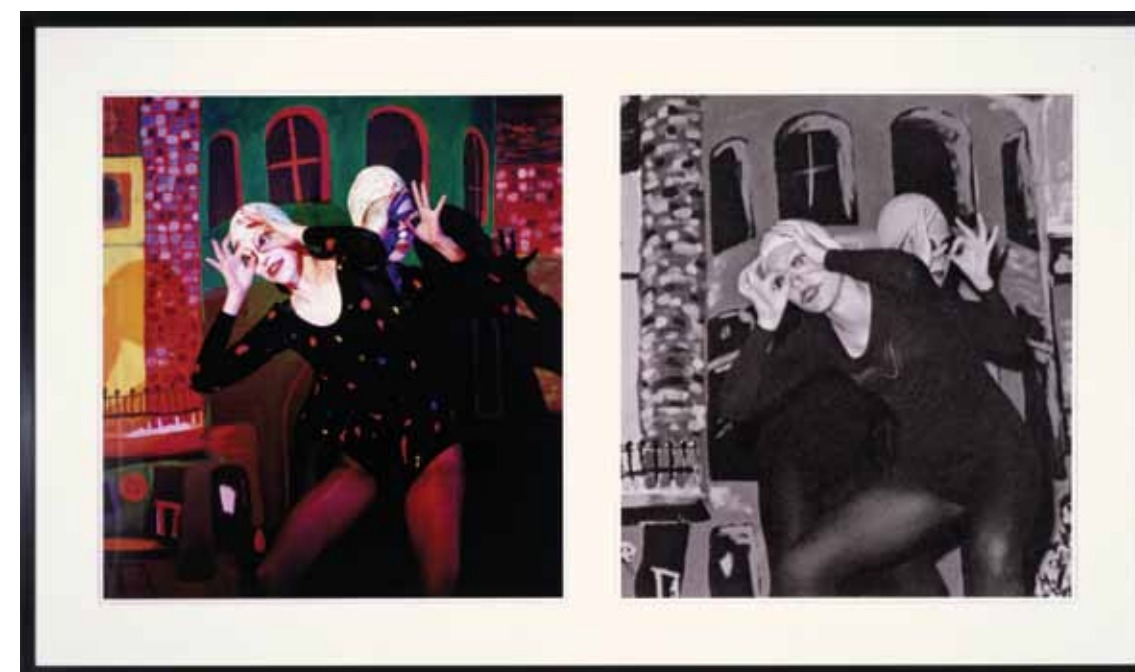
1. M. Kelley, *Day is Done*, Gagosian Gallery, New York/Los Angeles 2007.

a pag. 82:

**Extracurricular Activity
Projective Reconstruction #19
(Shy Satanist)**
2005
stampa piezoelettrica su carta
cotone (bianco e nero)
e stampa cromogenica (colore)
465 x 762 mm ciascuna

in basso:

**Extracurricular Activity
Projective Reconstruction #21
(Chicken Dance)**
2005
stampa piezoelettrica su carta
cotone (bianco e nero)
e stampa cromogenica (colore)
701 x 762 mm ciascuna



del corpo umano. Per farlo, utilizza quel territorio liminale che è il mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, dove la nostra relazione con il corpo (di natura organica, meccanica, simbolica, ma anche estetica) riflette l'educazione che riceviamo a casa, a scuola o in chiesa, ma si modella sugli esempi che la società dello spettacolo ci propone.

DALLA PERFORMANCE ALLA TELEVISIONE

La fase iniziale della produzione di Kelley consiste in *performance*, alogiche e costruite su movimenti concreti in spazi simbolici, senza narrazione. Il desiderio di emulare i meccanismi di “sospensione dell'incredulità” di cinema e televisione, però, lo spinge presto a utilizzare il video. “Mentre gli spettatori cercano di normalizzare il tempo, cercano anche di normalizzare il personaggio”, sostiene infatti a proposito del suo primo video, *Banana Man* del 1983, “Non importa quanto siano inconsistenti le loro azioni, gli attori sono comunque visti come esseri guidati da una qualche ‘psicologia’ unificante. Il lavoro dello spettatore è cercare di capire quale sia”².

Banana Man è una figura minore del programma *Captain Kangaroo* che l'artista guardava da bambino. Tuttavia, presenziando saltuariamente nello show, Kelley dice di non essere mai riuscito a vederlo. Il video, infatti, è un tentativo di costruire la psicologia di *Banana Man* a partire dai suoi ricordi dei racconti degli altri bambini. Ma non è forse vero che dietro a quello che non ricordiamo potrebbe nascondersi un trauma che abbiamo involontariamente rimosso?

Banana Man tira fuori dalle tasche oggetti lunghissimi (salsicce, trenini), accompagnando l'azione con un “oooh”; a parte questo non parla. In fondo, è un abietto televisivo dalla funzione puramente farsesca, una figura minore, che insinua devianza nel meccanismo televisivo, come quella protagonista di *Kappa* del 1986, in collaborazione con Bruce e Norman Yonemoto. Costruito come un documentario, Kelley qui impersona un dio scintoista, spesso al centro di racconti violenti o di natura sessuale. Il video alterna immagini televisive a una favola edipica, costruita come una soap opera, su cui Kelley/Kappa impone la sua influenza maligna.

2. M. Kelley, *The Banana Man* (1983) in Mike Kelley, *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, MIT Press, Cambridge 2004.



Horse Busts, Horse Bodies
2005
installazione multimediale con proiezioni video e fotografie

Tutte le immagini: © Kelley Studio Inc. / Mike Kelley Foundation for the Arts. Courtesy of the foundation and Gagosian Gallery. Photography by Fredrik Nilsen.

In altre opere Kelley fa riferimenti più espliciti alla televisione come specchio dell'ambiente domestico. In *Family Tyranny* del 1987, in collaborazione con McCarthy, impersona il figlio di cui McCarthy/padre abusa liberamente. Il video è girato in uno studio televisivo che ricostruisce rozza-mente un anonimo interno da situation comedy. In modo simile, nella proposta di un programma per Mtv del 1996, *Zoo TV*, mai realizzato, Kelley propone nuovamente una scena di abuso infantile, questa volta però a opera di adulti travestiti da "animali giganti" in una cantina. L'abuso è una metafora dei meccanismi di soppressione perpetrati dagli autoritari "complessi educativi".

In questa chiave bisogna leggere anche l'utilizzo da parte di Kelley dei pupazzi di pezza, solitamente prelevati da negozi di seconda mano. Si tratta di oggetti affettivi di cui ci si sbarazza crescendo, che Kelley dispone muti sul pavimento, ammassa in poltiglie che appende al soffitto, mette in fila o sistema in ordine maniacale su tavoli da cucina, pronti a essere sezionati. Non a caso il concetto di abietto è spesso associato a quello di *uncanny*, che possiamo tradurre come "sconcertante". *Uncanny* è una realtà che ci è familiare ma d'un tratto diventa sinistra. Kelley cura ben due mostre intitolate *Uncanny*, nel 1993 e nel 2004, dove oltre a numerose opere di arte "abietta", sue e di altri, esibisce oggetti quotidiani, spesso relativi all'universo infantile e adolescenziale: fumetti, dischi, libri e numerosi giocattoli e pupazzi di pezza.

I suoi pupazzi "cercano di mettere a dura prova l'identificazione di un corpo con mutazioni e materiali compositi, con sé divisi lungo linee sessuali"³. Il pupazzo è recuperato perché conserva il ricordo del processo di formazione dell'identità (sociale e sessuale) attraverso cui l'individuo è costretto a passare. Per questo i pupazzi di Kelley sono vittime di torture, manipolazioni e abusi: personificano gli esseri umani che li hanno posseduti e le fasi di iniziazione all'età adulta a cui la società, spesso loro malgrado, li ha sottoposti.

3. T. Martin, "Janitor in a Drum: Excerpts from a Performance History", in E. Sussman (ed.), *Mike Kelley: Catholic Tastes*, Whitney Museum of American Art, New York 1993.

MIKE KELLEY

TV, EXTRACURRICULAR ACTIVITIES AND GIGANTIC STUFFED ANIMALS

Francesco Spampinato

CALIFORNIAN ABJECTION

Among the late 20th century artists who have most effectively criticized mass culture, one must certainly mention Mike Kelley. Born in the suburbs of Detroit, the cradle of American economy, he spent his formative years in Los Angeles, the city where the American economy turns into show business, to emerge – alongside Paul McCarthy, Raymond Pettibon, Jim Shaw and Tony Oursler – as a prophet of that aesthetic of failure hidden in the shadows of the Hollywood industry.

Unlike the artists of the *Pictures Generation*, emerging in New York in the same years, who in their works appropriate the imagery “offered” by mass media, the Californian group prefers to explore its effects. And to do so they “get their hands dirty”, using performance, referencing a subcultural reservoir that includes folk, b-culture, biker sensibility and a punk attitude, incorporating emotionally charged, everyday objects in their works.

This is why their production is acknowledged by the art world only later, in the Nineties, and coincides with its retroactive association with Julia Kristeva’s theories on “abjection”. The abject condition lies halfway between subject and object; abject are men at the margins of society, often involved in perverted, objectionable activities, but with a certain innocence and apparent harmlessness. Abjection in art is explored by the exhibition *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, organized by the New York’s Whitney Museum in 1993. The human body is here presented as dissected, decomposed or engaged in functions that are considered taboo, such as defecation or sex. The exhibition also features Kelley, to whom the museum would dedicate its first retrospective the following year: *Catholic Tastes*.

THE COMPLEX OF THE EDUCATIONAL COMPLEX

A few months ago, Kelley committed suicide, which certainly does not reflect a catholic spirit, nor the religious imagery is explicitly imbued in his work. Rather, religion (the church) is evoked alongside other systems of social indoctrination, such as the family (the home) and education (school): the artist calls them “educational complexes”, psycho-geographical mutually dependent systems.

The abject is not an active figure, his actions are automatic reflex reactions to rules and models imposed by society. Therefore his mode of expression is imitation, replication, and his frustration stems precisely from the impossibility to replicate his “models”. Kelley’s work, whether it be installations, illustrations, video or performance, is based on the theatrical replication of “deviant” everyday activities, represented as media events. Obviously it is a theatre that ignores the traditional stage/audience structure; it is more like a private performance, like that of a child in front of the TV or a teenage extracurricular activity. *Day Is Done* (2005), for instance, reconstructs the afternoon activities of a group of high school students: games, dances and recitals. “They are not traditional extracurricular events”, Kelley points out, “but carnivalesque productions, symbolically at odds with the ordered world of education...I’m interested in common socially accepted rituals of deviance, such as Halloween activities”¹.

Kelley’s work is supported by an obscure psychoanalytical apparatus of Surrealist derivation (just as the origin of abjection itself), an apparatus which explore the relations between the functioning of society and the human body. To do so, it roams that liminal territory of the world of childhood and adolescence, where our relationship with the body (organic, mechanical, symbolic, but also aesthetic) reflects the education we are given at home, at school or at church, but that is shaped by the models offered by the society of the spectacle.

FROM PERFORMANCE TO TELEVISION

The early phase of Kelley’s production consists of performances, allogical and built on concrete movements in symbolic spaces, without a narrative. The desire to emulate the mechanisms of “suspension of disbelief” in movies and TV, though, draws him to video. “As film viewers try to

normalize time, so they also attempt to normalize character”, he argues, referring to his first video, *Banana Man* (1983). “No matter how inconsistent their actions are, actors are seen as portraying ‘being’ driven by some unifying ‘psychology’. The viewer’s job is to figure out what that is”².

Banana Man was a minor character from the TV show *Captain Kangaroo*, that the artist used to watch as a child. However, he never got to see the character, which was featured occasionally in the show. The video is actually an attempt to reconstruct the psychology of *Banana Man* based on his memories of what other children told him. But isn’t what we have forgotten often the result of an involuntary repressed trauma?

Banana Man takes out of his pockets long objects (sausages, toy trains) accompanied by an “oooh”; he does not speak a word. He is, fundamentally, an abject TV character with a purely farcical function, a minor figure, injecting creepiness in the TV mechanism, as does the protagonist of *Kappa* (1986), done in collaboration with Bruce and Norman Yonemoto. In this docu-style video, Kelley plays a Shinto god, often featured in violent or sexual tales. The video alternates TV footage and an oedipal tale, built like a soap opera, over which Kelley/Kappa exerts his malignant influence.

SINISTER FAMILIAR STUFFED ANIMALS

In other works Kelley more explicitly references television as a mirror of the family environment. In *Family Tyranny* (1987), made in collaboration with McCarthy, he plays the son whom McCarthy, as the father, freely abuses. The video is shot in a TV studio that roughly evokes an anonymous sit-com interior. In similar fashion, in a 1996 proposal for an MTV show (that never got made) called *Zoo TV*, Kelley again dramatizes child abuse, this time by adults disguised as “gigantic stuffed animals” in a basement. In both cases, the abuse is a metaphor for the suppressive mechanisms perpetrated by authoritarian “educational complexes.”

This is also the adequate interpretation of Kelley’s use of stuffed animals, usually taken from thrift shops. They are emotionally charged objects that one gets rid of growing, and that Kelley places silent on the floor, hangs in mushy balls from the ceiling, lays out in rows or in maniacal order on kitchen tables as if they were operating beds, ready to be dissected.

It is no coincidence if the concept of the abject is often associated with that of uncanny: a familiar reality that suddenly turns sinister. Kelley has curated two exhibitions titled *Uncanny*, in 1993 and 2004, where numerous pieces of “abject art”, both his and by others, were accompanied by everyday objects, often related to childhood and youth: comics, records, books, several toys and stuffed animals.

As Timothy Martin argues in the catalogue of *Catholic Tastes*, Kelley’s stuffed animals “seek specifically to strain the identification of a body with mutations and composites, with ‘selves’ divided along sexual lines”³. The stuffed animal is appropriated as it keeps the memory of that shaping of an identity (social and sexual) which the individual must to undergo. That’s why Kelley’s stuffed animals are victims of tortures, manipulations and abuses: they embody the human beings who have possessed them and the initiatory stages to adulthood which society, often in spite of themselves, has forced upon them.

¹ M. Kelley, *Day is Done*, Gagosian Gallery, New York/Los Angeles 2007.

² M. Kelley, *The Banana Man (1983)* in Mike Kelley, *Minor Histories: Statements, Conversations, Proposals*, MIT Press, Cambridge 2004.

³ T. Martin, “Janitor in a Drum: Excerpts from a Performance History”, in E. Sussman (ed.), *Mike Kelley: Catholic Tastes*, Whitney Museum of American Art, New York 1993.