

# DEEP SHIT

## AN INTERVIEW WITH

# CHRIS OFILI

PAUL D. MILLER

Shit. It's one of those words that appears so much in our contemporary culture's discourse that one is forced to think of it in terms of some meta-context—from the sense of extreme "periodicity" in hip-hop, N.W.A. (*Niggaz With Attitude*) tracks to the Freudian connotations of political extremists' claims for the need to purify the "body politic" of undesirable elements. With Chris Ofili's work—patterns and nodes, layers of transparent resin and, of course, hip-hop—one is confronted with a different value system: Art is uniquely wedded to the mythology that he constructs around the dialogical world of what some call "ghetto fabulous" reality. Constipation, enemas, "purges"—all in Western culture are viewed as dysfunctional responses to a human body burdened with the psychosocial implications of a "mind-body" problem. Coprolites (the technical term for the fossilized feces of animals and humans) in Ofili's work are like nodal points—they hold together the patterns of collaged images around the imaginary characters that populate his canvases. As in places like India and West Africa where elephant dung serves a utilitarian purpose, Ofili's work marks a distinct paradox of African diasporic art in a European context. It forces the viewer to confront the hybridity of Ofili's multiple identities: African, Black British, Human.

Any approach to African diasporic art viewed in a European post-colonial context is, like Freud used to say, "strictly verboten," constipated. Ofili is, like they say in hip-hop, all about flow.

Paul Miller: Though there are elements of both formalist work and a critique of black culture, a lot of the furor over your style of painting has come from the remix and the use of found objects: the photographs, place, context, beads. From what overall direction are you coming?

Chris Ofili: I always think of the work as coming out of hip-hop culture, which is an approach to making things and looking at things with no hierarchy. Everything just gets everything. The site has been bombed out, anyway, and you just bring whatever you want to it. And that's the way I see the situation with art and painting. The whole thing's just been kind of blown apart, and it's wide open for me to bring anything and everything to it. I don't want to say that this is above that, or this is more important than that. The elements just exist as they are, as individual things. But at the same time, once they're put in that new context, they become something else.

PM: That critique of context gives your work a lot of strength. A Brazilian could see something in that painting—the style, especially with the beads and stuff—or a Nigerian, in terms of what is going on in Yoruban, Australian Aboriginal, or even Haitian culture with spirit bottles, where they use beads, too. It all depends on which area of the world you're looking from. It has a resonance that stretches over geography and into radically different cultures.

CO: The most important thing is what people bring to the work, really. Not necessarily what the work is

---

PAUL D. MILLER a. k. a. DJ Spookey that Subliminal Kid, is a writer, conceptual artist, and musician. He lives and works in New York City.

giving out to people. I mean, that's from my point of view, because I make the work and I put so much of what I know into it. But then I think it's also a mirror. It allows people to see themselves and reflect their own ideas in the work.

PM: There are two artists from an older generation who resonate for me when I look at your work. One is Sigmar Polke, of course, with his critique of the surface, the reflective gauze and the resins. The way he would layer newspaper prints. There seems to be a deep structural resonance. What do you think of that?

CO: No, Polke is someone whose work I identify with but at the same time, idealistically, he's coming from a very different point of view. That's what happens. Once you get beyond what you're looking at, you get beyond the surface of the work, and then the ideas that it contains start to unfold. Here we separate. Though I wouldn't like to say what he's dealing with, he's done good anyway.

PM: Well, I thought one of his earliest—or strongest—resonances was using newspaper print and recontextualizing it, cutting it out and leaving the residue on the painting. In your work isn't this tied to the whole critique of political issues? What about Keith Piper? His last show, "Relocating the Remains" (shown at New York's New Museum of Contemporary Art in 1999), was about the shattered aesthetic or the diasporic aesthetic.

CO: Yes, but at the same time I am trying to bring in, not everything, but a lot of the stuff that has been left out. Not the things that you might find at the ICA in London, like books, or the ideas that might come out of museum coffee shops, but rather just magazine culture and the junk of "the everyday." The junk, wow, that's what's interesting. Like the fly, the flies that you find around junk, and all the other stuff that isn't considered high culture.

PM: One thing that black culture consistently deals with is "the everyday." It's almost a battlefield for the minds of people as they live in their urban context.

CO: Yes, to transform that into something else. To take on and let go of clothing and talking styles. It's always difficult to try and explain exactly what's going on in the work, because it has to do with what I'm living.

PM: So do you find that you are by osmotic process absorbing the London environment as a nomad?

CO: Yes. It's funny, because I always like to think of myself as being located in the center of culture, but I'd rather take a position that's slightly outside of things so I can see all of it. Not the heart, but the debris on the outskirts. Really, I'd like to see the things that get rejected, as well as the things that get accepted as worthy of being on the main stage.

PM: Believe it or not, that's similar to what was going on with Alain Locke back in Harlem in the twenties, when he created a journal of philosophy called the *New Negro*, which was a really important thing in the jazz scene. The jazz painters, like Aaron Douglas, were always talking about music and culture as a way of dealing with the everyday. So when I saw your stuff, I was kind of looking at it as post-Hendrix painting, you know? With a voice that crept into the culture by visually trying to render it...

CO: Okay, but in a way I am just trying to make it so noisy that there isn't noise. It kind of cancels itself out, levels itself out. Not noise to the point that it doesn't distort. Rather to the point where it actually starts to form its own melody.

PM: That's what Public Enemy did. You know, bring the noise.

CO: Exactly.

PM: But with all these strange resonances, even the jazz guys like Romare Bearden and his colleagues always talk about organizing principle. The jazz guys are looking to create music as a healing space, and then Bearden is trying to visualize that. So when that gets to a hip-hop context, the pain and the psychological element is like a post-double consciousness, the Dubois kind. It makes me think of the great Charles Mingus book, *Beneath the Underdog*. It's his written testament about jazz. He goes schizophrenic, and all his personalities get bugged out. In the first paragraph, he's three people. He critiques both being the instrument and coming out of the instrument, then being this guy signing contracts, and then the contracts that are reflections of himself. A lot of hip-hop is the business, the business... Like, we are the first generation of Afro-American, or Africans, born to truly embrace or somehow be absorbed by capitalism. That's what Public Enemy's

whole noise thing was about. But in London, people like you or Kodwo Eshun critique that from a place of centeredness to psychologically deal with that in a way that's healing. I mean, in the U.S., the environment's far more corrosive.

CO: Right, right. (Laughter) It's harmful to your health, apparently. In the end, I'm trying to bring something up out of the rubble that's pleasing to look at. And I don't know, it might not necessarily make you think of good things, but at least it stimulates your thought. It's always really complicated to pin things down to say, "It's this, it's that," because it's, kind of, everything, really. And in a way, what I'm trying to do is to promote contradiction because that's the reality of the everyday. One side of the street is this. You cross the street and things change. Instantly.

PM: There's a classic myth of Legba out of Yoruban mythology. Two friends see a guy wearing a hat walking down the street, and they're in the middle of their fields. And one guy sees the hat and says the hat is black, and the other guy sees the other side of the hat and says the hat is white. It's a classic myth. So, the friends start arguing about the hat. And they're like, "Yo, the hat was white," and the other guy says, "No, it was black. What are you talking about?" And they actually go to war. It's a hilarious myth of the Legba as a trickster playing with visibility.

CO: The bottom line is, there was a hat. And that's the fun of it, really. It doesn't really matter what color it was. In the end, there was a hat. And that's the main point of discussion.

PM: So would you say that your work could be a focal point for socialization?

CO: Well that's when I get really excited. That's when the work is performing its function. If there is a function for the work, it is to allow people to... it's a magnet, a magnet for people's thoughts, ideas, and arguments, and hopefully, it will allow people to feel free to disagree with themselves. Not necessarily with others. But to allow them to think one thing, and then to think another thing completely openly. And freely. And not to be so intent on right and wrong.

PM: That means that there are many layers of meaning. I think a lot of times black culture is forced into a position of the politically correct, which actually

CHRIS OFILI, *THE NAKED SOUL OF CAPTAIN SHIT AND THE LEGEND OF THE BLACK STARS*, 1999, acrylic, collage, glitter, resin, map pins and elephant dung on canvas, 96 x 72" / *DIE NACKTE SEELE VON KÄPTN SCHEISSE UND DIE LEGENDE DER SCHWARZEN STERNE*, Acryl, Collage, Glitter, Harz, Pinwand-Stecknadeln und Elefantendung auf Leinwand, 244 x 183 cm.

(ALL PHOTOS: GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK)

caters to a European aesthetic of clarity and linear thought. But a lot of what happened with the diasporic culture is that sense of being the first Generation X, where everything was erased, and you had to rebuild linguistically, psychologically, culturally. It is like the beat in your work, the pointillism that Roy Lichtenstein's characters are based on...

CO: Sigmar Polke.

PM: Polke. Yes. So, when you do an Afro-diasporic critique of that, all of a sudden, it becomes highly charged, eroticized, and sexual, which is again the reference to black culture.

CO: For me, on a practical level, it's to the beat in music, because when the dots are made, there's constantly this tapping noise (*tapping sounds*) when they are being put on. That comes out of just being in the studio and listening to music. That brings me on to other aspects of the work, which is something I've tried to explain many times. Even though it has much to do with hearing music, and it may sound like an illustration, it's not. It's not the kind of illustration of music. It's more, trying to find something that's... almost like... listening... looking. If you listen to something, it goes into the part of your brain that deals with sight. And I'm trying to make paintings that make you hear them, rather than see them. So actually, you're looking at music. So it will teach your eyes to hear, and your ears to see.

PM: What about other references, in black pop culture? What about the roll call, or name call. That's been a serious issue throughout the twentieth century. Each performer, each artist, has a roster of names and references; instead of a kinship clan actually related by blood, it's by ideas, the posse, the crew. What other artists would you reference from either this generation or previous?



CO: Well, in a way, I don't try to separate being, and being artists. I wouldn't like to think that my posse only consists of artists. I don't think society only consists of people who think the way artists think. That's why it's great to have a catalogue essay written by Kodwo, because he obviously has the ability to bring other things to it. And, not necessarily things that people might understand instantly. But, you know, so what? The whole artist thing can be a bit dried up.

PM: I definitely see a consistent theme with people like Ol' Dirty Bastard, definitely a lot of the Wu-Tang crew.

CO: Yes. I'm just trying to mark this time, really. They are the faces we see every time we flip open a magazine. It's most def, it's fantastic. You see them everywhere now. And so, he starts creeping into the work. Lil' Kim, she's been around for a while now, but, again, she's still kind of getting into the December issues of the magazines, so she's creeping back in. Biggie Smalls. But then there are more obscure people that we don't necessarily know like Cats from London. There are so many. Sports figures. Preachers and teachers. And people like Gill Scott Herron. It just goes on and on.

PM: Okay. What about the gaze. I'm really fascinated with the way you mark it out, or sometimes leave it open. What's that about?

CO: It has something to do with being looked at. It's like, if you remove some of the gaze or the ability to return the gaze, then it's almost like you take away the viewer's identity. Or you take away their critical eye. Lately, I've been dealing with being able to see the work in the dark. If you take away the light, which is so fundamental to looking at art and looking at paintings, the work still has a life—like when you turn off the CD player, and the song continues in your head although you don't hear it. Or when you hear the first song in the morning, and you hum it all day. It's that kind of light: the ghost of a painting or the ghost of a song. This is something I have been trying to abstract. Like the third eyes. I'm trying to push the work: less imagery, more lights out. Sort of abstract, spiritual, the essence of an idea rather than the idea itself.

PM: So in that sense, it resonates with Bridget Riley, and the whole patterns Op art thing...

CO: Yes. She's like a diva, man. I mean, in terms of picture making. That stuff from back in the sixties is still useful. You still wonder, "Fuck, what's going on? How am I supposed to look at this? What is it? What is it doing to me?" Physically, anyway. But then it's so useful on a visual level because it scrambles your thought. That's what I was talking about with music and looking. Teaching your eyes to hear and your ears to see. For a few split seconds, your brain doesn't compute. You're just stimulated, but you don't know exactly what you're supposed to do with it. Then it gets in the right place. You think of it as Op art, black and white, and you start to understand exactly what's going on. But it's a bit like hearing a new track by an artist that you don't know. It's what you get in clubs. It's like, "What's this?!" When everyone runs to the deejay booth, and tries to follow the vinyl around to find out what's going on. Then you see it's a white label.

PM: The "dub plate special."

CO: Yes, exactly.

PM: Any video stuff coming out, maybe? Or record covers?

CO: I'm just trying to open things out, really. I'm going to do an album cover. For guys on the Ultimate Dilemma label, The Runaways.

PM: Like, uh, Mary J. Blige, and all that stuff?

CO: Yes, I did an interview with Mary J. Blige.

PM: It was cool... a lot of her music is about pain and transcendence. You know, just like your portraits.

CO: Yes, there are links between what these musicians are saying and what I'm doing. It makes sense to me. But it's like, I'm so knee deep in it that there's no strategy. I'm just wading through it and taking the occasional break and putting on the next mission of it.

PM: Let's go back to the black woman issue. Because that's the whole controversy with the black Virgin Mary. And you, of course, have all the pornographic images as cutouts. Is it a critique of the sexuality that you find missing in our world situation?

CO: I think, with a painting like that, with THE HOLY VIRGIN MARY (1996), there are so many layers of meaning. And that exists, hopefully, with pretty much all of the paintings that I've made. There are

so many layers of meaning. So many contradictions. And that's why I think it's been, dare I say, misunderstood. In a sense, only one level has been looked at. It's kind of like seeing the Wu-Tang Clan as being only Inspectah Deck. (*Laughter*) But there are those other guys. And they've all got solo deals. And they've all got like two albums each. So it keeps going on and on and on. Only seeing hip-hop as KRS-One, one of the early cats, but there are so many other layers to the whole family tree. So, it's about critique. It's about the way the black woman is talked about in hip-hop music. It's about my religious upbringings, and confusion about that situation. The contradiction of a virgin mother. It's about the stereotyping of the black female. It's about trying to make a nineties hip-hop version of the Virgin Mary that would include, therefore, everything that I think she's about. It's about beauty. It's about caricature. And it's about just being confused. But at the same time, it's about not being uncomfortable with that state of mind. And seeing that as a full palate. Rather than just black and white. So, you know, it's the gangster coming out with his full clip. (*Overlapping voices*) (*Laughter*). Scratching it... but I'm just properly scratching it. (*Laughter*)

PM: Right, right. Would you say that you and Kara Walker draw some sort of controversy from the older generation? Do you notice that? Do you get that vibe? In one sense she's dealing with a similar critique, but you guys have radically different content. What do you think of that?

CO: I think the jazz generation's very different from the hip-hop generation. Really. I think the jazz generation had this real problem facing the audience, and was afraid of selling out. And I think the hip-hop generation is really not afraid to say all the bad and the good. And to make fun of what's considered sacred. I feel kind of loose. I just kind of relax and I don't know, it's just... we've got to move on. You

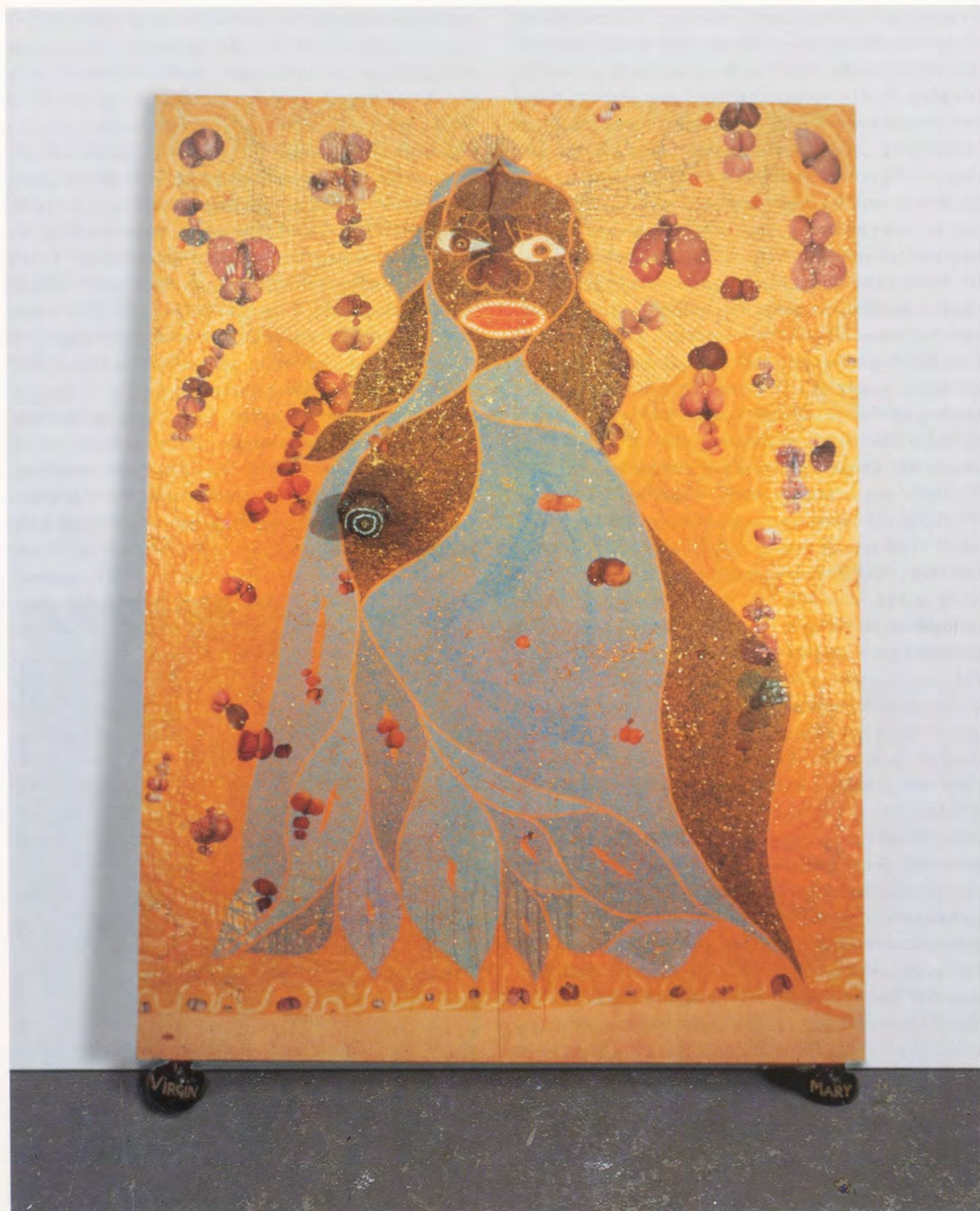
know. We can enjoy all of what we've got, and not be on our knees all the time. Stop thinking, "Oh shit. I can't say that, that might upset somebody," or "I can't play that record. Because there's an old guy over there, and he really won't like the swearing."

PM: That's what makes for unease on the part of the older artist, perhaps. They built their whole structure in that nebulous no-man's land, and perhaps our generation is a lot more, well, probably the first generation of Africans... A lot of these issues come together in the canvas, even if it's a subconscious impulse, that's why it creates such a furor. People are not used to that sense of ease and self-confidence coming out of an African diaspora. And that's what makes it a post-colonial situation.

CO: It has been necessary for me to make some progress as an artist. To really feel that there are no restrictions. Almost like... you can play anything. You can mix it. You can mix rock and roll with Beethoven and not feel as though it was an illegal connection.



CHRIS OFILI, *THIRD EYE VISION*, 1999, acrylic, collage, glitter, resin, map pins and elephant dung on canvas, 96 x 72" / *VISION DES DRITTEN AUGES*, Acryl, Collage, Glitter, Harz, Pinwand-Stechnadeln und Elefantendung auf Leinwand, 244 x 183 cm.



CHRIS OFILI, THE HOLY VIRGIN MARY, 1996, mixed media on canvas, 96 x 72" / DIE HEILIGE JUNGFRAU MARIA, Mixed Media auf Leinwand, 244 x 183 cm.

# STARKE SCHEISSE

## EIN GESPRÄCH MIT

# CHRIS OFILI

PAUL D. MILLER

Scheisse. Das ist eines jener Wörter, die im heutigen Diskurs so häufig sind, dass man es fast zwangsläufig in einer Art Meta-Kontext versteht – angefangen von der Bedeutung seiner extremen rhythmischen Wiederholung in Hip-Hop- und «Niggaz-With-Attitude»-Soundtracks bis zu den Freudschen Konnotationen der Forderungen politischer Extremisten zur Säuberung der politischen Gemeinschaft von unerwünschten Elementen. In Chris Ofilis Arbeiten – Mustern und Knoten, Schichten aus transparentem Harz und natürlich Hip-Hop – begegnen wir einem anderen Wertesystem: Kunst paart sich hier ausschließlich mit der Mythologie, die er um die dialogische Welt der so genannten «Ghetto-Legenden»-Realität herum aufbaut. Verstopfung, Einläufe, Abfuhrmittel: Sie sind in der westlichen Kultur lediglich die Reaktion auf eine Störung des menschlichen Körpers, der unter den psychosozialen Begleiterscheinungen eines Leib-Seele-Problems leidet. Kopolithen (versteinerte Kotfossilie urzeitlicher Tiere und Menschen) bilden in Ofilis Werk eine Art Knotenpunkte; sie verleihen den Mustern der Collagen rund um die Phantasiegestalten, die seine Leinwände bevölkern, Halt. Und wie in Indien oder Westafrika Elefantendung durchaus seine nützliche Verwendung findet, verweist Ofilis Werk auf ein Paradox der afrikanischen Diaspora-Kunst im europäischen Kontext. Es zwingt den Betrachter dazu, es mit Ofilis schillernder Identitätenvielfalt aufzunehmen: Afrikaner, schwarzer Brite, Mensch.

Jeder Zugang zur afrikanischen Kunst der Diaspora im postkolonialen europäischen Kontext betrachtet ist, wie Freud sagen würde, «streng verboten», verstopft. Bei Ofili dreht sich jedoch, wie im Hip-Hop, alles ums Fliesen.

Paul Miller: Was den Stil deiner Arbeiten betrifft, so haben weder das Formale noch die kritische Auseinandersetzung mit der Schwarzen Kultur für Furore gesorgt, sondern der Remix und die Verwendung von Fundstücken: Photographien, Ort, Kontext, Perlen. Aus welcher Ecke kommst du eigentlich?

Chris Ofili: Für mich war eigentlich immer klar, dass meine Malerei aus der Hip-Hop-Kultur kommt. Das bedeutet, dass weder bei der Entstehung noch bei der Betrachtung von Dingen hierarchische Kriterien eine Rolle spielen. Alles wird gleich behandelt. Das Ganze ist doch nur eine Art Bombenkrater, den man mit allem füllt, was einem unterkommt. So sehe ich zumindest die augenblickliche Situation der Kunst und Malerei. Auseinander gerissen und offen für alles. Mir widerstrebt es zu sagen, das rangiert vor dem, oder das ist wichtiger als jenes. Die Teile sind, was sie sind, Dinge für sich. Doch wenn man sie in diesen neuen Kontext stellt, werden sie zu etwas anderem.

PM: Dieser Umgang mit Kontexten verleiht deiner Malerei Kraft. So könnte sich ein Brasilianer von einem solchen Bild angesprochen fühlen, vom Stil, den Perlen usw. Aber ebenso ein Nigerianer. Man mag sich an Elemente der Yoruba-Kultur, der Kultur australischer Aborigines oder auch der haitianischen Kultur mit ihren Geisterfläschchen erinnern fühlen, die allesamt auch Perlen verwenden. Ausschlaggebend ist, woher man schaut, aus welchem Teil der Erde. Die Bilder sprengen alle geographischen Grenzen und sprechen voneinander völlig verschiedene Kulturen an.

PAUL D. MILLER alias *Dj Spooky that Subliminal Kid* ist Publizist, Konzeptkünstler und Musiker. Er lebt in New York.

CO: Am wichtigsten ist, was die Leute selbst mitbringen, nicht, was die Bilder den Leuten bringen. So seh ich es zumindest, schliesslich mache ich sie und lege enorm viel von dem, was ich weiss, hinein. Aber andererseits sind sie auch ein Spiegel. Die Leute können sich selbst und ihre eigenen Ideen in den Bildern reflektieren.

PM: In deinen Arbeiten finde ich einen Bezug zu zwei Künstlern der älteren Generation. Der eine ist natürlich Sigmar Polke mit seiner spezifischen Art, die Oberfläche anzugehen, seinen reflektierenden

und Aussagen nicht dieselben sind: Er hat tolle Sachen gemacht.

PM: Ich dachte an einen seiner frühesten – stärksten – Effekte, als er Zeitungsausschnitte in einen anderen Kontext versetzte und Reste davon in seinen Bildern stehen liess. Gibt es da keine Verbindung zu deinem Umgang mit politischen Themen? Oder auch zu Keith Piper? In dessen letzter Ausstellung, «Relocating the Remains» (New Museum of Contemporary Art in New York, 1999), ging es um eine Trümmerästhetik oder die Ästhetik der Diaspora.

CO: Schon, ich versuche aber auch vieles, was ausgelassen wurde, einzubringen, nicht alles natürlich. Nicht die Dinge, die man im Londoner ICA findet, wie Bücher oder Ideen, die in einem Museumscafé geboren werden, sondern eher Sachen aus der Zeitschriftenkultur oder Alltagsjunk. Junk ist ja das eigentlich Spannende. Wie die Fliege, die Fliegen, die um Abfälle und alles andere schwirren, was nicht zur Hochkultur gehört.

PM: Der Alltag ist etwas, womit sich die Schwarze Kultur schon immer beschäftigt hat. Er ist sozusagen das geistige Schlachtfeld für Leute, die im urbanen Kontext leben.

CO: Ja, um daraus etwas anderes zu machen. Kleidungsstile und Redeweisen aufnehmen und wieder fallen lassen. Es fällt mir immer schwer zu erklären, was in den Bildern geschieht, weil es so sehr mit meinem Leben verstrickt ist.

PM: Nimmst du als Nomade deine Londoner Umgebung quasi durch Osmose in dich auf?

CO: Ja, es ist komisch, eigentlich sehe ich mich gern im Zentrum des kulturellen Geschehens, stelle mich dann aber doch lieber etwas ausserhalb, um das Ganze sehen zu können. Nicht den Kern, sondern den Schutt an der Peripherie. Ich möchte die Dinge, die abgelehnt werden, genau so sehen wie jene, die's ins Rampenlicht schaffen.

PM: Ob du glaubst oder nicht, Alain Locke hat sich in den 20er Jahren in Harlem schon mit ähnlichen Fragen beschäftigt, als er seine philosophische Zeitschrift *New Negro* herausbrachte. Diese war ungeheuer wichtig für die Jazz-Szene. Jazz-Maler wie Aaron Douglas sprachen von Musik und Kultur als einer Form von Alltagsbewältigung. Als ich deine Bilder sah, betrachtete ich sie als eine Art Post-Hendrix-

Malerei: eine Stimme, die sich in die Kultur einschleicht, indem sie versucht, diese visuell wiederzugeben...

CO: Okay, aber irgendwie versuche ich die Bilder nur so laut sein zu lassen, dass daneben kein Lärm mehr zu hören ist. Der Lärm hebt sich so wieder auf, gleicht sich aus – so laut, nicht nur bis er kein Störgeräusch mehr ist, sondern bis seine eigene Melodie entsteht.

PM: Das hat auch Public Enemy gemacht. Du weisst schon: Her mit dem Lärm.

CO: Richtig.

PM: Aber trotz all dieser seltsamen Ähnlichkeiten sprechen sogar Jazz-Musiker wie Romare Bearden und seine Kollegen immer von einem Ordnungsprinzip. Die Jazz-Typen wollen Musik als Ort der Gesundung, und Bearden versucht, das visuell umzusetzen. Im Hip-Hop-Kontext werden Schmerz und psychologische Momente zu einer Art Bewusstsein nach der Spaltung à la Dubois. Ich denke an das grossartige Buch von Charles Mingus, *Beneath the Underdog*. Es ist sein schriftliches Jazz-Vermächtnis. Er wird schizophran, und seine diversen Persönlichkeiten tauchen auf. Im ersten Absatz sind es drei. Er beschreibt sich als Instrument und als das, was aus dem Instrument kommt; als den Burschen, der Verträge unterzeichnet, und als diese Verträge, die wiederum Spiegelungen seiner Person sind. Hip-Hop ist oft ein reines Geschäft, es geht ums Geld... Als wären wir sozusagen die erste Generation von Afroamerikanern oder Afrikanern, die den Kapitalismus wirklich begrüssen und von ihm in die Arme geschlossen werden. Public Enemy ging es bei ihrem Lärm um des Lärms willen vor allem darum. Aber in London gehen Leute wie du oder Kojo Eshun die Sache psychologisch und von innen heraus an, so dass es heilend wirkt. In den Staaten ist die Umwelt sehr viel ätzender.

CO: Stimmt genau (*lacht*). Sie ist eindeutig gesundheitsschädlich. Schliesslich will ich aus dem Schrott auch etwas machen, was gut aussieht. Ob es ein Umdenken bewirkt, weiss ich nicht, jedenfalls gibt es Denkanstösse. Es ist schwierig, immer alles gleich festzunageln, zu sagen: «Es geht um dies oder jenes», denn eigentlich geht es immer um alles. Eigentlich pflege ich gern das Widersprüchliche, denn das ist ja

die alltägliche Realität. Auf der einen Strassenseite ist es so. Dann geht man über die Strasse und alles ist anders. Mit einem Schlag.

PM: In der Yoruba-Mythologie gibt es eine alte Legende von Legba. Zwei Freunde sehen von ihren Feldern aus einen Kerl auf der Strasse, der einen Hut trägt. Der eine sieht den Hut und sagt, der Hut ist schwarz. Der andere sieht die andere Seite des Hutes und sagt, der Hut ist weiss. Ein Klassiker. Die beiden Freunde kriegen sich also in die Wolle. Und wieder geht es los: «Und der Hut war weiss.» «Nein, er war schwarz. Was redest du?» Und sie brechen tatsächlich einen Krieg vom Zaun. Sehr amüsant, diese Geschichte von Legba, wie er die Leute mit optischen Tricks reinlegt.

CO: Der Witz ist, dass es um einen Hut geht. Das macht die Geschichte so komisch. Die Farbe spielt eigentlich gar keine Rolle. Ein Hut war die Ursache. Das ist der springende Punkt.

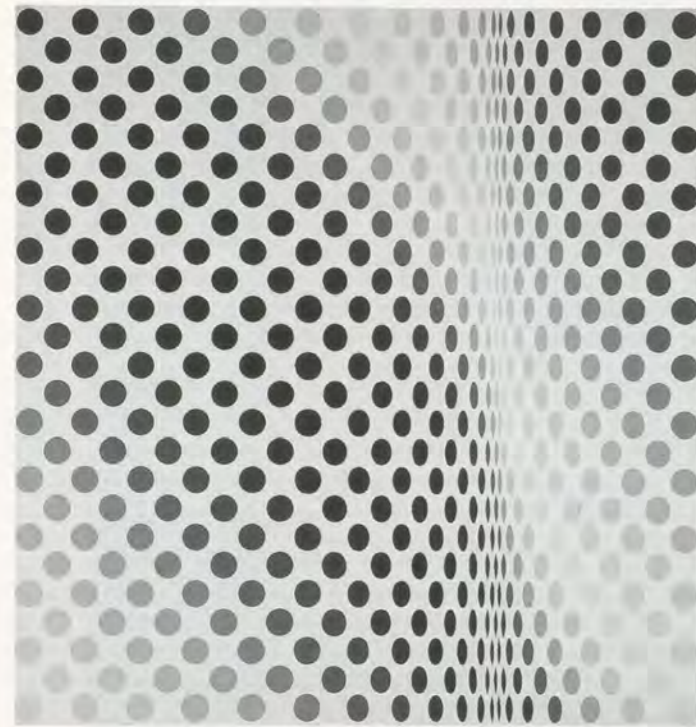
PM: Sind deine Werke vielleicht Brennpunkte gesellschaftlicher Prozesse?

CO: Mindestens wird es genau dann für mich spannend, wenn es so ist. In diesem Moment erfüllen die Arbeiten ihre Funktion. Wenn es überhaupt eine Funktion gibt, dann die, dass ein Werk zum Magneten wird, ein Magnet für die Gedanken und Ideen der Leute. Und für ihre Auseinandersetzung. Hoffentlich lässt es ihnen auch die Freiheit, mit sich selbst uneins zu sein, weniger mit den anderen. Die Freiheit, mal dies, mal jenes zu denken, ohne sich ständig über richtig und falsch Gedanken zu machen.

PM: Das heisst, dass es viele Bedeutungsebenen gibt. Häufig wird Schwarze Kultur in die Ecke des politisch Korrekten gedrängt, was im Grunde auf eine europäische Ästhetik der Klarheit und des linearen Denkens hinausläuft. Aber in der Kultur der Diaspora beruht vieles auf dem Gefühl zur ersten Generation X zu gehören, für die alles im Eimer war, die sich Sprache, Psychologie und Kultur neu erfinden musste. Es ist wie der Rhythmus in deiner Arbeit, der Pointillismus, auf den Roy Lichtenstein mit seinen Figuren zurückgreift...

CO: Sigmar Polke.

PM: Polke. Ja. Wenn du das mit dem Blick des Afroamerikaners in der Diaspora angehst, wird es



BRIDGET RILEY, PAUSE, 1964, emulsion on board, 45 1/2 x 45 3/4" / Emulsion auf Malkarton, 115,6 x 116,2 cm.

Schichten und Harzaufträgen. Seine Anwendung von Druckrastern. Für mich scheint es da eine tiefe strukturelle Verwandtschaft zu geben. Wie siehst du das?

CO: Nein, ich kann mich zwar mit Polkes Werk identifizieren, aber ideenmässig kommt er aus einer anderen Ecke. Ich meine, geht man über das, was man sieht, über die Oberfläche des Bildes hinaus, kommt man in den Bereich der Ideen. Und da trennen sich unsere Wege. Auch wenn meine Themen

unheimlich dicht, erotisch und sexuell aufgeladen, und damit ist auch wieder der Bezug zur Schwarzen Kultur da.

CO: Praktisch heisst das für mich zum Takt der Musik. Denn während die Punkte gesetzt werden, ist ständig dieses rhythmische Klopfen zu hören (*Klopfgeräusch*). Das ergibt sich sozusagen von selbst, wenn man im Atelier ist und Musik hört. Das bringt mich auf andere Aspekte meiner Arbeit, etwas, was ich schon öfter zu erklären versucht habe. Auch wenn sie viel mit dem Hören von Musik zu tun hat und sich wie eine Illustration anhören mag, ist sie das nicht. Sie ist keine Illustration von Musik, eher der Versuch, etwas zu finden, das wie Hören oder Sehen ist. Wenn du dir etwas anhörst, so geht das in dieselbe Hirnregion, in der auch das Sehen stattfindet. Ich versuche also, Bilder zu malen, die man eher hört als sieht. Musik fürs Auge. Bilder, die die Augen hören und die Ohren sehen lehren.

PM: Gibt es noch andere Anknüpfungspunkte in der Schwarzen Popkultur? Welche Namen stehen auf deiner Liste? Im zwanzigsten Jahrhundert war das doch zentral. Jeder Künstler hat eine Liste mit Namen und Referenzen. Anstelle des Clans von Blutsverwandten tritt jener der Geistesverwandtschaft; die Gruppe, die Crew. Welche Künstler aus deiner oder einer früheren Generation würdest du nennen?

CO: Ich versuche eigentlich keinen Unterschied zu machen zwischen Künstlern und Nichtkünstlern. Eine Gemeinschaft, die sich nur aus Künstlern zusammensetzt, würde mir nicht gefallen. Ich glaube nicht, dass die Gesellschaft nur aus Leuten besteht, die wie Künstler denken. Deshalb bin ich auch begeistert, wenn Kodwo einen Katalogtext für mich schreibt. Er kann nämlich ganz andere Dinge einbringen. Nicht unbedingt solche, die die Leute sofort verstehen. Aber was macht das schon? Immer nur Kunst kann ziemlich öde sein.

PM: Ich sehe da eine Gemeinsamkeit mit Leuten wie Ol' Dirty Bastard oder dem Wu-Tang-Clan.

CO: Ja. Ich versuche im Grunde ja nur die Zeit einzufangen. Und das sind eben die Gesichter, denen man in jeder Zeitschrift, die man aufschlägt, begegnet. Da kannst du Gift drauf nehmen, es ist unglaublich. Die sieht man jetzt überall. Und so schleichen sie sich auch in meine Arbeit ein. Lil' Kim ist schon



CHRIS OFILI, NO WOMAN, NO CRY, 1998, mixed media on canvas, 96 x 72" / KEINE FRAU, KEINE TRÄNEN, Mixed Media auf Leinwand, 244 x 183 cm.

länger auf dem Markt, aber sie gehört immer noch zu den Leuten, die es in die Dezemberhefte schaffen, also ist sie auch wieder da. Biggie Smalls. Aber es gibt auch weniger bekannte Leute, die uns nicht unbedingt ein Begriff sind, wie die Cats aus London. Es sind so viele. Sportler, Prediger und Lehrer. Oder Leute wie Gill Scott Herron. Die Reihe liesse sich endlos fortsetzen.

PM: Lassen wirs dabei. Was ist das mit dem Blick in deinen Bildern? Mich fasziniert, wie du ihn betonst oder manchmal auch unbestimmt sein lässt. Worum geht es da?

CO: Es hat mit dem Angeschautwerden zu tun. Wenn man den Blick oder die Fähigkeit, ihn zu erwidern, weglässt, ist es, als würde man dem Betrachter seine Identität rauben. Oder seinen kritischen Blick. In letzter Zeit hab ich mich damit beschäftigt, wie man ein Bild im Dunkeln wahrnehmen kann. Wenn

man das Licht ausknipst, das für das Betrachten von Kunst so zentral ist, lebt das Bild dennoch weiter – wie wenn man den CD-Player ausschaltet und der Song im Kopf weitergeht, obwohl man ihn nicht mehr hört. Oder wie das erste Stück, das man am frühen Morgen hört, und dann den ganzen Tag vor sich hin trällert. Es ist diese Art Licht: der Geist eines Bildes oder der Geist eines Songs. Das habe ich herauszufiltern versucht. Etwas wie ein drittes Auge. Ich versuche die Bilder an ihre Grenze zu treiben: weniger bildhaft, weniger Licht. Sie sollen abstrakter, spiritueller sein, eher dem Wesen einer Idee als der Idee selbst entsprechen.

PM: Da gibt es eine Verbindung zu Bridget Riley und der ganzen Op-Art-Muster-Geschichte...

CO: Ja. Sie ist eine echte Diva, Mann, was das Bildermachen betrifft, meine ich. Mit diesen Sachen aus den 60er Jahren kann man immer noch etwas anfan-

CHRIS OFILI, MONKEY MAGIC—SEX, MONEY AND DRUGS, 1999, mixed media on canvas, 96 x 72" / AFFENZAUBER – SEX, GELD UND DROGEN, Mixed Media auf Leinwand, 244 x 183 cm.



gen. Man fragt sich nach wie vor: «Verflucht, was soll das? Wie soll ich das anschauen? Was ist das? Was bewirkt das bei mir?» Die Erfahrung ist jedenfalls körperlich. Aber auch visuell ist es wirksam, denn es bringt die Gedanken durcheinander. Das meinte ich auch, als ich von Musik und Sehen sprach. Dass das Auge hören und das Ohr sehen lernen soll. Für ein paar Sekundenbruchteile ist das Gehirn ausser Gefecht gesetzt. Man fühlt sich zwar angeregt, weiss aber nicht genau, was anfangen damit. Dann rückt alles an seinen Platz. Man sieht es als Op-Art, Schwarz und Weiss, und beginnt zu verstehen, was es damit auf sich hat. Aber es ist ein bisschen, als hörte man das Stück eines unbekanntes Musikers. Was man in Clubs erlebt: «Was ist denn das?», und alle rennen zum DJ und versuchen auf der Vinylscheibe was zu erkennen. Und dann sehen sie, dass es ein weisses Label hat.

CHRIS OFILI, SWEET POPCORN, 1995, mixed media on canvas / SÜSSES POPCORN, Mixed Media auf Leinwand.

(ALLE PHOTOS: GAVIN BROWN'S ENTERPRISE, NEW YORK)



PM: Eine Spezial-Demo-Version.

CO: Genau.

PM: Machst du was mit Video? Oder Plattenhüllen vielleicht?

CO: Ich bin dabei, mir mehr Freiraum zu verschaffen. Ein Plattencover ist geplant. Für The Runaways bei Ultimate Dilemma Label.

PM: So was Ähnliches wie Mary J. Blige?

CO: Ja, mit ihr hab ich ein Interview gemacht.

PM: War super... in ihrer Musik geht es meistens um Schmerz und Transzendenz. Eigentlich wie in deinen Porträts.

CO: Ja, es gibt eine Verbindung zwischen dem, was diese Musiker sagen, und dem, was ich mache. Das ist nur logisch. Aber irgendwie stecke ich so tief in der Materie drin, dass ich keine Strategie entwickeln kann. Ich wate einfach durch, lege gelegentlich eine Pause ein, und dann geht's auf zur nächsten Mission.

PM: Lass uns noch mal auf das Thema schwarze Frauen zurückkommen. Darum geht es doch bei dieser Kontroverse um die schwarze Madonna. Du hast dir ja alles, was es an pornographischen Darstellungen gibt, ausgeschnitten. Vermisst du denn eine kritische Auseinandersetzung mit der Sexualität in unserer Welt?

CO: Ein Bild wie THE HOLY VIRGIN MARY (Die heilige Jungfrau Maria, 1996) ist unendlich vielschichtig. Das gilt hoffentlich für die meisten meiner Bilder. Diese vielen Bedeutungsebenen und Widersprüche haben, wenn ich das sagen darf, zu Missverständnissen geführt. Man hat immer nur eine Ebene gesehen. Das ist, als würde man den Wu-Tang-Clan auf Inspektor Deck reduzieren (*lacht*). Dabei gibt es all die anderen Burschen mit ihren Solo-Auftritten, und jeder hat mindestens zwei Alben gemacht. So läuft das eben. Hip-Hop wird mit den KRS-1 gleichgesetzt, einigen wenigen Leuten der ersten Stunde. Aber der Stammbaum hat viele Verästelungen. Es geht also um die Auseinandersetzung mit dem Ganzen: Darum, wie auf der Hip-Hop-Szene über schwarze Frauen gesprochen wird; um meine religiöse Erziehung und die Verwirrung, die sie auslöste; um den Widerspruch einer jungfräulichen Mutter. Es geht um das Klischee der schwarzen Frau. Und es ist ein Versuch, in den 90er Jahren eine Hip-Hop-Version der Jungfrau Maria zu schaffen, die alles einschliesst, was ich

mit ihr assoziiere. Es geht um Schönheit, Karikatur und schlichte Verwirrung; gleichzeitig aber auch darum, dass man darüber nicht beunruhigt zu sein braucht. Wir verfügen über die ganze Palette, nicht nur über Schwarz und Weiss. Also... der Gangster tritt auf mit vollem Magazin... (*Stimmengewirr*) (*Gelächter*)... und legt Hand an... nur leere ich es eben wirklich (*Gelächter*).

PM: Ja, genau. Würdest du sagen, dass du und Kara Walker die ältere Generation provoziert? Hast du das schon festgestellt? Gespürt? Sie muss sich ja gegen ähnliche Vorwürfe wehren, auch wenn ihr ganz verschiedene Themen habt. Was denkst du?

CO: Ich glaube, die Jazz-Generation unterscheidet sich grundsätzlich von der Hip-Hop-Generation. Die Jazz-Generation hatte ein echtes Problem mit dem Publikum, sie hatte Angst sich selbst untreu zu werden. Während die Hip-Hop-Generation keine Angst davor hat, etwas Falsches zu sagen oder auch sich über etwas «Heiliges» lustig zu machen. Ich fühle mich ziemlich frei und gehe die Sache locker an. Ich rege mich nicht auf, was weiss ich, es muss schliesslich weitergehen. Wir können uns an dem freuen, was wir haben, ohne dauernd in die Knie zu gehen. Man muss aufhören zu denken: «Verflucht, das kann ich nicht sagen, das könnte jemandem wehtun.» Oder: «Diese Platte kann ich nicht auflegen. Da drüben sitzt ein alter Mann, der wird sich über die schmutzigen Wörter aufregen.»

PM: Ein älterer Künstler hat damit wahrscheinlich ein Problem. Diese Leute haben ihre Kunst in einem nebulösen Niemandsland angesiedelt, während unsere Generation... na ja, wahrscheinlich die erste Generation von Afrikanern ist... Einige dieser Dinge laufen in diesem Bild – vielleicht ganz unbewusst – zusammen, deshalb der Aufruhr. So viel Lockerheit und Selbstsicherheit aus der afrikanischen Diaspora sind noch gewöhnungsbedürftig. Das macht eben die postkoloniale Situation aus.

CO: Für mich war es notwendig, als Künstler einen Schritt vorwärts zu machen. Das Gefühl zu entwickeln, dass es keine Einschränkungen gibt. Beinahe wie... du kannst ja auch alles spielen. Du kannst es mixen. Du mixt Rock and Roll mit Beethoven und hast nicht das Gefühl, die Verbindung sei unzulässig.

(Übersetzung: Goridis/Parker)