

Dirck Linck

„... not a band yet, but well ... hold your breath“

**Chimäre, Gruppe, Multiple – drei Bezugnahmen
auf Pop-Musik seit den 1960ern**

“... not a band yet, but, well ... hold your breath”

**Chimeras, groups, multiples – three reactions
to pop music since the 1960s**

1 Pop-Musik bedeutete den historischen Moment, in dem das ästhetische Urteil, das die Distanz der Institution Kunst zur Kulturindustrie begründet hatte, nicht mehr ernsthaft aufrechtzuerhalten war. Diese Musik war (in jenen Segmenten, an die man sich identifikatorisch ankoppelte) für junge Künstlerinnen und Künstler ganz „klar“ gut und relevant, eine strukturell utopische wichtige Sache. Gleichzeitig schien der stark über den Körper und die Affekte gehende Zugang zu ihr viel schwächer verregelt als der Zugang zur Kunst, und sie erreichte ein Publikum jenseits des Kunstfelds, die jungen Leute, die sich um diese Musik herum gerade zum geschichtlichen Subjekt formierten.

„Einholtendenz“ nennt Bazon Brock anfangs der 1970er Jahre die „Bemühungen der Kunst, sich die Bereiche des Lebens, des Profanen, des Alltäglichen, des Massenhaften und Anonymen anzugliedern“. Er meint vor allem den Aspekt der Vermehrung der künstlerischen *Sujets*, die sich angesichts des sich auf-türmenden Materialbergs aus popspezifischen Zeichen und Dingen ergab. Pop-Art rahme „die Oberflächen des allgemeinen industriegesellschaftlichen Lebens als Tafelbilder“. Brock situiert den Anschluss an Pop letztlich in der Tradition der Zitathaftigkeit, wie sie seit den russischen Avantgarden propagiert wird, die versuchten, das „Leben“ durchs Zeichenzitat (Reproduktion statt Mimesis) in die Kunst *hineinzuholen*, um auf diese Weise die Kunst zu erneuern. Warhol, Oldenburg und Johns haben Pop aber nicht nur zitiert und die parasitäre Popexistenz der Moderne bearbeitet, in der ständig umgebaut wird, was man vorfindet, sie haben (zusammen mit Leuten wie Lucas Samaras, Walter De Maria und La Monte Young) eine Band gegründet. Es geht bei der Arbeit mit einem vorgefundenen Format offenbar auch darum, herauszubekommen, wie es sich anfühlt, *sich selbst* zu medialisieren. Künftig gibt es jede Menge Künstlerinnen und Künstler (von The Red Krayola with Art & Language bis zu Mike Kelley), die diesen Versuch mit Pop-Musik *als Künstler* wiederholen, und es gibt ein paar (von Genesis P-Orridge bis zu Kim Gordon), die erfolgreich zwischen den Sphären Pop und Kunst switchen, Pop-Musik also auch *als Pop-Musiker* machen.

Die Strategie, als Künstler mit sich selbst zu arbeiten (ohne dabei notwendig Pop-Musik zu machen), wird die Kunst nach Pop dominieren und das Leben und Arbeit verklammernde Bild des Künstlers dem Bild des Popstars anähneln. Möglich wurde dies, nachdem die Kunst sich als prozessuales Geschehen zu begreifen begann, dem gegenüber Resultate, Objekte,

1 Pop music represented the historic moment in which the aesthetic judgement that had imposed a distance between art as an institution and the culture industry could no longer be maintained in all seriousness. In the sectors which people plugged into identifiatorily, it was pop music that young artists saw as “unquestionably” good and relevant, as a structurally utopian and important business. Furthermore, access to it was strongly channelled through the body and the emotions and therefore much less regulated than access to art, and it reached a public over and beyond the field of art – the young people who fell into line as the historical subject around this music.

In the early 1970s, Bazon Brock described the “efforts of art to annex the secular, everyday, mass and anonymous areas of life” as a desire to “catch up”. He was thereby referring principally to the way artistic *themes* multiplied as a result of the accumulating mountain of material generated by pop-specific signs and things. Pop Art, he said, turned the façades of ordinary life in an industrial society into paintings. Ultimately, Brock saw plugging into pop as part of the tradition of quotability first advocated by the Russian avant-garde, which had ever since then endeavoured to bring “life” into art by the citation of signs (reproduction instead of mimesis) as a way of reviving art. But Warhol, Oldenburg and Johns not only cited pop and adapted the parasitical pop existence of modernism, constantly reconstructing what already existed, but, together with people such as Lucas Samaras, Walter De Maria and La Monte Young, founded a band. Working with a found format obviously involves finding out what it feels like to medialise *oneself*. Thereafter there were any number of artists (from the Red Krayola jointly with the Art and Language collective through to Mike Kelley) who repeated this experiment with pop music *as artists*, and there were a few (from Genesis P-Orridge through to Kim Gordon) who switched successfully between the spheres of pop and art, i.e. did pop music also *as pop musicians*.

The strategy of working with oneself as an artist (without necessarily doing pop music) dominated art post-pop, and the image of the artist’s intermeshing life and work came to resemble the pop star image. This became possible once art had begun to see itself as a processual event, in comparison with which results, objects and