

Mike Kelley använde funna objekt och skulpturer som rekvisita i sina tidiga performanceverk, till exempel *Poetry in Motion* (1978–79), som i sin tur omfattade en svit korta framföranden: *Tube Music*, *Wind and Crickets*, *The Spirit Collector*, *Indianana*, *Two Machines for the Intellect* och *The Base Man*. Med berättande beskrivningar och handlingar aktiverade Kelley föremålen och kopplade därigenom samman språk, performance och skulptur. Detta lade grunden till hans senare verk. I ett performance talade han in i ett rör på skulpturen *Spirit Collector*, som var kopplad till en bandspelare som spelade upp frasen ”spirit voices”. Ett vitt brus, med vad som menades vara anderöster, kom från ett annat rör som sköttes av Don Krieger (som framträdde med Kelley). År 1998 sattes föremålen ihop till den installation som visas här. Bildspelet återger fotografier tagna under två av Kelleys performanceföreställningar.

Mike Kelley used found objects and sculptures as props in his early performances, such as *Poetry in Motion* (1978–79), which included the suite of short performances *Tube Music*, *Wind and Crickets*, *The Spirit Collector*, *Indianana*, *Two Machines for the Intellect* and *The Base Man*. He would activate the objects through narrative descriptions and actions, thus connecting language, performance, and sculpture. This formed the foundation for his later work. In one performance, he spoke into the tube of the sculpture *Spirit Collector*, which was connected to a deck recorder playing the phrase “spirit voices”. White noise, supposedly containing spirit voices, emanated from another tube handled by Don Krieger (who performed with Kelley). In 1998, the items were assembled into the installation displayed here. The slide show above features photographs taken from two of Kelley’s performances.

Mike Kelley intresserade sig tidigt för vardagliga uttryck för kreativitet, som låg utanför konstens område. Han byggde bland annat fågelholkar med hjälp av gör-det-självm-anualer. Han ville skapa ett slags minimalistisk skulptur som snarare växte ur arbetarklassens kultur än ur konsten, hela tiden med strävan att sudda ut gränsen mellan ”hög” och ”låg” kultur. Fågelholkarna är ytterligare ett exempel på att skulptur för Kelley alltid rymde ett inslag av performativitet – deras form ifrågasätter deras funktion och utmanar själva idén om vad konst är och hur den kan vara ”användbar”. *Gothic Birdhouse* leker med arkitektoniska element från nordamerikansk trägotik, medan *Birdhouse for a Bird That Is Near and a Bird That Is Far* driver med hur konsten skapar illusioner om djup i rummet. Den sistnämnda har en direkt koppling till den *Perspectaphone* Kelley använde som rekvisita i ett av sina tidiga performanceverk.

Mike Kelley took an early interest in everyday creative achievements outside of art. For example, he made birdhouses by following instructions from DIY manuals. Always blurring the boundary between “high” and “low” culture, he sought to create a type of minimalist sculpture that reflected working-class culture more than fine art. The birdhouses also exemplify how sculpture was always a performative gesture for the artist, as their shape questions their function, probing the very idea of what art is and how it can be “useful”. *Gothic Birdhouse* plays with architectural elements of the North American Carpenter’s Gothic style, while *Birdhouse for a Bird That Is Near and a Bird That Is Far* pokes fun at the illusion of spatial depth in art. The latter directly relates to *Perspectaphone*, which Kelley used as a prop in one of his early performances.

*The Futurist Ballet* är ett tidigt experiment med live-performance som inspirerats av *Balli Plastici* (1917), ett verk av den italienske futuristiske konstnären Fortunato Depero (1892–1960). För att citera Kelley: ”*Futurist Ballet* var en gerilla-noise-junk-happening som framfördes, utan tillstånd, i en föreläsningssal på University of Michigan. De medverkande var Jim Shaw, diverse vänner, och jag. Affischer för [...] påhittade evenemang av ’intellektuell’ eller ’estetisk’ karaktär sattes upp runt om i universitetsstaden Ann Arbor i Michigan. När publiken [...] kom till salen möttes de av en neo-dada-föreställning som bestod av en serie absurda händelser som pågick parallellt [...] och ackompanjerades av en massa ljud som genererades av talanglösa musiker, dammsugare och loopade ljudslingor. Det var föreställningar som denna som ledde till bildandet av Destroy All Monsters – ett proto-punkigt noise-band där Shaw och jag ingick.”

*The Futurist Ballet* is an early experiment in live performance, inspired by *Balli Plastici*, a 1917 work by Italian Futurist artist Fortunato Depero (1892–1960). In Mike Kelley’s words: “*The Futurist Ballet* was a ‘guerrilla’ noise/junk ‘Happening’ presented, without permission, in a University of Michigan lecture hall. The cast consisted of Jim Shaw, various friends, and me. Posters for [...] non-existent events of an ‘intellectual’ or ‘aesthetic’ nature were posted around the college town of Ann Arbor, Michigan. When the audiences [...] arrived at the theater, they were confronted by a Neo-Dada performance consisting of a series of absurd, simultaneous events [...] accompanied by lots of noise generated by talentless musicians, vacuum cleaners, and tape loops. Performances such as this led to the formation of Destroy All Monsters – a proto-punk noise band that included Shaw and me.”

*Banana Man*-figuren förekom i ett tv-program som Mike Kelley hört vänner prata om i skolan, men som han aldrig hade sett själv. Utifrån denna begränsade information skapade han sin version av figuren och lekte med förhållandet mellan populärkultur och minne. Videon är uppbyggd som ett förvirrande flöde av scener och associationer. Kelley gestaltar Bananmannen som en ömklig, infantil och obeslutsam figur, utlämnad åt barn som retas med honom och drar saker ur hans fickor. Kelley spelar på motsättningar kring kön, ras och klass – och approprierar ibland amerikanska kulturella stereotyper, bland annat skildringar av ursprungsamerikaner och cowboys. Härigenom framställer han både Bananmannen och sig själv som artificiella – de är konstruktioner som bygger på USA:s kollektiva föreställningsvärld och kulturhistoria.

The Banana Man character originated from a TV show Mike Kelley heard friends talking about at school but never saw himself. Based on this limited information, he created his version of the character, playing with the relationship between popular culture and memory. The video is structured as a disconcerting flow of scenes and associations. Kelley plays Banana Man as a pitiful, infantile, indecisive character at the mercy of children who tease him and pull things out of his pockets. Playing on tensions around gender, race, and class, Kelley at times appropriates US cultural stereotypes including depictions of Native Americans and cowboys. In doing so, he presents both Banana Man and himself as artificial, constructed from the collective imaginary of United States cultural history.

*Janitorial Banner* lånar sitt uttryck från en protestfana eller ett heraldiskt baner, och lyfter fram ett ofta förbisett yrke, vaktmästarens. Mike Kelleys far var vaktmästare på en skola, och Kelley själv hade i perioder samma arbete. Det kan nämnas att han lät fotografera sig som vaktmästare, med en mopp i händerna, för omslaget till katalogen som gavs ut i samband med hans stora samlingsutställning på Whitney Museum of American Art i New York 1993. Genom att skapa en länk mellan konstnär och vaktmästare underströk han inte bara att båda blir osynliga när deras arbete betraktas eller används, han belyste också klasskillnaderna mellan dem. Kelley tillverkade baneret av ett typiskt vaktmästarverktyg: en skurborste. Men i stället för att gnuggas mot golv placeras detta städredskap på museiväggen där den får ett kulturellt och ekonomiskt värde.

Taking the form of a protest or heraldic banner, *Janitorial Banner* highlights a profession that is often overlooked. Mike Kelley's father was a school janitor (or caretaker), and Kelley himself occasionally worked the same job. Notably, he posed as a janitor with a mop for the cover of the catalogue of his major survey exhibition at the Whitney Museum of American Art in New York in 1993. Creating a link between artist and janitor, he not only claimed that both become invisible when their work is viewed or used, but also accentuated the class differences between the two. Kelley made the banner from a typical janitor's prop: a scrub brush. Rather than being dragged across the floor, however, this cleaning tool is placed on the museum wall where it accrues cultural and financial value.

Under 1960- och 70-talen hängde man ofta textila väggbonader med uppbyggliga slogans i amerikanska kyrkor. Genom nunnan Corita Kent blev de kända för allmänheten och ställdes ut på konstinstitutioner. Det är till dessa Kelley refererar med sina banderoller i storformat av limmat filttyg – men här utmanar deras slagord i stället traditionella värderingar. Det var i slutet av 80-talet som Kelleys intresse för banderoller som kommunikationsmedel kom till uttryck i hans skapande. Då började han utforska symboler och tecken, som i *Pansy Metal/Clovered Hoof*, och hur språket kan användas för subversiva ändamål, som i *Symbiotic Relationships*. Verken visas i detta rum för att anknyta till Kelleys sätt att arbeta med språk, ironi och provokation. Vi återvänder till dem länge fram i utställningen, i avdelningen *Half a Man*, där de presenteras integrerade i den period av Kelleys konstnärskap då de tillkom.

Especially in the 1960s and '70s, textile wall hangings with uplifting slogans were often hung in American churches. The nun Sister Corita Kent made such hangings widely known, exhibiting them in art institutions. Kelley references this in his large-format banners made from glued felt – however, the “slogans” here constitute a defiant reversal of traditional values. Kelley’s interest in banners as a mode of communication entered his practice in the late 1980s. For example, he explored visual and symbolic signs in *Pansy Metal/Clovered Hoof*, and the subversive use of language in *Symbiotic Relationships* and other works. They are installed in this room to make a connection to Kelley’s relationship to language, irony, and provocation in his earlier work. Later in the exhibition we return to this body of work in the section *Half a Man* where they are embedded in the period of Kelley’s practice in which they emerged.



*Hierarchical Figure* är ett typiskt exempel på Mike Kelleys ”formmålningar” från 1980-talet. Den svart-vita teckningsstilen påminner om en estetik kopplad till den tidens rockmusik, vilket återigen belyser sambandet mellan konst och musik som går som en röd tråd genom Kelleys konstnärskap. Bilden av dödskallen refererar till *memento mori*-traditionen i europeiskt stillebenmåleri, en symbol som fungerar som en bitter påminnelse om att allt liv och allt mänskligt skapande är flyktigt. Kompositionen med de olika pannåerna påminner om en kropp, med det knivhuggna hjärtat i mitten och tarmliknande former som omger det. Verket kröns av en pryddig rosett – livet kläs upp samtidigt som döden ständigt är närvarande, en klassisk Mike Kelley-punchline.

*Hierarchical Figure* is a typical example of Mike Kelley’s “shaped paintings” of the 1980s. It uses a black-and-white drawing style similar to rock music art of the time, once again highlighting the relationship between art and music which runs through Kelley’s practice. The skull image refers to the *memento mori* tradition in European still-life painting, a symbol that serves as a poignant reminder of how all life and human creation are fleeting in the face of our mortality. The composition of the panels evokes a body, with the stabbed heart at the centre and intestinal forms surrounding it. The panels are wrapped in a neat bow, dressing up life when death is ever present – arguably a classic Mike Kelley punchline.

Mike Kelleys skepsis mot psykoanalytisk teori spelade en stor roll i hans arbete. Psykoanalysen utvecklades av Sigmund Freud på 1890-talet, som introducerade begrepp för hur psykiska drifter och det omedvetna påverkar människans tänkande och beteende. Psykoanalysen blev som teoretisk modell och terapiform under 1900-talet alltmer populär i USA. Denna målning utforskar förhållandet mellan representation, minne och det omedvetna. Kelley speglar ovissheten i omedvetna tankeprocesser när han undersöker konstens svårfångade natur och dess motstånd mot vetenskaplig kunskap.

Scepticism about psychoanalytic theory played a major role in Mike Kelley's work. Sigmund Freud developed psychoanalysis in the 1890s, introducing the concept of psychic drives and the unconscious mind influencing human thought and behaviour. Psychoanalytic theory and therapy became increasingly popular in the US over the twentieth century. This painting explores the relationship between representation, memory, and the unconscious. Kelley examines the elusive nature of art and its resistance to scientific knowledge, echoing the uncertainty of unconscious thought.



Mike Kelley har sytt ihop ett otal virkade och stickade mjukdjur, dockor och filter för att skapa denna stora bonad, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*. Från håll ser den ut som en målning ur den abstrakta expressionismen. Bonaden visas tillsammans med skulpturen *The Wages of Sin* som är placerad intill. Verket belyser all den tid som vuxna lägger på att skapa saker åt sina barn, och påminner om utbytet som äger rum mellan vuxen och barn – en kärlekens och arbetets ekonomi. För att citera Kelley: ”Varje gåva som ges till ett barn bär med sig en outtalad förväntan om återbetalning. Men inget materiellt kan skänkas tillbaka eftersom barnet inte äger någonting. Återbetalningen måste bestå av ren ’kärlek’.” Under barndomens färgglada och lekfulla efterlämningar framträder familjens snåriga maktstrukturer.

Mike Kelley sewed together countless found crocheted and knitted toy animals, dolls, and blankets to create this large tapestry titled *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*. From a distance, the work looks like an Abstract Expressionist painting. It is displayed with a sculptural counterpart, *The Wages of Sin*. The work is a reminder of the time adults spend making things for children and the exchange that takes place between adult and child – an economy of love and labour. According to Kelley, “Each gift given to a child carries with it the unspoken expectation of repayment. But nothing material can be given back since nothing is owned by the child. What must be given in repayment is ‘love’ itself.” Behind the vestiges of a colourful and playful childhood, intractable power structures within the family become visible.

I början av 1990-talet skapade Mike Kelley en serie golvskulpturer av leksaker och filtar som han kallade "Arenas", "Afghans" och "Dialogues". Filtarna fungerar som ett slags teaterscen för de uppstoppade djuren, vilka är arrangerade på skiftande sätt i förhållande till varandra. I vissa verk är de gömda under mattor och i somliga saknas de helt. Sättet de är uppställda på kan påminna om barns olika lekar, men Kelley förvränger strax sådana nostalgiska associationer genom den olustkänsla som de smutsiga mjukdjuren med sina obestämbara uttryck framkallar.

In the early 1990s, Mike Kelley produced a series of floor-based sculptures featuring found toys and blankets, which he titled "Arenas", "Afghans", and "Dialogues". The blankets function as theatre sets for the stuffed animals, which are arranged in different ways in relation to each other, hidden under rugs, or sometimes absent altogether. Their formations recall children's games, although Kelley distorts such nostalgic associations by highlighting the toys' dirtiness, uncanny presence, and elusive nature.

Mjukdjur och en virkad clown poserar som för pass- eller skolfoton. Mike Kelley finns bland dem – ett porträtt av konstnären som ung man omgiven av begagnade och smutsiga mjukdjur som lappats och lagats. De tittar på oss med omaka ögon och ler mot kameran med trasiga eller hopsyddas munnar. Serien skapades 1991 och användes som omslagsmotiv till *Dirty*, det åttonde albumet av noise-rockbandet Sonic Youth, som släpptes 1992. Musiken spelade en viktig roll i Kelleys arbete och liv. Han besatt encyklopedisk kunskap om musikhistoria, från obskyr psykedelia till experimentell jazz och moderna kompositörer. Under hela sitt liv deltog han i experimentella noise- och konstband som Destroy All Monsters, The Poetics och Gobbler. Inspelningar från dessa projekt gavs ofta ut på Kelleys eget skivbolag Compound Annex.

Stuffed animals and a crocheted clown pose as if for passport or school yearbook photos. Mike Kelley is among them – a portrait of the artist as a young man surrounded by used and dirty stuffed animals bearing signs of makeshift repairs. They look at us with mismatched eyes, smiling at the camera with their mouths damaged or sewn shut. The series was created in 1991 and used as a cover motif for *Dirty* (1992), the eighth album by the noise-rock band Sonic Youth. Music played an influential role in Kelley's work and life. He had an encyclopaedic knowledge of music history, ranging from obscure psychedelia to experimental jazz, and modern composers. Throughout his life he participated in experimental noise and art bands including Destroy All Monsters, The Poetics, and Gobbler. Recordings from these projects were often released on Kelley's own Compound Annex record label.

Fotografierna föreställer konstnärerna Bob Flanagan (1952–1996) och Sheree Rose (född 1941), som var aktiva inom performancekonstscenen i Los Angeles. De var intresserade av BDSM (bondage, disciplin, dominans, underkastelse och sadomasochism som psykosexuella praktiker). Här har Kelley fotograferat Flanagan och Rose medan de framträder nakna med mjukdjur mot vita galleriväggar. Färg används för att simulera avföring. Det belyser Kelleys eget intresse för det tabubelagda och förbjudna, det abjekta och det undertryckta, och bryter mot etablerade samhälleliga normer och värderingar.

These photographs feature artists Bob Flanagan (1952–1996) and Sheree Rose (born 1941), who were active in the performance art scene in Los Angeles. They were interested in BDSM (bondage, discipline, dominance, submission, and sadomasochism as psychosexual practices). Here, Kelley has photographed Flanagan and Rose naked, performing with stuffed toys against a white gallery backdrop. Paint is used to simulate bodily waste. This highlights Kelley's own interest in the taboo of the forbidden, the abject and oppressed, transgressing established societal conditions and values.

År 1995 skapade Kelley en stor arkitekturmodell som han kallade *Educational Complex*. Med hjälp av olika källmaterial återskapade Kelley i denna modell de byggnader där han utbildats och uppfostrats – grundskola, gymnasium, konstskola och familjens hem. Liksom i *Sublevel* återgav Kelley de områden han inte kunde minnas som tomma block utan arkitektoniska detaljer. Han menade att de representerade platser för både bortträngning och fantasi – som om han ville säga att det är just för att minnet är så opålitligt som det är så väl lämpat som grund för konstskapande. Mobilerna och teckningarna i serien *Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid* utforskar liknande teman och föreställer planritningar över de skolor som också finns i *Educational Complex*. Även här finns tomma ytor; de arkitektoniska delarna rör sig runt dessa områden. Mobilens flytande och oförutsägbara rörelse ersätter det fasta och säkra minnet.

In 1995, Kelley created a large architectural model he called *Educational Complex*. Using various source materials, the model recreated the buildings where the artist had been educated: primary school, high school, art school, as well as his family home. Similar to *Sublevel*, Kelley represented the areas he could not remember as blank blocks with no architectural detail, which he said represented sites of both repression and imagination – ultimately suggesting memory to be highly unreliable and thus a perfect space for art-making. The mobiles and drawings from the *Repressed Spatial Relationships Rendered as Fluid* series explore similar themes, and depict floor plans of schools also found in *Educational Complex*. There are blank areas here as well; the architectural forms of the mobile move around these areas. The fluid, unpredictable movement of the mobile takes the place of fixed, secure memory.

Detta verk utgår från bilder som Mike Kelley hittat i skolårsböcker och som visar olika aktiviteter som skolan erbjuder utanför schemat. Tillsammans med egna texter och redan tryckta artiklar satte han dem i ett tidningsformat, för att ge intrycket av sanningsenlig rapportering. Men många av hans texter är avsiktligt skrivna i en stil som får betraktaren att ifrågasätta deras äkthet, vilket förebådar den "postsanning" som kännetecknar vårt nuvarande medielandskap. De texter som faktiskt hade förekommit i tidningar, till exempel restaurangrecensioner, har försetts med inkonsekventa rubriker och bilder. Verket är en fortsättning på Kelleys utforskande av hur massmedia och underhållning påverkar vårt sätt att konstruera minnen och personliga narrativ. De aktiviteter som visas i *Timeless/Authorless* har en direkt koppling till Kelleys senare verk *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, som visas i nästa rum.

This work features photos showing extracurricular activities Mike Kelley found in school yearbooks, alongside writing by Kelley, and found articles. He used a newspaper format because of its supposed association with truthful reporting. However, his texts are intentionally written in a style that makes viewers question their authenticity, in many ways presaging our current "post-truth" media landscape. The actual articles that had appeared in newspapers, such as restaurant reviews, have been given incongruous headers and illustrations. The work continues Kelley's exploration of how the media and popular forms of entertainment influence the way we construct memory and personal narratives. The extracurricular activities featured in *Timeless/Authorless* directly inform Kelley's later work, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*, shown in the next room.

Mike Kelley hämtade titeln till detta verk, *Photo Show Portrays the Familiar*, från en tidningsannons för en utställning. Fotografierna utforskar bekanta platser och föremål från hans hemstad Detroit. Trots att bilderna kan verka banala har de betydelse för Kelley, som intresserade sig för deras subjektiva natur. Han leker också med innebörden av begreppet ”familjar” i verkets titel, som även används för att beskriva ett slags övernaturligt väsen eller ande som hjälper utövare av magi och häxkonst. Genom att kombinera dokumentär och fiktion, det verkliga och det subjektiva, lämnar Kelley gott om utrymme för reflektioner kring fotografiernas potentiella betydelser – i förhållande till vad de faktiskt föreställer såväl som bortom det.

Mike Kelley took the title of this work, *Photo Show Portrays the Familiar*, from a newspaper ad for an exhibition. The photographs explore familiar sites and objects from his hometown of Detroit. While the images might appear banal, they were significant to Kelley, who was interested in their subjective nature. He also played with the meaning of the word “familjar” in the work’s title, which can be used to describe a type of supernatural entity or spirit that assists practitioners of magic and witchcraft. Merging documentary and fiction, the real and the subjective, Kelley leaves ample room to consider the potential meanings of the photographs within and beyond what they represent.



Dessa verk ingår i en serie där Mike Kelley återanvänder fotografier från postorderkataloger för hushållsartiklar. Med den subversiva humor som är hans signum kritiserar Kelley hur reklamen främjar olika ideal för det normativa familjelivet. *Options of Coupledom* för tankarna till olika varianter av kärnfamiljen, medan *Timothy Leary's Family Counseling Center* är en hyllning till den amerikanske psykologen Timothy Leary, som förespråkade regelbunden användning av psykedeliska droger, såsom LSD, i terapeutiskt syfte och för andlig utveckling.

These works are part of a series where Mike Kelley repurposed photographs from catalogues selling various household items. Using his trademark subversive sense of humour, Kelley critiques how advertising can promote certain ideals about normative family life. *Options of Coupledom* evokes variations of the nuclear family model, while *Timothy Leary's Family Counseling Center* riffs off the campaign of the Californian psychologist Timothy Leary, who was a public advocate for the regular use of psychedelic drugs such as LSD for therapeutic use and spiritual enrichment.

I *Memory Ware Flat #17* approprierar Mike Kelley traditionen att utsmycka vardagliga hushållsartiklar med olika små föremål som knappar, pärlor och smycken, som förekommer i viss folkkonst. Bruket förknippas framför allt med det tidiga 1900-talets afroamerikanska begravningskonst i den amerikanska södern. Det ursprungliga syftet med traditionen är att hedra minnet av de döda: genom att dekorera med föremål förknippade med en viss person framkallas minnet av denna. Första gången som Kelley stötte på den här typen av ”minnesgoods”-föremål var på en antikmässa i Toronto år 2000. Här använder han traditionen för att ge nytt liv åt saker som ofta ignoreras eller kasseras – inte helt olik hans användning av leksaker och gosedjur i *Half a Man*, som visas i det föregående rummet.

In *Memory Ware Flat #17*, Mike Kelley appropriates folk-art traditions of embellishing everyday household items with various small objects such as buttons, beads, and jewellery. The practice is usually associated with early twentieth-century African-American funerary art in the American South and memorialises the dead, using items associated with a person to evoke their memory. Kelley first encountered “memory ware” objects at a Toronto antiques fair in 2000. Here, he uses the tradition to reanimate found objects which are often ignored or discarded – not unlike his use of toys and stuffed animals in *Half a Man*, on view in the previous room.

Installationen består av fyra kassetbandspelare, ett stort handgjort silvrigt klot och några picknickkorgar som placerats på en nödfilt. Från högtalarna hörs en inspelning av Mike Kelley som läser texter som handlar om studier och observationer av ufon. I texten fokuserar han på det som rör form och färg i iakttagelserna. Kelley manifesterar sitt fortsatta intresse för hur andliga och övernaturliga effekter ”produceras” genom att likställa det utomjordiska med det paranormala och andliga. I verket syns också hans fascination för konspirationsteorier – ett område där samhällets underliggande oro och begär får blomma ut – och som nu onekligen har blivit en del av vår vardag.

This installation consists of four boom boxes, a handmade silver object, and picnic baskets placed on a space blanket. A recording of Mike Kelley reading texts associated with UFO studies and sightings is playing from the speakers. In the text, he focuses on their form and colour. Kelley manifests his ongoing interest in the way spiritual and supernatural effects are “produced”, equating the extraterrestrial to the paranormal and spiritual. The work also speaks to his fascination with conspiracy theories, as a space where society’s unconscious anxieties and desires come to full fruition – indeed, a commonplace element of the world today.