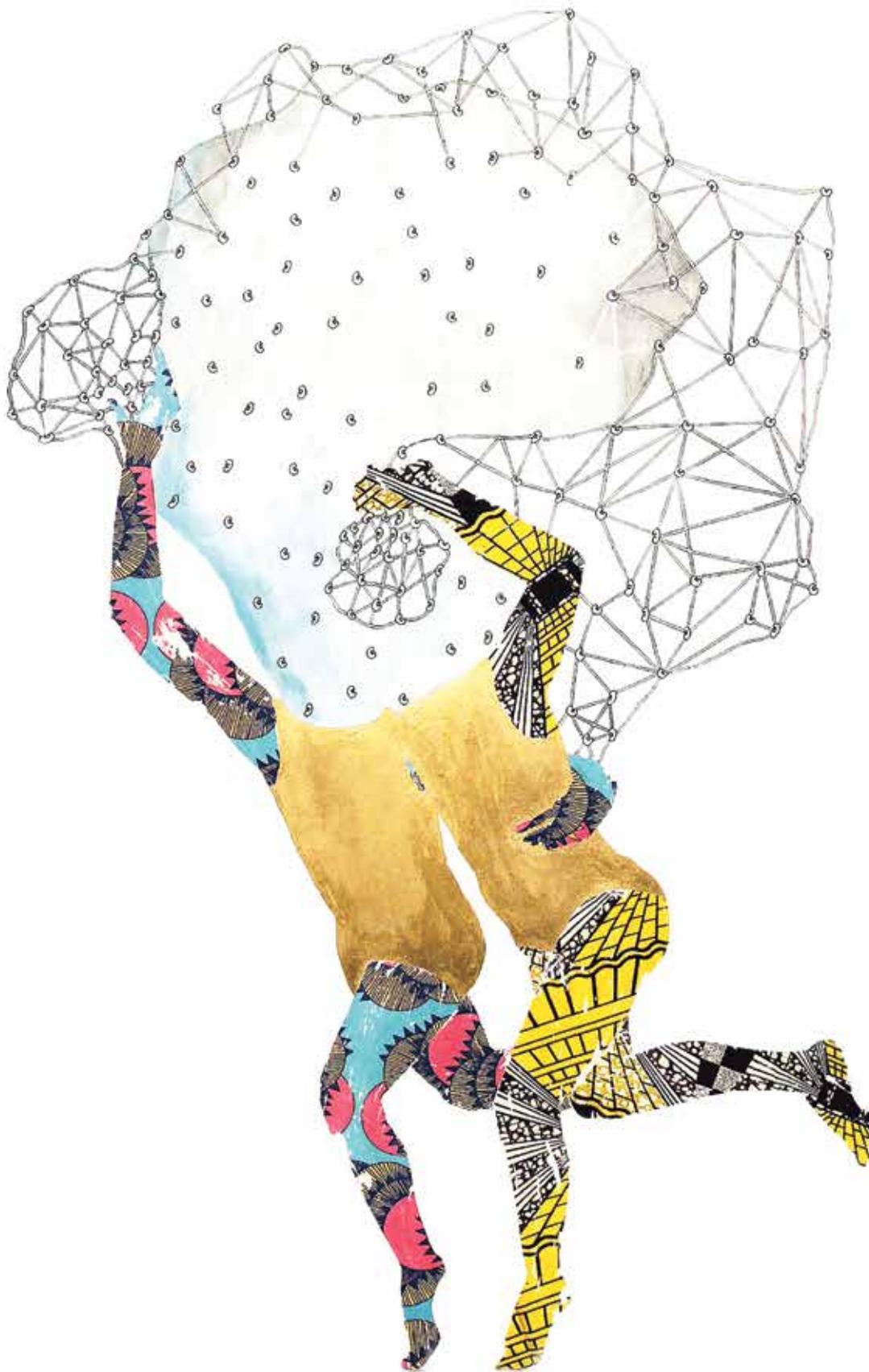


C&

CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND

SPECIAL EDITION #DETROIT



THIS IS NOT ABOUT YOU

PUBLISHED BY

Contemporary And (C&)
2019

CONCEPT

Julia Grosse
Yvette Mutumba

EDITORIAL TEAM

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Jepkorir Rose

CONTRIBUTORS

Ann Mbuti
Asmaa Walton
Bree Gant
Felix Jordan Rucker
Jasmine Sinclair Wilson
Legacy Russell
Malcolm Ohanwe
Mearg Negusse
Olivia Gilmore
Tash Moore
Tikam Sall

BOARD MEMBERS

Christine Eyene
David Adjaye OBE
N’Goné Fall
Thelma Golden
Thomas Lax
Yinka Shonibare MBE
Suzana Sousa

ART DIRECTION & DESIGN

Britta Rogozinski,
SHIFT Design, London

PRINTING

FUNKE Zeitungsdruckereien,
Essen

COPYEDITING AND TRANSLATIONS

Jenifer Evans
Ekpenyong Ani
Elisabeth Wellershaus

© authors / photographers / C&

All rights reserved.
While we have endeavored in good faith to obtain from such third parties the rights we believe necessary to include their works, we do not represent or warrant that use of the content displayed will not infringe or violate the rights of third parties.

FRONT COVER

ruby onyinyechi amanze,
carrying a cloud is easy, if you know how, 2015.
Photo transfers, metallic pigment, ink, graphite, 76 x 51 cm.
Courtesy of the artist and Mariane Ibrahim Gallery

CONTENTS

4 – 5

QUIET AS KEPT

The Detroit-based artist Bree Gant draws on her personal stories to highlight the importance of Black women’s remembering as knowledge production

6 – 8

BRING THE PAIN

Mearg Negusse portrays the American cartoonist Oliver Harrington and his struggle for liberation

9 – 11

AN AFTERNOON AT C.A.N. ART HANDWORKS

Asmaa Walton speaks to the metalsmithing artist Carl Nielbock on his life-changing journey from Germany to Detroit

12 – 13

ON DEATH, LOSS, AND PROCESSING A [BLACK] ARCHIVE

The curator, writer, and artist Legacy Russell ponders the possibility of materializing a Black archive in spaces where language cannot travel

14 – 17

EXILED IN GERMANY

Mearg Negusse on the self-imposed exiles of US artists Mildred Thompson and Ben Patterson

18 – 21

IMAGINING A WAY OUT: DYSTOPIA AND DICTATORSHIPS

Felix Jordan Rucker looks into artistic ways of subverting the control of oppressive regimes via three pioneering Latin American artists

C&

CONTEMPORARYAND.COM

#WEARECONTEMPORARYAND

Contemporary And (C&) is an art magazine and a dynamic space for the reflection on and linking together of ideas, discourse, and information on contemporary art practice from Africa and the Global Diaspora.

22 – 25

THIS IS NOT ABOUT KANYE

Ann Mbuti dissects the meaning behind Heji Shin’s portraits of Kanye West

26 – 27

DIGGING DEEPER

Jasmine Sinclair Wilson on becoming Horace Imhotep’s artwork

28 – 29

THE WYNDSTRUMENT

Wynton Kelly Stevenson speaks to Tikam Sall on being an African American musician in Berlin

30 – 31

HOW TO GIVE SPACE

Olivia Gilmore on moving beyond “allyship”

33 – 35

BLACK TECH

Tash Moore talks to Olivia Guterson about aspects of tech, social media, and Black art support structures

36 – 41

A BAVARIAN INTERGENERATIONAL EXCHANGE

Malcolm Ohanwe meets the artist Ransome Stanley to discuss and compare intergenerational Afro-German experiences

EDITORS’ NOTE

How do we give shape to the many connections we have as part of a global diaspora? How do we create our own language? What are our shared histories and do we remember them the same way? Does someone from Detroit define herself as part of a Black Diaspora with the same implicitness as someone from Berlin? Where does Afro-German identification with Black America fit in here? And what about allyship? Last year in December, five young writers from the US and four young writers from Germany got together at room project in Detroit. During a three-day workshop they asked themselves and each other these questions: What do we share? And where are we completely different? Tutored by Taylor Aldridge, the founder of *Arts.Black* magazine, and given input by Legacy Russell, curator at Studio Museum Harlem, the group dug deep. The three days were a rare moment in which a young generation of African American and Afro-German cultural producers came together to create a space where the coherences as well as differences of Black history and present-day life in Germany and the US were acknowledged, shared, and reflected. The result of this encounter is the current issue you are holding in your hands. After the C& Special Print Issue #Nairobi, this edition is the second issue with content mainly by young arts writers. The result is a print issue that brings together

eleven amazing voices tackling the above questions through very different approaches: from interviewing older-generation artists such as Carl Nielbock and Ransome Stanley to underlining that generation’s importance in art history through short biographical notes on late artists, such as Mildred Thompson, Oliver Harrington, and Ben Patterson. From biographical and poetic pieces to discussing the intersection of art and technology and reflecting on US-American pop culture as an important reference point – yet one which will never be fully comprehensible without an American cultural background. As a senior writer and thinker, Legacy Russell brings all these strings together by contemplating on what a Black archive actually is. We are very impressed and inspired by the contributions for this C& Special Print Issue, which was made possible within the framework of the German campaign Wunderbar Together – The Year of German-American Friendship. Wunderbar Together is initiated by the German Federal Foreign Office, implemented by the Goethe-Institut and supported by the Federation of German Industries (BDI). This campaign works to highlight the decades-spanning foundation of common values, interests, and goals between the two countries. Now, have a look and enjoy delving into the reflections of this very special encounter.

The C& Team



funded by



implemented by



supported by

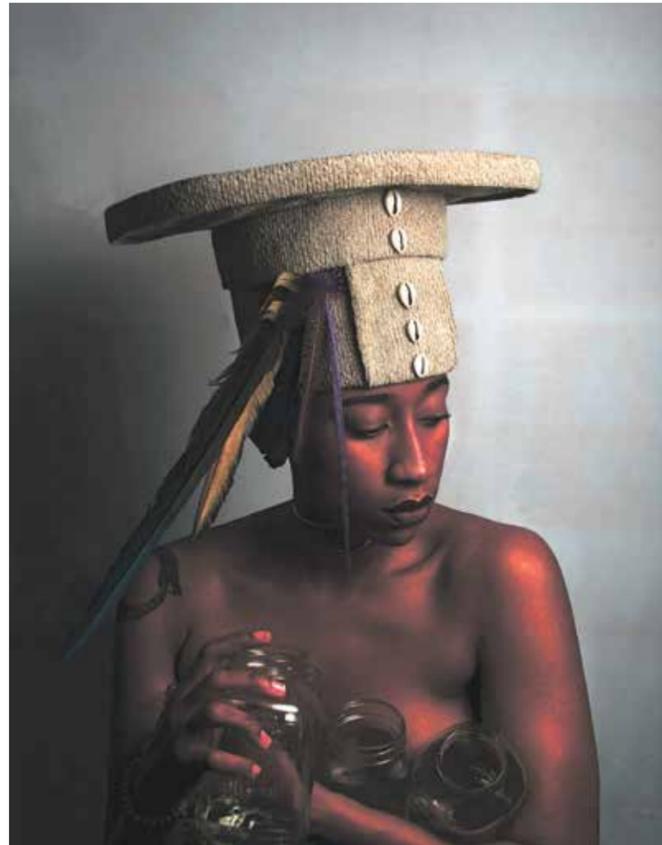


QUIET AS KEPT

Detroit-based artist **BREE GANT** draws on her personal stories to highlight the importance of Black women's rememberings as knowledge production

Sitting at a C& writing workshop with a crew of the young, gifted, and Black from up the street in Detroit and across the ocean in Berlin, I breathed deeper than I have in years. I learned more from shared personal experience than I have in any institution. Subjugated knowledge was a recurring theme, and here I continue to dig for those hidden insights through my own lineage. Gloria Marietta, my father's mother, wasn't allowed to work. My granddaddy was a dentist, so what was the point. She took the bus, volunteered at the hospital, and studied magic. They both went to mass. One time my Aunty Pat took me to a Christian church down Evergreen. I asked them how anyone could walk on water. And they asked me how I could have the audacity. Last year, I asked my grandfather, did you know grandmommy was into spells? She kept books on magic and voodoo and – No. I didn't know. And no, she wasn't into none of that stuff. My grandmother's spells are still protecting us. My mother's mother had a boyfriend. He passed around the same time as her husband; she broke. The bottles were already there, the pills already there, dancing around her nightstand in little cups ready for any party or problem that came their way. They didn't always feel good – Essie Mae and my mom and her younger sister – but they looked good. Vaseline'd knees, rouged cheeks, and pressed hair. And when Essie Mae lost the men, things mostly looked the same for a while. But the pills danced harder.¹

I had my cards read again and grandmommy said I should get some holy water. Ten minutes into Catholic mass at St. Aloysius in downtown Detroit, and I remembered that ritual is so tribal and so personal and so necessary. My mom went there for a twelve-step program/ritual when she was about my age – not to stop drinking, but to stop sinking. I remember watching her freeze her credit cards when I was little. And I remember



bree gant, *water bearer*, 2017.
Digital photograph, 61 x 41 cm.
Courtesy of the artist

the day she finished paying off the loans she took out for me to go to Howard. I am remembering. And where Blackness and everything in proximity is crushed and pressurized into fuel and wealth to be hoarded by whiteness, the rememberings of Black women folx by Black women folx is vital knowledge production² for cultivating new worlds. Come with me.

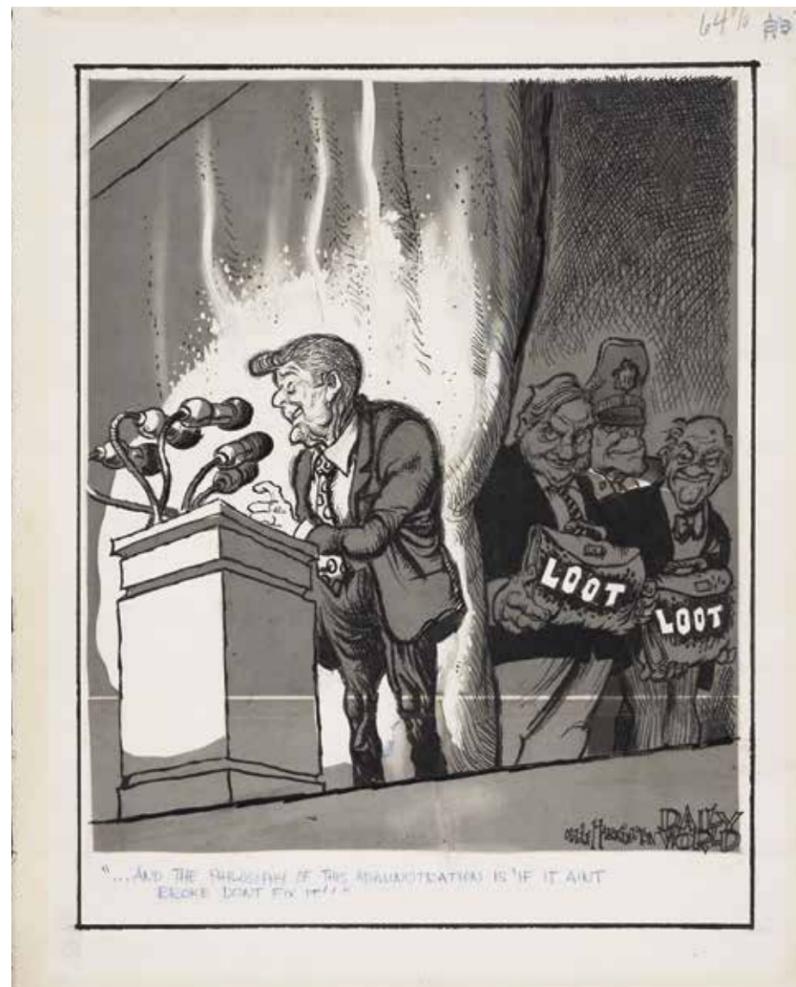
1 I never met Essie Mae. She died just before I was born. Mommy and Aunt Vern say I have her nose.
2 Ciarra Ross, writer and cultural producer, introduced me to this language and concept as a form of liberation work.



clockwise from top bree gant, *what the water gave me?*, 2017.
bree gant, *altar study*, 2017 (detail).
bree gant, *boveda/visionary of vessels*, 2017.
all images Digital photographs, 61 x 41 cm.
Courtesy of the artist

BRING THE PAIN!

MEARG NEGUSSE portrays the American cartoonist **OLIVER HARRINGTON** and his struggle for liberation



In cartooning his forthrightly racist sixth-grade teacher, **OLIVER HARRINGTON** (1912–1995) found a practical way to cope with disturbing situations at a very early stage in his life. His ability would not only become his valve, but a method to analyze the madness African Americans had to face every day under the harsh race politics of the US government.

above Oliver Harrington, *...And the philosophy of this administration is if it aint broke dont fix it*, 1980s. Benday, ink, paper, blue pencil.

opposite Oliver Harrington, *Bootsie and Others*, date unknown. Ink.

both images Courtesy of Dr. Helma Harrington; The Ohio State University, Billy Ireland Cartoon Library and Museum



"Brother Bootsie sir, the news broadcast just said that Brother 'No-Mercy' Brown escaped from the penitentiary tonight. So the manager just sent over the bill, thinkin' that you and Mrs. Brown might prefer to clear the premises . . . before your coffee!"

“Unafraid to speak his mind publicly, he criticized the US government’s treatment of Black veterans and was instantaneously labelled a communist.”

Concurrent to Harrington’s eagerness to challenge stereotypical depictions of African Americans, he understood how to unveil and criticize political mechanisms and their subtexts. With the support of the Negro weeklies, Harrington found a space to evolve his skills, devoid of fear from white censorship. He also gained great acceptance among Black readership because he not only illustrated the malfunctioning political system, but knew how to situate the Black experience within it. Already a trenchant political critic then, he became the first internationally well-known African American cartoonist in 1935 or 1936 (sources vary), when he originated the character Brother Bootsie in his *Dark Laughter* cartoon series for the *New York Amsterdam News*. While Brother Bootsie was an explicit protest against Jim Crow racism, Harrington’s cartoons more generally created a space to visualize the mundane struggles of African Americans during the Depression.

Oliver Wendell Harrington was born in Valhalla, New York in 1912 and raised in the Bronx, where he attended DeWitt High School. After graduating from the National Academy of Design, he continued studying from 1936 to 1940 at Yale University, obtaining a bachelor of fine arts. He had already made his debut in the *Pittsburgh Courier* in 1933, and by this time he was well-versed in cartooning and publishing work in Black newspapers on a regular basis. With the outbreak of World War II, Harrington was sent to Europe and North Africa to work as a war correspondent for the *Pittsburgh Courier*. During that time he published *Jive Gray*, an adventures comic about an African American aviator. In documenting the experiences of African American soldiers abroad, his visual style changed and sharpened his criticism, focused at that time on the hypocrisy of US society as it sought to combat fascism abroad while maintaining segregation politics at home.

After the war, Harrington worked for the National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Unafraid to speak his mind publicly, he criticized the US government’s treatment of Black veterans and was instantaneously labelled a communist. Yet Harrington’s statements about Black lives in the States all converged when he uttered his strong belief that there was nationwide apathy about legislation against lynching.

Concerned Harrington could lose his passport and suffer other repercussions, a Black friend in military intelligence warned him that he was under FBI investigation. Harrington moved to Paris, where he continued writing for various US periodicals and was associated with other Black US expatriates. Shaken by his close friend Richard Wright’s death in 1960, Harrington was convinced that he had been murdered by the CIA.

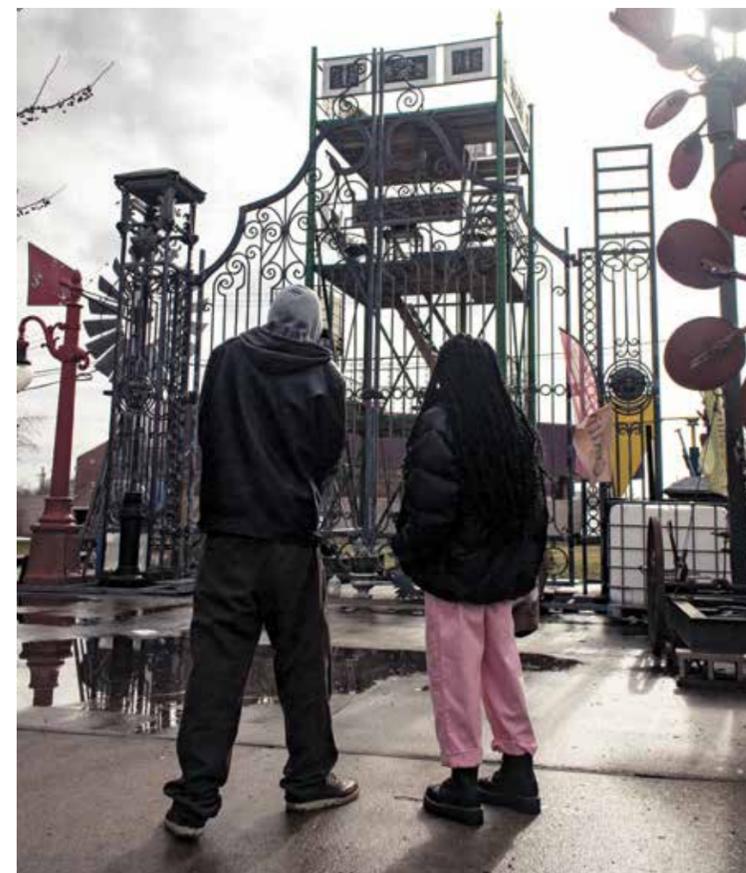
After spending several years as an expatriate in Paris, in 1961 Harrington accepted a job to illustrate a series of American classics for the Aufbau Press, an East German publishing house in Berlin. Though he didn’t intend to stay long, Harrington moved to East Berlin, where he lived and worked until his death in 1995. He created hundreds of cartoons dealing with themes like racism, apartheid, the Vietnam War, the arms race, social injustice, and fascist dictatorships in Latin America, but never featured any topics related to the German Democratic Republic. Despite this he created cartoons and illustrations for German newspapers like *Eulenspiegel* and *Das Magazin*.

To stay updated about US politics, Harrington and his wife subscribed to various US periodicals, and he even went to West Berlin to buy copies. When he applied for a press pass as a foreign correspondent for the *Daily Mail* toward the end of the 1960s, however, he became suspicious to the GDR government. Harrington had been spied on by the FBI in the States from 1946, in France foreigners were often watched by the Deuxième Bureau, and now in East Germany he was being watched by the Stasi. Though Harrington lived hundreds of miles away from the US, he never gave up the struggle for Black liberation. Despite being physically apart from his community, he always drew for an African American audience. Today his forgotten work reveals itself as a documentation of Black perceptions and struggles of his time. More than that, it is a manifestation of how African Americans created their own spaces in order to communicate and resist power structures, and enable themselves to own the pain imposed upon them.



AN AFTERNOON AT C.A.N. ART HANDWORKS

ASMAA WALTON speaks to metalsmithing artist **CARL NIELBOCK** on his life-changing journey from Germany to Detroit

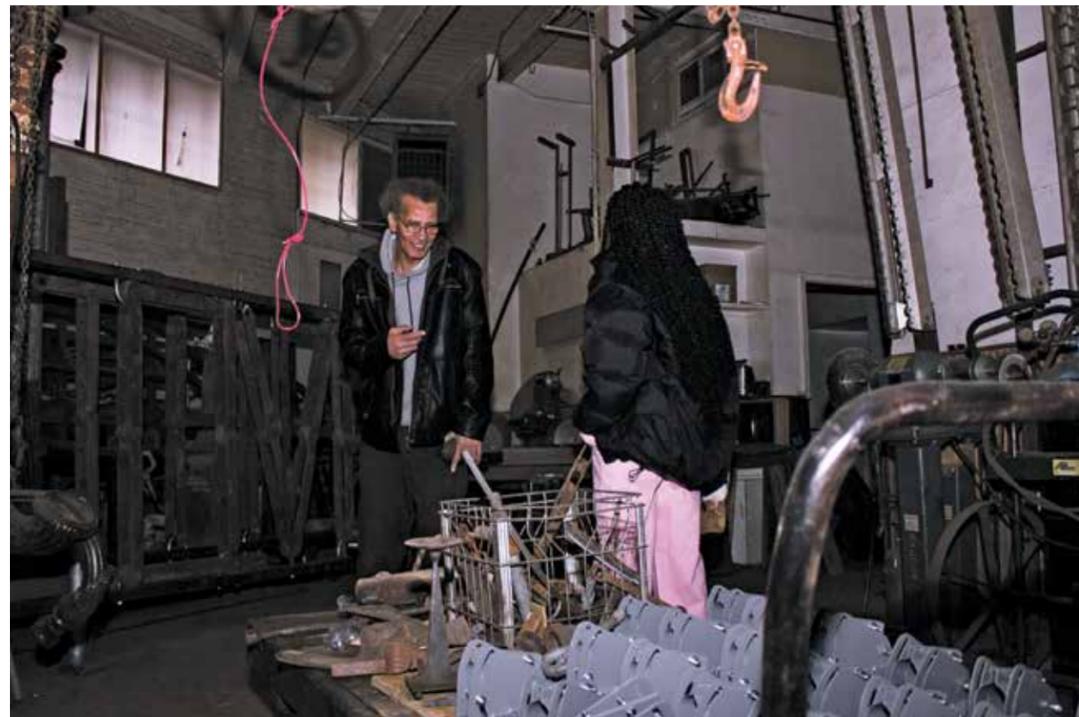
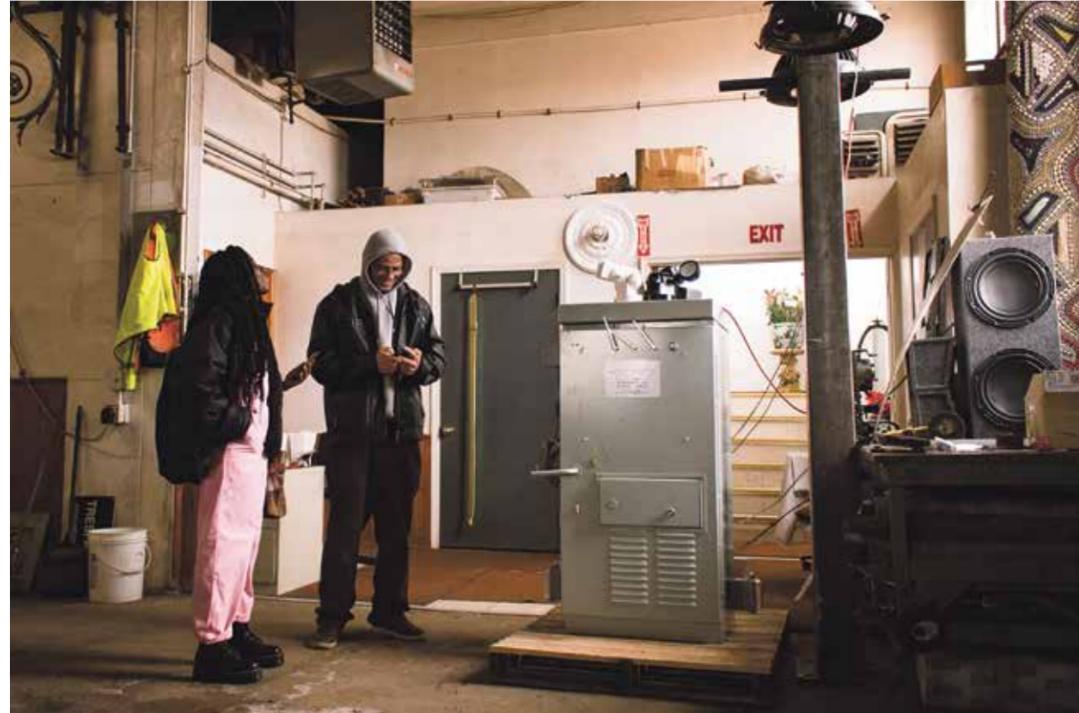


I pulled up to a large building located on the eastside of Detroit, accompanied by Detroit photographer Anthony Parker, to await metalsmithing artist **CARL NIELBOCK**. Nielbock, born in Celle, Germany, moved to Detroit in the mid 1980s to connect with his father and a side of his family that he never knew.

above Carl Nielbock and Asmaa Walton. C.A.N. Art Handworks, Inc. 2019.

Photo: Anthony Parker

“I know how important skilled trades are to people that are not academically inclined,” he said. “They’re like creative people and I know that every person – just like with your photography and your writing – every person has a talent. You don’t go against your talent. You have to work with your initial gifts, but if you never get an introduction, if you never see it, it would never happen.”



both images Carl Nielbock and Asmaa Walton. C.A.N. Art Handworks, Inc. 2019.

Photo: Anthony Parker

As I stood outside on this odd 10°C day in February, I admired a large metal sculpture that read “Detroit,” stretching almost the entire length of his long fence. A few moments later, a black truck arrived and a tall man hopped out and walked right up to shake my hand. We exchanged introductions before being herded into his space, C.A.N. Art Handworks. Once sat inside, I noticed an older gentleman sitting to my left. Nielbock said, “Oh, that’s my dad.” I smiled, knowing that his father was the whole reason he moved to this city.

I was immediately greeted by large equipment, metal scraps, and works in progress. Nielbock began by talking about his introduction to metalsmithing and how that had changed the trajectory of his life. He spoke about his first time seeing someone working with metal and knowing that it was what he was destined to do. This brought us to a conversation about skilled trades, which he is a strong advocate for. “I know how important skilled trades are to people that are not academically inclined,” he said. “They’re like creative people and I know that every person – just like with your photography and your writing – every person has a talent. You don’t go against your talent. You have to work with your initial gifts, but if you never get an introduction, if you never see it ... it would never happen.” In the most simple terms: You don’t know what you don’t know. If you have no exposure to a skill, regardless of talent it is highly unlikely that you will ever attempt it due to lack of access. Access is a major problem in Detroit that is stagnating citizens. Nielbock believes that introducing more skilled trade programs could remedy issues in the city. In 2017, a partnership between Detroit Public Schools Community District, the Detroit Employment Solutions Corp., the City of Detroit, and Detroit’s Workforce Development Board was formed to renovate Randolph Career Technical Education Center. The goal was to attract 900 students and 900 adults for its training programs providing skills in high-demand fields such as carpentry, masonry, plumbing and pipefitting, heating, ventilation, and air-conditioning, electrics, and more. This step for the city shows that perhaps more people are on Nielbock’s page.

Having done prior research I knew why Nielbock had moved to Detroit, but I was curious about how it felt. Imagine leaving one country that is home to half of your identity to travel to a country that represents the other half that you know nothing about. Nielbock came to the city which the largest Black population in the US. Asked how different Detroit felt from Germany, he responded: “Different, like a different planet. I had never seen so many Black people in my life. I had never seen Cadillacs and skyscrapers or anything like that. I liked everything, it didn’t matter. I liked the bum riding down the street, I liked the bag lady with the shopping cart, I liked everything. I felt at home, liberated.”

In November 2018, C& hosted a workshop that brought together writers from the US and Germany for a few days of dialogue. An interesting perspective I received from Afro-German participants was the connection some felt to Black American culture as a result

of exposure through media. Although that media has changed tremendously since his arrival, Nielbock said he had similar experiences. “I thought like everybody knew what happened, with *Roots* and stuff. *Roots* the TV show! I saw it in Germany, every episode – I didn’t skip a beat. Nobody wanted to know anything about *Roots*. Africans? Slaves? Man, give me a break.”

As a Black American I know firsthand that many of us are struggling to find our connection to countries outside of the US. Most of our lineage can only be traced back so far, especially if we have two Black American parents, before we hit the inevitable wall of slavery. During this conversation with Nielbock I realized that even people who identify as Black outside of the US may have this same struggle: a longing for knowledge that you may never be able to truly acquire. He stated that, “There is a connection to your genes and your cultural heritage that you have to be attended with to be a whole person...”

As a way to start filling that void and connect to the other side of his culture, he began an African art collection. While speaking about his collecting, Nielbock shared that he had recently completed an ancestry test and the findings surprisingly reflected his growing collection of African art. “When I was trying to find myself I knew everything about this [Germany]. I grew up there but I didn’t know nothing about my lineage from my dad – from my Black dad down there [in Africa], so at first I started collecting some African art ... then I started bumping into things that were especially made in [Western Africa], continuously bumping into metal objects that were made precolonial in this area.”

Beginning an art collection based on innate feelings, then finding out it can be specifically linked to your heritage must be an amazing discovery. A sense of connection to place is something that many Black people search for and Nielbock found it within the realm of metalwork and sculpture, a world he was already engulfed by. As Nielbock shared the results from his ancestry test, I could feel a sense of pride. Almost as if he had uncovered a missing piece thought to be lost in the vastness that is the African Diaspora.

I ended our interview with the question, “What has the city of Detroit taught you since you’ve been here?” Nielbock paused for a moment and replied, “To be true to yourself.” Detroit is an unapologetic city. Detroiters are who they are and if you don’t like it that’s your problem. From my point of view as a Detroit native, Carl Nielbock’s personality seems to fit right in – he has become a true Detroit. He moved here and built his business from the ground up and understands the importance of the city having resources for its citizens. Detroit is lucky to have a visionary like him make our city his home.

ON DEATH, LOSS, AND PROCESSING A [BLACK] ARCHIVE

Curator, writer, and artist **LEGACY RUSSELL** ponders
the possibility of materializing a Black archive in spaces
where language cannot travel

In the wake of the passings of legendary curators Bisi Silva and Okwui Enwezor – scholars, thinkers, makers of [Black] space – I’ve been turning over the experience of loss, death, and the relationship of these things to how we process, engage with, monumentize a Black archive. With Bisi and Okwui goes a massive amount of [Black] thought, those things that lived with them in the very way they processed a room as an opportunity to build a [Black] project, in the very way they processed a page as an opportunity to bear witness to a [Black] world, the [very Black] words they each manifested in their myriad of talks, interviews, exchanges across the globe. I keep thinking of the things they have taken with them, the things they embodied so fully that it was their existence in the world, as a choreography, that became the text to read – those ineffable motions that cannot be fully transcribed, that transcend and break language, that test the limits of what really can be archived, an intangible memory-space that bends Blackness itself.

Is it possible to ever materialize fully a Black archive? What is a “Black archive,” exactly? What does this really mean? As Black people, we’ve carried so much of our archival experience on our bodies. As an American, the epigenetic trauma of the Middle Passage remains a core component to how my people, our people, process Blackness. The history of the Middle Passage is a genesis story that is marked, in hyphens, how the first African[-]American archive began, triggering the very real anxiety we as Black folk have in our relationship to [Black] history itself. All those bodies, lives, memories, histories – space-travelling. We were carried across water, tightly held captives in a violent womb. This experience was a collective processing of Black data thefted from an origin-site; our bodies were brought as alien algorithm into a most volatile socio-political [anti-Black] geography. All we knew we carried with us: in heartbeats, in each breath taken, in fluids released, in the memory of those cast overboard, those deeply loved who never made it to the [anti-life] on the other side of the break, those who, in their death, established a refusal, glitches in the machinations of capitalism. This was indeed a beginning, and if we begin here, this idea of a “Black archive” must remain uneasy.

An archive is a collection of historical documents; as such, when we consider a Black archive things get complicated, fast. The long history of carrying so much on our bodies suggests that nothing fully can be left behind, there is no comprehensive document. One has to wonder: Does this mean that the construct of a Black archive is too fantastic to be actualized? Is it impossible? In the absence of the physical body there will inevitably be significant gaps, the lived experience [of Blackness] so necessary as an “unlock” to a holistic processing of our [Black] history. The legacy of [Black] history and

the important role oral history has played in celebrating Black narrative means that bound up within the [Black] body are the voices, visions, of so many that have come before each of us. We remain complex in carrying this cultural consciousness, a [Black] people in multiplicity, never monolithic. What knowledge do we take with us when we depart this world? And how to give room to mourn this loss of [Black] knowing, that thing that is slippy and abstract, too gooey to grasp?

It has been two years since Khadija Saye showed her beautiful work in the Diaspora Pavilion of the 2017 Venice Biennale. When I close my eyes I am still there traversing those rooms, and my memories of those moments sing: the electric crush of the opening, a creative cavity heaving with so many [Black] heartbeats, remixed in unison. A necessary code-switch housed beyond the walls of the Arsenale or the Giardini Gardens, it was a coming home. I shared a beer with a friend on the stairs and we threw our hands in the air, our fingers tuning forks to the vibrations of the room. Ecstatic, we let ourselves be embraced by those dancing around us; all together, we danced. That night I felt all the coding we carry on our skin, archived in the memory of muscle, all ancestors in ovation; all together, we were alive. A month later Khadija and her mother, Mary Ajaoui Augustus Mendy, died in the Grenfell Tower fire in London, where they lived on the twentieth floor.

With a trip to Venice ahead, I am thinking of Khadija and Mary. I am thinking of all the things they built together and entrusted to us in collaboration via Khadija’s striking photographs, those things that we have held on to trying so desperately to process their loss, the world’s loss in losing them. I am thinking of the things they built together and had yet to share, those things that perhaps were not written down, nor photographed, those in-between moments, [Black] wishes, [Black] celebrations, [Black] intimacies, [Black] joys. I am thinking of what was taken from them, and what they took with them in this unexpected taking. I am thinking of their [Black] thoughts, the impossible archive that we can only imagine now as we continue to celebrate the lives they lived.

In my commitment to a [Black] archive, I wander through the many rooms of my own body. I wonder: Where can I make space to carry some of those we have lost? Perhaps we can each make space in the places where language cannot travel, those corners where there is feeling only, and the sharp vivacity of memory thrives. Yes – let’s. If even just in part. If even just page by page.



**“Is it possible to ever materialize fully a Black archive?
What is a ‘Black archive,’ exactly?
What does this really mean?”**

above Illustration by Edson Iké, inspired by self-portrait images from Khadija Saye’s
Venice Biennale series *Dwelling: In This Space We Breathe*.

WHY THEY LEFT AMERICA

MEARG NEGUSSE on the self-imposed exiles of US artists Mildred Thompson and Ben Patterson

There are still fields within art that people never associate with people of color. This attitude has doubtless perpetuated itself through art history curricula. The German curriculum still predominantly focuses on white male artists, with a few exceptions. Yet reality, of course, continues to prove this wrong. The fact that the canon has not changed, even as students walk into classrooms with roots that can be traced back a million miles away, is problematic. The content of current curriculums shouldn't be discarded, but it clearly needs to be reviewed. Here are brief sketches of two African American artists who left their home country due to racial discrimination and sexism during the early 1960s. Settled in Germany, they became important contributors to the art scene, but have never been inscribed into either German or US art history curricula. Pioneers in their practices, each artist exemplifies the Black space in art fields that people would never ascribe to them.



BEN PATTERSON

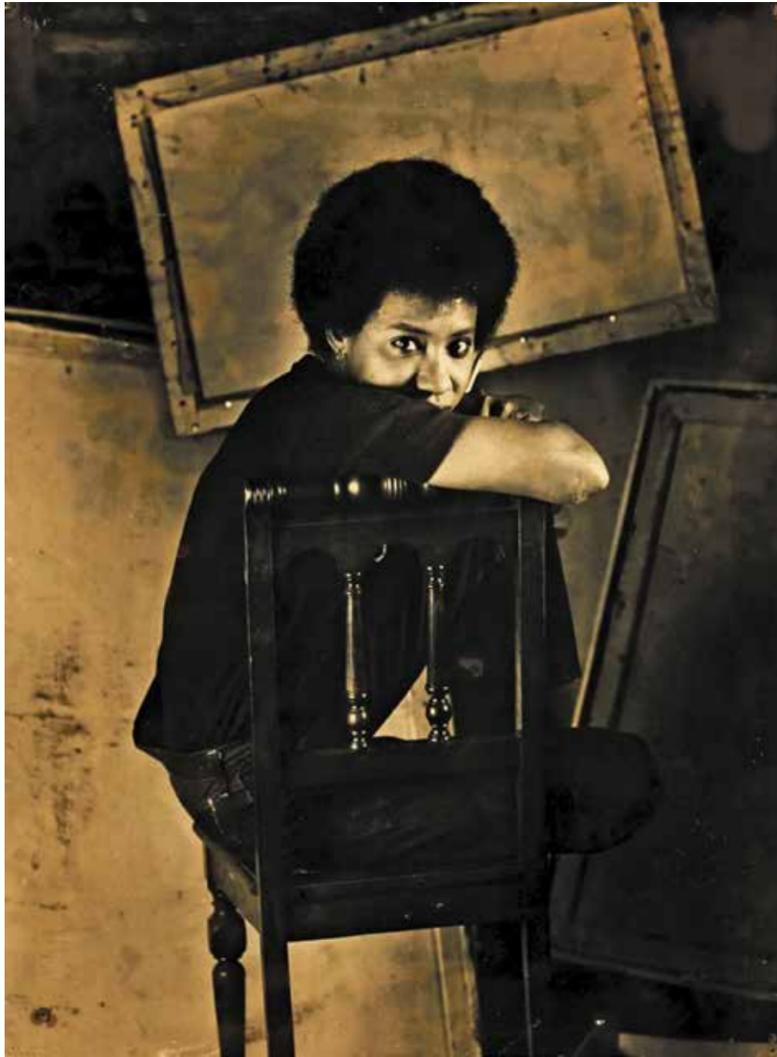
Ben Patterson was born 1934 in Pittsburgh, Pennsylvania, and died in 2016 in his adopted hometown of Wiesbaden in Germany. He studied music at the University of Michigan in Ann Arbor, graduating with a bachelor's degree in 1956. As an African American he had no chance of finding work due to racial discrimination, so he moved to Canada to perform with various orchestras as a double-bass player. In 1960 Patterson went to Cologne, Germany, for a performance, but became an integral part of a group there which freely experimented with music, and subsequently co-founded the art movement Fluxus.

As a politically conscious person, Patterson participated in the 1963 March on Washington and became involved in the Civil Rights Movement. He was disappointed to note the absence of his US Fluxus colleagues, and to feel the apathy of these people whom he had spent so much time with, who shared his innovative ideas and pleasure in nonconformist approaches to rethinking the world.

Though Fluxus never was about real politics, the general absence of acknowledgment of Ben Patterson as a founding member must be noted. His disappointment after the March on Washington is revealing of what has become the unquestioned art historical canon. Today his work and accomplishments are still widely unknown. But understanding how he navigated through the art world as a Black man, who felt both the full bodily constraints of being in the States and a failure of empathy among his artist friends for what being a Black man at that time entailed, is valuable in mediating and reflecting on what it means to be Black in the art world today.

Photograph of Benjamin Patterson's *Variations for Double-Bass*.
Museum of Modern Art (MoMA), New York. Acc. n.: 2642.2008.

©2019 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence



MILDRED THOMPSON

Born in 1936 in Jacksonville, Florida, Mildred Jean Thompson was not an artist easily pigeonholed as a painter or sculptor. She was an artist who versed herself in multiple directions, such as printmaking, photography, writing, filmmaking, and electronic and blues music. Thompson began her formal training as an artist at Howard University in 1953. After graduating, she failed to obtain a Fulbright scholarship for study abroad but decided to go on her own. She left for Germany in 1958 and studied at the Hamburg Hochschule für Bildende Kunst. After three years she ventured to the States again but, confronted by an exclusionary commercial art scene and blunt racism and sexism, she quickly headed back to Germany – this time to Düren, a small town near Aachen and Cologne, where she stayed for twelve years before finally returning to the US in 1974. Opposed to expectations that she would incorporate her struggles as an African American woman into her work as an artist, she dedicated herself to non-representational abstract work, encouraged by her education in Hamburg. Thompson died in 2003. Her body of work still hasn't been examined nearly as much as that of her male counterparts. But she was truly pioneering in that her paintings, drawings, and etchings were highly intuitive and inspired by multiple disciplines. Her visionary view of what art could convey has been neglected by large parts of the art world for a long time and, needless to say, it has not been part of art history curricula in either Germany or the States. Recently there has been a rediscovering of her work, however: In 2017 it obtained formal representation by Galerie Lelong & Co., New York, and in 2018 it was exhibited at the 10th Berlin Biennale.

**"I USE THE
EXPRESSION 'ARTISTS
IN TRANSIT', RATHER
THAN DIASPORA"**
PAULA NASCIMENTO
READ IT ON
CONTEMPORARYAND.COM

above Portrait of Mildred Thompson, c.1960s.
opposite Mildred Thompson, *Wood Picture 18*, early 1970s.
Found wood, nails, and paints, 123.8 x 91 x 6.4 cm.
both images © The Mildred Thompson Estate,
Courtesy of Galerie Lelong & Co., New York



IMAGINING A WAY OUT: DYSTOPIA AND DICTATORSHIPS

FELIX JORDAN RUCKER looks into artistic ways of subverting the control of oppressive regimes via three pioneering Latin American artists

The word dystopia needs recontextualization in the surreal and chaotic climate of the United States of America. Oppressive political regimes have been written about through satire and allegories of social discontent for decades. Dystopia, as a literary term, defines a subgenre of science fiction largely popularized through works by the mid-twentieth-century authors Aldous Huxley and George Orwell. Works that as a young adult, I sought out and read regularly. Dystopian literature reflected a reality as close to mine as any, and as I assess my own marginalized place in US society, the act of radical resistance becomes ever-important and demanding. The US empire is heavily surveilled, repressed, and censored – particularly so for Black and Latinx citizens under the current administration. Yet our lives have always been under intense threat through restriction, state terror, distortion, and distrust. In a world where suffering and injustice are basic assumptions, art is able to address the personal and collective trauma inflicted on a population by a government. The recognition of my politicized body has inspired me to explore some of the histories that the dystopian novel calls upon: The very real atrocities of authoritarian regimes in Latin America, and the response of artists who lived through them. The dictatorships that emerged during the 1960s and 1970s in Brazil, Chile, and Uruguay used fear, surveillance, violence, and persecution to undermine the individual, and aimed to control both the behaviors and bodies of citizens. Artistic expression was stifled and it became necessary to employ elements of symbolism and DIY tactics in art to resist and reimagine an inescapable reality. Artistic practice and political activism merged as governments' outrages swelled and speaking out against them publicly became too dangerous. Pioneering artists Ana Vitória Mussi, Catalina Parra, and Nelbia Romero continued to use new methods to create in this threatening

“The word dystopia needs recontextualization in the surreal and chaotic climate of the United States of America.”

climate. They bravely and boldly explored the emancipation of the body from the state and used experimental forms of art to call out the crimes of their governments. They used art to critically engage with the political actions of their societies and, in doing so, took an active stance against the resulting oppressive atmosphere. Their works are a historical testament to horrific events, and they were fundamental to their countries' underground radical resistance movements. The artworks of Mussi, Parra, and Romero were created over the course of twenty-five years of military dictatorships in Brazil (1964–85), Chile (1973–90) and Uruguay (1973–85). Their existence can inspire artists in any country where fear-based administrations are in place. The joy and pleasure in allowing the body – particularly the female-presenting body – to create space in society through performance and production, instead of bending to authority, is a testament to these powerful tools of resistance. Newspapers have long played a crucial role in the dissemination of state-sponsored propaganda, but when used by Parra and Mussi they became a strategic material to combat the disinformation spread to confuse and frighten targeted communities. Under the venomous rule of Augusto Pinochet, self-taught artist Catalina Parra (b. 1940), subverted the power of text through the use of newsprint, press clippings, and collage. *Diario de vida* (Diary of Life, 1977) uses *El Mercurio* newspapers layered between two slabs of plexiglass, a time capsule documenting the suppression of language throughout Chile's dictatorship and illustrating the pressures of submitting to such force. Brazilian artist Ana Vitória Mussi (b. 1943) also employed news in her series *Jornais* (Newspapers, 1970). News clippings are torn and painted over, and words and images are blocked out, ultimately telling new stories and creating alternative media narratives. The strictly informational purpose of the newspaper is negated here, and through the use of imagination and deconstruction a new medium is produced. Uruguay's Nelbia Romero (b. 1938) was part of a culture of experimental artists and printmakers who used their own powerful methods of creating and distributing discourse against the regime under military dictatorship. Through text and art publications



Nelbia Romero, *Sin título (Untitled)*, 1983. Silk screen, 40 x 29 cm.
© Hammer Museum 2019.



Ana Vitória Mussi, *Anúncios (Announcements)*, from the series *Jornais (Newspapers)*, 1970.
Gouache and Ecoline on newspaper, 58 x 38 cm.
Collection of Ana Vitória Mussi. © Hammer Museum 2019.



Catalina Parra, *Diario de vida (Diary of life)*, 1977.
Plexiglas, newspapers, plastic fishing wire, twine, 30.5 x 40.6 x 12.7 cm.
Collection of Isabel Soler Parra. © Hammer Museum 2019.

circulating in underground social “clubs” (most centrally Club de Grabado de Montevideo), resistance could be practiced discreetly and what would normally have been censored could be explored. Art activists like Romero now had means of sharing their work – even as art in the public domain was being banned and monitored. Romero makes use of printing ink in *Sin título* (Untitled, 1983). She photographs her face covered in a mask of inky dark sheen, nearly unrecognizable through the brushstroke of paint over her nose, mouth, and neck. In the lower left quadrant the number 01592 is printed in red, an unmistakable reference to the system of classifying Uruguayan detainees. Freedom from authoritarianism begins with the realization of its existence and its structure. Social critique to deconstruct the paradigm that supports systemic violence, poverty, and racism upheld by the current political leaders of the US can happen in many unlikely ways. Art and other creative forms of protest have historically been used to counter censorship and document histories that are often forgotten, erased, or rewritten by those in power. In thinking about and discussing what a dystopia might look like today, or if we are in an unwritten version of one now, we can also imagine an alternative future: A global network that celebrates individualism, artistic expression, and critical analysis. Art provides a freedom similar to how dystopian fiction gives authors the space to express what they want about society. Three brilliant artists, through decades of fascism and civil war in Latin America, used their practices to negotiate new bonds between art, politics, and language.



Ana Vitória Mussi, *Mundo teatral (Theatrical world)*, from the series *Jornais (Newspapers)*, 1970. Gouache and Ecoline on newspaper, 58 x 38 cm. Collection of Ana Vitória Mussi.
© Hammer Museum 2019

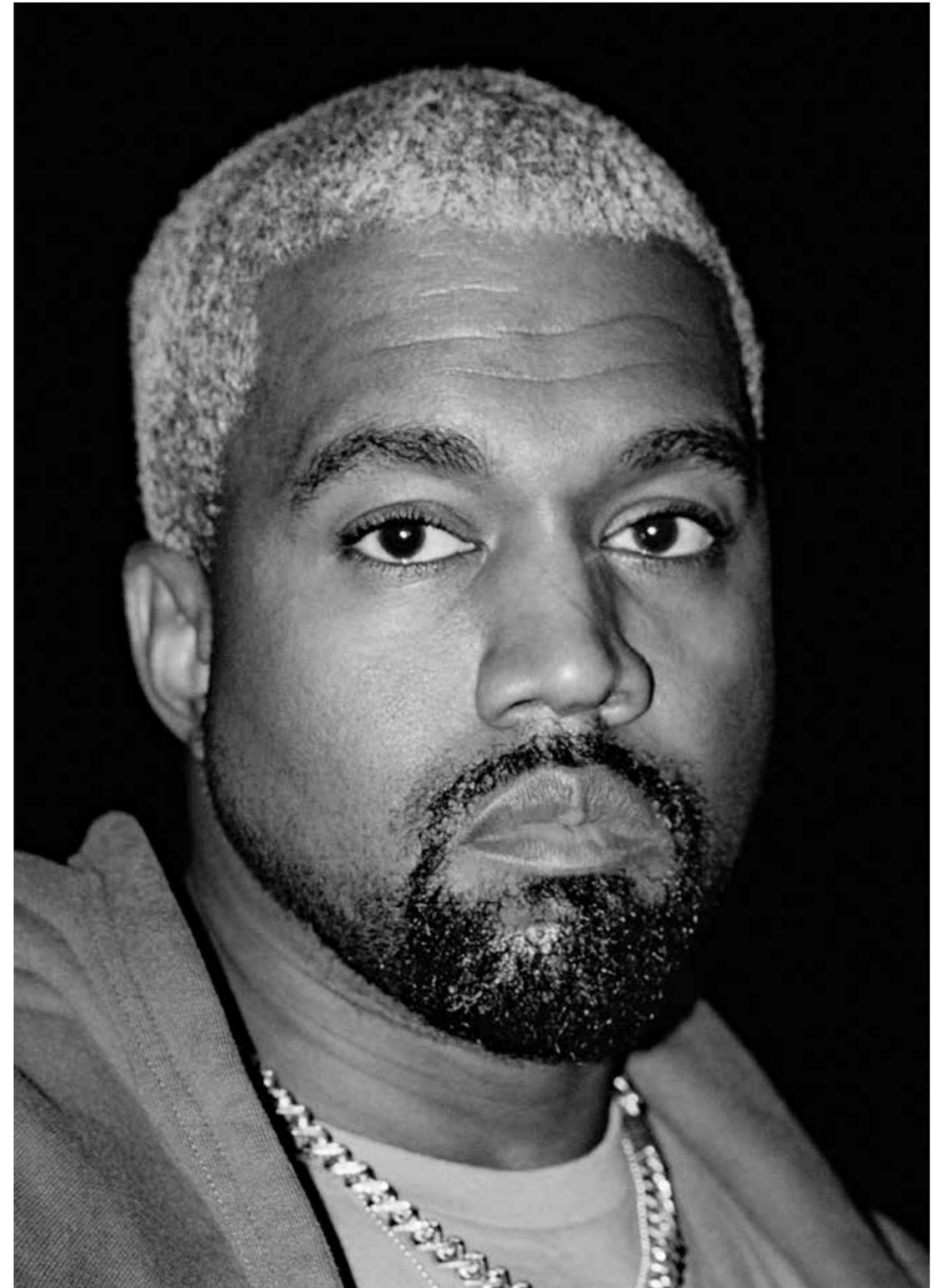
THIS IS NOT ABOUT KANYE

ANN MBUTI dissects the meaning behind
HEJI SHIN'S portraits of Kanye West

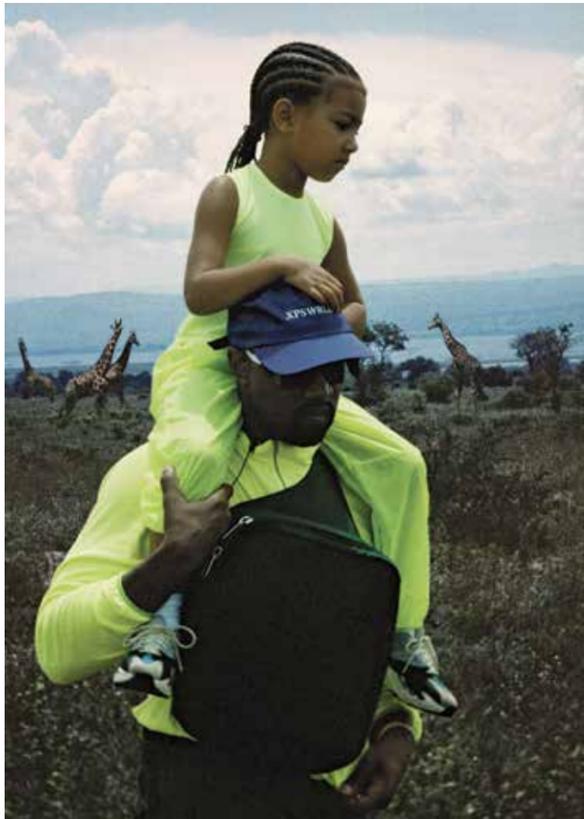


“Oh, hey Kanye, what’s up?” Literally the first thing I’m thinking when I enter the space proves exactly the point of the exhibition. Ultra-large portraits of **KANYE WEST** welcome visitors at Kunsthalle Zürich to the otherwise empty, spacious modern white cube, in which there is not even one chair. All we see is Kanye, whose visage is directly wallpapered and will be destroyed when removed at the end of the exhibition. It is the exhibition of **HEJI SHIN**, a German-Korean photographer living in New York and Berlin, whose work circles around alleged intimacy.

above Installation view, Heji Shin, Kunsthalle Zürich, 2018. Photo: Annik Wetter



Heji Shin, *Kanye III*, 2018. Courtesy of the artist



Heji Shin, *Kanye XIII*, 2018. Courtesy of the artist

2004. Let's strip down the context of that as well, and we only have a famous man on the wall. Let's also strip down the extent of his fame, and we only have a Black male with an intense glare. In all these layers there are numerous possibilities for how to interpret meaning. And even the core, a human with a dark complexion, does not have the same implications for everyone.

It is the old problem of generalization, fortified by the ubiquity of US pop culture. When the guide says something about Blackness in the US at one point in the tour, some questioning glances turn to me, as if I would be able to make a judgement about Afro-American matters due to my Afro-German heritage. Americanization has been around at least since the US as a superpower exported numerous cultural goods to Europe after the Second World War. Today, little has changed – worldwide, we are all talking about US-American movies, music, and politics. Not that there is no other content. It's similar to a global linguistic exchange in which each country does have its own language, but the common thread is speaking English. When it comes to a global cultural exchange, US-American culture has become the connecting element between others.

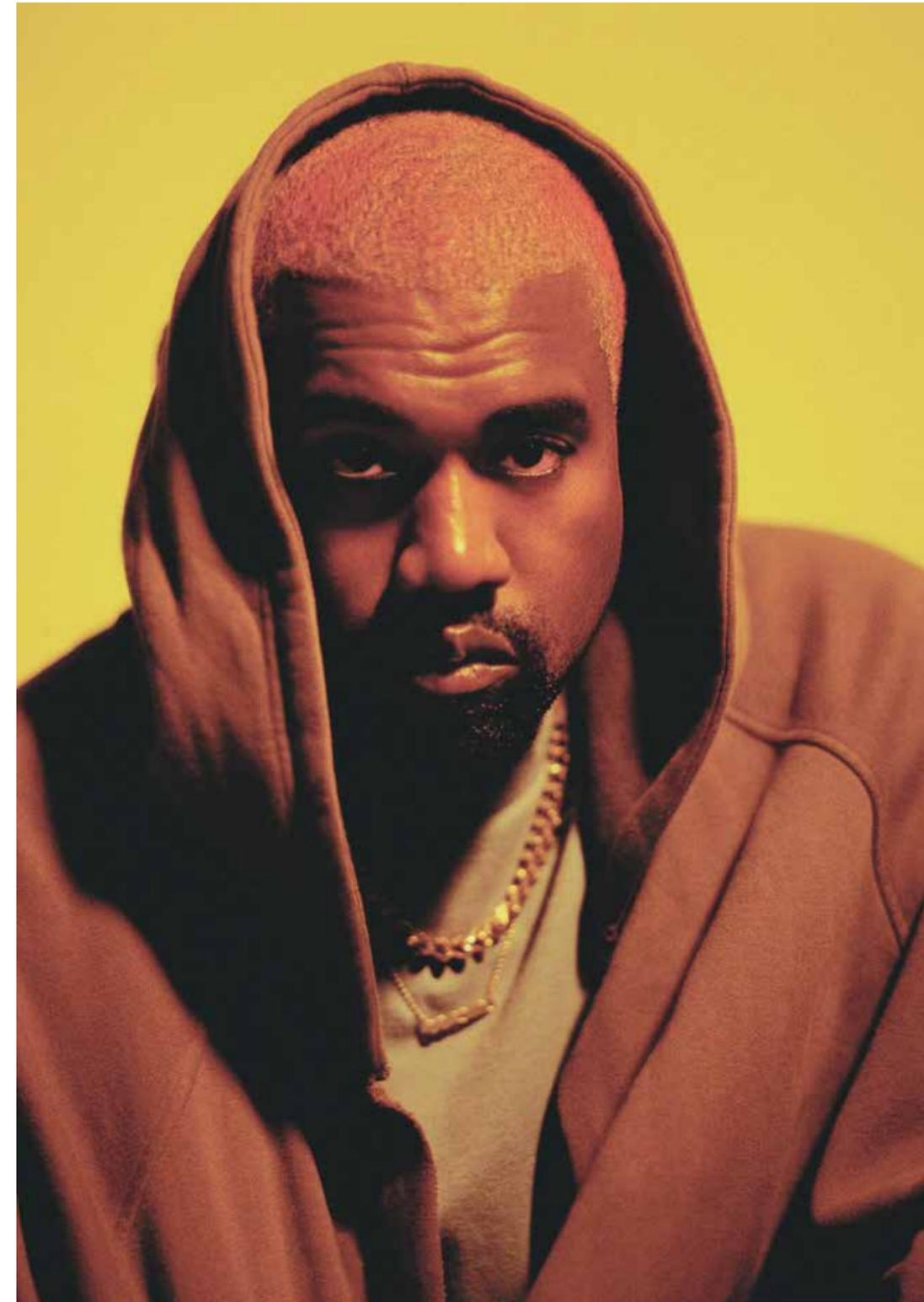
And now we are standing in a room full of Kanyes and the more pop-culturally educated among us are striving for a differentiated interpretation of the figure in order to find out who Kanye is and what he stands for. But why? This is not about Kanye. The debate we have in Europe on pervasive US-American culture may be of concern to us, but certainly not to American culture. We are sitting at the end of a one-way street as far as that is concerned.

Culture unfolds its full potential only in multiplicity – don't we then engage in meaningless occupational therapy when we try to have a say without being heard? I would not dare to project my thoughts onto any Afro-American, just because we share the same syllable before the hyphen. In Europe we also have our inequalities and automated narratives that unwind when one is of African descent. They are stories that have the same characteristic style of injustice and of a perception that is one-dimensional and thus problematic, following the sensational logic of the media system. And they become more urgent as migration flows increase, as they have in recent years. But all these matters are different from the history that constitutes the American Experience.

What Kanye might represent for a US-American – Black or white or whatever ethnicity – we won't be able to fully comprehend here in a museum in Zurich with our non-American cultural backgrounds. It is time to emancipate ourselves more from the American Experience without downplaying the importance of its cultural exports. After all, Kanye also means something in the European context – only something different than in America, even if we are talking about the same person. We don't have the same experience and level of knowledge worldwide, but we do have something that is perhaps much more valuable, namely, the ability to respond to the stories of others and empathically understand and learn from their differences. Susan Sontag said in relation to art: "We must learn to see more, to hear more, to feel more." All of the Kanyes on that museum's walls taught me not to mute our own perspectives just to talk about the same ones worldwide. We are missing the chance to represent and appreciate the plurality of Afro-* and fall into a one-sidedness that has too often proven to be too little in history. So let's change the conversation. This is not about Kanye – it's about individuality, having one's own voice, and acknowledging the bigger dimensions of social structures within it. So basically, it's about what Kanye means to you.

Like when people assume they know Kanye West just because they are permanently confronted with his image, statements, and stories in public, especially in the context of social media. Like the thing my brain did when I entered the room and felt like seeing an old acquaintance pasted on the wall.

By chance there is a guided tour happening and a group of more or less twenty people – on average in their late forties, well-off, the classic Zurich museum visitors – stand in a herd in the bare room. The guide explains how the exhibition has attracted a different audience to visit the museum: A few teens arrived with different outfits and did a photo shoot in front of the works. They posed, changed clothes, and repeated the poses. The anecdote evokes amused giggles and a general amazement that this musician, who has his eyes on us from all sides, is able to evoke such a reaction. Kanye West – also within this group of middle-aged museum people – is known as a public figure representing more than his core area of music. What this "more" is exactly remains a question of the level of one's knowledge and attitude towards him. So, what are the key points a guide in a contemporary art museum in Switzerland gives his listeners? Everyone gets the message, that these oversized iconic representations in warm colors or black and white are not the true Kanye – but what remains after this epiphany? Unfortunately I have missed the beginning of the tour and have to refer to my own narrative and the Kanye as I "know" him. But this is not about Kanye. We are dealing here with contemporary art, a system that is context-bound as hardly any other is. So let's dissect a little. Let's strip down the context of the ambiguity of the public figure Kanye, and what remains is a successful musician who has been in the scene since



Heji Shin, *Kanye II*, 2018. Courtesy of the artist

DIGGING DEEPER: INSIDE HORACE IMHOTEP'S ANCESTRAL CLAY

JASMINE SINCLAIR WILSON on becoming
HORACE IMHOTEP'S artwork

During November 2018, I participated in C&'s annual Critical Writing Workshop. Engaging in discussion with my peers and workshop leader Taylor Aldridge, I learned of critical perspectives central to the African Diaspora and became oriented towards using language unique to my voice as a Black writer. Most notably, I explored the idea of being inside an artwork while writing about it, immersing myself in the artist's process and entering a piece of art, ultimately to capture its essence through my feelings and thoughts. As my contribution for this special print issue, I am attempting to do just that: To make an artwork personal to me, to become it, and live inside of it through my words. Thank you to all of my fellow workshop participants, Taylor, and C& Editors-in-Chief Julia Grosse and Yvette Mutumba for making this possible.

I am lost in shades of blood orange. Hardening underneath my fingertips is a soil so vibrant and free that I can barely hear the children running and laughing behind me. I lean into the playground hill, and my knees absorb the ground. My friends are footsteps away. Our thick wood chips penetrate the Earth, and we watch the clay change colors: sun-kissed orange to deep red. The hole we dig into the ground becomes narrow and reveals the depths of Mother Earth's red Georgia clay. Immediately following one of our most exciting discoveries, my second-grade class is directed inside to our classroom. Our teacher instructs us to clean our hands before entering. I try to avoid washing the clay from my hands, but I follow her orders and watch as the red stream of water pours down the sink drain. This childhood memory serves as my personal connection to the rich Georgia clay that artist Horace Imhotep highlights in his painting currently hanging at ZuCot Gallery in Atlanta. The exhibition is titled *400* and it is ZuCot's take on the years passed since Africans were forced into slavery in Jamestown, Virginia, during 1619. When I read Imhotep's artist statement for *Ancestral Clay*, I was surprised to see a piece of art so deeply rooted in Georgia's DNA: "Faces with nonphysical bodies speak to the

spiritual presence. There are loud voices that scream from the once blood drenched soil. There are many scientific explanations for the color of the Georgia rich clay, well this is mine." Allowing the alluring quality of Imhotep's red color palette and memory-evoking imagery to draw me in, I felt comforted by the painting's connection to my childhood home, Atlanta. The painting welcomed me with outstretched arms, covered my fingers with the soil I adored as a little girl, and made me listen to its message. As I entered into Imhotep's conception of ancestral memory, I began viewing it with a new gaze; I became the artwork. I received its guidance, inspirations, and insights. I let the floating faces in the painting uplift and ground me, and I contemplated Imhotep's response to the scientific approaches for understanding what makes Georgia clay so red.

Through visualizing the blood and spirit of his ancestors, Imhotep answers the question. He paints light red faces to represent the continuation of African spiritual life after physical death. The faces float among each other, morphing into one being, and one painting to experience. Imhotep recognizes the South's grounding in slavery by emphasizing Georgia's unique relationship to red clay. He centers the state within the 400-year framework of the exhibition and epitomizes a visual interpretation of African ancestral memory. At its best, *Ancestral Clay* merges the past, present, and future as one construct, while capturing the enduring legacy of African people in America – their resisting spirit, earthly presence, and infinite life force. Whether there is an emphasis on the previous 400 years or a focus on the present, the painting has a transcending quality that allows it to live in its own time. As an artist and thinker, Imhotep demonstrates his ability to think broadly, and imaginatively, in terms of Black history. He honors its painful and traumatic past while breathing life into its presence by sharing his interpretation of life as it relates to spirituality. Insightful, thought-provoking, and visually infectious – Imhotep's *Ancestral Clay* keeps the African ancestral spirit alive and gives new meaning to Georgia's memory-bearing red clay.



"FOR A BLACK
PERSON, RUNNING IS
PART OF THEIR LIFE
STORY IN RESISTANCE"
MICHELLE MATTIUZZI
READ IT ON
ANLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

Horace Imhotep, *Ancestral Clay*, 2018. Acrylic on canvas, 122 x 183 cm.
Courtesy of ZuCot Gallery. Private collection

THE WYNDSTRUMENT

WYNTON KELLY STEVENSON speaks to TIKAM SALL on being an African American musician in Berlin

WYNTON KELLY STEVENSON was born a musician in Teaneck, New Jersey, in 1973. Named after the great jazz pianist Wynton Kelly by his father Rudy Stevenson, himself a great jazz musician and composer, he has now found his place in Berlin. Joining his father, who moved to Berlin back in 1988, he directly joined a well-known milieu of jazz musicians. Wynton is satisfied with the musical opportunities he has found in Berlin. He calls himself the Wyndstrument, referring to his harmonica – he has even become the brand ambassador for the famous German manufacturer Hohner. Celebrated in Berlin's best jazz clubs as well as in its local bars, Wynton has spread his unique music style. Incorporating a loop station that records his beats and harmonica, he has developed a genius way to always play songs differently.

TIKAM How was it arriving in Berlin?

WYNTON KELLY STEVENSON Hmm... it was very strange. I didn't know a lot of people at first. I only knew my father's friends at that time, older musicians. I got the chance to play on different stages and jazz clubs with my father's band, the Rudy Stevenson Soul Band. I got to be the last horn on harmonica, my instrument. So yes, it was quite an experience coming to Germany and especially Berlin. The jazz scene was growing quickly when I came to Berlin and it's still going steady. Berlin offers me a lot of different things, a lot of different forms of creativity. The creation out here is big, so when you see somebody else making something, it gives you inspiration. It's a different type of freedom, comparing to where I am from in New Jersey. Another reason why I stayed. Because of what I do. It is still pretty unique, I can continue exploring my art. No one else I know is really playing beat box, harmonica, and loop station. [Laughs.] I got introduced to the loop station

actually here in Berlin. That really changed my music career, now I can go to any place and it sounds like three people are playing at the same time.

T It seems like Berlin as a metropole offers better living conditions for artists than American cities. Have you considered continuing your career in the US?

WKS When I went back to the States, it was like everyone got put in a headlock. They worked to keep their jobs, to keep their apartment that they sleep in four hours at most... They don't have any time to live. Berlin gives you time to breathe. It would not make any sense to me to go back.

T Would you say there is a Black artist scene in Berlin?

WKS The scene I have experienced was the jazz scene, with the most Black musicians. The poetry and poetry slam scene also maybe... A Black artist scene in Berlin... I would say there is no Black scene in Berlin. There are Black people in different scenes of Berlin, but there is not like a Black movement or a just-Black-people creative scene here. But I don't feel the people here worry about that, they don't have the need here, rather they want to mix it up. I always wonder about it. Whenever I travel through Europe and when I get to the train station, I always count. I am like: "Okay, there is one Black person there... Okay, good." If I was the only one, I don't know if they are going to be ... ready to be nice. When I go to a hip-hop party, it's a little weird for me, because I can count on one hand how many Black people are there. Unless there is somebody from the United States performing – then I can count on two hands. It was weird, at first, because I saw a lot of people dancing to hip-hop and there were no Black people

there. It looked weird because it was hip-hop, the music I grew up on. They take the music and think it's theirs. Na, na, na, too much stealing in the world.

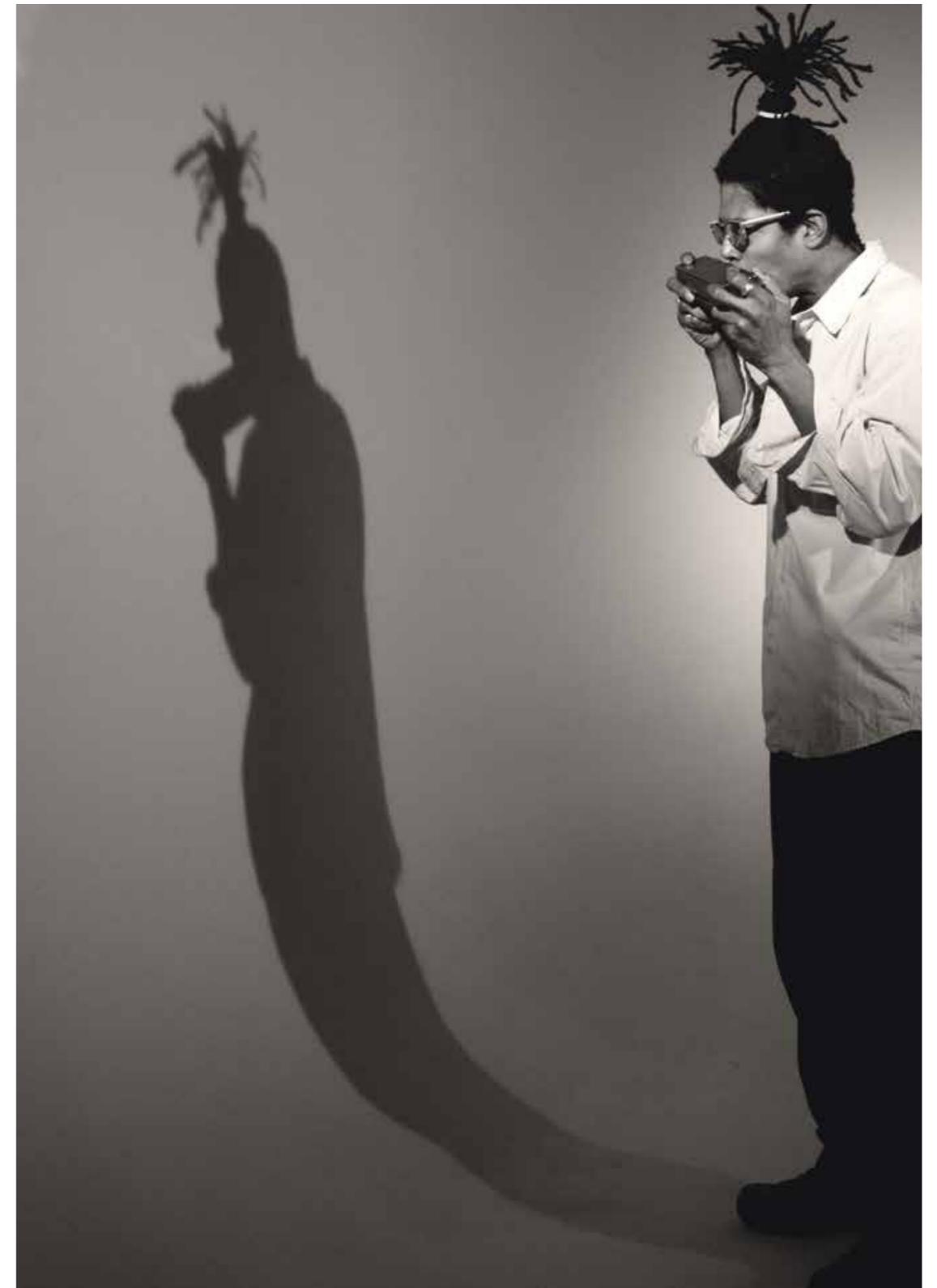
T If you compare it to the jazz scenes you encountered in the US, what do you notice?

WKS In the States, there are definitely diverse Black jazz scenes, like in Harlem, New York, New Jersey, and Detroit. These cities all have their strong Black music scenes. A Black artist scene back in the States would be more organized. It would be more than just a Black-people performance once in a while. The crowd would be mixed, with more people appreciating Black music. I am not saying that Berlin does not appreciate Black music, but there's not a scene for it. In Berlin, there is a poetry scene that has a lot of strong Black poets in it. But not a music one. Unless it's Black History Month, then you see a lot of Black people. [Laughs.] But it's the only time.

T Don't you miss the music scenes back in the United States?

WKS It's not really that I miss a scene... It's more that I feel alone, most of times. It's not missing a clique or a scene. I am always happy when I can relate to people. I would like to have other Black people to play with or more African Americans, but I won't let that hold me up. So yes, it is very special to me when I am in my familiar surroundings. It's very comforting. At the same time, when anything gets too political, I have to do my music and move on.

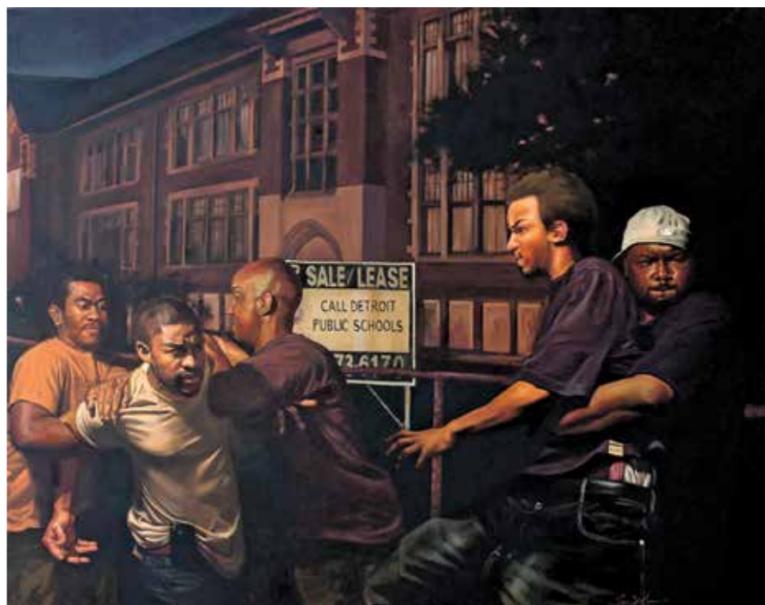
I would love a scene in Berlin where they pay musicians a fair amount of money. [Laughs.] I want to belong to that scene!



Wynton Kelly Stevenson, Shadow Play at Allmost Studio, Berlin (2013).
Photo: Marie Chatard. Light assistant: Leonardo Gonzalez Andara

HOW TO GIVE SPACE

OLIVIA GILMORE on moving beyond “allyship”



Mario Moore, *Detroit's Crisis 313-873-6170*, 2010. Oil on canvas, 84 x 66 cm.

Courtesy of the artist and the Jiménez-Colón Collection

WHY

It is vastly important to consider why art matters outside of capitalism in the first place. It has the capacity to disquiet and to tell stories. It stirs the imagination. In this sense, art of the African Diaspora, in this case art of the African Diaspora in America, is vital. As I am merely an aggregator of wise words already spoken, the following is an example of the importance of art, beyond building a healthy ecosystem of artists (an essential and ongoing objective). Ngũgĩ Wa Thiong’o recently spoke at the Charles H. Wright Museum of African American History. In his lecture, “Decolonizing the Mind,” he spoke of the value of Pan-Africanism in reconstructing a dismembered African psyche, and colonialism’s strategy of dividing people and separating them from their memories. Ngũgĩ provided an example of a child at the airport running and exploring, all the while looking back to see if their parent is still in view. If the parent disappears from sight a panic ensues, but if the parent remains in clear view, the child can wander about with great confidence. This metaphor is emblematic for how a base is necessary for the restoration of African identity. Here is where art can be restorative and fill in the gaps of erasure.

WHAT

The role of the white comrade in a neo-colonial world: to give space so that Black people may tell their own stories. I also see my role as a white comrade, as committed to fighting systemic inequality that is morbidly alive and well in Detroit, in America and Africa. This exploitative, neoliberal structure makes it difficult to maintain a sustainable art ecosystem. It still must be strived for, but we need to be realistic about the underpinnings of injustice so that we may work to have a different model. Audre Lorde elucidates: “The principal horror of any system which defines the good in terms of profit rather than in terms of human need, or which defines human need to exclusion of the psychic and emotional components of that need – the principal horror of such a system is that it robs our work of its erotic value, its erotic power and life appeal and fulfillment. Such a system reduces work to a travesty of necessities, a duty by which we earn bread or oblivion for ourselves and those we love. But this is tantamount to blinding a painter and then telling her to improve her work, and to enjoy the act of painting. It is not only next to impossible, it is also profoundly cruel.”¹

PARADISE

People become Paradise fans because of the beautiful sun, sea, beaches, flowers, hotels and other reasons.

Paradise, especially your fantasies of Paradise has helped make the land more desirable.

Paradise, has been a part of Paradise since the first colonists tourists arrived

Today, a key part of making Paradise what the island is Paradise herself a place where people go to escape realities of the hustle and bustle of everyday life

When you arrive at paradise we offer you an opportunity to be in Paradise

In Paradise you can explore everything you have ever imagined to escape your reality

You are now in Paradise reality the perfect place for vacation

Come to Paradise



Jova Lynne, *Visions of Paradise*, installation, 2017 (detail).

Courtesy of the artist

HOW

When writing a piece about a Black artist, I let them speak more than I interpret. Sometimes I am not the writer to tell their story or to review their work. Though often that artist deserves recognition for their profoundly moving artwork. If I think I can sensitively share that artist’s work, while being aware of the power and shortcomings of myself as a person with a European history and of words, specifically in the English language, then perhaps with their collaborative efforts, I write the piece. In considering the words “ally” and “allyship,” let’s consider other words. I used “comrade” in the former paragraphs. May I suggest the word “friend” as well? Ally implies a symbiotic relationship based on transaction. Or, opting in and out. This is not what a Black/white relationship is. I as a white person am embedded (and complicit) in this history. My mind has been poisoned: I acknowledge it as such, and work to repair the relationships with the people who have been enslaved, colonized, and spoken for, for so long. Colonization doesn’t just negatively affect the colonized: the colonizers themselves have been destroyed and made

subhuman throughout the process. But what if we weren’t physically there at the time of colonization? It doesn’t matter. The sociopolitical and economic concatenation has produced stark realities that have been well documented and are beyond the scope of this essay. Taylor Renee Aldridge of *Arts.Black* led the Detroit workshop for C& (of which this essay and issue is a culmination) and in it, she asked participants to locate pleasure. This was a refreshing and necessary writing exercise. Aldridge recognizes that in pleasure we can access joy and imagination. While we are in the fight for a just, flourishing society where the center is no longer solely European, we can focus on the care and understanding of Black friends, other perspectives and bases, and art that moves our collective imagination forward into new worlds.

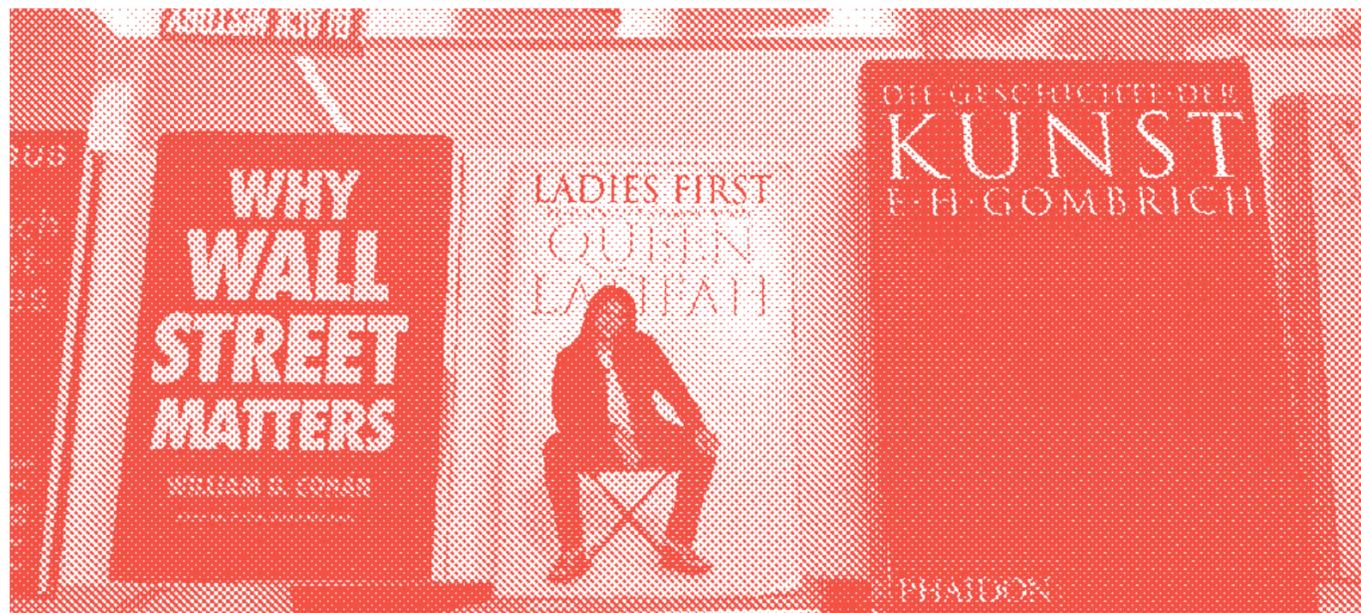
1

Audre Lorde, *Uses of the erotic: The erotic as power* (Brooklyn: Out & Out Books, 1978).

SHOW ME YOUR SHELVES!

A TWO-PART EXHIBITION
IN DETROIT AND HOUSTON

AMELIA UMUHIRE
ANIKE JOYCE SADIQ
BREE GANT
JAMES GREGORY ATKINSON
JANINE JEMBERE
JENNIFER HARGE
REGINA AGU
TAY BUTLER



In a rare constellation, the exhibition *Show me your Shelves!* realizes an artistic dialogue between Black artists from Germany and the US. The two-part show brings together eight artists reflecting on existing common structures, experiences, as well as differences between German Afro-diasporic cultures and lifestyles and African American perspectives. The exhibition challenges the question of how libraries can expand on becoming open spaces of encounter and knowledge specifically regarding the connections of African Diasporas.

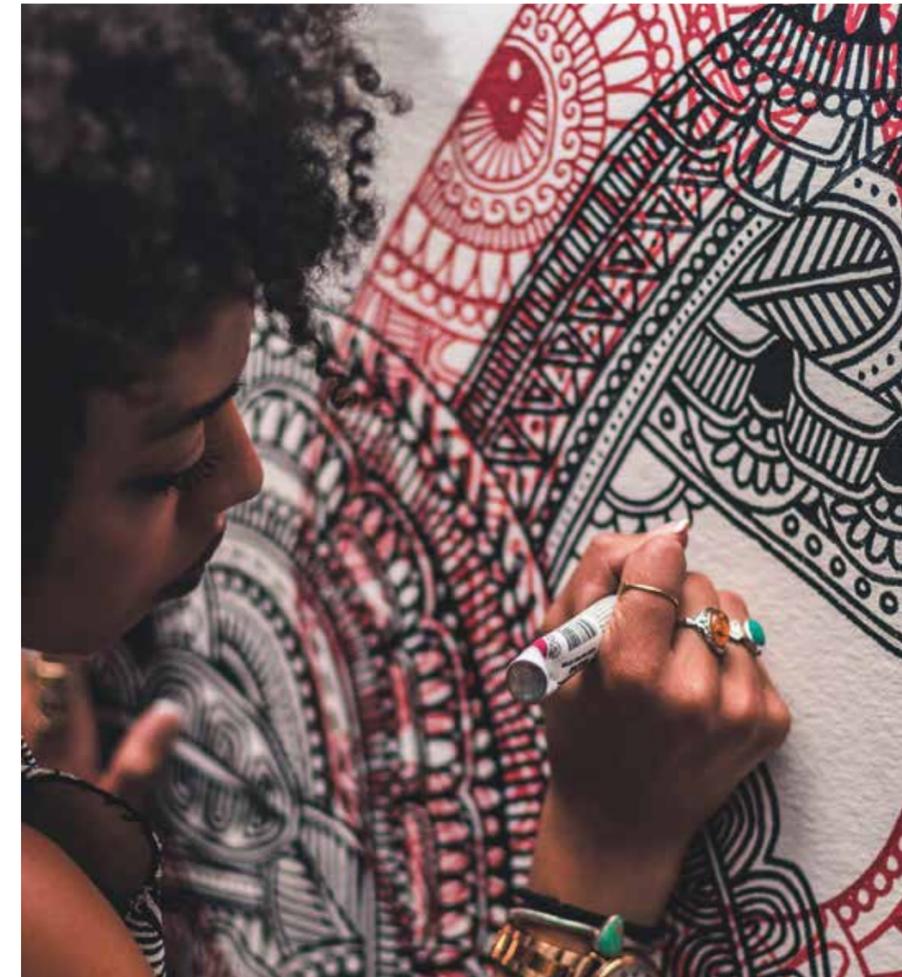
More info:
CONTEMPORARYAND.COM

Show me your Shelves! is funded by and takes place in the framework of the yearlong campaign *Wunderbar Together* ("Deutschlandjahr USA"/The Year of German-American Friendship) by the German Foreign Office



BLACK TECH

TASH MOORE talks to OLIVIA GUTERSON about aspects of tech, social media, and Black art support structures



TASH MOORE sat down with OLIVIA GUTERSON (or Midnight Olive) of Art Babes, an intersectional feminist art collective based in Detroit, and Backstage Capital Detroit, a branch of the venture capital team aiming investment dollars at companies led by long underserved groups. They discuss access, identity, the intersection of art and technology in connection with the Black spirit and aliveness, and overexposure in social media.

above Photograph of Olivia Guterson by Xavier Cuevas, Detroit, 2018



Olivia Guterson, *Problems In Paradise*, 2017.

India ink and archival paper, 24 x 28 cm. Courtesy of the artist

TASH MOORE How do you feel the intersection of art, design, and tech promotes aliveness in your work?

OLIVIA GUTERSON In regards to art, I think it is imperative that we create, cultivate, and document our own stories first and foremost as a means to promote our continued life. Only we have the context of where we are coming from, what we are going through, and what we seek to share through the work we are creating. Personally, my art is about working through generational traumas handed down, as a means to not perpetuate but overcome. A huge part of my practice is to take into consideration my heritage and ancestry, couple that with what I'm working through, and create a work that redefines my experience. I don't pretend to know how anyone else navigates this world, but I am aware of a certain gaze on or consumption of how I walk through the world, and I seek to challenge that through my work.

I'm part of a collective, Art Babes Detroit, that came out of fifteen of us, predominantly women of color, desiring to make our own spaces. Not one has the same journey to get to where they are. And not everyone has the same capacity to ask, "What has your journey been? How did you get here?"

TM We don't always have the luxury of automatic networks or connections –

OG – or the luxury of seeing someone else who looks like you in that same sort of space, so you have to figure out how to navigate it yourself. We are people of vibrancy. We are reinventing a box, you know, or aren't even trying to be a part of that box. It's kind of being

pushed to ask how we classify or address this. What stage does that [box] go on and if it doesn't fit cleanly into something, then it's not built yet. So those are spaces that we have to create ourselves. We can recreate our own way of sharing the work we're doing.

TM Like when I was a teenager, my afternoon was dominated by music videos, I wasn't really checking in with TRL [Total Request Live] to be honest. I was over on BET [Black Entertainment Television]. So much of my adolescence was dominated by music videos and short content. We didn't know videos then like we know videos now.

OG Yeah.

TM Like if someone mentioned a video, they were either talking about [blooper show] "America's Funniest Home Videos," or they were talking about music videos or home videos. And that was it! Now you're talking about Snapchat videos, Instagram stories, Twitter, Facebook Live, Periscope, etc. The idea of video itself has expanded and I believe there's room for Blackness and queerness and punkness to expand because the concept of whatever we believe a platform is or who it serves is expanding.

OG Yeah. I think for a lot of people, there are these spaces to congregate in real time to find your community. When I think about music videos, these three or four minutes of these crazy worlds that artists had created were ways of escaping and maybe seeing the self in different ways.

I'm actually curious on your thoughts on something: I personally view the removal of arts funding from [US] schools as violent and aggressive.

TM It absolutely destroys pathways. I believe that the dismantling of the arts programs – except for certain schools – [here in Detroit] is intentional, and you have to basically be a school dedicated to [art] in order to survive. Unless you're fortunate enough to get [into these specialized magnet schools], especially considering the world that we're living in, social media is some of the only arts programming that some kids are going to see. There are brilliant kids here in Detroit for whom that environment doesn't exist. Where does that [creativity] go? Onto social media.

OG Yeah, I've been having a conversation with people about transparent posts [on social media]. I think there's two sides to it. It's good to see the everyday, the regular hardships, the struggle [of becoming an artist]. But we also don't have a network to support it and understand what it means. Yeah, I think social media as an expressive outlet is very convoluted, for sure.

TM I like that social media is forcing artists to sort of multi-hyphenate. It's not enough for me to be a painter anymore. I need to know how to [make] a video to show people I'm a painter. On one hand it's great because you don't have to work for a gatekeeping studio to be recognized, or have to go through a major institution to get exposure. However, the amount of work that we have to do outside of those institutions can also be a little daunting.

OG I look at institutions as a really good network of other creatives and access to tools and context, but I never went to art school. So for me it's really been about growing my own practice and the need to be

“Detroit has the ability to be a Black tech hub ... but we just haven't been working together.”

in a community to grow it; like the need to be able to talk about my story and to understand where it's coming from and to understand art as evolution is crucial. Art as our identity is crucial. But it also needs to be amplified and reflected. Not that I need people to see exactly what I'm doing, but I need people to hear my voice and help amplify it. Also, what I love most about being in collectives and spaces specifically in Detroit, the art community here and the Black community, is that it operates from a place of love first and educating second. And third, people are here to help you grow a practice. But there isn't a lot of opportunity if we're honest. We don't have a cohesive creative economy and we need to start growing that more, but with people who have been making art here all along.

TM How have social media and Blackness become intertwined?

OG I don't know that it has. You have more autonomy in how you show up on social media. Like I can just push out my work and never add any portraits of me and I don't know if you would know "this is a Black artist," necessarily. But not everyone reads your captions, or don't go to specifically figure out who you are. I think as an artist you have to choose how you want to portray yourself. If being a Black artist is important to you, then how are you sharing that? What context are you putting that in?

I think social media has allowed Blackness to be multifaceted and to be wider than it has been or acknowledged as being before. How many Black people are there in the world? That's how many different ways of being Black exists. I think that we're seeing that more and more because of social media and the ability to bridge communities in ways that haven't been done before.

At the same time I don't look to social media to define Blackness. We don't need to look at social media to define what art is. We need our platforms to connect people and to find people. But I'm not an artist because of social media. I'm an artist because I'm an artist and I have the desire to create. I'm not Black because I'm on social media, [it's] a platform for me to talk about that.

TM Social media doesn't make you Black.

OG No. But it does allow me to participate in the conversation about what it means to be Black, what it means to be an artist, what it means to be a Black artist. Like you know my name is Olivia Guterson but as an artist I go by Midnight Olive and I've always [been] really intentional about cultivating separate spaces for myself as an artist. Even though I am the same person through and through.

TM We are telling the stories of people who never expected their story to get told.

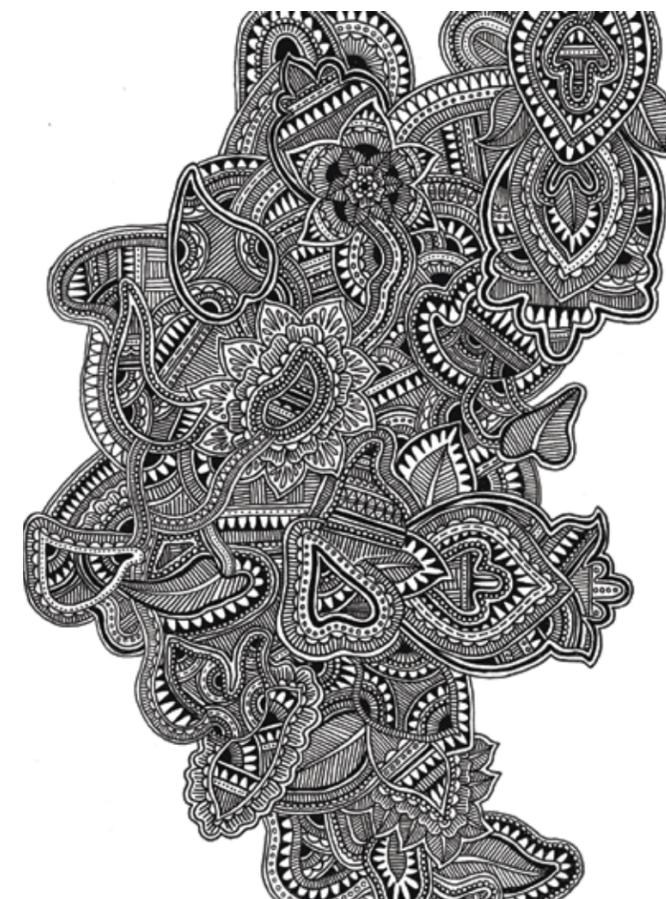
OG That's why it's critical for artists to be making work and defining platforms to share it and to find a way of talking about what they're creating –

TM Outside of the wider imagination.

OG And I also think outside of the construct of social media. That's a place where art can go to live and it's also a place where art can go to die. [It's] the same place bringing Afrotech to Detroit [in 2018] came out of – it's like why are we congregating people in a community [referencing isolation surrounding the Black tech conference in San Francisco] where you know we're literally a city inside of a city. It's like you go to this conference, when you're there you feel great, and then you go back to your hotel room it's like, "What is going on here?" And I think Detroit has the ability, and it does really mean that we can be a Black tech hub. We have the infrastructure to support, grow, build, scale, and mentor people, but we just haven't been working together, talking about it, and also defining what does that mean in our space. And entrepreneurship and technology are part of that.

TM So, how is Black art in America best demonstrated within tech or on social media?

OG I think I would encourage platforms and people who have voices to make sure that they are bringing in other voices as well. We need to see everybody. Google-search Detroit artists, go to the twentieth page, and give those who are pioneers, not the ones that show up on the first page, the money too. Do some digging, due diligence, figure out who's here, who's been here, who's making stuff now.



Olivia Guterson, *Study In Black & White*, 2016.

India ink and archival paper, 24 x 28 cm. Courtesy of the artist

A BAVARIAN INTERGENERATIONAL EXCHANGE

MALCOLM OHANWE sat down with artist **RANSOME STANLEY** to discuss and compare Afro-German experiences from different eras

RANSOME STANLEY was born in 1953 in London to a Nigerian father and a German mother, raised by a middle-class white family. His Nigerian father left before he finished kindergarten. His white stepfather was a school principal in rural Grenzach in southwest Germany. Stanley has never been to Nigeria. Now he works as a successful painter and travels around the globe to show his work. I meet Stanley in his Munich studio, and he immediately warns me – his head is full of things, he has a truckload of emails to send, an upcoming show in Switzerland isn't ready yet, his pictures for some reason still stuck in South Africa. He admits to not really being in the right mental space for a conversation and kindly asks me to maybe move the talk to another date. But before we know it one thing leads to another and we have inadvertently talked for two hours. What was supposed to be a mutual agreement to meet up later becomes an Afro-diasporic exchange.

MALCOLM OHANWE I want to do a piece that intertwines our diametrically different lived experiences of German blackness...

RANSOME STANLEY I love that this conversation is being held. You have to imagine in the 1960s when I grew up in Germany, that was right after World War II, there were still so many Nazis – teachers, police, etc. My grandfather owned Hitler's book *My Struggle*. In my village I would get called the n-word. My kids grow up in this era and here in Munich, which is much different.

MO I do think a lot of racism experiences are repressed. Because I, twenty-five, also grew up in Munich and sometimes catch myself thinking "Wow, I haven't really experienced racism like that," when in reality I have. People called me a monkey my first day in high school, but I made myself forget that aspect of my growing up.

RS What could have been a huge difference for you is having your father around. You could look up to him and see a reflection of yourself. Maybe that helped you forget. I only had my white parents. That was painful sometimes. I couldn't really repress anything, it was right there. I do recall answering "my mother is from here, my father is from Africa." But "Africa" to Germans meant jungle, wilderness, tribal dances, women with plates in their mouths. That's what I would see on television. To be completely honest, sometimes I would be very ashamed of my African roots. Seeing those archaic images, my own grandma would say, "These people are mighty ugly." It was very normal in German media to call them "wild" and "uncivilized." Disgusting.

MO Currently there's a big debate here on whether it's too invasive to ask "Where are you from?" to get an explanation for somebody's ethnic background.

RS I named my book that phrase, "Where do you come from?" Because in my whole life there is no question asked more frequently

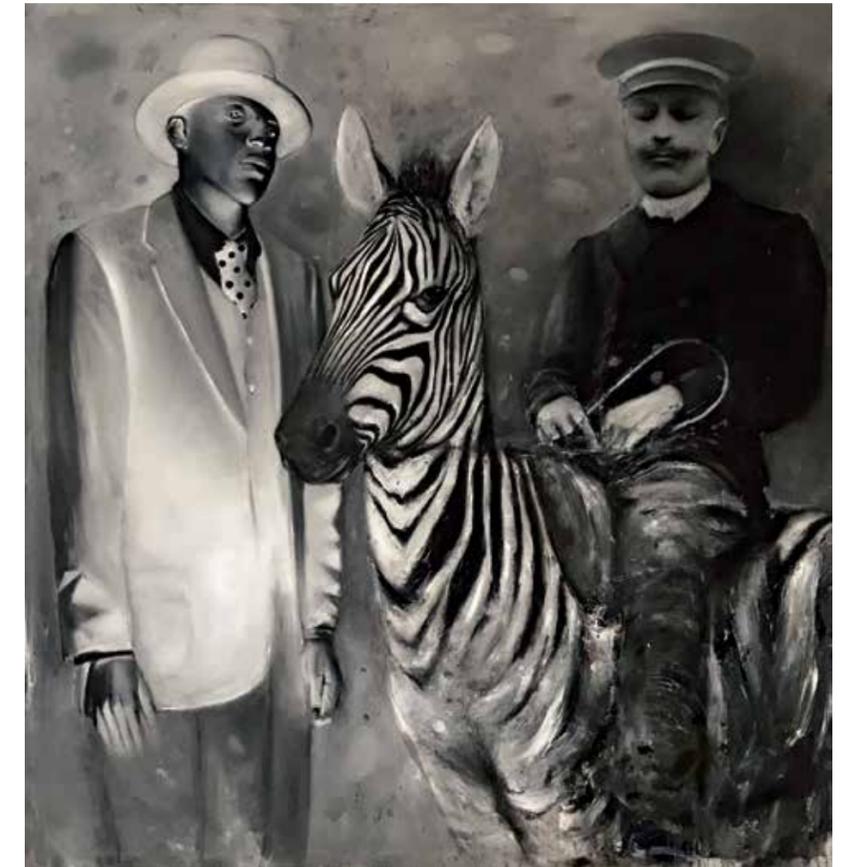
than that. Everyone, every-one, asks me that question! It really depends on the context how I respond. Sometimes I say "Grenzach," then they ask "And where are your parents from?" I respond "Grenzach," and then they proceed to ask me "Where are you originally from?" Other times I just say "I'm English," because I hold a British passport, and the response will be "Oh, but you don't really look like an Englishman!"

MO Many people say "Well it's just curiosity, I am just interested! Why do you mind?"

RS Look, if you see a person at a table who only has one arm and the very first question is "Hey buddy, why is it that you only have one arm?" – that is an absolute no. The topic can organically come up, if the context allows. But if that's the first thing you want to know, you're not showing curiosity, you're making the person opposite you feel as if they are weird, strange, or "other." And that is already judgmental. That's like walking up to an attractive woman and saying, "Hey, I want to sleep with you." Yeah, you might think that, but have some respect.

MO In my class in school, only two of the twenty kids had two parents of white German heritage. I imagine it was the opposite in your era? Did you even identify with other folk of non-German descent?

RS They were there, but they were labeled "guest workers," they had Italian or Greek



above Ransome Stanley, *Still Riding The Zebra*, 2019. Oil on canvas, 200 x 190 cm.

below Ransome Stanley, *November*, 2018. Oil on canvas, 200 x 200 cm.

both images Courtesy of the artist and Artco Galerie Herzogenrath

“You have to imagine, in the 1960s when I grew up in Germany, that was right after World War II, there were still so many Nazis – teachers, police, etc.”

parents. We didn’t necessarily associate with one another. I related to other people who are Black. I wanted to see positive and normal images of Black people. Today I get joy from seeing Black people as supermarket vendors, working in a bank, being teachers.

MO I recently saw a black police officer!

RS Really? Wow, I have never seen that.

MO Yeah! Do you recognize your good old Germany? Is that change frightening?

RS Absolutely not! I love it! The more the better! Something I must say though – when I recently traveled to East Germany, it did feel like time-traveling to my childhood era. Over there people will stare at you like an alien. And not positively. I saw skinheads in their car really looking me up and down, filled with hate. Growing up the way I did, basically I’m a human seismograph, I feel that stuff. I feel it. It is an accumulation of gestures, facial expressions, stares. It is a very evil atmosphere.

MO So if Black Germans want to know what growing up Black in 1960s Germany felt like, they should just visit rural parts of East Germany?

RS Absolutely!

MO In your day, Germans slowly started to appreciate jazz, high-life, and soul music. They labeled it “Negermusik,” which you dance to. How did (Black) music play a role in your life?

RS My mother would listen to the dopest stuff, from jazz to Afrobeat. She had John Coltrane LPs. But her friends and my friends’ parents listened to the most atrocious music. This whole pop music, it just never touched me at all. The families around me would listen to German folk pop or ABBA. The worst music you can imagine. People who listened to ABBA were the boring, corny, square folk.

I totally couldn’t connect to that. At the same time you had Jimi Hendrix, his album *Electric Ladyland* was my shit. He was so important to me. There was a superstar that looked like me. He had an afro and I did as well. He was like a God, he had a skill that nobody else had. To this day I feel a huge aversion to German folk pop. The German-ness of it. Even indie-rock. “White music” didn’t do anything for me.

MO What Hendrix was to you, R&B and hip hop was for me. I honestly cannot for the life of me connect to “white genres” or “German pop music.” It’s not a conscious decision, just something I felt growing up. It didn’t resonate.

RS That brings me to one particular German figure who has caused so much damage for us, where I really have to say “I hate you.” [Pop singer and actor] Roberto Blanco! A really, really problematic figure, who caused tremendous harm to all Afro-Germans. This Black guy is a true Uncle Tom. Had I met him back then I would have grabbed him by the collar and told him “Do you know what you are doing to us? Are you doing it for money?!” He portrayed the ever-smiling coon for white audiences. He makes me want to vomit. No self-reflection at all. He gave an interview back then about doing a concert for neo-Nazis, and he cheerfully said how proud he had been to sign autographs for them. Zero solidarity. The motto was: “I don’t care what happens to these lesser Blacks who get killed and attacked by white supremacists, I am exempt, because they love my music.”

MO Do you think that if your biological father had been, say, white Czech, you would have dedicated much of your work to your East European identity?

RS Obviously, my skin color played a big role. I think I would be perfectly assimilated had my foreign father been white. This duality within me was reinforced through my phenotype. My friend is half-Polish, but dual identity isn’t really an issue with her.

When I began working in art, literally all the faces and characters I had seen were white. I felt it was my duty also to make sure there is more representation. The most urgent and deepest questions, as far as my emotions and creativity go, circle around Blackness and the African Diaspora.

MO As a journalist I often make identity a huge topic, but it becomes tricky because people ask “Is that all you do?” Does it not become stifling, to always be that “African” guy, because your work is Afro-centric?

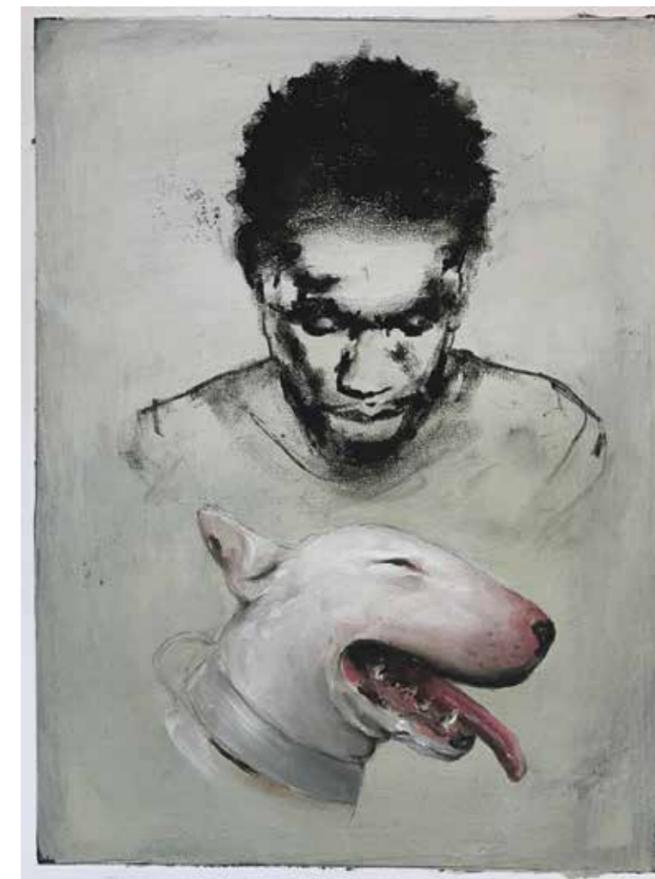
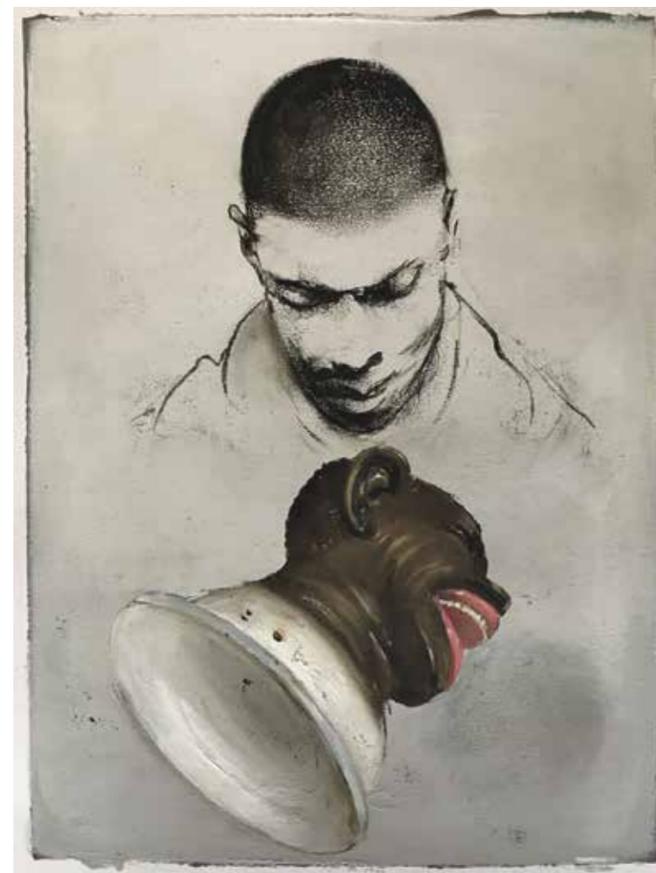
RS I feel you on that one. Sometimes I do actually switch it up: When I do art that is not human-based my European side comes through. That’s where I leave out Africa. I just paint “a room” or another object. But really, those African topics drive me much more.

MO So you don’t mind always being reduced to “that African guy”?

RS As a matter of fact Jean Pigozzi, who collects contemporary African art, was once thoroughly impressed by my work, but ended up rejecting it after he read my biography, saying I’m not a real African. So he wound up not buying my pieces because I was not “that African guy”...

MO Let’s briefly talk about your three most recent pieces.

RS I understand myself as someone who straddles the fence between two worlds, and I explicitly play with that role. The [current] work is about the discontinuity of time and space. It’s an attempt to combine the beauty of life with personal experiences. *Still Riding the Zebra* deals with postcolonial effects on society. *November* uses flowers as a synonym for the fragile moment of beauty, as a symbol for birth, life, and death. *Smiling Sam from Alabama* is a nod to Black americana art and a break from Black stereotypes.



“IT’S NOT ABOUT INTERPRETING THE WORLD BUT RATHER CHANGING IT,”
 KEHINDE ANDREWS
 READ IT ON
 AMLATINA.
 CONTEMPORARYAND.COM

clockwise from top Ransome Stanley, *Untitled*, 2019. Mixed media on paper, 60 x 50 cm.

Ransome Stanley, *Untitled*, 2019. Mixed media on paper, 60 x 50 cm.

Ransome Stanley, *Mask*, 2018. Oil on canvas, 46 x 40 cm.

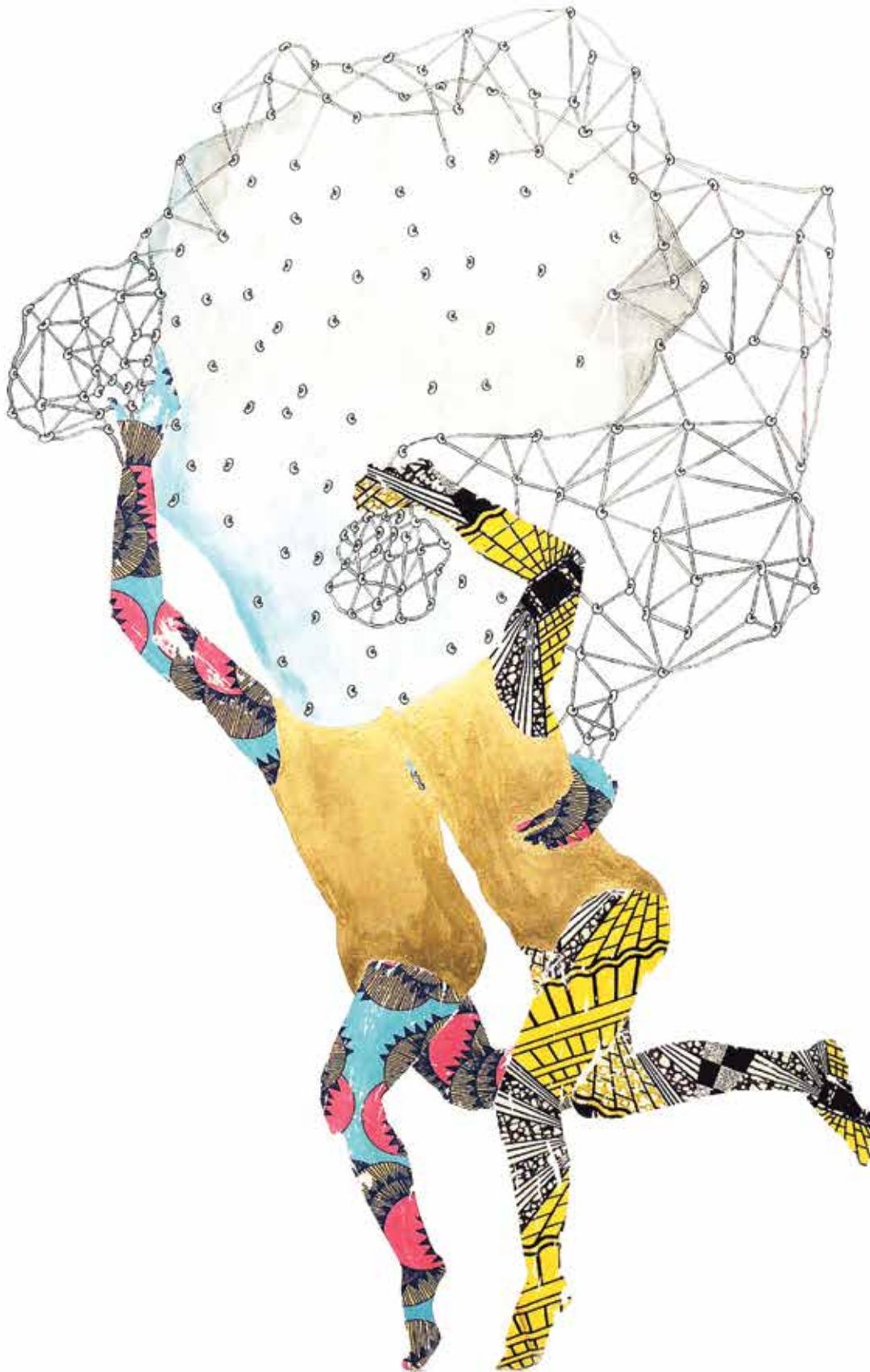
all images Courtesy of the artist and Artco Galerie Herzogenrath



C&

CONTEMPORARYAND.COM
#WEARECONTEMPORARYAND

SONDERAUSGABE #DETROIT



THIS IS NOT ABOUT YOU

VERÖFFENTLICHT VON
Contemporary And (C&)
2019

KONZEPT

Julia Grosse
Yvette Mutumba

REDAKTIONSTEAM

Julia Grosse
Yvette Mutumba
Jepkorir Rose

AUTOR*INNEN

Ann Mbuti
Asmaa Walton
Bree Gant
Felix Jordan Rucker
Jasmin Sinclair Wilson
Legacy Russell
Malcolm Ohanwe
Mearg Negusse
Olivia Gilmore
Tash Moore
Tikam Sall

VORSTANDSMITGLIEDER

Christine Eyene
David Adjaye OBE
N'Goné Fall
Thelma Golden
Thomas Lax
Yinka Shonibare MBE
Suzana Sousa

ART DIRECTION & DESIGN

Britta Rogozinski,
SHIFT Design, London

DRUCK

FUNKE Zeitungsdruckereien,
Essen

LEKTORAT UND ÜBERSETZUNGEN

Jenifer Evans
Ekpenyong Ani
Elisabeth Wellershaus

©Autor*innen Fotograf*innen / C&

Alle Rechte vorbehalten.
Obwohl wir uns nach bestem
Wissen bemüht haben, die
Nutzungsrechte von Dritten
einzuholen, bei denen wir es
für die Verwendung ihrer Werke
für notwendig erachtet haben,
vertreten oder garantieren
wir nicht, dass die Nutzung
dargestellter Inhalte die Rechte
Dritter nicht beeinträchtigt oder
verletzt.

TITELSEITE

ruby onyinyechi amanze, *carrying a
cloud is easy, if you know how*, 2015
Fototransfer, Metallpigment,
Tinte, Graphit 76 x 51 cm. Mit
freundlicher Genehmigung der
Künstlerin und der Mariane
Ibrahim Gallery.

INHALT

4 – 5

VERBORGEN VERWAHRT

Die in Detroit lebende Künstlerin Bree
Gant greift auf persönliche Erfahrungen
zurück, um die Bedeutung der Erinnerungen
Schwarzer Frauen in der Wissensproduktion
hervorzuheben

6 – 8

REIN IN DEN SCHMERZ!

Mearg Negusse porträtiert den
amerikanischen Karikaturisten Oliver
Harrington und seinen Kampf für die
Befreiung

9 – 11

EIN NACHMITTAG BEI C.A.N. ART HANDWORKS

Asmaa Walton im Gespräch mit dem
Schmiedekünstler Carl Nielbock über seinen
lebensverändernden Weg von Deutschland
nach Detroit

12 – 13

TOD, VERLUST UND DIE ENTSTEHUNG EINES [SCHWARZEN] ARCHIVS

Die Kuratorin, Autorin und Künstlerin Legacy
Russell denkt über die mögliche Entstehung
eines Schwarzen Archivs nach – in Räumen,
die sich der Sprache verwehren

14 – 17

IM DEUTSCHEN EXIL

Mearg Negusse über das selbst auferlegte
Exil der US-amerikanischen Künstler*innen
Mildred Thompson und Ben Patterson

C&

CONTEMPORARYAND.COM

#WEARECONTEMPORARYAND

Contemporary And (C&) ist ein Online-Kunstmagazin und ein
dynamischer Ort, an dem Ideen, Diskurse und Informationen
zu zeitgenössischer Kunstpraxis aus unterschiedlichen
afrikanischen Perspektiven reflektiert und vernetzt werden.

18 – 21

FLUCHTWEGE IM KOPF: DYSTOPIEN UND DIKTATUREN

Felix Jordan Rucker untersucht subversive
künstlerische Formen im Umgang mit
kontrollierenden und repressiven Regimen –
drei richtungsweisende lateinamerikanische
Künstlerinnen im Porträt

22 – 25

HIER GEHT ES NICHT UM KANYE

Ann Mbuti analysiert die Bedeutung von Heji
Shins Kanye West-Porträts

26 – 27

TIEFER SCHÜRFEN

Jasmine Sinclair Wilson über die Verkörperung
von Horace Imhoteps Kunstwerk *Ancestral Clay*

28 – 29

DAS WYNDSTRUMENT

Wynton Kelly Stevenson spricht mit Tikam Sall
über seine Erfahrungen als afroamerikanischer
Musiker in Berlin

30 – 31

WIE WIR FREIRÄUME SCHAFFEN

Olivia Gilmore denkt über das Konzept
einfacher „Bündnisse“ hinaus

33 – 35

BLACK TECH

Tash Moore spricht mit Olivia Guterson über
Technologie, soziale Netzwerke und Schwarze
Unterstützungsstrukturen in der Kunst

36 – 41

EIN BAYRISCHER GENERATIONENAUSTAUSCH

Malcolm Ohanwe traf den Künstler Ransome
Stanley, um afrodeutsche Erfahrungen damals
und heute zu vergleichen

EDITORIAL

Wie geben wir den vielen Verbindungen, die wir als
Teil einer globalen Diaspora haben, Gestalt? Wie
schaffen wir unsere eigene Sprache? Was sind unsere
gemeinsamen Geschichtsschreibungen, oder erinnern
wir uns auf dieselbe Weise? Definiert sich eine Person
aus Detroit mit der gleichen Selbstverständlichkeit
als Teil einer Schwarzen Diaspora wie jemand aus
Berlin? Wie passt die afrodeutsche Identifikation
mit dem Schwarzen Amerika hier hinein? Und was ist
mit Bündnissen?

Im Dezember letzten Jahres trafen sich fünf junge
Autor*innen aus den USA und vier junge Autor*innen
aus Deutschland bei room project in Detroit.
In einem dreitägigen Workshop stellten sie sich
selbst und gegenseitig die Fragen: Was haben wir
gemeinsam? Und wo sind wir ganz anders? Unter
der Leitung von Taylor Aldridge, Gründerin des
Magazins *Arts.Black* und mit Input von Legacy Russell,
Kuratorin am Studio Museum Harlem, ließ sich die
Gruppe auf eine tiefe Auseinandersetzung ein. Die
drei Tage boten die seltene Gelegenheit für eine junge
Generation afroamerikanischer und afrodeutscher
Kulturschaffender, zusammen einen Raum zu kreieren,
in dem Gemeinsamkeiten wie Unterschiede Schwarzer
Geschichte und des heutigen Lebens in Deutschland
und den USA erkannt, ausgetauscht und reflektiert
werden konnten. Das Ergebnis dieser Begegnung ist
die aktuelle Ausgabe, die Sie in den Händen halten.
Nach der C& Special Print Issue #Nairobi ist diese
Ausgabe die zweite mit Inhalten von vor allem jungen
Kunstautor*innen.

Das Ergebnis ist eine Printausgabe, die elf
beeindruckende Stimmen vereint, die sich auf ganz

unterschiedliche Weise mit den oben genannten
Fragen beschäftigen: Sie reichen vom Interview
mit Künstler*innen der älteren Generation wie
Carl Nielbock und Ransome Stanley bis hin zur
Hervorhebung der kunsthistorischen Bedeutung
dieser Generation durch kurze biographische Texte
zu bereits verstorbenen Künstler*innen wie Mildred
Thompson, Oliver Harrington und Ben Patterson. Von
eher biographischen und poetischen Texten bis hin
zur Auseinandersetzung mit der Schnittstelle von
Kunst und Technik und zu Betrachtungen zur US-
amerikanischen Popkultur als wichtigem Bezugspunkt,
der ohne amerikanischen kulturellen Hintergrund nie
ganz zu verstehen sein wird. Als etablierte Autorin
und Denkerin führt Legacy Russell all diese Fäden
zusammen, wenn sie darüber nachdenkt, was ein
Schwarzes Archiv eigentlich ist.
Wir sind sehr beeindruckt und inspiriert von
den Beiträgen zu dieser C& Special Print Issue,
die im Rahmen der vom Auswärtigen Amt (AA)
initiierten, vom Goethe-Institut umgesetzten und
vom Bundesverband der Deutschen Industrie (BDI)
unterstützten Kampagne Wunderbar Together
– Deutschlandjahr USA ermöglicht wurde. Diese
Kampagne soll die jahrzehntelange Basis gemeinsamer
Werte, Interessen und Ziele zwischen den beiden
Ländern herausstellen.

Werfen Sie jetzt einen Blick hinein und genießen Sie die
Ergebnisse dieser ganz besonderen Begegnung.

Das C& Team



funded by



implemented by



supported by



VERBORGEN VERWAHRT

Die in Detroit lebende Künstlerin **BREE GANT** greift auf persönliche Erfahrungen zurück, um die Bedeutung der Erinnerungen Schwarzer Frauen in der Wissensproduktion hervorzuheben

Beim C&-Schreibworkshop mit jungen, begabten Schwarzen aus der Detroit-er Nachbarschaft und aus Berlin atmete ich tiefer durch als ich es seit Jahren getan hatte. Ich habe mehr aus den gemeinsamen Erfahrungen gelernt als in jeder Bildungseinrichtung. Unterdrücktes Wissen war der rote Faden, und in diesem Text grabe ich in meiner eigenen Familiengeschichte weiter nach diesen verborgenen Einblicken. Gloria Marietta, die Mutter meines Vaters, durfte nicht arbeiten. Mein Opa war Zahnarzt, welchen Sinn hätte das also gehabt? Sie fuhr mit dem Bus, arbeitete ehrenamtlich im Krankenhaus und studierte Zauberei. Zur Messe gingen sie beide. Einmal nahm mich meine Tante Pat mit in eine christliche Kirche in Evergreen. Dort fragte ich, wie jemand übers Wasser gehen könne. Und sie fragten mich, wie ich es wagen könne. Letztes Jahr fragte ich meinen Großvater: Wusstest du, dass Oma es mit Zauberei hatte? Sie hatte Bücher über Magie und Voodoo und – Nein. Wusste ich nicht. Und nein, sie hatte es nie mit so 'nem Zeug. Der Zauber meiner Großmutter schützt uns bis heute.

Die Mutter meiner Mutter hatte einen Liebhaber. Er starb etwa zur selben Zeit wie ihr Mann; sie zerbrach. Die Flaschen waren schon da, die Tabletten, schon da, in kleinen Bechern um ihren Nachttisch tanzend, allzeit bereit für jede Party, jedes Problem, das auftauchen mochte. Es ging ihnen nicht immer gut – Essie Mae und meiner Mutter und ihrer jüngeren Schwester – aber sie sahen gut aus. Mit Vaseline eingefettete Knie, Rouge auf den Wangen und geglättetes Haar. Und als Essie Mae die Männer verlor, lief es eine Weile mehr oder weniger so weiter. Doch der Tanz der Tabletten wurde heftiger.¹

Ich ließ mir noch mal die Karten legen und Oma meinte, ich solle mir Weihwasser besorgen. Nach zehn Minuten katholischer Messe in der St. Aloysius-Kirche im Zentrum Detroit's erinnerte ich mich, wie ursprünglich, persönlich und notwendig solche Rituale waren. Meine Mutter nahm an einem Zwölf-

Schritte-Selbsthilfeprogramm/Ritual teil, als sie etwa in meinem Alter war – nicht, um nicht weiter zu trinken, sondern um nicht weiter zu fallen. Ich weiß noch, wie sie ihre Kreditkarten sperren ließ, als ich klein war. Ich erinnere mich an den Tag, an dem sie den Kredit abbezahlt hatte, den sie aufgenommen hatte, damit ich an der Howard studieren konnte. Ich erinnere mich. Dort, wo Schwarzsein und was damit zu tun hat zerquetscht und unter Hochdruck zu Treibstoff und Reichtum gemacht wird, um vom Weißsein gehortet zu werden, wird die Erinnerung Schwarzer Frauen durch Schwarze Frauen zur lebensnotwendigen Wissensproduktion² für das Entstehen neuer Welten. Begleitet mich.



bree gant, *water bearer*, 2017. Digitalfoto, 61 x 41 cm.
Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

1

Essie Mae habe ich nie kennengelernt. Sie starb kurz vor meiner Geburt. Mama und Tante Vern sagen, ich habe ihre Nase.

2

Von dieser Sprache und diesem Konzept als Form der Befreiungsarbeit habe ich erstmals durch die Autorin und Kulturschaffende Ciarra Ross erfahren.



im Uhrzeigersinn bree gant, *what the water gave me?*, 2017.

bree gant, *altar study*, 2017 (Detailansicht).

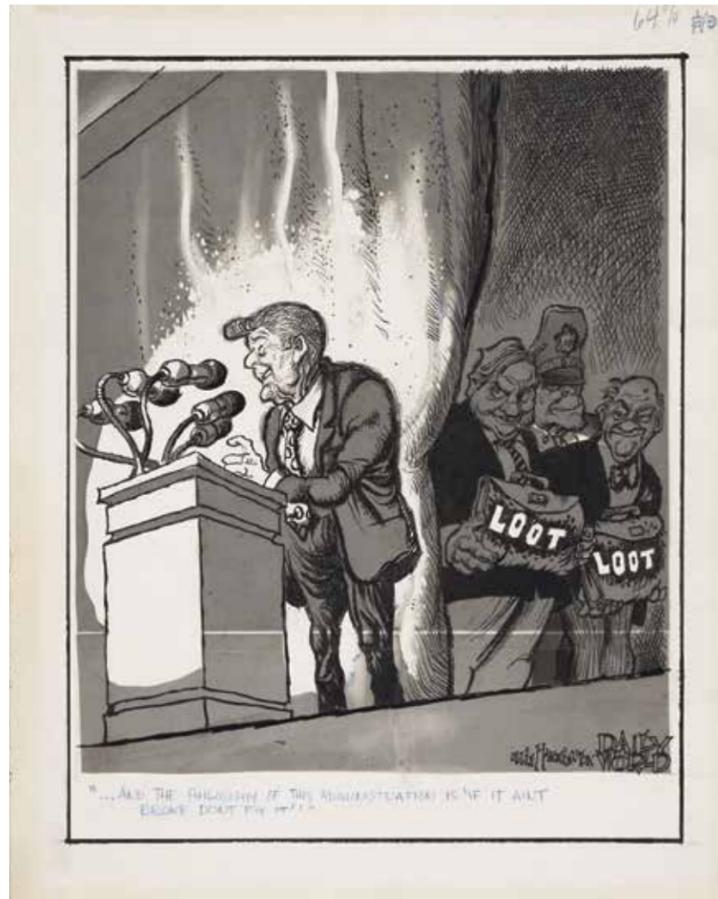
bree gant, *boveda/visionary of vessels*, 2017.

alle Abbildungen Digitalfotos, 61 x 41 cm.

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

REIN IN DEN SCHMERZ!

MEARG NEGUSSE über den amerikanischen Karikaturisten **OLIVER HARRINGTON** und seinen Kampf für die Befreiung – ein Porträt

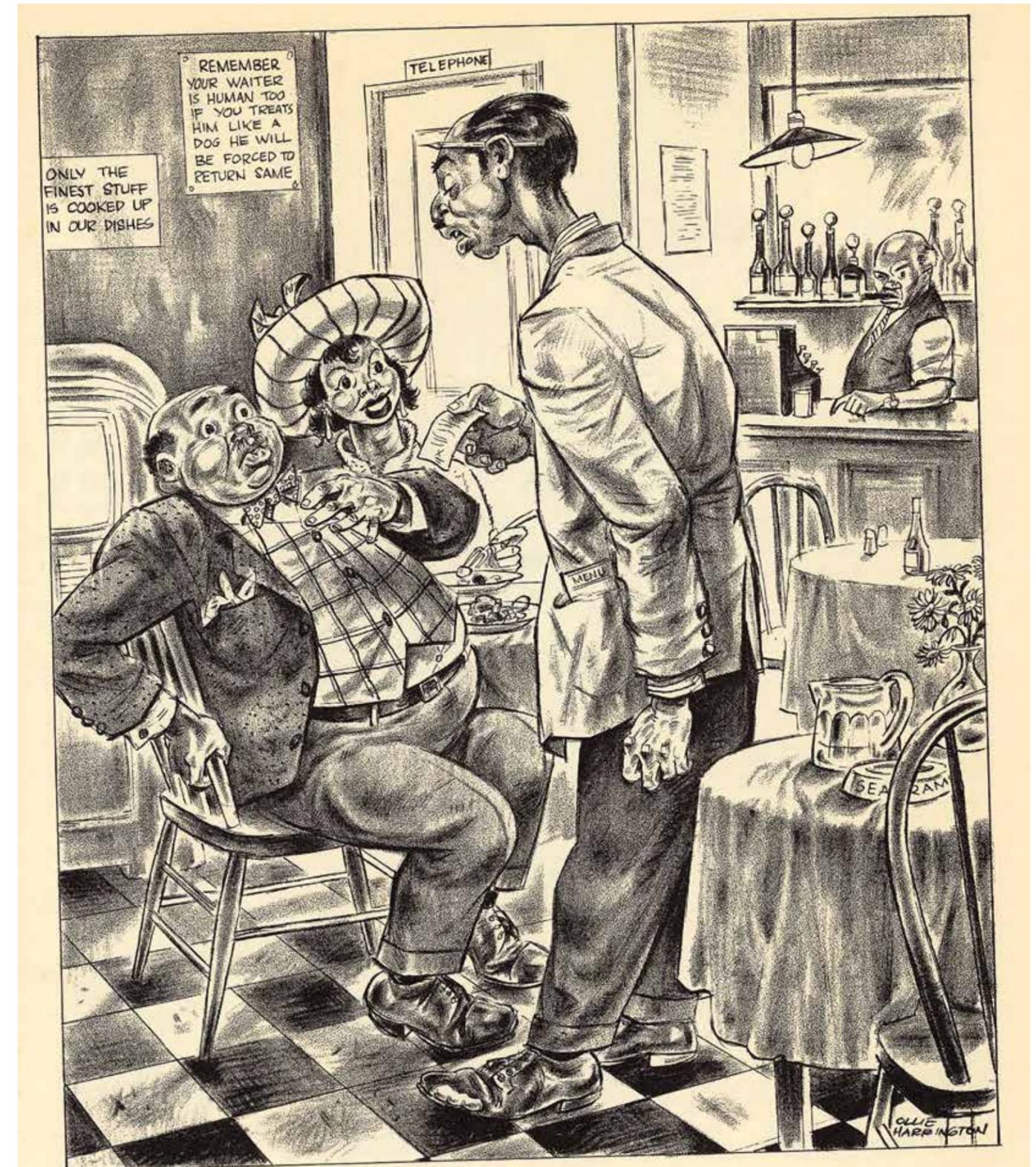


Mit den Karikaturen, die er von seinem offen rassistischen Lehrer zeichnete, entdeckte **OLIVER HARRINGTON** (1912–1995) bereits in der sechsten Klasse pragmatische Strategien zur Bewältigung schwieriger Situationen. Diese Gabe sollte für ihn nicht nur zum Ventil werden, sondern auch Methode zum Umgang mit dem Wahnsinn, dem Afroamerikaner*innen unter der brutalen Rassenpolitik der US-amerikanischen Regierung tagtäglich ausgesetzt waren.

oben Oliver Harrington, *...And the philosophy of this administration is if it aint broke dont fix it* (... Und diese Regierung vertritt die Philosophie: Was nicht kaputt ist, muss auch nicht repariert werden; ca. 1980er Jahre). Benday, Tinte, Papier, blauer Bleistift.

gegenüberliegende Seite Oliver Harrington, *Bootsie and Others*, (Datum unbekannt), Tinte.

beide Abbildungen Mit freundlicher Genehmigung durch Dr. Helma Harrington; The Ohio State University, Billy Ireland Cartoon Library und Museum



“Brother Bootsie sir, the news broadcast just said that Brother ‘No-Mercy’ Brown escaped from the penitentiary tonight. So the manager just sent over the bill, thinkin’ that you and Mrs. Brown might prefer to clear the premises . . . before your coffee!”

“Er scheute sich nicht, sich öffentlich zu positionieren und kritisierte den Umgang der US-Regierung mit Schwarzen Veteranen, woraufhin er augenblicklich zum Kommunisten abgestempelt wurde.“

Angetrieben von dem Wunsch, stereotype Darstellungen von Afroamerikaner*innen zu hinterfragen, verstand es Harrington, politische Mechanismen und ihre unerschwelligen Botschaften aufzudecken und kritisch zu beleuchten. Bei den Schwarzen Wochenzeitschriften, den Negro weeklies, fand Harrington einen Ort, an dem sich sein Talent im angstfreien Raum – ohne weiße Zensur – entfalten konnte. Bei Schwarzen Leser*innen stieß er zudem auf große Akzeptanz, weil er nicht nur das fehlerhafte politische System illustrierte, sondern auch die Schwarze Lebensrealität darin verorten konnte. Schon damals war er ein scharfer Kritiker der politischen Verhältnisse. Doch die Erfindung der Figur *Brother Bootsie* für seinen Comicstreifen *Dark Laughter* in der *New York Amsterdam News* machte ihn 1935 oder 1936 (das Jahr wird unterschiedlich angegeben) zum ersten international bekannten afroamerikanischen Karikaturisten. Durch *Brother Bootsie* brachte Harrington seinen Protest gegen das rassistische System unter der Jim-Crow-Gesetzgebung deutlich zum Ausdruck. Doch darüber hinaus schufen seine Comiczeichnungen einen Raum, der das alltägliche Ringen von Afroamerikaner*innen während der Depression verbildlichte.

Oliver Wendell Harrington wurde 1912 in Valhalla, New York geboren und wuchs in der Bronx auf, wo er die DeWitt High School besuchte. Nach seinem Abschluss an der National Academy of Design studierte er von 1936 bis 1940 an der Yale University und schloss mit einem Bachelor of Fine Arts ab. Sein Debüt hatte er bereits 1933 im *Pittsburgh Courier* gegeben und zeichnete mittlerweile professionelle Karikaturen, die regelmäßig in Schwarzen Zeitungen veröffentlicht wurden. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs wurde Harrington nach Europa und Nordafrika geschickt, um dort als Kriegsberichterstatter für den *Pittsburgh Courier* zu arbeiten. In dieser Zeit veröffentlichte er *Jive Gray*, einen Abenteuer-Comic über einen afroamerikanischen Piloten. Die Dokumentation der Erfahrungen afroamerikanischer Soldaten im Ausland veränderten seinen grafischen Stil und schärften seinen kritischen Blick, der sich damals auf die Verlogenheit der US-Gesellschaft richtete, die im Ausland den Faschismus bekämpfen wollte, während sie zu Hause die Politik der Rassentrennung aufrechterhielt. Nach dem Krieg arbeitete Harrington für die National Association for the Advancement of Colored People (NAACP). Er scheute sich nicht, sich öffentlich zu positionieren und kritisierte den Umgang der US-Regierung mit Schwarzen Veteranen, woraufhin er augenblicklich zum Kommunisten abgestempelt wurde. Harringtons Ansichten zur Lebensrealität von Schwarzen Menschen in den USA verdichteten sich dennoch in seiner Äußerung darüber, dass landesweit eine gewisse Gleichgültigkeit in Bezug auf die Gesetzgebung gegen das Lynchen herrsche.

Ein Schwarzer Freund beim militärischen Nachrichtendienst sorgte sich, dass Harrington seinen Pass verlieren könne und weitere Konsequenzen zu befürchten habe. Er warnte ihn, dass das FBI gegen ihn ermittle. Also übersiedelte Harrington nach Paris, wo er weiterhin für verschiedene US-amerikanische Zeitschriften arbeitete

und mit anderen dort lebenden Schwarzen Amerikaner*innen verkehrte. Als sein Freund Richard Wright 1960 starb, erschütterte ihn das maßgeblich, und er war überzeugt, die CIA habe ihn ermordet. Nachdem er einige Jahre in Paris verbracht hatte, nahm Harrington 1961 den Auftrag an, für den ostdeutschen Aufbauverlag in Berlin eine Reihe amerikanischer Literaturklassiker zu illustrieren. Und obwohl er eigentlich nicht vorgehabt hatte, lange zu bleiben, wurde Ost-Berlin sein Zuhause. Er schuf Hunderte von Karikaturen, die sich unter anderem mit Rassismus, Apartheid, dem Vietnamkrieg, dem Rüstungswettlauf, sozialer Ungerechtigkeit und faschistischen Diktaturen in Lateinamerika auseinandersetzen, aber nie die Situation in der DDR thematisierten. Ungeachtet dessen schuf er Karikaturen und Illustrationen für deutsche Zeitschriften wie den *Eulenspiegel* und *Das Magazin*.

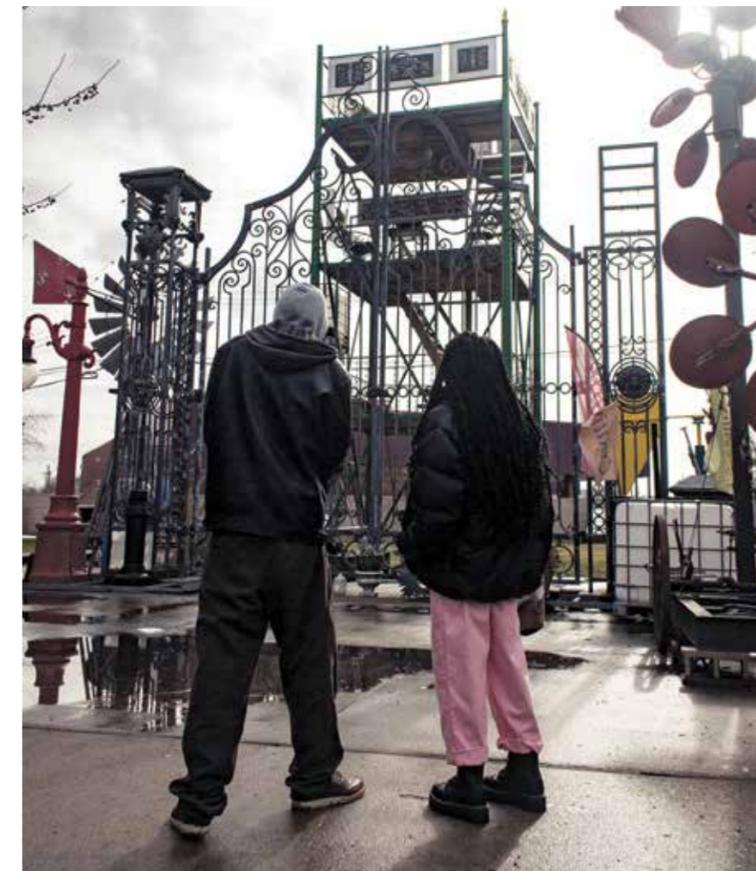
Um über die US-Politik auf dem Laufenden zu bleiben, abonnierten Harrington und seine Frau eine Reihe von US-Zeitschriften, und er fuhr sogar nach West-Berlin, um sie dort zu kaufen. Als er jedoch gegen Ende der 1960er-Jahre einen Presseausweis als Auslandskorrespondent für die *Daily Mail* beantragte, erschien er der DDR-Regierung suspekt. Harrington war in den USA bereits seit 1946 durch das FBI ausgespäht worden, in Frankreich wurden Ausländer*innen oft vom Deuxième Bureau beobachtet, und nun wurde er von der Stasi überwacht.

Obwohl Harrington Hunderte von Meilen von den USA trennten, gab er den Kampf für die Befreiung Schwarzer Menschen nie auf. Auch wenn er physisch von seiner Community getrennt lebte, zeichnete er immer für ein afroamerikanisches Publikum. Heute offenbart sich sein vergessenes Werk als Dokumentation Schwarzer Wahrnehmungen und Auseinandersetzungen seiner Zeit. Mehr noch, es ist ein Ausdruck dessen, wie Afroamerikaner*innen ihre eigenen Räume schufen, um sich auszutauschen und gegen Machtstrukturen zu widersetzen. Wie sie sich selbst die Möglichkeit gewährten, sich dem ihnen zugefügten Schmerz zu stellen.

**“NOT FORGETTING
TO BE ALONE
AND NOT LONELY,
IS THE BEST”
GEORGINA MAXIM
WEITERLESEN AUF:
CONTEMPORARYAND.COM**

EIN NACHMITTAG BEI C.A.N. ART HANDWORKS

ASMAA WALTON im Gespräch mit dem Schmiedekünstler
CARL NIELBOCK über seinen lebensverändernden Weg von
Deutschland nach Detroit

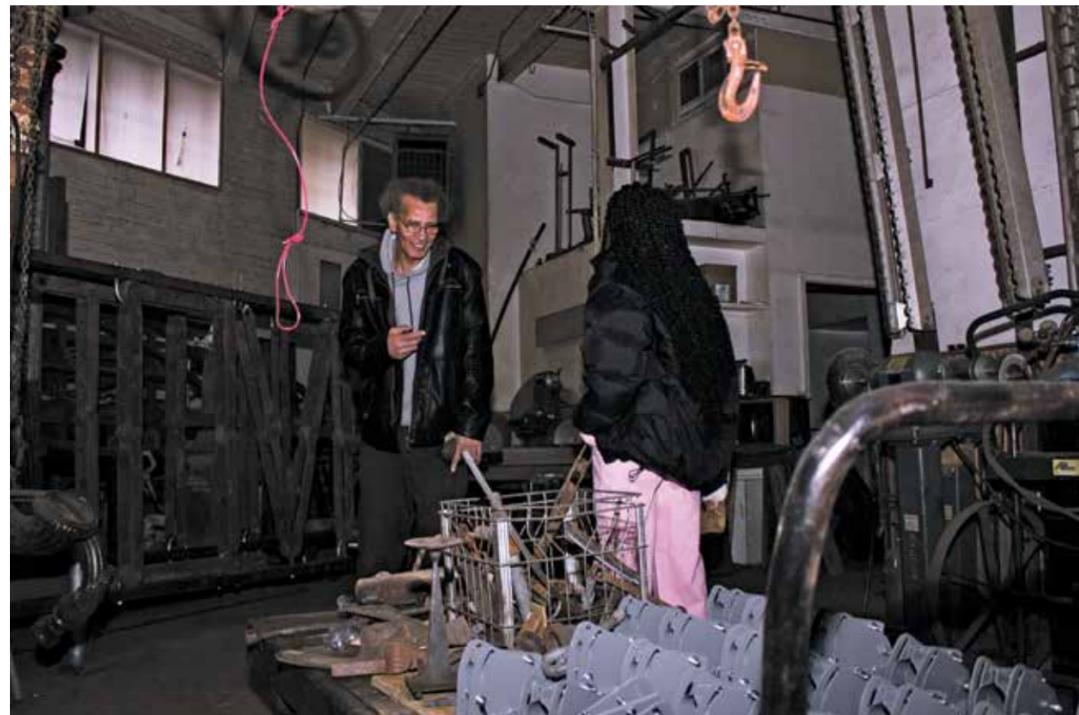
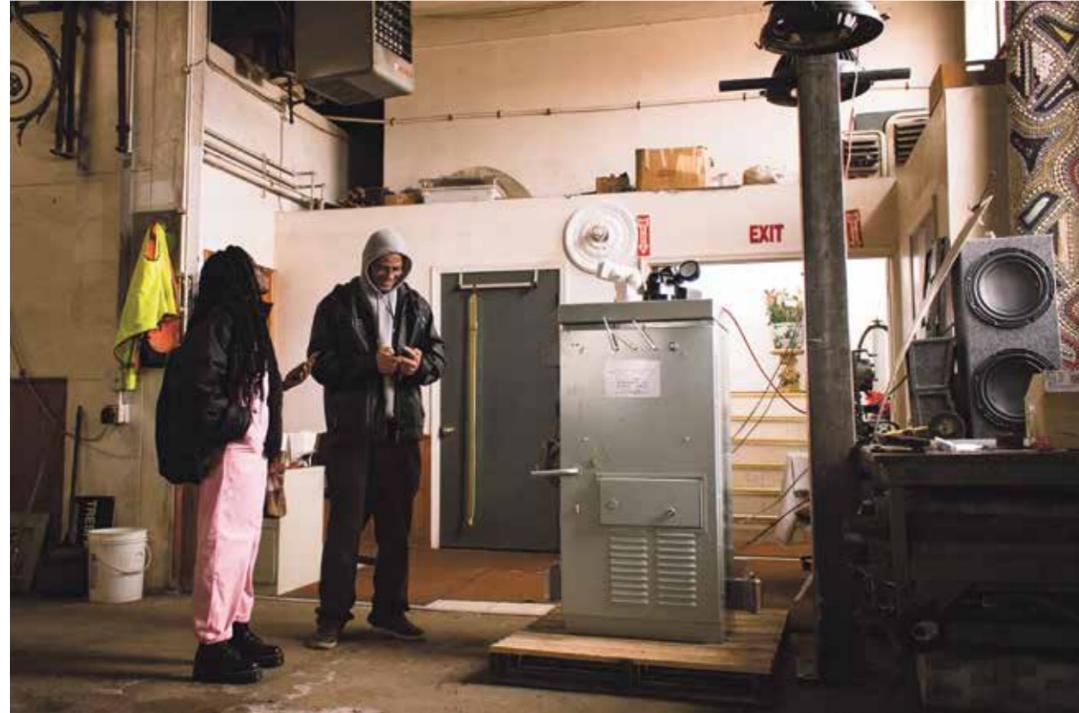


Zusammen mit dem Fotografen Anthony Parker hielt ich vor einem großen Haus in Detroit's Osten und wartete auf den Schmiedekünstler CARL NIELBOCK. Nielbock, der im deutschen Celle geboren wurde, war Mitte der 1980er Jahre nach Detroit gezogen, um den Kontakt zu seinem Vater und einem bisher unbekanntem Teil seiner Familie herzustellen.

oben Carl Nielbock und Asmaa Walton. C.A.N. Art Handworks, Inc. 2019.

Foto: Anthony Parker

„Ich weiß, wie wichtig das Handwerk für Menschen ist, die keine Hochschulbildung anstreben“, sagte er. „Auch sie sind Kreative. Jede*r – genau wie du mit deiner Fotografie und du mit dem Schreiben – hat ein Talent. Du entscheidest dich nicht gegen diese ursprüngliche Begabung. Aber wenn du nie richtig da rangeführt wirst, wenn du dein Talent nicht siehst, dann verkümmert es.“



beide Abbildungen Carl Nielbock und Asmaa Walton. C.A.N. Art Handworks, Inc. 2019.

Foto: Anthony Parker

Als ich bei 10 Grad im ungewöhnlich warmen Februar draußen stand, bewunderte ich eine große Metallschulptur aus den Buchstaben „Detroit“, die beinahe die gesamte Länge des Zauns einnahm. Kurz darauf fuhr ein schwarzer Truck vor, ein hochgewachsener Mann sprang heraus, kam direkt auf mich zu und reichte mir die Hand. Wir stellten uns kurz vor, bevor er uns in seine Werkstatt Räume von C.A.N. Art Handworks führte. Als wir uns hingesetzt hatten, fiel mir der ältere Herr zu meiner Linken auf. „Ach ja, das ist mein Vater“, sagte Nielbock. Ich lächelte, weil sein Vater der Grund für seinen Umzug in diese Stadt gewesen war. Als erstes sah ich die großen Gerätschaften und Metallteile, alles Projekte in Arbeit. Nielbock berichtete davon, wie er zur Schmiedekunst gekommen war und wie sie seinen Lebensweg verändert hatte. Er erzählte, wie er zum ersten Mal jemanden gesehen hatte, der mit Metall arbeitete und sofort wusste, dass das seine Bestimmung war. So kamen wir auf das Thema Handwerk zu sprechen, für das er sich stark macht.

„Ich weiß, wie wichtig das Handwerk für Menschen ist, die keine Hochschulbildung anstreben“, sagte er. „Auch sie sind Kreative. Jede*r – genau wie du mit deiner Fotografie und du mit dem Schreiben – hat ein Talent. Du entscheidest dich nicht gegen diese ursprüngliche Begabung. Aber wenn du nie richtig da rangeführt wirst, wenn du dein Talent nicht siehst, dann verkümmert es.“ Einfach ausgedrückt: Was du nicht weißt, weißt du nicht. Wenn du eine Fertigkeit nicht verinnerlichst, wirst du sie, ungeachtet deines Talents, vermutlich nie erproben – weil dir der Zugang fehlt. Zugang ist in Detroit, wo die Zahl der Einwohner*innen stagniert, ein großes Problem. Nielbock glaubt, dass mehr Ausbildungsprogramme für Handwerksberufe einige Probleme in der Stadt lösen könnten. 2017 taten sich die Schulbehörde, die Arbeitsagentur, die Stadtverwaltung und die Detroiter Behörde für Mitarbeiterentwicklung zusammen, um das Berufsbildungszentrum Randolph Career Technical Education Center neu zu strukturieren. 900 Schüler*innen und 900 Erwachsene sollten für Ausbildungsprogramme in stark gefragten Arbeitsbereichen gewonnen werden: für Tischlerei, Maurerei, Klempnerei und Rohrleitungsbau, Heizung, Belüftung und Klimaanlage sowie Elektrik. Dieser Schritt zeigt, dass wohl auch andere in der Stadt so denken wie Nielbock.

Durch meine Recherchen wusste ich, warum Nielbock nach Detroit gezogen war, aber ich wollte wissen, wie es sich nun anfühlte. Ich stellte mir vor, das Land zu verlassen, in dem die Hälfte deiner Identität zuhause ist, um in ein anderes Land zu kommen, das die Hälfte repräsentiert, über die du nichts weißt. Nielbock war in die US-amerikanische Stadt mit der größten Schwarzen Bevölkerung gezogen. Auf die Frage, inwiefern sich Detroit anders als Deutschland anfühle, antwortete er: „So anders wie ein anderer Planet. Ich hatte noch nie in meinem Leben so viele Schwarze Menschen gesehen. Ich hatte noch nie Cadillacs und Wolkenkratzer oder so was gesehen. Mir gefiel alles, egal was. Ich mochte den Penner, der an mir vorbeifuhr, die Stadtreicherin mit dem Einkaufswagen, ich mochte alles. Ich fühlte mich zu Hause, befreit.“ Im November 2018 veranstaltete C& einen mehrtägigen Workshop

mit Autor*innen aus den USA und Deutschland. Ich fand die Perspektive der afrodeutschen Teilnehmer*innen interessant, weil sich einige sehr mit der afroamerikanischen Kultur verbunden fühlten, die sie über die Medien kannten. Die Medien hatten sich seit seiner Ankunft sehr verändert, aber Nielbock hatte ähnliche Erfahrungen gemacht. „Ich dachte, alle wüssten Bescheid, über *Roots* und so. Ich habe die Serie in Deutschland gesehen, jede Folge – ich hab keine einzige verpasst. Aber niemanden interessierte das. Afrikaner*innen? Versklavte Menschen? Alter, verschon mich.“ Als Afroamerikanerin weiß ich, wie schwer wir uns tun, Verbindungen zu Orten herzustellen, die außerhalb der USA liegen. Wir können unsere Herkunft meist nur bis zu einem gewissen Punkt zurückverfolgen, bevor wir unweigerlich auf die Mauer der Sklaverei stoßen, insbesondere dann, wenn wir zwei afroamerikanische Elternteile haben. Im Gespräch mit Nielbock wurde mir klar, dass auch Menschen außerhalb der USA, die sich als Schwarz identifizieren, vor dieser Herausforderung stehen: vor der Sehnsucht nach einem vielleicht unerreichbaren Wissen. „Wir müssen uns mit unseren Genen und unserem kulturellen Erbe auseinandersetzen, um als Menschen ganz zu sein...“, sagte er. Um die Leere zu füllen und die Verbindung zum anderen Teil seiner Identität herzustellen, begann Nielbock afrikanische Kunst zu sammeln. Er erzählte, dass er vor kurzem einen DNA-Test gemacht hätte, um etwas über seine Herkunft zu erfahren. Erstaunlicherweise spiegelte sich das Ergebnis in seiner wachsenden Sammlung afrikanischer Kunst wider. „Auf der Suche nach mir selbst wusste ich bereits alles über [Deutschland], dort bin ich aufgewachsen. Aber ich wusste nichts über meine Herkunft väterlicherseits – von meinem Schwarzen Vater da unten [in Afrika]. Also habe ich angefangen, afrikanische Kunst zu sammeln. Immer wieder stieß ich auf Sachen, die in [Westafrika] hergestellt wurden, fand Metallobjekte, die aus vorkolonialer Zeit in dieser Gegend stammten.“

Wenn man intuitiv eine Kunstsammlung beginnt, um später herauszufinden, dass es eine konkrete Verbindung zur eigenen Herkunft gibt, muss das großartig sein. Dieses Gefühl von Verbundenheit ist etwas, das viele Schwarze Menschen suchen. Nielbock hat es in der Metallarbeit und Schmiedekunst gefunden, in der Welt, in die er bereits eingetaucht war. Als er von den Ergebnissen seines Gentests erzählte, spürte ich seinen Stolz. Es war fast so, als hätte er ein fehlendes Puzzlestück gefunden, das er in der Weite der afrikanischen Diaspora verloren geglaubt hatte.

Ich beendete unser Interview mit der Frage: „Was hat dir Detroit beigebracht, seit du hier lebst?“ Nielbock hielt für einen Moment inne und sagte: „Mir selbst treu zu sein.“ Detroit ist eine kompromisslose Stadt. Die Detroiter*innen sind wie sie sind, und wenn es dir nicht gefällt, ist das dein Problem. Aus meiner Sicht als gebürtige Detroiterin scheint Carl Nielbock hier genau richtig zu sein – er ist ein echter Detroiter geworden. Er ist hergekommen, hat sein Unternehmen aus dem Nichts aufgebaut und versteht, wie wichtig es für die Stadt ist, ihren Bürger*innen Ressourcen zur Verfügung zu stellen. Detroit kann sich glücklich schätzen, dass ein solcher Visionär unsere Stadt zu seinem Zuhause gemacht hat.

TOD, VERLUST UND DIE ENTSTEHUNG EINES [SCHWARZEN] ARCHIVS

Die Kuratorin, Autorin und Künstlerin **LEGACY RUSSELL** denkt über die mögliche Entstehung eines Schwarzen Archivs nach – in Räumen, die sich der Sprache verwehren

Seit dem Tod der legendären Kurator*innen Bisi Silva und Okwui Enwezor – Wissenschaftler*innen, Denker*innen und Schöpfer*innen [Schwarzer] Räume – denke ich über die Erfahrung von Verlust und Tod nach. Darüber, in welchem Verhältnis sie dazu stehen, wie wir ein Schwarzes Archiv etablieren, uns damit auseinandersetzen und es monumentalieren. Mit Bisi und Okwui vergeht eine ungeheure Menge an [Schwarzem] Wissen. Allein durch die Art, wie sie Möglichkeitsräume für [Schwarze Projekte] konstruierten. Wie sie Buchseiten als Instrumente konzipierten, um Zeugnis über eine [Schwarze] Welt abzulegen. Die [sehr Schwarzen] Worte, die sie in ihren zahllosen Vorträgen, Interviews und im Austausch überall auf der Welt fanden. Ich denke an all das, was sie mit sich genommen haben, was sie so voll und ganz verkörperten, dass es ihr Dasein in der Welt ausmachte – wie eine Choreographie, die auch als Text zu lesen war. Diese unbeschreiblichen Bewegungen, die sich nicht wirklich übertragen lassen, weil sie über Sprache hinausgehen und sie durchbrechen. Weil sie die Grenzen dessen ausloten, was tatsächlich erreicht werden kann – ein unfassbarer Erinnerungsraum, durch den das Verständnis des Schwarzseins an sich erweitert wird.

Ist es möglich, ein Schwarzes Archiv jemals vollständig zu verwirklichen? Was genau ist das überhaupt? Und was bedeutet es? Als Schwarze Menschen tragen wir so viel archivarische Erfahrung auf unserem Körper. Aus amerikanischer Perspektive ist das epigenetische Trauma des transatlantischen Menschenhandels noch immer ein Kernelement in der Auseinandersetzung mit Schwarzsein für meine, für unsere Leute. Die Geschichte der Middle Passage ist – in Anführungszeichen – eine Entstehungsgeschichte, die die Anfänge des ersten Afrikanisch-Amerikanischen Archivs kennzeichnet. Sie ist Auslöser eines ganz realen Unbehagens, das wir als Schwarze Menschen in unserer Beziehung zu [Schwarzer] Geschichte spüren. All diese Körper, Leben, Erinnerungen, Geschichten – Reisen durch Zeit und Raum. Wir wurden übers Wasser transportiert, eng aneinandergespreste Gefangene in einem grausamen Leib. Es war die kollektive Verarbeitung Schwarzer Daten, die von ihrem Ursprungsort geraubt worden waren; unsere Körper wurden als Fremdalgorithmen in einen äußerst instabilen soziopolitischen und [anti-Schwarzen] geographischen Raum gebracht. Alles, was wir kannten, brachten wir mit uns: in Herzschlägen, mit jedem Atemzug, in freigesetzten Flüssigkeiten, in der Erinnerung an jene, die über Bord geworfen wurden. An die innig Geliebten, an die, die das lebensfeindliche Umfeld auf der anderen Seite nie erreichen sollten und jene, die in ihrem Tod eine Verweigerung zum Ausdruck brachten, durch die sie zu Funktionsstörungen im Machtgefüge des Kapitalismus wurden. Es war ein Anfang, und wenn wir dort beginnen, bleibt die Vorstellung eines „Schwarzen Archivs“ eine unbehagliche. Ein Archiv ist eine Sammlung historischer Dokumente; also wird es schnell kompliziert, wenn wir über ein Schwarzes Archiv nachdenken. Da wir schon so lange so viel auf unseren Körpern tragen, gibt es nichts, was vollständig hinterlassen werden kann, es gibt kein umfassendes

Dokument. Die Frage lautet also: Ist das Konstrukt eines Schwarzen Archivs zu utopisch, um verwirklicht zu werden? Ist es unmöglich? Dort, wo die Körper fehlen, wird es unweigerlich erhebliche Lücken geben, da die gelebte [Schwarze] Erfahrung so unabdingbar ist für die ganzheitliche Auseinandersetzung mit unserer [Schwarzen] Geschichte. Das Erbe [Schwarzer] Geschichte und mündlicher Überlieferungen Schwarzer Narrative zu würdigen, bedeutet, dass mit dem [Schwarzen] Körper auch die Stimmen und Visionen der Menschen eng verknüpft sind, die vor uns da waren. Es bleibt ein komplexes kulturelles Bewusstsein in uns, ein [Schwarzes] Volk der Vielfalt, niemals monolithisch. Doch welches Wissen nehmen wir mit uns, wenn wir diese Welt verlassen? Und wie bieten wir Raum für das Betrauern des Verlusts von [Schwarzem] Wissen, dieser abstrakten, kaum fassbaren Sache? Es ist zwei Jahre her, dass Khadija Sayes wundervolles Werk im Diaspora Pavillon auf der Biennale von Venedig 2017 zu sehen war. Wenn ich die Augen schließe, bin ich noch immer dort, wandere durch die Räume. Ich erinnere mich an das elektrisierende Gedränge bei der Eröffnung, an diese kreative Höhle, bebend von den vielen [Schwarzen] Herzschlägen, die zum Gleichklang neu gemixt wurden. Es war ein nötiger Code-Switch, der da jenseits der Mauern des Arsenal oder der Giardini stattfand, eine Heimkehr. Ich saß mit einer Freundin auf den Stufen, wir tranken Bier und reckten die Hände in die Höhe, unsere Finger tanzten wie Stimmgabeln zu den Schwingungen im Raum. Euphorisiert ließen wir uns von anderen Tanzenden umarmen; tanzten alle gemeinsam. Ich spürte die vielen Codes, die wir auf der Haut tragen, in den Erinnerungen unserer Muskeln archiviert, den Beifall unserer Ahnen im Hintergrund; alle gemeinsam waren wir am Leben. Einen Monat später kamen Khadija und ihre Mutter Mary Ajaoi Augustus Mendy in London beim Brand des Grenfell Towers, wo sie im 20. Stock wohnten, ums Leben.

Da mir eine Reise nach Venedig bevorsteht, denke ich an Khadija und Mary. In dem verzweifelten Versuch, ihren Verlust zu verarbeiten, denke ich an die Dinge, die sie zusammen schufen und an Khadijas eindrucksvolle Fotos. An Dinge, die sie noch nicht veröffentlicht hatten. Die vielleicht weder aufgeschrieben noch fotografiert wurden. Momente im Dazwischen – [Schwarze] Wünsche, [Schwarze] Feiern, [Schwarze] Intimitäten, [Schwarze] Freuden. Ich denke daran, was ihnen genommen wurde und was sie im unerwarteten Entrissen-Werden mit sich genommen haben. An ihre [Schwarzen] Gedanken, das unmögliche Archiv, das wir uns nur noch vorstellen können, während wir weiterhin das Leben feiern, das sie lebten.

In meinem Engagement für ein [Schwarzes] Archiv durchstreife ich die Räume meines eigenen Körpers. Wo kann ich Platz schaffen, um einige der Menschen mitzunehmen, die wir verloren haben? Vielleicht kann jede*r von uns dort Raum schaffen, wo die Sprache nicht hinkommt, in Ecken, wo nur das Gefühl herrscht und die durchdringende Lebendigkeit der Erinnerung gedeiht. Ja – lasst es uns tun. Wenn auch nur stückweise. Wenn auch nur Seite für Seite.



“Ist es möglich, ein Schwarzes Archiv jemals vollständig zu verwirklichen? Was genau ist das überhaupt? Und was bedeutet es?”

Illustration von Edson Iké inspiriert durch Selbstporträts von Khadija Saye aus ihrer Venedig-Biennale-Reihe *Dwelling: In This Space We Breathe*.

WARUM SIE DIE USA VERLASSEN HABEN

MEARG NEGUSSE über Mildred Thompson und
Ben Patterson im selbstauferlegten Exil

In der Kunst gibt es noch immer Bereiche, die nie mit People of Color in Verbindung gebracht werden. Diese Haltung hat sich durch die Studienpläne der Kunstgeschichte zweifelsohne verfestigt. Abgesehen von wenigen Ausnahmen widmet sich das deutsche Curriculum weiterhin hauptsächlich weißen Männern in der Kunst, was sich in der Realität natürlich immer wieder als irrig erweist. Dass der Kanon sich nicht verändert hat, obwohl Studierende in den Hörsälen sitzen, deren Herkunftsorte Tausende von Kilometern entfernt liegen, ist problematisch. Auch wenn man die Inhalte aktueller Lehrpläne nicht verwerfen muss, sollten sie auf jeden Fall überarbeitet werden. Im Folgenden werden zwei afroamerikanische Künstler*innen vorgestellt, die ihre Heimat aufgrund der rassistischen und sexistischen Diskriminierung Anfang der 1960er Jahre verließen.

Nachdem sie sich in Deutschland niedergelassen hatten, leisteten sie wichtige Beiträge zur hiesigen Kunst, fanden aber weder in Deutschland noch in den USA Eingang in das Curriculum für Kunstgeschichte. Beide sind Vorreiter*innen ihrer künstlerischen Praxis und stehen für den Schwarzen Raum in künstlerischen Disziplinen, die man ihnen nie zuordnen würde.

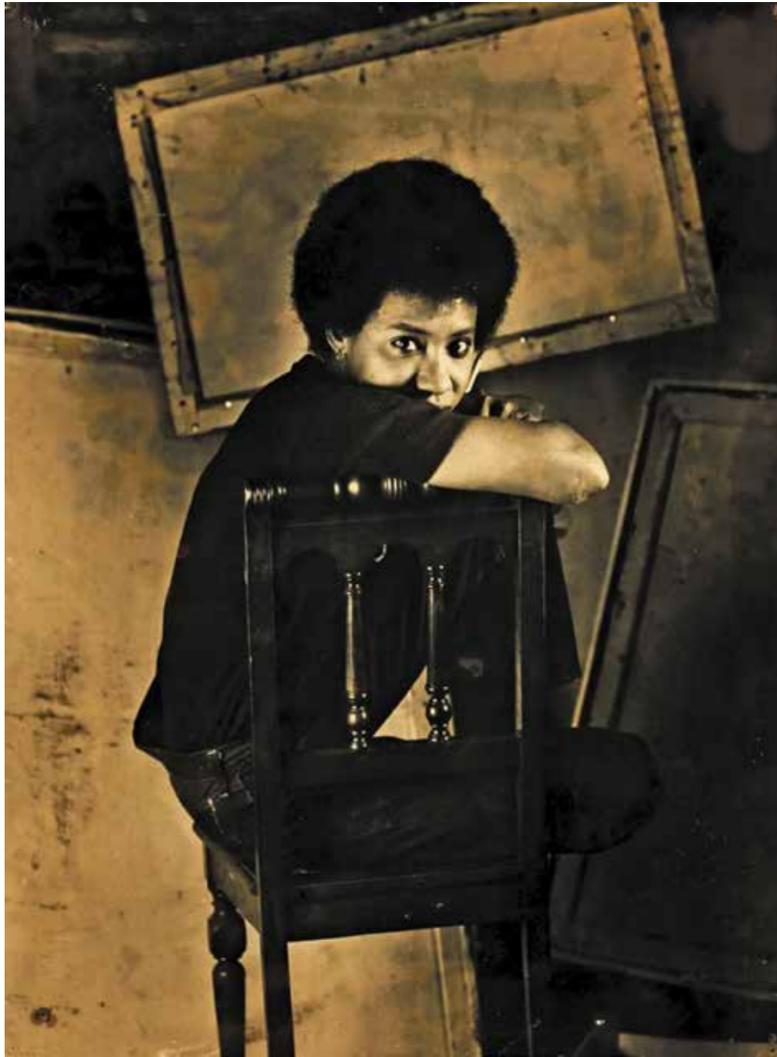


BEN PATTERSON

Ben Patterson wurde 1934 in Pittsburgh, Pennsylvania, geboren und starb 2016 in seiner Wahlheimat Wiesbaden in Deutschland. Er studierte Musik an der University of Michigan in Ann Arbor und machte 1956 seinen Bachelor-Abschluss. Da er als Afroamerikaner aufgrund der rassistischen Diskriminierung keine Chance auf dem heimischen Arbeitsmarkt hatte, zog er nach Kanada, um dort als Kontrabassist in verschiedenen Orchestern zu spielen. 1960 reiste Patterson für einen Auftritt nach Köln, schloss sich dort jedoch einer Gruppe an, die sich dem freien Experimentieren mit Musik widmete und wurde einer der Mitbegründer der Kunstbewegung Fluxus.

Als politisch bewusster Mensch beteiligte sich Patterson 1963 am Marsch auf Washington und engagierte sich in der Bürgerrechtsbewegung. Dabei enttäuschte ihn die Abwesenheit seiner US-amerikanischen Fluxus-Kolleg*innen und das Desinteresse jener Menschen, mit denen er so viel Zeit verbracht hatte. Menschen, die seine innovativen Gedanken und die Freude an nonkonformistischen Ansätzen zu einer Neugestaltung der Welt teilten. Obwohl es bei Fluxus nie um Politik ging, ist die durchgängig fehlende Anerkennung für Ben Patterson als Gründungsmitglied bemerkenswert. Seine Enttäuschung nach dem Marsch auf Washington sagt viel über den mittlerweile unhinterfragten kunsthistorischen Kanon aus. Heute sind Pattersons Werk und seine Errungenschaften noch immer weitgehend unbekannt. Er bewegte sich als Schwarzer Mann durch die Kunstszene und spürte dabei die großen Einschränkungen, die ein Leben in den USA mit sich brachte, aber auch den Mangel an Empathie seitens seiner Künstlerfreund*innen, die nicht verstanden, was es bedeutete, dort ein Schwarzer Mann zu sein. Wenn wir uns all das heute vergegenwärtigen, hilft es uns zu verstehen und zu reflektieren, was es noch immer bedeutet, in der Kunstwelt Schwarz zu sein.

Fotografie von Benjamin Pattersons *Variations for Double-Bass*, Museum of Modern Art, New York.
Nr.: 2642.2008. ©2019 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florenz



"I USE THE
EXPRESSION 'ARTISTS
IN TRANSIT', RATHER
THAN DIASPORA"
PAULA NASCIMENTO
WEITERLESEN AUF:
CONTEMPORARYAND.COM

MILDRED THOMPSON

Die 1936 in Jacksonville, Florida geborene Mildred Jean Thompson war eine Künstlerin, die als Malerin und Bildhauerin nicht so leicht einzuordnen war. Sie machte sich in einer Vielzahl unterschiedlicher Medien kundig, darunter Drucktechnik, Fotografie, Schreiben, Filmemachen sowie elektronische Musik und Blues. Ihre formale Ausbildung zur Künstlerin begann Thompson 1953 an der Howard University. Als es ihr nach ihrem Abschluss nicht gelang, ein Fulbright-Stipendium für ein Auslandsstudium zu bekommen, beschloss sie, es auf eigene Faust zu versuchen. 1958 brach sie nach Deutschland auf und studierte in Hamburg an der Hochschule für Bildende Kunst. Nach drei Jahren wagte sie sich zurück in die Staaten, doch angesichts der ausgrenzenden kommerziellen Kunstszene und dem unverblühten Rassismus und Sexismus, die ihr dort begegneten, trat sie schon bald die Rückreise nach Deutschland an – diesmal nach Düren, eine Kleinstadt unweit von Aachen und Köln, wo sie die nächsten zwölf Jahre verbrachte, bevor sie 1974 schließlich in die USA zurückkehrte. Dort erwartete man von ihr, dass sie ihre schwierigen Lebensumstände als afroamerikanische Frau in ihren künstlerischen Arbeiten thematisieren würde. Doch sie widersetzte sich dem und widmete sich – angeregt durch ihre Ausbildung in Hamburg – der ungegenständlichen, abstrakten Kunst. Thompson starb 2003. Mit ihrem Oeuvre hat man sich bis heute längst nicht so intensiv beschäftigt wie mit dem ihrer männlichen Kollegen. Dabei war sie tatsächlich insofern wegweisend, als ihre Malerei, Zeichnungen und Radierungen überaus intuitiv und durch eine Vielzahl von Disziplinen inspiriert waren. Ihre Vision im Hinblick darauf, was durch Kunst vermittelt werden kann, blieb von der Kunstwelt größtenteils lange unbeachtet und natürlich wurde sie weder in Deutschland noch in den USA ins kunsthistorische Curriculum aufgenommen. Seit kurzer Zeit findet jedoch eine Wiederentdeckung ihrer Werke statt: Seit 2017 werden sie offiziell von der Galerie Lelong & Co in New York repräsentiert, und 2018 wurden Werke von Thompson zur 10. Berlin Biennale ausgestellt.

oben Porträt von Mildred Thompson, ca. 1960er Jahre.

gegenüberliegende Seite Mildred Thompson, *Wood Picture 18*, Anfang der 1970er Jahre. Gefundenes Holz, Nägel und Farben, 123,8 x 91 x 6,4 cm.

beide Abbildungen © The Estate of Mildred Thompson, mit freundlicher Genehmigung der Galerie Lelong & Co., New York



FLUCHTWEGE IM KOPF: DYSTOPIEN UND DIKTATUREN

FELIX JORDAN RUCKER untersucht subversive künstlerische Formen im Umgang mit kontrollierenden und repressiven Regimen – drei richtungsweisende lateinamerikanische Künstlerinnen im Porträt

Im surrealen und chaotischen Klima der USA muss das Wort Dystopie in einen neuen Kontext gestellt werden. Über politische Unterdrückungsregime wird seit Jahrzehnten satirisch und in Parabeln über soziale Unzufriedenheit geschrieben. Als literarischer Begriff bezeichnet Dystopie eine Unterkategorie der Science-Fiction, die Mitte des 20. Jahrhunderts von den Autoren Aldous Huxley und George Orwell einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurde. Als junger Erwachsener habe ich mir diese Werke immer wieder vorgenommen und regelmäßig gelesen. Die Realität dystopischer Literatur kam meiner eigenen näher als jede andere. Und wenn ich meinen eigenen marginalisierten Status in der US-amerikanischen Gesellschaft heute analysiere, scheint der Akt radikalen Widerstands immer wichtiger und geradezu zwingend notwendig.

Im US-Imperium herrscht massive Überwachung, Unterdrückung und Zensur – das gilt insbesondere für Schwarze und Latinx Bürger*innen unter der aktuellen Regierung. Wir haben aber schon immer unter extremer Bedrohung gelebt – mit Restriktionsmaßnahmen, Staatsterror, verzerrten Darstellungen und Misstrauen. In einer Welt, in der die Grundannahme Leid und Ungerechtigkeit sind, kann die Kunst das persönliche und kollektive Trauma thematisieren, das einer Bevölkerung von der Regierung zugefügt wurde und wird. Die Wahrnehmung meines politisierten Körpers hat mich dazu inspiriert, einige der geschichtlichen Entwicklungen zu erforschen, auf die der dystopische Roman Bezug nimmt: die ganz realen Gräueltaten autoritärer Regime in Lateinamerika und die Reaktionen von Künstler*innen, die sie durchlebt haben.

Die Diktaturen, die sich in den 1960er und 1970er Jahren in Brasilien, Chile und Uruguay entwickelten, nutzten Angst, Überwachung, Gewalt und Verfolgung, um den/die Einzelne*n zu schwächen, und zwar mit dem Ziel, sowohl das Verhalten als auch die Körper der Bürger*innen zu kontrollieren. Formen des künstlerischen Ausdrucks wurden unterdrückt, was es in der Kunst notwendig machte, symbolische Elemente und autodidaktische Strategien einzusetzen, um der unausweichlichen Realität etwas entgegenzusetzen und sie neu zu gestalten. Mit der zunehmenden Gewalt durch die Regierungen und als Reaktion auf die Gefahr der öffentlichen Regime-Kritik verschmolzen künstlerische Praxis und politischer Aktivismus immer mehr miteinander.

Die richtungsweisenden Künstlerinnen Ana Vitória Mussi, Catalina Parra und Nelbia Romero setzten immer wieder neue Methoden ein, um in diesem bedrohlichen Klima Kunst zu schaffen. Mutig und kühn erkundeten sie die Emanzipation des Körpers vom Staat und verwendeten experimentelle Kunstformen, um die Verbrechen ihrer Regierungen anzuprangern. Sie nutzten die Kunst, um sich kritisch mit dem politischen Handeln ihrer Gesellschaften und der bedrückenden

sozialen Situation auseinanderzusetzen, der sie sich aktiv entgegenstellten. Ihre Werke sind historische Zeugnisse schrecklicher Ereignisse und sie spielten in ihren Ländern eine wesentliche Rolle in den radikalen Widerstandsbewegungen im Untergrund.

Die künstlerischen Werke von Mussi, Parra und Romero entstanden über einen Zeitraum von 25 Jahren, während der Militärdiktaturen in Brasilien (1964–85), Chile (1973–90) und Uruguay (1973–85). Dass es es gibt, kann für Künstler*innen in jedem Land, in dem die Macht der Regierung auf Angst basiert, eine Inspiration sein. Die Freude und das Vergnügen, dem Körper – insbesondere dem Ausdruck des weiblichen Körpers – zu gestatten, sich in der Gesellschaft durch künstlerische Darstellung und Produktion Raum zu nehmen, statt sich der Autorität zu beugen, zeugt von der Macht dieser Widerstandsinstrumente. Zeitungen spielten schon immer eine entscheidende Rolle in der Verbreitung staatlich geförderter Propaganda. Doch bei Parra und Mussi wurden sie zu einem strategischen Mittel zur Bekämpfung der Desinformation, die gestreut wurde, um bestimmte Zielgruppen zu verwirren und einzuschüchtern. Unter der toxischen Herrschaft Augusto Pinochets unterwanderte die autodidaktische Künstlerin Catalina Parra (geb. 1940) die Macht des Textes, indem sie Zeitungspapier, Zeitungsausschnitte und Collagen einsetzte. In *Diario de vida* (Lebenstagebuch, 1977) sind Ausgaben der Zeitung *El Mercurio* zwischen zwei Plexiglasplatten gestapelt, um als Zeitkapsel die Unterdrückung der Sprache während der Diktatur in Chile zu dokumentieren. Sie sollen den Druck, sich einer solchen Macht zu unterwerfen, darstellen.

Die brasilianische Künstlerin Ana Vitória Mussi (geb. 1943) setzte in ihrer Serie *Jornais* (Zeitungen, 1970) ebenfalls Nachrichten ein. Zeitungsausschnitte wurden zerrissen und übermalt, wodurch Wörter und Bilder verdeckt, neue Geschichten erzählt und letztlich alternative mediale Narrative geschaffen wurden. Der ausschließliche Informationszweck der Zeitung wird dadurch negiert, und durch den Einsatz von Fantasie und Dekonstruktion wird ein neues Medium geschaffen.

Nelbia Romero, die 1938 in Uruguay geboren wurde, gehörte einer Strömung experimenteller Künstler*innen und Grafiker*innen an, die ihre eigenen wirkungsvollen Methoden nutzten, um einen Diskurs gegen das diktatorische Militärregime zu schaffen und zu verbreiten. Durch Texte und künstlerische Publikationen, die in geheimen sozialen „Clubs“ im Umlauf waren (vor allem im Club de Grabado de Montevideo), konnte man leisen Widerstand leisten und sich mit Texten auseinandersetzen, die normalerweise zensiert worden wären. Kunstaktivist*innen wie Romero hatten so die Möglichkeit, ihr Werk bekannt zu machen – obwohl Kunst im öffentlichen Raum verboten und überwacht wurde.



“Im surrealen und chaotischen Klima der USA muss das Wort Dystopie in einen neuen Kontext gestellt werden.”

Nelbia Romero, *Sin título* (Ohne Titel), 1983. Siebdruck, 40 x 29 cm.

© Hammer Museum 2019.



Ana Vitória Mussi, *Anuncios* (Ankündigungen), aus der Serie *Jornais* (Zeitungen), 1970.
Gouache und Ecoline-Tusche auf Zeitungspapier, 58 x 38 cm.
Sammlung Ana Vitória Mussi. © Hammer Museum 2019.



Catalina Parra, *Diario de vida* (Tagebuch des Lebens), 1977.
Plexiglas, Zeitungen, Nylon-Angelschnur, Zwirn, 30,5 x 40,6 x 12,7 cm.
Sammlung Isabel Soler Parra. © Hammer Museum 2019

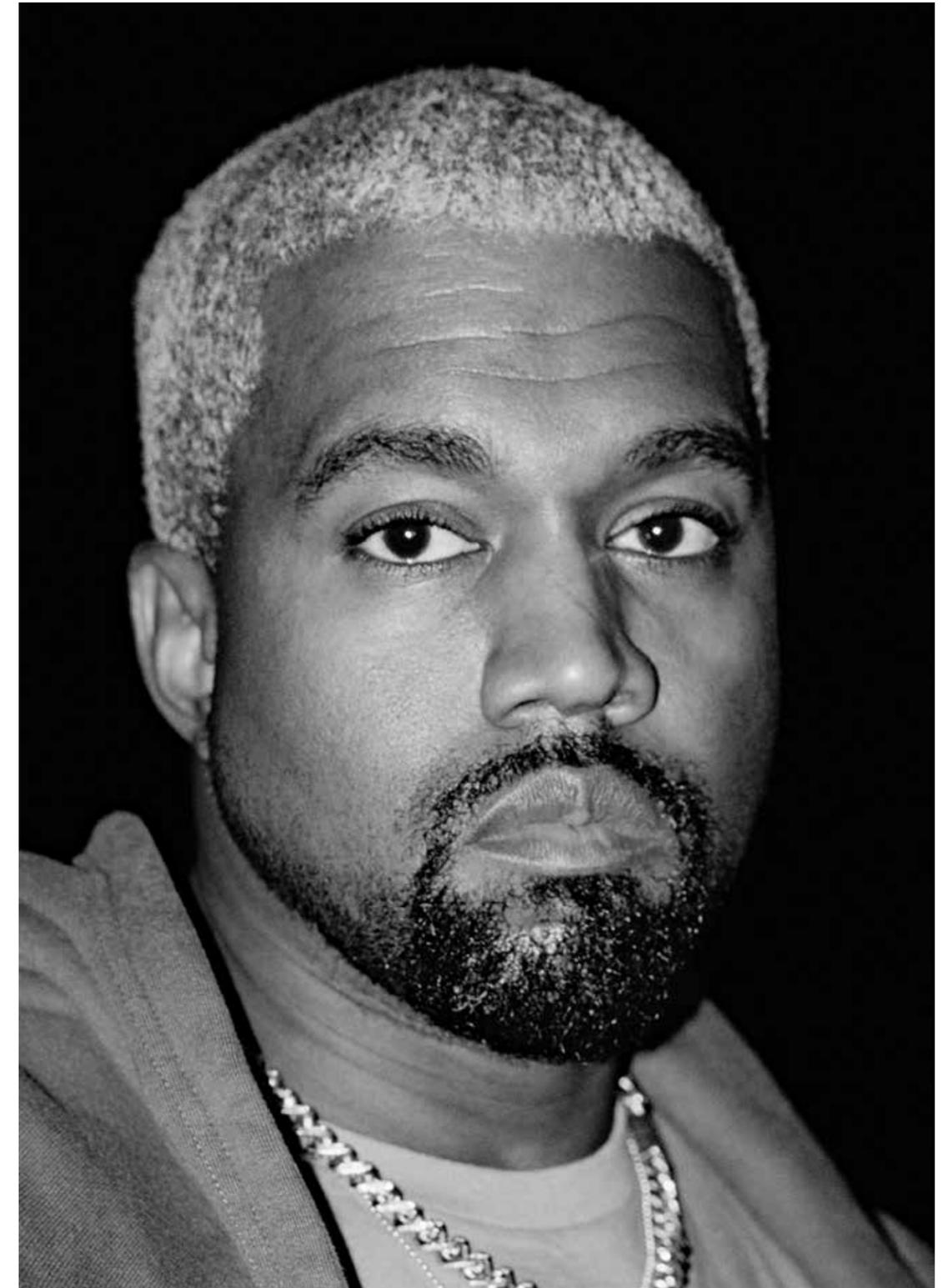
Für *Sin título* (Ohne Titel, 1983) nutzt Romero Druckfarbe. Sie fotografiert ihr Gesicht mit einer tiefschwarz schimmernden Farbmaske, wobei dicke Pinselstriche die untere Hälfte des Bildes und somit ihre Nase, den Mund und Hals bedecken, so dass sie kaum zu erkennen ist. Im unteren linken Quadranten steht in Rot die Nummer 01592, ein unübersehbarer Hinweis auf das Klassifizierungssystem für Gefangene in Uruguay. Die Befreiung vom Autoritarismus beginnt mit dem Bewusstsein seiner Existenz und seiner Strukturen. Eine gesellschaftskritische Dekonstruktion des Paradigmas, das die systemische Gewalt, die Armut und den Rassismus fördert, die von der gegenwärtigen politischen Führungselite in den USA aufrechterhalten werden, kann viele Gesichter haben. Kunst und andere kreative Protestformen wurden bereits in der Vergangenheit eingesetzt, um der Zensur entgegenzuwirken und Geschichten zu dokumentieren, die vergessen, ausgelöscht oder von den Mächtigen umgeschrieben wurden. Wenn wir darüber nachdenken und diskutieren, wie eine Dystopie heute aussehen könnte, oder ob wir uns gerade in der ungeschriebenen Version einer solchen befinden, können wir uns auch eine alternative Zukunft vorstellen: ein globales Netzwerk beispielsweise, das Individualismus, künstlerische Ausdrucksformen und kritische Auseinandersetzungen zelebriert. Kunst ermöglicht Freiheit in ähnlicher Weise wie die dystopische Literatur Autor*innen den Raum gibt, ihren Gedanken über die Gesellschaft Ausdruck zu verleihen. Drei großartige Künstlerinnen nutzten ihre Praxis während der Jahrzehnte des Faschismus und der Bürgerkriege in Lateinamerika, um neue Verbindungen zwischen Kunst, Politik und Sprache zu schaffen.



Ana Vitória Mussi, *Mundo teatral* (Theaterwelt), aus der Serie *Jornais* (Zeitungen), 1970. Gouache und Ecoline-Tusche auf Zeitungspapier, 58 x 38 cm. Sammlung Ana Vitória Mussi.
© Hammer Museum 2019

HIER GEHT ES NICHT UM KANYE

ANN MBUTI analysiert die Bedeutung von
HEJI SHINS Kanye West-Porträts



„Oh, hey Kanye, was geht ab?“ Buchstäblich das erste, was ich beim Betreten des Raums denke, macht den Sinn der Ausstellung deutlich. Im sonst leeren, geräumigen, modernen White Cube der Kunsthalle Zürich, in dem nicht einmal ein Stuhl steht, werden die Besucher*innen von übergroßen

KANYE WEST-Porträts empfangen. Wir sehen nichts außer Kanye, dessen Gesicht direkt auf die Wände tapeziert wurde und das am Ende der Ausstellung wieder entfernt und damit zerstört wird. Es ist die Ausstellung von HEJI SHIN, einer in New York und Berlin lebenden deutsch-koreanischen Fotografin, deren Werk sich um vermeintliche Intimität dreht.

oben Installationsansicht, Heji Shin, Kunsthalle Zürich, 2018. Foto: Annik Wetter

Heji Shin, *Kanye III*, 2018. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

Heji Shin, *Kanye XIII*, 2018.

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

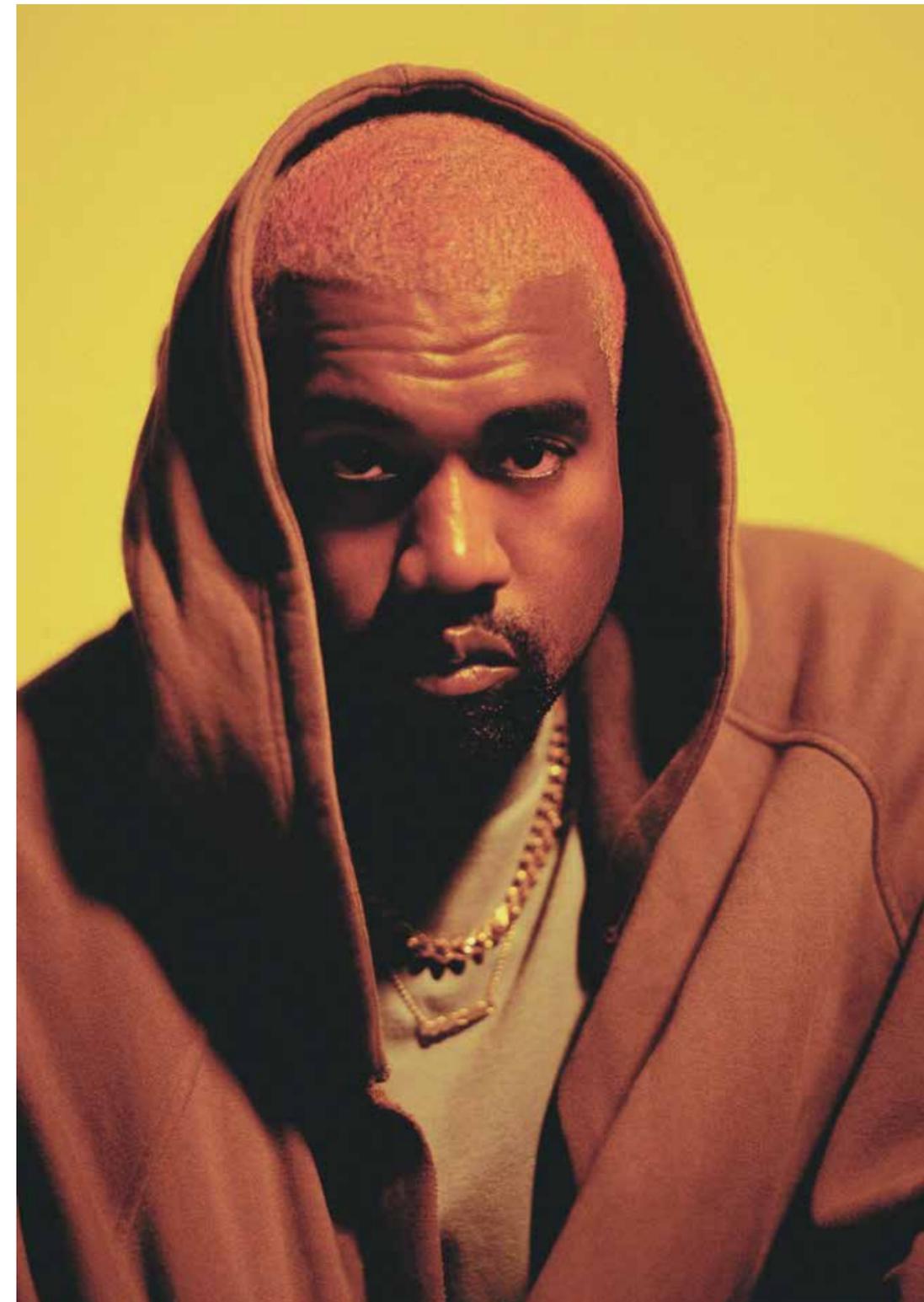
2004 durch die Szene bewegt. Wenn wir diesen Kontext zerlegen, haben wir bloß noch einen berühmten Mann an der Wand. Und wenn wir dann noch seinen Ruhm abziehen, haben wir nur einen Schwarzen Mann mit intensivem Blick. In all diesen Schichten gibt es zahlreiche Möglichkeiten zur Interpretation. Und selbst das Wesentliche, ein Mensch mit dunkler Hautfarbe, führt nicht bei allen zur gleichen Schlussfolgerung.

Es ist das alte Problem der Verallgemeinerung, verstärkt durch die Allgegenwart US-amerikanischer Popkultur. Als der Museumsführer über Schwarzsein in den USA spricht, erreichen mich fragende Blicke. Als hätte ich aufgrund meiner afrodeutschen Herkunft etwas über die Situation von Afroamerikaner*innen zu sagen. Die Amerikanisierung gibt es, seit die USA als Supermacht nach dem Zweiten Weltkrieg zahlreiche Kulturgüter nach Europa exportierten. Bis heute hat sich wenig geändert – ungeachtet anderer Inhalte sprechen wir weltweit vor allem über US-amerikanische Filme, Musik und Politik. Es ist vergleichbar mit der Sprache. Fast jedes Land hat seine eigene, doch der gemeinsame Nenner ist Englisch. Im globalen Kulturaustausch ist US-amerikanische Kultur zum Verbindungselement geworden. Und nun stehen wir in einem Raum voller Kanyes. Diejenigen von uns, die sich popkulturell auskennen, wünschen sich eine differenzierte Interpretation der Figur, wollen wissen, wer Kanye ist und wofür er steht. Doch warum? Es geht hier ja nicht um Kanye. Die Debatte, die wir in Europa über die allgegenwärtige US-amerikanische Kultur führen, mag uns Sorge bereiten, in der US-amerikanischen Kultur ist sie irrelevant. Wir sitzen da am Ende einer Einbahnstraße.

Kultur entfaltet ihr volles Potenzial nur in der Vielfalt – ist es also sinnlose Beschäftigungstherapie, wenn wir versuchen, mitzureden, aber nicht gehört werden? Ich würde es nie wagen, meine Gedanken auf eine afroamerikanische Person zu projizieren, nur, weil wir die gleiche Silbe vorm Bindestrich haben. Auch in Europa erleben wir Ungleichheit und Narrative, die automatisch abgerufen werden, wenn man afrikanischer Herkunft ist. Es sind Geschichten der Ungerechtigkeit, die durch eindimensionale und problematische Darstellungen sensationslüsterner Medien verstärkt werden. Mit zunehmender Migration werden sie immer dringlicher, wie die letzten Jahre gezeigt haben. Doch all dies unterscheidet sich von den Geschichten der amerikanischen Erfahrung.

Das, was Kanye für US-Amerikaner*innen bedeutet – ob Schwarz oder weiß oder welcher Ethnie auch immer – werden wir in einem Zürcher Museum mit unserem nicht-amerikanischen Hintergrund nie vollständig nachvollziehen können. Wir sollten uns von der amerikanischen Erfahrung emanzipieren, ohne die Bedeutung ihrer kulturellen Exporte runterzuspielen. Kanye hat auch im europäischen Kontext eine Bedeutung – nur eben eine andere als in den USA. Wir teilen weltweit nicht die gleiche Erfahrung und den gleichen Wissensstand, doch wir haben etwas, das vielleicht viel wertvoller ist: die Fähigkeit, auf die Geschichten anderer zu reagieren und Unterschiede empathisch zu verstehen und daraus zu lernen. Susan Sontag sagte über die Kunst: „Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören, mehr zu fühlen.“ Alle Kanyes an den Wänden dieses Museums haben mich gelehrt, die eigenen Perspektiven nicht runterzufahren, nur damit wir weltweit über die gleichen sprechen können. Wenn wir in Einseitigkeit verfallen, verpassen wir die Chance, Pluralität von Afro-* zu repräsentieren und zu schätzen. Und dass das zu wenig ist, hat die Geschichte oft genug gezeigt. Also lasst uns die Diskussion verändern. Hier geht es nicht um Kanye – es geht um Individualität, um die eigene Stimme und die Anerkennung breiterer sozialer Strukturen. Es geht darum, was Kanye für dich bedeutet.

Wir glauben, wir kennen Kanye West, nur weil wir in der Öffentlichkeit ständig mit seinem Bild, seinen Aussagen und Geschichten konfrontiert werden, gerade in den sozialen Netzwerken. Auch ich denke, ich sähe einen alten Bekannten, als ich den Raum betrete. Zufällig findet eine Führung statt und eine Gruppe von etwa zwanzig Personen – Mittvierziger, wohlhabend, klassische Zürcher Museumsbesucher*innen – steht wie eine Herde im kahlen Raum. Der Museumsführer erzählt vom neuen Publikum, das das Museum mit der Ausstellung anlocken konnte: von Jugendlichen, die mit verschiedenen Outfits kamen und sich vor den Arbeiten fotografierten. Sie posierten, zogen sich um und wiederholten die Posen. Die Anekdote ruft amüsiertes Kichern hervor, man staunt, dass der Musiker, der uns von allen Seiten beobachtet, so etwas auslösen kann. Kanye West ist – auch bei Museumsbesucher*innen mittleren Alters – als öffentliche Person bekannt, die mehr als nur Musik repräsentiert. Was dieses „Mehr“ genau ist, bleibt eine Frage des eigenen Wissensstandes und der Einstellung, die man zu ihm hat. Was sind also die wichtigsten Informationen, die der Guide in einem Schweizer Museum für zeitgenössische Kunst uns mitgibt? Jede*r versteht die Botschaft, dass die überdimensionalen ikonischen Darstellungen in warmen Farben oder schwarz-weiß nicht der echte Kanye sind – aber was bleibt dann? Leider habe ich den Beginn der Tour verpasst und muss mich auf mein eigenes Narrativ und den Kanye beziehen, den ich „kenne“. Aber hier geht es nicht um Kanye. Es geht um zeitgenössische Kunst, um ein System, das wie kaum ein anderes kontextgebunden ist. Also lasst uns etwas analysieren. Wenn wir die Mehrdeutigkeit der öffentlichen Persönlichkeit Kanyes auseinandernehmen, bleibt ein erfolgreicher Musiker, der sich seit

Heji Shin, *Kanye II*, 2018. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

TIEFER SCHÜRFEN: IM INNERN VON HORACE IMHOTEPS *ANCESTRAL CLAY*

JASMINE SINCLAIR WILSON über die Verkörperung von
HORACE IMHOTEPS Kunstwerk

Im November 2018 nahm ich am jährlichen Critical Writing Workshop von C& teil. Bei Diskussionen mit anderen Teilnehmer*innen und der Workshop-Leiterin Taylor Aldridge erfuhr ich viel über die wichtigsten kritischen Perspektiven der afrikanischen Diaspora. Und ich versuchte, eine Sprache zu finden, die meiner unverwechselbaren Stimme als Schwarzer Autorin entsprach. Vor allem experimentierte ich mit der Idee, mich in ein Kunstwerk hineinzudenken, während ich darüber schrieb. Ich tauchte ein in den Prozess der Künstlerin*innen und in ihr Werk – um durch meine Gefühle und Gedanken dessen Essenz einzufangen. In meinem Beitrag für diese Sonderprintausgabe versuche ich genau das zu tun: ein Kunstwerk für mich zu etwas Persönlichem zu machen, es zu werden und durch meine Worte darin zu leben. Ich danke all den anderen Teilnehmer*innen des Workshops, Taylor und den C&-Chefredakteurinnen Julia Grosse und Yvette Mutumba, die dies ermöglicht haben.

Ich verliere mich in Blutorangetönen. Der Boden, der sich unter meinen Fingerspitzen verhärtet, ist so lebendig und frei, dass ich die lachenden Kinder, die hinter mir herrennen, kaum hören kann. Ich lehne mich an den Spielplatzhügel und meine Knie bohren sich in die Erde. Meine Freund*innen sind nur wenige Schritte entfernt. Mit unseren dicken Holzspänen durchdringen wir die Erde und beobachten, wie der Ton die Farbe wechselt – von sonnengeküsstem Orange zu Tiefrot. Das Loch, das wir in den Boden graben, wird eng und legt in Mutter Erdes Tiefe roten Georgia-Ton frei. Kurz nachdem wir eine besonders aufregende Entdeckung gemacht haben, werde ich mit den anderen Zweitklässler*innen ins Klassenzimmer gerufen. Unsere Lehrerin weist uns an, uns vor dem Hineinkommen die Hände zu waschen. Ich versuche, darum herumzukommen, will mir den Ton nicht von den Händen waschen. Aber schließlich folge ich ihrer Anordnung und beobachte, wie das rot gefärbte Wasser in den Abfluss fließt.

Diese Kindheitserinnerung ist meine persönliche Verbindung zu dem fruchtbaren Ton aus Georgia, den der Künstler Horace Imhotep in einem Gemälde thematisiert, das zurzeit in der Galerie ZuCot in Atlanta hängt. Titel der Ausstellung ist *400*, womit sich ZuCot auf die Jahre bezieht, die seit 1619 vergangen sind, als Afrikaner*innen in Jamestown, Virginia in die Versklavung gezwungen wurden. Als ich Imhoteps Beschreibung von *Ancestral Clay* las, war ich überrascht, ein Kunstwerk zu sehen, das so tief in der DNA Georgias verwurzelt ist: „Gesichter mit nicht-physischen Körpern verweisen auf die spirituelle Präsenz. Es sind laute Stimmen zu

hören, die aus der einst blutgetränkten Erde schreien. Es gibt viele wissenschaftliche Erklärungen für die Farbe des reichhaltigen Tons aus Georgia, dies ist meine.“ Imhoteps betörende rote Farbpalette und seine Erinnerungen heraufbeschwörende Bildsprache zogen mich an. Die Verbindung des Bildes zu Atlanta, der Heimat meiner Kindheit, wirkte tröstlich auf mich. Das Bild hieß mich mit ausgestreckten Armen willkommen, bedeckte meine Finger mit der Erde, die ich als kleines Mädchen so geliebt hatte – ich hörte seine Botschaft. Als ich in Imhoteps Vorstellungswelt eintrat, in seine überlieferten Erinnerungen, betrachtete ich es plötzlich mit anderem Blick; ich wurde zum Kunstwerk selbst. Ich empfang seine Ratschläge, Inspirationen und Einsichten. Ich ließ mich von den schwebenden Gesichtern des Bildes erheben und gleichzeitig erden. Und mir ging Imhoteps Antwort auf die wissenschaftlichen Ansätze zur Erklärung der roten Farbe des Georgia-Tons durch den Kopf. Seine Antwort ist eine Verbildlichung des Blutes und des Geistes seiner Ahnen. Er malt hellrote Gesichter, um das Fortbestehen des spirituellen Lebens nach dem physischen Tod aus afrikanischer Perspektive darzustellen. Die Gesichter schweben umeinander herum, verschmelzen zu einem einzigen Wesen und einem Bild, das man unmittelbar erleben kann. Mit seinem Fokus auf die besondere Beziehung Georgias zum roten Ton erkennt Imhotep die starke Verankerung der Südstaaten in der Sklaverei an. In dem 400 Jahre umfassenden Rahmen der Ausstellung weist er dem Bundesstaat eine zentrale Rolle zu und versinnbildlicht eine visuelle Interpretation überlieferter afrikanischer Erinnerungen. *Ancestral Clay* überzeugt vor allem damit, das es Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindet und gleichzeitig das bleibende Erbe afrikanischer Menschen in Amerika vermittelt – ihren Widerstandsgeist, ihr irdisches Dasein und ihre unendliche Lebenskraft.

Ganz gleich, ob es die vergangenen 400 Jahre oder die Gegenwart sind, die in diesem Bild im Fokus stehen: Das transzendente Element gibt ihm die Möglichkeit, in seiner eigenen Zeit zu existieren. Als Künstler und Denker offenbart Imhotep seine Fähigkeit zu weiter gefassten und fantasievollen Narrativen in Bezug auf Schwarze Geschichte. Er würdigt die schmerzhafteste und traumatische Vergangenheit und erfüllt gleichzeitig die Gegenwart mit Leben, indem er seine Interpretation dieses Lebens in Beziehung zur Spiritualität setzt. Auf einfühlsame, anregende und visuell explosive Weise bewahrt Imhoteps *Ancestral Clay* den Geist der überlieferten afrikanischen Erinnerung und verleiht dem erinnerungsträchtigen roten Ton Georgias neue Bedeutung.



**"FOR A BLACK
PERSON, RUNNING IS
PART OF THEIR LIFE
STORY IN RESISTANCE"**
MICHELLE MATTIUZZI
WEITERLESEN AUF:
ANLATINA.
CONTEMPORARYAND.COM

Horace Imhotep, *Ancestral Clay*, 2018. Acryl auf Leinwand, 122 x 183 cm.

Mit freundlicher Genehmigung der ZuCot Gallery. Eigentum der Privatsammlung

DAS WYNDSTRUMENT

WYNTON KELLY STEVENSON spricht mit TIKAM SALL über seine Erfahrungen als afroamerikanischer Musiker in Berlin

WYNTON KELLY STEVENSON wurde 1973 als Musiker in Teaneck, New Jersey geboren. Er wurde von seinem Vater Rudy Stevenson, selbst ein großer Jazzmusiker und Komponist, nach dem berühmten Jazzpianisten Wynton Kelly benannt und ist heute in Berlin zu Hause. Er folgte seinem Vater, der bereits 1988 nach Berlin gekommen war, und schloss sich gleich einer Gruppe bekannter Jazzmusiker*innen an. Wynton freut sich über die musikalischen Möglichkeiten, die sich ihm in Berlin eröffnet haben. Er nennt sich The Wyndstrument, ein Name, der sich auf seine Mundharmonika bezieht. Inzwischen ist er sogar Markenbotschafter für den berühmten deutschen Instrumentenhersteller Hohner. Wynton wird in Berlins besten Jazzclubs und in den Bars der Stadt gefeiert, was seinen einzigartigen Musikstil immer bekannter gemacht hat. Mit dem Einsatz einer Loopstation, die seine Beats und Mundharmonika-Klänge aufnimmt, hat er eine geniale Technik entwickelt, um seine Songs immer wieder anders zu spielen.

TIKAM Wie war es für dich, in Berlin anzukommen?

WYNTON KELLY STEVENSON Hmm... es war ziemlich merkwürdig. Anfangs kannte ich kaum jemanden, nur die Freund*innen meines Vaters, ältere Musiker*innen. Mit seiner Band, der Rudy Stevenson Soul Band, konnte ich zu Anfang auf verschiedenen Bühnen und in unterschiedlichen Jazzclubs spielen. Ich wurde mit meiner Mundharmonika sozusagen zum letzten Bläser der Gruppe. Ja, es war schon eine Erfahrung, nach Deutschland zu kommen, vor allem nach Berlin. Die Jazzszene entwickelte sich damals schnell, und sie wächst stetig weiter. Berlin bietet mir viele Möglichkeiten, viele unterschiedliche Formen der Kreativität. Hier tut sich künstlerisch unheimlich viel und wenn du siehst, was jemand anderes macht, dann inspiriert dich das. Im Vergleich zu New Jersey, wo ich herkomme, ist das eine andere Art der Freiheit. Auch deswegen bin ich geblieben. Weil das, was ich mache, immer noch ziemlich einzigartig ist und ich mich hier mit meiner Kunst weiterentwickeln kann. Ich kenne niemanden sonst, der Beat

Box, Mundharmonika und eine Loopstation einsetzt [lacht]. Ich habe die Loopstation erst hier in Berlin kennengelernt. Das hat meine Musikkarriere total verändert. Jetzt kann ich überall auftreten, und es klingt immer so, als spielten drei Leute gleichzeitig.

T Es scheint, als biete die Metropole Berlin Künstler*innen bessere Lebensbedingungen als amerikanische Städte dies tun. Hast du je darüber nachgedacht, deine Karriere in den USA fortzusetzen?

WKS Als ich mal wieder in den Staaten war, hatte ich das Gefühl, alle steckten fest. Sie arbeiteten, um den Job oder die Wohnung nicht zu verlieren, in der sie höchstens vier Stunden schliefen... Sie hatten keine Zeit zu leben. In Berlin hast du Zeit zum Atmen. Für mich würde es keinen Sinn machen, zurückzukehren.

T Würdest du sagen, dass es eine Schwarze Künstler*innen-Szene in Berlin gibt?

WKS Die Szene, die ich erlebt habe, ist die Jazzszene, da findet man die meisten Schwarzen Musiker*innen. In der Poetry- und Poetry-Slam-Szene vielleicht auch noch... Aber eine Schwarze Künstler*innen-Szene in Berlin...? Ich würde sagen, es gibt keine Schwarze Szene hier. Es gibt Schwarze Menschen in unterschiedlichen Berliner Szenen, aber so was wie eine Schwarze Bewegung oder eine ausschließlich Schwarze kreative Szene gibt es nicht. Ich denke auch nicht, dass die Leute hier sich Gedanken darüber machen. Sie brauchen das gar nicht, stattdessen wollen sie, dass es sich etwas mischt. Ich mache mir ständig Gedanken darüber. Jedes Mal wenn ich durch Europa reise und zum Bahnhof komme, zähle ich: „Ah, da ist noch eine Schwarze Person... Okay, gut.“ Wenn ich der Einzige bin, weiß ich nicht, ob sie dort schon weit genug sind... um nett zu sein. Auch wenn ich auf einer Hip-Hop-Party bin, finde ich es immer etwas schräg, weil ich an einer Hand abzählen kann, wie viele Schwarze Menschen da sind. Außer, es tritt jemand aus den USA auf – dann kann ich sie an zwei Händen abzählen. Anfangs

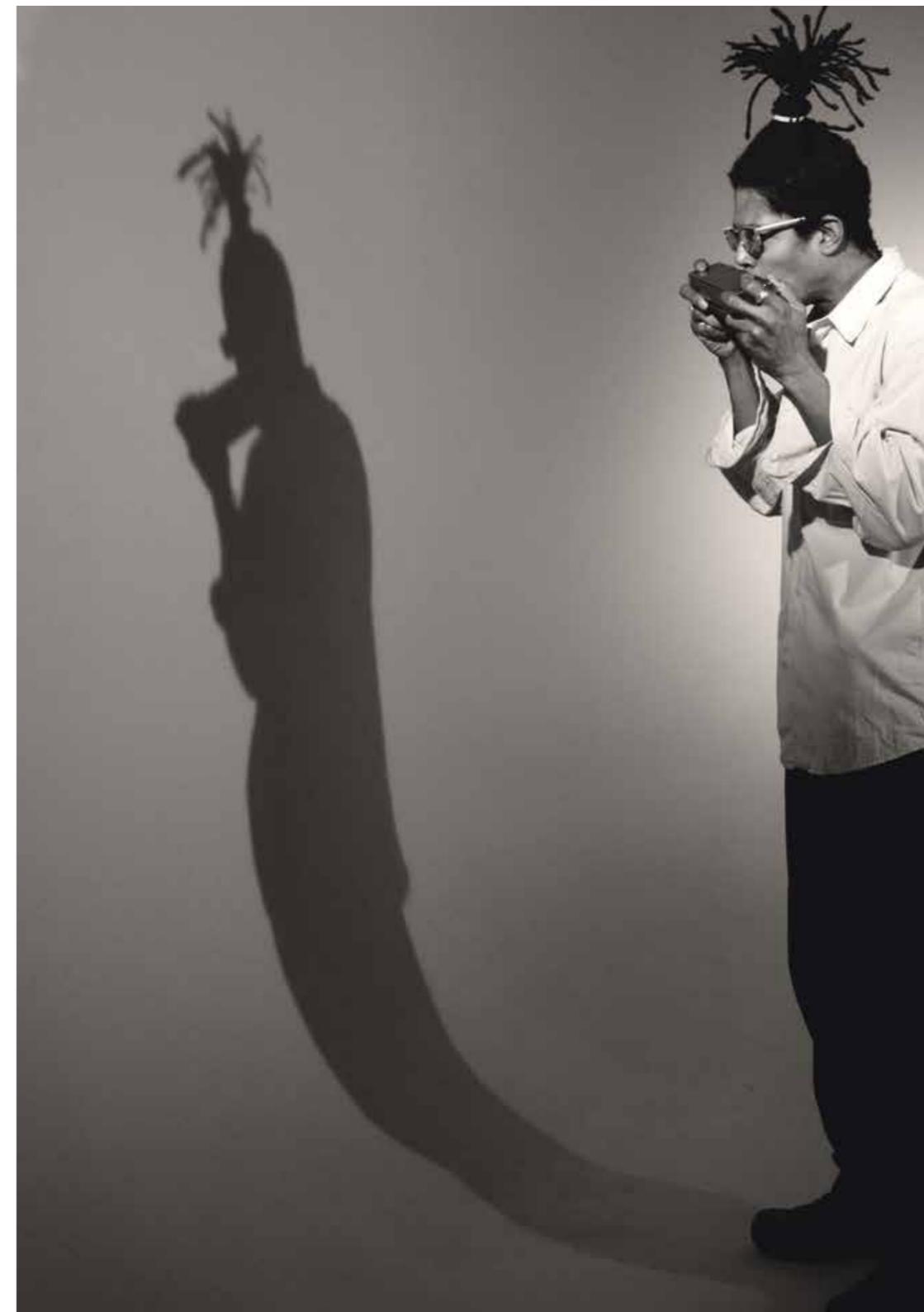
war es komisch, wenn ich die vielen Leute sah, die zu Hip-Hop tanzten und kaum Schwarze darunter waren. Es sah merkwürdig aus, schließlich bin ich mit Hip-Hop-Musik aufgewachsen. Sie nehmen die Musik und denken, sie gehört ihnen. Nee, nee, nee, es wird zu viel gestohlen in der Welt.

T Wenn du die Berliner Szene mit den Jazzszenen vergleichst, die du in den USA erlebt hast, was fällt dir auf?

WKS In den Staaten gibt es auf jeden Fall unterschiedliche Schwarze Jazzszenen: in Harlem, New York, New Jersey oder Detroit. Diese Städte haben alle ihre starken Schwarzen Musikszenen. Schwarze Szenen sind in den USA organisierter. Da treten nicht nur hin und wieder mal Schwarze Künstler*innen auf. Das Publikum ist gemischt, und es gibt mehr Leute, die Schwarze Musik zu schätzen wissen. Damit will ich nicht sagen, dass Berlin Schwarze Musik nicht schätzt, aber es gibt dafür keine Szene. In Berlin gibt es eine Poetry-Szene mit vielen starken Schwarzen Dichter*innen, aber für Musik gibt es so was nicht. Außer zum Black History Month, da sieht man dann viele Schwarze Menschen [lacht]. Aber nur dann.

T Vermisst du die Musikszenen in den Staaten nicht?

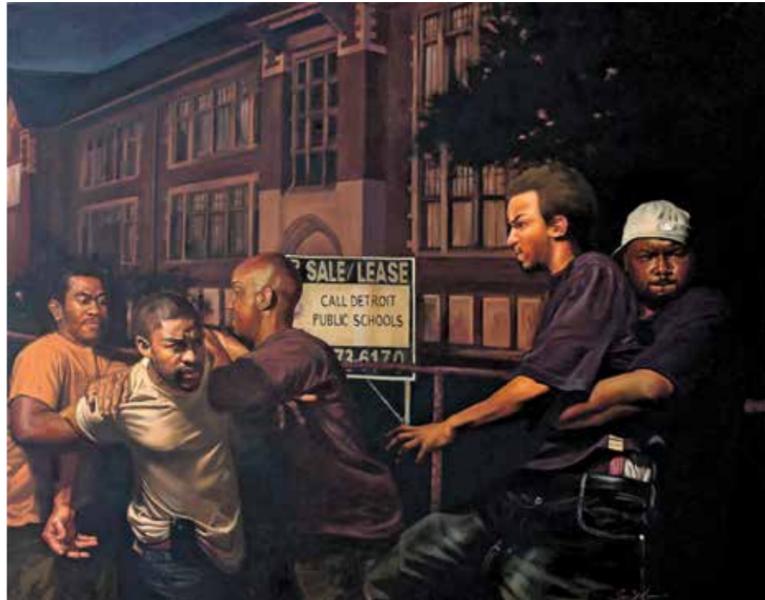
WKS Ich vermisse eigentlich keine Szene... Es geht eher darum, dass ich mich ohnehin meist allein fühle. Es ist nicht das Fehlen einer Clique oder Szene. Ich bin immer froh, wenn ich mich mit Leuten identifizieren kann. Daher hätte ich gerne die Möglichkeit, mit anderen Schwarzen Leuten oder mit mehr Afroamerikaner*innen zu spielen. Aber ich lasse mich durch ihr Fehlen nicht entmutigen. Also ja, es bedeutet mir viel, in meiner vertrauten Umgebung zu sein. Es ist sehr tröstlich. Aber wenn es dann zu politisch wird, muss ich meine Musik machen und weiterziehen. Mir würde eine Berliner Szene gefallen, in der Musiker*innen gerecht bezahlt werden [lacht]. Der Szene möchte ich angehören!



Wynton Kelly Stevenson, Schattenspiel im Allmost Studio, Berlin (2013).
Foto: Marie Chatard. Beleuchtungsassistent: Leonardo Gonzalez Andara

WIE WIR FREIRÄUME SCHAFFEN

OLIVIA GILMORE denkt über das Konzept einfacher „Bündnisse“ hinaus



Mario Moore, *Detroit's Crisis 313-873-6170*, 2010. Öl auf Leinwand, 84 x 66 cm.
Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Jiménez-Colón Collection

WARUM

Es ist extrem wichtig, darüber nachzudenken, warum Kunst jenseits des Kapitalismus überhaupt von Bedeutung ist.

Sie vermag zu beunruhigen und Geschichten zu erzählen. Sie regt die Fantasie an.

In dieser Hinsicht ist die Kunst der afrikanischen Diaspora, in diesem Fall der afrikanischen Diaspora in den USA, unentbehrlich. Da ich hier nur die klugen Worte anderer zusammentrage, folgt ein Beispiel für den Stellenwert der Kunst, der über den Aufbau eines gesunden künstlerischen Ökosystems (ein immerwährendes wichtiges Ziel) hinausgeht.

Ngũgĩ Wa Thiong'o hielt vor kurzem eine Rede am Charles H. Wright Museum of African American History. In seinem Vortrag „Decolonizing the Mind“ sprach er von der wichtigen Rolle des Pan-Afrikanismus in der Erneuerung der fragmentierten afrikanischen Seele und der Strategie des Kolonialismus, Gruppen von Menschen zu spalten und sie von ihren Erinnerungen zu trennen.

Ngũgĩ wählte das Beispiel eines Kindes, das auf Erkundungstour am Flughafen umherrennt, wobei es sich immer wieder umsieht, um sicherzugehen, dass seine Eltern noch zu sehen sind. Verschwinden die Eltern aus seinem Blickfeld, gerät es in Panik, bleiben sie sichtbar, kann das Kind voller Zuversicht umherwandern. Diese Metapher ist symbolhaft dafür, dass es zur Wiederherstellung einer afrikanischen Identität einer Basis bedarf. An dieser Stelle kann Kunst regenerierend wirken und die Lücken der Auslöschung füllen.

WAS

Die Rolle weißer Mitstreiter*innen in einer neo-kolonialen Welt: Freiraum zu lassen, so dass Schwarze Menschen ihre eigenen Geschichten erzählen können. Ich sehe meine Rolle auch in der einer weißen Mitstreiterin, engagiert im Kampf gegen die systemische Ungleichheit, die auf makabre Weise in Detroit, in den USA und Afrika quicklebendig ist. Diese ausbeuterische, neoliberale Struktur macht es schwer, ein nachhaltiges Kunst-Ökosystem aufrechtzuerhalten. Wir sollten weiterhin danach streben, doch müssen wir die Grundlagen der Ungerechtigkeit realistisch einschätzen, um ein anderes Modell zu schaffen. Audre Lorde erläutert das so:

„Der größte Horror eines Systems, das nicht nach Maßgabe menschlicher Bedürfnisse, sondern nach Maßgabe des Profits bestimmt, was gut ist, oder das über menschliche Bedürfnisse unter Missachtung ihrer psychischen und emotionalen Komponenten befindet – der größte Horror eines solchen Systems ist, dass es unserer Arbeit ihren erotischen Wert, ihre erotische Macht, Lebendigkeit und Erfüllung raubt. Solch ein System reduziert Arbeit auf eine Karikatur von Notwendigkeiten, auf eine Pflicht, durch die wir uns Brot – oder Vergessen unserer selbst und derer, die wir lieben – verdienen. Aber genauso gut könnte man eine Malerin blenden und sie dann auffordern, ihre Arbeit zu verfeinern und sich an der Tätigkeit des Malens zu erfreuen. Es ist schlechthin unmöglich und obendrein zutiefst grausam.“¹

PARADISE

People become Paradise fans because of the beautiful sun, sea, beaches, flowers, hotels and other reasons.

Paradise, especially your fantasies of Paradise has helped make the land more desirable.

Paradise, has been a part of Paradise since the first colonists tourists arrived

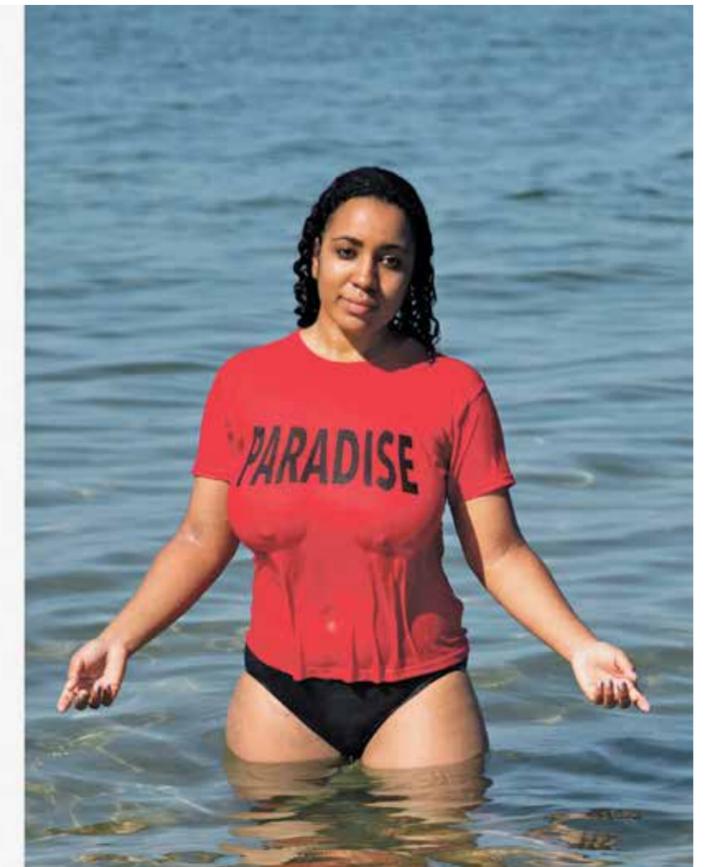
Today, a key part of making Paradise what the island is Paradise herself a place where people go to escape realities of the hustle and bustle of everyday life

When you arrive at paradise we offer you an opportunity to be in Paradise

In Paradise you can explore everything you have ever imagined to escape your reality

You are now in Paradise reality the perfect place for vacation

Come to Paradise



Jova Lynne, *Visions of Paradise*, Installation, 2017 (Detailansicht).
Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

WIE

Wenn ich einen Text über Schwarze Künstler*innen schreibe, lasse ich die Personen eher selbst sprechen, als zu interpretieren. Manchmal ist es nicht an mir, ihre Geschichte zu erzählen oder ihre Arbeit zu besprechen, obwohl die Künstler*innen die Anerkennung für ihr tief bewegendes Werk verdienen. Wenn ich der Überzeugung bin, dass ich das Werk der Kunstschaffenden auf sensible Weise vermitteln kann und ich mir dabei der Macht und Defizite bewusst bin, die ich als Person mit europäischem Hintergrund mitbringe – insbesondere die englische Sprache –, dann schreibe ich den Text vielleicht – mit der Unterstützung der Künstler*innen. Wenn wir über Begriffe wie „Verbündete“ und „Bündnisse“ nachdenken, sollten wir weitere in unsere Überlegungen mit einbeziehen. In den vorangegangenen Abschnitten habe ich das Wort Mitstreiter*in verwendet. Wie wäre es mit „Freund*in“? Verbündete*r impliziert eine symbiotische Beziehung, die auf einer Transaktion beruht. Oder auf der Möglichkeit, einzuwilligen, beziehungsweise abzulehnen. Das trifft auf eine Schwarz-weiße Beziehung aber nicht zu. Als weiße Person bin ich in diese Geschichte eingebettet (und dafür mitverantwortlich). Mein Denken ist vergiftet worden: Das gestehe ich ein und arbeite daran, die Beziehung zu den Menschen zu kitten, die so lange versklavt und kolonisiert wurden und für die ebenso lange gesprochen wurde. Kolonisierung wirkt sich nicht nur auf die Kolonisierten negativ aus: Auch die Kolonisierenden selbst sind zerstört und im Laufe des Prozesses unmenschlich gemacht worden.

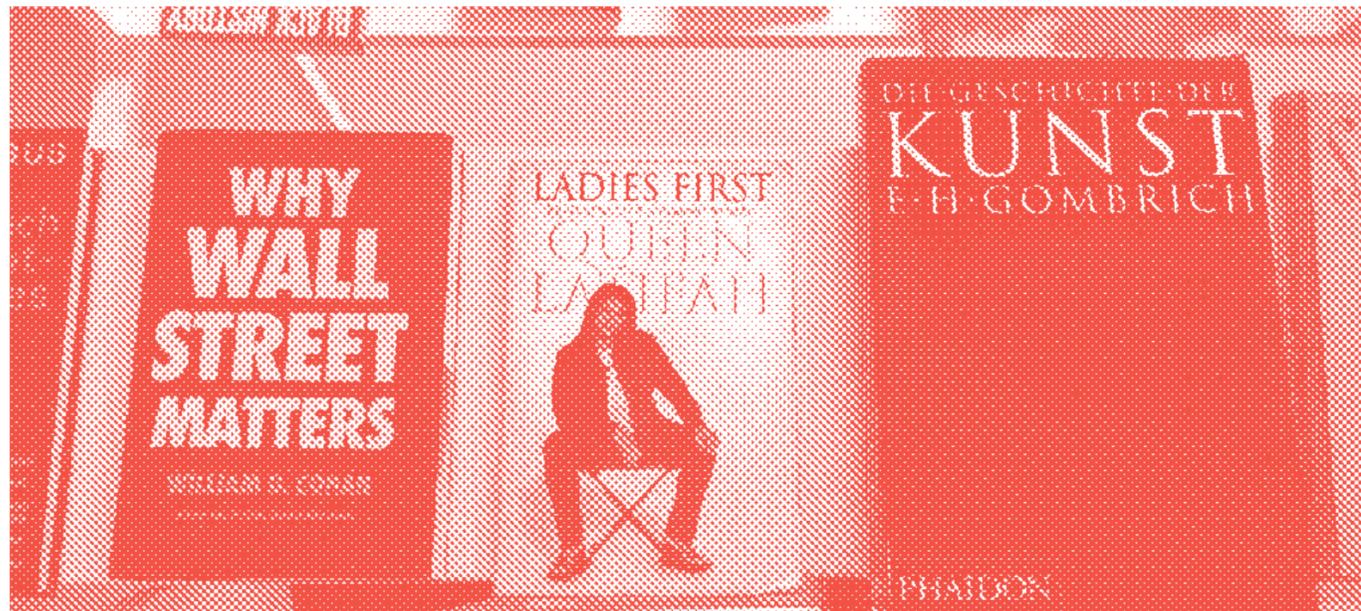
Und wenn wir zum Zeitpunkt der Kolonisierung gar nicht körperlich anwesend waren? Das ist egal. Die soziopolitische und ökonomische Verkettung hat harte Realitäten geschaffen, die umfassend dokumentiert sind und den Rahmen dieses Essays sprengen. Taylor Renee Aldridge von *Arts.Black* leitete den *Detroit Workshop* für C&, dessen Ergebnis dieser Essay und die Printausgabe sind, für die sie die Teilnehmer*innen aufforderte, das Thema Genuss für sich zu verorten. Es war eine ebenso erfrischende wie notwendige Schreibübung. Aldridge hat erkannt, dass wir über Genuss Freude und Fantasie abrufen können. In unserem Kampf für eine gerechte, aufblühende Gesellschaft, die das Europäische nicht mehr als einzigen Fokus wahrnimmt, können wir uns der Fürsorge und dem Verstehen Schwarzer Freund*innen, anderer Perspektiven, Bezugswerte und einer Kunst widmen, die unsere kollektive Fantasie in neue Welten vorantreibt.

¹ Audre Lorde: „Vom Nutzen der Erotik“, in: Audre Lorde/ Adrienne Rich: *Macht und Sinnlichkeit. Ausgewählte Texte*, Berlin 1983; Üb. von Renate Stendhal

SHOW ME YOUR SHELVES!

EINE ZWEITEILIGE AUSSTELLUNG
IN DETROIT UND HOUSTON

AMELIA UMUHIRE
ANIKE JOYCE SADIQ
BREE GANT
JAMES GREGORY ATKINSON
JANINE JEMBERE
JENNIFER HARGE
REGINA AGU
TAY BUTLER



In einer seltenen Konstellation stellt die Ausstellung *Show me your Shelves!* einen künstlerischen Dialog zwischen Schwarzen Künstler*innen aus Deutschland und den USA her. Erst in Detroit, dann später in Houston versammelt die zweiteilige Schau acht Künstler*innen, die sich mit bestehenden gemeinsamen Strukturen, Erfahrungen sowie Unterschieden zwischen deutschen afro-diasporischen Kulturen und Lebensweisen und afro-amerikanischen Perspektiven auseinandersetzen. Die Ausstellung befasst sich mit der Frage, wie Bibliotheken sich zu offenen Begegnungs- und Wissensräumen entwickeln können, insbesondere im Hinblick auf die Verbindungen afrikanischer Diasporas.

Weitere Infos:
CONTEMPORARYAND.COM

Show me your Shelves! wird gefördert und findet im Rahmen der einjährigen Kampagne *Wunderbar Together* ("Deutschlandjahr USA") des Auswärtigen Amtes statt.

Wunderbar together | Germany and the U.S.

funded by
Federal Foreign Office

implemented by
GOETHE
INSTITUT

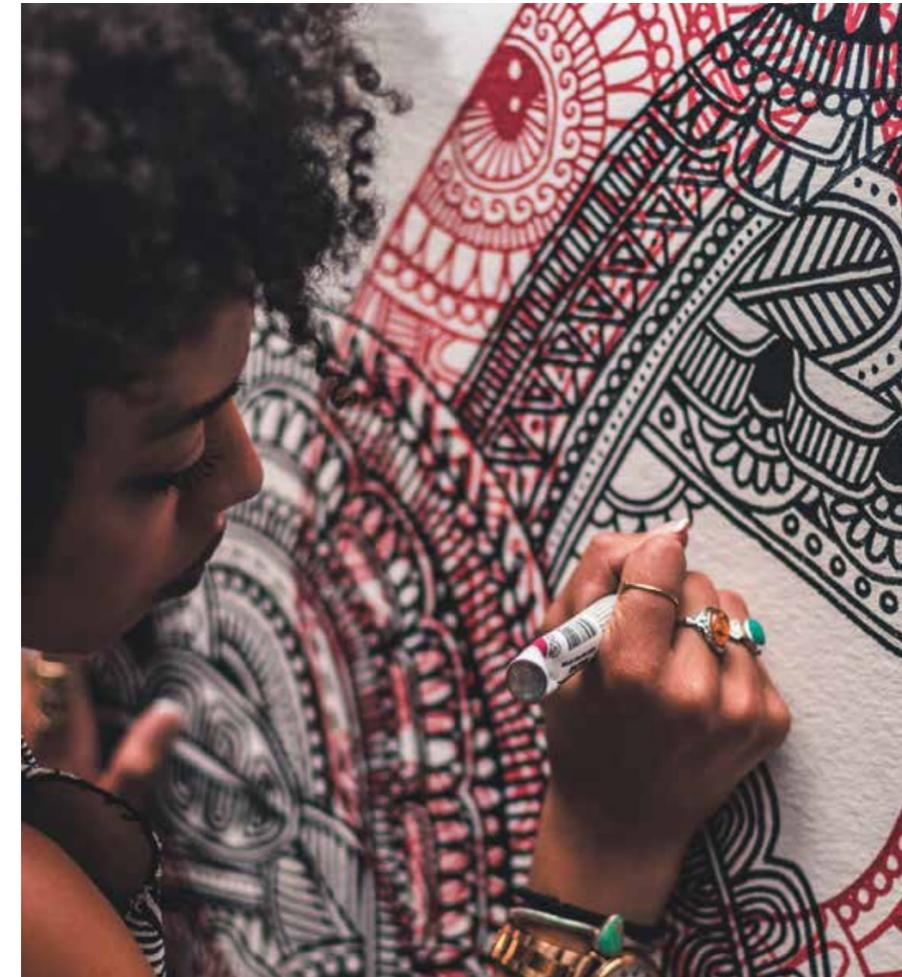
supported by
BDI
The Voice of
German Industry

C&

SONDERAUSGABE #DETROIT

BLACK TECH

TASH MOORE spricht mit OLIVIA GUTERSON über Technologie, soziale Netzwerke und Schwarze Unterstützungsstrukturen in der Kunst



TASH MOORE hat sich mit OLIVIA GUTERSON (oder Midnight Olive) getroffen. Guterson ist Teil von Art Babes, einem intersektionalen feministischen Künstler*innenkollektiv in Detroit und arbeitet bei Backstage Capital Detroit, dem Zweig eines Risikokapital-Teams, das in Unternehmen investiert, die von bislang vernachlässigten Bevölkerungsgruppen geleitet werden. Sie sprachen über Zugänglichkeit, Identität, die Überschneidung von Kunst und Technik im Kontext von Schwarzsein und Lebendigkeit und über das extreme Öffentlich-Sein in den sozialen Netzwerken.

oben: Olivia Guterson fotografiert von Xavier Cuevas, Detroit, 2018



Olivia Guterson, *Study In Black & White*, 2016. Tusche und Archivpapier, 24 x 28 cm.
Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

müssen wir uns selbst schaffen. Eigene Möglichkeiten, um die Arbeit, die wir machen, mit anderen zu teilen.

TM Als Teenager habe ich meine Nachmittage mit Musikvideos verbracht, nicht denen auf TRL [Total Request Live von MTV], sondern auf BET [Black Entertainment Television]. Meine Jugend wurde von Musikvideos und Kurzinhalten regelrecht beherrscht. Aber sie waren damals definitiv noch nicht das gleiche wie heute.

OG Stimmt.

TM Wenn früher jemand von Videos sprach, ging es um „America’s Funniest Home Videos“, Musikvideos oder Heimvideos. Das war’s! Heute reden wir von Snapchat-Videos, Instagram-Stories, Twitter, Facebook Live oder Periscope. Die Bedeutung von Video hat sich erweitert und ich denke, das schafft auch Raum für eine Erweiterung von Schwarz-, Queer- und Punksein. Die Vorstellung davon, wie wir Plattformen definieren oder wem sie dienen sollen, erweitern sich auch.

OG Ja. Ich denke, für viele Leute gibt es jetzt Räume, wo man in Echtzeit zusammenkommt und die eigene Community findet. Die drei bis vier Minuten verrückter Musikvideo-Welten, die Künstler*innen damals geschaffen haben, boten schlicht Möglichkeiten, dem Alltag zu entfliehen und sich selbst anders wahrzunehmen. Mich interessiert deine Meinung zu folgendem Thema: Ich finde die Streichung der Kunstförderung an [US-amerikanischen] Schulen gewaltvoll und aggressiv.

TM Das zerstört Lebenswege, absolut. Ich glaube, dass hinter dem Abbau des Kunstunterrichts – außer an bestimmten Schulen [hier in Detroit] – Absicht steckt. Mittlerweile muss eine Schule sich der [Kunst] schon verschrieben haben, um kreativ zu überleben. Wenn man nicht das Glück hat, in der aktuellen sozio-politischen Lage [in eine dieser spezialisierten Magnetschulen] reinzukommen, sind soziale Netzwerke fast der einzige Kunstunterricht, den manche Kinder bekommen. Es gibt so schlaue Kinder hier in Detroit, für die es dieses Umfeld nicht gibt. Was passiert mit ihrer [Kreativität]? Sie landet in den sozialen Netzwerken.

OG Ich spreche gerade viel über transparente Posts [in sozialen Netzwerken]. Ich denke, das Ganze hat zwei Seiten. Es ist wichtig, das Alltägliche zu sehen, das Ringen um ein [Selbstverständnis als Künstler*in]. Aber es fehlt auch ein Netzwerk, das unterstützt und die Bedeutung davon versteht. Ja, ich denke, dass die sozialen Netzwerke als Ausdrucksform vielschichtig sind.

TM Mir gefällt, dass sie Kunstschaffende dazu zwingen, sich mit Bindestrichen zu versehen. Es reicht nicht mehr, dass ich Malerin bin, ich muss auch ein Video [machen] können, um zu beweisen, dass ich es bin. Das ist toll, weil man nicht mehr für exklusive Galerien arbeiten muss oder große Institutionen im Hintergrund braucht, um bekannt zu werden. Allerdings kann die viele Arbeit, die wir außerhalb der Institutionen leisten müssen, auch abschrecken.

OG Ich sehe Institutionen als wichtige Netzwerke von anderen Kreativen, als Zugangsmöglichkeit zu Arbeitsmitteln und Kontexten, auch wenn ich selbst nie eine Kunstakademie besucht habe. Mir ging und geht es darum, meine eigene Praxis zu entwickeln. Um das Bedürfnis, Teil einer Community zu sein, sie zu auszubauen. Um die Möglichkeit, meine Geschichte erzählen zu können. Zu begreifen, wo

“Detroit hat die Kapazitäten, ein Schwarzes Tech-Zentrum zu werden... aber wir arbeiten noch nicht ausreichend zusammen, auch um überhaupt zu definieren, was das in unserem Raum bedeutet.”

sie herkommt und Kunst als Entwicklung zu verstehen. Kunst als etwas Identitätsstiftendes ist entscheidend. Aber sie muss auch verstärkt und reflektiert werden. Andere müssen nicht ständig sehen, was ich mache, aber ich möchte, dass sie meine Stimme hören und sie verstärken. Ich mag die Kollektive und Räume in Detroit, die Kunstszene und Schwarze Community, weil die erste Motivation hier Liebe ist. Bildung kommt erst an zweiter Stelle. Außerdem sind Leute da, die dir bei der Entwicklung deiner künstlerischen Praxis helfen. Trotzdem gibt es nicht viele Möglichkeiten. Wir haben keine zusammenhängende Kreativwirtschaft, wir müssen sie viel stärker ausbauen – aber mit Leuten, die hier schon immer Kunst gemacht haben.

TM Wie kommt es zur Verbindung von sozialen Netzwerken und Schwarzsein?

OG Gibt es die so wirklich? In den sozialen Netzwerken hat man natürlich größere Autonomie in der Selbstdarstellung. Wenn ich meine Arbeiten ohne mein Foto reinstelle, ist nicht unbedingt klar, dass ich Schwarz bin. Nicht alle lesen die Bildunterschriften, wollen wissen, wer ich bin. Aber als Künstler*in musst du dir gut überlegen, wie du dich darstellst. Definierst du dich als Schwarze Künstler*in, und wie bringst du das rüber? Ich denke, durch die sozialen Netzwerke kann Schwarzsein inzwischen vielschichtiger sein, auch anerkannter als zuvor. Wie viele Schwarze Menschen gibt es in der Welt? Entsprechend viele Arten des Schwarzseins gibt es. Das sehen wir durch soziale Netzwerke immer mehr, weil dadurch Communities auf eine Art zusammenfinden, wie es vorher nicht möglich war. Aber ich beziehe mich nicht auf soziale Netzwerke, um Schwarzsein zu definieren. Auch für die Definition der Kunst brauchen wir sie nicht. Wir brauchen Plattformen, um uns mit anderen zu verbinden. Ich bin nicht wegen der sozialen Netzwerke Künstlerin, sondern weil ich kreativ bin. Und ich nutze soziale Netzwerke, um über mein Schwarzsein zu sprechen.

TM Soziale Netzwerke machen dich nicht Schwarz.

OG Nein, sie bieten mir die Möglichkeit, an Diskussionen über mein Schwarzsein teilzunehmen. Darüber, was es bedeutet, ein*e Schwarze Künstler*in zu sein. Ich heiße Olivia Guterson, aber als Künstlerin nenne ich mich Midnight Olive. Ich [habe] schon immer sehr bewusst getrennte Räume für mich als Künstlerin geschaffen. Auch wenn ich durch und durch dieselbe Person bin.

TM Wir erzählen die Geschichten von Menschen, die nie damit gerechnet haben, dass ihre Geschichte erzählt wird.

OG Deshalb ist es so wichtig, dass Künstler*innen Plattformen für ihre Werke gestalten. Dass sie Möglichkeiten finden, darüber zu sprechen.

TM Außerhalb der allgemeinen Vorstellungen.

OG Auch über das Konstrukt sozialer Netzwerke hinaus. Es ist ein Raum, in dem Kunst aufleben, aber auch sterben kann. Derselbe Raum, der [2018] die Afrotech-Konferenz nach Detroit gebracht hat. Warum bringt man die Leute in ein Stadtviertel [ein Verweis auf die isolierte Lage der Schwarzen Tech-Konferenz in San Francisco], das buchstäblich eine eigene Stadt innerhalb der Stadt ist? Du gehst auf die Konferenz und fühlst dich da erst mal toll. Wenn du dann aber wieder in deinem Hotelzimmer bist, fragst du dich: „Was läuft hier eigentlich?“ Ich glaube, Detroit hat die Kapazitäten, ein Schwarzes Tech-Zentrum zu werden. Wir haben die Infrastruktur, um Leute zu unterstützen, um Ideen weiterzuentwickeln, aufzubauen, einzuschätzen und zu betreuen. Aber wir arbeiten noch nicht ausreichend zusammen, auch um überhaupt zu definieren, was das in unserem Raum bedeutet. Und Unternehmertum und Technologie gehören nun mal dazu.

TM Wie kann Schwarze Kunst in den USA am besten im Technik-Bereich oder in den sozialen Netzwerken dargestellt werden?

OG Ich würde Plattformen und Menschen, die bereits eine Stimme haben, dazu anregen, auch andere Stimmen reinzubringen. Alle müssen gesehen werden. Macht eine Google-Suche nach Künstler*innen in Detroit, geht auf die 20. Seite und gebt auch den Wegbereiter*innen das Geld, nicht nur denen, die auf der ersten Seite auftauchen. Schürft ein bisschen tiefer, sorgfältiger und findet heraus, wen es hier gibt, wer schon hier war, wer heute Kunst macht.



Olivia Guterson, *Study In Black & White*, 2016. Tusche und Archivpapier, 24 x 28 cm.
Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

BAYERISCHER AUSTAUSCH ZWISCHEN DEN GENERATIONEN

MALCOLM OHANWE traf den Künstler **RANSOME STANLEY**, um afrodeutsche Erfahrungen damals und heute zu vergleichen

RANSOME STANLEY wurde 1953 in London als Sohn eines nigerianischen Vaters und einer deutschen Mutter geboren und wuchs in einer bürgerlichen weißen Familie auf. Sein nigerianischer Vater verließ die Familie bevor Stanley in die Schule kam. Sein weißer Stiefvater war Schulleiter im ländlichen Grenzach im Südwesten Deutschlands. Stanley war noch nie in Nigeria. Heute arbeitet er als erfolgreicher Maler und reist um die Welt, um seine Werke auszustellen. Ich treffe Stanley in seinem Münchner Atelier und er warnt mich gleich – er habe den Kopf voll, einen Haufen E-Mails zu beantworten, eine bevorstehende Ausstellung in der Schweiz sei noch nicht fertig, und seine Bilder hingen aus irgendeinem Grund noch in Südafrika fest. Er sei gerade gar nicht in der mentalen Verfassung für ein Gespräch, sagt er und bittet mich freundlich, das Interview zu verschieben. Doch bevor wir uns versehen, kommt eins zum anderen, und wir haben uns zwei Stunden unterhalten. Was eigentlich als Terminabsprache geplant war, ist zum afro-diasporischen Austausch geworden.

MALCOLM OHANWE Ich möchte etwas schreiben, das unsere diametral unterschiedlichen Lebensrealitäten von Schwarzsein in Deutschland verbindet...

RANSOME STANLEY Ich freue mich so sehr, dass dieser Dialog stattfindet. Man muss sich vorstellen, dass es in den 1960er Jahren, unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, als ich in Deutschland aufwuchs, noch viele Nazis gab – Lehrer*innen, Polizist*innen, etc. Mein Großvater besaß Hitlers *Mein Kampf*, in meinem Dorf wurde ich mit dem N-Wort beschimpft. Meine Kinder wachsen heute in München auf, und das ist mittlerweile etwas ganz Anderes.

MO Ich denke, dass viele Rassismuserfahrungen verdrängt werden. Ich bin fünfundzwanzig und auch in München aufgewachsen.

Und manchmal ertappe ich mich bei dem Gedanken: „Wow, die Art von Rassismus habe ich selbst noch nie erlebt.“ Dabei habe ich sie doch erlebt. Am ersten Tag auf der Oberschule haben mich Mitschüler*innen Affe genannt, aber ich habe dieses Erlebnis verdrängt.

RS Für dich wäre es sicher ganz anders gewesen, wenn dein Vater da gewesen wäre. Du hättest zu ihm aufblicken und dich in ihm wiedererkennen können. Vielleicht hat das zu deinem Verdrängen beigetragen. Ich hatte nur meine weißen Eltern. Das war manchmal schmerzhaft. Ich konnte kaum etwas verdrängen, es war ja immer da. Ich erinnere mich, wie ich Leuten gesagt habe: „Meine Mutter ist von hier, mein Vater kommt aus Afrika.“ Aber „Afrika“ bedeutete für die Deutschen Dschungel, Wildnis, ‚Stammestänze‘ und Frauen mit Tellern im Mund. Solche Bilder habe ich im Fernsehen gesehen. Ehrlich gesagt, schämte ich mich manchmal sehr für meine afrikanischen Wurzeln. Beim Anblick dieser archaischen Bilder sagte meine eigene Oma: „Diese Leute sind furchtbar hässlich.“ In den deutschen Medien war es völlig normal, sie als „wild“ und „unzivilisiert“ zu bezeichnen. Ekelhaft.

MO Derzeit wird hier darüber diskutiert, ob es übergriffig ist, jemanden zu fragen, „Wo kommst du her“, wenn man den ethnischen Hintergrund einer Person herausfinden will.

RS Ich habe meinem Buch genau diesen Titel gegeben: „Where do you come from?“ Denn in meinem ganzen Leben habe ich keine Frage häufiger gehört. Jeder, jeder Einzelne, stellt mir diese Frage! Es kommt sehr auf die Situation an, wie ich darauf reagiere. Manchmal sage ich „Grenzach“, dann fragen sie: „Und woher kommen deine Eltern?“ Ich antworte „Grenzach“, und sie stellen die nächste Frage: „Wo kommst du ursprünglich her?“ Manchmal sage ich nur: „Ich bin Engländer“, weil ich einen britischen Pass

habe, dann kommt: „Oh, aber du siehst nicht wirklich wie ein Engländer aus!“

MO Viele Leute sagen: „Ach, das ist doch nur Neugier, ich bin eben interessiert! Warum macht dir das was aus?“

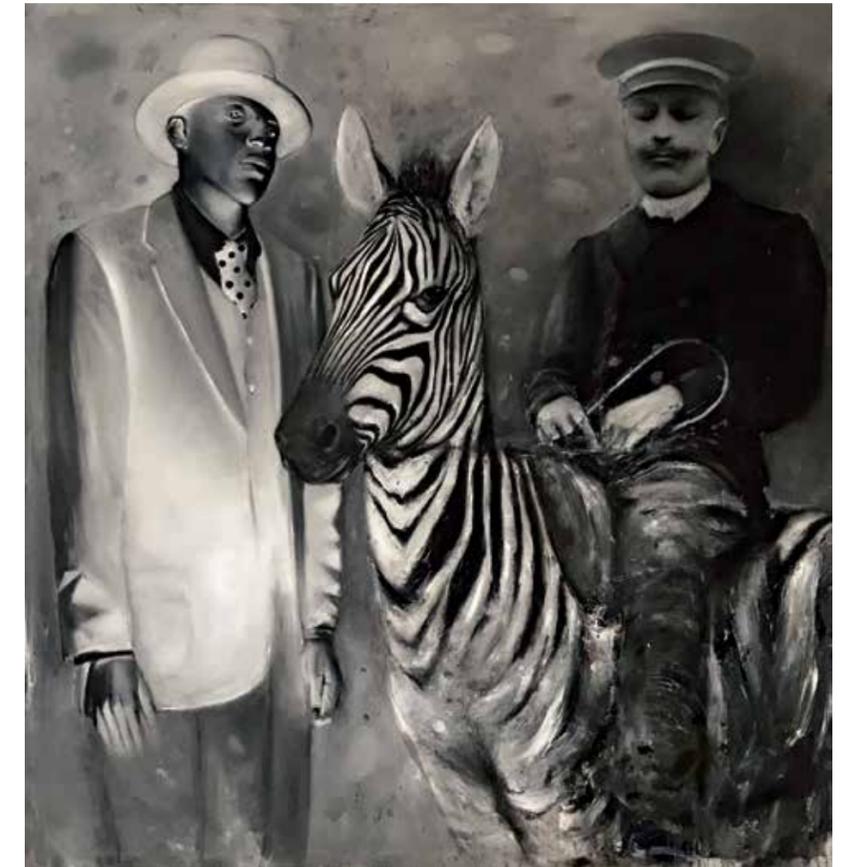
RS Schau, wenn jemand am Tisch sitzt, der nur einen Arm hat und die allererste Frage lautet: „Hey Kumpel, wieso hast du eigentlich nur einen Arm?“ – ist das ein absolutes No-Go. Das Thema kann sich organisch ergeben, wenn es die Situation zulässt. Aber wenn es das Erste ist, wonach du fragst, geht es nicht um Neugier, sondern du gibst deinem Gegenüber das Gefühl, seltsam, merkwürdig oder „anders“ zu sein. Und das ist bereits bewertend. Das ist, als würde man zu einer attraktiven Frau hingehen und sagen: „Hey, ich will mit dir schlafen.“ Mag ja sein, dass du das denkst, aber zeig etwas Respekt.

MO In meiner Schulklasse hatten nur zwei von zwanzig Kindern zwei weiße deutsche Elternteile. In deiner Kindheit war es vermutlich genau andersrum, oder? Hast du dich überhaupt mit anderen Menschen nicht-deutscher Herkunft identifiziert?

RS Es gab sie, aber sie wurden als „Gastarbeiter*innen“ bezeichnet, sie hatten italienische oder griechische Eltern. Wir hatten nicht unbedingt viel miteinander zu tun. Ich hatte einen Bezug zu anderen Schwarzen Menschen. Ich sehnte mich nach positiven, normalen Bildern von Schwarzen. Heute freue ich mich darüber, Schwarze Verkäufer*innen im Supermarkt zu sehen, Bankangestellte oder Lehrer*innen.

MO Ich habe neulich sogar einen Schwarzen Polizisten gesehen!

RS Wirklich? Wow, das habe ich noch nie gesehen.



oben Ransome Stanley, *Still Riding The Zebra*, 2019. Öl auf Leinwand, 200 x 190 cm.

unten Ransome Stanley, *November*, 2018. Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm.

beide Abbildungen Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Artco Galerie Herzogenrath

“Man muss sich vorstellen, dass es in den 1960er Jahren, unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, als ich in Deutschland aufwuchs, noch viele Nazis gab – Lehrer*innen, Polizist*innen, etc.”

MO Ja! Erkennst du das alte Deutschland überhaupt noch? Empfindest Du diese Veränderungen vielleicht auch als beängstigend?

RS Auf keinen Fall! Ich bin begeistert! Je mehr sich verändert, desto besser! Obwohl ich eins sagen muss: Als ich kürzlich nach Ostdeutschland gefahren bin, fühlte sich das wie eine Zeitreise in meine Kindheit an. Dort gibt es Leute, die dich anstarren, als seist du ein Außerirdischer. Und das ist nicht positiv gemeint. Ich habe Skinheads in ihrem Auto sitzen sehen, die mich hasserfüllt von oben bis unten gemustert haben. So wie ich aufgewachsen bin, bin ich sowas wie ein menschlicher Seismograph, ich kann diese Sachen fühlen. Ich fühle das. Es ist ein Zusammenspiel aus Gesten, Mimik, Blicken. Es ist eine sehr feindselige Stimmung.

MO Wenn Schwarze Deutsche heute wissen wollen, wie es war, als Schwarzer im Deutschland der 1960er Jahren aufzuwachsen, dann brauchen sie also bloß ins ländliche Ostdeutschland fahren?

RS Auf jeden Fall!

MO Zu deiner Zeit wurden Jazz, High-Life-Musik und Soul-Musik langsam immer beliebter in Deutschland. Sie wurden als „Negermusik“ bezeichnet, zu der man tanzen konnte. Welche Rolle hat (Schwarze) Musik in deinem Leben gespielt?

RS Meine Mutter hat die coolsten Sachen gehört, von Jazz bis Afrobeat. Sie hatte LPs von John Coltrane. Aber ihre Freund*innen und die Eltern meiner Freund*innen hörten fürchterliche Musik. Diese ganze Popmusik hat mich nie wirklich berührt. Die Familien um mich herum hörten deutschen Folk-Pop oder ABBA. Die schlechteste Musik, die man sich vorstellen kann. Leute, die ABBA hörten, waren die langweiligen, schmalzigen, spießigen Leute. Ich konnte mich überhaupt nicht damit identifizieren. Zur gleichen Zeit gab es Jimi Hendrix, sein Album *Electric Ladyland* war mein Ding. Er war unglaublich wichtig für mich. Endlich ein Superstar, der aussah wie ich, der wie ich einen Afro trug. Er war wie ein Gott, mit einem Talent, das sonst niemand hatte. Bis heute empfinde ich eine große Abneigung gegenüber deutschem

Folk-Pop, etwas, das so dermaßen deutsch ist. Selbst gegenüber Indie-Rock. „Weiße Musik“ sagte mir gar nichts.

MO Was Hendrix für dich war, war R&B und Hip-Hop für mich. Ehrlich gesagt, kann ich beim besten Willen nichts mit „weißen Genres“ oder „deutscher Popmusik“ anfangen. Es war keine bewusste Entscheidung, aber ich habe es als Jugendlicher gespürt. Es gab da keine Resonanz.

RS Das bringt mich zu einer besonderen deutschen Persönlichkeit, die uns sehr viel Schaden zugefügt hat, und bei der ich wirklich sagen muss: „Ich hasse dich.“ [Popsänger und Schauspieler] Roberto Blanco! Er ist eine wirklich, wirklich problematische Person, die allen Afrodeutschen enorm geschadet hat. Dieser Schwarze ist ein wahrer Onkel Tom. Wäre ich ihm damals begegnet, ich hätte ihn am Kragen gepackt und gesagt: „Weißt du, was du uns damit antust? Tust du es für Geld?!“ Er präsentierte sich als der immer lächelnde N--- vor weißem Publikum. Da möchte ich kotzen. Überhaupt keine Selbstreflexion. Damals berichtete er in einem Interview fröhlich über ein Konzert, das er für Neonazis gegeben hatte, darüber, wie stolz er gewesen sei, ihnen Autogramme zu geben. Keine Solidarität. Ganz nach dem Motto: „Ist mir egal, was mit diesen geringeren Schwarzen passiert, die von weißen Rassisten angegriffen und getötet werden, ich bin davon ausgenommen, weil sie meine Musik lieben.“

MO Glaubst du, dass wenn dein biologischer Vater ein, sagen wir, weißer Tscheche gewesen wäre, du dich in deiner Arbeit größtenteils deiner osteuropäischen Identität gewidmet hättest?

RS Natürlich spielte meine Hautfarbe eine wichtige Rolle. Ich denke, ich wäre perfekt assimiliert, wäre mein ausländischer Vater weiß gewesen. Die Dualität in mir wurde durch meinen Phänotyp verstärkt. Meine Freundin ist halb polnisch, für sie ist die doppelte Identität jedoch kaum ein Thema. Als ich anfing, künstlerisch zu arbeiten, waren buchstäblich alle Gesichter und Figuren, die ich je gesehen hatte, weiß. Ich hielt es für meine Pflicht, auch dafür zu

sorgen, dass wir stärker repräsentiert sind. Die drängendsten und tiefgreifendsten Fragen in Bezug auf meine Emotionen und Kreativität drehen sich um Schwarzsein und die afrikanische Diaspora.

MO Als Journalist beschäftige ich mich häufig mit dem Thema Identität, was kompliziert wird, wenn es heißt: „Schreibst du nur darüber?“ Ist es nicht einengend, immer dieser „afrikanische“ Typ zu sein, weil deine Arbeit afrozentrisch ist?

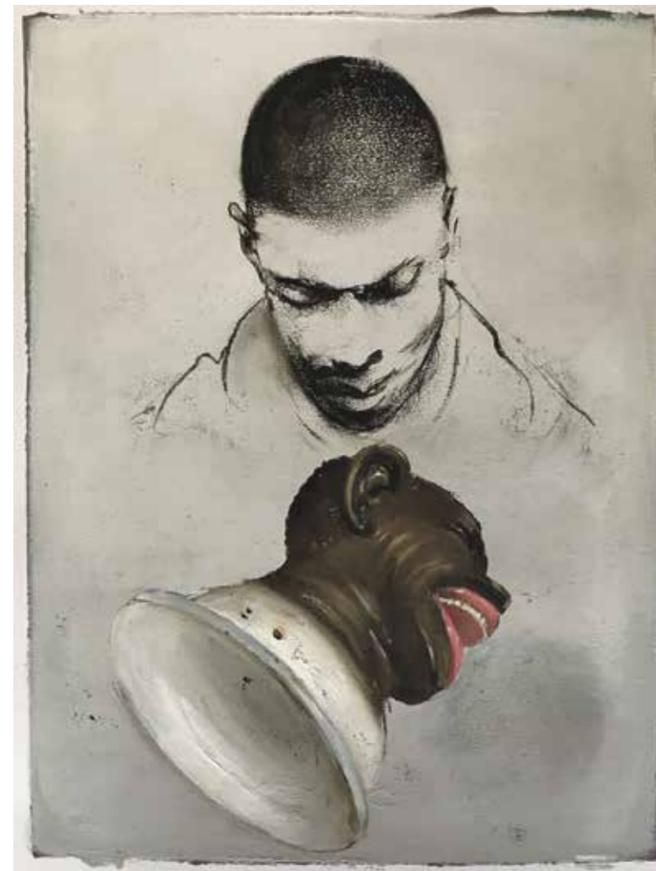
RS Ja, ich weiß, was du meinst. Manchmal drehe ich es tatsächlich um: Wenn ich nicht-figürliche Kunst mache, kommt meine europäische Seite durch. Dort lasse ich Afrika außen vor. Ich male nur „einen Raum“ oder einen anderen Gegenstand. Aber tatsächlich sind es die afrikanischen Themen, die mich viel mehr antreiben.

MO Es macht dir also nichts aus, immer auf „den afrikanischen Typen“ reduziert zu werden?

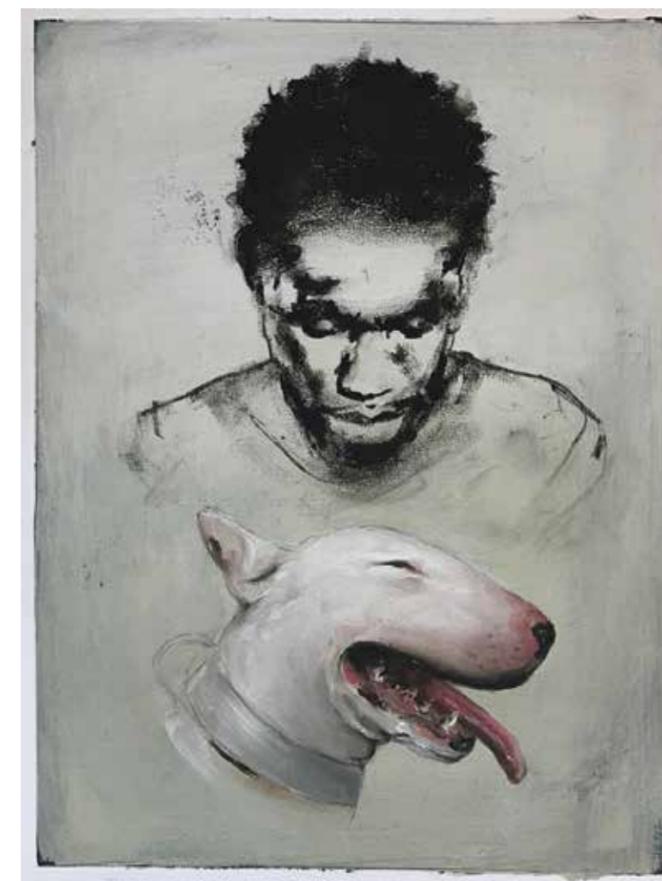
RS Tatsächlich war Jean Pigozzi, der zeitgenössische afrikanische Kunst sammelt, einmal sehr beeindruckt von meiner Arbeit, lehnte sie aber nach dem Lesen meiner Biographie mit der Begründung ab, ich sei kein echter Afrikaner. Er kaufte meine Werke letztendlich nicht, weil ich eben nicht „der Afrikaner“ war...

MO Lass uns kurz über deine drei aktuellsten Werke sprechen.

RS Ich verstehe mich als jemand, der den Raum zwischen zwei Welten besetzt, und mit dieser Rolle spiele ich explizit. Bei meinen [aktuellen] Werken geht es um die Brüche von Zeit und Raum. Sie sind ein Versuch, die Schönheit des Lebens mit persönlichen Erfahrungen zu verbinden. *Still Riding The Zebra* beschäftigt sich mit den postkolonialen Auswirkungen auf die Gesellschaft. Bei *November* verwende ich Blumen als Synonym für den fragilen Moment der Schönheit, als Symbol für Geburt, Leben und Tod. Und *Smiling Sam from Alabama* ist ein Verweis auf Schwarze US-amerikanische Kunst und eine Befreiung von Schwarzen Klischees.



“IT’S NOT ABOUT INTERPRETING THE WORLD BUT RATHER CHANGING IT,” KEHINDE ANDREWS WEITERLESEN AUF: AMLATINA. CONTEMPORARYAND.COM



im Uhrzeigersinn Ransome Stanley, *Untitled* (Ohne Titel), 2019. Mischtechnik auf Papier, 60 x 50 cm.

Ransome Stanley, *Untitled* (Ohne Titel), 2019. Mischtechnik auf Papier, 60 x 50 cm.

Ransome Stanley, *Mask*, 2018. Öl auf Leinwand, 46 x 40 cm.

alle Abbildungen Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Artco Galerie Herzogenrath