Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 99: Collaborations Cao Fei, Omer Fast, Adrian Ghenie, Lynette Yiadom-Boakye

Artikel: Lynette Yiadom-Boakye : levitating blackness : Lynette Yiadom-Boakye's right to opacity = schwebendes Schwarz : Lynette Yiadom-Boakyes Recht auf Undurchsichtigkeit

Autor: Edwards, Adrienne / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-817162

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

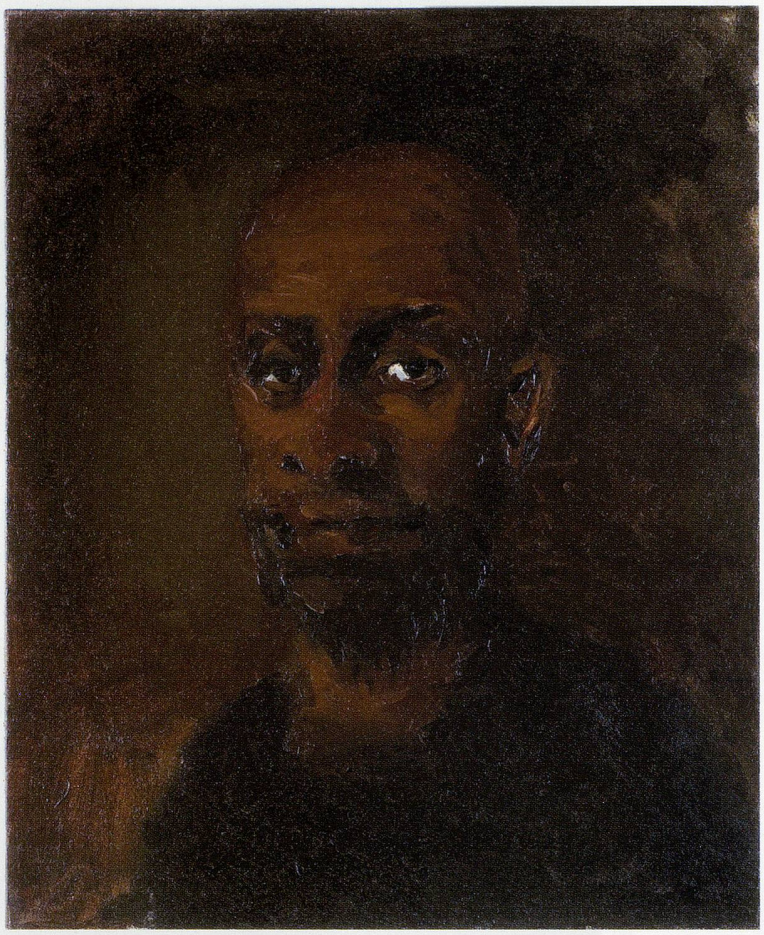
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Levitating Blackness:

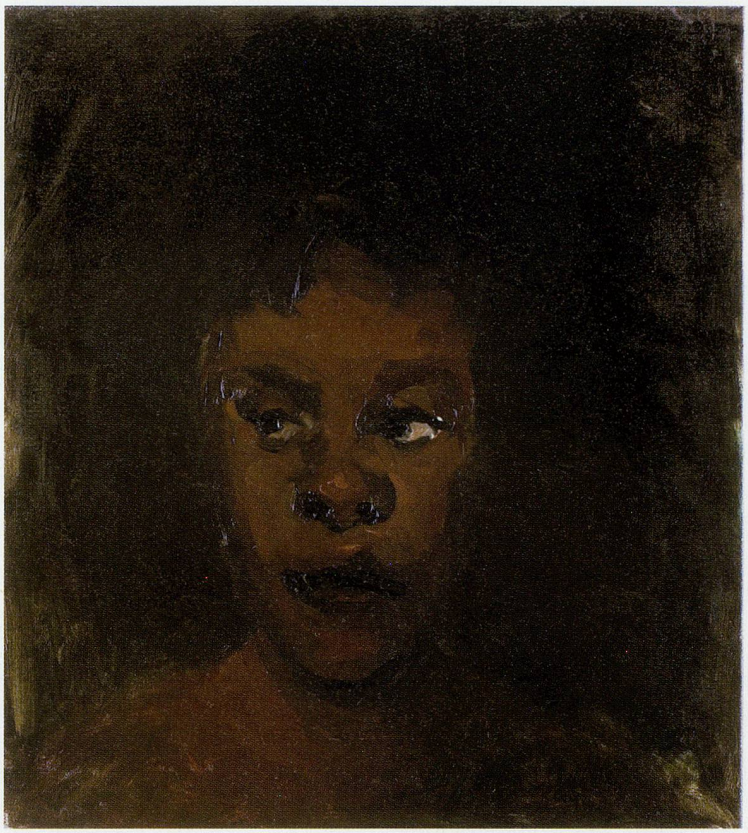


ADRIENNE EDWARDS

The paintings of Lynette Yiadom-Boakye always depict black figures, frequently suspending them in enveloping darkness. From CASEIN and CHORD (both 2007) to PEACH TREE (2015), the artist has continually returned to the visual motif of black flesh slipping into spans of nearly monochromatic color. Wavering between lush realism and abstraction, these canvases illuminate Yiadom-Boakye's poetic ambivalence toward representation in visual art, in particular, the representation of black subjects. Her "black paintings" use subtlety and seduction to challenge the expectations of blackness in art and question the clichés of its representations.

Debates over black representation have proliferated in the interlinked discourses of Western art history and black studies for more than a hundred

ADRIENNE EDWARDS is curator at large at the Walker Art Center, Minneapolis; curator at Performa, New York; and a PhD candidate in Performance Studies at New York University.



Left page / Linke Seite:
LYNETTE YIADOM-BOAKYE, CASEIN, 2007,
oil on linen, 21 5/8 x 18 1/8" /
KASEIN, Öl auf Leinen, 55 x 46 cm.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, CHORD, 2007,
oil on linen, 19 3/4 x 18 1/8" /
AKKORD, Öl auf Leinen, 50,1 x 46 cm.

Lynette Yiadom-Boakye's Right to Opacity

years. Important early twentieth-century black American figures insisted on defining black art as part of a multi-front political, social, economic, and cultural effort to demonstrate the humanity of black people. Scholar W. E. B. Du Bois, for example, believed art's sole purpose was to promote a civil rights agenda; in 1926, he wrote, "I do not care a damn for any art that is not used for propaganda."[1] Alain Locke, another architect of black racial advancement, argued for the creation of a particular black aesthetic that grew out of African formalism and technical mastery, combined with expressions unique to the black American experience. In the 1960s and 1970s, the Black Arts Movement, founded by poet and activist Amiri Baraka, promoted a similar agenda, instigated by the Civil Rights and Black Power movements. Art of this period emphasized a turn to Africa for inspiration, the dramatization of black life, the portrayal of so-called black features and characteristics, and the depiction of suffering for strategic purposes.

The United Kingdom saw its own Black Arts Movement emerge in the 1980s, inspired in part by its American predecessor. However, the British movement sought to include all minority communities. As Stuart Hall later recalled, the term *black* was employed "without the careful discrimination of ethnic, racial, regional, national and religious distinctions which has since emerged." He continued:

It is used here not as the sign of an ineradicable genetic imprint but as a signifier of difference: a difference which, being historical, is therefore always changing, always located, always articulated with other signifying elements: but which, nevertheless, continues—persistently—to register its disturbing effects.[2)]

The idealistic coalescing of multi-ethnic people under the banner of blackness was the result of the specific historical fashioning of colonialism, the commonality established through the migrant experience, and the very real challenges of staking out a life in the metropole. All of these factors played a seminal role in the Black Arts Movement in the United Kingdom, leading to distinct characteristics in British visual art: themes such as exile and alienation from ethnic and national identity; an aesthetics of fragmentation, as seen in collage and montage, to speak to the sense of destabilization and precarity of everyday life; the inclusion of black popular culture through signifiers such as Rastafarianism, self-styling in dress and hair, and urban life and music; the intersectionality of blackness and gender and sexuality; and the use of graphics and text to underline a central message.

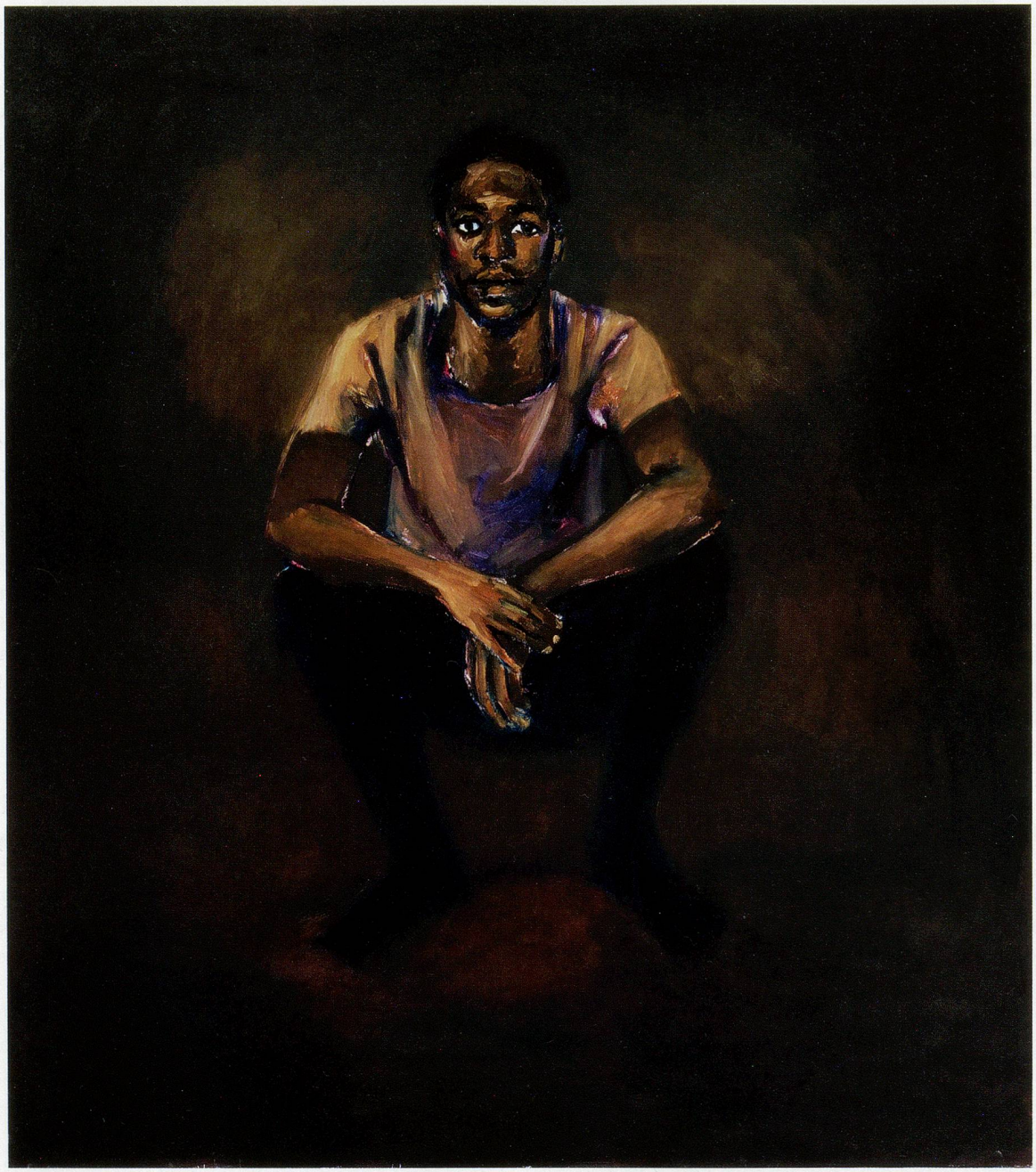
This newly focused artistic production occurred in the context of the Thatcher administration, whose conservative policies brought the further marginalization of minorities, excessive policing, and persistent race riots, from Brixton to Handsworth and beyond. Black artists responded accordingly, as Hall has explained: "The black body—stretched, threatened, distorted, degraded, imprisoned, beaten, and resisting—became an iconic recurring motif."[3)] Although well meaning, this proscriptive penchant for immediacy, authenticity, and authority through figuration and realism ultimately reinforced the reductive notion of an essence locatable in art by black artists.

The same decade, however, witnessed pioneering work by black British filmmakers that offered another approach, presaging a shift to hybrid, experimental, avant-garde aesthetics in the context of black representation. Combining archival and documentary footage, conceptualist tactics, and the emotive power of symbolism, groups such as Black Audio Film Collective (formed in 1982) and Sankofa Film and Video Collective (formed in 1983) sought a more complex consideration of the black experience.[4)] In works such as BAFC's *Signs of Empire* (1982) and *Handsworth Songs* (1986), as well as Sankofa's films *Territories* (1985) and *Passion of Remembrance* (1986), overdetermined images are intermingled with more abstractly poetic scenes, not to eliminate political, social, and economic critique but to foster contemplation and, ultimately, illuminate the inherent multiplicity of blackness. Here blackness teasingly slips outside visuality, accessibility, and knowability, exercising what the Martinican writer Édouard Glissant described as "the right to opacity"[5)]—an insistence on difference in the face of the imposition of transparency, resisting easy comprehension and thus limitations.

Yiadom-Boakye grew up in London during the period of the Black Arts Movement, and despite their obvious material differences, the films of BAFC and Sankofa are an important conceptual and formal precedent for her work. Pressing upon the limits of form as a tactical, if not ethical, aesthetic imperative, her black paintings similarly express the right to opacity. Her figures offer an affective presence in place of a delineated form, flesh in place of a body, sensation in place of structure. Yiadom-Boakye withholds corporeal or scenic details to better allow us to sense the forces that a singularity of color can unleash, honing our attention to the small distinctions in hues and shades, revealing their complexities in plays of light and dark. In the context of foundational issues concerning black representation, such aesthetic decisions illuminate the ways in which, to quote the artist, "the act of mark-making and the materials themselves *become* the meaning, or *hold up* the meaning. How can one read the smudging or the blurring of a line into another line, or a color into another color?"[6)]

These material choices—a myriad of dense tones and heavy hues of browns, sullied with blues and yellows—gain a physical and conceptual complexity and

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, ALIVE TO BE GLAD, 2013, oil on canvas, 78 $^{3}/_{4}$ x 62" /
LEBEN, UM GLÜCKLICH ZU SEIN, Öl auf Leinwand, 200 x 160 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, A MIND FOR MOTIVE, 2013, oil on canvas, 70 $^{3}/_{4}$ x 63" /
EIN SINN FÜRS MOTIV, Öl auf Leinwand, 180 x 160 cm.

sophistication as unique to oil paint as to blackness. The resulting figures, weightless in vast darkness, resist easy legibility, replacing the signifying, knowable, hyper-visual subject/object. In this regard, the black paintings bring to mind fellow British artist Chris Ofili's series of "blue paintings," which Glenn Ligon has poetically described as having "this 'feeling for a color' beyond a concern for representation."[7] In all of Yiadom-Boakye's work, but perhaps most resonantly in her black paintings, we see the body as the radical force of flesh that has passed into color, to paraphrase Deleuze and Guattari.[8]

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, SKYLARK, 2010, oil on canvas, 41 3/8 x 29 1/2" / LERCHE, Öl auf Leinwand, 105 x 74,9 cm.

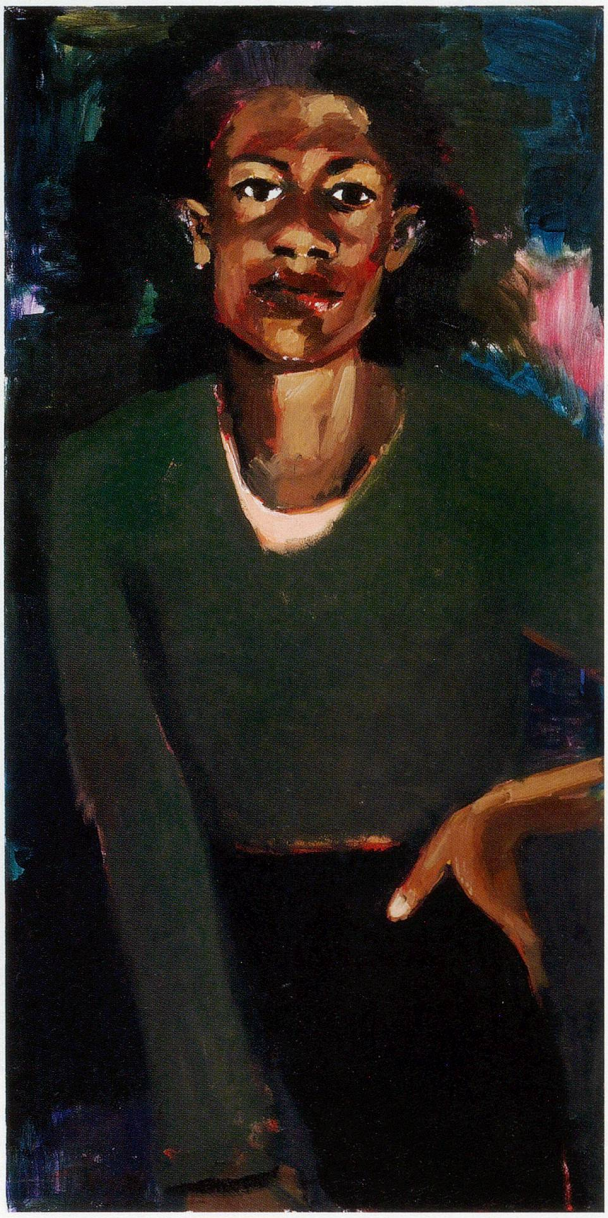
For Yiadom-Boakye's figures are not "real"—they are not portraits of actual people; she does not work from models. Rather, she borrows elements from drawings, found photographs, and other images, wresting them from their originary contexts and sources to construct composite forms, carving out a space from which to observe, contemplate, and truly imagine matters such as being human, blackness as a given, and what exactly "otherness" and the "other" are, and to whom. In so doing, Yiadom-Boakye expands the parameters of black representation beyond individuals to conjure figures of blackness itself, reflecting on how the concept of race, too, is a construct—she reinvents the invented, so to speak.

Today, we find ourselves beset with a persistent, anachronistic return to conservative populism in politics and society, and with it, the imagined threat of the other. Yiadom-Boakye's paintings deconstruct clichés in form and concept and redirect our expectations. Undermining our visual comprehension, the black paintings are an open field of encounter: The white flourishes of an eye, the flash of a smile, or the pink collar of a shirt offer a modicum of structure as we wade in absolute darkness. Insisting on meaningful ambiguity in her art, Yiadom-Boakye reveals a sensibility akin to the capaciousness of blackness itself.

1) W. E. B. Dubois, "Criteria of Negro Art," *The Crisis*, vol. 32, October 1926: 296.
2) Stuart Hall, "Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-War History," in *History Workshop Journal*, issue 61 (2006): 2.
3) Ibid, 17.
4) The members of Black Audio Film Collective were John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson, and Trevor Mathison, while Sankofa included Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards, and Robert Crusz.
5) See Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1997), and Manthia Diawara, "Conversation with Édouard Glissant Aboard the Queen Mary II," August 2009, www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis-2/blackatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf.
6) Lynette Yiadom-Boakye, in conversation with Naomic Beckwith, Lynette Yiadom-Boakye (Munich: Prestel, 2014), 103. (Emphasis by the author.)
7) Glenn Ligon, "Blue Black," in *Chris Ofili: Night and Day* (New York: New Museum, 2014), 87.
8) See Gilles Deleuze and Félix Guattari, *What Is Philosophy?* (New York: Columbia University Press, 1994).

Schwebendes Schwarz:

ADRIENNE EDWARDS



Auf den Gemälden von Lynette Yiadom-Boakye sind stets schwarze Gestalten zu sehen, die gern in einem von Dunkelheit umhüllten Schwebezustand verharren. Von CASEIN und CHORD (Kasein und Akkord, beide 2007) bis zu PEACH TREE (Pfirsichbaum, 2015) kam die Künstlerin immer wieder zurück auf das Motiv der zu nahezu monochromen Farbfeldern verfliessenden schwarzen Haut. Die zwischen sattem Realismus und Abstraktion schwankenden Leinwände unterstreichen Yiadom-Boakyes ambivalentes Verhältnis zu den Darstellungsformen der bildenden Kunst, insbesondere zur Darstellung schwarzer Menschen. Ihre «schwarzen Bilder» stellen die Erwartungen an die schwarze Kunst und deren Darstellungsklischees auf subtile und verführerische Art in Frage.

Seit über hundert Jahren wurden schwarze Darstellungsformen rege diskutiert, wo und wann immer die abendländische Kunstgeschichte und die Geschichte der Schwarzen aufeinandertrafen und ineinandergriffen. Im frühen 20. Jahrhundert bestanden bedeutende afroamerikanische Persönlichkeiten darauf, die Kunst der Schwarzen als Teil eines politischen, sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen

ADRIENNE EDWARDS ist Kuratorin am Walker Art Center, Minneapolis, Kuratorin der Performa, New York, und Doktorandin im Fach Performance Studies an der New York University.

Mehrfronten-Kampfes zu verstehen, der die Menschlichkeit und Mitmenschlichkeit der Schwarzen unter Beweis stellen sollte. Der Wissenschaftler W. E. B. Du Bois etwa sah den Sinn der Kunst einzig im Kampf um die Bürgerrechte; 1926 schrieb er: «Ich pfeife auf die Kunst, die nicht zu Propagandazwecken eingesetzt wird.»[1] Alain Locke, ein weiterer Architekt des sozialen Aufstiegs der Schwarzen, plädierte für die Begründung einer spezifisch schwarzen Ästhetik, die auf der afrikanischen Formensprache, technischer Meisterschaft und einzigartigen Ausdrucksformen aus der Geschichte der schwarzen Amerikaner beruhen sollte. In den 1960er, und 1970er-Jahren verfolgte das von dem Dichter und Politaktivisten Amiri Baraka begründete *Black Arts Movement* – im Zuge der Bürgerrechts- und Black-Power-Bewegungen – ähnliche Ziele. Die Kunstwerke jener Zeit legten Wert auf den Blick nach Afrika auf der Suche nach Inspiration, auf die Wiedergabe sogenannt schwarzer Merkmale und Besonderheiten sowie auf die Darstellung von Leid aus strategischen Gründen.

Grossbritannien erlebte das Erwachen seines eigenen *Black Arts Movement* in den 1980er-Jahren, teils angeregt durch die amerikanische Vorläuferbewegung. Die britische Bewegung suchte jedoch alle Minderheiten miteinzubeziehen. Wie Stuart Hall sich später erinnerte, wurde der Begriff «schwarz» «ohne die sorgfältige Differenzierung der ethnischen, rassischen, regionalen, nationalen und religiösen Unterschiede verwendet, die sich inzwischen herauskristallisiert hat.» Und er fuhr fort:

Er wird hier nicht als Zeichen eines unauschlöschlichen genetischen Fingerabdrucks verwendet, sondern als Indikator einer Differenz: eine Differenz, die sich als historisch bedingte laufend verändert, stets an einen Ort gebunden und immer mit weiteren charakteristischen Elementen verbunden ist: aber dennoch weiterhin – unablässig – ihre verstörende Wirkung ausübt.[2]

Die idealistische Vereinigung von Menschen unterschiedlicher ethnischer Herkunft unter der Fahne des Schwarzseins war das Resultat der besonderen historischen Prägung durch den Kolonialismus; ihre Gemeinsamkeit beruhte auf der Einwanderungserfahrung und den sehr realen Problemen des Lebens und der Selbstbehauptung in der Grossstadt.

Diese Faktoren spielten eine entscheidende Rolle im britischen *Black Arts Movement* und führten zu den spezifischen Merkmalen der bildenden Kunst Grossbritanniens: Themen wie Exil und Entfremdung von der eigenen ethnischen und nationalen Identität; eine Ästhetik der Zersplitterung, wie sie in Collagen und Montagen zum Ausdruck kommt, und das Ansprechen eines Gefühls der Destabilisierung und des Prekären des Alltagslebens; das Miteinbeziehen der schwarzen Volkskultur durch Symbole der Rastafari-Kultur, eigenwillige Kleidungs- und Haarstile oder spezielle urbane Lebens- und Musikstile; die Intersektionalität von Hautfarbe, Gender und Geschlecht;

Lynette Yiadom-Boakyes Recht auf Undurchsichtigkeit

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, PEACH TREE, 2015,
oil on canvas, 23 $^{5}/_{8}$ x 19 $^{3}/_{4}$" /
PFIRSICHBAUM, Öl auf Leinwand, 60 x 50 cm.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, SHOOT THE DESPERATE, HUG THE NEEDY, 2010, oil on canvas
70 7/8 x 78 3/4" / ERSCHIESST DIE VERZWEIFELTEN, UMARMT DIE BEDÜRFTIGEN, Öl auf Leinwand, 178,6 x 200 cm.

oder das Verwenden von Graphiken und Text zur Unterstreichung der zentralen Botschaft.

Dieses neu ausgerichtete Kunstschaffen entstand im Kontext der Thatcher-Regierung, deren konservative Politik zu einer noch stärkeren Marginalisierung der Minderheiten, zu übermässiger Polizeipräsenz und anhaltenden Rassenunruhen von Brixton bis Handsworth und auch weiter entfernt führte. Die schwarzen Künstler reagierten entsprechend, wie Hall erläuterte: «Der schwarze Körper – gedehnt, be-

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, HALF A DOZEN DEAD, 2010, oil on canvas, 70 $^{7}/_{8}$ x 78 $^{3}/_{4}$" /
EIN HALBES DUTZEND TOTE, Öl auf Leinwand, 178,6 x 200 cm.

droht, verzerrt, erniedrigt, eingesperrt, geschlagen und sich sträubend – erlangte als stetig wiederkehrendes Bildmotiv Kultcharakter.»[3] Obschon gut gemeint, verstärkte dieser Hang zur Unmittelbarkeit, Authentizität und Autorität mittels Figürlichkeit und Realismus letztlich die zu kurz greifende Vorstellung, dass die Kunst schwarzer Künstler ihrem Wesen nach speziell und anders sei.

Dasselbe Jahrzehnt erlebte jedoch die Pionierleistung von schwarzen britischen Filmemachern mit

einem ganz anderen Ansatz, der hinsichtlich der Repräsentation schwarzer Kultur den Umbruch zu einer hybriden, experimentellen und avantgardistischen Ästhetik einleitete. Mit der Kombination von Archiv- und Dokumentarfilmmaterial, konzeptuellen Strategien und der emotionalen Wirkung des Symbolismus strebten Gruppen wie das (1982 gegründete) Black Audio Film Collective und das (1983 ins Leben gerufene) Sankofa Film and Video Collective eine komplexere Betrachtung der schwarzen Lebenserfahrung an.[4] In Werken wie BAFCs *Signs of Empire* (1982) und *Handsworth Songs* (1986) oder den Filmen *Territories* (1985) und *Passion of Remembrance* (1986) von Sankofa sind überdeterminierte Bilder mit abstrakteren poetischen Szenen durchsetzt; nicht etwa, um die Kritik an Politik, Gesellschaft und Wirtschaft zu unterbinden, sondern um zum Nachdenken anzuregen und letztlich die der schwarzen Kultur inhärente Vielfalt hervorzuheben. Das Schwarze entwischt hier neckisch aus dem Bereich des Sichtbaren, Zugänglichen, Erkennbaren, indem es das ausübt, was der Autor Édouard Glissant aus Martinique als «le droit à l'opacité»[5] (das Recht auf Undurchsichtigkeit) bezeichnet – ein Beharren auf Differenz angesichts des Zwangs zur Transparenz, um der leichten Verständlichkeit und allen damit einhergehenden Einschränkungen zu entgehen.

Yiadom-Boakye ist zur Zeit des *Black Arts Movement* in London aufgewachsen und die Filme von BAFC und Sankofa sind trotz zahlreicher offenkundiger und wesentlicher Differenzen wichtige konzeptuelle und formale Vorläufer ihres Werks. Mit ihrer nachdrücklichen Betonung der Grenzen der Form als taktisches, wenn nicht ethisches, so doch ästhetisches Gebot pochen ihre schwarzen Gemälde ebenfalls auf das Recht auf Undurchdringlichkeit. Anstelle einer begrenzten Form, Haut und Fleisch statt eines Körpers, Empfindung anstelle von Struktur bieten Ihre Figuren affektive Präsenz an. Yiadom-Boakye hält körperliche oder szenische Details zurück, damit wir die Kräfte, die eine farbliche Eigentümlichkeit zu entfesseln vermag, umso deutlicher spüren, und schärft so unsere Aufmerksamkeit für feine Farbvarianten und Schattierungen, die ihre Komplexität erst im Spiel von Licht und Schatten offenbaren. Im Kontext der grundsätzlichen Fragen zur Darstellung Schwarzer unterstreichen solche ästhetischen Entscheide, wie – so die Künstlerin selbst – «der Akt der Zeichensetzung und der Materialien selbst zur Bedeutung *werden*, oder Bedeutung *tragen*. Wie kann man das Verfliessen oder Verschwimmen einer Zeile in eine andere, oder einer Farbe in eine andere lesen?»[6]

Die konkrete Wahl der Farben – Myriaden dichter Farbklänge und schwere, mit unterschiedlichen Blau- und Gelbtönen gesprenkelte Braunschattierungen – gewinnt eine physische und geistige Komplexität und Raffinesse, die nur in Ölfarbe und nur in Schwarz möglich sind. Die so entstehenden Figuren, schwerelos in unermesslicher Dunkelheit, widerstehen jeder leichten Lesbarkeit, sie verdrängen das Bedeutung stiftende, erkennbare, hypervisuelle Subjekt-Objekt-Verhältnis. In dieser Hinsicht erinnern diese schwarzen Bilder an die «blauen Bilder» ihres britischen Künstlerkollegen Chris Ofili, über die Glenn Ligon in poetischen Worten schrieb, sie hätten «dieses ‹Gespür für eine Farbe› jenseits jedes Darstellungsinteresses».[7] Im gesamten Werk von Yiadom-Boakye, aber wohl am nachhaltigsten in ihren schwarzen Bildern, sehen wir den Körper als radikale Kraft des in Farbe übergegangenen Fleisches (um Deleuze und Guattari zu paraphrasieren).[8]

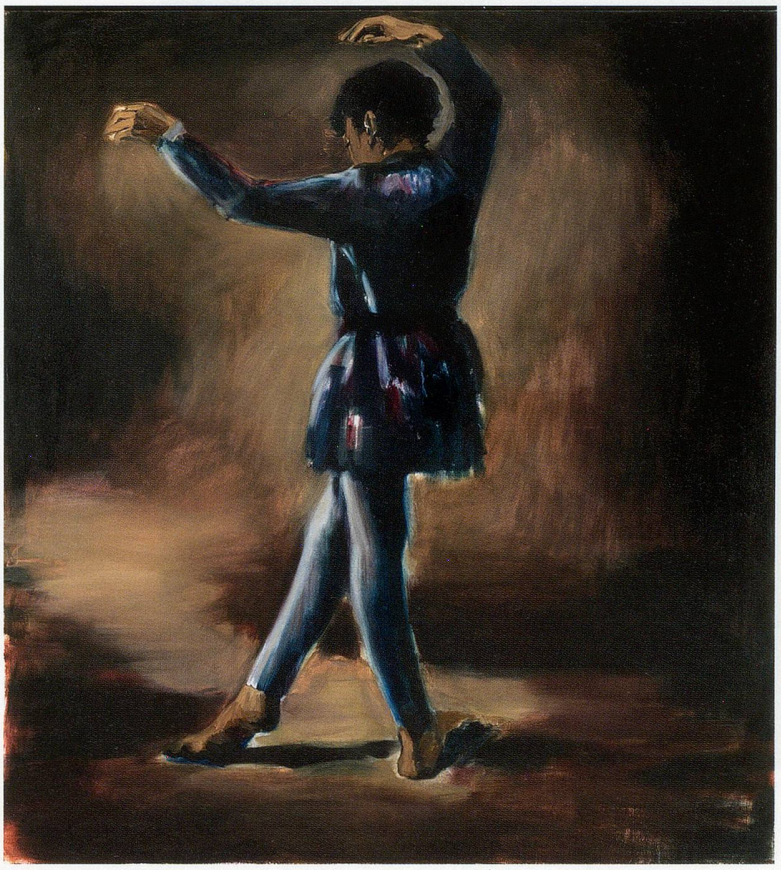
Denn Yiadom-Boakyes Figuren sind nicht «real» – es sind keine Porträts existierender Personen; sie arbeitet nicht nach dem Modell. Vielmehr entlehnt sie Elemente aus Zeichnungen, bestehenden Photographien und anderen Bildern, reisst diese aus ihrem ursprünglichen Kontext, isoliert sie von ihrer Quelle, um zusammengesetzte Formen zu konstruieren; sie schafft sich einen Raum zum Beobachten und Nachdenken, wo sie sich Dinge wirklich vorstellen kann, wie das Menschsein, das Schwarzsein als Gegebenes, oder was genau «Anderssein» und der/die/das «Andere» sind, und für wen. Indem sie dies tut, erweitert Yiadom-Boakye die Parameter der Darstellung Schwarzer über das Individuum hinaus und beschwört Figuren des Schwarzen an sich herauf, die widerspiegeln, dass der Begriff der Rasse ebenfalls ein Konstrukt ist – sie erfindet sozusagen das bereits Erfundene neu.

Heute sehen wir uns bedrängt von einer hartnäckigen anachronistischen Rückkehr zu einem konservativen Populismus in Politik und Gesellschaft

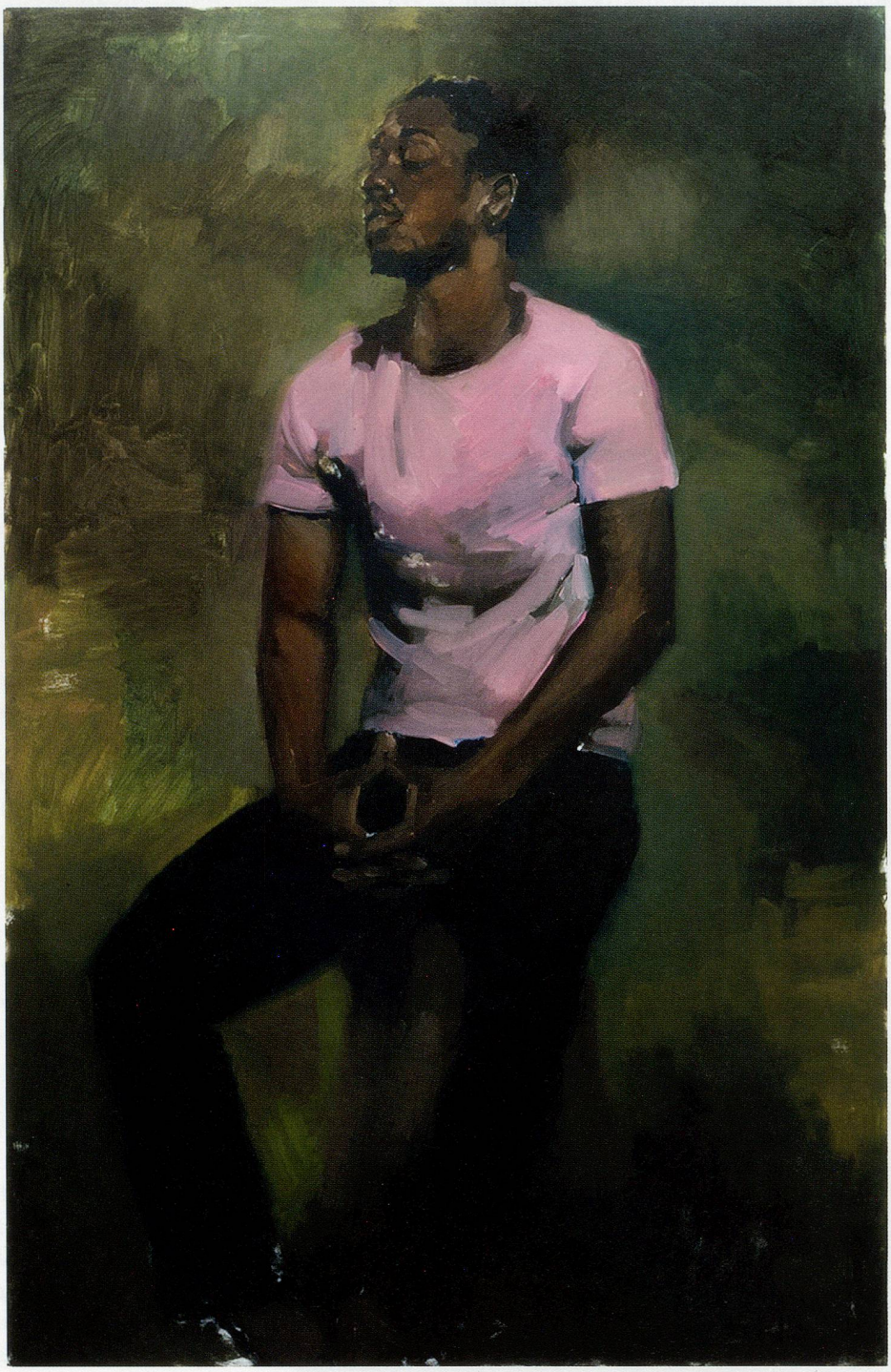
und damit auch zur Vorstellung des bedrohlichen Anderen. Yiadom-Boakyes Malerei dekonstruiert formale und begriffliche Klischees und lenkt unsere Erwartungen in eine neue Richtung. Die schwarzen Bilder unterlaufen unser visuelles Verständnis und weiten sich dadurch zu offenen Begegnungsräumen: Die weissen Fanfarenstösse eines Auges, das Aufblitzen eines Lächelns oder der rosa Kragen eines Hemdes bieten ein Minimum an Halt, während wir in vollkommener Dunkelheit waten. Durch das Beharren auf aussagekräftiger Doppelbödigkeit in ihren Bildern offenbart Yiadom-Boakye eine Sensibilität die der Weite des schwarzen Daseins selbst verwandt ist.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) W. E. B. Dubois, «Criteria of Negro Art», *The Crisis*, Vol. 32 (Oktober 1926): 296.
2) Stuart Hall, «Black Diaspora Artists in Britain: Three ‹Moments› in Post-War History», in *History Workshop Journal*, Heft 61 (2006): 2.
3) Ebenda, 17.
4) Die Mitglieder des Black Audio Film Collective waren John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson und Trevor Mathison; zu Sankofa gehörten Isaac Julien, Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards und Robert Crusz.
5) Siehe Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, Paris 1990, S. 203, sowie Manthia Diawara, «Conversation with Édouard Glissant Aboard the Queen Mary II», August 2009, www.liverpool.ac.uk/media/livacuk/csis-2/blackatlantic/research/Diawara_text_defined.pdf.
6) Lynette Yiadom-Boakye im Gespräch mit Naomic Beckwith, in *Lynette Yiadom-Boakye*, Prestel, München 2014 (in engl. Sprache), S. 103. Hervorhebungen durch die Autorin.
7) Glenn Ligon, «Blue Black,» in *Chris Ofili: Night and Day*, New Museum, New York 2014, S. 87.
8) Siehe Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996 (S. 217).



LYNETTE YIADOM-BOAKYE,
FOREIGN INSTRUCTION, 2011,
oil on canvas, 70 $^{7}/_{8}$ x 78 $^{3}/_{4}$" /
FREMDE ANWEISUNG,
Öl auf Leinwand, 178 x 200 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, COTERIE OF QUESTIONS, 2015, oil on canvas, 78 $^{3}/_{4}$ x 51 $^{1}/_{8}$" / KLÜNGEL VON FRAGEN, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.