

Rashid Johnson : infinite blackness = unendliche Schwärze

Autor(en): **Morton, Tom / Rehkopf, Kurt**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 90: **Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson, R.H. Quaytman = Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of Corinne Wasmuth**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680055>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

RASHID JOHNSON

RASHID JOHNSON, COSMIC STOP - THE TRIP, 2012, Acrylic, 72 x 48 x 1 1/2"
KOSMISCHE BRÜHE - DIE REISE, 2011, Acrylic, 182 x 121,9 x 4 cm.
ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST, GUNDEL AND WIRTH, AND DAVID ROBINSON GALLERY.

TOM MORTON

INFINITE BLACKNESS

“Run”: the word makes several manifestations in Rashid Johnson’s recent works—sprayed onto white tiles, gouged out of great slabs of black soap and wax, scratched across the surface of mirrored panels like a tag or a curse, an imperative or a warning. Its recurrence is ambiguous, the trajectories it describes multiple. Run: away or towards? From what, and to where? We get to thinking of fugitives on the Underground Railroad, and of the rapper Jay-Z’s assertion during the 2008 United States presidential campaign that “Obama’s running so that we all can fly.”¹⁾ We think, too, of the “escapes” that have marked post-emancipation African American experience: the migration from Southern to Northern states, Marcus Garvey’s “back-to-Africa” movement, and even Sun Ra’s vivid sci-fi fantasy of leaving Earth to return home to Saturn. Run: significantly, the word connotes fluidity, the instability of objects and categories, solid things melting and merging.

TOM MORTON is a curator, writer, and contributing editor for *frieze* magazine based in London. He was co-curator (with Lisa Le Feuvre) of the recent “British Art Show 7: In The Days of the Comet.”

Johnson’s sculptures, photographs, and videos proceed through reference and sheer density of information. His best-known works, shelf-like wall pieces such as WANTED (2011), gather together found items that allude variously to African American intellectual history, pop culture, the anointing of the skin, the free circulation of ideas, and the unstable stuff of value. Stacked books are a regular feature, here, their titles (*The Souls of Black Folk*, *Death by Black Hole*, *Time Flies*) and prominent African American authors (sociologist and civil rights activist W.E.B. Du Bois, astrophysicist Neil deGrasse Tyson, the complicatedly conservative comedian Bill Cosby) speaking of whole explosive cosmoses contained within their covers, like energy packed in a hydrogen atom. LP sleeves are also common, including artists like the psychedelic funk outfit Parliament and soul singer turned pastor Al Green. Shea butter is also common—the substance is derived from the African shea nut that is used in moisturizers and cosmetics, in Johnson’s work it recalls Joseph Beuys’ magically charged measures of fat. Houseplants also appear on the shelves, alongside CB radios and ordinary stones transformed into “space rocks” by a coat of gold spray paint. Taken

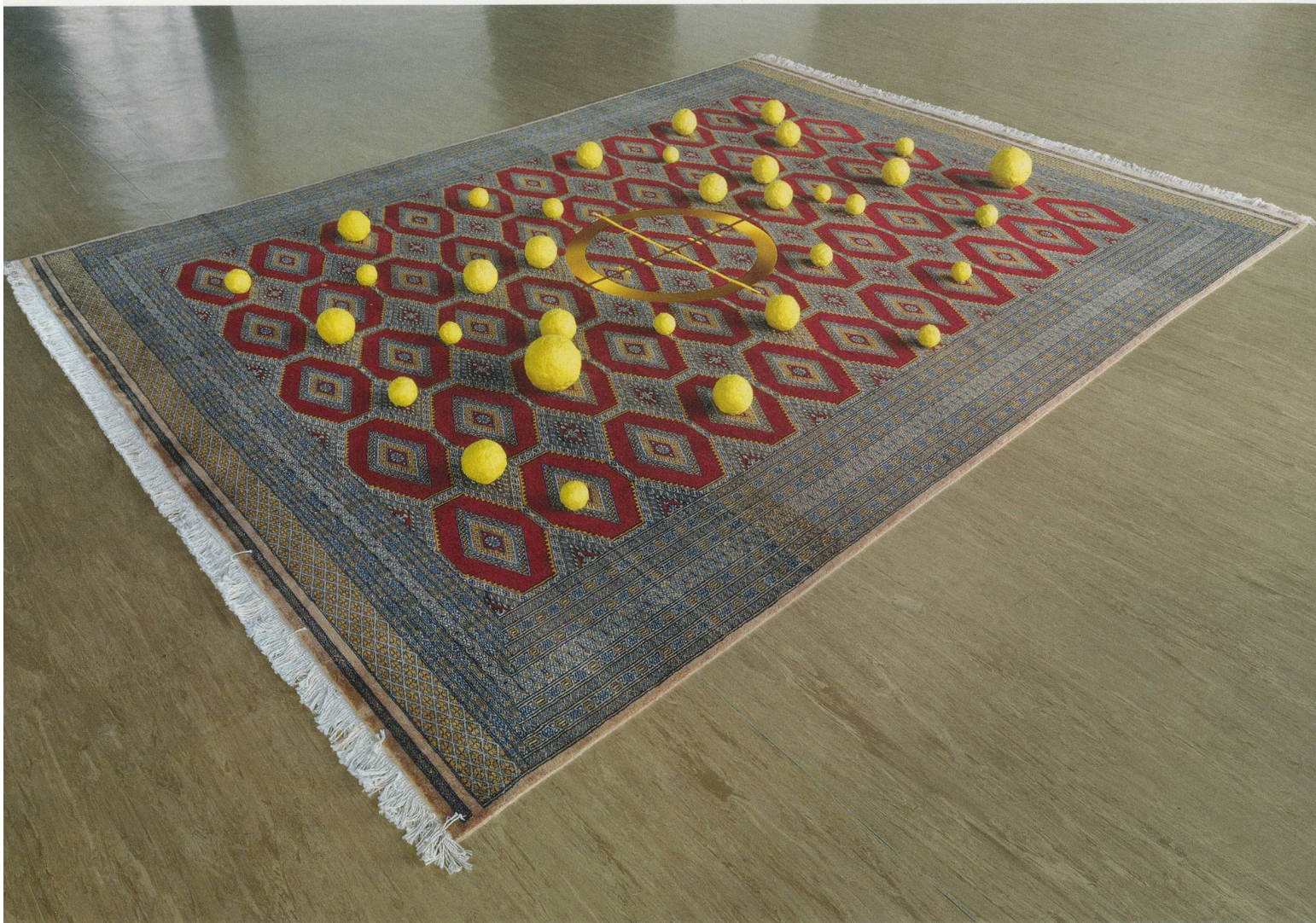


RASHID JOHNSON, *SOULS OF BLACK FOLK*, 2010, black soap, wax, books, vinyl, brass, shea butter, plants, space rocks, mirrors, gold paint, stained wood, 114 x 124 ³/₄ x 24 ¹/₈" / *SEELN DER SCHWARZEN*, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Schallplatte, Messing, Sheabutter, Weltraumgestein, Spiegel, Goldfarbe, gebeiztes Holz, 289,6 x 316,9 x 61,3 cm.

together, we might imagine these things as agents of change. By their grace, a mind is expanded, and a soul gladdened. Rough skin is softened, and carbon dioxide transformed into oxygen. A silence is broken, and dull geology gleams and glitters.

Borrowing Lawrence Weiner's deadpan definition of a table, Johnson has described his shelves as

"something to put something on."²) While the particular formal properties of these beautifully crafted structures are always in play (indeed, the 2010 works *LEFT + RIGHT*, *ART ENSEMBLE*, and *LOVE SOULS* derive their contours from the floor plans of the residences of Du Bois, the philosopher Bertrand Russell, and the novelist William Faulkner, figures whose



RASHID JOHNSON, *HOW YA LIKE ME NOW*, 2010, Persian rug, gold embroidery, shea butter, $7\frac{1}{8} \times 102\frac{1}{2} \times 143\frac{1}{2}$ " /
WIE GEFALLE ICH EUCH JETZT, Perserteppich, Goldstickerei, Sheabutter, 18 x 260,5 x 364,5 cm.

pacifist sympathies the artist strongly admires), on a very basic level, their function is to encourage us to contemplate the relationships between the elements they contain. If there is something museological about this, a nod to the production of power relations through the application of taxonomic logics, there is also something more messily domestic. Looking at Johnson's shelves, we're reminded less of carefully labeled vitrines than of mantelpieces dotted with family mementos or altars to household

gods. The artist has said his "goal is for all the materials to miscegenate into a new language, with me as its author. The armatures are the platform for this miscegenation. They exist as unknown space to be colonized."³) His repurposing of historically charged terms ("miscegenate," "colonize") to describe the opening up of new possibilities is knowingly provocative, and is of a piece with his work's wider alchemical project. Johnson's shelves may be "something to put something on," but that does not imply a fixed

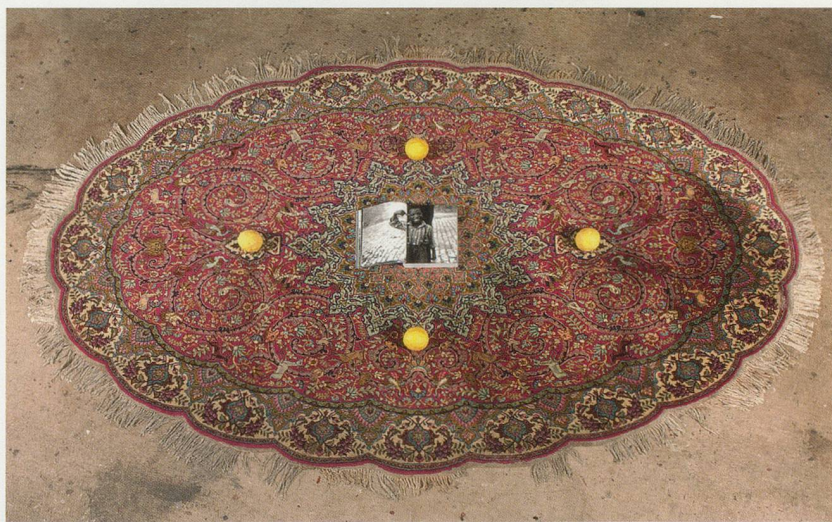
relationship between fixed entities. His is an art of mixing and moving, of complex and productive flux.

On his 1987 single *How Ya Like Me Now*, the New York MC Kool Moe Dee delivers the line “Rap is an art / And I’m a Picasso” over a stuttering, horn-heavy sample from James Brown’s seminal 45, *Papa’s Got a Brand New Bag* (1965).⁴ Drawing on the example of the figures it invokes (Picasso’s cut ‘n’ paste Synthetic Cubism, Brown’s own path-beating use of “sampling” on his 1976 single *Hot*) the track might be understood as an attempt to *bricoler* the *bricoleur*, and in the process create something fresh and urgent. HOW YA LIKE ME NOW also serves as the title for a key piece by Johnson, made in 2011. Here, the diamond pattern of an opulent Persian carpet is threaded through with a gold cross hairs motif lifted from the logo of hip-hop pioneers Public Enemy. A recurrent presence in Johnson’s work, this design promises either protection or deadly violence, depending on which end of the rifle sight you might find yourself. On the carpet’s surface sit a number of globes formed from yellow shea butter, a clear reference to David Hammons’ BLIZ-AARD BALL SALE (1983), a legendary performance in which the African American artist sold handmade snowballs from a cheap rug outside the Cooper Union in downtown Manhattan alongside other street vendors peddling junked, near-valueless objects. This work not only revisits Hammons’ performance, it transubstantiates it into a sculpture that

may presumably be bought and sold like any other. As Johnson’s braggadocio title suggests, this is a work that plays—with considerable intelligence and wit—a very high-stakes game indeed.

Like all of the artist’s oeuvre, HOW YA LIKE ME NOW turns on fluidity, a perpetual refusal to ossify. Some questions occur. Does the Persian carpet function as a luxury commodity, an emblem of the artistic achievements of an ancient non-Western culture, or as a placeholder for American anxieties about Islam? Do its stitched and gilded crosshair motifs speak of the intertwining of the Muslim faith and African American resistance (several members of the Public Enemy-affiliated militia Security of the First World are also members of the religious movement the Nation of Islam), and how is the meaning of the hip-hop group’s original logo altered by Johnson’s editing out of the silhouetted figure of a black man, seen through a sniper’s scope? What does it mean to transfer BLIZ-AARD BALL SALE from the cold of Cooper Union’s ad hoc outdoor marketplace into the altogether different chill of a commercial or public gallery, and remake its icy white snowballs in a material of African origin—especially knowing that the artist has likened applying shea butter to the skin as “coating oneself in African-ness”?⁵ How are we to understand Johnson’s appropriation of the title *How Ya Like Me Now*, given Kool Moe Dee’s track concerns itself with his belief that fellow New York rapper LL Cool J

RASHID JOHNSON, PREFACE TO A
TWENTY VOLUME SUICIDE NOTE,
2011, Persian rug, shea butter balls,
book, $4\frac{1}{8} \times 129\frac{1}{2} \times 88\frac{5}{8}$ " /
VORWORT ZUR NOTIZ VOR DEM
FREITOD IN ZWANZIG BÄNDEN,
Perserteppich, Sheabutterkugeln, Buch,
 $10,5 \times 329 \times 225$ cm.



stole his lyrical style? Perhaps most importantly, to who or what is the titular question (How ya like me now?) addressed—to the (still predominantly white) audience for the work of African American artists, to the gatekeepers of this work's history, or to the broader business of artistic influence, reference, and theft? Johnson's sculpture is about owning and belonging, fulfilling and confounding expectations, the circulation of cultural capital and the point at which it is banked.

In his now-classic study of the cultural construction of African intellectual history *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), Paul Gilroy presents identity as something rooted not in the solid earth of defined nation-states, but rather formed on the liquid seas. Johnson's work is equally suspicious of borders as brokers of meaning. In his ongoing *Cosmic Slop* series of wall sculptures—named

after the landmark 1973 Funkadelic album of the same name—black soap and wax combine in works that appear only temporarily concrete, and may melt any moment into something new. What is suggested in their larval surfaces is endless transformation; an infinite, fluid blackness. In the recent COSMIC SLOP "UNDER WATER" (2011), the familiar cross-hairs motif appears above the word "run." Looking at Johnson's wider work, we might take this to mean "to the ends of the universe, and beyond."

1) Speech given at Virginia Union College in Richmond, Virginia, 1 November, 2008.

2) Benjamin Godsill, "The Long Distance Runner," *Mousse*, no. 24 (Summer 2010), p. 184.

3) *Ibid.*

4) Kool Moe Dee, "How Ya like Me Now" (Jive Records, 1987).

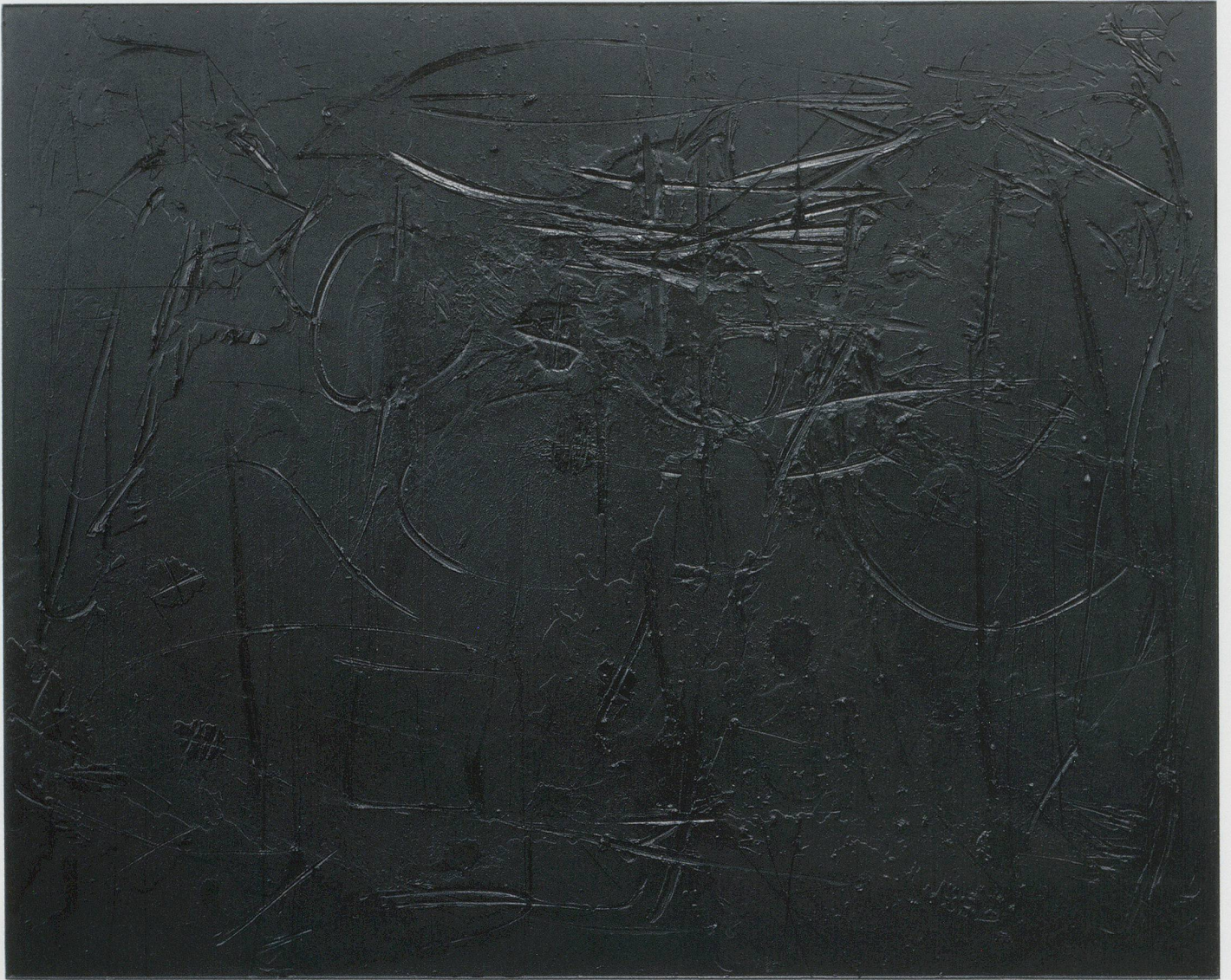
5) Quoted in Michael H. Miller, "After Post-Black: Rashid Johnson's Baadasssss Song," *The New York Observer*, 26 July 2011.



RASHID JOHNSON, COSMIC SLOP
"UNDER WATER," 2011, black soap, wax,
72 1/2 x 49 1/2 x 1 3/4" / KOSMISCHE BRÜHE
«UNTER WASSER», schwarze Seife, Wachs,
184,2 x 125,7 x 4,4 cm.

RASHID JOHNSON, ART ENSEMBLE, 2010, mirror, wood, wax, vinyl, CB radios, books, shea butter, space rock, $87\frac{3}{4} \times 87\frac{3}{4} \times 7\frac{1}{8}$ " / KUNST-ENSEMBLE, Spiegel, Holz, Wachs, Schallplatte, CB Funkgeräte, Bücher, Sheabutter, Weltraumgestein, $223 \times 223 \times 18$ cm.





RASHID JOHNSON, COSMIC SLOP "BLACK ORPHEUS," 2011, black soap, wax, 96 1/2 x 120 1/2 x 2" /
KOSMISCHE BRÜHE «SCHWARZER ORPHEUS», schwarze Seife, Wachs, 245,1 x 306 x 5,1 cm.

TOM MORTON

UNENDLICHE SCHWÄRZE

«Lauf» – dieses Wort wiederholt sich in Rashid Johnsons jüngsten Arbeiten mehrfach: auf weisse Fliesen gesprüht, aus mächtigen schwarzen Wachsplatten und schwarzer Seife gemeisselt oder in Spiegelwände gescratcht wie ein Tag oder ein Fluch, ein Befehl oder eine Warnung. So mehrdeutig die Wiederholung des Wortes ist, so vielfältig ist seine Zielrichtung. Lauf – heisst das: lauf hin oder lauf weg? Wovor? Und wohin? Wir denken an die Sklaven, denen mit Unterstützung der Underground Railroad die Flucht gelang, und an den Rapper Jay-Z, der im US-Präsidentenwahlkampf 2008 verkündete: «Obama geht ins Rennen, damit wir alle fliegen können.»¹⁾ Wir denken auch an die «Ausbrüche», die nach dem Ende der Sklaverei die afroamerikanische Erfahrung gekennzeichnet haben: die Abwanderung aus den Süd- in die Nordstaaten, Marcus Garveys «Back-to-Africa»-Bewegung und selbst Sun Ras lebhafteste Science-Fiction-Phantasie von einer Heimkehr zum Saturn. Lauf – bezeichnenderweise impliziert das Wort auch Fluidität und klingt dabei nach instabilen Objekten und Ordnungen, nach festen Formen, die schmelzen und verschmelzen.

TOM MORTON ist Kurator, Autor und Redakteur bei *frieze* und lebt in London. Er war Co-Kurator (mit Lisa le Feuvre) der Ausstellung «British Art Show 7: In the Days of the Comet».

Rashid Johnsons Skulpturen, Photographien und Videos sind referenzielle Meisterwerke von extremer Informationsdichte. In seinen bekanntesten Arbeiten, regalähnlichen Wandinstallationen wie WANTED (Gesucht, 2011), spielen die versammelten Fundstücke abwechselnd auf die Geistesgeschichte der Afroamerikaner, ihre Popkultur und Hautpflege, die freie Zirkulation von Ideen und den schwankenden Wert der Dinge an. Wie immer sind Stapel von Büchern darunter, in diesem Fall von so berühmten afroamerikanischen Autoren wie dem Soziologen und Bürgerrechtler W. E. B. Du Bois, dem Astrophysiker Neil deGrasse Tyson und dem verwirrend konservativen Komiker Bill Cosby. Die Titel ihrer Bücher (*Die Seelen der Schwarzen*, *Death by Black Hole*, *Halt die Zeit an*) sprechen von explosiven Universen, die zwischen den Buchdeckeln brodeln wie die gebündelte Energie in einem Wasserstoffatom. Auch Plattencover (darunter von Parliament, der Band mit den psychedelischen Outfits, oder von Al Green, dem Soulsänger, der zum Prediger wurde) und Sheabutter kennen wir schon. Gewonnen aus den Nüssen des afrikanischen Karitébaums, wird sie zu Feuchtigkeitscremes und Kosmetikartikeln verarbeitet. Bei Johnson erinnert sie an das magisch aufgeladene Fett in den Werken von Joseph Beuys. In Johnsons Regalen stehen Zimmerpflanzen neben CB-Funkgeräten und gewöhnli-

chen Steinen, die er mit Goldspray in «Weltraumgestein» verwandelt. Zusammen genommen, können wir all diese Dinge als Kräfte des Wandels betrachten: Durch sie weitet sich der Geist und erfreut sich die Seele. Raue Haut wird weich und Kohlendioxid zu Sauerstoff. Durch die Stille dringt eine Stimme, und graue Geologie erstrahlt in neuem Glanz.

Frei nach Lawrence Weiners unschlagbar treffender Definition eines Tisches²⁾ beschreibt Johnson seine Regale als «Dinge, auf denen man etwas abstellen kann».³⁾ Die speziellen Formen und Konturen dieser handwerklich herausragenden Konstruktionen sind nie zufällig – für LEFT + RIGHT (Links + rechts), ART ENSEMBLE (Kunstensemble) und LOVE SOULS (Verliebte Seelen) von 2010 standen sogar

die Grundrisse der Häuser von Du Bois, dem Philosophen Bertrand Russell und dem Schriftsteller William Faulkner Pate, von Persönlichkeiten, deren pazifistische Haltung Johnson tief beeindruckt. Ganz grundsätzlich aber sollen wir uns Gedanken über die einzelnen Bestandteile der Kunstwerke und ihre Beziehungen zueinander machen. Das klingt nicht nur nach Museologie oder nach der Inszenierung von Machtverhältnissen durch taxonomische Logik, sondern auch nach häuslicher Unordnung. Der Blick auf Johnsons Regale erinnert uns weniger an sorgfältig beschriftete Vitrinen als vielmehr an Kaminsimse voller Familienandenken oder Altäre für Hausgötter. Das Ziel des Künstlers ist «die Rassenmischung aller Materialien zu einer neuen Sprache, mit mir als



RASHID JOHNSON, TWO RUGS, 2010,
Persian rug, zebra skin, gold embroidery,
120 x 94" / ZWEI TEPPICHE, Perserteppich,
Zebrafell, Goldstickerei, 304,8 x 238,8 cm.



RASHID JOHNSON, *PUNCH-DRUNK*, 2011, branded red oak flooring, black soap, wax, paint, 96 x 120 x 2 3/4" /
BENOMMEN, roter Eichenfussboden mit Brandmarken, schwarze Seife, Wachs, Farbe, 243,8 x 304,8 x 7 cm.

Autor. Die nackten Regale bilden die Bühne für diese Durchmischung. Sie sind der unbekannte Raum, den es zu kolonisieren gilt.»⁴⁾ Johnsons Umnutzung historisch belasteter Begriffe wie «Rassenmischung» oder «kolonisieren» zur Beschreibung sich neu eröffnender Möglichkeiten ist eine bewusste Provokation und passt zur umfassenden Alchemie seines Werks. Seine Regale mögen «Dinge» sein, «auf denen man etwas abstellen kann», doch das setzt keine feste Beziehung zwischen festen Einheiten voraus. Seine Kunst ist

eine Kunst des Kombinierens und Verschiebens, des komplexen und schöpferischen Fließens.

Zum stotternden, bläserlastigen Sample von James Browns wegweisendem Funk-Hit *Papa's Got a Brand New Bag* (1965) verkündete der New Yorker MC Kool Moe Dee 1987 auf seiner *Single How Ya Like Me Now*: «Rap ist eine Kunst / Und ich bin ein Picasso». Anknüpfend an die hier beschworenen Vorbilder – Picassos zusammengeklebten synthetischen Kubismus und Browns eigenes revolutionäres «Sam-



RASHID JOHNSON, *BLACK STEEL IN THE HOUR OF CHAOS*,
2008, blackened gunmetal steel, 126 x 141 x 24" /
SCHWARZER STAHL IN DER STUNDE DES CHAOS,
geschwärzter Waffenstahl, 320 x 358,1 x 61 cm.

pling» auf der Single *Hot* von 1976 –, könnten wir den Song als Versuch begreifen, alte Collageure neu zu collagieren und dabei einen frischen, eindringlichen Sound zu kreieren. *HOW YA LIKE ME NOW* (Wie gefalle ich euch jetzt) ist auch der Titel eines 2011 entstandenen Schlüsselwerks von Johnson. Ein Fadenkreuz, mit Goldgarn auf das Rautenmuster eines prächtigen Perserteppichs gestickt, erscheint darin wie eine Auskopplung aus dem Logo der Hip-Hop-Pioniere Public Enemy. (Dieses wiederkehrende Motiv in Johnsons Werk verspricht entweder Schutz oder tödliche Gewalt, je nachdem, an welchem Ende des Gewehrlaufs man sich gerade befindet.) Die über den gesamten Teppich verteilten Kugeln aus gelblicher Sheabutter verweisen unmissverständlich auf David Hammons' legendäre Performance *BLIZ-AARD BALL SALE* (Schneeballverkauf, 1983), für die der afroamerikanische Künstler vor dem Gebäude der Cooper Union in Lower Manhattan zwischen anderen Strassenhändlern, die weggeworfene und

nahezu wertlose Dinge anboten, auf einem billigen Teppich handgemachte Schneebälle verkauft hatte. Schon Johnsons grossspuriger Titel deutet an, dass er diesmal – mit beachtlicher Intelligenz und Witz – um besonders hohe Einsätze spielt: Er zitiert Hammons' Performance nicht nur, sondern verwandelt sie in eine Skulptur, die vermutlich ge- und verkauft werden wird wie jede andere auch.

Wie Johnsons gesamtes Werk handelt *HOW YA LIKE ME NOW* vom Fliessen, vom ewigen Nein zur Erstarrung. Ein paar Fragen bleiben. Ist der Perserteppich hier Luxusgut, Symbol der künstlerischen Errungenschaften einer alten, nicht westlichen Kultur oder Platzhalter für die amerikanischen Ängste vor dem Islam? Erzählt das gestickte und vergoldete Fadenkreuzmotiv von den Verflechtungen des muslimischen Glaubens mit dem afroamerikanischen Widerstand (mehrere Mitglieder der Public-Enemy-Miliz *Security of the First World* gehören auch der religiös geprägten *Nation of Islam* an)? Und inwieweit hat Johnson den Sinngehalt des Originallogos der Hip-Hop-Band verändert, indem er auf die Silhouette eines Schwarzen im Visier eines Heckenschützen verzichtete? Was bedeutet es, den *BLIZ-AARD BALL SALE* aus der Kälte des Ad-hoc-Strassenmarkts am Cooper Square in die vollkommen andere Kühle einer kommerziellen oder öffentlichen Galerie zu verlegen und seine eisigen weissen Schneebälle in einem Material afrikanischen Ursprungs zu reproduzieren (der Künstler hat das Eincremen der Haut mit Sheabutter einmal als «Afrikanischsein zum Auftragen»⁵⁾ bezeichnet)? Wie sollen wir angesichts der Tatsache, dass es in *How Ya Like Me Now* um Kool Moe Dees Überzeugung geht, sein New Yorker Rap-Bruder LL Cool J habe seinen lyrischen Stil gestohlen, Johnsons Aneignung des Songtitels verstehen? Und vielleicht am allerwichtigsten: An wen oder was ist die Titelfrage gerichtet? An das (nach wie vor überwiegend weisse) Publikum für Werke afroamerikanischer Künstler, an die Hüter der Geschichte dieser Werke oder an das breit gefächerte Feld der Beeinflussung, der Bezugnahme und des Diebstahls unter Künstlern? Johnsons Skulptur dreht sich um Besitz und Zugehörigkeit, um erfüllte und widerlegte Erwartungen, um den Kreislauf des kulturellen Kapitals und den Punkt, an dem es angelegt wird.

In *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993), seiner zum Klassiker gewordenen Untersuchung der kulturellen Konstruktion afrikanischer Geistesgeschichte, stellt Paul Gilroy Identität als eine Eigenschaft dar, die nicht im festen Boden klar umrissener Nationalstaaten verwurzelt ist, sondern auf den Wassern der Weltmeere geformt wird.⁶⁾ Rashid Johnson steht Grenzen als Bedeutungsvermittlern nicht weniger skeptisch gegenüber. In *Comic Slop*, seiner fortlaufenden, nach dem historischen Funkadelic-Album von 1973 benannten Serie von Wandinstallationen, kombiniert er schwarze Seife und schwarzen Wachs zu Gebilden, die nur vorübergehend stabil wirken und jederzeit zu etwas Neuem zerfließen können. Ihre larvenartigen Oberflächen suggerieren endlose Transformation, eine unendliche, fließende Schwärze. Im jüngst entstandenen

COSMIC SLOP «UNDER WATER» (Kosmische Brühe «Unter Wasser», 2011) erscheint das vertraute Fadenkreuzmotiv über dem Wort «lauf». Beim erweiterten Blick auf Johnsons Werk könnte das heißen: bis ans Ende des Universums und weiter.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) Aus einer Rede im Virginia Union College, Richmond, Virginia, am 1. November 2008.
- 2) Lawrence Weiner, SOMETHING TO PUT SOMETHING ON, Steidl-Verlag, Göttingen 2007.
- 3) Interview mit dem Künstler in: Benjamin Godsill, «The Long Distance Runner», *Mousse*, Nr. 24, S. 184.
- 4) Ebd.
- 5) Zitiert nach: Michael H. Miller, «After Post-Black: Rashid Johnson's Baadasssss Song», *The New York Observer* (26. Juli 2011).
- 6) Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Modern Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

RASHID JOHNSON, A PLACE FOR BLACK MOSES, 2010, black ceramic tile, black soap, wax, books, vinyl, brass, shea butter, space rock, star scapes, plants, stained wood, 39 1/4 x 78 1/2 x 30 3/8" / EIN ORT FÜR DEN SCHWARZEN MOSES, schwarze Keramikacheln, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Schallplatte, Messing, Sheabutter, Weltraumgestein, Sternenhimmel, Pflanzen, gebeiztes Holz, 99, 7 x 199, 4 x 77, 8 cm.

