

PÅ DEN BLÅ SCENEN

Ett samtal mellan
Rashid Johnson och Hendrik Folkerts

Hendrik Folkerts: Ända sedan *Sju rum och en trädgård*: *Rashid Johnson och Moderna Museets samling* öppnade i september 2023 har jag tillbringat mycket tid i utställningen, gett visningar eller bara gått runt. Jag känner mig väldigt *omsluten* av den. Du däremot har varit långt ifrån den, du kanske har utvecklat andra tankar och relationer till utställningen. Hur känns det att återvända till projektet såhär halvvägs in?

HF Och det är verkligen vad jag vill göra: prata om de övergripande temana. Att vara i den här reflekterande sinnesstämningen fick mig att tänka på oktober 2022, när du var i Stockholm på ditt första platsbesök. När vi gick genom de åtta gallerierna som skulle bli *Sju rum och en trädgård* sa vi: Vi behöver en scen! Vi behövde en funktion som kunde iscensätta den här hybridutställningen – en undersökning av centrala skeden och metodologier i din praktik *och* en presentation av Moderna Museets samling. Dialogen på den här platsen mellan dessa två utpräglade element krävde verkligen en stödstruktur. Och det var så ”den blå scenen” föddes: blå, som en referens till en färg som har spelat en sådan betydande roll i ditt arbete, och en scen, som ett visningsredskap som tar sig olika uttryck i de respektive gallerierna i utställningen. Ibland är den blå scenen en riktig scen, bara fem centimeter hög, som besökare kan beträda, och andra gånger är den en blå vägg, ett blått tak och till och med blå möbler. Som vägledande princip visas verk ur Moderna Museets samling alltid på den blå scenen, medan dina verk är ”offstage”. Oavsett

Rashid Johnson: Jag känner mig nästan blind inför det, om du förstår? Jag har inte haft möjligheten att vara så närvarande i det, så det är bra för mig att få blicka tillbaka på den senaste tiden och fundera på vad vi har åstadkommit med den här utställningen.

scenens skepnad fungerar den som ett relationsskapande redskap, som – ganska bokstavligt i det här fallet – sätter saker i dialog med varandra och gör ditt arbete till en kontext för Moderna Museets samling och vice versa. Jag skulle vilja förstå din relation till scenen, men också till iscensättandet, lite bättre. Du har ju själv jobbat med performance tidigare.

RJ Jag gillar verkligen den här scenografin för den får mig att tänka på intention och intentionalitet, hur jag kan tänka kring min relation till mitt eget projekt såväl som andras – och möjligheten att begrunda ens egen praktik i det kontinuet. Att vi använder vad vi kallar en scen får mig att tänka en hel del på hur jag har kommit att bli hängiven idén om en inbjudan, och hur min relation till performance sällan har handlat om att jag medverkar i performancen. Jag agerar ibland, i mina filmer, men oftast rör det sig om att jag bjuder in andra att aktivera rum med mig, eller att tillhandahålla rum som andra kan verka i. Detta möjliggör mitt arbete eller den aspekt av projektet som är mer individuellt och autonomt – det vill säga måleriet och skulpturarbetet, som ju självklart är i dialog med en massa saker ur både konsthistorien och mina tidigare projekt – att få njuta av den autonomin, samtidigt som det också finns utrymme för samtal. Scenen har alltid dykt upp i mitt arbete som ett rum för samtal, ett rum där jag får vara vittne till andra konstnärers projekt, andra konstnärers frågeställningar. Jag vill kunna använda de möjligheter som mitt arbete har gett mig: att stötta och sprida andras arbeten, att skapa rum för andra konstnärer, både historiska och nutida. Jag tror att vår utställning på ett brett sätt har lyckats bjuda in verksamma konstnärer, till att bidra, att vara i dialog med både mitt projekt och museet.

HF Med en sådan inbjudan kommer ett ansvar för *gästfrihet*. Du formulerar det så vackert här, hur din praktik, dina premisser och verken i sig har fungerat som värd för andra konstnärer, såväl levande som historiska. Vilka strategier har fungerat bäst för dig när det kommer till värdskap och gästfrihet?

HF Cally Spooner, en konstnär och skribent som jag återkommande har jobbat med, uttryckte det så kärnfullt nyligen: Hur saker kan färdas när de får vara i fred. Vad det oundvikligen leder till, ifall du ger den typen av frihet till folk som har blivit inbjudna till en särskild situation,

RJ Det kommer med en annan enkelhet än vad du kanske tror. Det gäller också andra aspekter av mitt liv. När folk kommer hem till mig till exempel överlåter jag stället till dem: Gå till kylan och ta vad du vill. Jag är mindre av en närvarande värd än en värd vars ambition är att få dig att känna att platsen är lika mycket din som min. Det här går att överföra till hur jag bjuder in konstnärer och är värd för dem i dessa installationer, eller andra sorters institutionella sammanhang, det vill säga: Här är rummet, och här är en inbjudan att förstärka din röst i det rummet, att bidra till en dialog och ett samtal med mig och de andra gästerna inom det rummet. Jag tycker om att det är så ovillkorat och inte bär på en massa förväntningar. Det jag som konstnär är minst glad över är en inbjudan som kommer med en förväntan. Det gäller min relation till residensprogram, utställningsförfrågningar och föreläsningar. Jag vill ha frihet. Anledningen till att jag tackade ja till det här uppdraget, till den här uppgiften, till ansvaret att vara en konstnär och utövare och en person som använder sin röst och talar sanning i förhållande till rådande omständigheter, är frihet – när jag bjuds in i ett sammanhang säger jag vad det är jag vill göra där.

är egenmakt. Jag tror att egenmakt, om den är uppriktig och används väl i ett sammanhang som inte är för styrt när det gäller villkor och förväntningar, kan leda till fantastiska saker.

HF I utställningen *Sju rum och en trädgård* blir din praktik värd för en rad saker, dels för andra konstnärers projekt, dels för Moderna Museets samling och institutionella historia. Men det är också tvärtom – vilket gör utställningen till en perfekt hybrid – nämligen att museet blir värd för ditt arbete och för de konstnärer som träder in i sammanhanget och skapar saker. Bara nyligen framförde Dana Michel sin långa performance *MIKE* [2023] i utställningen, men vi har också haft olika filmprogram i det tredje rummet, det så kallade sovrummet, som hittills har visat videoverk med sexveckorsintervaller – jag kallar dem kapitel – bestående av verk av Bouchra Khalili, Michelangelo Miccolis och Nick von Kleist, Charles Atlas och Robert Breer, en minipresentation av Tony Cokes videoverk, och i det första kapitlet med Esra Ersen, Every Ocean Hughes, Klara Lidén och Santiago Mostyn, med verk ur vår samling. Så om jag vänder på det hela och frågar: Om scenen är ett instrument för det relationella, som iscensätter gästfrihet och egenmakt som

RJ Hundra procent! Jag tror att *egenmakt* är det perfekta ordet, det fångar ett par olika sätt som du kan tänka igenom din relation till ett sådant sammanhang på. Det kommer med ett ansvar. Det här kanske är min projicering, men när du har en viss egenmakt tenderar den autonomi och de möjligheter som den kommer med att uppmuntra till, eller till och med kräva, ett visst mått av ansvar, såväl som en känsla av att behöva vara tydlig. Det är viktigt att kunna stå till svars för vad du gör i ett sammanhang där du ges all denna autonomi och dessa möjligheter.

ömsesidiga fenomen, vad innebar erfarenheten att arbeta på det här sättet i ett museum, vad betydde det för dig?

RJ Museer, som institutioner, utvecklas och växer hela tiden. Jag tror inte att det bara finns ett sätt att tänka kring vad en institution är och försöker vara. Jag uppskattar fortfarande möjligheten att få jobba med institutioner som har en roll och ett ansvar i det offentliga, mest för att det var där jag själv blev förälskad i konsten. Jag blev faktiskt förälskad i konsten på en institution som du har jobbat på, Art Institute of Chicago. Jag var där på ett skolbesök. Det var inte ett initiativ som mina föräldrar tog, även om de var väldigt engagerade i och intresserade av kultur omfattade deras kulturintresse inte nödvändigtvis vissa typer av institutioner, som Art Institute of Chicago. Det var bara inte ett ställe som var aktuellt för dem att ta mig till. Men för skolan var det det. Och tack vare inbjudan till skolan att ta eleverna till museet fann jag min första kärlek. Jag ser alltså värdet i dessa platser och uppskattar de möjligheter som ges där, jag ser dem som ställen där en ung person – eller vilken person som helst för den delen – kan bli förälskad, och hur värdefullt det kan vara i någons liv.

När jag bjuds in att närvara i och arbeta med en sådan institution tänker jag inte bara på hur min praktik passar in i museets samlingshistoria, på hur och vilka sätt dialogen förs med min curator, på samarbetet jag har med pedagogerna, på min fysiska närvaro – om det nu är under vernissageperioden eller under tiden som utställningen pågår – jag tänker även på resterna jag lämnar efter mig när jag inte längre är där. Jag är medveten om att det är konstigt att tala om effekterna av konst som rester, men det känns som ett intressant och mer komplext sätt att prata om det. För när du medverkar i en utställning är du i ständig rörelse, det finns så många situationer

HF Låt oss utforska det lite närmare. På ett sätt gör den blå scenen någonting annat. Den framhäver. Den upphöjer konsten såklart, men också människorna som besöker utställningen då de kliver in i den och upp på scenen. Ett viktigt samtal som vi har haft under tiden som vi har arbetat fram det här projektet är att vi uppmuntrar folk att vara vittnen. Det ordet, *vittne*, har haft en framträdande plats i ditt arbete under en lång tid. Så hur drar du slutsatsen att det inte finns några förväntningar på besökarna, samtidigt som vi bjuder in dem i rummet som vittnen?

där du ofta är fysiskt engagerad och närvarande. Och dialogerna och samtalen och allt vad de innebär, som ibland är publika och andra gånger äger rum i instituti-
ons tomrum, bakom utställningens skärmar. Men resterna är det som återstår, den inverkan som projektet kommer att ha på besökarna. Jag är inte en konstnär som inte tänker på besökarna. Men jag pluraliserar dem inte, jag har inga förväntningar på dem och inte heller identifierar jag dem. Jag vill inte placera dem innanför en viss ram för att de ska kunna vara en del av det här samtalet med mig.

RJ Idén om att vara ett vittne är central för hur ett möte med konst sker. Vissa kanske anser att det här är semantik, men inte jag. Att *betrakta* någonting är en oansvarig handling. Du är enbart ansvarig inför dig själv i någon mån, och till och med då är det på rätt lösa boliner, det kostar dig inget. Vittnen däremot har vi förväntningar på. Vi förväntar oss en respons. Vad såg du? Vad minns du? Kan du berätta vad du kände? Kan du berätta hur det såg ut där? Det finns ett fantastiskt citat av Maya Angelou som jag ofta använder, just för att det är så förutseende i nästan alla samtal jag har: "I slutändan kommer folk inte att komma ihåg vad du sa eller gjorde,

HF Jag vill röra mig mot ett annat övergripande tema i utställningen, nämligen din relation till åtskilliga konsthistorier. En av de viktigaste trådarna i utställningen är det abstrakta, kanske inte enbart som ett konsthistoriskt motiv utan som en väsentlig del av ditt arbete, oavsett medium. Det första rummet i *Sju rum och en trädgård*, som heter "Salongen", tillägnas det abstrakta. Här visar vi, på en stor ställning i stål som är placerad på den blå scenen, en rad abstrakta verk ur olika konsthistorier ur Moderna Museets samling, från Asger Jorn till Etel Adnan, från Cy Twombly till Rubem Valentim, från Barnett Newman till Stanley Whitney, från Lee Lozano till Lee Bontecou. Fokus i installationen är på den sydafrikanske konstnären Ernest Mancobas [1904–2002] verk. Utanför scenen, så att säga, presenteras ditt verk *God Painting "Closed Eyes"* [2023] intill en liveinspelning av Louis Armstrongs låt "(What Did I Do to Be So)

de kommer att komma ihåg hur du fick dem att känna sig." Genom hur jag föreställer mig den rollen, att vara ett vittne, ber jag besökaren att minnas hur hon kände sig. I *Sju rum och en trädgård* skapade vi dessa rum och scener som ber om en viss sorts delaktighet från besökarna. När de bestämmer sig för att beträda den blå scenen i det första rummet, eller när de bestämmer sig för att beträda den blå upplysta gräsmattan i titelträdgården, när de bestämmer sig för att ligga på den blå sängen som vi skapade i "sovrummet" med filmprogrammet, när de bestämmer sig för att sitta i de blå stolarna som vi gjort tillgängliga i det sista rummet och som fungerar som en viloplats medan de tittar på min film *Black and Blue* [2021], när de bestämmer sig för att göra aktiva nedslag i dessa delar med de taktila möjligheter för vila och delaktighet som ges – ja, då tror jag att vi skapar goda förutsättningar för möjligheten att vittna.

Black and Blue”. Låten väcker olika musikhistorier till liv i förhållande till visuell konsthistoria, men även den mer politiska frågan om vem som bär ansvar för att höja sin röst mot våld och orättvisor. Armstrong blev kritiserad för att inte i tillräcklig grad använda sin plattform för att tala om det rasistiska våldet i USA. Det abstrakta återkommer i vissa av de andra rummen också: ett av gallerierna berör idéer om improvisation genom Henri Matisse *Jazz*-serier [1947], din grande finale till din serie *Bruise Painting* [sex målningar, alla 2023] upptar rummet som heter ”Vittne”, och en rad abstrakta motiv, skulpturala såväl som måleribaserade, sammanstrålar i din nya installation *Home* [2023] i det femte galleriet. Det finns en hel del signaler som pekar mot en utvidgad syn på det abstrakta. Vad har varit viktiga ögonblick i din förståelse av vad det abstrakta är för dig?

RJ Det här är verkligen inte lätt för det är något som utvecklas hela tiden. Min relation till det abstrakta skiftar nästan dagligen. Jag har tänkt på det oerhört mycket den senaste tiden och för mig vacklar det abstrakta mellan att vara något galet anakronistiskt, verkligen från en annan tid, och att vara något djupt insiktsfullt i mitt tänkande på grund av dess koppling till improvisation, vilket till sin natur är en tidlös position, och till tanken om det existentiella såväl som till frihet och befrielse. Och man ser det i utställningen i användandet av låten ”(What Did I Do to Be So) Black and Blue” av Armstrong, och hur den åskådliggör en desperation för det abstrakta genom sättet på vilket Armstrong skildrar ett extremt komplext förhållande till ras. Det abstrakta är i sig en nästan desperat position, för det försöker kommunicera i en sådan takt att det ibland blir obegripligt. En av sakerna jag älskar med det abstrakta är att det är oerhört begripligt på samma gång som det är ospecifikt.

HF Jag skulle vilja läsa ett citat av Sam Gilliam för dig, en konstnär jag vet att du har en nära relation till. Han pratar om det abstrakta på ett väldigt spännande sätt. ”Det gäcker dig. Det får dig att inse att det du tänker inte är hela bilden. Det utmanar dig att förstå något som är annorlunda [...] en person kan vara precis lika bra i det som är annorlunda [...] Jag menar om det är din tradition, det du kallar figurer, förstår du ändå inte konst. Bara för att det ser ut som något som påminner om dig behöver det inte betyda att du förstår dig på det. Varför inte öppna upp?”

HF Det får din handling att föra in ”(What Did I Do to Be So) Black and Blue” i det första rummet att bli ännu mer drabbande.

RJ Det är en vacker inställning av en lysande och begåvad konstnär. Jag tycker han uttryckte det så gott som det går att uttrycka, på det sättet att det abstrakta har varit en sorts bärare för mig. Det skapade rum för mig att skrika. När jag första gången såg målningar som var abstrakta – och jag är ju givetvis formad av en väldigt amerikansk tradition av det abstrakta – kändes de som skrik. Om du ser någon som skriker mitt på gatan kanske du inte förstår vad de skriker om, men du kan förstå sinnesstämningen som får dem att vilja skrika, att vilja ropa. När du ser vissa handlingar i tillvaron kan de ibland bära på en inneboende abstraktion. Att vissla är abstrakt, att klappa händerna är abstrakt, att gråta är abstrakt, att skratta är abstrakt. Det är gester som inte alltid korrelerar med intentionen bakom dem, men vi förstår dem ändå. Jag kanske inte vet vad du skrattar åt eller varför du skrattar, men jag förstår idén med att skratta. Så det abstrakta är hela den här formen, och det är en tidlös form. Det handlar om handlingar som människor utför, och på sätt och vis föregår de mer begripliga kommunikationssätt.

RJ Den låten och Louis närvaro har varit avgörande för min utveckling som konstnär. En av anledningarna till att jag tänker på Louis så mycket är ganska personlig och avsiktlig när det gäller min relation till vissa moderna konsthistorier. När jag studerade noterade jag ofta att icke-vita konstnärer saknades under vissa perioder i konsthistorien. Kanon hade uppenbarligen insisterat på att betona ett perspektiv som jag och många andra anser vara begränsande, så till vida att det antal röster som, återigen, bjöds in att vara aktiva och synliga var historiskt begränsade. Jag har fyllt det glappet för mig själv genom att uppmärksamma den sortens dikotomiska historier som ägde rum parallellt med de måleri-traditioner som jag är formad och intresserad av. Jag tänker särskilt på de bidrag till det abstrakta av sådana som Louis Armstrong, sådana som Charlie Parker, Charles Mingus, John Coltrane och Ornette Coleman. Jag har omplacerat vissa av dessa musikhistoriska personer i en bredare förståelse av kanoniska bidrag till konsthistorier från en bestämd tidsperiod, i synnerhet då de amerikanska historierna som rymmer det abstrakta.

Det är begränsande att samtida visuella konstmuseer inte ger plats åt eller presenterar en mer robust berättelse om improvisation eller/och det abstrakta. Moderna Museet och andra liknande museer är väldigt engagerade i vissa typer av det abstrakta, de har en väldigt genomtänkt samling av *en viss sorts* abstrakt konst. Men någon som Louis Armstrong ingår inte i samlingarna i sådana institutioner – hans bidrag, och sättet på vilket hans arbete formade många av de konstnärer som *är* aktiva i museet, är frånvarande. I *Sju rum och en trädgård* är han rent bokstavligt i dialog med några av de konstnärer som hänger på ställningen, det där monumentala rutnätet, och de är på

många sätt mer påverkade av honom än vad han var av dem.

HF Bakom det där rutnätet finns ett enastående nytt verk av dig som du har införlivat i utställningen: *God Painting "Closed Eyes"*. Jag läste om en intervju av Ernest Mancoba där han ger en ganska perfekt beskrivning av det abstrakta. Jag nämner det här för jag tror att det finns en koppling till *God Painting "Closed Eyes"*. Han säger: "Vad jag är upptagen av är huruvida formen kan levandegöra och förmedla, med största möjliga effekt och minsta möjliga medel, varandet som har varit inne i mig och som längtar efter att få yttras."

Det är ett annat sätt att artikulera det abstrakta då det handlar om ens inre liv och en vilja att uttrycka sig, något som kanske ligger i linje med europeiska och amerikanska efterkrigshistorier inom abstrakt expressionism. Vi får inte glömma att Mancoba var en viktig gestalt inom CoBrA-rörelsen. Men det kommer verkligen från en annan plats, detta "varande" inom honom som "längtar efter att få yttras" är ett *nedärvt varande*. Så han pratar om ett annat arv och släktskap, en härstamning som han känner inom sig, och han gjorde det till sin livsuppgift att visualisera och manifestera det, vilket i sig är fantastiskt, och en av många anledningar till att Mancoba är mittpunkten i vårt rutnät.

Ditt första verk i *God Painting*-serien visualiserar en ny symbol, *vesica piscis*, den mandelformade figuren som uppstår när två cirklar överlappar varandra, något som i många mystiska traditioner betecknar mötet mellan den materiella och den andliga världen. Du manifesterar den symbolen i målningen, och du upprepar den. Så många av dina abstrakta målningar har – om du tillåter – ett utsökt drag av besatthet, då du upprepar, eller, bättre uttryckt, itererar ett tecken eller en symbol

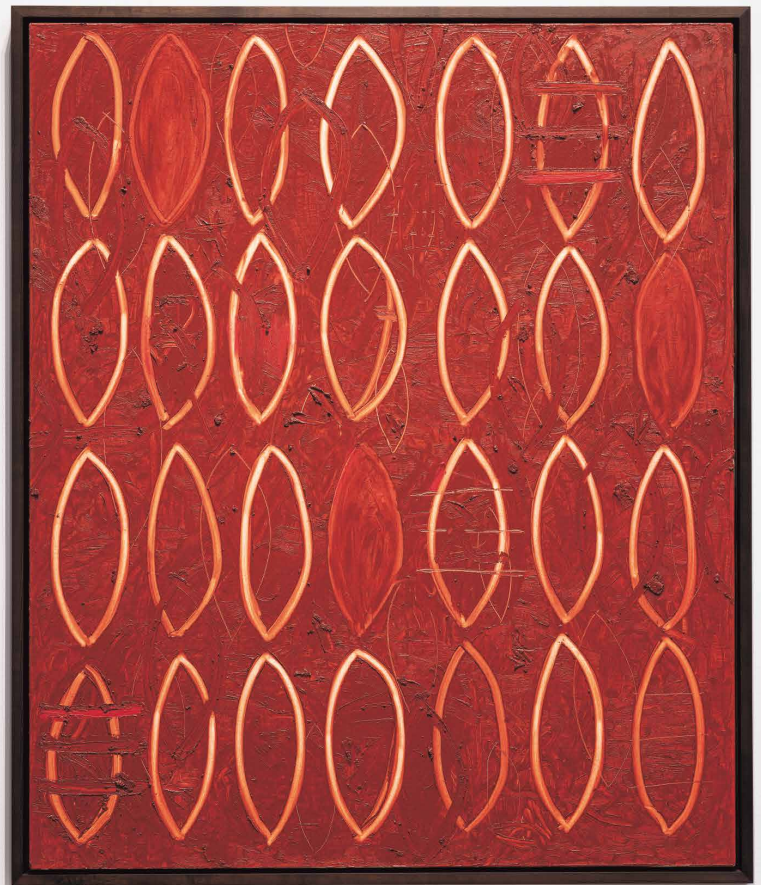
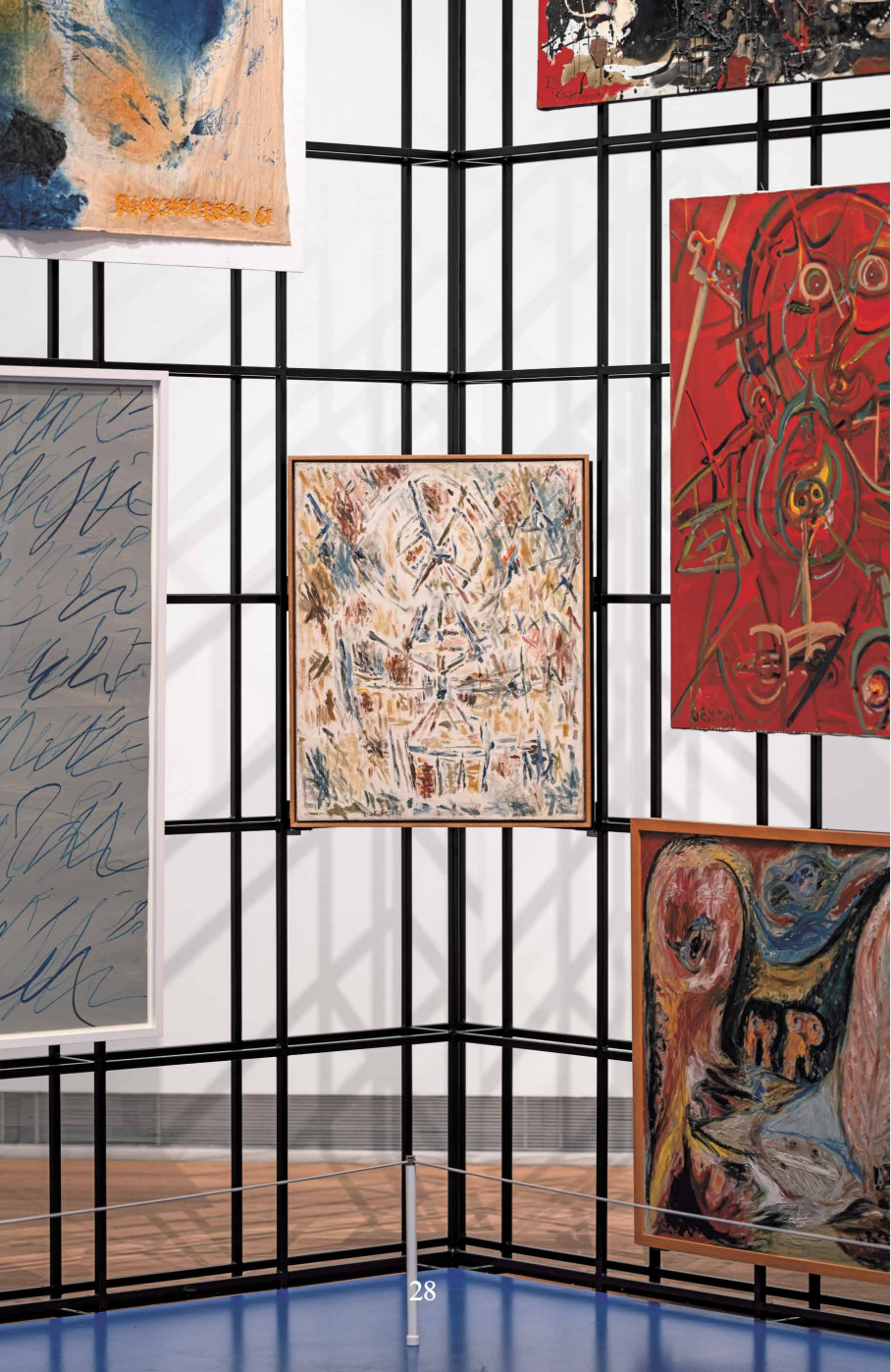
tills den är uttömd. Det gällde motivet med den ”oroliga figuren” och likaså *vesica piscis*-symbolen, som ju inte är uttömd alls eftersom du precis har börjat måla den.

Hur har den här symbolen levt inom dig de senaste sex månaderna, sedan målningen gjorde debut?

RJ Jag älskar att höra Mancobas beskrivning av det abstrakta. Det relaterar till någonting som jag har tänkt rätt mycket på den senaste tiden, vilket är form och hur vi tänker på form i relation till det abstrakta. Antagandet att form blir en liten sidohistoria eller något som bara följer med. Ibland när vi tänker på det abstrakta bortser vi från möjligheten att det även kan innehålla ett ämne, en fråga. Självklart saknar inte form i sig möjlighet att utforska mening, och den kan absolut vara avsiktlig i sin intentionalitet. När man tänker på Mancobas arbete ser man att det finns en utförd symbolism och att det konstrueras mening i hans projekt. En annan konstnär som i mina ögon delar den hållningen är någon som Adolf Gottlieb. De båda blir föregångare till ett verk som *God Painting “Closed Eyes”*, som inrymmer ett ämne eller en avsikt, en plats för omsorgsfullt erkännande, vilket är en del av ambitionen. Det kommer ur en erfarenhet där jag omformulerade min relation till det andliga och behövde hitta ett sätt att visuellt identifiera en högre makt. Genom detta upprepande av en form, genom den här meditationen och genom detta performancemåleri kunde jag skapa det identifierbara kännetecknet som jag ville ha för detta måleribaserade utrymme. Om jag fick tillåta mig själv en viss vänlighet skulle jag säga att den målningen krävde väldigt mycket mod.

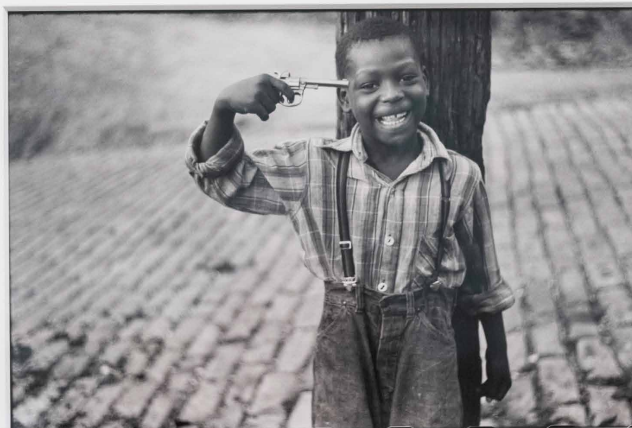
Att över huvud taget prata så här uppriktigt som jag gör nu är ett utmanande arbete för mig. Jag kommer från en mer akademisk bakgrund, från en familj som var mer driven av ateism och vetenskap. Att ens tillåta mig

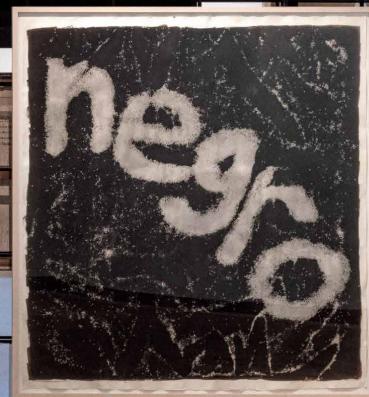






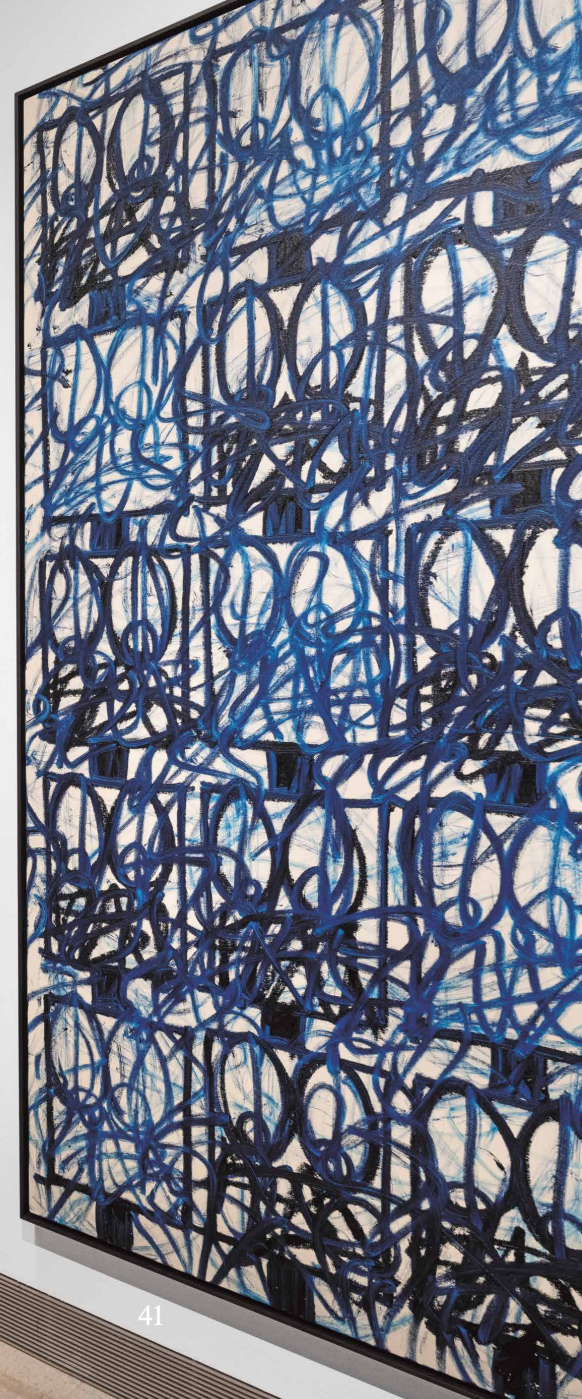
Var god stig ej upp på podiet
Please don't step on the podium



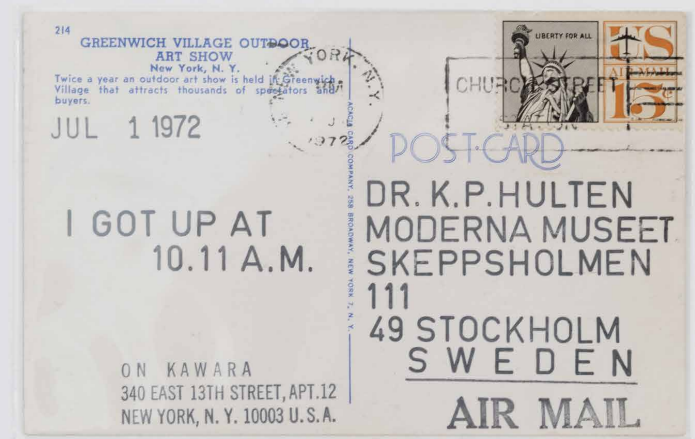








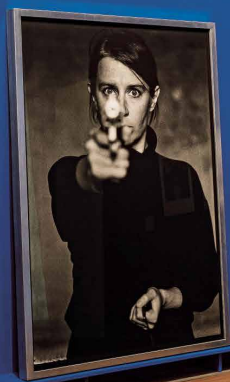






1 Orenthal 1995 Free 2014 Obama 2008 God 2018

John and Tommie 1968 Bird 1974 Toni and I 1977



Black and Blue

Black and Blue is a collection of photographs and text that explore the theme of race and identity. The collection includes a large portrait of Toni and I, a portrait of Orenthal, and three smaller photographs of John and Tommie, Bird, and Toni and I. The text on the wall provides context for the images and discusses the challenges of race and identity in a multicultural society.

Black and Blue is a collection of photographs and text that explore the theme of race and identity. The collection includes a large portrait of Toni and I, a portrait of Orenthal, and three smaller photographs of John and Tommie, Bird, and Toni and I. The text on the wall provides context for the images and discusses the challenges of race and identity in a multicultural society.

1976 Guaimaro 1957 New York City 1979 Ross 1983



Civil Rights Act 1964 An Easy Death 1991 Berlin Wall 1989 Mother 1988 74 R 1988 Dad 1991

You're invited to 1982 & 1983
The first of the series of the series
1982 1983 and 1983 1983



Tu garna en bok
Bokan, bokan, bok, bokan bokan
Bokan bokan bokan bokan bokan





Small text label on the wall, likely providing information about the artworks.







HF Om vi återvänder till form en stund; jag är också intresserad av *hur* du manifesterar symbolen i *God Painting "Closed Eyes"* på duken, eller hur du faktiskt karvar ut den ur den röda färgen som utgör det första lagret, hur du rispar in den på ytan – till skillnad från *Bruise Painting*-serien exempelvis, som är mer i linje med en tradition inom måleriet där färg appliceras *på* duken. Det känns varsamt och djärvt på samma gång, och förutom aspekter som form och ämnen för det oss in på frågan om materialitet.

själv att undersöka och utforska den här typen av sårbarhet i projektet var och är djupt utmanande. Men jag älskar den frihet det gav mig. Jag fortsätter att utmana de villkor jag tidigare satte upp för mig själv, för det var ju ingen annan som sa åt mig att jag inte kunde prata om den existentiella dimensionen i varandet. Jag skapar mina egna ramar. Utmaningen är att utforska det utan att överge de andra förutsedda farhågorna i projektet, vilket – med Mancobas ord – form är en del av, koncept är en del av, och det själsliga är en del av. I slutändan får det mig att tänka på hur en målning i en bredare sorts praktik kan, på ett uppriktigt sätt, bli en förening av alla dessa saker. Jag ser på projektet som ett slags allkonstverk som inrymmer den fulla vidden av mina intellektuella och andliga identiteter.

RJ Utan tvekan finns det en dynamik av en sorts växelsång i mitt måleri, och att ta bort material har alltid varit intressant för mig. Vi förknippar vanligtvis måleri med att applicera, lägga till. Det är så vi över huvud taget börjar fundera på idén om vad en målning är. Vi definierar mediet som färg som läggs till på en yta, och genom dessa tillägg börjar vi frammana idéer om bild och strategier och filosofi, för att på så sätt plocka isär de tankar och frågor som konstnären presenterar. Ändå har jag alltid

HF Ett av mina favoritrum i utställningen är det andra galleriet, som heter "Smile!" – Marcel Duchamp-rummet, om man så vill – där en överdådig presentation av Duchamps verk visas bredvid eller, kanske mer korrekt uttryckt, konfronteras med en ready-made som du förde in i rummet, nämligen Elliott Erwins fotografi *Boy with Pistol, Pittsburgh, Pennsylvania* [1950]. För mig personligen var Duchamp verkligen en av anledningarna till varför jag blev konsthistoriker och curator. Hans idé om ready-made, som ett objekt från det vardagliga livet som kommer in i museet, inte bara upphäver de falska gränserna mellan konsten och livet utan utmanar även konstinstitutionerna i deras produktion av värde, om det nu är ekonomiskt eller intellektuellt eller konsthistoriskt värde. Jag tror att den utmaning som Duchamp ställde konstinstitutionerna inför inte har blivit antagen, vilket kanske är en tragedierna med Duchamps arv, men det gör också hans praktik relevant och något att återkomma till. För Moderna Museet är Duchamp något av en farfarsfigur. Precis som Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle eller Claes Oldenburg är han en ikon och vi har gediget samlat hans verk. Som en ikon kan han

trott på och varit besjälad av handlingen att ta bort någonting. Med andra ord, hur man gräver fram en bild, hur man rensar bort för att hitta något. Historiskt sett lever den traditionen inom andra medier, som till exempel marmorstatyer och avlägsnandet av material i syfte att ge form åt konstnärens vision. Den traditionen är inte lika stark inom målerihistorien, men man ser det i arbeten av konstnärer som Antoni Tàpies, Cy Twombly, Lee Lozano eller – en annan som ingår i vår utställning – Robert Rauschenberg. Men absolut, central för *God Painting*-serien är den idén om att ta bort någonting för att skapa förutsättningarna för ett samtal.

upplevas som oåtkomlig och behöver därför omedelbart bli utforskad och förstådd utifrån vår tid. Det var ett av mina mål med den här utställningen. Medan jag försökte göra just det genom att placera så många verk av Duchamp som möjligt på den där lilla blå scenen och laborera med hans ready-made och hans storartade *Bruden avklädd av sina ungarlar, t.o.m. (Det stora glaset)* [1915–23/1961], sa du: ”Ok, om det här är din idé om ready-made kommer jag att föra in ett enda verk som är raka motsatsen, och placera det i hörnet, som min egen ready-made.” Det var Erwitts fotografi. Betydelsen och följderna av en sådan gest är ofantliga, vilket jag känner varje gång jag går in i det rummet. Berätta om det fotot och hur det kom in i ditt liv.

RJ I början av min karriär hade jag ett stort intresse för fotografi, särskilt gatufotografi och den improvisatoriska instinkten som det innebär. Konstnären som verkligen inspirerade mig att bli konstnär var Roy DeCarava, en fotograf som liksom alltid var på vandring. Jag har tittat på DeCarava i många år, och även på konstnärer som Henri Cartier-Bresson eller Robert Frank, och de förde mig till Erwitt och det specifika fotot på pojken med leksakspistolen riktad mot sitt huvud. Jag kommer ihåg när jag fick syn på bilden och hur jag blev både rädd av den och utmanad av hur den kunde tolkas. Jag var inte så utmanad av vad den föreställde, för i mitt huvud kunde det helt enkelt vara en pojke som lekte med en leksakspistol. Men man kan också läsa bilden och förlägga den i en specifik tid och plats, det vill säga Pittsburgh, 1950, och sedan omformulera den som ett resultat av hur du placerar den i en diskurs och skapar en uppsättning utmanande villkor som du kan tänka *med* bilden på.

Att använda den bilden är att göra en referens till Duchamp, och att tänka på hur sammanhanget skapar

HF Det är också slående att du har placerat ett fotografi i rummet, en bild som kan reproduceras i det oändliga – det åskådliggör en annan berättelse om ready-made.

HF Enligt min mening har Duchamps idé inte tappat något av sin radikalitet, men samtidigt har hans arbete i huvudsak levt i, och fortsätter att leva i, museerna – samma institutioner som skapar det värde som han kritiserade. Det ligger givetvis något ironiskt i det, men samtidigt skapar det en laddning.

möjlighet att antända ett samtal. Det var det Duchamp gjorde så effektivt.

RJ Jag har försökt hitta andra vägar in i Duchamps värld för folk som inte är så bekanta med eller förtjusta av de radikala strategierna i hans arbete, genom det sammanhang som rådde när Duchamp gjorde sina ready-made. Det börjar med skiftet från en förindustriell värld där varje spade var unik och olik den andra, till en värld där varje spade såg likadan ut. Detta var en katalysator. Att föregå en utveckling där objekten är konsekventa och att sedan kliva in i den utvecklingen måste ha varit en genomgripande upplevelse. Det här är en mer anekdotisk tolkning av Duchamps projekt som kanske bortser från de poetiska kvaliteterna av ready-made, men det visar på hur mångsidigt det går att närma sig dessa objekt, och sedan tänka på möjligheten att tillämpa det i en annan persons praktik. Duchamp kunde använda en urinoar som tillverkats i en fabrik, då kan jag använda ett fotografi av Ervitt.

RJ En av riskerna med institutioner och den byråkrati som är inbyggd i dem är att de kan urvattna strategier, koncept och teman som från början kändes radikala. Jag vet inte om det är museets fel eller om det är på grund av hur vi interagerar med museet, men det kanske har

HF Med Erwitts fotografi, och likaså med dina övriga verk som är med i utställningen, visar du delar av dig själv. Frågan om självframställning är ett konstant motiv i ditt arbete och blev således ett centralt tema i *Sju rum och en trädgård*, särskilt i den sista delen där vi möter din installation *Home* [2023]. I denna *encyklopedi över praktik* visar du oss vad du skapar, vad du läser, de material du använder, de medier du är intresserad av, den musik som genljuder i ditt arbete, de konsthistorier du står nära – allt detta sker inom strukturen som tydligt refererar till Sol LeWitts kubsulpturer. I det rummet är *Home* omringat av en horisont av On Kawaras *I Got Up* [1972] från Moderna Museets samling. I verket skickar han vykort till Pontus Hultén, dåvarande chef för museet, och andra kända personer inom konstvärlden. Han sänder korten från den stad han befinner sig i för tillfället och stämplar kortet med den tid han gick upp den dagen – ett annat bra exempel på en konstnär som markerar tid och plats och bokstavligt konstaterar ”jag är här, jag lever fortfarande”. I utställningens sista rum ser vi slutligen

likheter med hur ett uttryck kan förlora sin radikala karaktär när det behandlas i ett akademiskt sammanhang, där dess radikalitet plockas isär och tolkas och utforskas i separata delar och sedan ges en didaktisk inramning. Det här är en av de verkliga utmaningarna för oss i vårt värdskap, även och kanske särskilt i relation till några av de konstnärer och verk som vi bjöd in till utställningen. En av de saker vi försökte göra – och som jag hoppas vi lyckades med – är att inte vara lika tyngda av de didaktiska ramarna som traditionellt har lett till urvattning. Vi låter saker leva bortom den didaktiska förståelsen av en konstnärs projekt, och det projektets plats inom ramarna för en struktur som institutioner – oftast på grund av egen förskyllan – tvingas kalibrera.

din film *Black and Blue* [2021], ett mer klassiskt självporträtt i vilket de ordinära detaljerna i vardagen, skildrade inom hemmets sfär, blir en arena för det inre livet och – det är det här jag vill komma åt – idén om det *tysta*, så som Kevin Quashie formulerar det i sin bok *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* [2012]. Quashies bok har sedan starten varit användbar i våra samtal, han har verkligen gett oss ett språk för hur vi kan tänka kring begär, sårbarhet, osäkerhet, bärkraft, rädsla och, slutligen, det inre livet, inom frågor om ras, genus och klass, frågor som ofta reduceras till separata delar i stället för att utvidgas och fördjupas. Här skulle jag kort vilja återvända till Louis Armstrong och två ord som nämndes tidigare i vårt samtal: förväntningar och ansvar. Armstrong, och många andra historiska och nu levande personer som han, hanterar förväntningar som projiceras på dem, eftersom de betraktas som *representanter* för en särskild grupp, om det nu är svarta eller bruna människor, queera eller kvinnor – de är i allra högsta grad reducerade till en enda identitet. Armstrong-låten som du valde till det första rummet om det abstrakta och som du betitlade din film *Black and Blue* utifrån genljuder starkt här på grund av låttexten: "I'm white inside / but that don't help my case [...] My only sin / is in my skin / What did I do / to be so black and blue?" Låt oss prata om det *tysta*.

RJ Ja, Armstrongs låt upplevs nästan som självbiografisk, som ett slags självförklarande som lever i låten medan karaktären pratar om sig själv. Han pratar inte om kollektivet. Han säger: "What did I do?" Han talar verkligen om sin egen inre dialog och sin egen reflektion av den erfarenheten, till skillnad från förväntningarna på det kollektivistiska och på kollektiv aktivistisk positionering. Vi hör den inre dialogen om hur en person

HF Det känns väldigt passande att du bäddade in *The Sovereignty of Quiet* i din skulptur *Home*. Det är en tydlig referens till det erkännande du nämner. Och på tal om erkännande, *Home* är installerad intill två konstnärer som har varit viktiga för dig, Sol LeWitt med *3C Half*

känner, oberoende av hens relation till nationalitet, sexualitet, genus eller ras, men ändå formad av alla dessa saker. Det är något vackert som vi har betonat i det här samtalet och i utställningen i stort, nämligen autonomi. Jag uppskattar verkligen att du introducerade mig till Quashies arbete när du gav mig hans bok. Sedan dess har jag upptäckt att det finns en hel del unga konstnärer som tänker på och läser Quashies böcker. Jag är så glad att se det för jag tror det bidrar med ett sätt att tänka som har saknats i samtalet om samtida uttryck under en lång tid, det vill säga: att blicka inåt är inte navelskåderi. Det är snarare ett sätt att tolka världen utifrån sanning och ärlighet, och med sårbarhet som utgångspunkt. Det är inte egoistiskt att använda din egen personliga referensram för att förstå världen, att använda dina egna erfarenheter för att identifiera det du känner och ser som händer runt omkring dig på ett bredare plan. När jag läste den boken, till och med bara de första sidorna, tändes något i mig. Jag kom i kontakt med nya ämnen och synsätt på ett väldigt nyanserat sätt, saker som jag kände redan var närvarande i mitt arbete på ett grundläggande plan. Jag kände mig väldigt sedd när jag läste Quashies bok. Det är inte varje dag du känner dig sedd som konstnär. En av sakerna som ingår i att vara konstnär är att du känner att du *måste* skapa det du skapar, för det är något som inte redan existerar i världen. Det är givande när du inser att det du tänker och bearbetar inte enbart lever i dig. För mig fungerar boken som ett medel för att inte vara ensam.

Off Piece [1969] och David Hammons med *African Stand* [1991]. Vi döpte det rummet till "Quiet", efter Quashies bok. Besökare möter LeWitts skulptur vid dörröppningen, där de får möjlighet att möta kuberna på nytt och återbesöka den skulpturhistorien, som du refererar till så explicit i *Homes* kubstruktur. Inne i rummet, bakom LeWitts *3C Half Off Piece*, placerade vi Hammons skulptur, ett verk i vilket han, ganska bokstavligt, väger den afrikanska diasporans vikt på en våg och syftar på tvångsmigrationen av människor och föremål genom århundraden. Taket i rummet är blått, för att skapa en annan blå "scen" och visa på det faktum att bägge verken är från Moderna Museets samling. Utrymmet är otillgängligt, blockerat av LeWitts skulptur. Det står där ensamt... tyst.

HF Vi gjorde en publikation innan den här, bestående av ett samtal mellan dig och Kevin Quashie med fokus på din film *Black and Blue* som du spelade in på 35mm-film. Verket presenteras i det sista galleriet i *Sju rum och en trädgård*, som tematiserar olika förhållningssätt till självframställning i verk av konstnärer ur Moderna Museets samling, som Soufiane Ababri, Andy Warhol,

RJ Jag tycker du gjorde ett otroligt jobb med att skapa det hindret. Så mycket av utställningen handlar om akten att bjuda in, att vara värd, och sedan är det plötsligt det här rummet som huserar LeWitts och Hammons verk som besökarna inte har tillgång till, på ett ganska resolut sätt. Det skapar en dikotomi och ställer det rummet mot resten av utställningen på så vis att det både konfronterar och lämnar ifred, genom just skapandet av en barriär. Detta "tysta" rum gör det tydligt, på ett väldigt direkt sätt, att du inte kan beträda det rum som dessa konstnärer befinner sig i – de duellerar. Det är ett rum som du bara kan bevittna från utsidan.

Cecilia Edefalk, Snežana Vučetić Bohm, Melissa Shook, Lena Cronqvist och Samuel Fosso. Jag ska inte återge hela samtalet mellan er, men jag slogs av hur Kevin Quashie observerade vikten av detaljer – som är så närvarande i filmen, särskilt de alldagliga detaljerna, de som är en del av vardagen – som en utgångspunkt för idéerna om det inre livet och om tystnaden. Du har haft en lång relation med kameran, från dina tidiga år med fotografin till dina senaste filmer. Hur har din linsbaserade praktik format din relation till att jobba med detaljer?

RJ Jag har varit upptagen med detaljer från den stunden jag plockade upp en kamera. Jag förälskade mig i den typen av linser som gav mig mest information. Ganska tidigt i mitt fotograferande anammade jag ett stort format för det gav mig bättre möjligheter att fokusera på detaljer och tillät mig att se ett slags topografiskt landskap i det jag fotograferade. Jag brukade använda den långsammaste filmen jag kunde hitta, för den långsamma filmen gav mig större kontroll och gjorde vad helst jag än hittade på till en mer långsam, flödande undersökning. Att jobba med 35 mm i *Black and Blue* var ett självklart val för mig. Det tillåter filmen att vara en plats för ett intensivt tittande och för riktigt noggranna detaljer. Precis som du nämnde diskuterade Kevin Quashie och jag nyanserna och referenserna i filmen på ett ingående sätt, så jag går inte in på det nu, men jag vill nämna den kontext som filmen gjordes i, nämligen pandemins avtagande fas. Det var en tid präglad av påtaglig tystnad för mig, och av tålmod. Världen hade saktat ner och det gav mig möjligheten att titta med mer djup, mer tid, mer tålmod. Jag bodde inte i stan då utan tillbringade en hel del tid på landet med min familj. Det var både kusligt och fridfullt. Jag var också medveten om att för

HF Som den sista punkten i vårt samtal skulle jag vilja diskutera det enda verk som vi inkluderade som varken var ditt eller från vår samling, installationen *“Untitled”* [1989] av Félix González-Torres, som vi lånat in från Art Institute of Chicago och San Francisco Museum of Modern Art. González-Torres ställde en nyckelfråga med det verket: Vad utgör ett liv, eller vad utgör en biografi? Vilka händelser och datum skulle du nämna för att beskriva ditt liv? *“Untitled”* gestaltas som en takfris, ett horisontellt band bestående av text nära taket på vardera vägg, och består av historiska händelser och personliga milstolpar. Konstnärens vilja var att varje gång verket visades skulle ägaren – eller i det här fallet vi, låntagarna – kunna lägga till eller ta bort händelser,

väldigt många andra var pandemin inte en tid för stillhet och det långsamma, och att jag hade fått en viss egenmakt och en möjlighet att få uppleva den perioden på det sättet. Ett privilegium, verkligen, som gestaltas som ett motiv i filmen. I filmen tänker jag på hur vi föreställer oss privilegier och vem de tillhör, men jag ville också fördjupa mig i idén vi har om privilegier och de stereotyper som förknippas med den. Mitt arbete har alltid försökt utmana vem som släpps in, vem som får äga autonomi, vem som får vara privilegierad, och vad omständigheterna och villkoren för det privilegiet kan vara. Jag tycker att det är kritiska frågor som vi måste vara medvetna om såväl i livet i stort som när det kommer till den egna självuppfattningen, vare sig det handlar om ras, genus, nationalitet, resurser, etcetera. Hur det inom alla dessa förhållanden finns lager av förtryck, lager av privilegier, lager av egenmakt, lager av övergångar. Jag hoppas mitt projekt kan få dig att känna att jag erkänner helheten i vår existens snarare än att se begränsningarna i vissa förhållanden i vår existens.

och på så vis se till att verket lever vidare och är aktuellt. Jag bjöd in dig att bidra med egna manifestationer till verket. Hur tog du dig an uppgiften?

RJ Valet av händelser var en grannlaga process – att ta bort och lägga till år och händelser som reflekterar både mitt liv och min relation till Félix González-Torres arbete. Efter att ha utelämnat vissa meningar bestämde jag mig för att kategorisera mina anteckningar utifrån dem som tidigare skapats för verket. Jag tog med händelser och år som inträffat innan och under mitt eget liv, och under och efter Félix González-Torres livstid, varav vissa hade en koppling till utställningen i stort.

Det var väldigt viktigt för mig att hedra intentionen bakom verket, det vill säga tanken om ett *porträtt*, och mer specifikt ett självporträtt, och samtidigt vara öppen för de mer tvetydiga och förutsättningslösa aspekterna av verket. Som vi har pratat om berör en stor del av mitt senare arbete, och jag skulle säga mitt projekt i största allmänhet, idén om övergångar, mellanrummen. Jag söker alltid efter det tvetydiga. Målningen *God Painting "Closed Eyes"*, som vi diskuterade tidigare, existerar som en plats för övergångar i sin renaste form, och därigenom för det möjliga. Symbolen är ristad i färgen på duken och ibland är den öppen, ibland ifylld och andra gånger har jag ritat över den – som ögon som öppnas och stängs.

Det var genom dessa ”ögon” som jag närmade mig uppgiften – eller manifestationen – med *“Untitled”*, det vill säga: det är inte bara jag, en konstnär, som tittar på en annan konstnär, Félix González-Torres, genom en kontinuitet av tid och plats som porträttet möjliggör och inrymmer, jag ville även utforska vad som händer i mellanrummen mellan de befintliga händelserna i porträttet och mina tillägg. Jag kan inte besvara den här

frågan eftersom förslaget faktiskt är införlivat i frågan. Den subtila skillnaden mellan olika subjektiva positioner som förekommer i "*Untitled*" relaterar till det vi diskuterade om gästfrihet. Genom att bestämma att porträttet skulle leva vidare efter sin död vidarebefordrade González-Torres en inbjudan, som kommer med ett ansvar för personen eller institutionen som tar emot den inbjudan. Du går med på att ta hand om verket. I den meningen ser jag "*Untitled*" som ännu en scen i vår utställning.

Det här samtalet publiceras som en del i utställningen *Sju rum och en trädgård: Rashid Johnson och Moderna Museets samling*, Moderna Museet, Stockholm, 30 september 2023–23 september 2024. Samtalet ägde rum den 11 mars 2024.

Curator och redaktör: Hendrik Folkerts
Grafisk form: Julia Born med Mark Emil Poulsen
Textredigering: Tas Skorupa
Översättning: Lawen Mohtadi
Korrekturläsning: Astrid Trotzig
Researchmedarbetare: Nathalie Viruly

Litografering: max-color, Berlin
Tryck: Nørhaven A/S, Viborg
Särskilt tack till: Cristopher Canizares och Alex Ernst

© 2024 Rashid Johnson, Hendrik Folkerts, Moderna Museet

PÅ DEN BLÅ SCENEN: Ett samtal mellan Rashid Johnson och Hendrik Folkerts möjliggjordes genom generöst stöd från Terra Foundation for American Art.

Samtliga fotografier av Mathias Lindback, utom på sidorna 29 och 46–47, av My Matson.