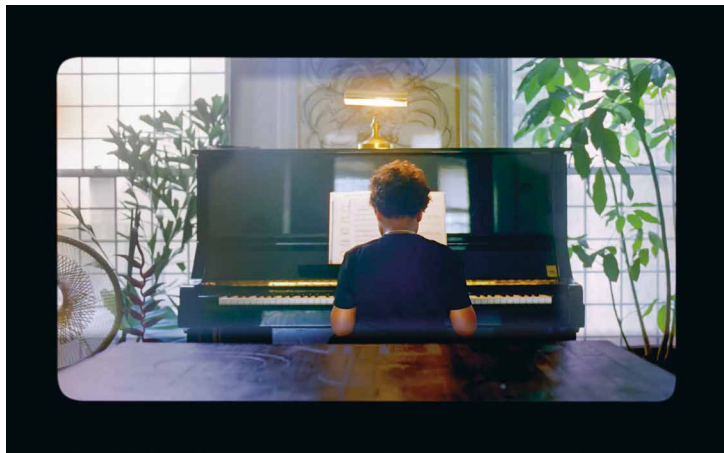


TANKE GENOM HANDLING

Ett samtal mellan
Rashid Johnson och Kevin Quashie

Det här är en redigerad transkribering av ett samtal som ägde rum 28 juni 2023 kl. 16.00 (EST) mellan konstnären Rashid Johnson och kulturkritikern Kevin Quashie. Det pågick i en timme och fyrtiosex minuter.





Kevin Quashie: Kan du börja med att säga något om titeln på utställningen, *Sju rum och en trädgård*.¹ Det finns en sådan enkelhet, en sådan alldaglig, vanlig, hemlik scen som kommer till uttryck genom den. Jag gillar verkligen titelns intellektuella poesi.

KQ I ditt utforskande av vad som skulle kunna kallas hemmets sfär eller hemmets artefakter verkar du göra den sfären till en arena för tankar kring genus. I din film *Black and Blue* [2021, se sid. 2–5 och 60–63] återges en rad vardagsscener som till stor del utspelar sig i hemmets sfär. Det finns några scener utomhus där huvudpersonen, som spelas av dig, joggar i skogen, men för det mesta ser vi dina händer göra saker. Vi ser smidigheten och det intima i händer som är sysselsatta; håller i en bok,

Rashid Johnson: När du säger *enkelhet* börjar du verkligen ringa in vad det är utställningen försöker åskådliggöra utifrån en rad tankar, och hur. Speciellt i ett sammanhang där mitt arbete och mina idéer befinner sig i en förhandling med Moderna Museets samlingar – samlingar som har sin egen historia och sitt eget arv och som har förvaltats av så många olika människor över tid. Tanken bakom titeln var att hålla det rätt enkelt och poetiskt och relativt direkt, att försöka att inte inkräkta på all den stringens och densitet som präglar utställningen.

Du använde ett annat ord som jag tror är väldigt talande när det gäller hur jag har beskrivit mitt arbete tidigare, att det har med hemmet som plats att göra, i tanken att man genom hemmet har tillgång till saker som hör till det. Hemmet som koncept, som också bidrog till valet av titel, hjälper mig att tänka kring vissa idéer om det inre och dess relation till hemmet, särskilt utifrån det inre rum som man själv äger, det rum som man själv får skapa och definiera. Titeln har sitt ursprung i vissa av de idéerna och enkelhet är kärnan i det hela.

öppnar ostron, och så vidare. Du har ett sätt att använda hemmet för att öppna för tankar om maskulinitet och kanske i synnerhet idéer om svart maskulinitet, i stället för den stereotypa kvinnliga värld vi har kommit att förknippa med hemmet.

Black and Blue rymmer utmattning och tristess och en sorts långsam kvalitet, men också en frenetisk kvalitet. Jag bara älskar att du inte ryggat för den gestaltning av tid och den filosofiska öppenhet som hemmet kan erbjuda oss, och rentav tänker på risken att vara instängd i ett rum, eller hänvisad till ett rum med andra människor, som många av oss var under pandemin. Jag beundrar verkligen hur hemmet i dina händer blir ett utforskande av ett existentiellt tillstånd, därtill maskulinitetens existentiella tillstånd.

RJ Det här är verkligen centralt för hur jag tänker om att vara en som skapar, och det är tydligt förankrat i en idé där maskulinitet frammanas och betraktas på andra sätt än de konventionella. Intressant nog har jag hört dig tala om vardagslivets arbete, arbete bortom den gängse föreställningen om lönearbete. Och du pratade om läsning som arbete, aktivt arbete.

Under filmens gång kan du se huvudpersonen titta på bilder, och vid ett tillfälle läser jag i köket med min son och min fru. Hon ger honom en blick och han läser, och det är som att vi alla deltar i hans arbete. Som du formulerade det, blir ledan en aktiv del av det. Man ser väldigt sällan en svart man som inte är iklädd en aktiv roll. Vi ägnar ganska mycket tid åt att tänka på potentialen i en svart kropp i rollen som atlet, eller den svarta kroppen i rollen som offer för aggressioner. Men inte den svarta kroppen som lever med förmåga eller möjlighet att bli uttråkad, där kroppen inte gör något. Det förknippas vanligtvis med det feminina ... Mannen ses

KQ Scenen runt köksbordet, den du just beskrev, för tankarna till Carrie Mae Weems *Kitchen Table Series*.³ I din version är köksbordet en plats för otroliga händelser som pågår i en både långsam och intensiv takt. Där finns allt det arbete och de sysslor som du nämner, som kan vara svåra att se ifall vi bara är uppmärksamma på en viss typ av aktivitet hos det svarta subjektet, och särskilt hos det svarta, manliga subjektet. Det förekommer inte så mycket dialog, och dessutom är det mesta av dialogen lågmäld. Men samtidigt är det så mycket ljud i scenen, däribland utbytet mellan mamman och sonen.

Det finns ett ljud när du, som huvudperson, reser dig upp, hämtar tillbringaren med vatten, håller upp ett glas och dricker lite. Senare hör man ljudet när du plockar upp en bok. Denna ljudlighet illustrerar aktiviteten som döljer sig i en så kort, enkel scen.

Jag gillar verkligen att komma så nära i den scenen eftersom den är så utmärkande för vad jag tycker att du gör så väl med hemmet, att du betonar kombinationen

oftast som någon som aktivt producerar eller använder sin kropp för arbete som bidrar till familjens välmående.

Jag ville tänka annorlunda kring det. Men det återspeglar också hur jag ser på den kreativa impulsen. Det finns väldigt många studier kring det faktum att kreativitet ofta kommer från inaktivitet, från att bara sitta, från att vara uttråkad, från att ta sig tid att dagdrömma.

Sällan ger vi en svart karaktär, en svart huvudkaraktär, möjligheten att vara privat, bortom offentligheten. Det här rimmar med dina idéer om det inre i boken *The Sovereignty of Quiet*, parallellen mellan det inre livet och agens.² Idén om hemmet gör det möjligt för oss att skapa en ogenomtränglighet för den svarta karaktären, skyddad av de väggar som inhyser oss.

av tid, rörelse, handling och effekt. Även förvirring, för scenen *verkar* lätt och enkel – och det är den, lätt och enkel – men den bär också på skörheten i samman-varandet, då var och en av de tre karaktärerna gör det de gör i sällskap av varandra – synkade, men inte enbart synkade.

Återigen, din konst sätter ljuset på förhållandet mellan hemmet och det inre livet. Även när huvudpersonen är ute och joggar, helt svartklädd och filmad bakifrån, knyter ovissheten i hans rörande sårbarhet an till ovissheten i det utdraget alldagliga när han, iklädd en vit badrock, borstar tänderna i det vita badrummet. Genom en estetik baserad på det långsamma och alldagliga blir laddningen i en del av scenen i hemmet att han befinner sig utomhus, när man påminns om att det är samma person i båda scener. Scenen utomhus förstärker scenen inomhus.⁴

Jag är så tagen av det som en sorts estetisk intervention, möjliggjord av din användning av hemmet.

RJ Jag gillar verkligen ditt sätt att formulera vissa saker och att du ser det subtila i hur jag har närmat mig filmskapandet. Jag tänker särskilt på ett par saker, men den mest uppenbara för en del, fast inte för så många som jag hade hoppats, är anspelningen på Carrie Mae Weems *Kitchen Table Series*.

Inspirationen till den scenen handlar delvis om att skapa en möjlighet att placera mig själv i samma situation, i själva berättelsen. Jag älskar hennes fotografiska serie, och jag älskar hur den fick mig att se det mänskliga i och villkoren för svarthet. Innan dess hade väldigt få verk gett sig i kast med samma frågor. Jag hade sällan sett något som öppnade upp för enkelheten, som vi var inne på tidigare; för det mänskliga, bortom en mer ärelysten skildring; för den svarta kroppen som agerar utanför de ramar vi har vant oss vid i fråga om att

KQ Det påminner mig om en distinktion jag försöker göra mellan *tystnad* och *tyst*. Att det inte går att säga att det råder tystnad i den scenen, eftersom den är fylld av ljud. Men till och med mammans ljud, din fru, när hon talar med er son då han läser och hon säger: ”Kom ihåg strecket i T”, till och med det ljudet är tyst. Det är någonting med ljudet och hur det framförs inom ett väldigt exakt register, som kräver att vi är lyhörda, att vi lyssnar på ljud på ett annat sätt.

tillfredsställa vårt intresse för svarta kroppar som aktivistiska kroppar. När jag såg Carries serie fick den mig att känna att det här är något jag vill väcka till liv och fördjupa mig i. För att återknyta till din poäng – ljudet i köksscenen i *Black and Blue* var den scen jag la mest tid på. Det var verkligen den scen jag var mest omsorgsfull med hur jag färgsatte med ljud.

RJ När folk pratar om hur ljud används i filmen pratar de oftast om musiken. De pratar om introt i början med Chicago Art Ensemble som skapar ett slags konstigt rum för det avantgardistiska. Och sen, förstås, spelar min son Louis Armstrongs låt ”Black and Blue”, som ursprungligen är en Fats Waller-låt. Låten har en viktig roll i utställningen också. Jag tänker alltid på låten genom Armstrongs ögon, särskilt med tanke på hur komplicerad texten är.⁵ Och självklart finns det en referens till låten i Ralph Ellisons roman *Invisible Man* ...⁶

Jag tänker alltså på hur Ellison använder den som en musa för *Invisible Man*. Och de delarna är viktiga, men ärligt talat är de mycket mer givna jämfört med hur ljudlandskapet i övrigt fungerar i filmen. Det känns oerhört bekräftande för mig att höra att du lyssnade på rummet mellan rummet. Jag tänker på det rummet som en liminal plats, en övergångsplats. Den plats där vi lär oss som mest, eller i alla fall jag, är i dessa övergångar,

i de stunder som vi inte förväntar oss ska vara särskilt givande. Det finns faktiskt en symbol som jag har använt en hel del i mina målningar den senaste tiden. Den kallas *vesica piscis*, som är en sorts mandelform [se sid. 34]. Formen är själva området där två cirklar överlappar varandra, övergångsplatsen.

Det här går egentligen lite utanför ämnet, men också väldigt mycket in på temat övergångar. Jag läste nyligen ett väldigt bra citat. Willem de Kooning går till sin målarkollega Philip Guston, som jag är ganska intresserad av på grund av hans användande av Ku Klux Klan-figurer och följaktligen hur han tänkte kring sin relation till mer problematiska bildspråk. de Kooning säger till Guston: "Jag tror att din tematik är frihet." Jag verkligen förälskade mig i den idén av flera skäl.

Vem älskar inte idén om frihet? Det är otroligt fascinerande att definiera det som sitt tema. Om du frågar vem som helst: "Skulle du helst vilja vara fri eller något annat?" skulle förmodligen alla välja frihet. Jag frågade mig då, vad är kärnan i mitt arbete? Det var något jag ärligt talat aldrig ens hade tänkt på. Visst har jag funderat på hur jag beskriver min praktik, och jag har med lätthet kunnat sätta ord på vad mina projekt handlar om och vad ambitionen med dem är. Men om jag fick använda ett enda begrepp, en idé, var skulle det vara förankrat? Idén om frihet är ett alternativ, men det egentliga svaret är just *övergången, liminaliteten*: mitt övergripande projekt är att undersöka mellanrummen, det ofärdiga, det som ännu är på väg. Det känns som att det är kärnan i mitt tänkande, och det är på sätt och vis destabiliserande. Jag önskar jag kunde komma med ett mer heroiskt svar på frågan jag ställde mig – att svaret på den är övergången, är något jag blir oerhört utmanad av.

KQ Jag kan förstå att du använder det ordet, övergång, för att beskriva kärnan i ditt arbete. Visst är begreppet relevant när jag tänker på din serie *Seascape*-målningar [se sid. 36–37], eller på de andra serierna *Bruise* eller *Anxious Man* [se sid. 35], där vi är inbegripna i en repetitiv process kring mening eller där karaktären befinner sig i ett tillstånd av vardande.

Stiltjen som går att läsa in i vissa av *Seascape*-målningarna får mig att tänka på den betydande martinkanske filosofen Édouard Glissant och hans diskussion om den öppna båten.⁷ Vi har alltså något som liknar en båtform och båten själv är en ikonisk representation av den transatlantiska slavhandeln, denna varaktiga erfarenhet av terror. Glissant teoretiserar båten – som

Jag tror att i köksscenen och flera andra scener i *Black and Blue*, och även i andra aspekter av mitt arbete, manifesterar sig dessa odefinierbara stunder. Stunder som lämnar en med frågor snarare än med fullt utvecklade svar. Det känns som att det här är ett område inom kulturen som är ganska utforskat. Jag tycker att det ofta finns en ambition att vara didaktisk i verk av svarta kulturutövare, för vi vill verkligen bli förstådda. Vi upplever att det faktum att vi syns, som du har beskrivit i din bok, har varit på bekostnad av en känsla av att vi inte blir förstådda som individer eller ens som kollektiv. Vi är så upptagna med att rätta till den kollektiva bilden av oss att vi inte ens tillåts utrymme att börja titta på det individuella jaget utanför allt det där. Vi brottas fortfarande med hur vi uppfattas offentligt.

Dessa mer nyanserade rum som jag försöker lyfta fram i *Black and Blue* är verkligen ett försök att fånga den agens som föds ur att inte behöva fokusera på ett bredare, mer kollektivt spelrum där verket tvingas vara undervisande.

befinner sig på öppet hav och under natthimlen – som fylld av risk och överträdelser men även av kreativitet och möjligheter. Jag ser en koppling mellan Glissants öppna båt och dina former i *Seascape*, en koppling till ditt fina tänkande kring kreativitet – mellanrummens möjlighet – vilket jag kopplar till sättet som ditt arbete inbjuder till att värdesätta den konstnärliga praktiken eller möjligheten.

Tidigare, när jag tittade på en del av dina verk, höll jag på att läsa några av Lucille Cliftons dikter och också Emily Dickinsons skrifter. Det är något med hur båda dessa poeter manifesterar tanke genom handling i korta dikter som verkar så i linje med ditt förhållnings-sätt. Det finns en kvalitet i *Seascape* som rymmer just tanke genom handling; båtarnas upprepade konturer – de är både likartade och olika – blir till farkost efter farkost efter farkost. De är nästan i rörelse, eller hur? Det ser nästan ut som att de rör på sig.

RJ Absolut. Man tittar på dem och upplever sig vara i vågorna, i ett möte med en komplicerad terräng i detta nautiska rum.

Jag hade verkligen hoppats att folk skulle närma sig båtformen från flera olika perspektiv. Du nämnde den transatlantiska handeln med människor från Afrika och dess komplicerade historia, att man nästan måste hantera den historien när man möter verket. Det är givet att det kommer upp och det vore dumt av mig att påstå: nej då, det hör inte hemma i mitt tänkande. Jag är starkt medveten om att min svarthet, det arv och den historia som gjort att jag befinner mig där jag är i dag, har en inverkan på hur mitt arbete blir läst. Det är något jag tycker är oerhört komplext och som skapar en fruktbar yta för i synnerhet amerikanska konstnärer med afrikanskt ursprung. En serie skeenden kommer ofrånkomligen

att ha en inverkan på hur vårt arbete blir läst. Det är oundvikligt ... Idén om att man kan stå vid sidan av de yttre villkor som påverkar ens identitet, speciellt svarta människor i det här landet, är i någon mån absurd.

Det är alltså något som konstnärer måste förhandla. Den förhandlingen har lett till oräkneliga, långa och intensiva samtal och sömnlösa nätter där jag har behövt fråga mig: Hur ska jag förstå detta villkor som jag ärvt? Hur hittar jag plats för att använda mitt eget språk? Hur formar jag en identitet som inte avfärdar de här historierna, men som ger mig utrymme att skapa min egen förståelse av världen och alla de existentiella möjligheter som den och idén om det transcendentala ger?

Vi har gjort en spellista för *Sju rum och en trädgård*. En av låtarna är Mothers of Inventions "Absolutely Free". Frank Zappa använder ett ord i början, *discorporate*, om upplevelsen av att lämna sin kropp. En stor del av utmaningen för svarta konstnärer har varit: Hur kan jag lämna min kropp utan att nödvändigtvis överge det faktum att min historia och våra kollektiva historier har format mig? Jag vill ha allt på en gång! Sluta tvinga mig att välja från ena sidan av smörgåsbordet. Frågan är, vem tvingar dig att välja? Har du blivit ombedd att välja eller har du själv skapat begränsningarna?

Det är ett svårt och ständigt pågående ställningstagande, och jag har ofta sagt att ras som ämne är för mig något jag närmat mig med ärlighet. Det är inte något jag tillämpar. Det handlar inte om att hitta ett sätt att skapa innehåll. Det är något som verkligen lever i mitt tänkande. Jag är fascinerad av det på ett uppriktigt sätt, inte på ett argt sätt, eftersom jag inte gillar tanken att mitt intresse för ras och identitet är negativt per se, eftersom det inte är negativt per se för mig. Det är en möjlighet, och det skapar en rad problem som ger mig en

KQ Det är en del av framgången, som jag ser det. Hur du har lyckats använda en sorts formalism: intentionen bakom linjen som upprepas gång på gång. En ristning eller etsning som har skapat dessa båtliknande former som enbart kallas "båtar" för att vi har identifierat den formen i en särskild betydelsekontext. Formalismen inbjuder oss att begrunda hur snabbt vi förvandlar en form till tecken för saker vi förstår, vilket är helt logiskt, det är så vi funkar. Och hur omedelbart upprepningen av denna form på målarduken uppmanar oss att fundera på vart Glissants enastående poesi för oss, och på hur du pekar på båten som en öppen fångenskap, som rymmer både skräcken i att befinna sig på öppet hav i den öppna

chans att fundera på hur man kan gå tillväga för att lösa dem. Det är fascinerande att vithet och vithetsstudier, och ambitionen att föreställa sig en vit kulturell identitet, tvingar konstnärer som historiskt sett inte har behövt betrakta sitt yttre jag som något formativt i förhållande till deras arbete, att bli medvetna om sig själva på ett helt, helt annat sätt – så som kvinnor och queera och icke-vita alltid har behövt göra.

För att koppla till det du sa om båten, och hur vi kan föreställa oss att den formar mitt tänkande. Båten är på sätt och vis bara ett medel. Den är en väldigt enkel sak. Den har enkla linjer. Den liknar nästan en kanot. Det slog mig hela tiden: det här en plats för självbestämmande. Jag kunde se framför mig en kropp, lojt liggande i båten – och som skulle eller inte skulle föras, tas, ges en plats. Allt tänkande om kollektivitet och koalitionsbyggande som ägt rum de senaste åren – en del av det är på bekostnad av självbestämmande. Behöver vi inte att våra tänkare och konstnärer och filosofer engagerar sig i autonomi? Båtarna var ett sätt att utforska allt det där.

natten och den andlösa friheten i att vara på öppet hav,
i en öppen natt.

KQ Exakt! Formalismen skapar det. Genomgående
i ditt arbete visar det här på bruket av det abstrakta:
den sortens kryptografiska eller hieroglyfiska tecken som
du använder och som inte saknar figurativ kraft. Eller
i *Black and Blue* som, precis som du nämnde, öppnar
med syn- och ljudintryck som inte passar in i eller skapar
ett tydligt narrativ.

Jag uppfattar dig som att du ber mig som läsare,
som någon som försöker möta verket på ett genomtänkt
sätt, att inte glömma vad abstraktion kan erbjuda oss
när vi tänker på konst, skapar, existerar, lever. Om du
vill lägga till ordet *svart* framför *konst* eller *abstraktion*
kan du göra det, men oavsett får vi inte tappa bort
det abstrakta i det som ser ut som det figurativa eller det
som ser ut som det tydliga narrativet. Det är en del
av skönheten i hur du använder hemmet, för – precis som
Carrie Mae Weems – gör du det på ett sätt där en scen
som nyss verkade enkel och banal och begriplig plötsligt
utstrålar så mycket innebörd och komplexitet.

KQ Ja, vilken bok läste du?

RJ Absolut, och den potentiella poesin i det hela.

RJ Det kan bli komplicerat och mättat på oförutsebara
sätt. Jag läste mycket Frank O'Hara under den perioden
och sen omväxlande Amiri Barakas arbete, hans poesi-
samling *The Dead Lecturer*. Sen fick jag en present
av en vän, ett exemplar av *Huckleberry Finn* som tidigare
tillhört en tolvårig Amiri Baraka. Den här typen av
korsvägar, tankar kring det oväntade, gör oss medvetna,
och återbekantar oss med idén att allting påverkar
allting, att vi inte lever i ett vakuum, att vi aldrig har levt
i ett vakuum. Det är lustigt, jag läste precis en bok
av Paul Beatty – är du bekant med Paul Beattys böcker?

RJ Jag läste *Slumberland*, den enda jag inte hade läst.⁸ Det var verkligen en fantastisk bok, full av små guld-korn. Beatty skapar ögonblick där han liksom skriver om killar som vi och det känns ända in i solar plexus. Det finns en scen i boken då en person pratar med en annan och säger till honom: "Försök inte imponera på mig med dina kunskaper om vita människors grejer." [*Skratt.*] Och det handlade om en svart person som försökte förklara något om rockmusik för en vit person. Han sa: "Försök inte imponera på mig med dina kunskaper om vita människors grejer." Då tänkte jag: Oh shit, det känns som att jag förstår den erfarenheten.

Så, tillbaka till poängen, och det är mer eller mindre en flytande poäng: innebörd kan vara så dubbeltydig. För att gå tillbaka till något du skrev i *The Sovereignty of Quiet* där du diskuterar den ikoniska bilden på idrottsmännen John Carlos och Tommie Smith när de höjer näven under den amerikanska nationalsången vid prisceremonin i OS 1968. Som du har hävdad är det så enkelt att förlora sig i tanken att de utför en handling vars enda mål är att skapa agens och möjligheter för förtryckta människor – i stället för att utforska potentialen i att de egentligen tillfredsställer någonting utanför den rådande och alltför föreskrivna idén om att de försöker vara aktivister. I din bok föreställer du dig att det pågår saker i deras inre, du gör så att vi föreställer oss att Tommie kanske tänker på sin mamma. Att Tommie kanske tänker på ... de var bägge barfota, tror jag, så ha överseende om jag förenklar nu, men de kanske var oroliga över sina bara fötter och den utsattheten.

KQ Jag tänker på det där begreppet, *tanke genom handling*, för det finns stunder i *Black and Blue* som uppmanar tittaren att föreställa sig att huvudkaraktären är en person som tänker saker. Och då menar jag inte

distinkta och avsiktliga och tydliga tankar utan snarare bilden av tankens ofantliga process; att när huvudkaraktären ligger i sängen med ögonen öppna och en bok på bröstet pågår *något* i hans tankar. Det är som att titta närmare på en aspekt av den svarta manliga karaktären i sin hemmiljö. Skärpan i din film rimmar väl med de två männen med höjda knytnävar, varav den ene med böjt huvud, på podiet 1968, ett ögonblick som manar oss att se inte bara värdigheten och skönheten och kraften i deras handling utan även försöka föreställa oss vad de känner, tänker.

KQ Vi försöker komma nära den allvarstygda, ofattbara skönheten hos dessa två personer som gör det här som vi bara delvis kan begripa.

RJ Vi tillåter dem noll utrymme för mångtydighet. Noll.

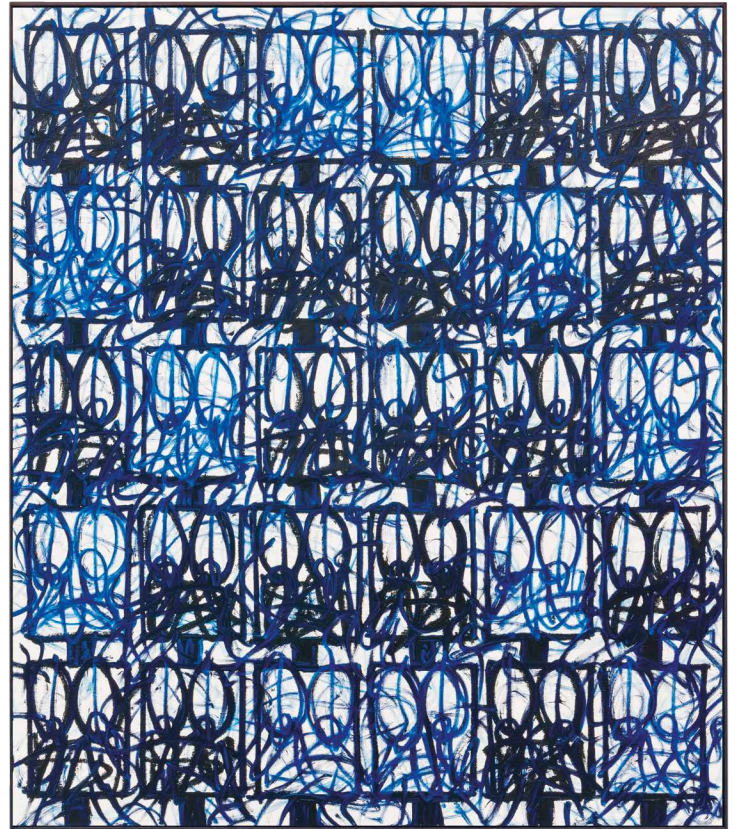
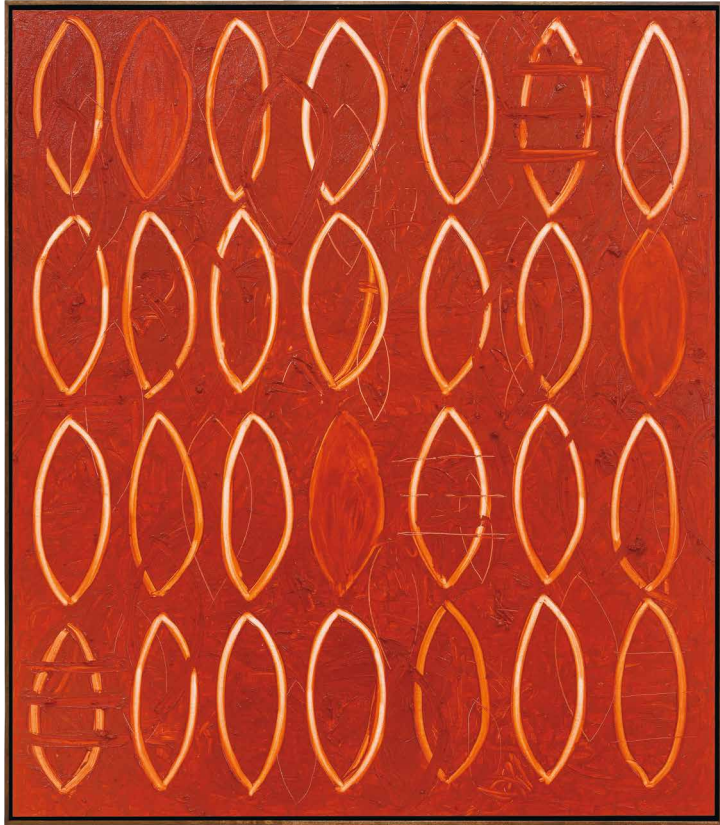
RJ Det vi fråntar John Carlos och Tommie Smith är deras mänsklighet, när vi ser dem uteslutande som aktivistiska verktyg. Och de här bilderna är spridda och genomgående använda på det sättet. Jag såg nyligen Angela Davis tala. Jag tänker på henne och hur komplicerad bilden av henne är. Hela hennes person är nästan fastfrusen i tiden; som en aktivist, som en ung kvinna, som en ung tänkare med afro och vad hon symboliserade då. Idén om en ikon och den ikonografi som föddes ur det.

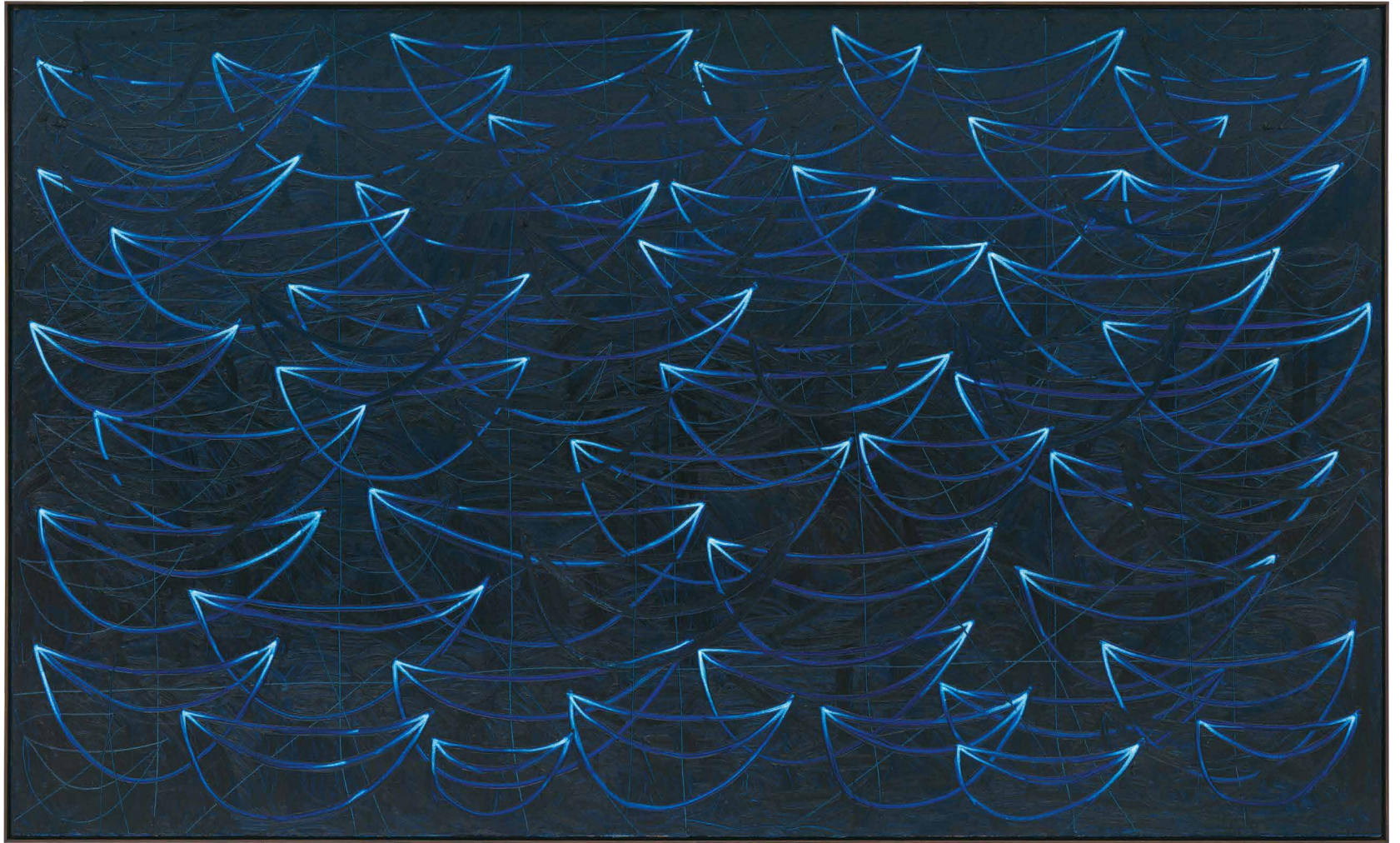
Du använder ett ord som jag vill använda för att passa på att fråga dig en sak. Du nämnde idén om det flertydiga och det får mig att tänka på en sorts flertydighet, som jag till och med skulle kunna kalla för ett poly-medvetande. Och också föra in W.E.B. Du Bois och hans koncept om två-het.⁹ Jag vill bara förstå, för jag var så tagen av *The Sovereignty of Quiet* och hur du utmanar Du Bois vars idé om två-het är en så tydlig ram

i förståelsen av svart dualism. Jag har på sätt och vis rört mig vidare från den två-het som han formulerade till att tänka utifrån poly-het. Två-et är inte stort nog, det är inte ett tillräckligt stort utrymme för mig att ens kunna se mig själv där. Det lämnar inget utrymme för sexualitet. Det lämnar inget utrymme för genus. Jag menar, hur ska jag få plats i ett rum som han skapade för mig och för oss vid den tidpunkten i historien?

KQ För mig var det den stora gåvan från en skara svarta kvinnliga tänkare som ställde frågor om genus och sexualitet och klass som ett sätt att försöka förstå sin rasmässiga identitet. Det är just här som det binära i Du Bois term dubbelt medvetande börjar spricka en aning – denna term är ytterst användbar som ett sätt att teoretisera strukturen i ett nationellt amerikanskt psyke. Men det är på en så ikoniserande nivå att dess användbarhet för vem som helst av oss lätt blir begränsad.

Om vår ingång i tänkandet kring det existentiella tillståndet helt och hållet accepterar den binära ramen, tar vi udden av delar av det språk vi har för att benämna vår motsägelsefulla närkamp med *varandet*. Jag har alltid känt lite som du, att man inte enbart tänker på och genom den sprickan. Det kan finnas andra. Om jag får uttrycka mig mer personligt: när jag såg dessa bilder på Smith och Carlos insåg jag hur de talade till mig. Jag var tagen av deras skönhet. Jag var tagen av elegansen i deras handling. Jag var tagen av hur samlade de var. Jag läste det inte omedelbart som en gest mot USA:s rasifierade militarism, mot rasism. Givetvis är det det, och ändå undrade mitt unga jag: Vilka är de här männen? Det var inte helt olikt mitt möte med omslaget till John Coltranes ikoniska album *A Love Supreme*, bilden på Coltranes ansikte.







KQ Ja, tanke genom handling. Tanke genom handling. Det är därför jag är så tagen av händelserna i *Black and Blue*. Låt mig ta ett annat exempel. En viktig del av filmen handlar om den kanon du arbetar med, inte bara en bokkanon utan även en kanon för ting, som ostronskalen och så vidare. Det är nästan som att du omstöper själva kanon så att böckerna blir svarta objekt och ostronskalen blir svarta objekt. Det är något med hur du, som huvudkaraktären och konstnären, övertygar mig om att alla dessa objekt tillhör en svart konstnärs praktik och tänkande.

Det gläder mig att bli påmind om att det finns en hel värld av olika kanoner som du som en svart konstnär, en svart manlig konstnär, en konstnär, en person, en människa, använder. Och sen att också bli påmind om, att för egen del fundera över, vilken kanon utgår jag från?

RJ I profil, med ljuset. Den är så full av inre liv ... Det är en bild av svart tänkande som nästan saknar motstycke.

RJ Absolut, och möjligheten att fundera över hur man bygger upp en ikonografi. Hur vi kan vi dela upp de olika saker vi samlat på oss och sen placera ut dem och fylla dem med mening under tiden som vi brukar dem. Det här är en så viktig del i hur jag tänker kring föremål och olika material. När du tar dem i bruk, tar du även i bruk de idéer och saker som redan lever i dem, det är som att du lånar något och i den stunden blir det i princip ett samarbete. Det här är hur jag färgar det, som du sa, sen har de som tar emot verket sin egen relation till föremålet. Återigen, det handlar om hur du gör bruk av någonting och inser att du inte fullt ut kan fånga eller äga eller färga det på ett sätt som är uteslutande ditt. För mig är det en vacker aspekt av att behöva förhandla med min omvärld när jag gör konst.

I ditt arbete och skrivande gäller det såklart orden – ord är fantastiska medel. Jag älskar hur du har tagit ordet *tyst* och börjat definiera det så som du vill definiera det. Du har gjort det formbart, och du har gett det utrymme att bli förstått i dina händer, i och med att du parar ihop det med och tänker på det i relation till *tystnad*. Du noterar att folk uppfattar orden som synonymer, men de har helt olika karakteristik när vi börjar titta närmare på de mer finkorniga betydelserna och blir mer noggranna i vår undersökning av begreppen. Jag kan ibland använda ord på det sättet, men emellanåt kan ett föremål, som ett ostronskal, fylla samma funktion för mig.

Det får mig att tänka på Zora Neale Hurstons essä ”How It Feels to Be Colored Me”. Hon säger: ”Jag är inte en tragisk svart person, jag är för upptagen med att slipa min ostronkniv.”¹⁰ Så när jag har ett ostron och en ostronkniv är Hurston med mig. Jag hör henne. Hon är ett medel genom vilket jag färgar mitt tänkande och min relation till just det materialet. I någon annans ögon skulle just den influensen inte vara närvarande. Möjligheten att tala med en annan röst som materialet får då blir väldigt intressant.

Ordet *tyst* skulle hos en annan författare betyda något helt annat. *Tystnad* skulle betyda något helt annat. Att vara *levande* skulle betyda något helt annat. Anledningen till varför jag gör det jag gör är för att när saker kommer min väg bearbetar jag dem, sen åker de tillbaka ut i världen och då har en liten bit av mitt dna inympats i dem. Jag älskar att vara en del av detta, en del av den gemensamma diskursen, den gemensamma möjligheten, det kollektiva engagemanget. Det mest generösa sättet att jobba med olika föremål och material är att fånga in och släppa ut dem.

KQ Tidigare pratade du om att ta de saker man kommer i kontakt med i anspråk. Dessa föremål som huvudpersonen i *Black and Blue* läser, lever med, lär sig från, har kommit i kontakt med, men som han inte behärskar – han äger dem inte mer än såtillvida att de är, tillsammans med honom, en del av processen. De behärskar honom. De som har följt ditt arbete genom åren kan se hur du så att säga refererar till en kanon, och förstå hur du genomför precis det du nyss sa. Du artikulerar hur objekt och föremål som du stöter på har blivit viktiga för dig eller hjälpt dig att formulera eller skapa något – att verkligen befinna dig i övergångarna. På grund av öppenheten i ditt arbete presenteras dessa föremål utifrån vetskapen att de kommer att ha en helt annan resa med någon annan.

RJ Det finns nya saker att läsa in i dessa objekt, genom att de kan bli samlade och tillgängliggjorda och tolkade genom den lins som jag tillhandahåller. Men de kan även vara helt fria att fungera så som de gjorde i sitt ursprungliga skick.

Det är en enkel idé. Jag har alltid tänkt att intentionen i mitt projekt är att vara generös. Jag håller mig borta från vissa typer av förklarande begrepp för konst som jag tycker är alltför styrande. Ett av de orden är *transparens*. Om du frågade skulle nog de flesta föredra *transparens* framför *opacitet*. Men sanningen är att de förmodligen inte skulle det. Jag menar inte att tala för andra, men jag tror att transparens är något folk tror att de vill ha mer än de faktiskt vill. Men uppriktighet och generositet är saker som nästan aldrig är dåliga. Det är nästan aldrig fel att känna, eller få andra att känna, att det finns en öppenhet att ge. Så huruvida något är grumligt eller genomskinligt är inte en omständighet jag är särskilt brydd om, men jag bryr mig om att mitt

KQ Jag vill fråga dig om textur och det taktila i ditt arbete. För tillfället intresserar jag mig för att tänka kring händer. Händer används som metafor i poesi av några författare som jag brukar tänka tillsammans med. Men jag kom in på händer genom att tänka kring ordet *här*, ett indexikalt ord som på engelska är på samma gång precist och oprecist. Om jag säger ”här” har jag en känsla för exakt vad jag menar, trots att ordet i sig inte är tillräckligt för att styra någon mot en specifik position. Jag älskar den typen av precisa oprecisheter som finns i *här* som en utsaga. Vissa poeter använder ordet *här* på

projekt ska kunna bli läst på flera sätt än bara ett, eller att kunna erbjuda ett flertal olika ingångar för att förstå ett verk. Ibland gör jag dem fullt utläsbara genom att bara lägga fram boken som jag läst. Här är det, jag försöker inte gömma något. Det är inte magi, eller hur? Jag är inte intresserad av magi. Jag är inte intresserad av *objet trouvé*, idén om det slumpmässiga föremålet upphöjt till konst. Jag är inte det. Jag tycker om att leta. Jag tycker om att söka efter något i objekten som blivit en del av mitt projekt. Det är därför jag använder saker i ett större antal. Jag är mycket mer intresserad av idén om objektet som möjligt att upprepa. Nästan allt är möjligt att upprepa!

Till exempel inkluderar jag böcker i mina installationer *Home* [Hem, 2023] och *Antoine's Organ* [Antoinens orgel, 2016, se sid. 38–39]. Jag säger, okej, här är James Baldwins bok *Nästa gång elden* och jag placerar en hög med tjugo exemplar i verket. Jag råkade inte bara hitta *Nästa gång elden*, jag letade efter den. Jag visar dig, betraktaren, det här är ett material, ett verktyg, som en möjlighet för dig att se mitt engagemang, min villighet att synliggöra mitt tänkande. Här är allt det jag försöker förmedla. Jag är inte ensam, jag söker kontakt.

slående sätt, och jag tänker på *här* nästan som en andlig åkallan. Man kan föreställa sig Baby Suggs i Toni Morrisons roman *Älskade* som säger: ”Här, på denna plats är vi kött”.¹¹ Och hur det ordet, *här*, hos varenda en i det kollektivet framkallar ett sätt att på djupet begrunda anledningen till att vara här. För ditt *här* och mitt *här* är inte samma sak, fastän vi är nödgade, av det där *här*:et, att vara i varandras sällskap. I ditt arbete finns också en åkallan av *här*. Jag ser det till exempel genom hur framträdande händer är i *Black and Blue*, men också hur framträdande textur är och din avsiktlighet att blotta texturen i dina linjer – som ristningarna i *Seascape*. Detta blottläggande är en del av en formalism och en lyriskhet i din praktik. Och till och med i vissa av dina målningar lockar avsiktligheten i linjen mig att vilja röra vid den.

RJ Textur och taktilitet är och har alltid varit centrala i min praktik, från första början när jag arbetade med fotografi och tänkte på processen som gällde för fotografin under 1800-talet och hur man skapar bilder utifrån materialet. Jag kommer ihåg när jag började, och stod i mörkrummet och kopierade, hur bilden blev till först i framkallaren, som det heter, och sedan i stoppbadet, och det som händer då är att man känner det slemmiga på fotopappret försvinna och det blir en grövre textur i stället. Jag minns tillfredsställelsen över kombinationen av att röra något och att hitta något, och sen se det utvecklas och att vara en aktiv deltagare i framkallningsprocessen. Så redan då var textur viktig för hur jag förstod ett verks förmåga att förmedla.

Jag kommer ihåg när jag stötte på ett verk av konstnären Carl Andre, som bestod av bly- eller kopparplattor som låg på golvet i olika konfigurationer. Plattorna var tjugo gånger tjugo eller tjugofem gånger tjugofem centimeter. Som ung student brukade jag gå till Museum

KQ Jag tänker på närvaro som en verksam princip i ditt arbete – du ger betraktaren en invit genom själva materialiteten i objekten. Och i filmen genom händer som spelar piano och vinkar/sjunger i bilfönstret och vänder sida i en bok. Ytorna åkallar det taktila.

of Contemporary Art i Chicago och besöka Carl Andres verk. Det låg där på golvet och ofta var de andra besökarna i rummet inte medvetna om att man kunde stå på plattorna, att konstnärens verk var en inbjudan att aktivera det genom att stå på dem. Jag vet inte vad Andre hade för förväntningar eller mål, men för mig och mina vänner som jag besökte museet med, kändes storleken på verket precis som en breakdancematta. Jag var arton, kanske nitton, och de flesta museivakter var svarta män som övervakade alla föremålen där – de tittade på oss, utan att kunna hindra oss från att aktivera den här grejen på ett sätt som förmodligen var väldigt annorlunda från vad Carl Andre hade tänkt eller kunnat föreställa sig.

Och till och med då tänkte jag på hur det kändes, för i breakdance rör händerna marken och golvet – hur det kändes att röra vid metallen och tänka på möjligheten att få ta på ett konstverk, och vad det gav mig. I sådana ögonblick tänker jag på marken, på jordens formationer, på vulkaniska utbrott – och allt det där finns med i hur jag använder material.

Jag gillar verkligen det du säger om ordet *här*. Det finns någonting varmt över det ordet. Det får mig också att tänka på idén om hemmet, om närvaro. Som i: du är här, att vara närvarande. Att vara närvarande i stunden. Du kan projicera din egen position på olika platser och tidszoner och historiska ögonblick. Det var på den här platsen, här, som något hände som kan beskriva en föregående handling eller ett skede.

KQ *Åkallan* och *provokation*, de två orden, just det.

KQ Jag vill fråga dig en sak till. Du kanske berörde det kort när du pratade om den historiska förpliktelsen som särskilt svarta konstnärer i USA konfronteras med, där nödvändigheten i att tydligt tala om och mot den anti-svarta rasismens terror är så akut. Väldigt många svarta konstnärer och författare, kanske Langston Hughes¹² är mest välkänd, har brottats med vad den bördan innebär i relation till deras arbete.

Händer det någonsin att du funderar på begränsningarna i vad konsten och estetiken kan åstadkomma, i skenet av hur stora världens problem är? Och om du gör det, hur tar du dig igenom det dilemmat?

RJ Du vet, det är på många sätt också en provokation.

RJ Absolut. Jag vill komma åt det djupt kända. Jag vill skapa saker som folk vill bli engagerade i, för det som främst inspirerar mig är möjligheten att beröra. Jag arbetar med mina händer på ett väldigt uppriktigt sätt. Jag är en ganska traditionell konstnär på det sättet att jag verkligen går in för praktiken i ateljén, och praktiken är en plats för handling, en plats för meditation. Men i grund och botten är det en plats för att beröra och för lust och för min fysiska relation till föremål. Det här är verkligen viktigt för hur verket kommer till liv.

RJ Det är en viktig fråga för konstnärer att fundera över. Jag har definitivt hittat sätt att navigera igenom det och vet hur otroligt stor påverkan konst kan ha när vi har det som svårast. Jag behöver bara se till min egen erfarenhet av konst, och för mig är poesi som viktigast i mina svåraste stunder. När det känns som om det inte finns några utvägar kvar, när du är livrädd, när världen till synes har övergett dig och skapat hinder som du tror är oöverstigliga, det är då jag som mest vänder mig till konsten.

När du bara har en bra, normal dag kanske ett konstverk inte förändrar ditt liv. Kanske inte den dagen, men när du är som mest förälskad, då kanske det påverkar dig som mest. Eller den dagen när du är som räddast, då kanske det skänker dig ett oväntat lugn.

Jag har sett konst förändra folks liv. Jag vet att den kan göra det, för den förändrade mitt. Det gav mig möjligheten att älska. Det första jag lärde mig att älska förutom min familj var konst. Konsten lärde mig att vara empatisk. Den lärde mig att se med andra ögon.

Till exempel i installationerna *Home* och *Antoine's Organ* använder jag växter som levande ting i skulpturen. Jag har sett hur folk interagerar med växterna när de kommer till museet och ser dem. Jag har i föreläsningar skämtat om att jag bokstavligen har sett människor kliva över en hemlös person för att gå in på ett museum där dessa verk finns och sen krävt att få veta vem som kommer att ta hand om växterna. När jag ser det, ser jag närvaron av empati i rummet, omsorg har då trätt in. De vill veta vem som kommer ta hand om växterna. När jag ser den graden av empati kan jag känna hur det både påverkar och smittar av sig på rummet som empatin trädde in i.

Så ja, tvivlar jag ibland, spelar konsten roll i dag? Spelar den roll just nu? Ibland ... men när jag verkligen, verkligen sätter mig ner och tänker på det fucking vet jag att den spelar roll, för den spelade roll för mig.

SLUTNOTER

1 *Sju rum och en trädgård: Rashid Johnson och Moderna Museets samling*, 30 september 2023–8 september 2024, Moderna Museet, Stockholm, kuraterad av Hendrik Folkerts.

2 I *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012) undersöker Kevin Quashie ikoniska ögonblick såsom Tommie Smiths och John Carlos protest under OS i Mexico City 1968 och Elizabeth Alexanders läsning vid Barack Obamas installation 2009, och även epokgörande texter som exempelvis Gwendolyn Brooks *Maud Martha*, James Baldwins *The Fire Next Time* (Nästa gång elden, 1963) och Toni Morrisons *Sula*. Quashie uppmanar oss att se bortom fokuset på motstånd som ett definierande drag i afrikansk-amerikansk kultur. Han menar att begrepp som kapitulation, dröm och väntan kan påminna oss om rikedomerna i svart liv. *Tyst* är därför en metafor för det inre livet och öppnar upp för en mer nyanserad förståelse av svart kultur.

3 Carrie Mae Weems påbörjade *Kitchen Table Series* 1990. Fotoserien, som uteslutande utspelar sig i Weems kök, skildrar ett fiktivt liv runt ett enkelt träbord som lysas upp av en enkel taklampa. Det är första gången som Weems alter ego uppträder framför kamera. Denna "musa", som konstnären kallar

henne, interagerar med andra aktörer som spelar älskare, vänner, familjemedlemmar o.s.v. "Den här kvinnan kan ersätta mig eller dig, hon kan ersätta publiken, hon leder dig in i historien. Hon är ett vittne och en guide ... Hon är en svart kvinna som bär en fruktansvärd börda och som leder mig genom historiens trauma. Jag tror att det är väldigt viktigt att hon som en svart kvinna är engagerad i världen omkring henne; hon är engagerad i historien, hon är engagerad i att titta, i att vara. Hon guidar oss in i förhållanden som sällan syns." "Carrie Mae Weems by Dawoud Bey", *BOMB Magazine*, 1 juli 2009.

4 Den här kommentaren om det inre och det yttre knyter an till ett tidigare tillfälle i samtalet då Rashid Johnson refererade till Toni Morrisons begrepp "att bli placerad utomhus", vilket är någonting annat än att vara ute, då att bli placerad utomhus är kopplad till strukturella orsaker som utsätter en för ringaktning, skada, till och med våld. Frågan om ute/utomhus förekommer i Morrisons första roman, *The Bluest Eye* (De blåste ögonen, 1970). [I den svenska översättningen från 1994 har *outside/outdoors* översatts till *utkörd/hemlös*. Övers. anm.] Romanen, som utspelar sig 1941, handlar om en ung afrikansk-amerikansk flicka, Pecola Breedlove, som anses vara oattraktiv på grund av sin mörka hudton och som ber om att få blåa ögon, något hon likställer med den trygghet och skönhet som förlänas unga, vita flickor.

5 Jazzstandarden "What Did I Do to Be So Black and Blue" komponerades av Fats Waller med text av Harry Brooks och And Razaf 1929 för Broadwaymusikalen *Hot Chocolates*. Louis Armstrong och hans orkester spelade in låten samma år, utan den första versen, då han sjunger: "Cold empty bed, springs hard as lead / Feel like old Ned, wished I was dead / What did I do to be so black and blue // Even the mouse ran from my house / They laugh at you and scold you too / What did I do to be so black and blue // I'm white inside, but that don't help my case / Cuz I can't hide what is in my face // How would it end ain't got a friend / My only sin is in my skin / What did I do to be so black and blue // How would it end I ain't got a friend / My only sin is in my skin / What did I do to be so black and blue."

6 "Now I have one radio-phonograph; I plan to have five. There is a certain acoustical deadness in my hole, and when I have music I want to feel its vibration, not only with my ear but with my whole body. I'd like to hear five recordings of Louis Armstrong playing and singing 'What Did I Do to Be So Black and Blue'—all at the same time. Sometimes now I listen to Louis while I have my favorite dessert of vanilla ice cream and sloe gin. I pour the red liquid over the white mound, watching it glisten and the vapor rising as Louis bends that military instrument into a beam of lyrical sound.

Perhaps I like Louis Armstrong because he's made poetry out of being invisible. I think it must be because he's unaware that he is invisible. And my own grasp of invisibility aids me to understand his music. Once when I asked for a cigarette, some jokers gave me a reefer, which I lighted when I got home and sat listening to my phonograph. It was a strange evening. Invisibility, let me explain, gives one a slightly different sense of time, you're never quite on the beat. Sometimes you're ahead and sometimes behind. Instead of the swift and imperceptible flowing of time, you are aware of its nodes, those points where time stands still or from which it leaps ahead. And you slip into the breaks and look around. That's what you hear vaguely in Louis' music." Ralph Ellison, *Invisible Man* (New York: Penguin Books, 2016), 7.

7 Édouard Glissant skrev "The Open Boat" som inledning till sin bok *Poetics of Relation* (1990), om identitet som ett flytande och relationellt fenomen. "The Open Boat" är en lyrisk redogörelse för den transatlantiska slavhandeln genom allegorin om avgrunden – båtens avgrund, havets avgrund och minnets och föreställningsförmågens avgrund (den som återstår): "For us, and without exception, and no matter how much distance we may keep, the abyss is also a projection of and a perspective into the unknown. Beyond its chasm we gamble on the unknown. We take sides in this

game of the world. We hail a renewed Indies; we are for it. And for this relation made of storms and profound moments of peace in which we may honor our boats. This is why we stay with poetry.” Édouard Glissant, *Poetics of Relation*, övers. Betsy Wing (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), 8–9.

8 *Slumberland* är Paul Beattys andra roman, utgiven 2008. På omslagets baksidestext går att läsa: ”After creating the perfect beat, DJ Darky goes in search of Charles Stone, aka the Schwa, a little-known avant-garde jazzman, to play over his sonic masterpiece. His quest brings him to a recently unified Berlin, where he stumbles through the city’s dreamy streets ruminating about race, sex, love, Teutonic gods and the Berlin Wall in search of his artistic – and spiritual – other.”

9 W.E.B. Du Bois introducerade termen *dubbelt medvetande* och *två-het* i sin essä ”Strivings of the Negro People” (*The Atlantic*, augusti 1897), som senare inkluderades i hans bok *The Souls of Black Folk* (1903), för att beskriva en konflikt i förhållandet mellan det inre livet och den yttre blicken. Du Bois skriver: ”It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One feels his two-ness—an American,

a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.”

10 ”But I am not tragically colored. There is no great sorrow dammed up in my soul, nor lurking behind my eyes. I do not mind at all. I do not belong to the sobbing school of Negrohood who hold that nature somehow has given them a lowdown dirty deal and whose feelings are all but about it. Even in the helter-skelter skirmish that is my life, I have seen that the world is to the strong regardless of a little pigmentation more or less. No, I do not weep at the world – I am too busy sharpening my oyster knife.” Zora Neale Hurston, ”How It Feels to Be Colored Me”, *World Tomorrow*, maj 1928, 215–216.

11 Toni Morrisons roman *Beloved* (*Älskade*, 1987) utspelar sig i USA mellan 1850, då Fugitive Slave Act infördes, och 1873. (1865 antogs den amerikanska konstitutionens Trettonde tillägg och slaveriet avskaffades.) Romanen handlar om Sethe, en före detta förslavad kvinna som, då hon rymt, försöker döda sina barn för att inte riskera att de blir förslavade igen. Sethe lyckas döda sin tvååriga dotter som, arton år senare, verkar komma tillbaka som en ung kvinna vid namn Älskade. I spökberättelsens form gestaltar Morrison det outplånliga och ständigt närvarande hotet om slaveriet. I en central scen en tredjedel in i boken levererar

Sethes svärmor, Baby Suggs, ett andligt tal till det svarta samhället att älska sig själva: ”’Här’, sa hon, ’på denna plats är vi kött, kött som gråter och skrattar, kött som dansar barfota i gräset. Älska det. Älska det allt vad ni orkar. Därborta älskar dom inte ert kött. Dom föraktar det. Dom älskar inte era ögon, dom skulle gärna sticka ut dom. Och dom älskar inte skinnet på er rygg. Därborta piskar dom det. Och, o, mitt folk, dom älskar inte era händer. Dom använder dom bara, binder dom och hugger av dom och lämnar dom tomma. Älska era händer! Älska dom. Lyft dom och kyss dom. Rör vid andra med dom, slå ihop dom, stryk dom över ansiktet, för det älskar dom inte heller. Det är *ni* som måste älska det, ni själva! [...] Det ni stoppar i er mun för att föda kroppen med rycker dom ifrån er och ger er sopor i stället. Er svarta, svarta lever – älska den, älska den, och hjärtat som klappar och slår, älska det med. Mer än ögonen och fötterna. Mer än lungorna som ännu måste andas fri luft. Mer än livmodern som skyddar liv och mer än era livskapande organ, hör på mig, älska ert hjärta. För detta är belöningen.” Toni Morrison, *Älskade*, övers. Kerstin Hallén, (Stockholm: Forum, 2018), 141.

12 Langston Hughes, ”The Negro Artist and the Racial Mountain”, ursprungligen publicerad i *The Nation*, 23 juni 1926.

ILLUSTRERADE VERK

Alla verk nedan av Rashid Johnson.

[Sid. 2–5, 60–63]
Black and Blue, 2021
Stillbilder från 35 mm-film överförd till 4K-video, 7.50 min.

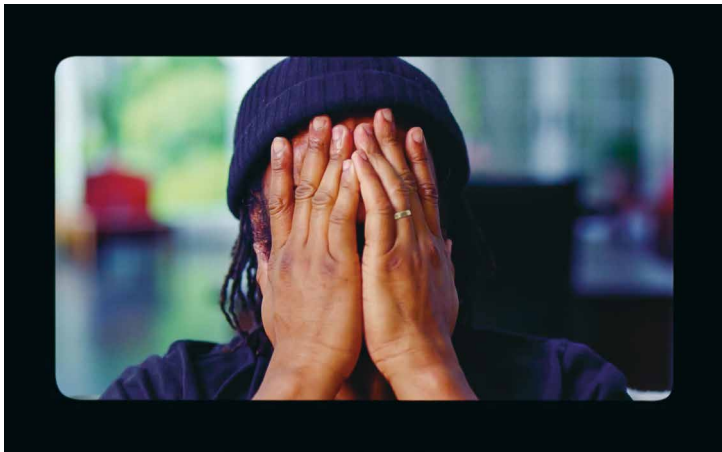
[Sid. 34]
God Painting “Closed Eyes,” 2023
Olja på linne
182,9 × 152,4 × 4,3 cm

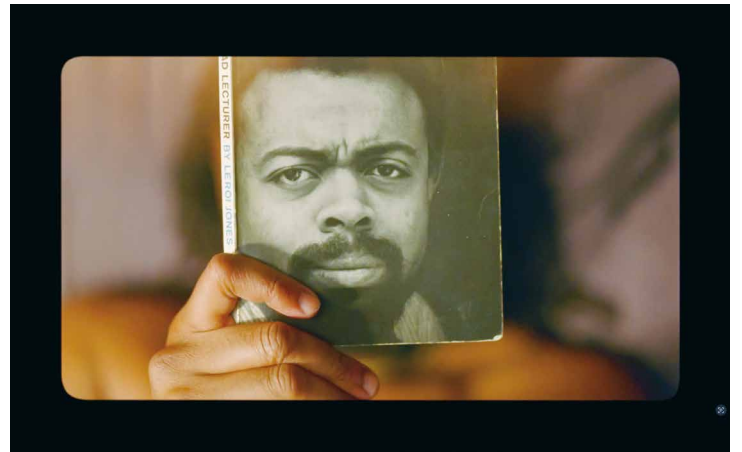
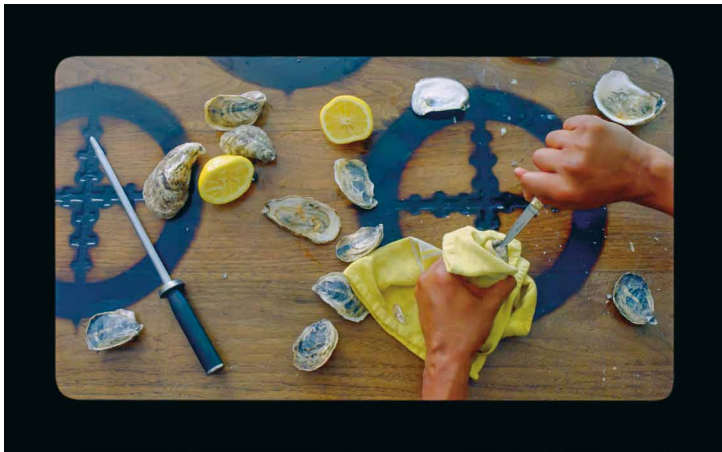
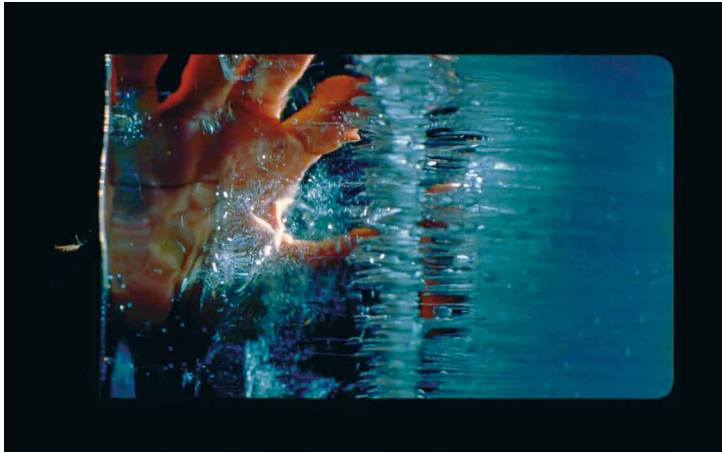
[Sid. 35]
Bruise Painting “Get in Line,” 2023
Olja på linne
243,8 × 213,4 × 4,3 cm

[Sid. 36–37]
Seascape “Elevation,” 2021
Olja på linne
239,4 × 396,3 × 5,1 cm

[Sid. 38–39]
Antoine’s Organ, 2016
Svart stål, växtlampor, växter, trä, sheasmör, böcker, skärmar, mattor, piano
480,1 × 858,5 × 322 cm

Bilderna publiceras med benäget tillstånd av Rashid Johnson och Hauser & Wirth





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 – 8 september 2024.

Curator och redaktör: Hendrik Folkerts

Grafisk form: Julia Born

Översättning: Lawen Mohtadi

Korrekturläsning: Astrid Trotzig

Tryck: Nørhaven A/S, Viborg

Särskilt tack till: Cristopher Canizares, Alex Ernst och Ernesto Rivera

© 2023 Text Rashid Johnson, Kevin Quashie, Moderna Museet

© 2023 Bild Rashid Johnson, Hauser & Wirth

TANKE GENOM HANDLING: Ett samtal mellan Rashid Johnson och Kevin Quashie har tillgängliggjorts genom generöst stöd av Hauser & Wirth.