

MATTHEW DAY JACKSON & RASHID JOHNSON

I'm Not Sure

MATTHEW DAY JACKSON: When I look at your photographic work it makes me think about this photo of my family at Knott's Berry Farm. The photo is a tongue-in-cheek illusion of times past. This comparison could be viewed as dismissive, but I see it as recognition, on your part, of the importance of humor in your photographic work.

RASHID JOHNSON: When I first became interested in photography every single one of my mother's friends bought me a James Van Der Zee book. At one point I had fifteen copies. Most of his photographs were portraits of black middle – and upper–class men and women during the Harlem Renaissance. At the time, I had no interest in this style of photography. Instead, I was burying myself in the work of Roy DeCarava, Henri Cartier-Bresson, and Robert Frank. As a kid in Chicago I was sure that street photography was the answer.

At sixteen, the Van Der Zee photographs represented an approach, time, and place that I didn't know or understand. Several years later the direction of my work changed and Van Der Zee's work became more relevant to me. I was able to consider the work in connection with the pictures I was making, and the idea of participating in a history that wasn't mine became an interesting one. The humor comes out of the absurdity of placing myself in a historical discourse that predates my work by eighty plus years. I was using titles that really point to that absurdity like *The New Negro Escapist Social and Athletic Club* (2008–ongoing). It was about expanding how time and location function in the photos.

What's Knott's Berry Farm? It sounds campy.

MDJ: Knott's Berry Farm is an "old-timey" Western-style amusement park. It has a mining town, a farm, a mercantile, etc., made of theatre backdrops plus roller coasters. Referencing the park is cheeky, but the more I think about it, it's a precise analogy.

MATTHEW DAY JACKSON is an artist who lives and works in Brooklyn, New York.



RASHID JOHNSON, *ELECTRIC UNIVERSE*, 2009, black soap, wax, vinyl, wood, book, brass, incense, shea butter, space rocks, 49 x 47 3/4 x 7" / ELEKTRISCHES UNIVERSUM, schwarze Seife, Wachs, Schallplatte, Holz, Buch, Messing, Räucherstäbchen, Sheabutter, Weltraumgestein, 124,5 x 121,3 x 17,8 cm.

The mythology of the American West is created by the fantasy that exists around that time and place. So there are traces of history found in the present. In this way do you see the narratives from eighty years ago entirely outside yourself?

RJ: I've always had a difficult time recognizing myself in historical narratives although I grew up with them as a backdrop to my childhood because my mother was a historian. But I didn't relate to those histories nor did I want to reproduce or live them. Now I've begun to pick and choose which parts I find useful and in many cases I also create my own. In this way the artist functions as time traveler. Using my work as a means or portal to effectively rewrite history, not as a revision but as a work of fiction. I'm interested in using it as an agency to address time.

MDJ: The Tralfamadorians in Vonnegut's *Slaughterhouse-Five* (1969) see history as something that exists in the present, which can be recalled at any moment. This agency you mention

gives you the ability to make work that is timeless but not without place. Resisting anachronism is central to your formal structure while simultaneously affronting pervasive tendencies that shape our understanding of contemporary art, which is completely dependent on our predecessors. Do you consider time to be a material you employ?

RJ: I'm really interested in the flexibility of time as a medium, especially when you choose to avoid the parameters. It makes me wonder how many albums Sun Ra sold on Tramalfadore. I bet he was huge there.

MDJ: Considering your formal structure, which artist do you feel most closely associated with? One might think of David Hammons, but I think you are more like Joseph Beuys.

RJ: People often reference Hammons when they discuss my work and I'm not completely offended by that. I've always been a fan of his work. I can see parts of conversations that we both share and would consider him an influence, however different our approaches. Having said that, I find most of these comparisons evolve from the inability of people to get beyond race or gender boundaries.

I can see why you would reach for Beuys as an antecedent for my work though. I've become more and more aware of the spirituality in my work, and that is something I share with Beuys—some kind of spirit, fiction, fetish, and material creation.

MDJ: Do you feel this "inability" is uniquely American? How much does this place really matter?

RJ: I wouldn't call the failure uniquely American, but it is often present in American conversation. It's the reason the baseball pitcher Satchel Paige is always compared to Bob Gibson, when he could just as easily be compared to Roger Clemens. I've been on a real baseball kick recently. It's probably just laziness.

MDJ: Let's come back to laziness in a moment. In referencing baseball, I think of the rigidity of the game or, as in the case of our conversation, its relationship to the supposed chaos of society. Are you attracted to the baseball analogy because the rules are so clear?

RJ: I'm attracted to the poetry of the game more than the rules. I'm also a huge nerd for statistics and keeping score in general. When I was very young, the Chicago Cubs were on television every afternoon. My parents used them as babysitters.

MDJ: I think we carry these heroic figures with us in our adult lives—they give us permission. Do you see yourself like Sun Ra or Octavia Butler—where the issues of earth are shifted and discussed within the realm of the future or the otherworldly? If so, what space are you occupying?

RJ: Can I be both? I feel like you're giving away all of my influences. Am I that transparent? Reading Butler, Derrick Bell, and Samuel R. Delany really changed the way I saw the world and our ability to move around in it. This kind of flexible sci-fi unlocked a lot of doors for me and rid me of certain inhibitions. I've always thought there were specific expectations people had for how an artist like me was supposed to work and these people changed that perception. Ra is the most interesting case of that for me. He was a true escapist and the ultimate believer in his created story. I envy his sincerity.

MDJ: I feel that you're working towards total transparency! And this is what we're striving for, no? I think total sincerity is the final frontier of confrontation. Do you think you envy his sincerity or the space he carved out for his sincerity?

RJ: I'm more interested in the delusional space Ra created to be sincere and the contradiction that embodies. I consider sincerity the final lap around the track for artists. It's the place where you admit that you are not perfect, or that there is no god. Sun Ra has decided

RASHID JOHNSON, "Other Aspects," 2009, exhibition view, David Kordansky Gallery, Los Angeles / Ausstellungsansicht.



to produce his own world. He obviously felt that the one he lived in was too flawed to even discuss or participate in. Sometimes I feel the same way.

MDJ: The mythology of the artist is that of the mentally ill, and making complex, multifaceted works is within the purview of this delusion. In this cumulative project of art making, aren't you beginning to construct a world of your own as well? Doing the same thing that Sun Ra did? It's not as if he was selling his records on Saturn.

RJ: I'm pretty confident that delusion is one of the best vehicles you can ride into this art-making thing. When you first get ready to leave your house for the day most of us check the mirror before we walk out the door, and we are stuck thinking that the last time we saw ourselves is exactly what we look like. This either makes a case for carrying a pocket mirror or for believing that delusion actually allows you to better perform in society. Anyway, why do



RASHID JOHNSON, *CRISIS OF THE NEGRO INTELLECTUAL (POWER OF HEALING)*, 2008, shelves, wax, black soap, shea butter, candles, mixed media, 96 x 96 x 12" / *KRISE DES INTELLEKTUELLEN NEGERS (KRAFT DES HEILENS)*, Regale, Wachs, schwarze Seife, Sheabutter, Kerzen, verschiedene Materialien, 243,8 x 243,8 x 30,5 cm.

you assume that Ra didn't sell records on Saturn? How do you think he could afford those great clothes?

MDJ: Is there any facet of your work that is more important than another?

RJ: If I thought one aspect was any more important it would be hard to justify using other materials.

MDJ: I am interested in your use of floor plans as the format of a painting. Do you think of these as a sort of "golden rectangle"—a perfect parameter, particularly in reference to William Faulkner or Bertrand Russell? Are these places you "come from"?

RJ: When I read Russell's "Why I Am Not a Christian," I remember being blown away by his blunt pragmatism. I use the floor plans as a deliberate reference point and then do anything in my power to produce contradictions. These contradictions are the lifeblood of my work. I'm not interested in blanket legibility because I don't find that to be a real person's experience. In most of our experiences, socially or politically, we are completely malleable. I've wholeheartedly embraced an idea in a conversation with one person, only to turn around and vehemently reject that same idea in another conversation on the same day. In neither of these conversations did I ever feel I was pandering. I absolutely believed both of my arguments. I feel comfortable knowing I'm not sure.

MDJ: Being absolutely sure about oneself is moronic. I feel it is absolutely necessary to not be sure—to not believe in the work—as it would create a sort of stagnancy—which would lead to an end of learning. So, I feel what you are saying, but I don't believe you are "comfortable."

RJ: Of all the lies that I've told you over the years, you call me out when I describe myself as comfortable and I think you are absolutely right. Comfort shouldn't be in an artist's vocabulary other than to describe something we don't like and will probably never experience. Saying that aloud makes me kind of sad.

MDJ: Comfort is proof that the devil exists. What role does "fluency" play in your work? The way that you deal with domestic space creates a tension that I would describe as an anxiety mannered by a perfect pitch: "fuck you." I'm working on an opera called *Fuck You* and I would love for you to do it with me.

RJ: I would love nothing more than to do the *Fuck You* opera. That sounds interesting. I think part of what you're describing is what Rosalind Krauss named the "post-medium condition." Our not being married to any particular medium or activity leads to an artist bachelor experience. The fluency of not being definable functions as the "fuck you" to easy interpretation.

MDJ: I want to take voice lessons so that it's entirely believable. Do you think that hunger for the easily interpreted is a product of laziness or fear?

RJ: No amount of voice lessons is going to save us from what I'm going to do to this opera. I think laziness and fear often go hand in hand, but I think fear is more the culprit, in this case. People for the most part just don't want to be accused of racism. Keeping things in race probably seems like the safer bet. No one wants to be considered a bigot. I think we were better off when people were a little less scared of being racist. Those seem like more honest times. I know that sounds pretty strange but I really believe that.

MDJ: There is an absolute brutality in the nudity of honesty. Sincerity in art is an illusory space in which the viewer is granted a position from which to consider the most horrible or beautiful. I think your work is perfectly made in this sense, the viewer is embraced warmly either in a reflection (mirror work) or the scarified flesh (flooring pieces or wax pieces) of what I see as a cosmos, or a boundary to said cosmos. Could sincerity be the precision in how the works are made, and in your choice of materials?

RJ: Without question sincerity plays an important role in how I choose materials and then approach those materials. The bigger role it plays in my work is to keep the disease of irony from infecting what I'm trying to do. As my uncle Scotty used to say, "I'm serious as a heart attack," and sincerity is my defense mechanism.

Nicht sicher

MATTHEW DAY JACKSON & RASHID JOHNSON

MATTHEW DAY JACKSON: Deine Photographien erinnern mich immer an eins meiner Familienphotos, aufgenommen in Knott's Berry Farm, das gibt so eine ironische Illusion vergangener Zeiten wieder. Nicht dass du denkst, der Vergleich sei abwertend gemeint. Im Gegenteil, er bestätigt die Rolle, die Humor in deiner photographischen Arbeit spielt.

RASHID JOHNSON: Als ich mich für Photographie zu interessieren begann, kauften mir alle Freunde meiner Mutter ein Buch über James Van Der Zee. Ich hatte mal fünfzehn Exemplare davon. Die meisten Aufnahmen dokumentieren die schwarze Mittel- und Oberschicht während der Harlem Renaissance. Mit dieser Art von Photographie konnte ich damals noch wenig anfangen. Meine Vorbilder waren Roy DeCarava, Henri Cartier-Bresson und Robert Frank. Der Strassenphotographie gehört die Zukunft – davon war ich als junger Bursche in Chicago überzeugt.

Die Photos von Van Der Zee habe ich, was Stil, Ort und Zeit angeht, als 16-Jähriger einfach nicht begriffen. Ein paar Jahre später änderte ich meine künstlerische Richtung und Van Der Zee wurde plötzlich relevant. Ich konnte seine Bilder in meinen Bildern reflektieren und die Idee, an einer Geschichte teilzunehmen, die nicht die meine war, reizte mich. Der Humor kommt daher, dass es absurd ist, mich in einen historischen Diskurs einzumischen, der meiner Arbeit um mehr als 80 Jahre vorausgeht. Titel wie *The New Negro Escapist Social and Athletic Club* (seit 2008) bringen diese Absurdität auf den Punkt. Es ging mir darum, die Funktion von Ort und Zeit in diesen Photos zu erweitern.

Was ist denn Knott's Berry Farm? Klingt kitschig.

MDJ: Knott's Berry Farm ist ein Wildwest-Themenpark. Ausser Achterbahnen gibt's dort eine Goldgräberstadt, eine Farm und einen General Store, alles aus Theaterkulissen gebaut. Die Analogie ist ein bisschen weit hergeholt, aber irgendwie stimmt sie trotzdem.

MATTHEW DAY JACKSON ist Künstler und lebt in Brooklyn, New York.

RASHID JOHNSON, DEATH BY BLACK HOLE "THE CRISIS," 2010, steel, black soap, wax, books, shea butter, plant, space rocks, mirror, gold paint, stained wood, 96 1/2 x 76 1/4 x 30" /
TOT DURCH SCHWARZES LOCH "DIE KRISE", Stahl, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Sheabutter, Pflanze, Weltraumgestein, Spiegel, Goldfarbe, gebeiztes Holz, 245,1 x 193,7 x 76,2 cm.





RASHID JOHNSON, *BLACK YOGA*
COMMUNICATION STATION, 2011, blackened
 steel, books, plants, shea butter, oyster shells,
 CB radios, branded red oak flooring, black
 soap, wax, Persian rug, 84 x 71 1/2 x 110" /
 SCHWARZES YOGA KOMMUNIKATIONS-
 STATION, geschwärzter Stahl, Bücher,
 Pflanzen, Sheabutter, Austernschalen,
 CB-Funkgeräte, roter Eichenfußboden mit Brand-
 marken, schwarze Seife, Wachs, Perserteppich,
 213,4 x 181,6 x 279,4 cm.

Der Mythos des Wilden Westens ist ein Phantasiegebilde, das sich auf einen spezifischen Ort und eine spezifische Zeit bezieht. Es gibt also Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart. Meinst du, dass der historische Diskurs, der über 80 Jahre alt ist, nichts mit dir zu tun hat?

RJ: Ich hatte immer Probleme, mich in historischen Narrationen wiederzuerkennen. Meine Mutter war Historikerin, ich war also von Kindheit an damit konfrontiert. Aber mir waren diese Geschichten egal, ich wollte sie nicht neu aufrollen oder neu erleben. Heute suche ich mir die Teile heraus, die ich brauche, und nicht selten erfinde ich auch einfach was selbst. Kunst als Zeitreise. Meine Arbeit gibt mir die Möglichkeit, Geschichte umzuschreiben, nicht als Revision, sondern als Fiktion. Mir gefällt dieser freie Umgang mit der Zeit.

MDJ: Die Bewohner des Planeten Tralfamadore in Kurt Vonneguts *Schlachthof 5* empfinden Geschichte als etwas Gegenwärtiges, das jederzeit abrufbar ist. Die Handlungsfreiheit, von der du redest, hilft dir dabei, eine zeitlose Kunst zu machen, die trotzdem ihren Ort hat. Dein Widerstand gegen Anachronismen, der deinen formalen Ausdruck prägt, richtet sich auch gegen den weitverbreiteten Irrglauben, zeitgenössische Kunst sei allein aus ihren historischen Wurzeln heraus erklärbar. Ist Zeit für dich ein Kunst-Stoff, mit dem du arbeitest?

RJ: Mich interessiert die Flexibilität der Zeit als Medium, besonders wenn man die festen Parameter vermeidet. Ich frag mich, wie viele Platten Sun Ra auf Tralfamadore verkauft hat. Er war garantiert ein Riesenknüller dort.

MDJ: Welchen Künstlern fühlst du dich formal am engsten verbunden? Man denkt an David Hammons, aber ich glaube, du hast mehr mit Joseph Beuys gemeinsam.

RJ: In Rezensionen meiner Arbeit fällt häufig der Name Hammons und ich habe da eigentlich kein Problem damit. Mir gefällt, was er macht, und wir behandeln manchmal ganz ähnliche Themen. Trotz aller Unterschiede war er sicher eine Inspiration für mich. Aber man spürt bei diesen Vergleichen, dass die Leute einfach nicht darum rumkommen, dich in eine Schublade wie Rasse oder Geschlecht zu stecken.

Andererseits kann ich verstehen, warum du Beuys als Vorläufer nennst. Der spirituelle Aspekt meiner Arbeit ist mir immer stärker bewusst geworden und da besteht eine Verwandtschaft zu Beuys – eine geistige Haltung, eine Fiktion, ein Fetisch, ein materielles Produkt.

MDJ: Ist ein solches Schablonendenken typisch amerikanisch? Sind wir wirklich so wichtig?

RJ: Ich glaube nicht, dass es diese Denkweise nur in Amerika gibt, aber wenn man hier zu Lande ein Gespräch führt, geht es eben oft in diese Richtung. Das ist der Grund, warum der Baseball-Pitcher Satchel Page immer mit Bob Gibson verglichen wird, obwohl Roger Clemens genauso infrage käme. Ich bin überhaupt im Moment ein totaler Baseball-Fan. Vielleicht aus reiner Faulheit.

MDJ: Auf das Thema Faulheit komme ich noch zurück. Was Baseball betrifft, denke ich an die strengen Regeln des Spiels, die sich – was für uns hier zählt – vom vorgeblichen Chaos unserer Gesellschaft abheben. Hast du die Baseball-Analogie gezogen, weil es dort eindeutige Regeln gibt?

RJ: Mich fasziniert die Poesie des Spiels mehr als die Regeln. Ich bin überhaupt ein Punkte- und Tabellen-Freak. Als ich klein war, liefen jeden Nachmittag die Spiele der Chicago Cubs im Fernsehen. Da konnten sich meine Eltern den Babysitter sparen.

MDJ: Die Helden unserer Jugend begleiten uns ins Erwachsenenleben. Sie weisen uns den Weg. Identifizierst du dich mit Octavia Butler oder mit Sun Ra, die irdische Probleme in die Zukunft oder in den Weltraum verschoben haben? Und wenn ja, welchen Raum hast du dir erobert?

RJ: Darf ich bitte beide sein? Und plauder doch nicht alle meine Vorbilder aus! Bin ich denn so leicht zu durchschauen? Die Bücher von Octavia Butler, Derrick Bell und Samuel R. Delany haben mir gezeigt, wie man die Welt und unsere Bewegung durch diese Welt mit völlig neuen Augen sehen kann. Die experimentelle Science-Fiction-Literatur hat mir Tore geöffnet und mich von gewissen Hemmungen befreit. Sie hat mir die Überzeugung genommen, dass es definitive Erwartungen gibt, wie ein Künstler zu arbeiten hat. Sun Ra ist für mich der interessanteste Fall. Er wollte der realen Welt entfliehen und zweifelte nie an seiner Phantasiewelt. Um diese Ernsthaftigkeit beneide ich ihn.

MDJ: Mir scheint, du willst totale Transparenz! Wollen wir das nicht alle? Ich glaube, absoluter Ernst ist die letzte Verteidigungslinie. Beneidest du seine Ernsthaftigkeit oder den Raum, den er für seine Ernsthaftigkeit erfunden hat?

RJ: Mich fasziniert der Wahn-Raum, den Sun Ra geschaffen hat, um ernst sein zu können, und der innere Widerspruch, der sich daraus ergibt. Für mich ist Ernsthaftigkeit der Endspurt, wo jeder Künstler zugeben muss, dass er nicht perfekt ist oder dass es keinen Gott gibt. Sun Ra beschloss, sich seine eigene Welt zu bauen. Offenbar hielt er die Welt, in der er lebte, für so hoffnungslos, dass jedes Wort oder jede Tat vergeudet war. Das denke ich manchmal auch.

MDJ: Der Mythos des geistesgestörten Künstlers, der schwierige, assoziationsreiche Werke schafft, gehört auch ins Repertoire dieses Wahns. Hast nicht auch du begonnen, dir im kumulativen Projekt der Kunstproduktion eine eigene Welt zu schaffen? Folgst du den Spuren von Sun Ra? Der hat seine Platten ja auch nicht auf dem Saturn verkauft.

RJ: Der Wahn ist sicher einer der besten Zugänge ins Kunstmachen. Ehe wir morgens aus

dem Haus gehen, prüfen wir uns gerne noch einmal im Spiegel. Später denken wir, so wie wir uns bei diesem letzten Check gesehen haben, sähen wir wirklich aus. Das spricht entweder dafür, ständig einen Taschenspiegel bei sich zu tragen, oder dafür, dass man es mit Illusionen im Leben weiter bringt. Ausserdem, woher weisst du, dass Sun Ra keine Platten auf dem Saturn verkauft hat? Wie konnte er sich sonst solch tolle Klamotten leisten?

MDJ: Gibt es einen Aspekt deiner Arbeit, der wichtiger ist als alle anderen?

RJ: Wenn ein Aspekt wichtiger wäre, hätt ich keinen Grund, andre Materialien zu verwenden.

MDJ: Ich finde es interessant, wie du Grundrisse zu Bildformaten machst. Sind die Grundrisse für dich eine Art «Goldenes Rechteck» – ein ideales Mass im Sinne von William Faulkner oder Bertrand Russell? Sind sie Ansatzpunkte deines Prozesses?

RJ: Als ich Russells «Warum ich kein Christ bin» las, hat mir sein schonungsloser Pragmatismus den Atem verschlagen. Ich verwende die Grundrisse als Orientierung und versuche dann mit aller Kraft, Widersprüche zu erzeugen. Diese Widersprüche sind das Herzblut meiner Arbeit. Eindeutige Aussagen sind nicht meine Sache, die gibt es ja auch im wirklichen Leben nicht. Wir sind wankelmütig in unseren sozialen und politischen Haltungen. Ich kann dieselbe Meinung in einem Gespräch vehement verteidigen und im nächsten Gespräch noch am selben Tag ebenso vehement ablehnen. Beide Male bin ich völlig von meinen Argumenten überzeugt und komme mir überhaupt nicht vor wie ein Opportunist. Ich fühle mich wohl in dieser Unentschiedenheit.

MDJ: Ist doch Schwachsinn, sich absolut sicher zu sein. Für mich ist es enorm wichtig, n i c h t sicher zu sein, n i c h t an meine Werke zu glauben – sonst bleib ich stehen und hör auf zu lernen. Ich verstehe, was du sagst, aber dass du dich wohl fühlst, nehme ich dir nicht ab.

RJ: Stimmt, bei all den Sachen, die ich dir über die Jahre vorgeflunkert habe, hast du mich immer verwarnt, wenn ich gesagt habe, dass ich mich wohl fühle. Du hast recht, ein Künstler sollte das Wort «Wohlgefühl» nur dann in den Mund nehmen, wenn er etwas beschreiben will, was er nicht ausstehen kann und wahrscheinlich nie erleben wird. Es macht mich aber schon ein bisschen traurig, das hier laut zu sagen.

MDJ: Wohlgefühl ist ein Beweis für die Existenz des Teufels. Welche Rolle spielt «Flüssigkeit» in deiner Arbeit? Dein Umgang mit dem privaten Raum erzeugt eine Spannung, die ich als Angst bezeichnen würde, ausgedrückt als perfekt intoniertes «fuck you». Ich arbeite an einer Oper mit dem Titel *Fuck You*. Wäre toll, wenn du mitmachen würdest.

RJ: Würde nichts lieber machen als eine *Fuck You*-Oper! Klingt toll. Ich glaube, was du da beschreibst, hat mit Rosalind Krauss' «postmedialer Kondition» zu tun. Da wir an kein Medium und an keine Praxis gebunden sind, bleiben wir quasi Junggesellen. Das Flüssige, Undefinierbare ruft jeder simplen Interpretation ein «fuck you» ins Gesicht.

MDJ: Ich möchte Gesangsunterricht nehmen, damit das optimal rüberkommt. Meinst du, die trivialen Erklärungen entstehen aus Faulheit oder Angst?

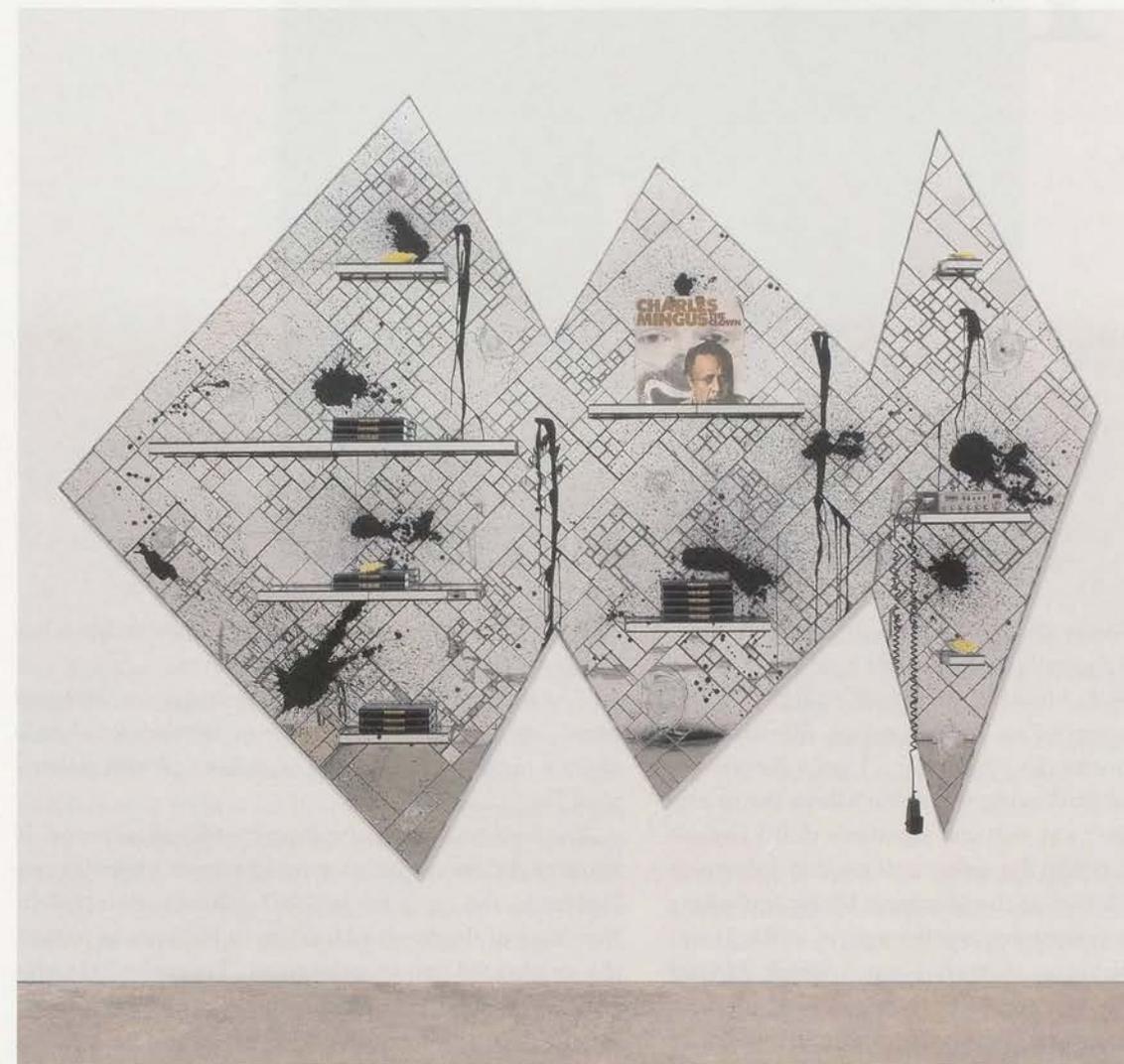
RJ: Kein Gesangsunterricht kann uns davor retten, was ich dieser Oper antun werde! Stimmt, Faulheit und Angst gehen oft Hand in Hand, aber die Hauptschuldige in diesem Fall ist wohl die Angst. Keiner will als Rassist gelten. Da geht man lieber auf Nummer sicher. Keiner will intolerant sein. Ich glaube, es war besser, als man noch weniger Angst vor dem Rassismus hatte. Die Zeiten waren irgendwie ehrlicher. Ich weiss, das klingt seltsam, aber es stimmt trotzdem.

MDJ: Nackte Ehrlichkeit ist brutal. In der Kunst errichtet die Ernsthaftigkeit einen illusionären Raum, in dem das Publikum sich einlassen kann auf die schrecklichsten und die schönsten Dinge. Das ist genau, was du mit deiner Kunst erreichen willst: Der Betrachter wird

eng umfassen, entweder von einer Reflexion (Spiegelwerke) oder von zerschürftem Fleisch (Boden-/Wachswerke), das – so sehe ich das zumindest – einem Kosmos angehört, oder einer Grenze dieses Kosmos. Liegt die Ernsthaftigkeit deiner Werke in der Präzision ihrer Fertigung und in der Wahl der Materialien?

RJ: Ja, Ernsthaftigkeit spielt eine wichtige Rolle bei der Auswahl und Bearbeitung der Materialien, aber noch wichtiger ist ihre Aufgabe, meine Arbeit gegen den Bazillus der Ironie zu immunisieren. Mein Onkel Scotty sagte immer: «Ich mein's so ernst wie ein Herzinfarkt.» Mein Ernst ist ein Schutzmechanismus.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)



RASHID JOHNSON, *GLASS JAW*, 2011, mirrored tile, black soap, wax, books, shea butter, vinyl, oyster shells, paint, 88 1/2 x 118 1/2 x 12" / GLASKIEFER, verspiegelte Kacheln, schwarze Seife, Wachs, Bücher, Sheabutter, Schallplatte, Austernschalen, Farbe, 224,8 x 301 x 30,5 cm.