

Lynette Yiadom-Boakye

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *THE DEVIL HAVING SAID SO*, 2012, oil on canvas, 71 x 63 1/8" /

WIE DER TEUFEL SAGT, Öl auf Leinwand, 180,3 x 160,3 cm.

(ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST, JACK SHAINMAN GALLERY, NEW YORK, AND CORVI-MORA, LONDON)



RIZVANA BRADLEY

The Quiet Bohemia

of Lynette Yiadom-Boakye's Paintings

A recent painting by Lynette Yiadom-Boakye depicts three young black women who appear to be dancers staring out over a misty horizon. Two stand rather intently with their hands on their hips, while the third breaks from the choreography of her two companions; turned slightly toward us, her pose seems to invite external speculation. All three sketchily occupy a foreground as hazy as the distance that commands their attention. Although the background vista is barely visible to us, it compels our gaze as well. The subdued quality of the scene, modulated by undertones of greens, browns, blues, and grays that vibrate across the canvas, presents a stark contrast to the violence of the work's title: *BLOOD SOAKED SOUTH* (2015) immediately brings to mind the American South, and the history and ongoing legacy of slavery, or the Global South, and Africa's brutal colonial inheritance. But the "South"

RIZVANA BRADLEY is assistant professor of Film and Media Studies and African-American Studies at Yale University, New Haven, Connecticut.

of the painting is without territory, a metonym for displacement and diasporic yearning that cannot be rendered pictorially.

Avoiding the usual optics of light and shade to create pictorial presence, Yiadom-Boakye's dream-like vignettes explore what José Muñoz has described as "a visuality that is not organized around the normative glare of a harsh daylight."¹ But if place is indefinite in her paintings, the figures who people them are distinct. Even when their forms recede into darkness, we can recognize an eclectic range of personalities, from solitary characters in sprouting feathered collars (such as *GREENFINCH*, 2012, and *BLUEBIRD*, 2014) to small social groups that congregate or pose together in bohemian artistic circles, strolling, sprinting, or swaying together (as in *HARD WET EPIC*, 2010; *FIREFLY*, 2011). There is a productive tension between Yiadom-Boakye's obscured landscapes as they point to the "anticipatory illumination" of art, which captures "that-which-is-not-yet-here," while her figures illustrate the emotional span of black life in the here and now.²

In Yiadom-Boakye's skillful hands, portraiture becomes a medium for navigating the intricacies and complexities of black subjectivity. This is accomplished via an aesthetic of quiet, a mood that subtends all of her paintings—whether they portray the calm of looking and waiting or the emotional release of running and dancing. In his 2012 book *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*, Kevin Quashie considers this concept "as a frame for reading black culture, [to] expose life that is

not already determined by narratives of the social world." Whereas the politics of representation demand that "black subjectivity exists for its social and political meaningfulness rather than as a marker of the human individuality of the person who is black," Quashie points to quiet as an under-recognized fundamental that structures the emotional life of black culture.³ Quiet might be understood as

a metaphor for the full range of one's inner life—one's desires, ambitions, hungers, vulnerabilities, fears . . . [T]

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *BLOOD SOAKED SOUTH*, 2015, oil on linen, 98 7/16 x 78 3/4" /
BLUTGETRÄNKTER SÜDEN, Öl auf Leinen, 250 x 200 cm.



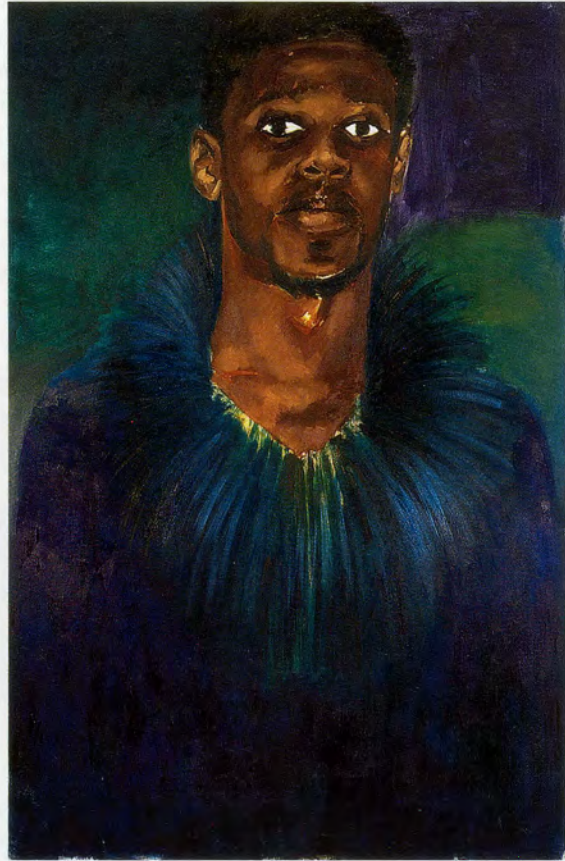
LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *GREENFINCH*, 2012,
oil on canvas, 55 1/8 x 39 3/8" /
GRÜNFINK, Öl auf Leinwand, 140 x 100 cm.



o notice and understand it requires a shift in how we read, what we look for, and what we expect, even what we remain open to. It requires paying attention in a different way.⁴¹

Paying attention to Yiadom-Boakye's paintings, both intellectually and emotionally, we sense that her figures' enigmatic poses signify something beyond the immediacy of their gestures—they suggest subjects lost in thought and contemplation. Take *REPOSE I* (2015), for example, in which a bearded man leans over the back of a chair or couch. The sheer affectivity that radiates from his face—eyebrows raised, eyes lit up—seduces and draws us in; we not only want to see what he sees but to experience the world with the same private excitement.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *BLUEBIRD*, 2014,
oil on canvas, 78 15/16 x 51 7/16" / HÜTTENSÄNGER,
Öl auf Leinwand, 200,5 x 130,6 cm.

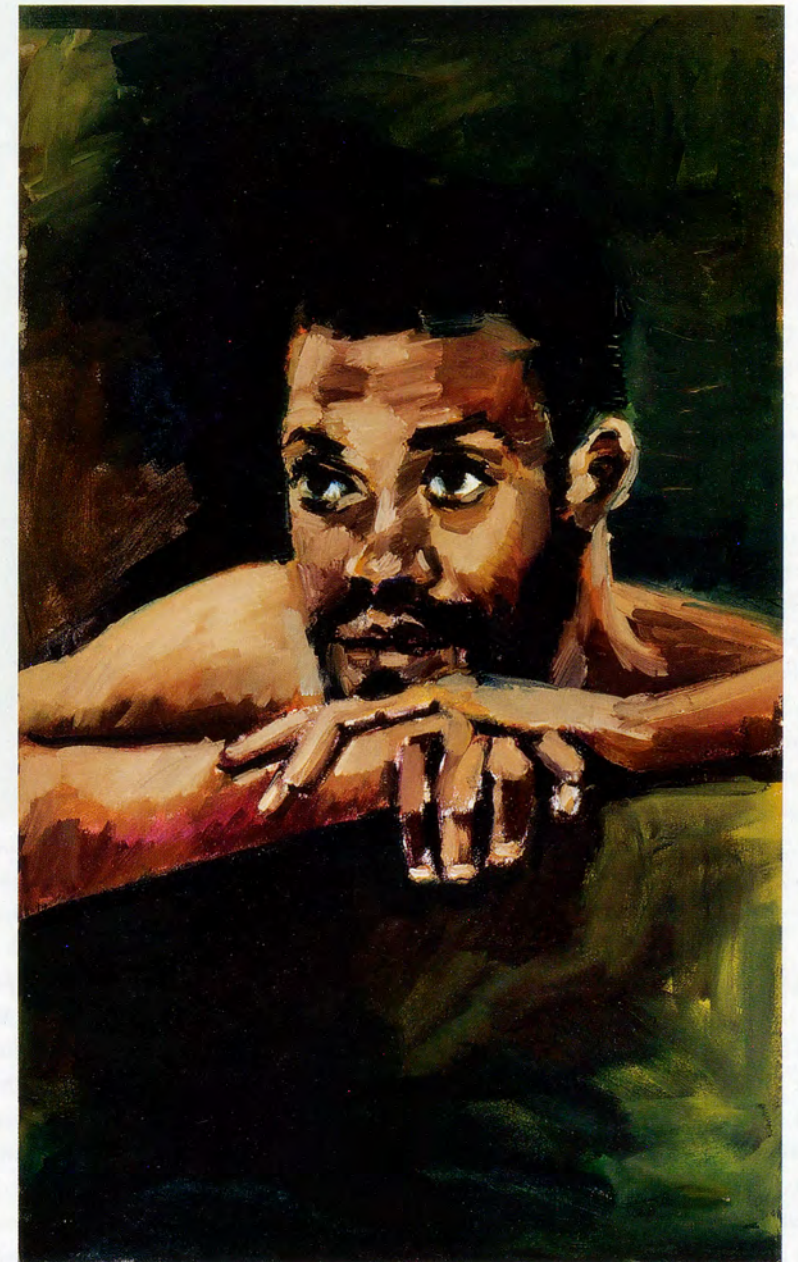


While Yiadom-Boakye's technique has often been compared to that of Manet, Cézanne, or Sargent, among other painters in the nineteenth-century canon, to my mind, her work recalls the portraits of Beauford Delaney (1901–1979), one of the best-known African-American painters of the Harlem Renaissance. Delaney's portrayals of his social circle of artists and writers, as well as of himself, attempt, in their textured renderings of the visage, to access and convey the inner workings of the psyche. Like Yiadom-Boakye, he paints the details of the face in slight exaggeration: In Delaney's numerous portraits of James Baldwin, the writer's bulging eyes are almost caricatured; but he also makes us feel thought as it

moves through his subject. Similarly, in Delaney's *PORTRAIT OF A YOUNG MUSICIAN* (1970), we encounter a figure gazing off into the distance, alone with his drifting thoughts.

Yiadom-Boakye does not paint real people, but her imaginary sitters epitomize the rich vocabularies of movement and gesture that have saturated black

avant-gardism's artistic and literary traditions. These avant-gardist vocabularies can be teased out of the tensions lived in the diaspora, in the shared sense of the fractured and layered temporalities of the past and the present, of history and memory, and vernacular and cosmopolitan imaginaries, which her work builds upon. These abstract tensions are held in the



LYNETTE YIADOM-BOAKYE,
REPOSE II, 2015, oil on canvas,
35 3/4 x 21 7/8" / RUHE II,
Öl auf Leinwand, 90,8 x 55,5 cm.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, *A BIRD IN THE HAND*, 2015, oil on linen, 31 1/2 x 23 5/8" /

EIN SPATZ IN DER HAND, Öl auf Leinen, 80 x 60 cm.

poses of the figure she paints, as in *A BIRD IN THE HAND*, *ALL OTHER FINDINGS*, and *A PIXIE AND A PRIEST* (all 2015). Their bodily attunements appear to be suspended between the serenity of inaction and a fleeting anticipation of movement. I immediately recall how these themes play out in the fictional worlds of writers as disparate as Nella Larsen and the poet Bob Kaufman, and even more prominent poets and writers like Langston Hughes, Zora Neale

Hurston, Amiri Baraka, up through the present in works by Colson Whitehead, Teju Cole, Zadie Smith, and others. In Yiadom-Boakye's paintings, we again discern the slightly eccentric, troubled bohemian whose singular experience unfolds from the fabric of black collective life.

Indulging the action of the brush as it traces the body, Yiadom-Boakye renders the physicality of her figures through shimmering tracks of tawny, brown,

and black hues; she uses paint to emphasize the material forms of blackness and the material life of black skin and flesh. If, as previous writers have commented, her paintings are in part about the materiality of paint, this is not detached from representations of blackness and sexuality, which inflect the pictorial space and the painted surface; the composition of the works further reveals the significance of their interanimation. Blackness and sexuality are here treated not as identity categories but as forms, in a radical transposition and translation of the measure and feel of black corporeality from the embodied world of the pose to the canvas. The beauty of her work can be found in how these ideas illuminate paint and enable light and color to take on richly textured accents. Consider *SOLITAIRE* (2015), which depicts a male figure dressed in a simple all-black ensemble, as if in mid-rehearsal, with a fox stole casually thrown over one shoulder. He stands with one foot gently turned out, away from the viewer, pointing in the opposite direction as his forward gaze, a position that tilts the portrait and throws its composition slightly off-center. The *solitaire's* imminent performance reverses the source of light in the image: Light bounces off him, but is nowhere to be seen around him; in effect, he becomes his own spotlight.

Quiet, as Quashie reminds us, is not the same as *silence* or *stillness*. "Silence often denotes something that is suppressed or repressed," he writes, "and is an interiority that is about withholding, absence, and stillness. Quiet, on the other hand, is presence . . . and can encompass fantastic motion." Later, Quashie refers to an image of a 115-year-old woman born into slavery: "What looks like stillness in the photograph is . . . a whole world of agitation."⁵ Fred Moten thinks about the subdued qualities of motion specifically with respect to black objecthood within the visual context of an 1882 photograph by Thomas Eakins, *AFRICAN-AMERICAN GIRL NUDE, RECLINING ON A COUCH*. Moten states that the young girl, posed like an odalisque, "quickness against being stilled"; echoing Ralph Ellison, he describes her as "moving without moving," seizing upon the little girl's "illicit display" not just simply of herself but of herself in relation to a larger history of people posed as things and commodities. At stake is the "undis-

ciplined image" of the girl's stillness, which Moten explains is "always partial," precisely because of its internally resistant motion against that history. Here the pose is a performative iteration of what Moten calls the "object in resistance," and an expression of "blackness-as-fugitivity."⁶

Perhaps this is why Yiadom-Boakye chooses to paint so many dancers, whose very *métier* is movement. This restless fugitivity is echoed in the irreducibility of their poses. In *PROFIT FROM A PROLOGUE* (2015), for instance, three figures are dressed identically in black leggings and a white sleeveless top, but each takes up a unique physical stance. While it is unclear whether the work depicts multiple views of a single person or different individuals, the tripled figure signifies the links between subjectivity, temporality, and finitude, of implied encounters with the self at different moments in time, potentially split across geographical spaces, territories, and histories. The work points to the way consciousness is shaped at the nexus of these disjunctions, which have enriched the cultural imaginaries that constitute a quintessentially diasporic experience. Just as in *BLOOD SOAKED SOUTH*, the gaze that perhaps emanates from a single self splits off from an encounter with multiple selves scattered across the nondescript, hazy horizon. At stake is the desire that comes together in that gaze, and what might be found at that horizon's nebulous vanishing point. These visions of diaspora, which move through the speculative poses of lovers and friends, lone travelers and solitary thinkers, and bohemian circles, trace the rich histories of black life and artistry that have rendered blackness visceral, spontaneous, and spiritual.

1) José Muñoz, "The Sense of Watching Tony Sleep," *South Atlantic Quarterly*, 106:3 (2007), 547.

2) *Ibid.*

3) Kevin Quashie, *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012), 8, 4.

4) *Ibid.*, 6.

5) *Ibid.*, 30, 134.

6) Fred Moten, "Taste Flavor Dissonance Escape," in *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, vol. 17, no. 2 (July 2007), 217-46.

RIZVANA BRADLEY

Die ruhige Boheme

der Gemälde von Lynette Yiadom-Boakye

Ein neueres Gemälde von Lynette Yiadom-Boakye zeigt drei junge schwarze Frauen, offenbar Tänzerinnen, die einen dunstigen Horizont fixieren. Die Hände in die Hüften gestemmt, stehen zwei von ihnen eher konzentriert da, während die dritte aus der Choreographie ihrer Begleiterinnen ausbricht; ihre dem Betrachter leicht zugewandte Haltung scheint uns zu Spekulationen einzuladen. Alle drei füllen skizzenhaft einen Vordergrund aus, der so verschwommen ist wie die Ferne, die die Aufmerksamkeit der Figuren beherrscht. Obwohl vom Hintergrundpanorama kaum etwas zu erkennen ist, fesselt es auch unseren Blick. Die gedämpfte Qualität der Szene, deren modulierende Untertöne von Grün, Braun, Blau und Grau sanft über die Leinwand wogen, steht im krassen Gegensatz zu dem brachialen Titel des Werks: BLOOD SOAKED SOUTH (Blutgetränkter Süden, 2015) erinnert augenblicklich an

RIZVANA BRADLEY ist Assistenzprofessorin der Film- und Medienwissenschaften sowie Afroamerikanischer Studien an der Yale University, New Haven, Connecticut.

den amerikanischen Süden, an die Sklaverei, ihre Geschichte und ihr anhaltendes Vermächtnis, oder an den globalen Süden und Afrikas grausames Kolonialerbe. Der «Süden» des Gemäldes aber, als Metonymie für Vertreibung und diasporale Sehnsucht, die sich in Bildern nicht wiedergeben lassen, hat kein Territorium.

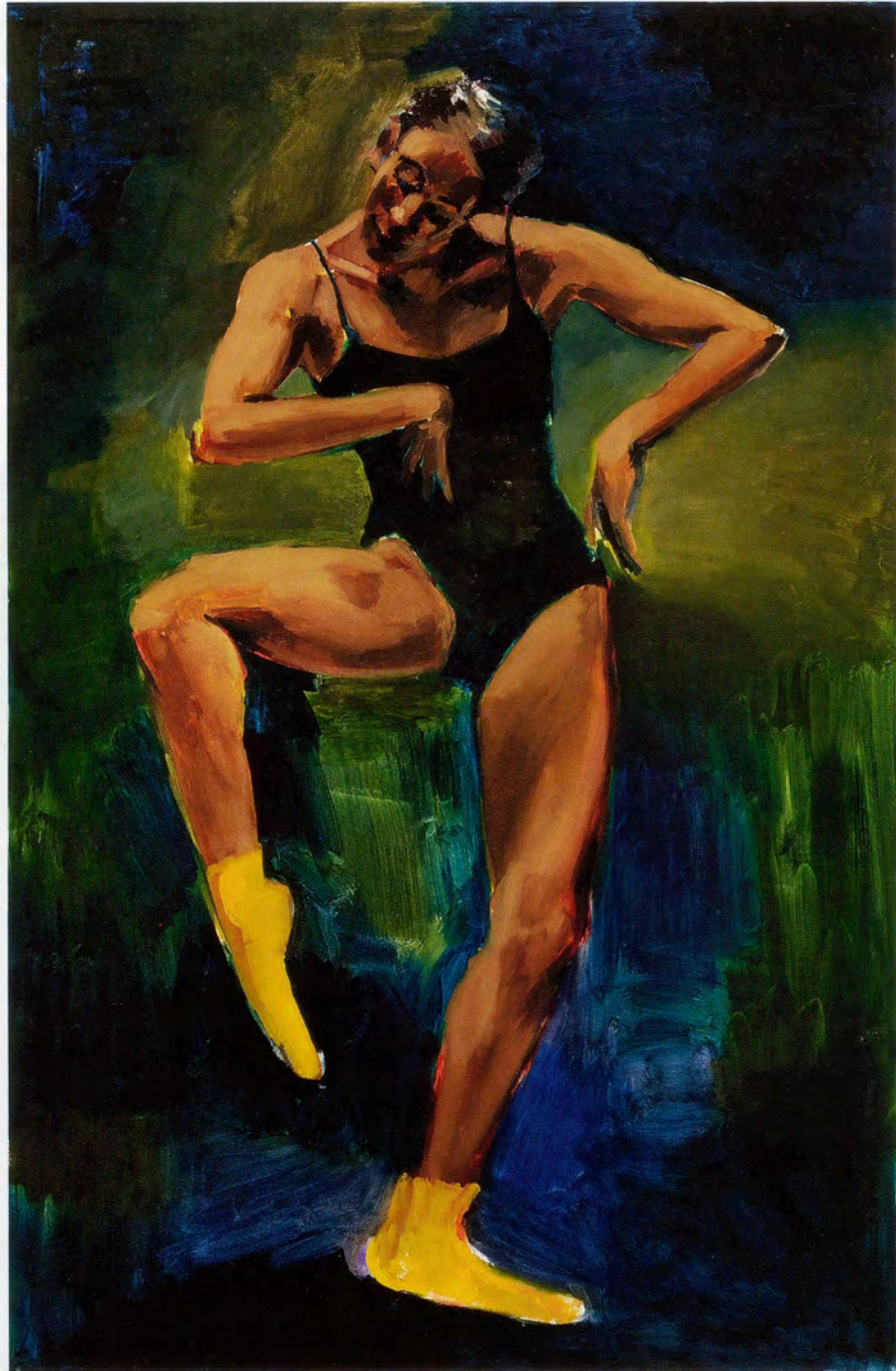
Indem sie die übliche Licht-und-Schatten-Optik vermeidet, um bildhafte Präsenz zu erzeugen, erkundet Yiadom-Boakye in ihren traumgleichen Vignetten, was José Muñoz als «eine Visualität» beschrieben hat, «die nicht um die normative Helligkeit eines grellen Tageslichts angeordnet ist». ¹⁾ Doch so unbestimmt der Ort dieser Gemälde ist, so eindeutig sind die Figuren, von denen sie bevölkert werden. Selbst wenn sich ihre Umrisse in der Dunkelheit verlieren, erkennen wir einen bunten Reigen an Persönlichkeiten, vom einsamen Charakter im ausladenden Federkragen – wie in GREENFINCH (Grünfink, 2012) und BLUEBIRD (Hüttensänger, 2014) – bis zur kleinen Gesellschaft, die im bohemehaften Künstlerzirkel zusammenkommt oder posiert und gemeinsam spa-

zieren geht, läuft oder sich im Tanz wiegt – wie in HARD WET EPIC (Hart, nass, episch, 2010), FIREFLY (Glühwürmchen, 2011). Es herrscht eine produktive Spannung zwischen Yiadom-Boakyes verschleierte Landschaften, wenn sie auf das Ahnen, das Vorwegnehmen, den «Vor-Schein» der Kunst hindeuten, der «Das-was-noch-nicht-hier-ist» einfängt, und ihren Figuren, die die emotionale Spannweite schwarzen Lebens im Hier und Jetzt sichtbar machen.²⁾

Unter Yiadom-Boakyes geschickten Händen wird die Porträtmalerei zum Mittel, um die Komplexität und Vielschichtigkeit schwarzer Subjektivität zu bewältigen. Das entscheidende Moment dieser Malerei ist eine Ästhetik der Ruhe, eine Stimmung, die allen Gemälden der Künstlerin zugrunde liegt – ganz gleich, ob sie die Gelassenheit von Sehenden und Wartenden oder die Gefühlsausbrüche von Läufern und Tänzern abbilden. In seinem 2012 erschiene-

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, HARD WET EPIC, 2010, oil on canvas, 78 3/4 x 70 7/8" /
HART, NASS, EPISCH, Öl auf Leinwand, 200 x 180 cm.





LYNETTE YIADOM-BOAKYE, A PIXIE AND A PRIEST, 2015, oil on canvas, 78 3/4 x 51 3/16" /
EINE ELFE UND EIN PRIESTER, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.

nen Buch *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture* betrachtet Kevin Quashie das Konzept der Ruhe «als ein Gerüst zum Lesen schwarzer Kultur, [um] Leben [zu] enthüllen, das noch nicht von Narrativen der Mitwelt definiert ist». Während die Politik der Repräsentation verlangt, dass «schwarze Subjektivität um ihrer sozialen und politischen Aussagekraft willen existiert und nicht als Kennzeichen der menschlichen Individualität des einzelnen Schwarzen», verweist Quashie auf die Ruhe als unterschätzte Grundlage, die das Gefühlsleben schwarzer Kultur strukturiert.³⁾ Und Ruhe begreift er als

eine Metapher für die ganze Bandbreite des eigenen Innenlebens – die eigenen Wünsche, Bestrebungen, Sehnsüchte, Verletzlichkeiten, Ängste ... [Um] sie wahrzunehmen und zu verstehen, bedarf es einer Veränderung dessen, wie wir lesen, wonach wir suchen und was wir erwarten, ja sogar, wofür wir offen bleiben. Es bedarf einer anderen Art von Aufmerksamkeit.⁴⁾

Schenken wir den Gemälden von Yiadom-Boakye Aufmerksamkeit, sowohl gedanklich als auch emotional, dann spüren wir, dass die enigmatischen Posen ihrer Figuren über die Unmittelbarkeit ihrer Gesten hinausweisen – sie erwecken die Vorstellung von in Gedanken und Einkehr versunkenen Charakteren. In *REPOSE I* (Ruhe I, 2015) etwa lehnt ein bärtiger Mann auf der Rückenlehne eines Sessels oder Sofas. Das pure Gefühl, das aus seinem Gesicht strahlt – die Augenbrauen hochgezogen, die Augen leuchtend –, verführt und verschlingt uns; wir wollen nicht nur sehen, was er sieht, sondern auch die Welt mit derselben persönlichen Begeisterung erleben.

Während Yiadom-Boakyes Malweise oft mit der Technik einer Reihe von Malern aus dem Kanon des 19. Jahrhunderts verglichen wird, darunter Edouard Manet, Paul Cézanne oder John Singer Sargent, erinnert ihr Werk in meinen Augen an die Porträts von Beauford Delaney (1901–1979), einem der bekanntesten afroamerikanischen Maler der Harlem Renaissance. Sowohl Delaneys Bildnisse der Künstler und Schriftsteller aus seinem Umkreis als auch seine Selbstporträts versuchen in ihrer strukturierten Wiedergabe des Gesichts in das Innenleben der Seele vorzudringen und es zu vermitteln. Wie Yiadom-Boakye stellt er die Gesichtsdetails leicht übertrieben dar: In den zahlreichen Porträts, die Delaney

von James Baldwin schuf, wirken die hervorstehenden Augen des Schriftstellers fast wie Karikaturen; doch gleichzeitig lässt der Maler uns spüren, wie die Gedanken sein Modell durchströmen. Auf ähnliche Weise begegnen wir in Delaneys *PORTRAIT OF A YOUNG MUSICIAN* (Porträt eines jungen Musikers, 1970) einer Figur, die, mit ihren dahintreibenden Gedanken allein, an uns vorbei in die Ferne starrt.

Yiadom-Boakye malt keine echten Menschen. Ihre imaginären Modelle verkörpern vielmehr das reiche Vokabular der Bewegungen und Gesten, von denen die Kunst- und Literaturtraditionen des schwarzen Avantgardismus durchtränkt sind. Der Künstlerin gelingt es, diese avantgardistischen Wortschätze aus den in der Diaspora gelebten Spannungen herauszukitzeln – gebrochenen und einander überlagernden Zeitlichkeiten, die Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Erinnerung, volkstümliche und kosmopolitische Vorstellungen miteinander teilen und auf denen ihr Werk aufbaut. *A BIRD IN THE HAND* (Ein Vogel in der Hand), *ALL OTHER FINDINGS* (Alle weiteren Befunde) und *A PIXIE AND A PRIEST* (Eine Elfe und ein Priester, alle 2015) zeigen Figuren, in deren Posen diese abstrakten Spannungen enthalten sind. Ihre körperlichen Gestimmtheiten scheinen zwischen der Gelassenheit des Nichtstuns und einer flüchtigen Bewegungserwartung zu schweben. Sofort fällt mir ein, wie diese Themen in den fiktionalen Welten von so unterschiedlichen Autoren wie Nella Larsen und dem Beat-Poeten Bob Kaufman, bei noch bekannteren Dichtern und Schriftstellern wie Langston Hughes, Zora Neale Hurston oder Amiri Baraka und schliesslich in den zeitgenössischen Werken von Colson Whitehead, Teju Cole, Zadie Smith und anderen auftauchen. In Yiadom-Boakyes Gemälden erkennen wir erneut die leicht exzentrische, besorgte Bohémienne, deren singuläres Erleben sich aus dem Gewebe kollektiven schwarzen Lebens heraus entfaltet.

Während ihr Pinsel in freiem Lauf den menschlichen Linien nachspürt, gibt Yiadom-Boakye die Körperlichkeit ihrer Figuren in schimmernden Spuren von Ocker-, Braun- und Schwarztönen wieder; sie setzt Farbe ein, um die körperlichen Formen des Schwarzseins und die stoffliche Existenz von schwarzer Haut und schwarzem Fleisch zu betonen. Wenn

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, SOLITAIRE, 2015,
oil on canvas, 78 3/4 x 51 3/16" /
SOLITÄR, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.



ihre Gemälde, wie von früheren Autoren angemerkt, in Teilen die Materialität von Farbe thematisieren, dann geschieht dies im Zusammenspiel mit Darstellungen von Schwarzsein und Geschlechtlichkeit, die den Bildraum und die gemalte Oberfläche abwandeln; wie wichtig ihre gegenseitige Belebung ist, wird in der Komposition der Arbeiten zusätzlich offenbar. Schwarzsein und Geschlechtlichkeit werden hier nicht als Identitätskategorien behandelt, sondern als Formen in einem Prozess, der das Mass und Gefühl schwarzer Körperlichkeit radikal von der verbleiblichen Welt der Pose auf die Leinwand um- und übersetzt. Die Schönheit der Arbeit liegt bei Yiadom-Boakye darin, wie diese Ideen die Malfarbe erleuchten und wie sie Licht und Farbe in die Lage versetzen, reich strukturierte Akzente anzunehmen. So zeigt SOLITAIRE (Solitär, 2015) einen jungen Mann im schlichten schwarzen Dress, wie mitten in einer Probe, mit einer lässig über die Schulter geworfenen Fuchsstola. Sein rechter Fuss ist vom Betrachter weg nach aussen gedreht und zeigt in die entgegengesetzte Richtung wie sein vorwärts gerichteter Blick. Diese Körperhaltung lässt das Porträt kippen und rückt das Arrangement leicht aus der Bildmitte heraus. Der bevorstehende Auftritt des Solitärs kehrt die Lichtquelle des Bildes um: Licht prallt von ihm ab, ist aber nirgendwo um ihn herum zu sehen; er wird faktisch zu seinem eigenen Scheinwerfer.

Ruhe, wie Quashie uns erinnert, ist nicht dasselbe wie Schweigen oder Stille. «Schweigen bezeichnet oft etwas, was unterdrückt oder verdrängt wird», schreibt er, «und ist eine Innerlichkeit, die von Zurückhaltung, Abwesenheit und Stille handelt. Ruhe hingegen ist Präsenz [...] und kann phantastische Bewegung umfassen.» Später kommt Quashie auf das

Bild einer 115-Jährigen zu sprechen, die in die Sklaverei hineingeboren wurde: «Was auf dem Photo wie Stille aussieht, ist [...] eine ganze Welt voller Bewegung.»⁵⁾ Fred Moten behandelt die Frage der unterdrückten Eigenschaften von Bewegung insbesondere im Hinblick auf das schwarze Objektsein im visuellen Kontext einer Photographie von Thomas Eakins aus dem Jahr 1882, AFRICAN-AMERICAN GIRL NUDE, RECLINING ON COUCH (Liegender afroamerikanischer Mädchenakt auf einem Sofa). Moten stellt fest, dass das wie eine Odaliske dargestellte junge Mädchen «gegen das Stillliegen ankämpft»; anknüpfend an Ralph Ellison beschreibt er es als «in Bewegung, ohne sich zu bewegen» und greift die «unerlaubte Zurschaustellung» nicht nur des Mädchens selbst, sondern des Mädchens selbst in Bezug auf eine um-



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, THE WOMAN THAT WATCHES, 2015, oil on canvas, 78 3/4 x 51 3/16" /
DIE FRAU, DIE BEOBACHTET, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.

LYNETTE YIADOM-BOAKYE, WATCHER, 2011,
oil on canvas, 78 3/4 x 51 1/8" / BEOBACHTERIN,
Öl auf Leinwand, 200 x 129,6 cm.

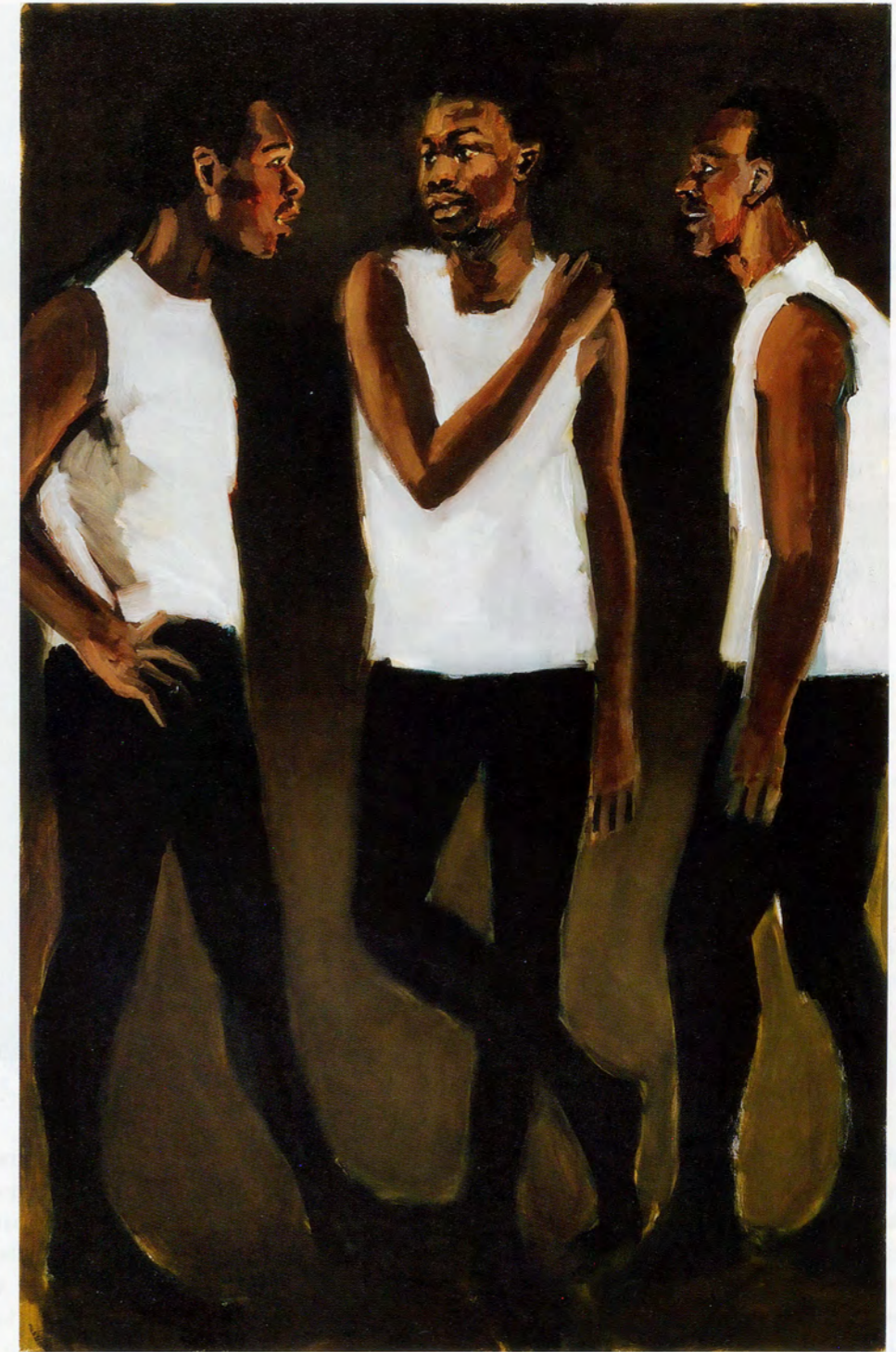


fänglichere Geschichte von Menschen auf, die als Dinge oder Waren dargestellt werden. Es geht um das «tugendlose Bild» von der Stille des Mädchens, die, wie Moten erklärt, «immer unvollständig» ist, gerade weil sie sich dieser Geschichte innerlich bewegt widersetzt. Die Pose ist hier eine performative Wiederholung dessen, was Moten das «Objekt im Widerstand» nennt – und einen Ausdruck von «Schwarzsein als Flüchtigkeit».⁶⁾

Vielleicht ist das der Grund, warum Yiadom-Boakye so viele Tänzerinnen und Tänzer malt, deren ureigenes Metier die Bewegung ist. Dieses rastlose Flüchtigkeit hält in der Nichtreduzierbarkeit ihrer Posen wider. Die drei Figuren in PROFIT FROM A PROLOGUE (Profit aus einem Prolog, 2015) zum Beispiel tragen identische schwarze Hosen oder Leggings und weiße ärmellose Oberteile, weichen in ihren Körperhaltungen jedoch deutlich voneinander ab. Während unklar ist, ob das Werk mehrere Ansichten derselben Person oder verschiedene Personen zeigt, steht die dreifache Figur für die Verknüpfung von Subjektivität, Zeitlichkeit und Endlichkeit, von impliziten Begegnungen mit dem Ich zu unterschiedlichen Zeitpunkten, womöglich verteilt über geographische Räume, Territorien und historische Vergangenheiten. Das Werk deutet darauf hin, wie am Nexus dieser Aufspaltungen – dieser Bereicherung der kulturellen Vorstellungen, die eine durch und durch diasporale Erfahrung ausmachen – Bewusstsein geformt wird. So wie in BLOOD SOAKED SOUTH bricht sich der Blick, der vielleicht von einem einzigen Ich ausgeht, an einer Begegnung mit mehreren Ichs, die über den unbestimmten, verschwommenen Horizont verstreut sind. Es geht um das Verlangen, das sich in diesem Blick versammelt, und um die Frage, was am Fluchtpunkt jenes nebulösen Horizonts zu entdecken sein könnte. Diese Visionen von Diaspora, die sich durch die spekulativen Posen von Liebenden und Freunden, von einsamen Reisenden, einzelnen Denkern und Bohemekreisen ziehen, zeichnen die reiche Geschichte des schwarzen Lebens und Künstlertums nach, aus der das Schwarzsein als instinktiv, spontan und spirituell hervorgegangen ist.

(Übersetzung: Kurt Rehkopf)

- 1) José Muñoz, «The Sense of Watching Tony Sleep», in *South Atlantic Quarterly*, Bd. 106, Nr. 3 (2007), S. 547.
- 2) Ebd.
- 3) Kevin Quashie, *The Sovereignty of Quiet: Beyond Resistance in Black Culture*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2012, S. 8, 4.
- 4) Ebd., S. 6.
- 5) Ebd., S. 30, 126.
- 6) Fred Moten, «Taste Flavor Dissonance Escape», in *Women and Performance: A Journal of Feminist Theory*, Bd. 17, Nr. 2 (Juli 2007), S. 217–246.



LYNETTE YIADOM-BOAKYE, PROFIT FROM A PROLOGUE, 2015, oil on canvas, 78 3/4 x 51 3/16" /
PROFIT AUS EINEM PROLOG, Öl auf Leinwand, 200 x 130 cm.