

BEGLEITHEFT

DE

NOAH DAVIS

**KURATIERT VON
PAOLA MALAVASSI**

**07.09.2024 –
05.01.2025**

DAS MINSK präsentiert die bisher größte internationale institutionelle Werkschau des US-amerikanischen Künstlers Noah Davis (1983, Seattle – 2015, Los Angeles).

Die chronologisch angelegte Retrospektive versammelt bislang nicht ausgestellte Gemälde, Arbeiten auf Papier und Skulpturen aus den acht Jahren seines künstlerischen Schaffens – von seiner ersten Ausstellung im Jahr 2007 bis zu seinem frühen Tod 2015.

Davis wusste, dass er die Verantwortung hatte, die Menschen zu repräsentieren, die ihn umgaben. So schuf er eine Reihe von Gemälden, die das Leben von Schwarzen Menschen in den Mittelpunkt stellen. Dabei erhob er die Normalität zum Sujet der Kunst: Seine Figuren tauchen in Swimmingpools, sie schlafen, tanzen, musizieren, sie lesen und betrachten Kunstwerke in Umgebungen, die sowohl realistisch als auch traumähnlich, fröhlich wie auch melancholisch sein können. Genau dort fand Davis das Menschliche, Existenzielle und Allgemeingültige. Oftmals übertrug er tradierte Sujets und magische Elemente in seine unmittelbare Umgebung in Los Angeles und schuf so zeitlose Szenen voller Referenzen, die ortsbezogen und allgemeingültig zugleich sind.

Gemeinsam mit seiner Frau Karon Davis gründete er zudem 2012 das Underground Museum in Arlington Heights und schuf somit einen für alle Menschen zugänglichen Ort für die Begegnung mit Kunst in einem historisch von Schwarzen und Latinx bewohnten Viertel von Los Angeles.

Die Ausstellung unterstreicht Davis' einzigartigen Blick und sein umfangreiches Wissen über die Geschichte der figurativen Malerei – einschließlich auch über die deutsche Kunst von der Neuen Sachlichkeit und dem Magischen Realismus bis hin zur Leipziger Schule. Gleichzeitig zeigt sie, wie seine Motive den sogenannten Kanon aufbrechen und infrage stellen, indem sie sein unmittelbares Umfeld

mit einbeziehen. Dazu griff er auf anonyme Fotografien zurück, die er auf Flohmärkten fand, auf persönliche Archive, auf Bilder aus Film und Fernsehen, Musik, Literatur und Kunstgeschichte sowie auf seine eigene Vorstellungskraft – und schuf auf diese Weise ein faszinierendes Gesamtwerk, das weder expressionistisch noch surrealistisch, weder romantisch noch neusachlich ist. Es scheint zwischen all dem zu liegen, zwischen dem Realen und dem Magischen.

SO MAGIC, SO REAL

Die Szenen, die Noah Davis malt, sind oftmals so magisch, wie sie real sind.

Seine Sujets umfassen häusliche, alltägliche Szenen sowie das Leben in der Nachbarschaft und das Verhältnis zwischen einer sich ständig weiterentwickelnden Stadt und den Menschen, die darin wohnen. Davis' Protagonist:innen sind dabei fast ausnahmslos Schwarz. Um sie darzustellen, greift er auf tradierte Sujets der Kunstgeschichte wie Interieurs, Darstellungen von Mutter und Kind oder Porträts zurück. Die Szenen ereignen sich oft »nebenan«, im eigenen Umfeld, zu Hause oder draußen, in der Nachbarschaft. Durch den Verzicht auf zeitgenössische Details wie Kleidung, Technologie und Straßenschilder wirken sie universell und zeitlos.

Die auf den ersten Blick so gewöhnlich scheinenden Szenen durchbricht Davis durch immer wiederkehrende Momente des Magischen, Traumähnlichen und Surrealen, die mit den Sehgewohnheiten der Betrachter:innen brechen.

Referenzen auf Romantik, Expressionismus, Surrealismus, Neue Sachlichkeit und die Neue Leipziger Schule treffen hier auf das Schwarze Leben in Los Angeles. Davis' Malerei liegt irgendwo zwischen all diesen figurativen Kunstrichtungen, irgendwo zwischen dem Realen und dem Magischen. In seinem Werk treffen ägyptische Mythologie auf Wohnsiedlungen, Mutter und Kind auf einen Rap-Song, Politik auf ein Fabelwesen: Die ägyptische Mythologie kann sich, wie im Gemälde *Isis* (2009), in dem Noah Davis' Frau Karon die Rolle der Gottheit einnimmt, mitten in einem typischen Hinterhof in Los Angeles abspielen, und ein unerfülltes politisches Versprechen kann in Davis' Malerei in Form eines Fabelwesens, hier eines berittenen Einhorns, in Erscheinung treten. (PM)

Single Mother with Father out of the Picture (2007/08)

Ein klassisches Motiv der Malerei: Mutter mit Kind. Beide blicken aus dem Bild heraus, jedoch nicht auf uns Betrachter:innen. Beide sind weiß gekleidet, die Mutter lediglich in einem weißen T-Shirt, die Tochter in weißer Unterhose oder Windel, weißen Socken und einem dicken weißen Gips am linken Arm. Wie hat sie sich diese Verletzung wohl zugezogen? Das Kind steht im Schutzraum zwischen den Beinen der Mutter, die auf einem breiten, gepolsterten Sessel mit Blumenmuster sitzt. Auf einem Beistelltisch steht ein vom Bildrand angeschnittener Fotorahmen: Ist das der Vater auf dem Foto? Wo ist der Vater?

Anfang der 2000er-Jahre durchforstete Davis Flohmärkte und Antiquitätenläden nach bildlichen Hinterlassenschaften afro-amerikanischer Familien und trug aus tausenden und abertausenden Schnappschüssen ein umfangreiches fotografisches Archiv »normalen« Schwarzen Lebens in den USA zusammen. Er wollte diese »anonymen Momente festhalten und sie dauerhaft machen«, wollte das Alltagsleben Schwarzer Amerikaner:innen darstellen, nicht das Trauma, den Ausnahmezustand, die Unterdrückung. Und doch ist das Bild durchaus mehrdeutig. Denn, wie die Malerin Marlene Dumas, eines seiner großen Vorbilder, im Katalog der Ausstellung beobachtet, ist Davis ein »Experte in Sachen Zweideutigkeit [und ...] wusste um das Geheime, Verborgene, Unsichtbare«. (NB)

Bad Boy for Life (2007)

Das Gemälde *Bad Boy for Life* von Noah Davis zeigt eine elegant gekleidete Mutter in High Heels, die gerade dabei ist, ihrem Sohn den Hintern zu versohlen. Sie starrt uns mit weit aufgerissenen Augen an; an der Stelle, wo eigentlich ihr Mund sein sollte, ist ein fleischfarbener Farbfleck. Wir sind die einzigen Zeug:innen dieser Szene. Davis' Titel deutet an, was die Mutter ohne Worte zum Ausdruck bringt: Die Bestrafung wird lebenslange Spuren hinterlassen.

Eine Mutter verliert die Fassung und entpuppt sich als allzu menschlich – ähnlich wie die Jungfrau Maria auf dem berühmten Gemälde von Max Ernst im Kölner Museum Ludwig, die gerade dabei ist, dem Jesuskind den nackten Hintern zu versohlen. Noah Davis' Humor zeigt sich in der Dramaturgie der gemalten Szene, der bürgerlichen Umgebung im Stil des französischen Malers Balthus und einem Titel, der sowohl einen Song als auch ein Selbsthilfebuch oder einen Film bezeichnen könnte. In der Tat kommt einem der Rap-Song *Bad Boy for Life* von P. Diddy, Black Rob und Mark Curry aus dem Jahr 2001 in den Sinn, oder die Actionkomödie *Bad Boys for Life* mit Will Smith und Martin Lawrence. In Anbetracht der Tatsache, dass der Film erst 2020 erschien, stellt sich die Frage: Hat Noah Davis über ein Jahrzehnt zuvor bereits den Titel für den Hollywood-Blockbuster geliefert oder war es der Rap-Song?

Noah Davis bricht mit dem »Kanon« und widersetzt sich den Erwartungen an die Darstellung der Mutter-Sohn-Dynamik. Seine Vision steht im krassen Gegensatz zu den zahllosen idealisierten Szenen der Kunstgeschichte, in denen sich Mütter liebevoll ihren Kindern widmen. Das Gemälde zeigt eine andere Seite der Mutterschaft. (PM)

40 Acres and a Unicorn (2007)

40 Acres and a Unicorn ist ein mysteriöses Bild. Aus einem matten, flächigen, schwarzen Hintergrund taucht ein weißes Einhorn auf. Es wirkt, als habe es sich nur mit Mühe aus der Zweidimensionalität der Bildebene gelöst und sei wie ein Aufklappbild in die Räumlichkeit gekippt. Das magische Fabelwesen trägt nur ein halbes Zaumzeug, einen schemenhaft angedeuteten Westernsattel ohne Gurt und bemerkenswerterweise keine Zügel, die es lenken würden. Auch die menschliche Figur im Sattel wirkt rätselhaft. Ist das ein erwachsener Mann oder ein Kind mit sehr ernsthaftem Gesichtsausdruck? Das Einhorn steht nicht auf dem Boden, es schwebt im luftleeren Schwarz des Bildgrunds.

Erst der Bildtitel verweist auf den sozialkritischen, historischen Hintergrund des Gemäldes. »40 Acre Land und ein Maulesel« waren während dem amerikanischen Bürgerkrieg laut Militärdekret von 1865 befreiten Sklavenfamilien in den Südstaaten als Entschädigung für die Qualen der Sklaverei versprochen worden. Nach Kriegsende jedoch wurde das hierfür konfiszierte Land den *weißen* Eigentümer:innen zurückgegeben. Die Redewendung »40 Acres and a Mule« gilt seitdem als Metapher für gebrochene Versprechen und die bis heute ausstehenden Reparationen an Schwarze US-Amerikaner:innen.

Wohin führt also der zügellose, raumlose Ritt auf dem Einhorn (nicht dem Maulesel)? Ist die berechtigte Forderung nach Reparationen nur magisches Denken, so unwirklich wie ein Fabelwesen? Oder steht das Einhorn für einen magischen Optimismus und die unbändigen Ziele und Wünsche eines jungen Schwarzen Künstlers für seine Community? (NB)

Nobody (2008)

Nobody ist das einzig erhaltene abstrakte Gemälde im Gesamtwerk von Noah Davis. Es stammt aus einer Serie von drei Werken, die er für eine Ausstellung in der Galerie Roberts & Tilton in Los Angeles anfertigte. Die anderen zwei Leinwände zerstörte Davis unmittelbar nach der Ausstellung. Verkauft wurde damals keines der drei Werke. Es war Davis langjährige Wegbegleiterin Lindsay Charlwood, die in letzter Minute eins der Gemälde erwarb.

Die drei Gemälde von Noah Davis, die in der Ausstellung *Nobody* gezeigt wurden, stellten die Silhouetten von drei der sogenannten »swing states« während der US-Präsidentschaftswahl 2004 in den USA dar, d. h. derjenigen Staaten, die weder mehrheitlich demokratisch noch mehrheitlich republikanisch sind und in denen beide großen Parteien eine gute Chance auf den Sieg haben. Eine Silhouette bildete die Form von Colorado ab, eine die Form von Nevada und die dritte die Form von New Mexico. »Swing states« sind auch als »purple states« (»lila Staaten«) bekannt. Diese Bezeichnung spielt auf die Farbgebung politischer Karten an, die mehrheitlich demokratisch wählende Staaten blau und mehrheitlich republikanisch wählende Staaten rot markiert. Dass Noah Davis seine flachen, geometrischen Formen 2008 in violett malt, scheint vor diesem Hintergrund nicht zu überraschen. Lindsay Charlwood, die damals eng mit dem Künstler zusammenarbeitete und die damalige Ausstellung gemeinsam mit ihm organisierte, erzählt: »Es war das Jahr der Obama-McCain-Wahl. [Davis] dachte über die bevorstehende Wahl nach. Er dachte über die Farbtheorie nach. Er dachte über die amerikanische minimalistische Malerei nach. Und er schuf diese drei Werke, die auch die Farben des afroamerikanischen Stolzes, des Königshauses und des Reichtums tragen.«

Davis' *Nobody* ist ein politisches, abstraktes Gemälde, das Prognosen und Hoffnungen zum Inhalt hat. Im Nachhinein kann es in seiner Farbigkeit als Vorbote des historischen Sieges von Barack Obama gedeutet werden, der als erster afroamerikanischer Präsident in die Weltgeschichte einziehen würde. (PM)

Isis (2009)

Wie viele Gemälde von Noah Davis birgt *Isis* ein Geheimnis. Vor der Fassade eines für gewisse Arbeiterviertel in Los Angeles typischen, weiß gestrichenen Holzschindelhauses steht eine junge Frau in einem Tanzkostüm – eine Art gelber Body mit Schleppe – und hält mit ihren ausgestreckten Armen zwei riesige gelbe Fächer, die wie Flügel aussehen, empor. Der Kontrast zwischen dem banalen Hintergrund samt ausrangierter Klimaanlage und der fast unerhörten Grazie der jungen Frau davor könnte nicht größer sein.

Das Gemälde *Isis* geht auf eine fotografische Vorlage zurück; eine Aufnahme, die Davis selbst von seiner Frau Karon vor ihrem ersten gemeinsamen Haus in West Adams gemacht hat, einer Gegend, in der viele Schwarze und später auch viele Künstler:innen lebten. Karon posierte in einem 80er-Jahre-Body ihrer Schwester, hob die Arme und Noah rief aus: »Stell dich hin! Du bist Isis.«

So einfach kann die Verwandlung vom Mädchen zur ägyptischen Gottheit sein – in der Imagination, in der Kunst, auf der Leinwand. Selbst wenn sich das Gemälde von seiner fotografischen Vorlage womöglich nicht wesentlich unterscheidet, trägt es doch ganz andere, weitreichendere symbolische Implikationen. Es strahlt die Realität eines Fotos und den Möglichkeitsraum von Malerei aus.

Karon, nun seine Witwe, bemerkt, dass Noah selbst in der Reflexion des Fensters zu sehen sei. Ist das erkennbar oder eine magische Projektion? *Isis* erinnert uns daran, dass Magie auch im verlassenen Hinterhof entstehen kann, dass kreative Gottheiten im alltäglichen Umfeld erwachsen können. Wenn man heute Davis' künstlerisches und kulturelles Vermächtnis betrachtet, erscheint *Isis* wie eine Metapher von Potenzial und Möglichkeiten. (NB)

The Architect (2009)

Das Gemälde *The Architect* verschleiert die Identität seines Sujets. Die Gesichtszüge der Person sind hinter einem verlaufenden weißen Farbkleck verborgen. Unter den Farbrinnsalen zeichnet sich ein eleganter Anzug mit Krawatte ab. Der Architekt ist von hinten über ein Modell gebeugt und zeigt mit einem Stift auf das mit breiten Pinselstrichen lediglich grob skizzierte modernistische Gebilde.

Doch es ist gerade diese Haltung, die seine Identität entlarvt, denn sie ist als eine Referenz auf die wohl bekannteste Anekdote zu Paul Revere Williams (1894–1980), einem der wichtigsten Schwarzen Architekten der Vereinigten Staaten, zu lesen. Williams war berühmt dafür, dass er seine Entwürfe auf dem Kopf zeichnete, um eine oft geforderte räumliche Trennung zwischen ihm und seinen *weißen* Klient:innen zu gewährleisten. So konnten sie auf der anderen Seite des Tisches Platz nehmen und dennoch seinen Ausführungen und Skizzen folgen.

Noah Davis war fasziniert von Paul R. Williams. Immer wieder taucht er in Davis' Werk auf. Williams' Biografie liest sich wie eine Parabel auf die rassistischen Erfahrungen, die Schwarze Menschen in ihrem alltäglichen Leben im »Land der (vermeintlich) unbegrenzten

Möglichkeiten« immer wieder machen. Er war einer der erfolgreichsten Architekt:innen seiner Zeit und wurde als erster afroamerikanischer Architekt offiziell zugelassen. Er war das erste Schwarze Mitglied des 1857 gegründeten American Institute of Architects (1923) und erhielt als erster Schwarzer die renommierte Goldmedaille des Instituts (2017, posthum). Zwischen den 1920er- und 1970er-Jahren entwarf er über 3000 Gebäude, vornehmlich für weiße Kund:innen. Williams hat das Stadtbild von Los Angeles entscheidend geprägt, baute in den vornehmsten Vierteln der Stadt und scherzte sogar einmal, dass es in Beverly Hills wohl keine einzige Straße ohne ein von ihm entworfenes Haus mehr gebe. Aufgrund von Wohnbeschränkungen für Afroamerikaner:innen durfte er selbst nicht in diesen Gegenden wohnen: »Heute habe ich die Vorzeichnungen für einen großen Landsitz in einer der schönsten Wohngegenden der Welt skizziert. Manchmal habe ich davon geträumt, selbst dort zu leben. Ich könnte mir ein solches Anwesen leisten. Aber heute Abend kehre ich heim in mein kleines, preiswertes Haus in einem vergleichsweise wenig begehrten Stadtteil von Los Angeles. Träume können Fakten nicht verändern«, schrieb Williams 1937 in seinem einflussreichen Aufsatz »I Am a Negro«.

Über viele Jahre war Williams so gut wie in Vergessenheit geraten. Bis heute ist er ungerechterweise international bei Weitem nicht so bekannt wie seine ebenbürtigen weißen Kolleg:innen. Ist das der Grund, warum Davis sein Gesicht mit weißer Farbe verwischt hat? (NB)

Leni Riefenstahl (2010)

Leni Riefenstahl, gemalt von einem afroamerikanischen Maler: Das macht dieses Werk so komplex. Vorlage war eine Fotografie, die in

dem Fotobuch *Die Nuba von Kau* von Leni Riefenstahl im Jahr 1976 veröffentlicht wurde. Es handelt sich um das spätere ihrer beiden Fotobücher über die Nuba. Die Bücher wurden in mehrere Sprachen übersetzt und erfuhren eine weltweite Verbreitung.

Die von außen herangetragene Benennung »Nuba«, die inzwischen als gemeinschaftlich angeeignet gilt, bezeichnet über 50 kleine ethnisch und sprachlich unterschiedliche Gruppen, die in den Nuba-Bergen im Sudan leben. Die Fotografie von Riefenstahl entstand während eines mehrwöchigen Aufenthalts in der Region Kau Nyaro 1974/75 und wurde von ihrem Ehemann Horst Kettner aufgenommen. Die festgehaltene Szene wurde bewusst von ihr arrangiert. Es ist die einzige Fotografie im Bildteil der Publikation, auf der Riefenstahl selbst zu sehen ist.

In den Fotografien findet eine Inszenierung auf mehreren Ebenen statt: Zum einen setzt Leni Riefenstahl die Dargestellten und ihre Kultur in Szene. In dieser Aufnahme inszeniert sie aber auch sich selbst als »Fotografin/Ethnologin« auf ihrer Mission, die Nuba fotografisch festzuhalten. Riefenstahls Afrikareisen kann man als Fortsetzung des Körperkults verstehen, den sie bereits als Propaganda-Regisseurin im Nationalsozialismus betrieb. Sie produzierte den zweiteiligen Propagandafilm *Olympia* zu den Olympischen Sommerspielen 1936, bei denen der afroamerikanische Leichtathlet Jesse Owens vier Goldmedaillen gewann. Es wird im Nachhinein vermutet, Riefenstahls Interesse an Schwarzen Körpern sei durch die Begegnung mit Owens geweckt worden. Eine gewisse Komplexität ist den Umständen nicht abzuerkennen. Der Sieg Owens' (und seine Freundschaft mit dem Leipziger Athleten Luz Long) war den Nationalsozialisten ein Dorn im Auge, bei Riefenstahl jedoch erzeugte er eine, wenngleich ambivalente, Faszination für den Sportler.

Nun nimmt Noah Davis, als afroamerikanischer Maler, dieses Motiv der Fotografin als »Ethnologin« auf. Es ist ein fotografischer Blick, übertragen und interpretiert von einem Maler. In diesem Gemälde, wie in vielen anderen von Davis, trifft somit der Blick des Fotografen auf den Blick des Malers. In unserer Ausstellung treffen diese Blicke wiederum auf die der Betrachtenden des Gemäldes. Das Bild einer genauso berühmten wie umstrittenen Regisseurin wird nun im Kontext afroamerikanischer Kunst und deutsch-deutscher Geschichte im MINSK präsentiert.

Das Gemälde zeigt nicht nur, wie der Titel suggerieren mag, die Filmregisseurin und Unterstützerin Hitlers, sondern auch einen Schwarzen Mann, der nackt die Fototasche der Künstlerin trägt. Die beiden halten sich an den Händen. »Warum kennen wir den Namen des Mannes nicht?«, fragt mich die Kuratorin und Noah-Davis-Expertin Helen Molesworth im Gespräch in Los Angeles. Warum wird nur Riefenstahl im Titel erwähnt? Riefenstahl wollte durch ihre Fotografien »ihr Afrika« zeigen. Die Kamera in ihrer Hand war auch ein Apparat der Macht und Gewalt, eine Vermittlerin ihres kolonialen Blicks.

In Davis' Gemälde erscheint Riefenstahl nun wie eine Karikatur ihrer selbst, ihr Gesicht in Grautönen gehalten, die Landschaft, im Vergleich zur Originalfotografie, aller Pflanzen, des Himmels und der Sonne beraubt. Ihre Obsession mit dem idealisierten, »perfekten« Schwarzen Körper greift Davis auf in den Kontrasten zwischen Riefenstahl und ihrem namenlosen Begleiter. Sie voll bekleidet, er nahezu nackt. Ihr »Weißsein« hervorgehoben durch das helle Kleid (auf der Original-Fotografie trägt sie einen khaki-farbenen Rock mit passender gestreifter Bluse und typischem Tropenstrohhut).

Aktuell werden die Nuba-Fotografien und Filme von Leni Riefenstahl in einem gemeinsamen Erschließungsprojekt des Ethnologischen

Museums Berlin und der Kunstbibliothek, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, mit Vertreter:innen der Nuba-Gesellschaften erforscht. In diesem Kontext wurde der Mann auf dem Foto identifiziert und erste Gespräche mit ihm geführt. Die Geschichte dieser komplexen Fotografie und im Zusammenhang damit auch des Gemäldes ist also noch nicht auserzählt.

Wir können Noah Davis leider nicht mehr fragen, warum er dieses Motiv gewählt hat. Wir können es aber ausstellen, weil er es für wichtig hielt, es zu malen. Und wir können feststellen: Dieses Bild stellt auch fragliche Motivationen für die Beschäftigung mit Schwarzer Kunst und Kultur zur Disposition und sollte deswegen immer wieder gezeigt werden, um – persönlich wie institutionell, in Deutschland und anderswo – zu einer tieferen Reflexion darüber zu führen, aus welcher Motivation heraus und in welchem Kontext Kunst von Schwarzen Künstler:innen heute vermehrt ausgestellt wird, wer sie zeigt und wie. (PM)

UNDERGROUND MUSEUM

Das Underground Museum (2012–2022) ist Noah Davis' unangefochtenes Meisterwerk als Kurator. Hier, in seinem ehemaligen Atelier in einem hauptsächlich von Schwarzen und Latinx bewohnten Arbeiterviertel in Los Angeles, haben er, seine Frau Karon Davis und seine Familie einen Ausstellungsort und ein Forum für Schwarze Kunst und Kultur geschaffen, der in den zehn Jahren seines Bestehens die Kunstwelt in Los Angeles und weit darüber hinaus nachhaltig geprägt und verändert hat.

Niemand soll »sich außerhalb des Viertels begeben [müssen], um Kunst von Weltrang zu sehen oder von führenden Denker:innen,

Pädagog:innen, Köch:innen und Künstler:innen zu lernen«, war Davis' vielzitiertes Credo. 2012 nahm er das Erbe seines Vaters in die Hand und mietete vier aneinandergrenzende Hallen an, um Kunst von »Museumsqualität« in diese Community zu bringen und mithin einen einzigartigen Ort für Kunst, Künstler:innen und Anwohner:innen zu schaffen. Und das zu einer Zeit (vor gerade einmal 12 Jahren), in der Schwarze Kunst und ein Schwarzes Publikum in der fast ausschließlich von *Weiß*en dominierten Kunstwelt unterrepräsentiert waren.

Zunächst wollten keine Institutionen in Los Angeles Kunstwerke aus ihren Sammlungen ausleihen und so bestand die erste Ausstellung im Underground Museum aus Meisterwerken von Künstlern wie Marcel Duchamp, Dan Flavin, Robert Rauschenberg oder Jeff Koons, die Davis kurzerhand selbst hergestellt hatte. Mit dieser trotzigen Hommage führte Davis die Machtstrukturen der Kunstwelt auf humorvolle Weise vor.

Der große Coup gelang 2014, als sich das MOCA (The Museum of Contemporary Art) durch die Vermittlung der damals dort tätigen Kuratorin Helen Molesworth bereit erklärte, dem Underground Museum Zugang zu seiner hervorragenden Sammlung zu gewähren und für eine Reihe von Ausstellungen Leihgaben zur Verfügung zu stellen. Es folgten eine Einzelausstellung von William Kentridge und thematische Gruppenausstellungen mit großartigen Titeln wie *Water and Power* (2018) mit Werken von Olafur Eliasson und James Turrell oder *Artists of Color* (2017/18), eine Schau über Farbe in der Kunst mit Josef Albers, Ellsworth Kelly, Dan Flavin, Diana Thater und anderen. Immer schwangen scharfsinnige Anspielungen auf Rassismus und Machtverhältnisse in den USA mit, wurden Vorurteile unterwandert oder entlarvt. Die zweite Kooperationsausstellung *Non-fiction* (2016/17) thematisierte schmerzlich die Kultur der

Gewalt, die gegenüber Schwarzen Bürger:innen in den USA bis heute herrscht, mit Werken von Kara Walker, Henry Taylor, Robert Rauschenberg, Theaster Gates, David Hammons und vielen mehr.

Davis hat die meisten Ausstellungen nicht mehr erlebt. Schon 2015 starb er mit nur 32 Jahren an Krebs. Mit großer Hingabe führten nach seinem Tod seine Familie und die Museumsleitung sein Vermächtnis fort und seine Vision einer integrativen, lebendigen Kulturinstitution lebte weiter. Davis hatte eine Liste mit Ausstellungsideen und Namen von Künstler:innen hinterlassen. Über 18 Ausstellungsideen hatte er notiert. Später entwickelten sie gemeinsam das Programm in seinem Sinne weiter, mit faszinierenden Einzelausstellungen von Künstlerinnen und Künstlern wie Roy DeCarava, Deana Lawson oder Lorna Simpson.

All das war für die Besucher:innen kostenfrei. Jede:r, die/der vorbeikam, war willkommen. Und daraus entstand das Außerordentliche dieser selbstgemachten Institution: Eine einzigartige Atmosphäre der Einbindung und eine reale Diversität, wie man sie an keinem anderen Ort in Los Angeles erleben konnte. Alle Altersgruppen kamen und wurden herzlich empfangen. Besonders auffallend war die Menge an Kindern, die bis spät abends bei Veranstaltungen dabei waren. Jede:r, der/die einmal ein Film-Screening im wunderschönen Purple Garden oder eines der bunten Straßenfeste miterlebt hat, wird diesen Ort niemals vergessen. (NB)

***Imitation of Wealth* (2013)**

Imitation of Wealth war Noah Davis' erstes Ausstellungsprojekt in seinen eigenen Atelierräumen, die später zum legendären Underground Museum werden sollten. In vier umgebauten Schaufensterfronten in Arlington Heights, Los Angeles, einem hauptsächlich von Schwarzen Menschen und Latinx bewohnten Arbeiterviertel, zwischen einem Tätowierstudio, einer Karosseriewerkstatt und einem Rasenmäherhändler, wollte Davis Ausstellungen von »Museumsqualität« realisieren. Den Begriff »Museumsqualität« stellte er gerne in Anführungszeichen, auch beim Reden, mit einer Fingerbewegung, so Helen Molesworth, die später eine enge Wegbegleiterin von Noah Davis werden sollte. Als sich jedoch weder Museen noch Privatsammler:innen bereit erklärten, ihre »kostbaren« Kunstwerke für die Ausstellungen auszuleihen, machte sich Davis daran, die Arbeiten, die er gerne in seinem zukünftigen Museum sehen wollte, einfach selbst zu produzieren.

Die Leuchtstoffröhren an der eigenen Studiodecke machten den Anfang und wurden kurzerhand zu einer Lichtinstallation à la Dan Flavin umfunktioniert. Eine Staubsauger-Imitation nach Jeff Koons besorgte seine Frau Karon Davis für gerade mal 50 Dollar auf der Kleinanzeigenplattform Craigslist. Auch Teil der Ausstellung waren eine selbstgebaute Kies-Spiegelecke nach Robert Smithson, ein falscher Flaschenständer von Marcel Duchamp und ein selbstgemalter On Kawara aus der *Today*-Serie – die Maße allerdings deutlich abweichend von der Original-Serie und nicht mit dem Datum der Entstehung als Motiv, wie On Kawara es gehandhabt hatte, sondern dem Geburtstag von Davis' Vater.

Als eigenständiges Kunstprojekt ist *Imitation of Wealth* – der Titel geht auf den berühmten Film *Imitation of Life* (1959) von dem deutschen Regisseur Douglas Sirk zurück, in dem sich zwei allein-erziehende Mütter, eine Schwarze und eine *Weiß*e, zwischen verschiedenen über »Race« und Klasse definierten Identitätskategorien bewegen. Teils Hommage, teils Trotzreaktion, teils offene Kritik, führte Noah Davis' Ausstellung *Imitation of Wealth* die Machtstrukturen der Kunstwelt vor. Die gesamte Ausstellung mit den nachgeahmten Werken wurde 2015/16 im sogenannten *storefront* des MOCA (The Museum of Contemporary Art) in Los Angeles ausgestellt. Bedauerlicherweise erlebte Davis die Eröffnung dieser Ausstellung nicht mehr. (NB)

REALITY SHOW

Das Format der Nachmittagstalkshow, wie wir es aus den 90er-Jahren kennen – man denke an Arabella oder Hans Meiser – hat in Amerika sehr viel extremere Ausmaße angenommen als in Deutschland. Täglich holten Talkmaster wie Jerry Springer oder Maury Povich Gäst:innen aus dem Prekariat – sehr häufig waren sie Schwarz – vor die Studiokameras, um dort Konflikte auf dramatische, medienwirksame Weise auszukämpfen. Es wurden Themen verhandelt wie Schwangerschaften von Teenagerinnen, Untreue oder Vaterschaftstests bis hin zu häuslicher Gewalt, Vergewaltigung und sogar Kindesmissbrauch. Regelmäßig eskalierten die oftmals gestellten Konflikte und ufernten in physische Auseinandersetzungen aus. Es flogen Stühle, es wurde geprügelt, gerangelt, geschubst und wild geschimpft. Ein sensationslüsternes, johlendes und kreischendes Publikum ereiferte sich über das Spektakel. Die Moderator:innen, oder »Ringmeister«, wie Springer sich selbst nannte, erniedrigten ihre Gäst:innen und Millionen Menschen schalteten ein.

Noah Davis widmet sich in einer ganzen Serie von Gemälden dieser radikalen Form des amerikanischen Entertainments. Sein besonderes Interesse liegt hierbei in der medialen Repräsentation Schwarzen Lebens, dem Moment, in dem Realität zur Fiktion wird. Er zeigt die Fernsehstudios mit ihrer bräunlichen Fake-Einrichtung, die technischen Geräte, die theatralischen Einblendungen und Bildschirme, die den Rahmen geben für echte und gespielte Emotionen und Handlungen, für Verzweiflung, Fassungslosigkeit und Handgreiflichkeiten. Die Künstlichkeit des Fernsehens trifft hier auf die völlig andere Künstlichkeit der Malerei, die sich der ihr eigenen Mittel bedient, um Erstere herauszustellen und zu analysieren. (NB)

Maury Mondrian (2012)

Maury Mondrian zeigt, wie sehr Noah Davis in seinen Bildern auch über Malerei als ein Medium mit spezifischen Eigenschaften nachgedacht hat; über kunsthistorische Bezüge, Bildaufbau und kunstimmanente Fragen, selbst in Bezug auf vermeintlich so triviale Bildgegenstände wie ein Talkshowstudio im Fernsehen.

Die Komposition dieses Gemäldes ist bemerkenswert: Die gesamte obere Bildhälfte besteht aus einer blauen Farbfläche. Die dargestellte Situation wird somit größtenteils verdeckt. Man sieht zwar einen Erwachsenen, der nach vorn gebückt nach den Händen eines Kindes greift, aber da sein Kopf und vor allem sein Gesichtsausdruck hinter dem monochromen blauen Farbband verschwinden, ist nicht verständlich, um was für eine Art der Berührung es sich hier handelt: um eine fürsorgliche oder eine aggressive? Davis unterwandert den extremen Voyeurismus dieser Sendungen und thematisiert die Malerei als reflexives Medium, das eine Szene nicht nur darstellen, sondern zugleich reflektieren kann.

Die Komposition mit den geometrischen Farbflächen, die das Geschehen auf der Talkshowbühne verdecken, spiegelt sich in einem expliziten Verweis auf einen Klassiker der abstrakten Malerei: An die Studiowand im Bildhintergrund hat Davis nämlich ein Gemälde von Piet Mondrian »gehängt«. Diese innerbildliche Anspielung auf die Malerei der klassischen Moderne stellt Kunst und Leben einander gegenüber: Die geordnete Wirklichkeit, wie sie Mondrian in seinen geometrischen abstrakten Kompositionen aus Grundfarben darstellt, und die nur in der Kunst möglich ist, erscheint hier im direkten Kontrast zu der Unübersichtlichkeit des echten Lebens im medialen Kontext. (NB)

THE MISSING LINK

Die Gemälde mit dem Titel *The Missing Link* (2013) von Noah Davis wurden in der gleichnamigen Ausstellung, seiner zweiten Einzelausstellung bei der Galerie Roberts & Tilton in Los Angeles, Kalifornien, im Jahr 2013 erstmalig präsentiert. Wir zeigen vier großformatige Werke aus dieser Serie.

Alle Gemälde haben eine filmische Qualität. Sie wirken wie Standbilder aus einem Film, die einen Augenblick festhalten und Spannung erzeugen, weil uns das Wissen darüber fehlt, was davor und danach passiert. Zu sehen sind ausschließlich Schwarze Protagonist:innen in einem scheinbar unspektakulären Alltag. Doch es geschieht Wunderliches: Was hat dieser Mann, gelehnt an einen dicken Baumstamm, mit der Flinte vor? Ist er auf der Hut oder ein Jäger? Kommt der Mann im eleganten Kostüm mit seinem Handkoffer gerade in der Stadt an oder ist er dabei, sie zu verlassen? Ist der junge Mann, der sich aus der Gruppe meterhoch erhebt, eine Referenz auf die Figur des Ikarus, und warum bemerken die anderen den Moment

des Abhebens nicht? Wer sind sie, die Menschen, die vor der hier scheinbar unendlichen Wohnsiedlung Lafayette Park des Architekten Mies van der Rohe in Detroit im Pool schwimmen?

In *The Missing Link* sehen wir Menschen an Orten, die so real und alltäglich erscheinen, dass sie uns allzu vertraut vorkommen: Jedes Gemälde scheint jedoch geheimnisvolle Lücken zu bergen, die mit Erinnerungen und Fantasie gefüllt werden können.

Orte, Stadtviertel, ihre Bewohner:innen und ihr Alltag prägen Menschen, aber eben diese Menschen prägen und gestalten gleichermaßen diese Orte. Vielleicht liegt genau da die fehlende Verbindung, »the missing link«, von dem Noah Davis spricht, eine mangelnde Verknüpfung zwischen der Kunst, der Stadt und der Community, die der Künstler mit seinem »alternativen Kanon«, wie er es selbst nannte, schließt. Die Gemälde mit dem Titel *The Missing Link* bergen eine »kosmopolitische Coolness«, wie es die Pressemitteilung der damaligen Ausstellung verkündete. Es sei der hörbare und spürbare »Beat« eines urbanen Schwarzen Lebens, der von Davis' Werken transportiert werde. (PM)

The Missing Link 1 (2013)

In Noah Davis' *The Missing Link 1* spielt eine Gruppe von Kindern in einem Vorgarten. Es ist eine völlig alltägliche Szene – bis auf die Anwesenheit eines Kindes, das die Betrachtenden anschaut, während es mit ausgestreckten Armen in deutlichem Abstand über dem Boden schwebt. Seine Spielkamerad:innen scheinen den offenbar mühelosen Flug des Jungen nicht zu bemerken. Wie die Kuratorin Helen Molesworth treffend angemerkt hat, ist die Schwerelosigkeit ein häufiges Sujet in Davis' Bildern: »Seine Figuren scheinen oft zu

schweben, wie in einem Nimbus; sie befinden sich im Bild, aber nicht durch die Schwerkraft daran gebunden. Wenn Sie genau hinsehen, werden Sie feststellen, dass um die Füße seiner Figuren herum selten ein Schatten liegt, der auf ein Gewicht hinweist.« In *The Missing Link 1* wird die Schwerelosigkeit der Figur nicht bloß durch das Fehlen eines Schattens angedeutet – der Junge fliegt eindeutig, er schwebt weit über dem Rasen.

Handelt es sich hier um einen Ikarus? Der Gedanke an die mythologische Figur liegt jedenfalls nahe: halb Mensch, halb Vogel, ganz Vogel, mal hebt er ab, mal fällt er zu Boden, wie auf einigen Gemälden von Wolfgang Mattheuer. Die Szene erinnert auch an Fotos des Sängers H. R. von der Hardcore-Band Bad Brains, auf denen dieser – springend – hoch über der Bühne zu schweben scheint; oder an das Bild des Boston-Celtics-Spielers Bill Russell in Paul Pfeiffers fortlaufender Serie *Four Horsemen of the Apocalypse*, auf dem auch er in der Luft zu schweben scheint; oder an Henry Taylors Gemälde *See Alice Jump* (2011), basierend auf einem Pressebild, auf dem die legendäre Olympionikin Alice Coachman mitten im Sprung über eine Hochsprunglatte abgebildet ist. Davis' Junge besiegt die Schwerkraft.

Das Fliegen ist eine Visualisierung von Möglichkeiten. Der Junge in diesem Gemälde könnte ein Visionär sein, wie Noah Davis einer war. Ein zukünftiger Künstler, einer, der groß denkt, Brücken schlägt und fehlende Verbindungen herstellt, um den sogenannten Kanon zu öffnen – für das, was Davis selbst einen »alternativen Kanon« nannte. Das Gemälde erzeugt eine Art existenziellen Sound: Es ist der Sound von Träumen und Selbstbestimmung, von Abenteuer, Aufbruch, Abschied – ob freiwillig oder unter Zwang – und von Flucht. (PM)

The Missing Link 4 (2013)

Moderne Architektur ist ein wiederkehrendes Motiv im Werk von Noah Davis. In *The Missing Link 4* füllt eine eindrucksvolle Stahl-Glas-Fassade des bedeutenden deutschen Architekten Mies van der Rohe fast zwei Drittel der Bildfläche. Die getönten, beschichteten Glasscheiben der Hochhaustürme von Lafayette Park – zwischen 1956 und 1959 in Detroit erbaut und van der Rohes weltweit größte Wohnsiedlung – changieren je nach Lichteinfall zwischen pastelligen Braun- und Blautönen.

Davis übersetzt diesen Effekt in ein vielfältiges Raster zahlloser monochromer Farbflächen. Jedes einzelne Fenster wirkt wie ein Mini-Rothko in Hellblau, Himmelblau und Graublau, in Cremegrau, Dunkelgrau und Grau-violett, in verschiedensten Abstufungen von Braun, in Schwarz und in Weiß. Vor dem Gebäude: ein Streifen grünen Rasens, ein paar Liegestühle, ein Pool mit einigen wenigen Schwimmer:innen. Wie oft setzt Davis Darstellungen Schwarzer Freizeitgestaltung und Jugendkultur vor die Kulisse bekannter Kunstwerke und Architektur. In der Reflexion der Wasseroberfläche verschwimmen die gepixelten Farbflächen zu einer bräunlich schimmernden Farbsuppe, lediglich die Schwimmspur eines jungen Mannes im Schwimmbad bringt das ursprüngliche Blau des Wassers zum Vorschein.

Lafayette Park bestand aus zwei Wohntürmen, 186 Reihenhäusern, einem Schwimmbad, Einkaufszentrum, einer Schule und verschiedenen Parks. Es gilt als eines der wenigen bis heute lebendigen und erfolgreichen Stadterneuerungsprojekte in den USA. *Weiße* und Schwarze leben hier gemeinsam. »[Ich ...] bin [fasziniert] von Fällen, in denen Schwarze Ästhetik und modernistische Ästhetik aufeinandertreffen«, sagte Davis in einem Interview. Im Gemälde

trifft Schwarzes Alltagsleben auf eine überdimensionierte Architekturikone, und das funktioniert ausgezeichnet, malerisch wie im echten Leben. Vergessen werden sollte allerdings auch nicht, dass ein hauptsächlich von Afroamerikaner:innen bewohntes Viertel namens »Black Bottom« für dieses ambitionierte Bauprojekt abgerissen wurde. (NB)

PAINTING THE NIGHT

Übrigens, Dunkelheit! Du meinst, Dunkelheit is bloß eine Farbe, stimmt aber nich. Gibt fünf oder sechs Arten von Schwarz. Manche seidig, manche wollig. Manche einfach leer. Manche wie Finger. Und steht auch nich still. Bewegt sich und wechselt von einer Art von Schwarz in die andre. Zu sagen, dies oder das is pechschwarz, is so, als ob man sagt, das is grün. Was für'n Grün? Grün wie meine Flaschen? Grün wie 'n Grashüpfer? Grün wie Gurken, wie Salat oder grün wie der Himmel, kurz bevor er aufbricht un losstürmt? Na, is genauso mit Nachtschwarz. So gut wie 'n Regenbogen.
– Toni Morrison, *Solomons Lied*

In der Landschafts- und Historienmalerei ist die Nacht traditionell eine Quelle der Inspiration. In der romantischen Malerei verkörpert die Nacht einen Moment des Beobachtens, der Einsamkeit und der inneren Einkehr, einen Moment des Bewusstseins für die eigene Begrenztheit und Endlichkeit im Angesicht der Größe und Rätselhaftigkeit des Universums. Im Expressionismus und in der Neuen Sachlichkeit steht die Nacht ebenfalls für das Ende einer Reise – jedoch mit umgekehrten Vorzeichen. Dort sind es Stunden des Abenteuers, des Zusammenkommens, des Exzesses und des Lärms.

Die Nachtgemälde von Noah Davis wie *40 Acres and a Unicorn* (2007) und *Painting for My Dad* (2011), aber auch andere, die wir nicht zeigen, wie *NO-OD for Me* (2008) oder *LA Nights* (2008), beziehen sich visuell auf die Romantik und zeigen kraftvolle, ruhige und unheimliche Szenen der Einsamkeit. Sie sind ambivalent, geheimnisvoll und konfrontieren uns mit der eigenen Endlichkeit wie auch mit der Unendlichkeit des dunklen Himmels.

Davis beherrschte die Farbe Schwarz in all ihren Nuancen, wohl wissend, dass Schwarz nicht gleich Schwarz ist; dass »Nacht-schwarz«, wie Toni Morrison schrieb, wie ein »Regenbogen« sein kann. Die US-amerikanische Kuratorin Helen Molesworth betont im Katalog, dass sich in Noahs Bildern verschiedene Arten von Schwarz finden: »Kohleschwarz, mitternachtsschwarz, ebenholz-schwarz, tintenschwarz. Das Schwarz von Teer, von Samt, von einer Rabenfeder, von Obsidian. Das Schwarz, das alle anderen Farben absorbiert, das Schwarz, das die Gesamtsumme aller Farben ist. Das Schwarz des nächtlichen Ozeans, das Schwarz der Galaxie, das Schwarz des Universums, das Schwarz des Multiversums. Édouard Manets Schwarz, John McCrackens Schwarz, Kerry James Marshalls Schwarz. Vantablack.«

Im Kabinett des MINSK wird Noah Davis' *Painting for My Dad* zusammen mit einem WECHSELSPIEL zweier Nachtszenen der Maler Wolfgang Mattheuer (1927, Vogtland – 2004, Leipzig) und Dan Namingha (geb. 1950, Arizona) gezeigt. Wenn wir versuchen, all diesen Nachtgemälden zu »lauschen«, können wir wahrnehmen, dass die Szenen in eine unheimliche Stille getaucht zu sein scheinen, weit weg vom Lärm des modernen Lebens. Doch: Welche Lichtquellen sehen wir? Und vor allem: Welche Lichtquellen tragen wir bei uns? (PM)

***Painting for My Dad* (2011)**

Es ist tiefschwarze Nacht. Eine einsame Figur steht an einem felsigen Abgrund und schaut hinab in die unergründliche Finsternis. Die schummrige Öllampe in ihrer linken Hand kann die Umgebung nicht erhellen. Sie leuchtet nur für sich selbst. Zahlreiche kleine Lichtpunkte durchdringen das dunkle Firmament. Aber auch sie spenden kein Licht. Die männliche Gestalt ist als Rückenfigur dargestellt – ein Caspar David Friedrich aus dem Schwarzen US-Amerika, in T-Shirt und Jeans, mit hochgezogenen Schultern. Die Umrisse seines Kopfes und seiner entblößten Arme zeichnen sich kaum vom Hintergrund ab. Sie verschmelzen mit der Dunkelheit der Nacht. Es wirkt, als stünde er an der Schwelle zwischen zwei Welten. Nur ist ungewiss, wohin die Reise geht, ob er voll Sehnsucht oder voll Beklemmung in diese schwarze Ferne blickt. Ist das ein Ende oder ein Anfang? Oder gar beides?

Wie vielen seiner Gemälde wohnt *Painting for My Dad* eine für Noah Davis typische verträumte Zerrissenheit und ein mysteriöser narrativer Unterton inne.

Wie seine romantischen Vorgänger impliziert das Gemälde aber auch metaphysische Fragestellungen. *Painting for My Dad* entstand während einer Zeit, in der Davis' Vater im Sterben lag. Hartmut Böhme beschrieb in Bezug auf die Rückenfiguren Caspar David Friedrichs das Sehen des Sehens als »eine Figur der Reflexivität«, die es zu einem »Sehen des Herzens, des Seeleninnenraums« verwandelt. *Painting for My Dad* könnte als ein Akt der Empathie mit dem Vater verstanden werden, aber auch als eine Darstellung der Einsamkeit, wie der Maler Francesco Clemente, den Davis selbst sehr verehrte, im Katalog der Ausstellung beobachtet: »Nieder wendet sich eine Person von den Betrachter:innen ab. Geht es um die Einsamkeit der

Beobachter:innen oder der Beobachteten? Oder um die Einsamkeit der Beobachtung?« (NB)

NORMAL SCENARIOS

Race spielt insofern eine Rolle, als meine Figuren Schwarz sind. Die Bilder sind jedoch alles andere als politisch. Wenn ich überhaupt eine Aussage mache, dann nur, um Schwarze Menschen in ganz normalen Szenarien zu zeigen, mit denen Drogen und Waffen nichts zu tun haben. Schwarze werden nur selten unabhängig von Bürgerrechtsthemen oder sozialen Problemen in den USA dargestellt. – Noah Davis

Noah Davis wollte »normale Szenarien« malen – genau darin fand er das Menschliche, Existenzielle und Universelle. Häufig überlagert er Bilder seiner Umgebung in Los Angeles mit traditionellen Motiven und magischen Elementen. So schafft er zeitlose Szenen voller lokaler und universeller Bezüge.

Ausgehend von der Kunstgeschichte, seinem persönlichen Archiv aus Fotos, Magazinen, Büchern und anonymen Schnappschüssen, die er auf Flohmärkten in Los Angeles fand, sowie seiner eigenen Vorstellungskraft, zeigt Davis in seinen figurativen Gemälden eine lebhafteste Schar von Figuren, die ein Nickerchen machen, tanzen, Musikinstrumente spielen und in öffentlichen Freibädern schwimmen. Fast immer scheinen sie sich in der Welt wohlfühlen. Es ist schwer zu sagen, wer genau dargestellt ist und wann die Szenen stattgefunden haben, was den Gemälden eine Art nostalgische Ruhe, Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit verleiht.

»Schwarze Menschen in normalen Szenarien« zu zeigen, war für Davis ein Akt der Ablehnung jener vorherrschenden Bilder von Schwarzen Traumata, die bis heute in den Medien kursieren. Es war eine Form der Selbstbestimmung und Ermächtigung, das alltägliche Leben Schwarzer Menschen zum Gegenstand der Kunst zu machen. Davis schuf einen »alternativen Kanon«, wie er es nannte – einen Kanon voller Kraft, Würde, Schönheit und Poesie. (PM)

1975 (2013)

Wie bei vielen von Noah Davis' Gemälden dienten auch für die Serie 1975 Schnappschüsse als Inspirations- und Bildquelle. Doch diesmal handelt es sich nicht um anonyme Aufnahmen, wie sie Davis gewöhnlich auf Flohmärkten sammelte, sondern um unentwickelte Filme seiner eigenen Mutter, Faith Childs-Davis. Die Bilder bestechen vor allem durch die Beiläufigkeit und Selbstverständlichkeit, mit der sie Alltagszenen damaligen Schwarzen Lebens festhalten: eine Rückansicht eines in Gedanken versunkenen Passanten mit gesenktem Blick, dessen Hinterkopf von einem Sonnenstrahl erleuchtet wird; ein Lehrer vor einer Tafel, der von einem Blatt Papier abliest; ein Schlafender auf der Rückbank eines Autos.

Fast 40 Jahre später haben die Darstellungen nichts von ihrer Unmittelbarkeit und Intimität verloren. Lediglich die saturierte und lebendige, für Davis untypische Palette, die er in Anklang an die Farbfilme der Zeit wählte, verweist auf die Zeit, die seitdem vergangen ist. Insbesondere Szenen aus einem öffentlichen Schwimmbad fangen Momente ungestümer Freude und Freiheit ein. Die Menschen im Pool sind mit allerlei banalen Tätigkeiten beschäftigt, sie planschen, sie tauchen, sie sitzen am Beckenrand und unterhalten sich, sie ziehen sich um, sie fläzen in der Sonne, sie küssen sich. Und alle sind ausnahmslos Schwarz.

Die »Rassentrennung« (*racial segregation*) an Plätzen des öffentlichen Lebens war zwar 1964 offiziell abgeschafft worden, aber weiße US-Bürger:innen mieden noch viele Jahre später vor allem öffentliche Schwimmbäder, wenn diese von Schwarzen besucht wurden, und zogen sich in private Clubs in den Vororten zurück. Umso expressiver ist das achte Bild der Serie, in dem ein athletischer Junge mit dem Kopf voran ins türkise Wasser springt. Er scheint förmlich zu fliegen, seine langen Beine weit in die Luft ausgestreckt. Ein unbeschwerter, furchtloser Sprung. Ein Ausdruck von Freiheit, die ihm zu dieser Zeit nur in einem sogenannten »Black space« zuteilwerden konnte. (NB)

Pueblo del Rio: Arabesque (2014)

Sechs junge Balletttänzerinnen haben sich am Straßenrand eingefunden und sich auf den Grünflächen vor einer Wohnsiedlung in symmetrischer Formation aufgestellt. Sie haben die grazile Haltung der Arabesque eingenommen, eine Pose aus dem klassischen Ballett, in der ein Bein mit gestrecktem Knie hoch nach hinten angehoben wird. Die Arme imitieren anmutig die Stellung der Beine. Ihre ellenbogenlangen Satinhandschuhe sind creme-weiß, ebenso wie ihre Tutus und Spitzenschuhe. Der Himmel über ihnen trägt ein eigenartiges gräulich-flächiges Violett, wie es nur in Los Angeles zu beobachten ist. Ihre gleichförmige Anordnung spiegelt die Symmetrie der architektonischen Kulisse: die Häuserreihe einer Sozialbauwohnanlage. Die berührende Schönheit dieser Szene entfaltet einen fühlbaren Zauber. Die hinreißenden Tanzbewegungen erfüllen die laue Nachtluft.

Pueblo del Rio – Arabesque entstammt einer Serie von sieben Gemälden, die Pueblo del Rio zeigen, eine 1941 für afroamerikanische

Fabrikarbeiter:innen in Los Angeles erbaute Sozialbausiedlung – eine der frühesten und größten ihrer Art. Führender Architekt war, neben anderen wie Richard Neutra, Paul Revere Williams, der erste Schwarze Architekt, der in die amerikanische Architektenkammer aufgenommen wurde und über 3000 teils ikonische Gebäude in und um Los Angeles gebaut hat. Davis hebt dieses in vielen Belangen gescheiterte Projekt – schon bald nach Fertigstellung herrschten Segregation, Armut und Gewalt vor – in seinen Bildern in eine Sphäre utopischer Virtuosität. Ein Pianist am Flügel spielt mitten auf einer Straßenkreuzung; ein Klarinettist in Uniform bläst sein Instrument unter einem Baum; ein Dirigent im Frack dirigiert auf einem Stuhl vor einer einfachen Hausfassade – alle Darbietungen geschehen unter demselben violett-blauen Himmel und sind offen für alle.

Die Gemälde thematisieren die Ausgrenzung und Diskriminierung von Afroamerikaner:innen während der Zeit der »Rassentrennung« (*racial segregation*), aber eben auch das Potenzial, die Vielfalt und Schönheit künstlerischer und kultureller Kreativität, die solchen Orten entspringen können. Einzelne Bildelemente klingen bis heute besonders nach, wie die schneeweiß leuchtenden Spitzenschuhe der Tänzerinnen. Sie erinnern an den Rassismus, der im klassischen Tanz und anderen künstlerischen Disziplinen herrscht. Erst letztes Jahr hat ein kurzes Video von Misty Copeland, der ersten Afroamerikanerin, die zur Primaballerina des American Ballet Theatre ernannt wurde, für weltweite Furore gesorgt. In ihm zeigte sie, wie sie ihre Ballettschuhe mit bräunlichem Make-up einreibt, um ihren eigenen Hautton zu treffen. Es wurde von vielen Millionen Menschen gesehen und kommentiert, denn bis heute gibt es nur wenige Firmen, die Ballettschuhe in einer Palette unterschiedlicher Hauttöne anbieten. (NB)

Untitled (2015)

Es ist ein Moment der Ruhe und Intimität, den das Werk *Untitled* von Noah Davis festhält: Zwei junge Frauen, sommerlich gekleidet, sitzen eng nebeneinander auf einem Sofa und ruhen. Ihre Rücken berühren sich leicht, ihre Augen sind verschlossen.

Über die Dauer eines Moments gemeinsam zu ruhen und innezuhalten, scheint die Kraft dieses Werks auszumachen. Das Gemälde kann als eine Einladung verstanden werden, sich den beiden Frauen anzuschließen: *»Kommt. Kommt herein. Schließt euch ihnen an. Ruht euch aus. In welcher Weise auch immer, ruht euch aus. Alles Gefühl gehört hierher. Die Erschöpfung gehört allen. Die Zeit ist zeitlos«*, wie Claudia Rankine in ihrem Essay für den Ausstellungskatalog schreibt.

Das Recht auf Ruhe und Entspannung ist in einem kapitalistischen System nur wenigen Menschen vorbehalten und kommt in der Mittel- und Arbeiterklasse oft zu kurz. Mit dem Anliegen, diese Strukturen zu durchbrechen, haben sich diverse aktuelle Bewegungen wie The Nap Ministry mit dem Slogan *»Rest is Resistance«* gegründet, die Menschen dazu anregen, auf sich zu achten und sich die nötige Ruhe zu gönnen. Ruhe kann Widerstand sein und *»der Widerstand liegt [in diesem Gemälde] in der Ruhe«* (Claudia Rankine). (PM)

BIOGRAFIE

zusammengestellt von Colm Guo-Lin Peare

Dieser Text basiert auf der von Lindsay Charlwood verfassten ersten veröffentlichten Chronologie von Davis' Leben in: Helen Molesworth (Hrsg.), *Noah Davis: In Detail* (Ausst.-Kat. David Zwirner, London; The Underground Museum, Los Angeles), New York 2023.

Die Biografie, zusammengestellt von Colm Guo-Lin Peare, wurde der Publikation zur Ausstellung *Noah Davis* entnommen. Die vom Barbican und vom MINSK produzierte und herausgegebene Publikation erscheint bei Prestel.

1983

Am 3. Juni wird Noah Davis in Seattle im Bundesstaat Washington geboren. Seine Eltern, Faith Childs-Davis und Keven Davis, ziehen ihn und seinen älteren Bruder Kahlil Joseph in Seattle auf. Keven Davis arbeitet als Firmenanwalt und vertritt verschiedene Mandant:innen, darunter den Rapper Ludacris, den Jazzmusiker Wynton Marsalis sowie Venus und Serena Williams. Faith Childs-Davis arbeitet als Lehrerin.

1997

Für den 14-jährigen Davis ist der Besuch der Ausstellung *Kara Walker: Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage through the South and Reconfigured for the Benefit of Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, By Myself, Missus K.E.B. Walker, Colored* in der Henry Art Gallery an der University of Washington in Seattle ein prägendes Erlebnis. Rückblickend, so Davis, sei es für ihn die erste wirklich radikale Kunst gewesen, die er erlebt habe.¹ Das Werk wurde ursprünglich von Hamza Walker für die Renaissance Society an der University of Chicago in Auftrag gegeben, der im begleitenden Essay zur Ausstellung schreibt: »Vielleicht geht es nicht um die Frage, ob einige Vorstellungswelten aktiver sind als andere, sondern was einige Vorstellungswelten bewegen möchten und daher auch bewirken [...]. Der Geist kann etwas Schreckliches sein, etwas Beängstigendes, nur weil er etwas Wirkungsvolles ist; etwas, das, wie Walker beweist, imstande ist, die Fesseln der Geschichte zu sprengen.«²

1999

Davis reist von Seattle aus zur Phillips Exeter Academy in New Hampshire, um an einem interdisziplinären Sommer-Bildungsprogramm teilzunehmen. Dort freundet er sich mit Lindsay Charlwood an (der späteren Direktorin in einer Galerie und engagierten

Verfechterin von Davis' Werk während seiner gesamten Karriere) und besucht einen Kurs mit dem Titel »The Art of Being Human«, in dem die Studierenden über Kunst, Musik, Literatur, Philosophie und Psychologie diskutieren.

2000

Während seines »Junior Year« an der Highschool mieten Davis' Eltern in der Nähe ihres Hauses in Seattle für ihn eine Wohnung, die er als sein erstes Malatelier nutzt.

Im Einkaufszentrum Broadway Market in der Innenstadt von Seattle stellt Davis in einem Gang vor einem ehemaligen Kino seine von Francesco Clemente inspirierten Aquarelle aus.

2001

Davis zieht nach Dumbo in Brooklyn, New York, wo sein Vater bereits lebt. Er schreibt sich an der Cooper Union School of Art im East Village ein, nachdem er aufgrund eines Leporello-Buchs, in dem er Picassos *Guernica* (1937) neu interpretiert, an der sehr wettbewerbsorientierten Institution aufgenommen wurde. Davis' erstes Semester beginnt eine Woche vor dem 11. September. Er bleibt drei Jahre lang an der Cooper Union und studiert bei Künstler:innen wie Hans Haacke und Lorna Simpson.

2004

Während seiner Zeit an der Cooper Union arbeitet Davis mit der Bruce High Quality Foundation (BHQF) zusammen, einem Künstlerkollektiv, das von seinen Kommilitonen Seth Cameron, Rhys Gaetano und John Kiehnhoff als »Alternative zu allem« gegründet wurde.³ Das erste Bild der gemeinsamen Ausstellung ist *The Raft of the Medusa* (2004), eine fotografische Imitation von Théodore Géricaults Ölgemälde *Le Radeau de la Méduse* von 1818/19, auf dem das Wrack einer französischen Marinefregatte aus dem Jahr

1816 dargestellt ist, die von einem inkompetenten Aristokraten des kürzlich wiederhergestellten Ancien Régime befehligt wurde. Wegen seines modernen Bekenntnisses zur Revolution eignet sich das Gemälde als Referenz für das Eröffnungskunstwerk von BHQF, in dem Davis am Steuer eines aus Trümmern aus der Stadt bestehenden Floßes zu sehen ist.

Davis bricht sein Studium an der Cooper Union ab, weil es ihm nicht gelingt, die betont konzeptionelle Ausrichtung der Schule mit seinem eigenen Wunsch, zu malen, zu vereinbaren. Später reflektiert er: »Ich halte es für sehr wichtig, dass es in der Kunst immer weiter um Ideen geht, aber es sollte kein Entweder-oder-Kampf zwischen Konzepten und Malerei sein. Beides kann zusammen existieren. Ich denke, als meine Schule uns eine konzeptuelle Erziehung aufzwingen wollte, habe ich mich dagegen gewehrt. Ich habe die Schule verlassen, weil sie mir nichts beigebracht hat.«⁴

Davis zieht nach Los Angeles und nimmt eine Stelle bei der Public Art Division der City of Los Angeles an.

2005

Davis gibt seinen Job in der Public Art Division auf und beginnt, bei Art Catalogues zu arbeiten, einer von Dagny Corcoran geleiteten unabhängigen Buchhandlung, die auf Ausstellungskataloge spezialisiert ist. Das Geschäft war kurz zuvor in das Pacific Design Center, die Außenstelle des Museums of Contemporary Art (MOCA) in West Hollywood, umgezogen. Corcoran erinnerte sich später daran, wie Davis, indem er die Regale mit den Kunstkatalogen durchforstete, seine eigene imaginäre Bibliothek für ein fiktives Museum zusammenstellte.⁵

Davis lernt Tyler Gibney kennen, der 2006 zusammen mit Addison Liu die HVW8 Art + Design Gallery in West Hollywood eröffnet. Die Galerie wird zu einem lokalen Treffpunkt, an dem Kunst, Musik und Design einander begegnen. Diese interdisziplinäre

Ausrichtung erstreckt sich auch auf die Kunstwerke, an denen Davis und Gibney später zusammenarbeiten, darunter experimentelle Malperformances und große Wandbilder.

2006

Davis studiert an der neu eröffneten Mountain School of Arts in Los Angeles, einer radikalen, von Künstler:innen geführten Schule, die von Piero Golia und Eric Wesley gegründet wurde. Sie will den Schüler:innen vermitteln, wie diese sich in kreativer und beruflicher Hinsicht behaupten können, und ermutigt sie, »mit einem möglichst breiten Publikum in Kontakt zu treten«. ⁶ Kostenlosen Teilzeitunterricht bieten an der Schule turnusmäßig wechselnde lehrende Gastkünstler:innen und -kurator:innen, die ein interdisziplinäres Programm unterrichten. Die Schule befindet sich in der Mountain Bar in der Innenstadt von Los Angeles, die 2003 von dem Künstler Jorge Pardo und dem Mitbegründer der China Art Objects Galleries Steve Hanson als Treffpunkt für Künstler:innen gegründet wurde. Davis besucht die Schule gemeinsam mit anderen jungen Künstler:innen, darunter Jordan Wolfson. Später reflektiert er: »Die Mountain School [...] hat mir enorm geholfen, als ich nach Los Angeles kam. Eric Wesley und Piero leiteten sie von einem kleinen Raum hinten in einer Bar aus. Die Schüler:innen wurden während der beiden Kurse pro Woche durch Ateliers von Künstler:innen geführt und für mich war es ein wirklich inspirierender Ort.« ⁷

Im Jahr 2009 fertigt Jorge Pardo aus Plexiglas, MDF und Leuchtstoffröhren eine spezielle Bar für die Schule an, die sowohl als funktionierende Bar als auch als Kunstobjekt fungiert.

Etliche Jahre später wird Davis, einem ähnlichen Bedürfnis folgend, Kunst und Leben im selben Raum zu verorten, im Underground Museum eine von Donald Judds Möbeln inspirierte Bar installieren.

2007

Davis und sein Bruder Kahlil Joseph gründen *FEB MAG* (dessen Titel eine Anspielung auf die Kunstzeitschrift *October* und den Black History Month ist, der in den Vereinigten Staaten im Februar begangen wird). Der Blog ist die Antwort der Brüder auf die frühe Website *Tiny Vices*, eine Onlinegalerie mit Bildarchiv, die 2005 vom Fotografen Tim Barber ins Leben gerufen wurde. *FEB MAG* widmet sich insbesondere Bildern Schwarzen Lebens, darunter auf dem Fairfax-Flohmarkt und anderen Tauschbörsen entdeckte alte Polaroids, Heimvideomaterial von Freund:innen sowie Josephs Fotos von seiner Reise in den Kongo, von denen einige zu Referenzbildern für Davis' Serie *Congo* (2014/15) werden.

Lindsay Charlwood (jetzt Direktorin in der Galerie Roberts & Tilton in Los Angeles ⁸) begegnet Davis bei Art Catalogues. Charlwood organisiert eine Ausstellung mit dem Titel *Bliss*, die sich mit der Idee des Häuslichen befasst, und lädt Davis ein, daran teilzunehmen. Davis schlägt zunächst vor, eine gewebte Decke zu zeigen, die einen auf der Straße schlafenden Mann darstellt, reicht aber stattdessen zwei Gemälde ein: *Bad Boy for Life* (2007) und *Delusions of Grandeur* (2007), die bei der Eröffnung am 13. Oktober erstmals gezeigt werden. Der Kurator Franklin Sirmans schreibt später, die Palette von *Delusions of Grandeur*, das im Bad der Galerie installiert wurde, habe an Clyfford Stills' Verwendung von Farbe und abstrakten Formen erinnert. ⁹

2008

Im Frühjahr 2008 lernt Davis Karon Vereen kennen und sie verlieben sich ineinander. Im Sommer beziehen sie ein Haus in West Adams. In der Nachbarschaft befinden sich zahlreiche historische Häuser aus der Jahrhundertwende, wie das 1903 von Joseph Cather Newsom entworfene Fitzgerald House, das Davis später in seinem Gemälde *The ›Fitz‹* (2015) über ein von Rothko inspiriertes Farbfeld legt.

In West Adams wohnte auch Paul Revere Williams, der 1923 als erster Schwarzer Architekt in das American Institute of Architects aufgenommen wurde und in Davis' Gemälde *The Architect* (2009) dargestellt ist.

Auf der Fahrt mit Lindsay Charlwood zu Marlene Dumas' Ausstellung *Measuring Your Own Grave* im MOCA bittet Davis Charlwood, bei einem Tag der offenen Tür im Fitzgerald House vorbeizuschauen, das Davis und Vereen in einen öffentlichen Kunstraum verwandeln möchten.

Dumas hat Davis maßgeblich beeinflusst und Werke wie *American Sterile* (2008) inspiriert. Er experimentiert weiterhin mit Textur und Komposition auf eine Weise, die an Dumas erinnert, wie etwa in *Indigo Kid* (2010). Wie Dumas leitet auch er seine Sujets zunehmend aus gefundenen Fotos ab.

Am 11. Oktober eröffnet Davis seine erste Einzelausstellung *Nobody* bei Roberts & Tilton. Sie ist nach dem populären gleichnamigen Song von Bert Williams aus dem Jahr 1905 benannt, der von Vereens Vater, dem gefeierten Entertainer Ben Vereen, bei Ronald Reagans am Vorabend seiner Amtseinführung im Fernsehen übertragenen All-Star Inaugural Gala aufgeführt wurde. Vereens Performance, die eine Hommage an Williams war, enthielt Elemente von Vaudeville und Pantomime, um die Geschichte der Minstrel-Shows zu kommentieren. Und wie Williams einst in seinen Bühnenprogrammen trat auch Vereen in Schwarzer Maske auf. Obwohl ihm zugesichert worden war, dass sein gesamter Auftritt ausgestrahlt werden würde, ließ der Sender den letzten Teil aus, der die überwiegend *weißen*, republikanischen Zuschauer:innen betraf.

Entgegen allen Erwartungen, dass er bei der Ausstellung neue figurative Gemälde (für die er zunehmend bekannt wird) präsentieren würde, zeigt Davis drei reduzierte, an Formalismus erinnernde Werke, die jeweils aus einer einzigen flachen violetten geometrischen Fläche bestehen. Sie beziehen sich jeweils auf die Form

eines Swing State bei den US-Präsidentenwahlen von 2004: Colorado, New Mexico und Nevada. Diese Gemälde sind frühe Vorläufer einer entscheidenden Frage, die Davis nicht loslässt: Inwiefern beeinflussen das Soziale und Politische die formale Entwicklung der Abstraktion? Keines von Davis' Werken in der Ausstellung verkauft sich, doch dann erwirbt Charlwood in letzter Minute eins, bevor sie an den Künstler zurückgehen. Davis zerstört die beiden anderen.

Davis und Karon Vereen beeinflussen sich gegenseitig, während sie zusammen leben und arbeiten. Vereens Bücher, darunter Geraldine Harris' *Gods and Pharaohs from Egyptian Mythology* und Gary Nulls *Black Hollywood: The Black Performer in Motion Pictures*, lenken Davis' Interessen in neue Richtungen, und Vereens Film *Goat* (2008) inspiriert ganz direkt Davis' Gemälde *The Goat from Grayson* (2008).

Am 3. Dezember wird in Miami die wegweisende Ausstellung *30 Americans* der Rubell Family Collection eröffnet, die ein einflussreiches Pantheon von Schwarzen Künstler:innen zeigt, darunter Jean-Michel Basquiat, David Hammons, Barkley L. Hendricks, Glenn Ligon, William Pope. L, Lorna Simpson und Kara Walker. Davis ist der jüngste daran beteiligte Künstler. Er kommentiert die Tatsache, dass er mit dieser Gruppe von Künstler:innen ausgestellt wurde, folgendermaßen: »Eine Zeit lang dachte ich, ich würde in eine bestimmte Schublade gesteckt. Aber es ist wahrscheinlich die glamouröseste Box, in der ich je war, also was soll's. Ich fühlte mich verdammt geehrt.«¹⁰ Bei der Eröffnung begegnet Davis erstmals Henry Taylor. Taylor wird ein enger Freund von ihm und malt im Jahr 2023 ein berührendes Porträt von beiden mit dem Titel *Right hand, wing man, best friend, and all the above!*.

Am 4. Dezember heiraten Davis und Vereen im Miami Beach Courthouse.

2009

Am 7. April wird Davis' erste Einzelausstellung in New York in der Tilton Gallery eröffnet. Sie umfasst eine Serie mit Arbeiten auf Papier, die den Körper von Osiris in 14 Teilen (in Anlehnung an den Mythos der Zerstückelung der Gottheit) darstellen, sowie einige im weitesten Sinn von der ägyptischen Mythologie inspirierte Gemälde. Die Party zur Vernissage findet im Haus der Sammler A. C. und Thelma Hudgins statt, wo auch John Outterbridge gefeiert wird, der in der Etage unter Davis' Ausstellung seine neuesten Skulpturen zeigt. Outterbridges langjähriger Freund David Hammons, den Davis sehr bewundert, ist ebenfalls anwesend. Das Studio Museum in Harlem erwirbt *The Gardener* (2009). Vor und während der Ausstellung verbringen Davis und Vereen sechs Wochen in der Kellerwohnung der Galerie, wo sie gemeinsam ein Performancebild malen, bei dem sie Schokoladensirup auf eine mit Blattgold bedeckte Leinwand gießen.

Der ehemalige Cooper-Union-Student Marlon Rabenreither wird nach der Rückkehr des Paares nach Los Angeles Davis' Studioassistent. Davis (ein begeisterter Sammler von Fotos, der sich zunehmend mit der aufkommenden Internetkultur beschäftigte) hatte Rabenreither über seinen Foto-Blog kennengelernt. Rabenreither sollte bis zu Davis' Lebensende mit ihm zusammenarbeiten. Das Nasher Museum of Art in der Duke University in Durham erwirbt Davis' *Black Widow with Brothers Fighting* (2008).

2010

Am 16. Januar wird die Ausstellung *Noah Davis: The Forgotten Works* bei Roberts & Tilton eröffnet. Sie ist nach Richard Brautigans *In Watermelon Sugar* (1968) benannt, einem Science-Fiction-Roman, der in einer Kommune spielt, die außerhalb der »Forgotten Works«, einer mit den Überresten einer vergangenen Gesellschaft übers. ten Müllhalde, gegründet wurde. Unter den Gemälden in der Aus-

stellung sind nicht wenige von der Vignettenserie des Romans inspiriert, in der mehrere Charaktere vorkommen, die alle auf unterschiedliche Weise die Vergangenheit verdrängen, verklären oder von ihr zehren. Davis macht von sich selbst ein Video, wie er durch Los Angeles streift, und verbreitet es als Pressemitteilung. Die Show ist ausverkauft und wird von Sharon Mizota für die *Los Angeles Times* rezensiert, die sie wegen ihrer Darstellung von »Isolation und Sterblichkeit« lobt.¹¹

Am 16. Februar wird Noahs und Karons Sohn Moses geboren.

Am 20. Mai wird Davis' erste Ausstellung in Europa, *Noah Davis: More Paintings*, in der Galerie Annarumma 404 in Neapel eröffnet. Anstatt zur Eröffnung nach Italien zu reisen, bleibt Noah bei Karon und Moses in Los Angeles. Zu den ausgestellten Gemälden gehören *Untitled (Kids in the Front Yard)* (2010) und *Untitled (Sketch for Larger More Realistic Painting)* (2010). Auf der Einladung der Galerie ist ein Foto von Davis, dessen Gesicht mit lila Farbe beschmiert ist, zu sehen, das an seine Faszination für die Geschichte der Minstrel-Shows und die Farbe Lila in seiner vergangenen Ausstellung *Nobody* erinnert. Im Sommer bezieht Davis ein Atelier in einem ehemals stillgelegten Gebäude am Pico Boulevard zwischen Boyle Heights und Vernon in Los Angeles. Der als Pico Studio bekannte Komplex gehört dem Investor Lonnie Blanchard, der Ateliers an Künstler vermietet und häufig anstelle einer Miete Kunstwerke akzeptiert. Davis mietet ein großes Studio, das zuvor von Thomas Houseago benutzt wurde, zusammen mit Daniel DeSure, seinem Bruder Kahlil Joseph und Malik Sayeed. Amy Bessone und Aaron Curry mieten zu dieser Zeit ebenfalls Räume in dem Gebäude.

Noah und Karon mieten ein Haus in Calabasas, etwa 40 Meilen vom Pico Studio entfernt. Davis malt in der Folge eine Serie von Werken, die von den vielen Felswänden inspiriert sind, an denen er auf seinen langen Fahrten zum Atelier vorbeikommt. Müde vom

ewigen Pendeln schläft das Paar schließlich mit Moses auf einer Luftmatratze im Atelier.

Am 14. Oktober eröffnet Davis die Ausstellung *Noah Davis: New Paintings* in der James Harris Gallery in Seattle. Dies ist seine erste Einzelausstellung in seiner Heimatstadt Seattle. Zu den gezeigten Werken gehören *The Future's Future* (2010) und *Spoonfed* (2010).

Davis kuratiert seine erste Ausstellung, *Gray Day*, die am 30. Oktober bei Roberts & Tilton eröffnet wird. Mit der »Apathie des gegenwärtigen Augenblicks« befasst, ist sie »eine Ode an Gruppenausstellungen wie *Who's Afraid of Jasper Johns?* bei Tony Shafrazi [konzipiert mit Urs Fischer und Gavin Brown] und *Jasper Johns: ›Gray‹* im Metropolitan Museum of Art«. ¹² Die Ausstellung bringt 30 Künstler:innen zusammen, die auf die Farbe Grau reagieren, darunter Larry Bell, die Bruce High Quality Foundation, Daniel DeSure, Inner City Avant-Garde (ein von Davis Anfang des Jahres mit seinen Freunden Ulysses Pizarro und Darnell Prince gegründetes »anarchisches Kollektiv«) und Davis' Atelierassistent Rabenreither. Davis bezieht auch Sydney Littenberg ein, den Besitzer von Fine Art Stretcher Bars, der einen Großteil von Davis' Leinwänden herstellt.

Am 11. November wird in der HVW8 Art + Design Gallery die Ausstellung *LOOK MOM, NO TALENT* von Inner City Avant-Garde eröffnet. Sie umfasst zehn Werke, darunter gesprühte Arbeiten auf Leinwand, Skulpturen und Assemblagen aus gefundenen Objekten. Die Einladungskarte des Kollektivs verwendet das Emblem, das später zum Logo des Underground Museums wird.

Am 31. Dezember ziehen Noah und Karon aus dem Pico Studio und ihrem Haus in Calabasas aus und lassen sich in einer Wohnung gegenüber dem MOCA nieder.

2011

Davis geht vorübergehend nach New York, um Zeit mit seinem Vater zu verbringen, bei dem Krebs diagnostiziert wurde. Er malt in einem kleinen Atelier in Harlem. Zusammen mit Henry Taylor wird Davis eingeladen, den Sommer über im Haus von A. C. und Thelma Hudgins in Long Island zu malen.

Am 10. November wird Davis' zweite Einzelausstellung in New York in der Tilton Gallery eröffnet. Sie präsentiert seine drei *Canyon*-Gemälde (2011) – inspiriert von den Felsen, an denen Davis auf dem Weg von Calabasas zum Pico Studio vorbeifuhr – sowie *Painting for My Dad* (2011), eine Meditation über die Sterblichkeit. Das Gemälde zeigt eine einsame Figur, die in einen Abgrund blickt. Die Rubell Family Collection erwirbt dieses letztere Gemälde aus der Ausstellung.

Am 23. Dezember verstirbt Keven Davis.

2012

Am 22. Januar treten Noah und Karon in *Tirs: Reloaded* auf, einer Veranstaltung, die von der Kuratorin Yael Lipschutz für das Getty Pacific Standard Time Performance and Public Art Festival organisiert wird. Das Festival widmet sich zeitgenössischen Künstler:innen, die auf Niki de Saint Phalles Serie *Tirs* (um 1961–1964) reagieren. In dieser schoss die Künstlerin mit einem 22er-Gewehr auf mit Gips bedeckte weiße Assemblagen aus verschiedenen Objekten, die mit Säcken mit farbiger Farbe durchsetzt waren, die beim Aufprall der Kugel zerbarsten. Für das Festival konzipiert Karon eine Arbeit mit dem Titel *Boys in the Hoods* (2011), für die sie und Davis mit unter ihren weißen Gewändern versteckten roten Farbdosen auf Ku-Klux-Klan-Figuren schießen.

Davis ist in einer Gruppenausstellung, *In the Making*, vertreten, die am 25. Februar bei Roberts & Tilton eröffnet wird. Anstatt Gemälde einzureichen, zeigt Davis eine Skulptur aus Kunsthaar und

Zweigen mit dem Titel *Tumbleweave* (2012), die zum Teil von David Hammons' Haarskulpturen inspiriert ist. Er installiert die Arbeit auf dem Parkplatz vor der Galerie.

Im Juni mietet Davis mit dem von seinem Vater geerbten Geld vier aneinandergrenzende Gebäude am West Washington Boulevard (Nummer 3506–3512) in Arlington Heights. Davis reißt die Innenwände zwischen den Häusern ab, um einen Galerieraum zu schaffen, und installiert eine Bibliothek und eine Bar, die von Donald Judds Möbeln inspiriert ist. Zunächst ist die Bibliothek noch mit Noahs und Karons eigenen Büchern ausgestattet. Später leiht Dagny Corcoran ihnen Bücher von Art Catalogues aus, bevor sie mit Lieferantenkonten beim Aufbau des Buchladens hilft. Noah und Karon installieren auf dem Parkplatz hinter den Gebäuden eine Leinwand, die als Gemeinschaftskino fungiert, und beginnen mit der Planung des Purple Garden, einem mit violetter Flora bepflanzten Bereich, den Davis anhand von Collagen in seinem Notizbuch entworfen hat. Der Raum ist zunächst als Inner City Avant-Garde (nach Davis' Kollektiv) bekannt, wird aber bis 2014 offiziell in Underground Museum (UM) umbenannt. In einem seiner Notizbücher schreibt Davis, die Mission des Museums bestehe darin, Menschen aus »innerstädtischen Wohnvierteln freien Zugang zu Kunst von Welt-rang zu bieten«.

Am 12. Juli wird die Ausstellung *Noah Davis: Savage Wilds* in der James Harris Gallery in Seattle eröffnet. Sie ist nach Ishmael Reeds satirischem Theaterstück von 1988 benannt, in dem zwei Gameshow-Moderatoren einen Schwarzen Komiker anheuern, der im Reality-TV verfolgt wird, mit einer anschließenden Farce, die sich über die Paranoia und das Schauspiel des amerikanischen Rassismus auslässt. Die Werke in der Ausstellung basieren auf Standbildern aus tagsüber gesendeten Talkshows und unterlaufen formale visuelle Elemente wie perspektivische Rahmenelemente und die Überlagerung von Grafiken, um Figuren zu verbergen, zu entlarven und zu kaschieren.

Manche Gemälde, wie *Maury Mondrian* (2012), bringen diese formalen Elemente in Dialog mit gegenständlichen Strategien der modernen europäischen Abstraktion.

Im August wird Davis zur Teilnahme am *The Bearden Project* eingeladen, einer von der Kuratorin Lauren Haynes organisierten Ausstellung im Studio Museum in Harlem mit 100 zeitgenössischen Künstler:innen, die vom Künstler und Schriftsteller Romare Bearden beeinflusst wurden. Davis reicht eine Collage auf Papier mit dem Titel *The Frogs* (2011) ein.

Am 11. November eröffnet das Studio Museum *Fore*, eine von Lauren Haynes, Naima J. Keith und Thomas J. Lax organisierte Gruppenausstellung aufstrebender Künstler:innen. In *ARTFORUM* beschreibt Ara H. Merjian Davis' dort gezeigte Arbeit *Found Photo* (2012) als »ein typisch fesselndes Porträt eines jungen Mannes im Vordergrund im Dreiviertelprofil vor einem Fensterrahmen und einem abstrakten Ausschnitt, das an ein flüchtiges Gemälde von Clyfford Still erinnert«. ¹³ Das San Francisco Museum of Modern Art nimmt Davis' *The Messenger* (2008) in seine Sammlung auf.

2013

Am 23. Februar wird die Ausstellung *Noah Davis: The Missing Link* bei Roberts & Tilton eröffnet. Die ausgestellte Serie markiert einen Wendepunkt in Davis' Schaffen. *The Missing Link 3* (2013) stellt einen arbeitenden Mann in einer in verschiedene abstrakte Farbfelder übertragenen urbanen Umgebung in den Mittelpunkt. *The Missing Link 4* (2013) nimmt die gerasterte Fassade eines der modernistischen Wohnblöcke in Mies van der Rohes Lafayette Park in Detroit als Kulisse. In *The Missing Link 6* (2013) spielt eine ruhende Figur in einem Dickicht aus Farben auf eine Szene aus Alfred Hitchcocks *The Trouble With Harry* (1955; dt. *Immer Ärger mit Harry*) an, die wiederum an Manets in gelassen zurückgelehnter Haltung gemalte Motive erinnert. ¹⁴ Die Ausstellung demonstriert Davis'

Fähigkeit, die Anliegen der modernen europäischen Malerei mit Schwarzer Figuration zu konfrontieren. Am Vorabend der Eröffnung interviewt Lipschutz Davis für *Art in America*, und Davis stellt im Zusammenhang mit *The Missing Link 4* fest: »Ich denke, man könnte sagen, dass ich fasziniert bin von Fällen, in denen Schwarze Ästhetik und modernistische Ästhetik aufeinandertreffen.«¹⁵

Bei der After-Show-Party im UM serviert Davis ein eher dandyhaftes Menü mit Champagner und Froschschenkeln. Zu sehen sind die ersten Ausstellungen des Museums: *Karon Davis: new sculptures and photographs* und *Imitation of Wealth*.

Der Titel der Letzteren bezieht sich auf Douglas Sirks Film *Imitation of Life* (dt. *Solange es Menschen gibt*) aus dem Jahr 1959, in dem sich zwei alleinerziehende Mütter, eine Schwarze und eine Weiße, zwischen verschiedenen über »Race« und Klasse definierten Identitätskategorien bewegen. Die Museen stimmten der Verleihung von Werken an das UM nicht zu, daher beschließt Davis, Faksimiles von leicht reproduzierbaren Werken von Constantin Brâncuși, Christo und Jeanne-Claude, Marcel Duchamp, Dan Flavin, Donald Judd, On Kawara, Jeff Koons, Barnett Newman, Fred Sandback und Robert Smithson zu präsentieren, wodurch er Kunst von Weltrang nach Arlington Heights bringt und zugleich mit der Geschichte der Institutionskritik und mit dem Readymade spielt. Die Werke haben für Davis auch einen persönlichen Bezug: Das in *Imitation of On Kawara* (2013) dargestellte Datum ist der Geburtstag seines Vaters (7. Oktober 1957) und *Imitation of Marcel Duchamp* (2013) war ein Geschenk von James Harris an Davis, nachdem der Künstler bei einem Besuch in Seattle im Zusammenhang mit der Ausstellung *Savage Wilds* im Jahr zuvor einen unscheinbaren Flaschenhalter in seinem Haus entdeckt hatte.

Zu dieser Zeit interessieren sich eine Reihe von Kurator:innen des Los Angeles County Museum of Art (LACMA) für Davis' Werk. Am 7. März leitet Franklin Sirmans (Kurator und Leiter der Abteilung

für zeitgenössische Kunst am LACMA) eine Podiumsdiskussion im Studio Museum in Harlem mit Davis und den Künstlerinnen Sadie Barnette und Brenna Youngblood, deren Werke ebenfalls in *Fore* (der im Jahr zuvor eröffneten Ausstellung des Studio Museums) zu sehen waren.

Im Rahmen des Programms *Art Here and Now* vom LACMA (das Ankäufe von aufstrebenden Künstler:innen aus Los Angeles und Umgebung unterstützt) beschließt ein kuratorisches Komitee, zu dem u. a. Sirmans gehört, unter der Leitung von Rita Gonzalez und Christine Y. Kim, Davis' *The Missing Link 4* zu erwerben. Kim organisiert auch ein Round-Table-Gespräch, um über die Zukunft des Raums unter der Leitung von Noah und Karon zu diskutieren. Zu den Teilnehmenden gehören Edgar Arceneaux, Mark Bradford, Dagny Corcoran, Karin Higa, Bob Johnson und Rochelle Steiner.

Davis entwickelt die Mission des UM weiter. Während er und Karon das Museum aufbauen, veranstalten sie in den Räumen sechswöchige Künstler:innenresidenzen und laden Künstler:innen ein, ihre Arbeiten auszustellen.

Am 26. Juni eröffnet der in Brooklyn lebende Künstler Aaron King nach einer solchen Residenz eine Ausstellung in den Räumen. In der Einladungs-E-Mail erklärt Davis: »Das Inner City Avant-Garde Residency Program setzt sich dafür ein, verdienten Künstler:innen Raum und Ressourcen zur Verfügung zu stellen. Die ICAG ermutigt die oder den Artist in Residence, mit mindestens einem lokalen Unternehmen an einem Werk zusammenzuarbeiten, das sich in die Praxis der Künstler:innen integrieren lässt.«¹⁶

Am 23. Dezember wird bei Davis ein Liposarkom diagnostiziert, eine seltene Form von Krebs, nachdem ein Tumor neben seinem Herzen entdeckt wurde. Er unterzieht sich im Cedars-Sinai einer sechsmonatigen Radiochemotherapie.

2014

Während seiner Zeit im Krankenhaus und außerhalb des Krankenhauses kreiert Davis seine Serie *Seventy Works* aus 70 kleinformatischen Zeichnungen, Collagen und Gemälden auf Archivpapier. Die Arbeiten bieten Davis nicht nur eine Einnahmequelle, um seine Familie zu unterstützen, und werden zu Geschenken für seine Lieben, sondern machen es ihm auch möglich, von seinem Krankenhausbett aus weiterhin zu arbeiten.

Davis' Tumor wird erfolgreich entfernt, und er beginnt, sich zu erholen.

Am 17. Mai wird *Noah Davis: Garden City* im PAPILLION in Los Angeles eröffnet. Davis thematisiert das öffentliche Wohnungsbauprojekt Pueblo del Rio im Süden von Los Angeles, das zum Teil von Paul Revere Williams entworfen und 1942 fertiggestellt wurde. Vor dem Hintergrund eines aufgewühlten Himmels und der strengen Geometrie des modernistischen Funktionalismus der Architektur malt Davis Schwarze Figuren, die ihren kreativen Beschäftigungen und Freizeitaktivitäten nachgehen, in denen sich seine Hoffnungen für das UM widerspiegeln. Das Hammer Museum in Los Angeles erwirbt eines der Werke aus der Ausstellung: *Pueblo del Rio: Public Art Sculpture* (2014).

Am 29. Juli wird im UM die von Davis kuratierte Gruppenausstellung *The Oracle* eröffnet, die Arbeiten zeitgenössischer Künstler:innen neben Leihgaben aus der Privatsammlung von Jeremiah Cole, einem afrikanischen Antiquitätenhändler aus Sierra Leone, zeigt. Die Leihgaben werden durch Davis' Mutter, Faith Childs-Davis, ermöglicht, die Cole ermutigt, ihren Sohn zu treffen, nachdem sie eine afrikanische Trommel aus dessen Collection of Arts d'Afrique erworben hatte. Cole erklärt sich bereit, dem UM fünf Objekte zur Verfügung zu stellen, überzeugt von der Idee, dass die Bewohner:innen von Arlington Heights die Werke sehen können, ohne Eintritt zahlen zu müssen. Davis wollte die Artefak-

te ursprünglich zusammen mit Skulpturen von Thomas Houseago zeigen (da Houseago häufig Formen verwendete, die von modernistischen Künstlern wie Picasso und Matisse, die sich traditionelle afrikanische Kunst aneigneten, abgeleitet waren), präsentiert Coles Objekte aber stattdessen im Dialog mit Werken von Kahlil Joseph, Ruby Neri, Henry Taylor und Kandis Williams.

Im Sommer wird ein umfassendes Buch mit Davis' *Seventy Works* gemeinsam vom UM und von Omid Fatemi herausgegeben. Es enthält einen Epilog von Dagny Corcoran, die schreibt, für Davis sei »das Leben das Kunstwerk«.¹⁷

Davis lernt die Künstlerin Deana Lawson kennen, als sein Bruder, Kahlil Joseph, Lawson und Henry Taylor zu einem Grillfest im Purple Garden des UM einlädt. Davis kennt Lawsons Arbeit bereits von einem früheren Auftrag, bei dem er Dias für den William H. Johnson Prize organisierte, wobei ihr Foto *Daughter* (2007) ihn besonders beeindruckt hatte. Davis bietet Lawson an, im UM auszustellen, und schlägt vor, ihre Arbeiten denen von Diane Arbus gegenüberzustellen.

Davis erfährt, dass sein Krebs zurückgekehrt ist, und beginnt mit einer weiteren Behandlung.

Am 17. September macht Helen Molesworth, die neue Chefkuratorin des MOCA, ihren ersten Atelierbesuch in Los Angeles bei Joseph, der kurz zuvor sein Studio ins UM verlegt hat. Dort trifft sie Davis, und sie unterhalten sich stundenlang über das Black Mountain College, Walter De Marias *The New York Earth Room* (1977), Marcel Duchamp, David Hammons und Henry Taylor. Sie sprechen auch über ihre gemeinsame Liebe zum Werk von Kerry James Marshall, mit dem Molesworth an seiner ersten großen Retrospektive in den Vereinigten Staaten arbeitet (die 2016 im Museum of Contemporary Art Chicago eröffnet wird). Molesworth schrieb später, das UM habe sich wie ein eigenständiges Kunstwerk angefühlt, in der Tradition von historischen Projekten wie

Katherine Sophie Dreiers, Duchamps und Man Rays Société Anonyme, Inc., Marcel Broodthaers' Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, und David Wilsons Museum of Jurassic Technology.

Davis' *Black Wall Street* (2008) wird vom Studio Museum in Harlem erworben.

2015

Dank Molesworths Fürsprache geht das MOCA eine Partnerschaft mit dem UM ein. Der kürzlich ernannte Direktor des MOCA, Philippe Vergne, genehmigt den Leihvertrag. Molesworth schrieb später, für Vergne sei es »eine Möglichkeit gewesen, die Museumserweiterung zu überdenken: Es bedurfte dazu keines namhaften Architekten! Bewegen wir uns horizontal, nicht vertikal.«¹⁸

Molesworth bringt den großen Dreiringordner mit der kompletten Sammlung des MOCA (bekannt als »die Bibel«) an Davis' Bett im Cedars-Sinai, von wo aus er 18 Ausstellungen mit Werken aus der Sammlung des MOCA plant. Eine von Davis konzipierte Ausstellung mit dem Titel *Non-fiction* umfasst ein Werk von Kara Walker aus dem Jahr 1995, *The Means to an End...A Shadow Drama in Five Acts*, das an diejenigen erinnert, die er einst als 14-Jähriger in der Henry Art Gallery der University of Washington in Seattle gesehen hatte.

Die Bruce High Quality Foundation University (eine alternative, nicht akkreditierte Kunsthochschule, die im Herbst 2009 vom Künstlerkollektiv BHQF gegründet wurde, mit dem Davis an der Cooper Union zusammengearbeitet hatte) eröffnet eine Galerie in der 431 East 6th Street in New York und lädt Davis zur Teilnahme an ihrer ersten Ausstellung ein. Am 4. April präsentiert die Galerie *Noah Davis and the Underground Museum* mit Werken von Davis, Henry Taylor, Lyle Ashton Harris, Kahlil Joseph und Deana Lawson.

Hernan Bas, ein von Davis sehr bewundener Maler, wählt ein Portfolio von Davis' Werken aus, das in der Frühjahrsausgabe

2015 der *Los Angeles Review of Books* vorgestellt wird. Dazu gehört u. a. Davis' *The Year of the Coxswain* (2009), das auf dem Cover des Magazins abgebildet ist.

Am 3. Juni überrascht Henry Taylor Davis an seinem 32. Geburtstag damit, dass er David Hammons ins UM holt.

Am 25. Juni wird die erste durch den MOCA-Leihvertrag ermöglichte Ausstellung im UM eröffnet: *William Kentridge: Journey to the Moon*. Neben *7 Fragments for Georges Méliès* (2003) und *Day for Night* (2003) zeigt die Ausstellung Kentridges gleichnamige Videoarbeit aus dem Jahr 2003, in der Zeichnungen und Alltagsgegenstände aus dem Atelier des Künstlers animiert werden, wobei die Grenzen zwischen Realem und Dargestelltem verschwimmen und verwischen. Die skurrile Auflösung der Unterscheidungen zwischen Kunst, Atelier und Leben entspricht der Ausrichtung des UM, während die Ausstellung beiden Institutionen ermöglicht, ihre Vereinbarung zu testen (mit Werken, die weder spezielle klimatische Bedingungen erfordern noch diebstahlgefährdet sind). In der Ausstellung wird auch ein Kentridge-Druck gezeigt, *LARGE TYPEWRITERS* (2003), der dem UM von Dagny Corcoran zur Verfügung gestellt wurde.

Molesworth ist federführend beim Ankauf von Davis' *The »Fitz«* (2015) durch das MOCA, das aus einem Rothko'schen Farbfeld mit zwei in die Mitte der Leinwand gemalten fotoähnlichen Bildern des Fitzgerald House besteht. Molesworth hängt das Gemälde später vor der Galerie auf, in der die Rothkos des MOCA installiert sind.

Im Juli zieht Davis mit seiner Familie in ein Haus in Ojai, etwa 80 Meilen nördlich von Los Angeles und nutzt die Garage als Atelier, um seine letzten Werke zu schaffen.

Am 29. August wird im MOCA eine Neuinszenierung von *Imitation of Wealth* eröffnet. Am selben Tag stirbt Davis.

1 Helen Molesworth (Hrsg.), *Noah Davis: In Detail* (Ausst.-Kat. David Zwirner, London; The Underground Museum, Los Angeles), New York 2023, S. 178.

2 Hamza Walker, »Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through The South And Reconfigured For The Benefit Of Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, By Myself, Missus K. E. B. Walker, Colored«, in: *The Renaissance Society*, 1997, <https://renaissancesociety.org/publishing/84/presenting-negro-scenes-drawnupon-my-passage-through-the-south-and-reconfigured-for-the-benefit-of-enlightened-audienceswherever-such-may-be-found-by-myself-missuskeb-walker-colored/> [gelesen am 05.07.2024].

3 Roberta Smith, »Museum and Gallery Listings«, in: *New York Times*, 16.05.2008, www.nytimes.com/2008/05/16/arts/design/16wart.html?pagewanted=all [gelesen am 05.07.2024].

4 Ben Ferguson, »Noah Davis«, in: *DAZED*, 09.02.2010, www.dazeddigital.com/artsand-culture/article/6483/1/noah-davis [gelesen am 05.07.2024].

5 Dagny Corcoran, »Epilogue«, *Noah Davis: Seventy Works*, The Underground Museum/ Omid Fatemi, Los Angeles 2014, o. S.

6 Piero Golia in: Steven Henry Madoff (Hrsg.), *Art School (Propositions for the 21st Century)*, Cambridge (Massachusetts) 2009, S. 321.

7 Ferguson 2010 (wie Anm. 4).

8 Jetzt Roberts Projects.

9 Molesworth 2023 (wie Anm. 1), S. 53.

10 Jen Graves, »Mystery and Strangeness: A Seattle Painter Makes It«, in: *The Stranger*, 21.10.2010, www.thestranger.com/visual-art/2010/10/21/5244421/mystery-and-strangeness [gelesen am 05.07.2024].

11 Sharon Mizota, »There Are Truths Underneath«, in: *Los Angeles Times*, 29.01.2010.

12 Davis' kommentierte Pressemitteilung für *Gray Day*, Roberts & Tilton, Los Angeles 2010.

13 Ara H. Merjian, »Critics' Picks: »Fore«: The Studio Museum in Harlem«, in: ARTFORUM, 11.11.2012, www.artforum.com/events/the-studio-museum-in-harlem-194790/ [gelesen am 05.07.2024].

14 Yael Lipschutz, »Links: Q+A with Noah Davis«, in: *Art in America*, 07.03.2013, www.artnews.com/art-inamerica/interviews/noah-davis-roberts-tilton-56309/ [gelesen am 05.07.2024].

15 Ebd.

16 E-Mail-Einladung, *Hold Still*, Aaron King, 26.06.2013. Zur Verfügung gestellt von The Estate of Noah Davis.

17 Dagny Corcoran, »Epilog«, in: *Noah Davis: Seventy Works*.

18 Helen Molesworth, »Some Years Count as Double«, in: Helen Molesworth (Hrsg.), *Noah Davis* (Ausst.-Kat. David Zwirner, New York; The Underground Museum, Los Angeles), New York 2020, S. 165.

DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam spricht eine geschlechtergerechte Sprache.

Eine geschlechtergerechte Sprache zu verwenden, bedeutet alle Geschlechter und Geschlechtsidentitäten anzusprechen und sichtbar zu machen und eine Verbreitung von Geschlechterstereotypen zu vermeiden. Dafür werden in dieser Publikation geschlechtsneutrale Begriffe und der Gender-Doppelpunkt eingesetzt.

DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam spricht eine rassismuskritische Sprache.

In den letzten Jahrzehnten, die durch eine zunehmende Internationalisierung sowie die Sichtbarmachung und Emanzipation Schwarzen Lebens geprägt waren, hat sich die Selbstbezeichnung Schwarz durchgesetzt. Damit ist nicht die Hautfarbe gemeint, sondern ein sozio-politischer Begriff der respektvollen Anerkennung einer Bevölkerungsgruppe. Der politische Begriff Schwarz wird deshalb in dieser Publikation in ebendieser Schreibweise verwendet.

Der politische Begriff *weiß* bezeichnet ebenso wie Schwarz keine biologische Eigenschaft. Er wird klein und kursiv geschrieben, um die dominante und privilegierte Position innerhalb des Machtverhältnisses Rassismus zu markieren.

Noah Davis

Kuratorin: Paola Malavassi

Assistenzkuratorin und Projektleitung: Marie Gerbaulet

Die Ausstellung *Noah Davis* wurde vom Barbican, London, und DAS MINSK, Potsdam, initiiert. Das Projekt wird in enger Zusammenarbeit mit dem Estate of Noah Davis und der David Zwirner Gallery organisiert. Die Ausstellung wird anschließend in der Barbican Art Gallery, London und im Hammer Museum, Los Angeles, zu sehen sein.

DAS MINSK
KUNSTHAUS IN POTSDAM

barbican

HAMMER

Texte:

Nana Bahlmann (NB)

Paola Malavassi (PM)

Redaktion:

Johanna Engemann

Marie Gerbaulet

DAS MINSK

KUNSTHAUS IN POTSDAM

DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam
Max-Planck-Str. 17
14473 Potsdam
www.dasminsk.de
Instagram: @dasminsk

Besucher:innenservice
+49 331 236014-699
besucherservice@dasminsk.de

ÖFFNUNGSZEITEN
Mittwoch–Montag: 10–19 Uhr
Dienstags geschlossen

Das vollständige Begleitprogramm
finden Sie auf unserer Webseite unter
www.dasminsk.de.