

**Carrie Mae Weems** **The Evidence of Things Not Seen**

**2.4.  
-21.8.  
2022**

**Württem  
bergischer  
Kunst  
verein  
Stuttgart**

**dt** *The Evidence of Things Not Seen* ist die erste umfassende Einzelausstellung der Künstlerin Carrie Mae Weems (\*1953) in Deutschland. Weems zählt zu den einflussreichsten zeitgenössischen Künstler:innen der USA, deren ästhetische und politische Wirkung weit über die Kunstszene hinausreicht. 2014 war sie die erste aller afroamerikanischen Künstler:innen, denen das Guggenheim Museum in New York eine Retrospektive widmete.

Mit über 30 Werkkomplexen, darunter umfangreiche Fotoprojekte, Videos, Objekte und Installationen, bietet *The Evidence of Things Not Seen* einen vielschichtigen Einblick in Weems' seit über 35 Jahren entwickelte künstlerische Praxis. Für die Ausstellung wurde gemeinsam mit der Künstlerin ein räumliches Setting entworfen, das dem performativen Charakter ihrer Praxis folgt.

Carrie Mae Weems beschäftigt sich in ihren Werken mit der Befragung und Aneignung dominanter historischer Erzählungen, wie sie von (Bildungs-) Institutionen, Wissenschaft, Kunst, Architektur, Denkmälern, Fotografie und anderen Massenmedien erzeugt und reproduziert werden. Durch das Aufsuchen und Nachstellen dieser Erzählungen legt sie die darin ungehörten und ungesehenen Geschichten marginalisierter Gruppen frei. Weems, die in vielen ihrer Werke selbst auftritt, führt uns höchstpersönlich an diese blinden Flecken heran und lädt uns ein, sie mit ihr gemeinsam zu erkunden.

Im Vordergrund der Ausstellung steht die lange Geschichte der Gewalt gegen People of Color, Frauen und sozial Benachteiligte, der Weems eine ebenso lange Geschichte des Widerstands entgegensetzt. Körper, Schönheit, Rituale, Magie und Spiritualität, das Öffentliche und Private, Politische und Poetische sind hier von zentraler Bedeutung. Auf diese Weise legt sie mögliche andere Verläufe der Vergangenheit – und damit auch der Zukunft – frei. Das Klassenzimmer als Instanz der Konservierung eines bestimmten Wissens- und Wertekanons und zugleich als Ort und Bühne der kollektiven Erfindung neuer Erzählungen ist eines der Leitmotive der Ausstellung.

Weitere Bezugfelder sind die durch Architektur und Stadtplanung regulierte soziale Aufteilung des öffentlichen Raums, die kulturellen Spuren der Sklaverei, die Ambivalenz von Populärkulturen

wie Karneval und Varieté sowie die widerständigen Dimensionen von Stimme und Musik.

Neben frühen Werken, wie die Fotoserien *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995-96) oder *The Kitchen Table Series* (1990), zeigt die Ausstellung zahlreiche jüngere und neue Arbeiten, in denen Weems sich unter anderem mit Formen des öffentlichen Gedenkens auseinandersetzt. Erstmals zu sehen ist eine Fotoarbeit, in der sich Weems auf performative Weise mit dem Berliner Holocaust-Mahnmal auseinandersetzt.

Eine Reihe von Foto- und Videoprojekten greift die Polizeigewalt gegen Afroamerikaner:innen in den USA von den 1960-er Jahren bis heute auf. Motive von Flucht, Trauer, Erinnerung und Protest werden dabei zu poetischen Manifesten gegen das Vergessen verwoben.

Der Titel der Ausstellung ist dem gleichnamigen Buch des afroamerikanischen Aktivistin und Schriftstellers James Baldwin entlehnt. Es entstand vor dem Hintergrund der Ermordungen von 30 Schwarzen Kindern und Jugendlichen in Atlanta zu Beginn der 1980er Jahre und der Ignoranz der Behörden diesen Taten gegenüber. Im Rahmen der Ausstellung steht dieser Titel für die Präsenz und Kräfte dessen, was nicht gesehen wird.

*The Evidence of Things Not Seen* wird vom Württembergischen Kunstverein im Rahmen einer Kooperation mit der Fundación MAPFRE und der Fundación Foto Colectania organisiert.

**en** *The Evidence of Things Not Seen* is the first comprehensive solo exhibition of the artist Carrie Mae Weems (b. 1953) in Germany. Weems is one of the most influential contemporary artists in the United States, whose aesthetic and political impact extends far beyond the art world. In 2014 she was the first African American artist to be given a retrospective at the Guggenheim Museum in New York.

With over thirty bodies of work, including extensive photographic projects, videos, objects, and installations, *The Evidence of Things Not Seen* offers a multi-layered look at Weems' artistic practice, which has been developing for more than thirty-five years. For the exhibition a spatial setting was designed together with the artist that follows the performative character of her practice.

Carrie Mae Weems' works concern themselves with the questioning and appropriation of dominant historical narratives, as generated and reproduced in (educational) institutions, science, art, architecture, monuments, photography, and other mass media. By seeking out and reenacting these narratives she uncovers the unheard and unseen histories of the marginalized groups within them. Weems, who appears in many of her works herself, leads us to these blind spots in person and invites us to explore them together.

The exhibition's focus is on the long history of violence against people of color, women, and the socially disadvantaged, which Weems counters with an equally long history of resistance. Body, beauty, ritual, magic, and spirituality, the public and private, the political and poetic are of central importance here. In this way she uncovers other possible courses of history – and thus also of the future.

The classroom as an instance for preserving a certain canon of knowledge and values and at the same time as a place and stage for the collective invention of new narratives is one of the leitmotifs of the exhibition.

Other fields of reference include the social division of the public space implemented through architecture and urban planning, the cultural traces of slavery, the ambivalence of popular cultures such as carnival and vaudeville, and the resistant dimensions of voice and music.

In addition to earlier works such as the photographic series *From Here I Saw What Happened and I Cried* (1995–96) or *The Kitchen Table Series* (1990), the exhibition also shows numerous more recent and new works in which, for example, Weems addresses forms of public remembrance. On view for the first time is a photographic work in which Weems deals with the Berlin Holocaust Memorial in a performative way.

A series of photographic and video projects take up the police violence against African Americans in the US, reaching from the 1960s till today. Motifs of flight, mourning, remembering, and protest are interwoven here into poetic manifestoes against forgetting.

The title of the exhibition was borrowed from the book of the same name by African American activist and writer James Baldwin. It was written against the backdrop of the murders of 30 black children and young people in Atlanta at the beginning of the 1980s and the ignorance of the authorities towards these acts. In the context of the exhibition, this title stands for the presence and powers of the unseen.

The Evidence of Things not Seen is organized by Württembergischer Kunstverein in the context of a collaboration with Fundación MAPFRE and Fundación Foto Colectania.

## Über die Künstlerin

Carrie Mae Weems, \*1953 in Portland, Oregon, USA,  
lebt in Syracuse, New York, USA

*Carrie Mae Weems wird von der Jack Shainman Gallery,  
New York, und der Galerie Barbara Thumm, Berlin, vertreten.  
Weiterführende Informationen und eine ausführliche Biografie finden  
sich auch auf der Website der Künstlerin (carriemaeweems.net).*

6

Carrie Mae Weems arbeitet in und zwischen den Bereichen von Fotografie, Video, Poesie, Performance und Installation und entwickelt kollaborative Projekte für den öffentlichen Raum. Darüber hinaus unterrichtet sie, kuratiert Ausstellungen sowie transdisziplinäre Veranstaltungen als Erweiterung und Resonanzraum ihrer künstlerischen Praxis. Sie kooperiert regelmäßig mit anderen Künstler:innen, unter ihnen Mary J. Blige, Spike Lee und Carl Hancock Rux.

Seit dem Beginn ihrer Beschäftigung mit der Fotografie in den späten 1970-er Jahren, die von der Auseinandersetzung mit einem breiten Spektrum an Künstler:innen, von Robert Frank bis Roy DeCarava, geprägt ist, beschäftigt sich Weems intensiv mit den Grenzen der Fotografie und der Erweiterung ihres Kanons.

Ein zentrales Thema ihrer Werke ist der Körper – insbesondere der Körper der Unterdrückten und Ausgegrenzten –, dessen Würde, Schönheit, Verletzlichkeit und Stärke sie feiert. Sie untersucht ihn in Bezug auf Architektur, Stadt und Landschaft, an der Schwelle von An- und Abwesenheit, als Objekt optischer Medien oder der Kunstgeschichte sowie als Subjekt emanzipatorischer Prozesse.

Weems studierte Kunst, Design und Volkskunst. Sie nahm an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen in US-amerikanischen und internationalen Museen teil, darunter das Metropolitan Museum of Art, New York, das Whitney Museum of American Art, New York, das Frist Center for Visual Art, Nashville, das Cleveland Museum of Art, das Solomon R. Guggenheim Museum, New York, die National Gallery of Art, Washington, D.C., das Walker Art Center, Minneapolis, und das Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Sevilla.

Sie hat etliche Preise und Stipendien erhalten, zuletzt den Artes Mundi Prize 2021, und ist derzeit Artist in Residence des Park Avenue Armory Programms.

Weems' Arbeiten sind in öffentlichen und privaten Sammlungen weltweit vertreten, darunter das Metropolitan Museum of Art, New York, das Museum of Fine Arts, Houston, das Museum of Modern Art, New York, das Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und das Tate Modern, London.

## About the artist

Carrie Mae Weems, \*1953 in Portland, Oregon, USA,  
lives in Syracuse, New York, USA

*Carrie Mae Weems is represented by Jack Shainman Gallery,  
New York, and Galerie Barbara Thumm, Berlin. Further information  
and a detailed biography can also be found on the artist's website  
(carriemaeweems.net).*

7

Carrie Mae Weems works in and between the realms of photography, video, poetry, performance, and installation and develops collaborative projects for the public space. Additionally, she teaches, curates exhibitions, as well as transdisciplinary events, as an extension and resonant space for her artistic practice. She regularly collaborates with other artists, including Mary J. Blige, Spike Lee, or Carl Hancock Rux.

Since the beginning of her engagement with photography in the late 1970s—marked by the examination of a wide spectrum of artists ranging from Robert Frank to Roy DeCarava—Weems has been deeply concerned with the limits of photography and the expansion of its canon.

A central theme of her work is the body—especially the body of the oppressed and marginalized—whose grace, beauty, vulnerability, and strength she celebrates. She examines it in relation to architecture, city, landscape, on the threshold of presence and absence, as an object of optical media or art history, and as a subject of emancipatory processes.

Weems studied art, design and folklorism. She has participated in numerous solo and group exhibitions at U.S. and international museums, including the Metropolitan Museum of Art, New York; the Whitney Museum of American Art, New York; the Frist Center for Visual Art, Nashville; the Cleveland Museum of Art; the Solomon R. Guggenheim Museum, New York; the National Gallery of Art, Washington, D.C.; the Walker Art Center, Minneapolis; and the Centro Andaluz de Arte Contemporáneo in Seville.

She has received numerous awards, grants, and fellowships, including the Mac Arthur Fellowship, most recently the Artes Mundi Prize 2021, and is currently an artist in residence with the Park Avenue Armory program.

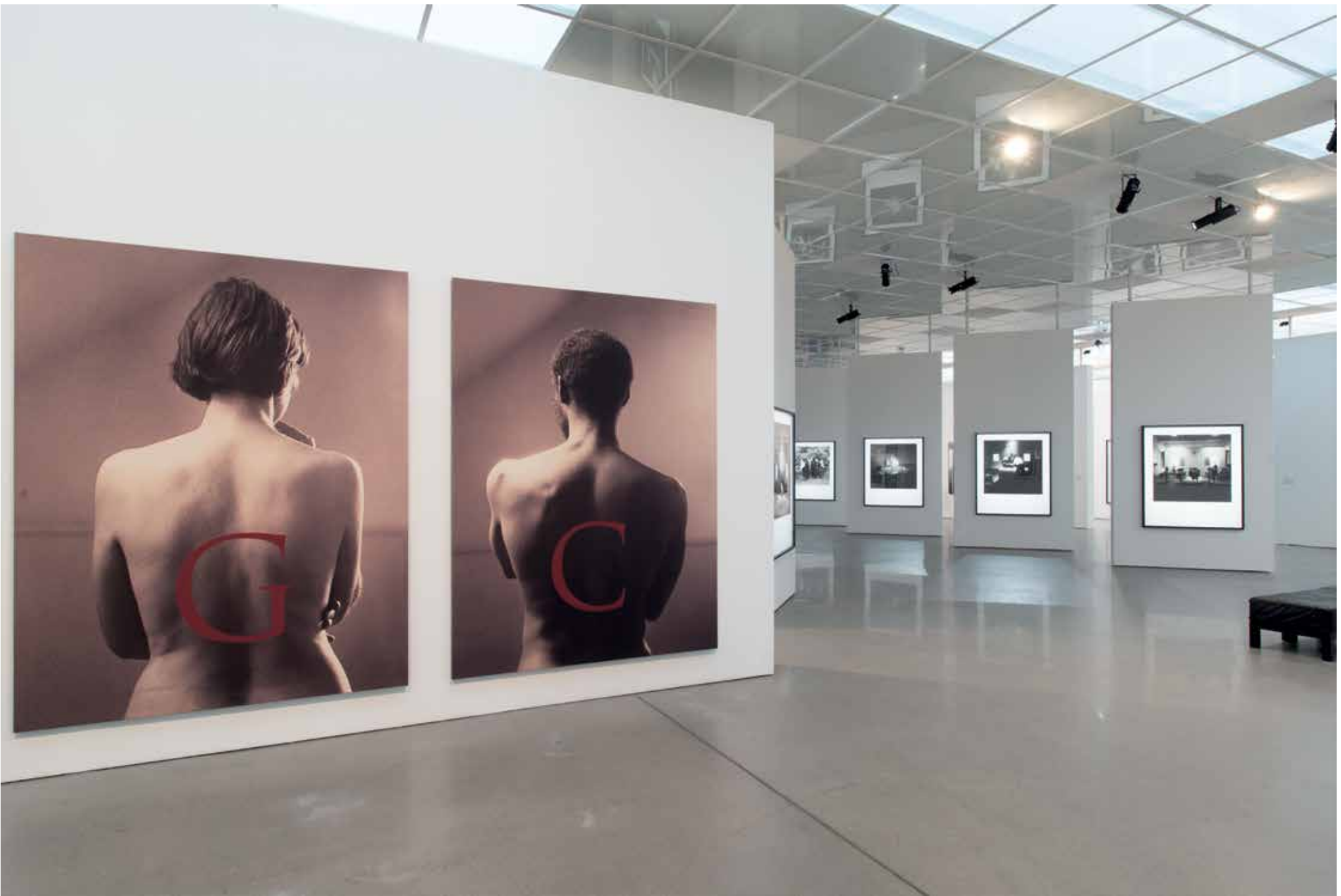
Weems is represented in public and private collections worldwide, including the Metropolitan Museum of Art, New York; the Museum of Fine Arts, Houston; the Museum of Modern Art, New York; the Museum of Contemporary Art, Los Angeles; and the Tate Modern, London.

## Inhalt / Contents

Werke in der Ausstellung (Auswahl)  
Works in the Exhibition (Selection)

Courtesy (unless otherwise noted / wenn nicht anders erwähnt):  
Carrie Mae Weems, Jack Shainman Gallery, New York, und  
Galerie Barbara Thumm, Berlin

<b>The Kitchen Table Series</b> (1990)	12
<b>And 22 Million Very Tired and Very Angry People</b> (1991)	14
<b>Sea Islands</b> (1992)	16
<b>Landed in Africa / Went Looking for Africa</b> (1992–2012)	18
<b>Slave Coast / Africa Series</b> (1993)	19
<b>Monuments</b> (1994–2022)	21
<b>From Here I Saw What Happened and I Cried</b> (1995–1996)	22
<b>The Jefferson Suite</b> (1999)	25
<b>The Hampton Project</b> (2000)	26
<b>Dreaming in Cuba</b> (2002)	29
<b>The Louisiana Project: Missing Link</b> (2003)	30
<b>Ode to My Father</b> (2003–2004)	32
<b>May Days Long Forgotten</b> (2003–2004)	33
<b>The Joker, See Faust / If I Ruled the World</b> (2003, 2004)	34
<b>Museums Series</b> (seit / since 2006)	35
<b>Roaming</b> (2006)	38
<b>Constructing History / A Story within a Story</b> (2008)	40
<b>The Madding Crowd</b> (2011)	42
<b>Lincoln, Lonnie, And Me — A Story in Five Parts</b> (2012)	43
<b>Celebrate Brooklyn: Trust</b> (2013)	46
<b>Holocaust Memorial</b> (2013–2022)	47
<b>Listening Devices</b> (2014)	48
<b>People Of a Darker Hue</b> (2016)	49
<b>Usual Suspects</b> (2016)	50
<b>Scenes and Takes</b> (2016)	51
<b>Queen B</b> (2018–2019)	53
<b>Untitled (Colored People)</b> (2019)	55
<b>Repeating the Obvious</b> (2019)	56
<b>The Push, The Call, The Scream, The Dream</b> (2020)	58
<b>The Baptism</b> (2020)	60
<b>Painting the Town #1</b> (2020)	61
<b>Land Of Broken Dreams: A Case Study Room</b> (2021)	62





**The Kitchen Table Series**  
(Die Küchentischserie), 1990

Serie von 20 Fotografien, Archivpigmentdrucke,  
je 101,6 × 101,6 cm, und 13 Texttafeln,  
je 27,9 × 27,9 cm

Series of twenty photographs, archival pigment  
prints, each 101.6 × 101.6 cm, and thirteen text  
panels, each 27.9 × 27.9 cm



14

**dt** *The Kitchen Table Series* umfasst dreizehn Texttafeln sowie zwanzig sorgfältig inszenierte Schwarzweißfotografien, in denen Weems allein oder mit anderen Personen um einen Küchentisch herum agiert. Der Küchentisch, der für eine traditionell weiblich besetzte Domäne der Privatsphäre steht, wird zur öffentlichen Bühne der Selbstdarstellung einer Frau in ihren diversen sozialen Gefügen und Rollen: als Geliebte, Mutter, Freundin oder Nachbarin. Jenseits von Heroisierungen begegnen wir einer selbstbewussten emanzipierten Person, die Selbstermächtigung und Verletzlichkeit, Freude und Einsamkeit, Liebe und Aufbegehren gleichermaßen repräsentiert. In einem der Szenarien, das Weems und einen Mann rauchend, Whisky trinkend und Karten spielend zeigt, ist im Hintergrund ein Porträt von Malcolm X zu sehen. Es scheint, als wolle Weems sich mit dieser Serie von eben jenem männlich geprägten und dem Alltag ent-rückten Heroismus abheben, den Figuren wie der berühmte *Black Power*-Aktivist repräsentieren, und auch auf die Konflikte zwischen Frauen und Männern innerhalb politischer Kämpfe verweisen. Neben weiteren Bildern im Bild erscheint hier Garry Winogrands hochproblematisches Foto *Central Park Zoo, New York City* von 1967, das eine weiße Frau und einen Schwarzen Mann zeigt, die zwei in Kinderkleidung gehüllte Schimpansen tragen – ein Bild, das auch in *From Here I Saw What Happened and I Cried* auftaucht. In *The Kitchen Table Series* löst es sich im Rauch der Zigaretten auf. Die Texte, eine »Mischung aus Bildungsroman und Beatpoesie« (Hillary Moss<sup>1</sup>), kreisen vor allem um den Geschlechterkampf und erweisen sich als Resonanzraum einer Vielzahl von Stimmen. Sie greifen populäre und volkstümliche Redewendungen und Slang auf, spielen auf Filme, TV-Serien und vor allem zahlreiche Lieder aus den Richtungen Gospel, Jazz und Rock an. Die sich abwechselnden Bild- und Textreihen sind offen miteinander verbunden.

1 Hillary Moss, »Revisiting Carrie Mae Weems's Indelible Series—Almost Three Decades Later«, in: *New York Times*, 5.4.2016, <https://nyti.ms/3tlihfM>

15

**en** *The Kitchen Table Series* consists of thirteen text panels, as well as twenty carefully staged black-and-white photographs in which Weems engages in activities, alone or with other people, around a kitchen table. The kitchen table, which stands for a domain of the private sphere with a traditionally feminine connotation, becomes a public stage for a woman presenting herself in her diverse social structures and roles: as lover, mother, friend, or neighbor. Instead of a heroine, we encounter a self-confident, liberated person who represents self-empowerment and vulnerability, joy and solitude, love and rebellion, in equal measure. In one of the scenes showing Weems and a man smoking, drinking whiskey, and playing cards, a portrait of Malcolm X appears in the background. In this series, Weems seems to aim to distinguish herself from precisely this kind of male-dominated heroism, which is divorced from everyday life and represented by figures like the famous Black-power activist. In doing so, she also points to the conflicts that occur between women and men within the structures of political struggles. Next to other images, Garry Winograd's highly problematic photograph *Central Park Zoo, New York City* (1967) appears here as well. It depicts a white woman and a Black man holding two chimpanzees wrapped in children's clothing—an image that also appears in *From Here I Saw What Happened and I Cried*. In *The Kitchen Table Series*, it seems to dissolve in the cigarette smoke. The texts, which represent a "mixture of Bildungsroman and beat poetry" (Hillary Moss<sup>1</sup>) and revolve primarily around the battle of the sexes, prove to be a resonance chamber for a multitude of voices. They take up popular and vernacular idioms, as well as slang and allude to movies, TV series, and especially to numerous songs from the gospel, jazz and rock genres. The alternating sequences of images and texts are openly connected to each other.

1 Hillary Moss, »Revisiting Carrie Mae Weems's Indelible Series—Almost Three Decades Later«, in: *New York Times*, 5.4.2016, <https://nyti.ms/3tlihfM>

**And 22 Million Very Tired and Very Angry People** (Und 22 Millionen sehr müde und sehr wütende Leute), 1991

Serie von 15 Archivpigmentdrucken nach Polaroids, je 76,2 × 63,5 cm

Series of fifteen archival pigment prints after Polaroids, each 76.2 × 63.5 cm

16

**dt** Die Serie besteht aus fünfzehn nüchternen monochromen Fotografien, die alltägliche, meist veraltet wirkende Objekte sowie einen Mann und eine Frau zeigen, und denen jeweils kurze Bildunterschriften zugeordnet sind. Gemeinsam bilden sie eine Art ABC der Revolution. Den Auftakt macht die Ansicht auf einen Globus, die das im 16. Jahrhundert entstehende transatlantische Dreieck des Handels mit versklavten Menschen zwischen Europa, Afrika und den Amerikas fokussiert, das eine der Grundlagen für den Kolonialismus und Kapitalismus darstellte. Der dazugehörige Text lautet »A Hot Spot In A Corrupt World« (Ein Hot Spot in einer korrupten Welt). Was braucht es, um dieses System abzuschaffen? *And 22 Million* schlägt vor: »A Precise Moment in Time / An Informational System / A Cool Drink of Water / A Hot Day / A Little Black Magic / A Hammer / And A Sickle / A Dagger / Some Theory / A Song to Sing / A Bell to Ring / An Armed Man / A Veiled Woman« (Den richtigen Augenblick / Ein Informationssystem / Ein kühles Getränk aus Wasser / Einen heißen Tag / Ein wenig schwarze Magie / Einen Hammer / Und eine Sichel / Einen Dolch / Eine Theorie / Ein Lied zum Singen / Eine Glocke zum Läuten / Einen bewaffneten Mann / Eine verschleierte Frau).

Die Arbeit spielt auf verschiedene Befreiungskämpfe an, die vom US-amerikanischen Bürgerkrieg der 1860er Jahre bis zu den afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegungen der 1960er Jahre oder dem algerischen Unabhängigkeitskrieg gegen Frankreich reichen. Die abgebildeten Gegenstände – eine mechanische Schreibmaschine, ein Wecker, ein Holzhammer, ein Nudelholz – verschränken den politischen Kampf mit dem Alltäglichen. Das Nudelholz ist mit »By Any Means Necessary« (Mit allen notwendigen Mittel) untertitelt. Dieser Satz geht auf den Psychiater, Schriftsteller und Aktivist Frantz Fanon zurück und wurde vor allem durch Malcolm X popularisiert. Beide forderten Gerechtigkeit um jeden Preis ein. Weems verleiht diesem militanten Grundsatz eine feministische Perspektive.



**en** The series consists of fifteen sober monochrome photographs showing every day, mostly obsolete-looking objects, as well as a man and a woman, each image accompanied by a short sentence. Together, they form a kind of revolutionary ABC's, which begins with a view of a globe centered on the transatlantic triangle of the trade of enslaved people between Europe, Africa, and the Americas that emerged in the sixteenth century representing one of the foundations of colonialism and capitalism. The accompanying text reads "A Hot Spot in a Corrupt World." What does it take to abrogate this system? *And 22 Million* suggests: "A Precise Moment in Time / An Informational System / A Cool Drink of Water / A Hot Day / A Little Black Magic / A Hammer / And A Sickle / A Dagger / Some Theory / A Song to Sing / A Bell to Ring / An Armed Man / A Veiled Woman."

The work alludes to various liberation struggles, ranging from the U.S. Civil War of the 1860s to the African American civil rights movements of the 1960s or the Algerian War of Independence against France. The objects depicted—a mechanical typewriter, an alarm clock, a mallet, a rolling pin—intertwine political struggle with the everyday. The rolling pin is subtitled "By Any Means Necessary," which references Frantz Fanon and was chiefly popularized by Malcolm X. Both demanded justice at any cost. Weems gives this militant principle a distinctly feminist perspective.

17

13 Fotografien und Texttafeln einer umfangreicheren Serie, 50,8 × 50,8 cm

Thirteen photographs and text panels from a larger series, 50.8 × 50.8 cm

18

**dt** Die Sea Islands sind eine Inselkette vor den Küsten der US-amerikanischen Bundesländer Georgia, South Carolina und Florida. Die überwiegend afroamerikanische Bevölkerung geht auf versklavte Menschen zurück, die im 18. und 19. Jahrhundert vor allem aus Sierra Leone verschleppt und auf den Inseln zur Arbeit auf Reisplantagen gezwungen wurden. Nach den Sezessionskriegen siedelten sie sich dort als freie Gemeinschaften an und prägten eine eigenständige, bis heute präsenkte kreolische Kultur namens *Gullah Geechee* aus. Weems, die neben Tanz, Fotografie und Design auch Volkskunst studierte, geht in *Sea Islands* den Spuren dieser Kultur nach. Dabei bezieht sie sich auf spirituelle Bräuche wie das Aufhängen von Metallfederrosten oder das Platzieren von Radkappen, um sich vor bösen Geistern zu schützen, oder die Beziehung der *Gullah Geechee* zum Tod. Während die menschenleeren Außenaufnahmen poetische Momente der Durchdringung von Natur und Kultur beobachten, wirken die Innenaufnahmen wie Filmstills. In letzteren scheinen die Gespenster der Sklaverei wiederzukehren, insbesondere das Trauma der damit verschränkten sexuellen Gewalt, wie in der Fotografie, die den Blick in ein Schlafzimmer freigibt. In einer Vierergruppe stellt Weems selbst eine verzweifelte versklavte Frau dar, in deren Hintergrund das Porträt ihres Versklavers lauert. Ein zweites Foto zeigt einen Stuhl, neben dem eine Schale mit Wasser auf dem Boden steht. Auf den beiden Texttafeln der Gruppe, deren Schrift, wie bei allen Texten der Serie, nach Art der konkreten Poesie gestaltet ist, sind verschiedene Ratschläge, das Böse abzuwenden, zu lesen. Unter anderem solle man, wenn jemand mit einem schlechten Karma das Haus betritt, eine mit Wasser gefüllte Schale neben einen Stuhl stellen und das Wasser später in den Fluss schütten. Ein Diptychon zeigt, neben der Ansicht eines mit Bäumen dicht bepflanzten Parks, ein Notenblatt zu einem vor allem in den Südstaaten unter versklavten Menschen weit verbreiteten Lied, das 1851 erstmals dokumentiert ist und das auf die Warnung vor Patrouillen, die nach versklavten Menschen fahnden, zurückgeht. Weems reproduziert das Lied, von dem es zahlreiche Variationen gibt, aus Dorothy Scarboroughs 1925 veröffentlichter Liedersammlung *On the Trail of Negro Folk-Songs*. Sie verweist damit auf das Motiv der Flucht als einen bis heute zentralen Bestandteil des afroamerikanischen Lebens und Widerstands, auf das sie in mehreren Werken zurückkommt.



19

**en** The Sea Islands is a chain of islands along the coast of the American states of Georgia, South Carolina, and Florida. The predominantly African-American population is descended from enslaved people who were abducted in the eighteenth and nineteenth centuries, mainly from Sierra Leone, and forced to work on rice plantations on the islands. After the Civil War, they settled there in free communities and developed a distinct, independent Creole culture known as Gullah Geechee, which still survives today. Weems, who, in addition to dance, photography, and design, also studied folklorism, follows the traces of this culture in the *Sea Islands* series. In doing so, she refers to spiritual customs, such as hanging up metal box springs or setting up hubcaps to protect oneself from evil spirits, or the Gullah Geechees' relationship to death. While the deserted exterior shots observe poetic moments of intertwining nature and culture, the interior shots appear like film stills. In the latter, the specters of slavery and, most particularly, the trauma of sexual violence entangled with it seem to return, for instance, in the photo offering a view into a bedroom. In one group of four, Weems herself represents a desperate, enslaved woman with a portrait of her enslaver lurking in the background. A second photograph shows a chair with a bowl of water on the floor beside it. On the group's two text panels—written in the manner of concrete poetry, as are all the texts in the series—there are suggestions of how to ward off evil. Among other things, when a person with bad karma enters the house, one should place a bowl of water next to a chair and later dispose of the water in the river. In another diptych, aside from the view of a park densely planted with trees, is a sheet of music for a song popular among enslaved people, especially in the southern states, documented in 1851, which can be traced back to the warnings about patrols searching for enslaved people. Weems reproduced the song, of which numerous variations exist, from Dorothy Scarborough's 1925 song collection *On the Trail of Negro Folk-Songs*. She thus refers to the motif of flight as a central part of African-American life and resistance to this day, and one to which she returns in several works.

### Landed in Africa

(In Afrika gelandet), 1992–2012

### Went Looking for Africa

(Auf der Suche nach Afrika), 1992–2012

Serie von 4 mit Text bedruckten Tellern,  
Durchmesser je 24,1 cm

Serie von 5 mit Text bedruckten Tellern,  
Durchmesser je 30,5 cm

Series of four plates printed with text,  
circumference 24.1 cm each

Series of five plates printed with text,  
circumference 30.5 cm each

20

**dt** Die beiden Serien aus handgemachten Tellern, auf denen Texte von Weems zu lesen sind, sind im Rahmen ihrer Beschäftigung mit Afrika, der Geschichte der Institution der Sklaverei und des Kolonialismus entstanden.

**en** The two series of handmade plates printed with texts by Weems were created as part of her study of Africa, the history of the institution of slavery and colonialism.

### Slave Coast (Sklavenküste), 1993

### Africa Series, 1993

9 Fotografien, Silbergelatine-Druck, und  
Texttafeln einer umfangreicheren Serie,  
jeweils 152,4 × 76,2 cm

17 Fotografien, Silbergelatine-Druck, und  
Texttafeln einer umfangreicheren Serie,  
jeweils 50,8 × 50,8 cm

Nine photographs, gelatin silver prints  
and panels from a larger series,  
each 50.8 × 50.8 cm.

Seventeen photographs, gelatin silver prints  
and text panels from a larger series, each  
50.8 × 50.8



Slave Coast

**dt** 1993 reiste Weems erstmals nach Afrika. Diesem Aufenthalt entsprangen die beiden aus Schwarzweißfotografien und Texttafeln bestehenden Serien *Slave Coast* und *Africa Series*, die sich den architektonischen Zeugnissen der Sklaverei sowie der indigenen Kulturen widmen. *Slave Coast* nimmt die Festungs- und Gefängnisbauten dreier zentraler Standorte des europäischen Handels mit versklavten Menschen und Kolonialwaren, Elmina, Cape Coast (beide in Ghana) und Gorée (Senegal), in den Blick. Sie wurden zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert errichtet und im Laufe der Zeit von unterschiedlichen Kolonialmächten betrieben. Alle drei Anlagen dienten der Internierung von versklavten Menschen, die dort teils Monate bis zu ihrer Verschiffung eingesperrt wurden. Sie zählen mittlerweile zum UNESCO-Weltkulturerbe, und das *Maison des Esclaves* in Gorée, in dem sich heute ein Museum befindet, avancierte zur Tourist:innenattraktion. Weems' Aufnahmen verhandeln ihre Architekturen als rigide Techniken der Überwachung und Herrschaftsdemonstration. Zugleich vermitteln sie die Erfahrung des Eingeschlossenseins. Wie in *Sea Islands* und *Africa Series* sind in den Bildern keine Menschen dargestellt. Die Fotografien der *Africa Series* wurden in einer der ältesten Städte Westafrikas, Djenné in Mali, aufgenommen. Im Mittelpunkt stehen die berühmten, noch bis Anfang des 20. Jahrhunderts im sudanesischen Stil errichteten Lehmbauten, deren geschlechtliche Formen Weems hervorhebt. Sie gaben den Anlass für eine Reihe poetischer Texte, in denen Weems den Ursprungsmythos von Adam und Eva aus dem christlichen Kontext herauslöst, mit Afrika als Garten Eden und »Wiege der Menschheit« verschränkt und unter dem Vorzeichen einer erstarrten Eva neu erzählt. Zwei zusätzliche Triptychen mit den Untertiteln *He Had His Throne* (Er hatte seinen Thron) und *She Had Her Keys to the Kingdom* (Sie hatte ihre Schlüssel zum Königreich) zeigen eine männliche und weibliche afrikanische Plastik nach Art der anthropometrischen Fotografie frontal und im Profil.

21



Slave Coast

**en** In 1993 Weems travelled to Africa for the first time. This visit resulted in two series, *Slave Coast* and *Africa Series*, which consist of black-and-white photographs and text panels and are dedicated to the architectural testimonies of slavery and indigenous cultures. *Slave Coast* focuses on the fortifications and prisons of three sites central to the European trade of enslaved people and colonial commodities trade, Elmina, Cape Coast (both in Ghana) and Gorée (Senegal). They were built between the fifteenth and eighteenth centuries and operated over time by various colonial powers. All three complexes served to intern enslaved people, some of whom were imprisoned there for months before being shipped away. They are now UNESCO World Heritage Sites. The *Maison des Esclaves* in Gorée, which today houses a museum, has become a tourist attraction. Weems's photographs negotiate their architecture as rigid technologies of surveillance and demonstrations of dominance. At the same time, they convey the experience of being confined. As in *Sea Islands* and *Africa Series*, no people are depicted in the images.

The photographs from the *Africa Series* were taken in one of West Africa's oldest cities, Djenné, in Mali. They focus on the famous adobe houses, built in the Sudanese style up until the early twentieth century and whose gendered connotations Weems highlights. They provided the occasion for a series of poetic texts, in which Weems detaches the origin myth of Adam and Eve from the Christian context, interweaves it with Africa as the Garden of Eden and the "cradle of humanity," and retells it under the auspices of a reinvigorated Eve. Two additional triptychs, subtitled *He Had His Throne* and *She Had Her Keys to the Kingdom*, show a male and female African sculpture frontally and in profile in the style of anthropometric photography.

## Monuments, 1994–2022

Serie von 9 Fotografien,  
Archivpigmentdrucke,  
je 76,2 × 50,8 cm

Series of nine photographs,  
archival pigment prints,  
76.2 × 50.8 cm, each



**dt** Die *Monuments* Serie zeigt Ansichten von Denkmälern in Gettysburg und Baltimore, die diversen Kämpfern auf der Seite der Konföderierten im US-amerikanischen Bürgerkrieg gewidmet sind. Seit Jahren sind sie Gegenstand politischer Debatten über die Demontage von Monumenten, die rassistische Personen, Haltungen und/oder Taten verherrlichen. Diese Diskussion, die auch Straßennamen und andere öffentliche Formen des Gedenkens betrifft, hat nach der Ermordung George Floyds 2020 und der darauffolgenden Auseinandersetzung mit strukturellem Rassismus noch einmal weltweit an Aufmerksamkeit gewonnen. Während die Denkmäler im Gettysburg National Military Park erhalten blieben, wurden die Skulpturen in Baltimore, wie die des 1948 errichteten Denkmals für die konföderierten Generäle Robert E. Lee und Thomas »Stonewall« Jackson schließlich abgebaut. Nur die Sockel blieben erhalten.

**en** The *Monuments* series shows views of monuments in Gettysburg and Baltimore, dedicated to various fighters on the Confederate side of the American Civil War. For years, they have been the subject of political debates over the dismantling of monuments that glorify racist people, attitudes and/or actions. This discussion, which also concerns street names and other public forms of commemoration, has again gained global attention since the murder of George Floyd in 2020 and the subsequent confrontation with structural racism. While the monuments in Gettysburg National Military Park stayed, the sculptures in Baltimore, such as that of the 1948 monument to Confederate generals Robert E. Lee and Thomas "Stonewall" Jackson were ultimately dismantled. Only the bases remain.

## From Here I Saw What Happened and I Cried

(Von hier sah ich, was geschah, und ich weinte),

1995–1996

Courtesy: Tate. Presented by the Tate Americas Foundation, purchased using funds provided by the North American Acquisitions Committee and endowment income 2019

Serie von 33 Fotografien, digitale C-Prints auf Papier mit sandgestrahlten Texten auf Rahmenglas, 67,3 cm × 57,8 cm, 57,8 × 67,3 cm und 106,7 × 78,7 cm

Series of thirty-three photographs, digital c-prints on paper with sandblasted text on framing glass, 67.3 cm × 57.8 cm, 57.8 × 67.3 cm, and 106.7 × 78.7 cm



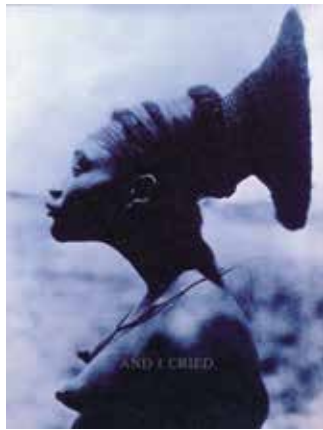
24

**dt** In der aus 33 Fotografien bestehenden, zweireihig und in Blöcken angeordneten Serie *From Here I Saw What Happened and I Cried* eignet Weems sich fotografische Darstellungen von Afrikaner:innen und Afroamerikaner:innen aus dem 19. und 20. Jahrhundert an, die aus verschiedenen wissenschaftlichen und Medienarchiven stammen. Die Fundstücke wurden von ihr abfotografiert, vergrößert und – abgesehen von dem ersten und letzten Bild der Serie – rot ausgefiltert und in der klassischen Form des Tondos (Rundbild) gefasst. Die Rahmengläser aller Fotos enthalten sandgestrahlte Texte, die die Bilder überlagern. Die beiden die Serie einklammernden Fotos, die doppelt so groß wie die anderen und blau eingefärbt sind, zeigen ein und dasselbe, jedoch gespiegelte Profil der Büste einer indigenen afrikanischen Frau und bilden auf der Textebene den Titel der Arbeit. Die ersten vier Tondi verwenden Daguerreotypien des Fotografen Joseph T. Zealy von 1850, mit denen dieser die rassistischen Theorien des Schweizer Forschers Louis Agassiz über die angebliche Typologie und Unterlegenheit Schwarzer Menschen und People of Color stützen sollte. Es handelt sich um die Porträts zweier junger Frauen, Drana und Daliah, und ihrer Väter, Jack und Renty, die frontal und im Profil mit entblößten Oberkörpern dargestellt sind. Die Texte, die Weems den Bildern zuweist, lauten »You Became A Scientific Profile / A Negroid Type / An Anthropological Debate / & A Photographic Subject« (Du wurdest ein wissenschaftliches Profil / ein negroider Typ / eine anthropologische Debatte / & ein fotografisches Motiv). Mit diesem Einstieg verweist Weems auf die Fotografie als Instrument eines rassifizierenden Blicks, der die Fotografierten zu Stereotypen degradiert. Im Kontext der Serie wird diese Degradierung rückgängig gemacht und durch ein vielschichtiges Narrativ afroamerikanischer Identitäten ersetzt. Durch die Farben, Rundform und die sandgestrahlten Gläser betont Weems die Schönheit, den Anmut und die Würde der Dargestellten, ohne die Gewalt, der sie ausgesetzt waren, vergessen zu machen. Die Texte zu den weiteren Archivbildern, bei denen es sich meist ebenfalls um stereotype Darstellungen von People of Color handelt, kontrastieren diese, indem sie auf widerständige Praktiken und Überlebensstrategien gegen Gewalt und Unterdrückung verweisen: »... You Became Foot Soldier & Cook / ... Uncle Tom, John & Clemens' Jim / Drivers / Riders & Men Of Letters / Your Resistance Was Found In The Food You Placed On The Master's Table – Ha (... Du wurdest

Infanterist und Koch / ... Onkel Tom, John und Clemens' Jim / Fahrer / Reiter und Gelehrter / Dein Widerstand war in den Speisen zu finden, die du auf den Tisch des Meisters legtest – Ha. »John und Clemens' Jim« bezieht sich auf John T. Lewis, einen Afroamerikaner, der Samuel Langhorne Clemens alias Mark Twain als Vorlage für die Figur des Jim in *Die Abenteuer des Huckleberry Finn* diente).

25

**en** In the series *From Here I Saw What Happened and I Cried*, consisting of thirty-three photographs in double rows arranged in blocks, Weems appropriates photographs of Africans and African Americans from the nineteenth and twentieth centuries, taken from various academic and media archives. The found objects were re-photographed, enlarged, and—except for the first and last images—toned through red filters and framed in the classic tondo. The framing glass for each photograph bears a sand-blasted text that overlays the image. The two photographs bracketing the series are twice as large as the others and tinted blue. Both feature the same profile bust of an indigenous African woman, one of the images being mirrored. The texts overlaying these photos form the work's title. The first four tondos use daguerreotypes by the photographer Joseph T. Zealy from 1850, which were meant to support the racist theories of Swiss researcher Louis Agassiz about the ostensible typology and inferiority of Black people and people of color. The portraits are of two young women, Drana and Daliah, and their fathers, Jack and Renty, who are depicted frontally and in profile with their upper bodies exposed. The texts that Weems assigns to the images read, “You Became A Scientific Profile / A Negroid Type / An Anthropological Debate / & A Photographic Subject.” With this introduction, Weems refers to photography as an instrument of a racializing gaze that degrades the photographed, turning them into stereotypes deprived of subjectivity. The series undoes this degradation and replaces it with a multi-layered narrative of African-American identities. Through the colors, the round shape and sandblasted glass, Weems emphasizes the beauty, grace, and dignity of the represented without neglecting the context of violence. The texts accompanying the further archival images, most of which are also stereotyped representations of people of color, contrast them by pointing to resistant practices and survival strategies against violence and oppression: “... You Became Foot Soldier & Cook / ... Uncle Tom, John &



26

Clemens' Jim / Drivers / Riders & Men Of Letters / Your Resistance Was Found In The Food You Placed On The Master's Table – Ha" ["John and Clemens' Jim" refers to John T. Lewis, an African American who served as the model for the character of Jim in Samuel Langhorne Clemens's (Mark Twain's) *The Adventures of Huckleberry Finn*].

### The Jefferson Suite, 1999



Serie von 4 Fotografien,  
Tinte auf Leinwand,  
je 243,8 × 182,9 cm

Series of four photographs,  
ink on canvas, each  
243.8 × 182.9 cm

27

**dt** Die vier Farbfotografien einer umfangreicheren Installation zeigen jeweils die Ansichten von bloßen Rücken, auf denen die Anfangsbuchstaben der DNA-Stränge Adenin (A), Thymin (T), Guanin (G) und Cytosin (C) zu lesen sind. Die Serie spielt darauf an, dass 1998 mithilfe eines DNA-Tests nachgewiesen wurde, dass Präsident Thomas Jefferson der Vater eines oder mehrerer Kinder seiner Schwägerin, Sally Hemings, einer versklavten Frau, war. Zugleich kann die Serie als Verweis auf die widersprüchlichen Auslegungen der Genetik gelesen werden, die von Charles Darwins Theorie der »natürlichen Auslese« über die darauf basierende Eugenik bis zur Beweisführung reichen, dass die Konstruktion von Rassen eine Fiktion ist und genetisch betrachtet alle Menschen Afrikaner:innen sind.

**en** Each of the four color photographs from a larger installation shows views of a naked back on which the initial letters of the DNA strands adenine (A), thymine (T), guanine (G), and cytosine (C) can be read. The title of the series plays on the fact that in 1998, with the help of a DNA test, it was proven that President Thomas Jefferson was the father of one or more children of his sister-in-law, Sally Hemings, an enslaved woman. At the same time the series can be read as a reference to the contradictory interpretations of genetics, ranging from Charles Darwin's theory of "natural selection" to the eugenics based on it, to the proof that the construction of race is a fiction and that, genetically speaking, all people are Africans.



30 digitale Pigmentdrucke  
auf Musselin und Leinwand,  
Maße variierend

Thirty digital pigment prints  
on muslin and canvas,  
various dimensions



30

**dt** In *The Hampton Project* setzt sich Weems mit den Beziehungen zwischen den westlichen Bildungssystemen, Assimilation und der Unterdrückung eines anderen Wissens bzw. anderer Wissenskulturen, wie etwa die von indigenen Gemeinschaften, auseinander. Die Arbeit basiert auf dem Archiv des 1868 von dem Abolitionisten Samuel Chapman Armstrong auf dem Gelände einer ehemaligen Plantage gegründeten Hampton Normal and Agricultural Institute in Virginia. Das Hampton Institute, heute Hampton University genannt, zählt zu den ersten US-amerikanischen Bildungseinrichtungen, die sich an Afro- und indigene Amerikaner:innen richteten. In ihrer kritischen Beschäftigung mit dieser Schule greift Weems vor allem auf die Fotografien von Frances Benjamin Johnston zurück. Sie dokumentieren das Lernen, Leben und Arbeiten im Hampton Institute und wurden eigens für die von Thomas J. Calloway 1900 im Rahmen der Pariser Weltausstellung organisierte *American Negro Exhibit* angefertigt. Die Schau zeigte Fotografien und Dokumente von insgesamt sechs US-amerikanischen Hochschulen, die damals Afroamerikaner:innen ausbildeten. Neben dem Hampton Institute zählte dazu auch die Fisk University in Nashville, an der Calloway W.E.B. Du Bois, einen Kämpfer für die Rechte Schwarzer Menschen in den USA, kennenlernte. Du Bois präsentierte in derselben Ausstellung in Paris die von ihm entworfenen Infografiken über die damalige Situation von Afroamerikaner:innen. Während Johnstons Fotografien, so Shawn Michelle Smith, »die amerikanische Identität der Hampton-Schüler:innen ... in den Vordergrund stellten«, zeigten Du Bois' Tafeln auf, »dass Afroamerikaner:innen durchaus beides, sowohl ›Amerikaner:innen‹ als auch ›Schwarze Menschen‹ sein können«<sup>2</sup>. Weems' Kritik an den Methoden und Zielen des Hampton Institute, die sich auch in dessen fotografischen Repräsentationen manifestieren, richtet sich gegen die Ausschließlichkeit, mit der den Schüler:innen in der Nachbürgerkriegsära die Werte, das Wissen, die Weltanschauungen und Klassenhierarchien der weißen Dominanzgesellschaft aufgezwungen wurden. Sie zeigt die paternalistische Haltung und den Druck zur Assimilation auf, die sich hinter der humanistischen Absicht verbargen, das Unrecht gegenüber den einstigen versklavten Menschen und indigenen Gemeinschaften

2 Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture*, Princeton: Princeton University Press, 1999, S. 158.



durch Bildung wiedergutzumachen. Zwei Fotos, die dieselbe Gruppe indigener Studierender vor und nach der erwünschten Transformation zeigen, machen dies auf explizite Weise deutlich.

Weems hat die aus dem Hampton Institute und anderen Archiven gewählten Bilddokumente stark vergrößert und auf durchscheinende Stoffe drucken lassen, die in räumlichen Anordnungen von der Decke hängen. Die Hängung umfasst teils bewusst provokante Gegenüberstellungen wie die zwischen dem historischen Foto, das einen indigenen Amerikaner während der christlichen Taufe zeigt, und dem Foto von Aufständischen 1963 in Birmingham, gegen die ein Hochdruckwasserstrahler eingesetzt wurde. Neben den Texten, die einigen der Bilder hinzugefügt wurden, erweitert eine Audioinstallation mit einem weiteren Text der Künstlerin den poetischen und kritischen Reflexionsrahmen der Arbeit.

**en** In *The Hampton Project* Weems explores the relationships involving the Western educational system, assimilation, and the suppression of a different knowledge or cultures of knowledge, such as that of Native American communities. The work is based on the archives of the Hampton Normal and Agricultural Institute in Virginia, founded on the grounds of a former plantation in 1868 by the abolitionist Samuel Chapman Armstrong. The Hampton Institute, today called Hampton University, was one of the first educational institutions for African Americans and Native Americans. In her critical examination of this school, Weems draws primarily on the photographs of Frances Benjamin Johnston. They document the learning, life, and work at Hampton Institute and were created specifically for the *American Negro Exhibit* at the 1900 Paris World Exposition organized by Thomas J. Calloway. The exhibition showed photographs and documents from a total of six American universities that were educating African Americans at the time. In addition to the Hampton Institute, these schools included Fisk University in Nashville, where Calloway got to know W. E. B. Du Bois, who fought for the rights of Black people in the United States. At the same exhibition in Paris, Du Bois presented the infographics he created about African Americans at the time. While, according to Shawn Michelle Smith, Johnston's photographs "forwarded the American identity of Hampton students," Du Bois's panels showed

31



“that the African American could indeed be both an ‘American’ and a ‘negro.’”<sup>2</sup>

Weems’s critique of the methods and goals of the Hampton Institute—also manifested in its photographic representations—is aimed at the exclusivity with which the values, knowledge, worldviews, and class hierarchies of the white dominant society were imposed upon students in the post-Civil War era. It uncovers the paternalistic attitude and the pressure to assimilate that were hidden behind the humanistic intention of righting the wrongs against the formerly enslaved people and Native American communities through education. Two photographs showing the same group of Native American students before and after the desired transformation make this explicitly clear.

Weems greatly enlarged the visual documents from the Hampton Institute and pictures from other archives, then printed them on translucent fabrics that are hanging from the ceiling in spatial arrangements. The hanging images includes intentionally provocative juxtapositions such as between the historical photograph of a Native American undergoing Christian baptism and the picture of high-pressure water hoses being used against demonstrators in Birmingham in 1963. In addition to the texts added to some of the images, an audio recording of another text by the artist expands the work’s poetic and critical reflective framework.

2 Shawn Michelle Smith, *American Archives: Gender, Race, and Class in Visual Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 158.

### **Dreaming in Cuba** (In Kuba träumen), 2002

Auswahl von Fotografien einer umfangreicheren Serie, verschiedene Maße, 50,8 × 50,8 cm bis 78,7 × 78,7 cm

Selection of photographs from a larger series, various dimensions; 50.8 × 50.8 cm – 78.7 × 78.7 cm



**dt** Die umfangreiche Serie *Dreaming in Cuba*, von der die Ausstellung nur eine Auswahl zeigt, nähert sich der karibischen Insel entlang der Spuren und Auswirkungen ihrer Geschichte von der Zeit des Kolonialismus und der Blüte der Zuckerrohr-, Kaffee- und Tabakplantagen, in denen ab dem 15. Jahrhundert zehntausende versklavte Menschen ausgebeutet wurden, bis zur Etablierung eines der langlebigsten kommunistischen Staaten der Welt und dessen Utopie einer andauernden Revolution. Die Serie entstand zehn Jahre nach der Öffnung Kubas für privatwirtschaftliche Unternehmungen und Tourismus. Die Orte, die Weems aufsuchte, waren unter anderem Zuckerrohrplantagen, öffentliche Gebäude und private Räume. In ihren Fotografien stellt sie jeweils intime Beziehungen zwischen diesen Orten und den Menschen, die darin auftauchen, her.

**en** The extensive series *Dreaming in Cuba*, of which the exhibition shows only a selection, approaches the Caribbean island through the traces and effects of its history, from the time of colonialism and the flourishing of sugar, coffee, and tobacco plantations, where tens of thousands of enslaved people were exploited beginning in the fifteenth century, to the establishment of one of the world’s longest-lasting communist states and its enduring revolutionary utopia. The series was produced ten years after Cuba opened up to private enterprises and tourism. The places Weems visited included sugar plantations, public buildings and private spaces. In each of her photographs, she creates intimate relationships between these places and the people who appear in them.

## The Louisiana Project:

**Missing Link** (Das Louisiana Projekt:  
Fehlendes Bindeglied), 2003

4 Fotografien aus einer Serie  
von sechs, Archivpigmentdrucke,  
je 100,3 × 72,3 cm

Four photographs from a series  
of six, archival pigment prints,  
each 100.3 × 72.3 cm



34

**dt** Die aus sechs Schwarzweißfotografien bestehende Serie *Missing Link* ist Teil des Werkkomplexes *The Louisiana Project*, das Weems 2003 aus Anlass des zweihundertsten Jubiläums des sogenannten »Louisiana Purchase« schuf, dem Tag, an dem die USA die damalige über 2 Millionen Quadratkilometer umfassende Kolonie Louisiana dem französischen Staat abkaufte. *Missing Link* bezieht sich auf die Tradition des Mardi Gras, des von französischstämmigen Katholik:innen in New Orleans etablierten Karnevals. 1873 entstand in diesem Kontext die von einer der Karnevalsgruppen entwickelte rassistische Parade *The Missing Links to Darwin's 'Origin of the Species'* (Die fehlenden Bindeglieder zu Darwins *Entstehung der Arten*), deren von Charles Briton entworfene Kostüme die vorgeblich evolutionäre Andersartig- und Minderwertigkeit von People of Color verhöhnten.

Die Serie zeigt die Künstlerin, deren Identität nicht zu erkennen ist, in einem eleganten geschlechtsneutralen schwarzen Anzug vor schwarzem Hintergrund. Ihre Hände sind von weißen Handschuhen bedeckt, auf dem Kopf trägt sie jeweils eine andere Tiermaske, die, wie der Gorilla, alle zum Programm der historischen *Missing Links*-Parade zählen. Den verschiedenen Tier-Mensch-Figuren sind Begriffe wie Verzweiflung (Gorilla), Freiheit (Esel) oder Freude (Zebra) zugeordnet. Entsprechend der karnevalistischen Tradition kehrt Weems die Verhältnisse um, indem sie die rassistische Maskerade durch ihre Gesten und Verkleidung neu interpretiert und quasi von innen her aushöhlt: als unsichtbare und somit unkalkulierbare Beobachterin, die die Performance kontrolliert.



**en** Consisting of six black-and-white photographs, the series *Missing Link* is from the work *The Louisiana Project*, which Weems created in 2003 for the bicentennial of the Louisiana Purchase, when the U.S. purchased the colony of Louisiana, at the time over two million square kilometers in size, from the French state. *Missing Link* refers to the tradition of Mardi Gras, the carnival established in New Orleans by Catholics of French origin. In 1873, the racist parade *The Missing Links to Darwin's Origin of the Species* emerged from this context. The event was developed by one of the carnival groups with the help of graphic artist Charles Briton—its costumes mocking the allegedly evolutionary otherness and inferiority of people of color.

The series shows the artist, whose identity is not revealed, in an elegant, androgynous black suit against a black background. Her hands are clothed in white gloves, in each image she wears on her head a different animal mask, which, like the gorilla, were all part of the program of the historical *Missing Links* parade. The various animal-human figures are assigned concepts such as despair (gorilla), freedom (donkey), or joy (zebra). In keeping with carnival tradition, Weems inverts the relationships by reinterpreting the racist masquerade through her gestures and disguise, and hollowing it out, as it were, from within. She thus becomes an invisible and unpredictable observer who controls the performance.

35

## Ode to My Father

(Ode an meinen Vater), 2003–2004



Video, schwarzweiß, Ton, 3:43'

Video, black-and-white, sound, 3:43'

36

**dt** *Ode to My Father* greift die Tradition der Jazz-Beerdigung in New Orleans auf, insbesondere die Rituale der sogenannten *second-line*, der hinteren Reihen der öffentlichen Prozession, auf der geladene wie spontane Teilnehmer:innen den Angehörigen und der Blaskapelle mit Tanz, drehenden Sonnenschirmen und gewedelten Taschentüchern folgen. Von der Musik bis zu den Bewegungen der Menge verwebt diese Tradition Klage mit Euphorie, Melancholie mit Ekstase und Leben mit Tod. Sie macht Trauer zu etwas Teilbarem.

**en** *Ode to My Father* draws on the tradition of the jazz funeral in New Orleans, especially the ritual of the so-called second line, the back rows of the public procession, in which invited and spontaneous participants follow the relatives and the brass band, while dancing, spinning parasols, and waving handkerchiefs. From the music to the movements of the crowd, this tradition interweaves lament with euphoria, melancholy with ecstasy, and life with death. It makes grief into something that can be shared.



## May Days Long Forgotten

(Längst vergessene Mai-Tage),  
2003–2004



Video, Farbe, Ton, 7:50'

Video, color, sound, 7:50'

**dt** Das Video zeigt die Slow-Motion-Aufnahmen zweier afroamerikanischer Mädchen, die vor dem Hintergrund eines blauen Himmels mit weißen Wolken um einen Maibaum tanzen. Durch ihr konstantes Kreisen lösen sich ihre Konturen immer wieder auf, zugleich haben sie die Betrachter:innen fest im Blick.

**en** The video shows the slow-motion recording of two African American girls dancing around a maypole against the backdrop of a blue sky with white clouds. Through their constant circling their contours dissolve again and again. At the same time they keep their eyes firmly fixed on the viewers.

37



**The Joker, See Faust, 2003**  
**If I Ruled the World** (Wenn ich  
die Welt regieren würde), 2004



Fotografie auf Vinyl

Photography on vinyl

38

**dt** Die beiden Fotos zeigen Weems in ihrer mehrfach aufgeführten Figur als Clown und Trickster, die sich hier im Spiel mit der Weltkugel als Rächer:in positioniert.

**en** The two photos show Weems in her repeatedly presented character of a clown and trickster, who positions herself here as an avenger playing with the globe.

### **Museums Series, seit 2006**

(Guggenheim Bilbao; Museum of Fine Arts Boston; Pergamon Museum; Philadelphia Museum of Art; Chicago Art Museum; The British Museum; The Louvre; Zwinger Palace)

8 Fotografien einer umfangreicheren Serie,  
digitale C-Prints, je 186,6 × 156,2 cm

Eight photographs from a larger series,  
digital c-prints, each 186.6 × 156.2 cm

**dt** In vielen ihrer Bilder taucht Weems als eine Art Zeugin und Begleiterin auf, die uns an bestimmte Schauplätze führt und sich dabei entsprechend der von ihr heimgesuchten Orte verändert. Diese Figur erlaubt es Weems zugleich Subjekt und Objekt, Regisseurin und Darstellerin, Anwesende und Abwesende ihrer Bilder zu sein. In *Museums Series* und *Roaming* trägt sie dabei ein schwarzes Kleid. Stets wendet sie uns den Rücken zu, während sie sich bestimmten historischen Stätten bzw. Repräsentationsarchitekturen insbesondere in Europa nähert und dabei die Beziehungen zwischen Architektur, Stadtplanung und Macht mit ihrem eigenen Körper auslotet. Beständig ist sie auf dem Weg zu etwas, und immer liegt ihr dabei etwas im Weg: ein Zaun, ein Bordstein, eine Stufe. »Sie trägt«, wie die Künstlerin selbst sagt, »eine enorme Last, denn sie ist eine Schwarze Frau, die mich durch das Trauma der Geschichte führt. Ich denke, es ist sehr wichtig, dass sie sich als Schwarze Frau mit der Welt um sie herum beschäftigt; sie beschäftigt sich mit der Geschichte, sie beschäftigt sich mit dem Sehen, mit dem Sein.«<sup>3</sup>

In der fortlaufenden *Museums Series*, von der die Ausstellung eine Auswahl zeigt, steht Weems vor verschiedenen europäischen und US-amerikanischen Museen. Das moderne öffentliche Museum ist mit der Französischen Revolution und ihren Ideen von Demokratie, Bürgerschaft und Humanismus entstanden. Diese Ideen beruhten trotz der emanzipatorischen Prozesse, die sie auslösten, zugleich auf der Ausgrenzung, Unterdrückung und Ausbeutung derer, die nicht als Bürger und Menschen galten. Die Folgen sind bis heute in den Sammlungen und Strukturen westlicher Museen sichtbar, die sich erst langsam Veränderungen öffnen. Als Weems die Serie begann, sollte es noch acht Jahre dauern, bis sie die erste unter allen afroamerikanischen Künstler:innen war, die eine Einzelausstellung im Guggenheim Museum in New York erhielten.

In den Fotografien sehen wir, wie sich die Schwarze Frau diversen Museen von außen nähert, ohne deren sprichwörtliche Schwellen zu überschreiten. Als Künstlerin wird ihr der Zugang zu diesen Institutionen durch ihr Geschlecht und ihre Hautfarbe gleich doppelt erschwert. Dennoch verharrt Weems bzw. ihr Alter Ego an diesen Barrieren wie eine

39

3 Dawoud Bey, »Carrie Mae Weems«, in *Bomb Magazine*, 1.7.2009,  
<https://bit.ly/3HU1FQH>



Wiedergängerin, die Gerechtigkeit einfordert. Ihr insistierender Körper, der im Verhältnis zu den Architekturen recht klein wirkt, weist auf die Machtdemonstrationen und physischen wie psychischen Effekte dieser Repräsentationsbauten hin: sei es der im 19. Jahrhundert von Gottfried Semper errichtete Dresdner Zwinger oder das in den 1990er-Jahren eröffnete, von Frank O. Gehry entworfene Guggenheim Museum in Bilbao.

Mit dieser Serie ist auch eine Art Katalog der Geschichte von Museumskonzepten und ihren architektonischen Formeln entstanden, wie sie sich etwa im Rückgriff auf den Archetypus der Pyramide als Markenzeichen des Pariser Louvre äußern. Diese koloniale Geste repräsentiert ungewollt das problematische Erbe solcher Art von Museen, zu denen auch das British Museum in London, das Pergamonmuseum in Berlin oder das Museum of Fine Arts in Boston zählen, die Weems ebenfalls aufsuchte. Während der Zwinger auf den monarchistischen Ursprung von Sammlungen verweist, steht Bilbao für das Franchise-Museum, wie es in der baskischen Stadt erstmals realisiert wurde.

**en** In many of her images Weems emerges as a kind of witness and companion who leads us to specific locations and who changes according to the places she haunts. This figure allows Weems to be simultaneously subject and object, director and performer, present and absent in her images. In *Museums Series* and *Roaming* she wears a black dress. She always turns her back to us while approaching specific historical sites or monumental architectures especially in Europe, and in doing so, uses her own body to explore the relationships between architecture, urban planning, and power. She is constantly on her way somewhere and something is always in her way: a fence, a curb, a step ... "Carrying a tremendous burden, she is a Black woman leading me through the trauma of history" says the artist. "I think it's important that as a Black woman she's engaged with the world around her; she's engaged with history, she's engaged with looking, with being."<sup>3</sup> In the ongoing *Museums Series*, from which the exhibition shows a selection, Weems stands in front of various European and U.S. museums. The modern public museum emerged with the French Revolution and its ideas of democracy, citizenship, and humanism. But, as is well known, despite

3 Dawoud Bey, »Carrie Mae Weems«, in *Bomb Magazine*, 1.7.2009, <https://bit.ly/3HU1FQH>

the emancipatory processes they gave rise to, these ideas rested at the same time on the exclusion, oppression, and exploitation of those not considered citizens and human beings. The consequences remain visible today in the collections and structures of Western museums, which are only slowly becoming open to change. From the time Weems began the series, eight years would pass until she became the first African American artist to be given a solo exhibition at the Guggenheim Museum in New York. In the photographs we see how the Black woman draws near various museums from the outside without crossing the proverbial threshold. As a female artist her access to these institutions is made doubly difficult by her gender and skin color. Yet Weems, or her alter ego, persists at these barriers like a revenant demanding justice. Her insistent body, which appears quite small in relation to the architecture, refers to the hegemonial gestures and physical and psychological effects of these monumental buildings: whether the Dresden Zwinger built in the nineteenth century by Gottfried Semper or the Guggenheim Museum in Bilbao, designed by Frank O. Gehry and opened in the 1990s.

This series also creates a kind of catalog of the history of concepts of the museum and their architectural formulas, as expressed, for example, in drawing on the archetype of the pyramid as the trademark of the Louvre in Paris. This colonial gesture unintentionally represents the problematic legacy of this kind of museum, which also includes the British Museum in London, the Pergamon Museum in Berlin, and the Museum of Fine Arts in Boston, which Weems also visited. Whereas the Zwinger refers to the monarchic origins of collections, Bilbao stands for the franchise museum, as first realized in the Basque city.

## Roaming (Umherschweifen), 2006

(De Sica's Light. Ancient Rome; When and Where I Enter. Mussolini's Rome; Department of LAVORARE. Mussolini's Rome; San Lorenzo. Mussolini's Rome; The Jewish Ghetto)

5 Fotografien einer umfangreicheren Serie, digitale C-Prints, je 185,4 × 154,9 cm

Five photographs from a larger series, digital c-prints, each 185.4 × 154.9 cm



42

**dt** In der Serie *Roaming*, die 2006 während Weems' Residenz in der American Academy in Rom entstand, nähert sich die Künstlerin mit ihrem Körper diversen Schauplätzen der geschichtsträchtigen Stadt. Es sind Orte, die verschiedene Herrschaftsregime – vom Römischen Reich bis zu Mussolinis faschistischer Diktatur – repräsentieren sowie Räume, die von der Dominanzgesellschaft abgespalten wurden oder sind, wie das im 16. Jahrhundert entstandene jüdische Ghetto oder ein Arbeiterviertel. Weems führt uns unter anderem in das aus Anlass der 1942 geplanten Weltausstellung und zu Ehren des italienischen Faschismus entstandene EUR (Esposizione Universale di Roma)-Viertel, dessen ursprüngliche Funktion mit dem Zweiten Weltkrieg vereitelt und das ab den 1950er-Jahren unter veränderten Prämissen zu Ende gebaut wurde. Es hat in gewisser Weise seine nie erreichten Zwecke überdauert. Weems besetzt den Raum zwischen zwei ikonischen Gebäuden dieses Viertels, die hier nur in Anschnitten zu sehen sind: dem Palazzo della Civiltà Italiana (ursprünglich del Lavoro) und dem Palazzo dei Congressi, deren Architekturen zwischen Neoklassizismus und dem italienischen Rationalismus angesiedelt sind.

Ein zentrales Bild der Serie verweist in seinem Untertitel (When and Where I Enter) auf eine Passage aus dem 1892 erschienenen Buch *A Voice from the South* der afroamerikanischen Aktivistin und Autorin Anna Julia Cooper: »Nur die SCHWARZE FRAU kann sagen: »wenn und wo ich mit der ruhigen und unbestreitbaren Würde meines Frauseins ohne Gewalt und ohne juristische Klage oder besonderen Schutz eintreten kann, dann und dort treten alle Schwarzen mit mir ein«<sup>4</sup>. Das Foto zeigt Weems, wie sie in einem Filmstudio mit Attrappen von Säulenruinen die Stufen der durch einen Vorhang gerahmten Schwelle zu einem herrschaftlich wirkenden Balkon betritt, der den Blick auf die Wolken freigibt. Sie erscheint wie die Gegenfigur oder Tanzpartnerin von Walter Benjamins Engel der Geschichte, den der Sturm »unaufhaltsam in die Zukunft [treibt], der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst«<sup>5</sup>. Weems lässt die Trümmer der Vergangenheit hinter sich und blickt einer offenen Zukunft entgegen.

4 Anna Julia Cooper, *A Voice from the South*, Oxford University Press, 1988 (1892), S. 31

5 Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschicht«, in: derselbe, *Gesammelte Schriften* 12, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 698.

43

**en** In the series *Roaming*, created in 2006 during Weems' residency at the American Academy in Rome, the artist uses her body to approach various sites in the history-rich city. These are places that represent different ruling regimes—from the Roman Empire to Mussolini's fascist dictatorship—as well as spaces that were or are split off from the dominant society, such as the Jewish ghetto created in the sixteenth century or a working-class neighborhood. Weems leads us, amongst other things, to the EUR (Esposizione Universale di Roma) district, created for the planned 1942 world exposition and in honor of Italian fascism. Its original functions were thwarted by the Second World War and it was finished under changed premises beginning in the 1950s. In a certain sense it outlived the purposes it never fulfilled. Weems occupies the space between two iconic buildings of this district, seen here only in portions: the Palazzo della Civiltà Italiana (originally del Lavoro) and the Palazzo dei Congressi, whose architectures are situated between Neoclassicism and Razionalismo.

A central image of the series refers in its subtitle (When and Where I Enter) to a passage from the 1892 book *A Voice from the South* by the African American activist and author Anna Julia Cooper: "Only the BLACK WOMAN can say when and where I enter, in the quiet, undisputed dignity of my womanhood, without violence and without suing or special patronage, then and there the whole Negro race enters with me."<sup>4</sup> The photo shows Weems, in a film studio with mock-ups of ruined columns, ascending the steps of a curtain-framed threshold onto a stately-looking balcony overlooking the clouds. She appears like the counterpart or dance-partner to Walter Benjamin's angel of history, whom the storm irresistibly "drives ... into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high."<sup>5</sup> Weems leaves the debris of the past behind and looks towards an open future.

4 Anna Julia Cooper, *A Voice from the South* (Oxford University Press, 1988), 31.

5 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History", in: *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969) 249.



## Constructing History

(Geschichte konstruieren), 2008

**A Story within a Story** (Eine Geschichte in einer Geschichte), 2008

8 Fotografien einer umfangreicheren Serie,  
Archivpigmentdrucke, je 152,4 × 127 cm  
Video, 4:20'

Eight photographs from a larger series, archival  
pigment print, each 152,4 × 127 cm  
Video, 4:20'

46

**dt** Im Kontext des Projektes *Constructing History* hat sich Weems gemeinsam mit Studierenden des Savannah College of Art and Design und anderen lokalen Gemeinschaften in Atlanta diversen globalen Schlüsselmomenten der politischen Gewalt genähert. Sie reichen von der atomaren Bombardierung Hiroshimas 1945 über die in den 1960er-Jahren in den USA verübten Attentate auf Präsident John F. Kennedy (1963) und die Schwarzen Aktivisten Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965) und Martin Luther King (1968) bis hin zur Ermordung Benazir Bhuttos 2007 in Pakistan. Die Annäherung erfolgte über diverse körperliche Aneignungen des ikonischen Bild- und Filmmaterials, das zu diesen Ereignissen existiert und das im Rahmen des Projektes szenisch nachgestellt bzw. neu interpretiert wurde: insbesondere Momente der öffentlichen Trauer, die Weems immer wieder als Momente des Widerstands und der Selbstermächtigung thematisiert. *Constructing History* setzt an den Rückschlägen emanzipatorischer Prozesse und gesellschaftlicher Veränderungen an. Was wurde dadurch unterbrochen und was konnte dagegen nicht aufgehalten werden? Wie würde die Welt heute aussehen, wenn diese Rückschläge nicht stattgefunden hätten? Welche anderen möglichen Zukünfte ergeben sich daraus? Ein Foto zeigt das für *Constructing History* gestaltete Setting eines Klassenzimmers, in dem sich die uns mit dem Rücken zugewandten Schüler:innen und ihre Lehrerin solchen spekulativen Vergangenheits- und Zukunftsfragen zu stellen scheinen. Das Klassenzimmer steht hier für eine Instanz der Konservierung bestimmter Werte und Erzählungen und erscheint zugleich als utopischer Ort der Erfindung neuer Narrative.

Die ausgewählten Medienbilder zu den genannten historischen Ereignissen wurden im Filmset des Klassenzimmers auf einem Podest in Form von *Tableaux vivants* dargestellt. Der inszenatorische Charakter dieser Situationen wird in den Fotografien durch die Sichtbarkeit der Lichttechnik und Dolly-Schienen betont, die für das zur Serie gehörende Video installiert wurden. Weems verschiebt die Momente von Gewalt und Trauer aus ihrer massenmedialen Fixierung in die lebendige Gegenwart, die jedoch nicht als Wirklichkeit, sondern vielmehr als Möglichkeitsraum verhandelt wird. James Earl Ray, der Rassist und Mörder Kings, der hier mit einer Waffe in der Hand in nachdenklicher Pose erscheint, verweist auf diese spekulativen Ebene des Projektes.



**en** In the context of the project *Constructing History* Weems, together with students of the Savannah College of Art and Design and other local communities in Atlanta, approached various key moments of global political violence. These range from the atomic bombing of Hiroshima in 1945 to the assassination of President John F. Kennedy (1963) and the Black activists Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965) and Martin Luther King (1968) in the USA in the 1960s, up to the assassination of Benazir Bhutto in Pakistan in 2007. The approach takes place through various physical appropriations of the iconic pictorial and film material that exists of these events, which are scenically reenacted or reinterpreted as part of the project — especially moments of public mourning, which Weems repeatedly addresses as moments of resistance and self-empowerment. *Constructing History* takes as its starting point the setbacks of emancipatory processes and social transformations. What was interrupted by this and what, in contrast, could not be stopped? What would the world look like today if these setbacks had not happened? What other possible futures result from this? There is a photo of a classroom setting, designed for *Constructing History*, in which the students and their teacher, with their backs to us, seem to be asking themselves such speculative questions about the past and the future. The classroom stands for an instance for preserving certain values and narratives and at the same time, it appears as a potential place for the invention of new ones.

In the film set of the classroom the selected media images related to the historical events mentioned above were performed on a pedestal like *tableaux vivants*. The photographs emphasize the constructedness of the situations through the visibility of the lighting equipment and dolly rails installed for the video, which is part of the series. Releasing them from their fixation in the mass media, Weems shifts the moments of violence and mourning into the living present, which, however, is negotiated not as reality but rather as a space of possibility. James Earl Ray, the racist and murderer of King, who appears here with a gun in his hand in a pensive pose, refers to this speculative level of the project.

47

**The Madding Crowd** (Die rasende Menge), 2011

Video, schwarzweiß und Farbe, Ton, 7:35'

Video, black-and-white, sound, 7:35'



48

**dt** Das Video *The Madding Crowd* ist eine dichte, von der Musik Gregory Wanamakers getragene Assemblage aus Audio- und visuellen Found-Footage-Fragmenten. Es handelt sich um Aufnahmen aus dem Umfeld der Schwarzen Bürgerrechtsbewegungen der 1960er-Jahre in den USA sowie weißer Gruppierungen, die sich gegen die Emanzipation und Gleichberechtigung von Afroamerikaner:innen richten. Zu Wort kommen James Baldwin, Malcolm X, Dorothy Height, Shirley Chisholm, William F. Buckley, Sidney Poitier, Charlton Heston, Fannie Lou Hamer, Marlon Brando, Harry Belafonte und viele mehr.

**en** The video *The Madding Crowd* is a dense assemblage of audio and visual found-footage fragments carried by the music of Gregory Wanamaker. The recordings are from the milieu of the Civil Rights Movements of the 1960s in the U.S. and of white groups opposed to the emancipation and equal rights of African Americans. The voices include James Baldwin, Malcolm X, Dorothy Height, Shirley Chisholm, William F. Buckley, Sidney Poitier, Charlton Heston, Fannie Lou Hamer, Marlon Brando, Harry Belafonte, and many more.



**Lincoln, Lonnie, And Me — A Story in Five Parts** (Lincoln, Lonnie und Ich. Eine Geschichte in fünf Teilen), 2012

Videoinstallation mit »Pepper's Ghost«, Samtvorhängen, Pfosten mit Kordeln, Video: Farbe, Ton, 18'

Video installation with "Pepper's Ghost," velvet curtains, posts with ropes, video: color, sound, 18'

49

**dt** In *Lincoln, Lonnie, And Me* greift Weems auf einen optischen Illusionstrick aus dem 19. Jahrhundert zurück. Es handelt sich um den nach John Henry Pepper benannten *Pepper's Ghost*, bei dem eine speziell behandelte Glasscheibe die Bilder der live unter der Bühne agierenden Schauspieler:innen auf der Bühne als entmaterialisierte Wesen in Erscheinung treten lässt. Die Künstlerin bedient sich dieser Phantasmagorie, die trotz der von ihr verwendeten modernen Technologie nichts von ihrem gespenstischen Charakter eingebüßt hat, um eine revuehafte musikalische Reise durch die US-amerikanische Geschichte in fünf Akten zu unternehmen. In und zwischen den fünf Akten erscheinen und verschwinden verschiedene Figuren wie aus dem Nichts: Frauen und Männer im Schnee oder Regen, ein Boxer oder ein von Weems, die in dieser Arbeit in mehreren Rollen auftritt, gespielter stummer und in Nebelschwaden gehüllter Conférencier.

Den Auftakt macht ein Steptänzer, der in *Slow Motion* zur Musik von Blind Willie Johnsons Gospelbluesliedes *Dark Was the Night. Cold Was the Ground* tanzt. Es folgt die von Weems rezitierte *Gettysburg Address*, jene Rede Abraham Lincolns, die er zur Einweihung des Soldatenfriedhofs in Gettysburg noch während des Bürgerkrieges hielt. Im Namen der Toten beschwört sie Freiheit und Demokratie herauf. Hundert Jahre später sollten John F. Kennedy und Martin Luther King sich auf diese Rede beziehen, Letzterer, um festzustellen, dass Afroamerikaner:innen in den USA noch immer aus deren Konzepten von Freiheit und Demokratie ausgeschlossen sind. Weems' Rezitation der Rede wird unter anderem von Ausschnitten aus dem Video *Constructing History*, insbesondere der nachgestellten Szene des Attentates auf Kennedy, begleitet. Der dritte Akt enthält Archivbilder zu den sogenannten Busprotesten der 1960er-Jahre in den USA, als Bürger:innen aus der weißen Mittelschicht verhindern wollten, dass Schwarze Schüler:innen auf dieselben Schulen wie ihre Kinder gehen. Zu hören ist der Künstler und Aktivist Lonnie Graham, ein enger Freund Weems, den sie, neben Präsident Lincoln, im Titel nennt. Er spricht über die Schwierigkeiten des gesellschaftlichen Wandels. Im vierten Akt erscheint Weems als sogenannter *Trickster*, der auf Rache aus ist: »I have seen you ... I have known you ... and ... I'm going to shred you ... I'm going to destroy you ... ha, ha, ha. You don't believe me ... but I'm going to take you. I'm going to break you because I want you to feel the pain I know ... It's not going to be pretty! It's not going to be pretty! Oh! Revenge



is a muthafucka.« (Ich habe dich gesehen ... ich habe dich gekannt ... und ... ich werde dich in Stücke reißen... ich werde dich vernichten ... ha, ha, ha. Du glaubst mir nicht ... aber ich werde dich vernichten. Ich werde dich brechen, weil ich will, dass du den Schmerz spürst, den ich kenne ... Es wird nicht schön sein! Es wird nicht schön sein! Oh! Rache ist ein Muthafucka). Im letzten Akt tritt Weems schließlich als Tänzerin auf, die sich zur Musik von *Girl, You'll be a Woman Soon*, gesungen in der Fassung von Urge Overkill, abmüht, sich in ein offenbar zu enges Bunnykostüm zu zwingen.

**en** In *Lincoln, Lonnie, And Me* Weems deploys an optical illusion from the nineteenth century: the “Pepper’s Ghost,” named after John Henry Pepper. In it, a specially treated plane of glass allows the image of live actors beneath the stage to appear onstage as dematerialized beings. The artist makes use of this phantasmagoria — which loses nothing of its ghostly character, despite the modern technologies she employs — to undertake a revue-like, musical journey through American history in five acts. During the five acts and in between, various figures appear and disappear as if from nowhere: women and men in the snow or rain, a boxer, or a mute master of ceremonies, shrouded in mist, played by Weems herself, who appears in several roles in this work.

The show opens with a tap dancer, who dances in slow motion to Blind Willie Johnson’s gospel blues song *Dark Was the Night, Cold Was the Ground*. This is followed by Weems’s recitation of the Gettysburg Address, Abraham Lincoln’s famous speech given at the dedication of the military cemetery at Gettysburg during the Civil War. It evokes freedom and democracy in the name of the dead. A century later, John F. Kennedy and Martin Luther King would refer to this speech, the latter to contend that African Americans in the US were still excluded from its concepts of freedom and democracy. Weems’s recitation of the speech is accompanied by, among other things, excerpts from the video *Constructing History*, especially the reenacted scene of Kennedy’s assassination. The third act contains archival images of the so-called busing protests from the 1960s, when white, middle-class citizens sought to prevent Black students from attending the same schools as their children. The artist and activist Lonnie Graham (a close friend of Weems, to whom she refers in the title alongside President Lincoln) speaks about the difficulties of social change. In the

fourth act, Weems appears as Trickster, in search of vengeance: “I have seen you ... I have known you ... and ... I’m going to shred you ... I’m going to destroy you ... ha, ha, ha. You don’t believe me ... but I’m going to take you. I’m going to break you because I want you to feel the pain I know ... It’s not going to be pretty! It’s not going to be pretty! Oh! Revenge is a muthafucka.” Finally, in the last act, Weems appears as a dancer, struggling to squeeze into an obviously too-tight bunny costume, accompanied by the music of “Girl, You’ll be a Woman Soon,” sung in the version by Urge Overkill.

**Celebrate Brooklyn: Trust**  
(Brooklyn feiern: Vertrauen), 2013



Video, Farbe, Ton, 2:10'

Video, color, sound, 2:10'

52

**dt** Ein Hymne auf das Vertrauen.

**en** A hymn to trust.

**Holocaust Memorial, 2013**  
**Holocaust Memorial,**  
2013–2022

Video, schwarzweiß, Ton, 4:31'  
Serie von 3 Fotografien,  
Archivpigmentdrucke,  
je 151,9 × 101,2 cm

Video, black-and-white, sound, 4:31'  
Series of three photographs,  
archival pigment prints,  
151.9 × 101.2 cm, each



53

**dt** Weems hat sich während eines Aufenthaltes in Berlin mit dem von Peter Eisenman entworfenen und 2005 fertiggestellten *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* auseinandergesetzt. Sie entwickelte die Choreografie für eine Performance bzw. ein Ritual, das sie nicht vor Publikum, sondern ausschließlich vor der Foto- und Videokamera aufführte und mit dem sie die strenge architektonische Struktur des Denkmals körperlich auslotete und aufbrach. Für das Video nutzte sie eine einzige Einstellung, die die Flucht zwischen zwei Reihen der quaderförmigen Stelen des Denkmals zentriert und als schmale tiefe Bühne für ihre Performance definiert. In ihrem Tanz erscheint und verschwindet sie immer wieder durch die Stelen, die sie wie die Auf- und Abgänge einer Theaterbühne nutzt. Die Ausstellung zeigt das Video sowie erstmals eine Auswahl der Fotografien, die im Rahmen dieses Projektes entstanden sind.

**en** During a stay in Berlin, Weems engaged with the *Memorial to the Murdered Jews of Europe*, designed by Peter Eisenmann and completed in 2005. She developed the choreography for a performance or ritual, in which she explored and opened the monument's strict architectural structure with her own body and which she carried out, not before an audience but solely in front of a photo and video camera. For the video she used a single shot centered on the alignment between two rows of the monument's rectangular stelae, turning it into a narrow, deep stage for her performance. In her dance, Weems repeatedly appears and disappears through the stelae, which she uses like the entrances and exits of a theater stage. The exhibition features the video as well as an initial presentation of a selection of photographs taken for this project.

**Listening Devices**  
(Hörgeräte), 2014



11 Fotogravuren aus einer umfangreicheren Serie, je 48,2 x 43,1 cm

Eleven photogravures from a larger series, each 48.2 x 43.1 cm

54

**dt** Die Serie zeigt nüchterne Aufnahmen von Kommunikationswerkzeugen aus verschiedenen Zeiten: von zwei mit einer Kordel verbundenen Blechbüchsen über Schalltrichter, Megafon und Mikrofon bis zum Wählscheibentelefon, das seinen Zenit in den 1970er-Jahre erreichte. Es sind Apparate, die die menschliche Stimme verstärken und übertragen und die für machtvolle Eliten und deren Bekämpfung gleichermaßen zentral sind. Das Telefon steht zugleich für das Konzept der Obsoleszenz – das rasche Veralten technischer Errungenschaften als Kern kapitalistischer Produktionsprozesse.

**en** The series shows sober photographs of communication tools from various periods: from two tin cans connected with a string, to a horn, megaphone, and microphone, up to the dial telephone, which reached its peak in the 1970s. They are devices that amplify and transmit the human voice, and that are equally central to powerful elites and the struggle against them. At the same time, the telephone stands for the concept of obsolescence—the system-relevant rapid obsolescence of technical achievements—as the core of capitalist processes of production.

**People Of a Darker Hue** (Menschen einer dunkleren Hautfarbe), 2016



Video, schwarzweiß und Farbe, Ton, 14:51'

Video, black-and-white and color, sound, 14:51'



**dt** In mehreren Foto- und Videoarbeiten beschäftigt sich Weems mit der jüngeren strukturellen Polizeigewalt gegen Afroamerikaner:innen, die in den USA 2013 zur Gründung der Bewegung *Black Lives Matter* führte. In dem Video *People Of a Darker Hue*, das auf der Performance *Grace Notes: Reflections for Now* basiert, werden Motive der Flucht, Trauerarbeit, des Gedenkens und Protestes zu einem poetischen Manifest wider das Vergessen verwoben.

**en** In several photographic and video works, Weems addresses the recent structural police violence against African Americans, which gave rise to the Black Lives Matter Movement in the U.S. in 2013. In the video *People Of a Darker Hue*, based on the performance *Grace Notes: Reflections for Now*, motifs of flight, mourning, commemoration, and protest are woven together into a poetic manifesto against forgetting.

55



**Usual Suspects** (Die üblichen Verdächtigen), 2016

12 Drucke

Twelve prints

56

**dt** *Usual Suspects* ist eine nach statistischen Parametern strukturierte Zusammenstellung von behördlichen Informationen zu zwölf Fällen, in denen afroamerikanische junge Menschen zwischen 2014 und 2016 durch Polizeigewalt umkamen. Die Akten geben Auskunft über Geschlecht, Alter und Herkunft der ermordeten Personen. Der Schlusssatz, der alle Akten beendet, lautet: »Bislang wurde in dieser Sache keine Anklage erhoben.«

**en** *Usual Suspects* is a compilation, structured by statistical parameters, of official agency information on twelve cases, in which young African American men died as a result of police violence between 2014 and 2016. The files provide information about gender, age, and origins of the people murdered. The final sentence closing all the files reads “To date no one has been charged in the matter.”

**Scenes and Takes**  
(Szenen und Einstellungen),  
2016

4 Fotografien, Archivpigmentdrucke,  
je 152,4 × 213,3 cm, mit 4 Texttafeln,  
je 76,2 × 60,9 cm, aus einer umfangreicheren Serie

Four photographs, archival pigment prints,  
each 152.4 × 213.3 cm, with four text panels,  
each 76.2 × 60.9 cm, from a larger series

**dt** In *Scenes and Takes* begegnen wir der schwarz gekleideten Figur aus *Roaming* und *Museums Series* wieder. In diesem Fall sucht sie die leeren Filmsets populärer US-amerikanischer TV-Serien heim. Konkret handelt es sich um das Musical *Empire* (20th Century Fox, seit 2015), den Politthriller *Scandal* (ABC, 2012–2018), sowie den Krimi *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014–2020). Die drei Serien stehen für einen Umbruch innerhalb der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie, da nicht nur ihre Hauptcharaktere – und bei der im Hip-Hop-Geschäft angesiedelten Serie *Empire* sogar das Gros der Figuren – mit Schwarzen Schauspielstars wie Viola Davis, Kerry Washington oder Gabourey Sidibe besetzt sind, sondern sie auch von Schwarzen Drehbuchautor:innen und/oder Produzent:innen wie Shonda Rhimes und Lee Daniels entwickelt wurden. Weems erscheint als zugleich distanzierte und involvierte Beobachterin der verschiedenen Drehorte und Szenarien, die wie Stilleben wirken, in denen noch vor Kurzem hektische Betriebsamkeit herrschte. Es ist, als träte sie in Dialog mit den Abwesenden, die eben noch da waren; als wolle sie die Auswirkungen und Potenziale der Verschiebungen innerhalb der Filmbranche am Ort des Geschehens inspizieren.

Jeder der großformatigen Farbfotografien ist ein Text zugeordnet, der wie das Szenenprotokoll eines Drehbuchs strukturiert ist, das sich allerdings vom Titel bis zum Plot nicht oder nur indirekt auf die jeweils im Foto repräsentierte Serie bezieht. Weems verwebt hier vielmehr verschiedenste Verweise auf die Genese und Strukturen der US-amerikanischen TV-Kultur. Das Szenenprotokoll neben dem Foto einer Kulisse aus *Empire* trägt beispielsweise den Titel einer anderen Serie, *On the Verge*, dessen Regisseur allerdings der Produzent von *Empire* ist. Die Plots kreisen inhaltlich vor allem um die sexualisierten Machtstrukturen der Filmindustrie. Weems erweitert die Debatten der zum Zeitpunkt der Entstehung von *Scenes and Takes* beginnenden #MeToo-Bewegung um Aspekte des Wandels in der langen Tradition rassistischer Diskriminierungen in dieser Branche.

57



## Queen B , 2018–2019

Fotografie, Archivpigmentdruck,  
121,9 × 158,7 cm

Photograph, archival pigment print,  
121.9 × 158.7 cm

58

**en** In *Scenes and Takes* we again encounter the black-clad figure from *Roaming and Museums Series*. In this case she haunts the empty film sets of popular U.S. TV series. Concretely these are the musical *Empire* (20th Century Fox, since 2015), the political thriller *Scandal* (ABC, 2012–2018), and the crime thriller *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014–2020). The three series represent a radical change within the U.S. entertainment industry, since not only their main characters—and in the series *Empire*, set in the hip hop business, even the majority of the figures—are played by Black performers such as Viola Davis, Kerry Washington, or Gabourey Sidibe, but they are also developed by Black screenwriters and/or producers such as Shonda Rhimes and Lee Daniels. Weems appears as a both detached and involved observer of the various filming locations and scenarios, where only a short time ago a flurry of activity reigned. It is as if she has entered into dialogue with the absent persons who were present just moments ago; as if she wants to inspect the effects and potential of the shifts within the film industry at the scene of the action.

Each of the large-format color photographs is assigned a text, structured like the storyboard of a screenplay, which, however, from the title to the plot, refers only indirectly or not at all to the series represented in each photograph. Instead, Weems weaves together a wide variety of references to the genesis and structures of U.S. TV culture. The storyboard near the photo of a backdrop from *Empire*, for example, bears the title of a different series, *On the Verge*, whose director, however, is the producer of *Empire*. The plots revolve above all around the sexualized power structures of the film industry. Weems expands the debates of the #MeToo Movement, which began at the time *Scenes and Takes* was produced, to include aspects of change in the film industry's long tradition of racist discrimination.

59

**dt** Die Fotografie ist Teil einer umfangreicheren Bildserie über die R&B-Ikone und Schauspielerinnen Mary J. Blige, die Weems 2017 für eine Sonderausgabe des Modemagazins *W* anfertigte, wobei sie formal auf frühere Arbeiten wie in diesem Falle *The Kitchen Table Series* zurückgriff. Im Gegensatz zu deren Nüchternheit erinnert die herrschaftliche Tafel in Queen B. an die opulenten Stillleben des niederländischen und belgischen Barock: jenem sogenannten »goldenen Zeitalter« europäischer Kultur, dessen Reichtümer auf der Ausbeutung von Kolonien und versklavten Menschen basierte. In den Gemälden dieser Zeit tauchten People of Color lediglich als Dienstbot:innen oder Sklav:innen auf. Bliges Kleidung und Accessoires stammen laut ausführlicher Bildlegende im Magazin von Luxuslabels, ihre Haare und ihr Make-Up wurden von Star-Stylist:innen zurechtgemacht. Ihre Schönheit und Erhabenheit konkurrieren mit den prunkvollen Dingen, die sie umgeben. Zu diesen zählen, neben dem üblichen barocken Repertoire, eine Reihe afrikanischer Skulpturen und Büsten afroamerikanischer Männer, die an die kolonialen Verstrickungen der europäischen Hochkultur erinnern. 2020 wurde die Fotografie für die Gestaltung des »Eisernen Vorhangs« der Wiener Oper genutzt. Auch die Oper ist bekanntlich eine Erfindung des Barock.



60

**en** The photograph is part of a larger series of images devoted to the R&B icon and actress Mary J. Blige, which Weems created in 2017 for a special edition of the fashion magazine *W*, drawing formally on earlier works such as, in this case, *The Kitchen Table Series*. In contrast to the sobriety of the latter, the grand table in *Queen B*. recalls the opulent still lifes of the Dutch and Belgian Baroque, that so-called Golden Age of European culture, whose riches were based on the exploitation of colonies and enslaved people. In the paintings of that time, people of color appeared solely as servants or enslaved people. According to the detailed captions in the magazine, Blige's clothing and accessories are from luxury labels, and her hair and make-up were done by celebrity stylists. Her beauty and grandeur rival the luxuriant objects surrounding her. In addition to the usual Baroque repertoire, these include a series of African sculptures and busts of African American men, recalling the colonial entanglements of European high culture. In 2020 the photograph was used for the "Eiserner Vorhang" (safety curtain) exhibition of the Vienna State Opera. As is well known, the Opera, too, is a Baroque invention.

### Untitled (Colored People), 2019



Serie von 25 Archivpigmentdrucken und Farbmusterpapieren, je 28,2 x 28,2 cm

Series of twenty-five archival pigment prints and color-aid papers

**dt** In dieser Serie, die auf die Arbeit *Colored People* von 1989–1990 zurückgeht, thematisiert Weems die Vielfalt der verschiedenen Hautfarben, die unter dem Begriff Schwarz subsumiert werden. Zugleich problematisiert sie die Hierarchien, die mit der Ausdifferenzierung von Hautfarben innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaften durch Kategorien wie *yella* oder *red bone* etabliert wurden. Die aktuelle Fassung basiert auf den Porträts afroamerikanischer Kinder und Jugendlicher, die mittels verschiedener Farbfilter bearbeitet wurden, die das Spektrum der bestehenden Kategorien sprichwörtlich nehmen und überspitzen. Neben diesen Fotos umfasst die rasterförmig angeordnete Serie vor allem diverse Farbmusterblätter. Weems spielt damit auf die normativen Strukturen in der Bewertung von Hautfarbe an.

61

**en** In this series, which is based on the work *Colored People* of 1989–1990, Weems addresses the variety of different skin colors subsumed under the term black. At the same time, she problematizes the hierarchies established by the differentiation of skin colors within African American communities through categories like *yella* or *red bone*. The current version is based on portraits of African American children and teens, transformed through various colored filters, that take the spectrum of existing categories literally and exaggerate them. In addition to these photographs, the series, arranged in a grid, includes primarily various color sample sheets. Weems is thus alluding to the normative structures in the evaluation of skin color.

## Repeating the Obvious

(Wiederholung des Offensichtlichen), 2019

39 Fotografien,  
Archivpigmentdrucke,  
Maße variierend

Thirty-nine photographs,  
archival pigment prints,  
varying dimensions



62

**dt** Ein wiederkehrendes Motiv in Weems' Werken, die sich den Opfern der rassifizierte Polizeigewalt widmen, sind die bläulich gefilterten, bewusst verschwommen aufgenommenen Porträts junger Schwarzer Männer in Hoodies, jenem Kleidungsstück, das zum zentralen Verdachtsmoment und Indiz des Racial Profiling erhoben wurde. *Repeating the Obvious* besteht aus 39 Reproduktionen ein und desselben Porträts in unterschiedlichen Größen. Die Wandinstallation erzeugt den Eindruck eines Chors der Untoten, die zurückkehren, um Gerechtigkeit zu fordern. *Repeating the Obvious* wird in Stuttgart auf einer Wand mit einer speziellen Tapete präsentiert, die Weems erstmals im Kontext ihrer *Africa Series* (1993) einsetzte. Sie basiert auf dem von John Farleigh gestalteten Vorsatzpapier der Erstausgabe von George Bernard Shaws Buch *The Adventures of The Black Girl in Her Search for God* von 1932.

**en** A recurring motif in Weems' works dedicated to the victims of racialized police violence are the blue-filtered, intentionally blurry portraits of young Black men in hoodies, the article of clothing raised to the status of central factor of suspicion and clue for racial profiling. *Repeating the Obvious* consists of thirty-nine reproductions of the same portrait in different sizes. The wall installation creates the impression of a choir of the undead returning to demand justice. In Stuttgart, *Repeating the Obvious* is displayed on a wall with a special wallpaper that Weems first used in the context of her *Africa Series* (1993). It is based on the endpaper, designed by John Farleigh, for the first edition of George Bernard Shaw's 1932 book *The Adventures of The Black Girl in Her Search for God*.

63





**The Push, The Call,  
The Scream, The  
Dream** (Der Anstoß,  
der Ruf, der Schrei, der  
Traum), 2020

Serie aus 31 Fotografien,  
verschiedene Maße

Series of 31 photographs,  
archival pigment prints,  
varying dimensions

68

**dt** In *The Push, The Call, The Scream, The Dream* recombiniert Weems eine Reihe von Fotoarbeiten aus unterschiedlichen früheren Serien wie *Blues and Pinks* (1992–93). Es handelt sich größtenteils um bearbeitete Fundstücke aus Medienarchiven wie die Fotografien zur Beerdigung von Medgar Evers von 1963 oder Charles Moores aus demselben Jahr stammenden ikonischen Aufnahmen der Polizeigewalt gegen Schüler:innen in Birmingham, die für die Rechte und Freiheit von Afroamerikaner:innen demonstrierten. Die Polizei setzte dabei unter anderem Hochdruckwasserstrahler ein. Die Fotografien wurden von Weems vergrößert, teils durch Blau- oder Rosafilter verfremdet und werden über die gesamte Wand in unterschiedlichen Gruppen arrangiert. Im Rückgriff auf die afroamerikanische Bürgerrechtsbewegung der 1960er-Jahre verweist Weems auf den historischen Tiefenraum der aktuellen Phänomene rassistischer Gewalt seitens reaktionärer Kräfte, die glauben, sich vor allem gegen die emanzipatorischen Prozesse unterdrückter Gruppen zur Wehr setzen zu müssen.



**en** In *The Push, The Call, The Scream, The Dream* Weems recombines photographic works from various earlier series such as *Blues and Pinks* (1992–93). For the most part, these are largely reworked finds from media archives, such as the photographs of Medgar Evers's funeral in 1963 or Charles Moore's iconic photographs of police violence against students in Birmingham as they demonstrated for the rights and freedom of African Americans. Among other things, the police used high-pressure water hoses. Weems enlarged the photographs, sometimes defamiliarizing them with blue or pink filters, and arranged them in various groups across the entire wall. Drawing on the African-American Civil Rights Movement of the 1960s, Weems refers to the historical depth of the current phenomenon of racist violence on the part of reactionary forces that believe they need to defend themselves above all against the emancipatory processes of oppressed groups.

69

**The Baptism** (Die Taufe), 2020



Video, schwarzweiß und Farbe, Ton,  
11:36' (<http://thebaptismpoem.org>)

Video, black-and-white and color, sound,  
11:36' (<http://thebaptismpoem.org>)

70

**dt** *The Baptism* ist ein dreiteiliges von Weems filmisch umgesetztes Gedicht des Poeten und Musikers Carl Hancock Rux, das zwei Anführern der US-amerikanischen Schwarzen Bürgerrechtsbewegung, John Lewis und C. T. Vivian, gewidmet ist.

**en** *The Baptism* is a three-part film made to a poem by the poet and musician Carl Hancock Rux, dedicated to two leaders of the U.S. Civil Rights Movement, John Lewis and C. T. Vivian.

**Painting the Town #1**  
(Die Stadt be/malen), 2021

Fotografie aus einer umfang-  
reicheren Serie, Fotografie,  
Archivpigmentdrucke,  
149,5 × 220,6 cm

Photograph from a larger series,  
archival pigment prints,  
149.5 × 220.6 cm



**dt** Die Fotografie gehört zu einer mehrteiligen Serie, die in der Geburtsstadt Weems', in Portland, Oregon, entstanden ist. 2020 war die Stadt eines der Zentren des Protestes von *Black Lives Matter* und anderen Gruppen gegen die Ermordung von George Floyd und die strukturelle rassistische Gewalt in den USA. Dabei kam es auch zu heftigen Auseinandersetzungen mit der Polizei. Weems nähert sich in dieser Serie unter anderem den verbarrikadierten, teils mehrfach übermalten Häuserfassaden in der Stadt. In *Painting the Town #1* erscheint das Gebäude wie ein unwirkliches Modell aus einem Gemälde Edward Hoppers und gerät zugleich zu einem Mahnmal gegen Rassismus und Polizeigewalt.

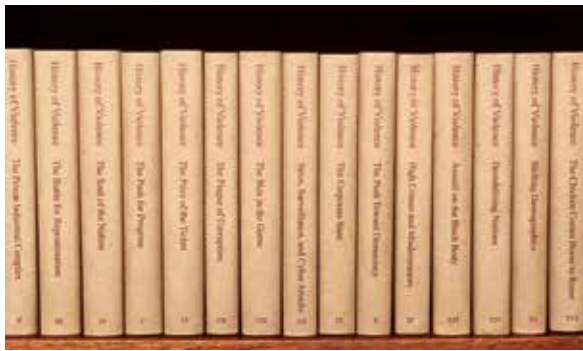
**en** The photograph is part of a larger series created in Weems's birthplace of Portland, Oregon. In 2020 the city was one of the centers of demonstrations staged by Black Lives Matter and other groups to protest the murder of George Floyd and structural racist violence in the US. There were also violent confrontations with the police. In this series, Weems approaches the boarded-up house fronts in the city, some of them painted over several times. In *Painting the Town #1*, the building looks like an unreal model from a painting by Edward Hopper and at the same time becomes a memorial against racism and police violence.

71

**Land Of Broken Dreams:  
A Case Study Room,**  
seit / since 2021

Installation aus verschiedenen  
Komponenten: Möbeln, Objekten,  
Bildern, Skulpturen, View-Mastern,  
einer Buchreihe, fliegenden Papieren  
und vielem mehr.

Installation of various components:  
furniture, objects, images, sculptures,  
View-Masters, a series of books,  
flying papers, and much more.



72

**dt** Die Installation *Land of Broken Dreams: A Case Study* stellt eine Situation zwischen Wohn- und Klassenzimmer, privatem und öffentlichem Raum her. Sie ist der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Gewalt gegen und des Widerstandes von Afroamerikaner:innen gewidmet. Zu den Herzstücken zählen Weems' Enzyklopädie der *History of Violence* (Geschichte der Gewalt) sowie ihre Sammlung ikonischer Bilder und Objekte aus dem Umfeld der militanten Black Power-Bewegungen der 1960er-Jahre in den USA, insbesondere der Black Panther Partei. Darüber hinaus umfasst das Setting diverse Auflageobjekte der Künstlerin, wie der Erinnerungsteller für alle Schwarzen Männer, die älter als 21 Jahre werden, sowie des zeitgenössischen Künstlers Kehinde Wiley. Von Letzterem stammt unter anderem das Objekt *After La Nègresse 1872*. Es verschmelzt die Büste einer versklavten Frau aus dem 19. Jahrhundert mit der Figur eines zeitgenössischen männlichen Basketballspielers.

Die *History of Violence* besteht aus Buchumschlägen, in die die Bände einer bestehenden Enzyklopädie eingeschlagen sind – und damit quasi überschrieben werden. Die Titel der neuen fiktiven Bände lauten *The Prison Industrial Complex*; *The Battle for Representation*; *The Soul of the Nation*; *The Push for Progress*; *The Plague of Corruption*; *The Skin in the Game* oder *The Corporate State* (Der Industriekomplex Gefängnis; Der Kampf um Repräsentation; Die Seele der Nation; Der Drang nach Fortschritt; Die Plage der Korruption; Die Haut im Spiel oder Der Konzernstaat). Weems macht deutlich, dass die jahrhundertealte Gewalt gegen People of Color zutiefst mit der Geschichte des Kapitalismus und dessen Ursprünge im Kolonialismus verschränkt ist.



**en** The installation *Land of Broken Dreams: A Case Study* creates a situation between that of a living room and a classroom, a private and a public space. It is dedicated to examining the history of violence against African Americans and their resistance. Among its centerpieces are Weems's encyclopedia *History of Violence* and her collection of iconic images and objects from the context of the militant Black Power movements of the 1960s in the U.S., particularly of the Black Panther Party. Furthermore, the setting includes various multiples by the artist, such as her commemorative plate dedicated to all Black men, who live past the age of 21, as well as by contemporary artist Kehinde Wiley. From the latter is, among other things, the object *After La Nègresse 1872*, which conflates a bust from the 19th century representing an enslaved woman with the figure of a contemporary male basketball player.

The *History of Violence* consists of book jackets, covering the volumes of an existing encyclopedia, effectively overwriting them. The titles of the new fictitious volumes include *The Prison Industrial Complex*; *The Battle for Representation*; *The Soul of the Nation*; *The Push for Progress*; *The Plague of Corruption*; *The Skin in the Game* or *The Corporate State*. Weems thus makes clear that the centuries-old violence against people of color is deeply intertwined with the history of capitalism and its origins in colonialism.

73









## Impressum / Colophon

### Reader

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This booklet is published on the occasion of the exhibition *Carrie Mae Weems. The Evidence of Things Not Seen* 2.4.–10.7.2022, Württembergischer Kunstverein Stuttgart

### Herausgeber / Editor

Württembergischer Kunstverein  
Stuttgart

### Texte / Texts

wenn nicht anders erwähnt /  
if not mentioned otherwise  
Iris Dressler

### Übersetzungen / Translations

Deutsch-Englisch / German-English:  
Cynthia Hall

### Lektorat / Copy editing

Deutsch/German: Reiner Wieland  
Englisch/English: Allison Moseley

### Grafische Gestaltung / Design

Till Gathmann, Uliana Bychenkova

© 2022 Württembergischer Kunstverein  
Stuttgart und die Autor:innen /  
and the authors

© 2022 für die abgebildeten Werke /  
for the reproduced works: Carrie Mae  
Weems, Jack Shainman Gallery, New  
York, Galerie Barbara Thumm, Berlin;  
Installationsansichten / Installation  
views: Hans D. Christ

### Ausstellung / Exhibition

Eine Ausstellung des  
Württembergischen Kunstvereins  
Stuttgart

*Carrie Mae Weems.*  
*The Evidence of Things Not Seen*

wird organisiert vom Württember-  
gischen Kunstverein im Rahmen einer  
Kooperation mit der / is organized  
by Württembergischer Kunstverein in  
the context of a collaboration with  
Fundación MAPFRE und der /  
and Fundación Foto Colectania

### Kurator:innen / Curators

Hans D. Christ, Iris Dressler

### WKV team + Ausstellungsteam / Exhibition team

### Direktor:innen / Directors

Hans D. Christ, Iris Dressler

### Praktikum, Kuratorische Assistenz / Internship, Curatorial Assistance

Elisabeth Potemkin

### Geschäftsführerin / Managing Director

Silke Albrecht

### Presse, Kommunikation und Vermittlung / Press, Communication, Mediation

Jolanda Bozzetti

### Koordination Vermittlung / Coordination Mediation

Yara Richter

### Vermittler:innen / Mediators

Dagmar Feuerstein, Yara Richter,  
Veronika Schneider, Mira Simon,  
Alexander Sowa

### Buchhaltung + Mitgliederbetreuung / Bookkeeping + Membership Service

Christian Wick, Nicola Halschke

### Besucherbetreuung / Visitor Care

Marion Delsor, Joachim Hennig,  
Tanja Duszynski, Aziliz Raulin,  
Liudmila Schidlauske, Anne Volk,  
Stefanie Wahl, Karin Wohlfart,  
Toni Zelter, Charlotte Zolper

### Haustechnik / Technicians

Laurens Nitschke, Janek Sliwka

### Reinigung / Cleaning

Georgina Antwi, Liliana Biniarz

### Display Ausstellung / Exhibition Display

Hans D. Christ

### 3D Pläne Ausstellungsarchitektur / 3D Plans Exhibition Architecture

Sibel Adakci

### Leitung Technisches Team / Management Technical Team

Rebecca Ogle

### Technisches Team / Technical Team

Sibel Adakci, Jan Nicola Angermann,  
Lennart Clemann, Sören Hiob,  
Min Seob Ji, Can Kaynak, Valentin  
Mackh, Raoul Muck, Shinroku  
Shimokawa, Alexander Sowa,  
Bora Tanay, Ciara Tierney,  
Serge de Waha

### Beratung Kommunikation / Consulting Communication

Henriette Gallus, Arash Shahali

### Studio Carrie Mae Weems, Syracuse

Megan G. King, Amy Kozlowski,  
Jana Herman

### Jack Shainman Gallery, New York

Elisabeth Sann, Ali Giniger,  
Ruth Phaneuf, Brandon Foushée

### Galerie Barbara Thumm, Berlin

Barbara Thumm, Anna Latzko,  
Sylke Müller-Hasenpflug

### Grafik Design Kommunikation / Graphic Design Communication

Till Gathmann

### Untertitelung Videos / Subtitling Videos

Aminata Estelle Diouf und Gaby  
Gehlen, [www.titelmanufaktur.de](http://www.titelmanufaktur.de)

### Übersetzung der Texte in den Werken von / Translation of the texts in the works of Carrie Mae Weems

Ulrike Lowis

### Gefördert von / Supported by

STUTTGART

Baden-Württemberg

KULTURSTIFTUNG  
DES  
BUNDES

Baden-  
Württemberg  
Stiftung

Prolab  
für die Kunst in Stuttgart

### In Zusammenarbeit mit / In cooperation with

Fundación  
MAPFRE

D\*A\*Z  
DEUTSCH-AMERIKANISCHES ZENTRUM  
FÜR KUNST UND KULTUR

STAATSOPER  
STUTTGART

### Medienpartner / Media Partners

MONOPOL  
Magazin für Kunst und Leben

C&

artline>

## **Info**

### **Kurator:innenführungen / Curator tours**

Mi, 27. April, 18. Mai 2022, 22. Juni 2022, jeweils 19 Uhr

So, 10. Juli 2022, 16:30 Uhr

Wed, April 7, May 18, June 22, 2022, 7 p.m.

Sun, July 10, 2022, 4:30 p.m.

### **Sonntagsführung / Sunday tour**

Jeweils sonntags, 15 Uhr, kostenfreies Angebot

Each Sunday, 3 pm, free offer

### **Weiteres Programm siehe /**

#### **For further program see**

[www.wkv-stuttgart.de](http://www.wkv-stuttgart.de)

<https://www.facebook.com/wuerttembergischer.kunstverein>

<https://www.instagram.com/wuerttembergischerkunstverein>

### **Öffnungszeiten / Hours**

Di, Do–So: 11–18 Uhr

Mi: 11–20 Uhr

Tue, Thu–Sun: 11 a.m.–6 p.m.

Wed: 11 a.m.–8 p.m.

Württembergischer  
Kunstverein Stuttgart  
Schlossplatz 2 / Eingang  
Stauffenbergstraße  
D-70173 Stuttgart  
T: +49 (0)711 - 22 33 70 /  
[zentrale@wkv-stuttgart.de](mailto:zentrale@wkv-stuttgart.de)

### **Eintritt / Admittance**

5 Euro regulär / regular

3 Euro ermäßigt / reduced

1 Euro Schüler:innen / pupils

0 Euro Mitglieder des / Members

of WKV; Schüler:innen und Stu-

dierende aus Stuttgart / pupils

and students from Stuttgart

### **Zugang / Access**

Barrierearm / Low barrier