

Carrie Mae Weems
The Evidence of Things Not Seen

Wandtexte

Die US-amerikanische Künstlerin Carrie Mae Weems lädt mit *The Evidence of Things Not Seen* ein, gemeinsam mit ihr blinde Flecken der (Zeit-)Geschichte zu erkunden. Seit bald 40 Jahren erforscht sie dominante historische Erzählungen und zeigt auf, wie diese von Politik, Wissenschaft, Kunst, Massenmedien, Fotografie und Architektur erzeugt und reproduziert werden. Weems sucht persönlich bedeutsame Orte auf oder stellt gezielt historische Ereignisse nach und legt so die Geschichten von marginalisierten Gruppen frei. Ihre Kunst trägt uns jene Erzählungen vor, die nicht in den Geschichtsbüchern zu finden sind und spricht von den Dingen, die man oftmals übersieht: *The Evidence of Things Not Seen*.

Diese Leerstellen im kollektiven Bewusstsein entstehen durch dominante Machtstrukturen, durch soziale Ungleichheit und Benachteiligung – oder schlicht durch Rassismus. Letzterer steht im Vordergrund von Weems' umfangreichen Fotoprojekten, Videos und Installationen. Der langen Geschichte von Gewalt gegen People of Color setzt Weems die ebenso lange Geschichte des Widerstands entgegen. In Bezug auf die gegenwärtige Situation unserer Gesellschaft analysiert die Künstlerin beide Perspektiven als die Seiten derselben Medaille.

Die Serie ***Missing Link*** (*Fehlendes Bindeglied*) bezieht sich auf den Mardi Gras. Der traditionelle Karneval von New Orleans wurde von französischstämmigen Katholik:innen etabliert. In dem Umfeld entstand 1873 die rassistische Parade «The Missing Links to Darwin's Origin of the Species» (Die fehlenden Bindeglieder zu Darwins Ursprung der Arten). Die Kostüme der weissen Karnevalgruppen verhöhnten die angebliche Minderwertigkeit von Schwarzen Menschen und People of Color. Es war ein Angriff auf die damals zunehmende soziale Mobilität der Schwarzen Bevölkerung in den Südstaaten der USA. Indem die Parade als politische Plattform genutzt wurde, konnten sich die weissen Mitglieder hinter ihren Masken verstecken und so ihre Identität schützen. In dieser Serie zeigt sich die Künstlerin mit Tiermasken, die alle zum Programm der historischen Missing Links-Parade gehören. Den Maskierungen sind Begriffe wie Verzweiflung (Affe), Freiheit (Esel) oder Freude (Zebra) zugeordnet. Entsprechend karnevalistischer Traditionen kehrt Weems die Verhältnisse um und entlarvt die rassistische Maskerade durch ihre Gesten und Verkleidung in ihrer Hohlheit.

Für die Serie *Constructing History* (*Geschichte konstruieren*) näherte sich Weems gemeinsam mit Studierenden und anderen lokalen Gemeinschaften in Atlanta historischen Schlüsselmomenten politischer Gewalt an: Von der atomaren Bombardierung Hiroshimas (1945) über die in den USA verübten Attentate auf Präsident John F. Kennedy (1963) sowie die Bürgerrechtsaktivisten Medgar Evers (1963), Malcolm X (1965) und Martin Luther King (1968), bis hin zur Ermordung der pakistanischen Oppositionspolitikerin Benazir Bhutto (2007). Die Auseinandersetzung mit den Ereignissen erfolgte über das Nachstellen von ikonischem Bild- und Filmmaterial. Insbesondere von Momenten öffentlicher Trauer, die Weems als Form des Widerstands betrachtet. Die sichtbare Inszenierung dieser Fotoarbeiten – mit aufgebauten Filmsets, Kameragleisen und Scheinwerfern – erinnert uns daran, dass die Erinnerung selbst ein Konstrukt ist.

Weems greift für ihre Installation *Lincoln, Lonnie, And Me* (*Lincoln, Lonnie und Ich*) auf einen optischen Illusionstrick aus dem 19. Jahrhundert zurück, den nach John Henry Pepper benannten «Pepper's Ghost». Die Künstlerin bedient sich einer zeitgenössischen Variante dieser historischen Technologie. Trotzdem hat die Phantasmagorie nichts von ihrem gespenstischen Charakter eingebüsst und Weems nimmt uns mit auf eine revuehafte musikalische Reise durch die US-amerikanische Geschichte in fünf Akten. Den Auftakt macht eine Tänzerin, die zum Song «Dark Was the Night, Cold Was the Ground» tanzt. Dann liest Weems «Gettysburg Address» von Abraham Lincoln. Der damalige US-Präsident rief 1863 die Namen der im amerikanischen Bürgerkrieg für die Freiheit gefallenen Menschen auf. Auf diese Rede beziehen sich hundert Jahre später John F. Kennedy und Martin Luther King. Letzterer betonte, dass Afroamerikaner:innen in den USA noch immer von Freiheit und Demokratie ausgeschlossen sind. Der dritte Akt enthält Archivbilder der sogenannten Busprotesten in den USA, als Bürger:innen der weissen Mittelschicht in den 1960er Jahren verhindern wollten, dass Schwarze Schüler:innen auf dieselben Schulen gehen wie ihre Kinder. Zu hören ist der Künstler und Aktivist Lonnie Graham, ein enger Freund von Weems. Sein Kommentar benennt die ständigen Herausforderungen, die bis heute mit der Verwirklichung von Lincolns Vision der Demokratie verbunden sind. Weems selbst tritt im Laufe des Stücks in verschiedenen Gestalten auf: zunächst als Trickbetrügerin, dann in einem Playboy-Bunny-Kostüm.

Als ehemaliges Mitglied in marxistischen und feministischen Bewegungen verortet Weems mit ihrer Serie *And 22 Million Very Tired and Very Angry People* (*Und 22 Millionen sehr müde und sehr wütende Leute*) den organisierten Widerstand in stillen, unscheinbaren Aufnahmen. Alltägliche Gegenstände werden durch kurze Bildunterschriften zu politischen Werkzeugen, zu einer Anleitung, einem ABC der Revolution. Ein Wallholz begleiten die Worte "By Any Means Necessary". Eine Formulierung, die mit Frantz Fanon, einem Vordenker der Entkolonialisierung, in

Verbindung gebracht wird. Bekannt wurde sie vor allem durch den Civil-Rights-Aktivist Malcolm X. Beide forderten Gerechtigkeit - um jeden Preis. "A Hammer" und "A Sickle" verweisen auf kommunistische Bewegungen; "A Bell to Ring" erinnert an die Freiheitsglocke, ein Symbol der US-amerikanischen Unabhängigkeit. Andere Werke werfen Schlaglichter auf Geschichtsphasen voller Konflikte und Unruhen: "A Hot Spot in a Corrupt World" beleuchtet auf einem Globus die Sklavenrouten des atlantischen Dreieckshandels; die Muskete und die Uniform in "An Armed Man" erinnern an den US-amerikanischen Bürgerkrieg der 1860er Jahre, während "A Veiled Woman" auf den algerischen Unabhängigkeitskrieg (1954–62) anspielt.

Die Serie *Ain't Jokin'* (*Kein Scherz*) kombiniert fotografische Porträts von Afroamerikaner:innen mit rassistischen Witzen oder Konnotationen als Bildunterschriften. Weems setzt Ironie bewusst ein, um auf den grundlegenden Rassismus in der westlichen Mainstream-Kultur aufmerksam zu machen. Sie problematisiert Redewendungen und umgangssprachliche Ausdrücke, die Rassismus im Alltag aufrechterhalten. Ihre Bilder reproduzieren die tief in unserer Kultur verwurzelten Stereotypen und Vorurteile, um genau diese Erzählungen zu entkräften.

Als Reaktion auf die unendliche Serie von Gewalttaten und Morden der US-Polizei an jungen afroamerikanischen Männern verbindet *All the Boys* (*Alle Jungs*) anonymisierte Portraits junger Schwarzer Männer mit polizeilichen Fahndungsbriefen. Die kontrollierte Unschärfe der abgebildeten Personen verzerrt das Stereotyp der "üblichen Verdächtigen". Zu oft werden Menschen wegen ihrer Hautfarbe vorverurteilt und sind ganz real gefährdet, unschuldig Opfer zu werden. Weems macht den systemischen Rassismus noch deutlicher in der Kombination der Fotografien dieser unkenntlich gemachten Personen mit genauso diffusen aber realen Fahndungsbriefen und Fallbeschreibungen von unbewaffneten Schwarzen Opfern von Polizeigewalt.

Die Fotografien zur Serie *Painting the Town* (*Auf den Putz hauen*) machte Weems in ihrer Geburtsstadt Portland während der Demonstrationen in Folge der Ermordung von George Floyd durch die Polizei im Mai 2020. Während der mehrmonatigen Proteste wurden die mit Brettern vernagelten Fassaden immer wieder überstrichen, um die Botschaften der Demonstrierenden zu tilgen. Der gezielte Einsatz von Ausschnitt und Beleuchtung zeigt die Fassaden als flächige Farbfelder. An der Schwelle zwischen Abstraktion und Repräsentation setzt sich *Painting the Town* zugleich mit der Kunstgeschichte des Abstrakten Expressionismus auseinander. Schwarze Maler wie Norman Lewis und Sam Gilliam waren seit den Anfängen prägend, doch ihre Beiträge wurden historisch meist übersehen. In Weems' Serie geht die Abstraktion direkt aus dem Protest als Ausdrucksform hervor.

Weems kombiniert im mehrteiligen und vielschichtigen Werk *The Push, the Call, the Scream, the Dream* (*Der Anstoss, der Ruf, der Schrei, der Traum*) eigene Fotografien mit Archivaufnahmen, wie zum Beispiel Bilder des Fotografen Charles Moore. Sie hat die Fotografien vergrössert und teils mit Blau- oder Rosafilter eingefärbt. Das auf der Wand in einer Art Collage arrangierte Bildmaterial enthält Aufnahmen von Kindern und Jugendlichen während der Proteste 1963 in Birmingham, Alabama, wo die Polizei unter anderem Wasserwerfer einsetzte. Daneben befinden sich ein verschwommenes Porträt der Gospelsängerin Mahalia Jackson und Bilder von der Beerdigung des Bürgerrechtsaktivisten Medgar Evers von 1963, der wenige Stunden nach John F. Kennedys bahnbrechender Bürgerrechtsrede ermordet wurde. Dieses führte mit ähnlichen anderen Ereignisse zum Marsch auf Washington. Nach Mahalia Jacksons Auftritt begann dort Bürgerrechtler und Pastor Martin Luther King seine legendäre Rede mit "I have a dream". Weems Werk gedenkt auch dem US-Abgeordneten John Lewis, der die Grossdemonstration mitorganisiert hatte. Durch die Kombination dieser Bilder, indem Weems verschiedene Momente von Demonstrationen, der kollektiven Trauer und politischen Aktionen anspricht, provoziert die Künstlerin eine vielschichtige Reflexion über ein entscheidendes Jahr in der Geschichte der Vereinigten Staaten und seine langanhaltenden Folgen.

Die Installation *Land of Broken Dreams: A Case Study* (*Land der zerbrochenen Träume: Eine Fallstudie*) konzipierte Weems als Begegnungsraum und als eine Hommage an die Aktivist:innen der Black-Power-Bewegungen der 1960er Jahre. Fotografien von führenden Persönlichkeiten wie Angela Davis und Bobby Seale erscheinen neben Exemplaren des LIFE Magazine und dem ikonischen Porträt von Black-Panther-Party-Mitbegründer Huey P. Newton. Gewählte Gegenstände in den Regalen erinnern daran, wie das Politische in die Privatsphäre der Menschen einzog. Zu den Herzstücken zählt Weems' Enzyklopädie *History of Violence*. Weems hat dazu die Bände einer bestehenden Enzyklopädie mit neuen Buchumschlägen eingeschlagen. Ihre eigenen Titel weisen auf die unterschiedlichen Ausprägungen von Gewalt hin, wie dem Schmelzen der polaren Eiskappen, auf Gefängnisse, die als Industrie-Komplex geführt werden oder auf die Plage der Korruption. Das Installations-Setting umfasst zudem Auflageobjekte wie Weems' Erinnerungsteller für alle Schwarzen Männer, die älter als 21 Jahre werden, sowie Editionen des zeitgenössischen Künstlers Kehinde Wiley. Von ihm stammt auch das Objekt *After La Nègresse 1872*. Darin verschmilzt die Büste einer versklavten Frau aus dem 19. Jahrhundert mit der Figur eines zeitgenössischen männlichen Basketballspielers. Die Besucher:innen sind eingeladen Platz zu nehmen, in den auf dem Tisch aufliegenden historischen Ausgaben des LIFE Magazine zu lesen oder mit den optischen Suchern Weems' Zusammenstellung von Archivfotografien anzusehen.

Ein Küchentisch wird in dieser Fotoserie zur Bühne vielfältig inszenierter intimer Szenen. Weems setzt sich persönlich an den Tisch, um die verschiedenen privaten

weiblichen Rollen, wie die der Mutter, der Geliebten, der Freundin, der Betreuerin und der Betreuten zu verkörpern. Der Küchentisch, der für die traditionell weiblich besetzte Privatsphäre steht, wird bei Weems' *The Kitchen Table Series* (*Die Küchentischserie*) zur öffentlichen Bühne der Selbstdarstellung einer Frau in ihren diversen sozialen Gefügen und Rollen. Fern jeglicher Heroisierungen begegnen wir einer selbstbewussten, emanzipierten Person, die gleichermaßen Selbstermächtigung und Verletzlichkeit, Freude und Einsamkeit, Liebe und Aufbegehren repräsentiert. Die Texte auf den dazugehörigen Tafeln kreisen vor allem um den Geschlechterkampf und erweisen sich als Resonanzraum einer Vielzahl von Stimmen. Sie greifen populäre sowie volkstümliche Redewendungen aber auch Slang auf. Es sind Anspielungen auf Filme, TV-Serien und vor allem zahlreiche Lieder aus Gospel, Jazz und Rock. Die sich abwechselnden Bild- und Textreihen sind offen miteinander verbunden.

Weems thematisiert mit ihrem mehrteiligen Werk *Untitled (Colored People)* (*Ohne Titel. Farbige Menschen*) die Vielfalt/Nuancen an Hauttönen, die unter dem Begriff «Schwarz» zusammengefasst werden. Zugleich problematisiert sie die Hierarchien, die innerhalb der afroamerikanischen Gemeinschaften mit der Ausdifferenzierung von Hautfarben durch Kategorien wie «yella» oder «red bone» etabliert wurden. Das aktuelle Werk basiert auf den Porträts afroamerikanischer Kinder und Jugendlicher, die mit verschiedenen Farbfiltern bearbeitet wurden. Weems nimmt die bestehenden Kategorien wörtlich und überspitzt sie entsprechend. Den Porträts stellt sie in der rasterförmig angeordneten Serie Farbtafeln zur Seite, wie sie zum Farbabgleich in der Fotografie verwendet werden. Das Werk ist eine Anspielung auf die normativen Strukturen in der Bewertung von Hautfarbe.

Mit der umfangreichen Serie *Dreaming in Cuba* (*In Kuba träumen*) nähert sich Weems der Karibik-Insel auf den Spuren des Kolonialismus. Sie blickt auf die Auswirkungen der «Blütezeit» mit Zuckerrohr-, Kaffee- sowie Tabakplantagen und verweist auf die bewegte Geschichte der Insel. Ab dem 16. Jahrhundert wurden hier zehntausende versklavte Menschen ausgebeutet, dann etablierte sich eines der langlebigsten kommunistischen Staatswesen der Welt, inklusive der Utopie einer andauernden Revolution. Die Serie entstand zehn Jahre nach der Öffnung Kubas für privatwirtschaftliche Unternehmen und den internationalen Tourismus. Weems besuchte dafür unter anderem Zuckerrohrplantagen, öffentliche Gebäude und private Räume. In ihren Fotografien stellt sie intime Beziehungen zwischen diesen Orten und den dazugehörigen Menschen her.

1993 bereiste Weems erstmals den afrikanischen Kontinent. Dabei entstanden *Africa Series* und *Slave Coast*. Die Schwarzweissfotografien und Texttafeln widmen sich architektonischen Zeugnissen von Sklaverei und indigenen Kulturen. Die Künstlerin besuchte Gebäude der Dogon-Gemeinschaft in Mali und Anlagen des Sklavenhandels wie den «Point of No Return» auf der Insel Gorée in Dakar, Senegal. Ihre beiden Serien zeugen von der Suche nach Spuren der schicksalhaften Vergangenheit und Geschichten, die nicht in Büchern oder Dokumentarfilmen erzählt werden.

Die Fotografien der *Africa Series* (*Afrikaserie*) wurden in einer der ältesten Städte Westafrikas, Djenné in Mali, aufgenommen. Im Mittelpunkt stehen die berühmten, im sudanesischen Stil errichteten Lehmbauten. Weems hebt deren geschlechtliche Formen hervor und schrieb zu diesen Bildern eine Reihe poetischer Texte, in denen sie die Geschichte von Adam und Eva aus dem christlichen Kontext herauslöst. Die dreiteiligen Werke mit den Untertiteln «She Had Her Keys to the Kingdom» und «He Had His Throne» zeigen je eine weibliche und eine männliche afrikanische Plastik. Mit dem Fokus auf Afrika als den biblischen Garten Eden und die wissenschaftlich erwiesene Wiege der Menschheit sowie mit Eva als starker Frauenfigur, erzählt Weems den Schöpfungsmythos aus einer neuen Perspektive.

Slave Coast (*Sklavenküste*) nimmt die Architektur von drei zentralen Standorten des westlichen Handels mit Menschen und Kolonialwaren in den Fokus: Elmina und Cape Coast in Ghana, dazu Gorée in Senegal. Die Festungs- und Gefängnisbauten wurden zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert errichtet und von verschiedenen Kolonialmächten betrieben. Die versklavten Menschen wurden dort teils monatelang bis zu ihrer Verschiffung eingesperrt. Diese Anlagen zählen mittlerweile zum UNESCO-Weltkulturerbe und sind Tourismus-Attraktionen. Weems' Aufnahmen zeigen diese Architekturen als rigide Techniken der Überwachung und Zeichen von brutaler Macht und Herrschaft.

Weems fotografierte auf den Sea Islands an der Südostküste der USA. Ihre Darstellung dieser poetischen und zugleich düsteren Landschaft beruht auf Spuren und Zeugnissen des Sklavenhandels und den damit verbundenen Erinnerungen. Die Vorfahren der überwiegend afroamerikanischen Insel-Bevölkerung waren Sklavinnen und Sklaven. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden sie vor allem aus Sierra Leone dorthin verschleppt und zur Arbeit auf den Reisplantagen gezwungen. Nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg (1861–1865) gründeten sie freie Gemeinschaften und prägten eine eigenständige, bis heute aktiv gelebte kreolische Kultur namens Gullah oder Geechee aus. Weems geht in *Sea Islands* den Spuren dieser Kultur nach, etwa dem spirituellen Brauch des Aufhängens von Metallfederrosten oder Radkappen als Schutz vor bösen Geistern. Oder sie gesellt zur Ansicht eines dicht mit Bäumen bewachsenen Parks das Notenblatt eines Liedes von 1851 – eine Warnung vor Patrouillen, die nach geflüchteten versklavten Menschen fahnden.

Die raumgreifende Installation *The Hampton Project* (*Das Hampton Projekt*) baut auf Bildmaterial auf, das Weems im Archiv des Hampton Normal and Agricultural Institute in Virginia gefunden hat. Das Hampton Institute wurde 1868 vom Abolitionisten Samuel Chapman Armstrong auf dem Gelände einer ehemaligen Plantage gegründet. Es zählt zu den ersten US-amerikanischen Bildungseinrichtungen, die sich an Afro- und indigene Amerikaner:innen richteten. In ihrer kritischen Beschäftigung mit der heute Hampton University genannten 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 im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1900 organisierte Schau «Exhibit of American Negroes» angefertigt. Weems Kritik an den Methoden und Zielen des Hampton Institute richtet sich gegen die Ausschliesslichkeit, mit der den Schüler:innen die Werte, das Wissen, die Weltanschauung und Klassenhierarchie der weissen Dominanzgesellschaft aufgezwungen wurden. Der Versuch, mit Bildung das Unrecht gegenüber den einstigen versklavten Menschen und indigenen Gemeinschaften wiedergutzumachen, änderte nur die Form der gewaltvollen Unterdrückung dieser Menschen. Die Künstlerin zeigt die paternalistische Haltung, die sich hinter der humanistischen Absicht verbarg. Zwei Fotos verdeutlichen dies besonders. Sie zeigen dieselbe Gruppe indigener Studierender vor und nach der erzwungenen Transformation. Erst in ihrer traditionellen Kleidung, dann eingeschnürt und eingeschüchtert in Kragenhemd und Jacket. Weems hat die Bilddokumente aus dem Hampton Institute sowie anderen Archiven stark vergrössert und auf durchscheinende Stoffe drucken lassen, die von der Decke hängen. Die räumliche Anordnung umfasst teils bewusst provokante Gegenüberstellungen. So prallt das historische Foto der christlichen Taufe eines indigenen Amerikaners auf die Aufnahme von Bürgerrechts-Demonstranten im Strahl eines Wasserwerfers, 1963 in Birmingham, Alabama. Den kritischen Rahmen der Arbeit erweitert eine Audioinstallation mit einem Text der Künstlerin.

In ihrer Serie *Slow Fade to Black* (*Langsames Überblenden zu Schwarz*) beschäftigt sich Weems mit den verlorenen und mangelhaften Erinnerungen an afroamerikanische Entertainerinnen des zwanzigsten Jahrhunderts, darunter Sängerinnen, Tänzerinnen und Schauspielerinnen. Weems spielt dabei mit der cineastischen Technik des langsamen Ausblendens eines Bildes bis hinein ins Schwarze. Die von ihr gewählte Unschärfe in der Einstellung des Kameraobjektivs macht es unmöglich zu sagen, ob diese Bilder beim Ein- oder Ausblenden festgehalten wurden. Die Fotoserie zeigt eine Reihe Schwarzer Künstlerinnen wie Katherine Dunham und Lena Horne, die einst berühmt waren, dann aus dem kollektiven Gedächtnis verschwunden sind. Die verschwommenen Bilder dienen als Metapher für den bis heute anhaltenden Kampf von Entertainerinnen of Color, sichtbar und relevant zu bleiben.

Für *Scenes and Takes* (*Szenen und Einstellungen*) besuchte Weems die leerstehenden Drehorte und Filmsets populärer US-amerikanischer TV-Serien. Das Musical «Empire» (2015–2020), der Politthrillers «Scandal» (2012–2018) sowie der Krimi «How to Get Away with Murder» (2014–2020) stehen für einen Umbruch innerhalb der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie. Nicht nur die Rollen wurden mit Schwarzen Schauspielstars wie Viola Davis, Kerry Washington oder Gabourey Sidibe besetzt, die Serien wurden auch von Schwarzen Drehbuchautor:innen und/oder Produzent:innen wie Shonda Rhimes und Lee Daniels entwickelt. Die verlassenen Drehorte und Szenarien wirken wie Stilleben oder Tatorte, die Weems persönlich als in schwarz gekleidete Zeugin betritt. Den Fotografien sind Texte zugeordnet. Sie beziehen sich allerdings vom Titel bis zum Inhalt nur indirekt auf die jeweils im Foto repräsentierte Serie. Die Plots kreisen vor allem um die sexistischen und rassistischen Machtstrukturen der Filmindustrie.

Queen B (*Bienenkönigin*) ist Teil einer umfangreichen Bildserie über die R&B-Ikone und Schauspielerin Mary J. Blige. Weems schuf sie für eine Sonderausgabe des Modemagazins «W». Die Fotografie entstand in Anlehnung an Weems' Werk *The Kitchen Table Series*. Im Gegensatz zu deren Nüchternheit erinnert die opulente Tafel in *Queen B* an die Stilleben des niederländischen und flämischen Barocks - also des sogenannt «goldenen Zeitalters» europäischer Kultur, dessen Reichtümer auf der Ausbeutung von Kolonien und versklavten Menschen basierten. In den Gemälden jener Epoche tauchten People of Color lediglich als Dienstbot:innen oder Sklav:innen auf. *Queen B* knüpft auch an Weems' frühere Arbeit *Slow Fade to Black* an, eine Hommage an Schwarze Musikerinnen und Kulturschaffende des 20. Jahrhunderts wie Katherine Dunham, Lena Horne oder Josephine Baker.

In *Not Manet's Type* (*Nicht Manets Typ*) nimmt sich Weems auf so humorvolle wie kritische Weise der Rolle von Frauen und Künstlerinnen in der modernen Kunstgeschichte an. Sie inszeniert sich auf der Bildebene als weiblicher Akt. Der Spiegel steht für den Blick männlicher Künstler auf den weiblichen Körper als passivem Objekt der Begierde und der Betrachtung. Weems steht ein für die Frau, die in der Epoche der Moderne lediglich als Muse wahrgenommen wurde und als Akteurin verkannt blieb. Auf der Textebene bricht Weems mit dieser überholten Zuschreibung. Sie übernimmt die Kontrolle über die Erzählung und beansprucht ihren Platz in der Kunstgeschichte. Sie spricht über deren männliche Helden wie den französischen avantgardistischen Maler Édouard Manet (1832–1883). Oder über Pablo Picasso (1881–1973) und den US-amerikanischen abstrakten Maler Willem de Kooning (1904–1997), die sie als Schwarze Frau und Künstlerin niemals als ebenbürtig wahrgenommen hätten. Ein Schicksal, in dem Weems sich mit der mexikanischen Malerin Frida Kahlo (1907–1954) verbündet und gegen das sie sich auflehnt.

Auch in *Museums Series* (*Museumsserie*) und *Roaming* (*Umherwandern*) taucht Weems in Schwarz gekleidet als Zeugin oder Begleiterin auf, die uns zu Schauplätzen führt. Diese Art, sich selbst ins Bild zu setzen, erlaubt es Weems, zugleich Subjekt und Objekt, Regisseurin und Darstellerin, Anwesende und Abwesende ihrer Werke zu sein. Stets wendet sie uns den Rücken zu, während sie sich historischen Stätten nähert und dabei die Beziehungen zwischen Architektur, Stadtplanung und Macht mit ihrem eigenen Körper auslotet.

In der fortlaufenden *Museums Series*, aus der hier eine Auswahl zu sehen ist, nähert sich Weems bekannten europäischen und US-amerikanischen Museen, ohne deren sprichwörtliche Schwellen zu überschreiten. Das moderne öffentliche Museum entstand mit der Französischen Revolution und ihren Ideen von Demokratie, Bürgerschaft und Humanismus. Diesem fortschrittlich emanzipatorischen Ursprung zum Trotz beruht diese Institution zugleich auf der Ausgrenzung, Unterdrückung und Ausbeutung jener, die damals nicht als Bürger und Menschen galten. Lange Zeit wurde Weems als Künstlerin der Zugang zu diesen Institutionen gleich doppelt erschwert: durch ihr Geschlecht und ihre Hautfarbe. Dennoch verharnt Weems' Alter Ego an diesen Barrieren wie eine Wiedergängerin, die Gerechtigkeit einfordert. Ihr insistierender Körper wirkt im Verhältnis zu den Repräsentationsbauten klein. Und verweist so auf die Machtdemonstration, auf die physischen wie psychischen Effekte musealer Architektur - sei es der im 19. Jahrhundert vollendete Dresdner Zwinger von Gottfried Semper oder das von Frank O. Gehrys in den 1990er-Jahren erbaute Guggenheim Museum in Bilbao. Die historischen Folgen sind in den Sammlungen und Strukturen westlicher Museen bis heute sichtbar. Nur sehr langsam öffnen sie sich für Veränderungen. Als Weems die Serie begann, sollte es noch acht Jahre dauern, bis sie - als erste afroamerikanische Künstlerin überhaupt - eine Einzelausstellung im Guggenheim Museum in New York erhielt.

Die Serie *Roaming* entstand 2006 während Weems' Aufenthalt in der American Academy in Rom. Die Künstlerin nähert sich mit ihrem Körper diversen Schauplätzen der geschichtsträchtigen Stadt. Von den Ruinen des antiken Roms bis zum jüdischen Viertel, vom Städtebau der Mussolini-Ära bis zur Cestius-Pyramide reflektiert diese Serie, wie der Staat in der Vergangenheit Architektur zur Darstellung seiner Macht eingesetzt hat. Weems führt uns unter anderem in das anlässlich der 1942 geplanten Weltausstellung und zu Ehren des italienischen Faschismus entstandene Viertel EUR (Esposizione Universale di Roma). Seine ursprüngliche Funktion wurde mit dem Zweiten Weltkrieg vereitelt. Ab den 1950er-Jahren wurde es unter veränderten Prämissen zu Ende gebaut. 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 «A Voice

from the South», dem 1892 erschienenen Buch der afroamerikanischen Aktivistin und Autorin Anna Julia Cooper.