

**NOAH  
DAVIS**



# NOAH DAVIS

Herausgegeben von Wells Fray-Smith, Paola Malavassi und Eleanor Nairne

PRESTEL  
München · London · New York



6	VORWORT von Shanay Jhaveri, Paola Malavassi, Ann Philbin
12	NOAH DAVIS UND DAS MAGISCHE ALLTÄGLICHE von Eleanor Nairne
28	HELEN MOLESWORTH über <i>40 Acres and a Unicorn</i> , 2007
36	MARLENE DUMAS über <i>Single Mother with Father out of the Picture</i> , 2007/08
54	NOAH DAVIS: SO MAGISCH, SO REAL von Paola Malavassi
68	T. J. CLARK über <i>The Architect</i> , 2009
74	KARON DAVIS über <i>Isis</i> , 2009
98	FRANCESCO CLEMENTE über <i>Painting for My Dad</i> , 2011
145	DAWOUD BEY über <i>1975</i> , 2013
163	SCHWARZSEIN ALS GRUND: NOAH DAVIS UND DIE RÄUMLICHEN FREQUENZEN DES SCHWARZEN ALLTAGS von Tina M. Campt
182	JASON MORAN über <i>Pueblo del Rio: Concerto</i> , 2014
202	NOAH DAVIS, DER ARCHITEKT von Wells Fray-Smith
227	UNTITLED, 2015 von Claudia Rankine
244	BIOGRAFIE zusammengestellt von Colm Guo-Lin Peare
260	LISTE DER WERKE
264	AUTOR:INNEN
267	DANK
268	BILDNACHWEIS

# VORWORT von Shanay Jhaveri, Paola Malavassi, Ann Philbin

Wenn die Malerei die Menschen in ihren Bann zieht, gerät die Zeit durcheinander. Ein:e Künstler:in taucht auf, blinzelt ins Licht; ein:e Besucher:in blickt auf und sieht, wie sich die anderen um sie oder ihn scharen. Noah Davis hatte ein feines Gespür dafür, wie ein Werk urplötzlich auf sich aufmerksam machen und ein Leben lang nachwirken kann. Wie Roberta Smith in der *New York Times* feststellte, schuf Davis Gemälde, die eine bemerkenswerte Fähigkeit haben, »in Stille zu verharren, uns zu entschleunigen und zu hypnotisieren«<sup>1</sup>.

Noah Davis wurde 1983 in eine kunstaffine Familie aus Seattle geboren (die ihm als Teenager sogar ein Atelier mietete, damit er freundlicherwise aufhörte, die Teppiche zu Hause zu ruinieren). Nach dem Wechsel nach New York, um an der Cooper Union School of Art zu studieren, verließ er diese noch vor seinem Abschluss und zog 2004 nach Los Angeles um. Dort erfuhr er seine ganz persönliche künstlerische Ausbildung über Ausstellungen, Künstlerkolleg:innen und zahllose Kataloge, die er während seiner Arbeit bei Dagny Corcoran's Art Catalogues, der ehemaligen Buchhandlung im Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles studierte. Er war in der Kunstgeschichte dermaßen bewandert, dass er sich in einer Unterhaltung mühelos zwischen Balthus und Francis Bacon, Odilon Redon und Mark Rothko oder in seiner eigenen Arbeit zwischen deren Stilen hin- und herbewegen konnte. 2007 nahm er an seiner ersten Gruppenausstellung teil. 2008 hatte er eine Einzelausstellung in Los Angeles, gefolgt von noch weiteren in New York und Seattle. Neben seinem Leben als Maler lernte er 2008 die Künstlerin Karon Vereen (heute Davis) kennen und lieben und wurde 2010 Vater ihres gemeinsamen Sohnes Moses.

Im Jahr 2012 gründeten Noah und Karon gemeinsam das Underground Museum (UM). Das UM mit Sitz in Arlington Heights in Los Angeles beabsichtigte, »Kunst von Museumsqualität« in das historisch Schwarze und Latinx Viertel zu bringen und den Menschen einen Raum der »Zuflucht, Bildung, Teilnahme, Entspannung und des Friedens«<sup>2</sup> zu bieten. Mit einer Leihbibliothek, einer von Donald Judd inspirierten Bar und einem Purple Garden (in gewissem Maße eine Hommage an Prince) war das UM in den zehn Jahren seines Bestehens ein Ort für Ausstellungen, Vorträge, Konzerte, Filmvorführungen und Wellness Sessions für die Bewohner:innen von Arlington Heights und anderen Vierteln.

Als Davis 2015 im Alter von nur 32 Jahren an einer seltenen Krebserkrankung starb, hatte er in seinem tragischerweise viel zu kurzen Leben erstaunlich viel erreicht. Neben der Entwicklung einer Institution

und seinem Beitrag zum kreativen Leben von Los Angeles baute er eine erfolgreiche Karriere als Maler auf, hatte über zehn Einzelausstellungen, kuratierte Ausstellungen (mit unvergesslichen Titeln wie *LOOK MOM, NO TALENT* und *Imitation of Wealth*), nahm an zahlreichen Gruppenprojekten teil und unterstützte aufstrebende Künstler:innen. Er bot Künstler:innen wie Publikum, die sich sonst von kulturellen Räumen ausgeschlossen gefühlt hätten, eine Kulisse. Im UM konnten sich Besucher:innen wahrgenommen, repräsentiert und willkommen fühlen.

Davis' Werk umfasst neben den Gemälden, für die er berühmt geworden ist, Zeichnungen, Collagen, Skulpturen, Filme und Performances. Seine figurativen Gemälde beruhen nicht selten auf der Kunstgeschichte, auf seinen persönlichen Archiven aus Fotografien, Zeitschriften und Büchern sowie auf anonymen Schnappschüssen, die er auf Flohmärkten von Los Angeles entdeckte. Sie zeigen ein lebhaftes Ensemble von beinahe ausnahmslos Schwarzen Charakteren. Figuren schlafen, tanzen, spielen Instrumente und schwimmen in öffentlichen Schwimmbädern. Fast immer scheinen sie mit der Welt im Einklang zu sein. Es ist schwer zu beurteilen, wann jeder einzelne Moment zu verorten ist, was jeder Szene eine gleichsam nostalgische Ruhe verleiht. Davis beschrieb, er habe »Schwarze Menschen in ganz normalen Szenarien zeigen« wollen – ein Akt der Rebellion gegen das Bild des Schwarzen Traumas, wie es seit jeher und nach wie vor in den Medien zirkuliert.<sup>3</sup>

Als scharfer Kritiker seiner eigenen Arbeit übermalte Davis häufig mehrmals eine Leinwand, wodurch jedes Gemälde zu einer Art Zeitkapsel wurde. Wie Camila McHugh in *ARTFORUM* schreibt: »Davis' Gemälde kombinieren Unmittelbarkeit [...] mit Zeitlosigkeit – genauer gesagt mit einem Gefühl des Aus-der-Zeit-gefallen-Seins –, das teilweise von seinem zeitübergreifenden Ausgangsmaterial herrührt«<sup>4</sup>. Ein einziges Werk kann sich auf die altägyptische Mythologie, eine Szene aus einem Hitchcock-Film, ein Gemälde von Manet, auf *Game of Thrones* oder eine Mischung aus all dem und noch mehr beziehen. Sein Wissensdurst war unersättlich und groß genug, um scheinbar gegensätzliche Einflüsse aufzunehmen. Wie Davis es in einfachen Worten ausdrückte: »Die Dinge kommen auf mich zu.«<sup>5</sup>

Die Kuratorinnen Wells Fray-Smith, Paola Malavassi und Eleanor Nairne konnten diese Ausstellung und diesen Katalog – den ersten internationalen institutionellen Überblick über Davis' Schaffen seit seinem frühen Tod – nur dank der immensen Großzügigkeit seiner Frau Karon Davis gestalten, die während des gesamten Prozesses eng

mit ihnen zusammengearbeitet hat. Ihr ist es zu verdanken, dass wir die ganze Bandbreite dessen, was Davis während seiner viel zu kurzen Laufbahn produzierte, kennenlernen durften. Wir möchten ihr herzlich dafür danken, dass sie unsere Institutionen an ihrem Zuhause, ihren Erinnerungen und Erkenntnissen hat teilhaben lassen. Die Zusammenarbeit mit ihr ist eine wahre Freude gewesen.

Davis verband eine bemerkenswerte Arbeitsbeziehung mit der Kuratorin Helen Molesworth. Im Jahr 2014 fragte Davis bei Molesworth, der damaligen Chefkuratorin des MOCA, an, ob das Museum dem UM eventuell Leihgaben zur Verfügung stellen würde. Sie war einverstanden und bereit, Davis ein Exemplar der »Bibel« des MOCA zur Ansicht zu geben: ein umfangreicher Ordner mit sämtlichen Werken der ständigen Sammlung des Museums. Davis studierte die Bibel und begann von seinem Krankenhausbett im Cedars-Sinai aus, Ausstellungen zu kuratieren, beginnend mit einer Präsentation von William Kentridges Film *Journey to the Moon* (2003). Nach Davis' Tod kuratierte Molesworth Ausstellungen seiner Arbeiten bei David Zwirner in New York und London (im Januar 2020 und Oktober 2021), die es einem breiteren Publikum ermöglichten, die Lebendigkeit seiner Malerei kennen- und schätzen zu lernen. Molesworth kuratierte auch zusammen mit Justen LeRoy die erste institutionelle Ausstellung von Davis' Werk im UM im Jahr 2022. Wir danken Helen Molesworth dafür, dass sie uns ihr Vertrauen entgegengebracht hat.

Unser Dank gilt auch dem Team von David Zwirner – insbesondere Bellatrix Hubert, Katie Priest und Marlene Zwirner –, die von Anfang an intensiv und kontinuierlich an diesem Projekt mitgewirkt haben. Angesichts der langen Dauer der Ausstellung ist es von den Leihgeber:innen besonders großzügig gewesen, sich darauf einzulassen, dass ihre Werke in Potsdam, London und Los Angeles gezeigt werden, und wir möchten ihnen herzlich für die Unterstützung des Projekts an allen drei Stationen danken. Gedankt sei also folgenden Leihgeber:innen: The Estate of Noah Davis; The Andrew W. Mellon Foundation; The Ankner Family; Arora Collection, UK; ASOM Collection; Collection of Heidi Hertel and Greg Hodes; Collection of Lindsay Charwood and Ryan McKenna; Collection of Ryan Murphy and David Miller; Glenstone Museum, Potomac; Hammer Museum, Los Angeles; James Harris and Carlos Garcia, Dallas; William Kentridge and Goodman Gallery; Los Angeles County Museum of Art; Miguel; The Museum of Modern Art, New York; Private Collection of Aileen Getty; Rubell Museum; The Scantland Collection; Studio Museum in Harlem und all jenen, die anonym bleiben möchten.

Die Vorbereitung dieser Ausstellung erforderte die Kontaktaufnahme zu Galerist:innen, Künstler:innen, Freund:innen und anderen Mitgliedern von Davis' kreativer Familie, die freundlicherweise ihre Sichtweise auf seinen tiefgreifenden Einfluss auf ihr Leben und Werk mit uns teilten. Es war für sie besonders schmerzlich, zumal das Gedenken an Davis' Spirit und an das, was er geleistet hat, nach wie vor mit dem Bedauern darüber verbunden ist, dass er nicht mehr da ist, um an ihren Erinnerungen teilzuhaben. Unser besonderer Dank geht an Mark Ankner, Laci Blackford, Lindsay Charwood, Daniel DeSure, Aileen Getty, Tyler Gibney, Eric Gleason, James Harris, Aleen Jaghalian, Justen LeRoy, Melodie McDaniel, Ryan McKenna, Meg Onli, Josh Rabineau, Julie und Bennett Roberts, Connie Rogers Tilton und Megan Steinman.

Diese Ausstellung haben Paola Malavassi, Direktorin DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam, und Eleanor Nairne, die damalige leitende Kuratorin in der Barbican Art Gallery und heutige Keith L. and Katherine Sachs Kuratorin und Leiterin der Abteilung für moderne und zeitgenössische Kunst im Philadelphia Museum of Art, initiiert. Sie wurde kuratiert von Paola Malavassi im MINSK Kunsthaus in Potsdam und Wells Fray-Smith sowie Eleanor Nairne in der Barbican Art Gallery in London. Unterstützt wurden diese von Marie Gerbaulet in Potsdam und Colm Guo-Lin Peare und Ada Egg Koskiluoma in London. Unser Dank gilt Claire Spencer, der ehemaligen Geschäftsführerin des Barbican, die sich für dieses Projekt eingesetzt hat. Die Präsentation der Ausstellung im Hammer Museum in Los Angeles wird von Aram Moshayedi, Interim-Chefkurator, zusammen mit Ikechúkwú Onyewuenyi, kuratorischer Mitarbeiter, sachkundig umgesetzt. Vor allem danken wir unseren fantastischen Kolleg:innen aus den Bereichen Ausstellungsmanagement, Produktion, Entwicklung, Bildung, Veranstaltungen, Kommunikation, Presse, Marketing, Besucherservice, Sicherheit und Haustechnik in allen drei Institutionen, die zu zahlreich sind, um sie hier alle namentlich aufzuführen, deren Beiträge jedoch in hohem Maße wertgeschätzt werden.

Die Ausstellungsarchitektur im MINSK Kunsthaus in Potsdam wurde von der Kooperative für Darstellungspolitik in Zusammenarbeit mit Fasson Freddy Fuss, die für die grafische Gestaltung der Schau verantwortlich ist, entwickelt. Im Barbican haben Jonathan Hagos und Tim Coles von Freehaus die Ausstellungsräume gestaltet und dabei hinsichtlich des Grafikdesigns eng mit A Practice for Everyday Life zusammengearbeitet, die auch für die Eleganz dieser Publikation verantwortlich zeichnen.

Wir sind den Künstler:innen, Autor:innen und Kurator:innen zutiefst dankbar, deren Texte in diesem Buch die komplexe Art und Weise einfangen, wie Davis' Gemälde auf uns wirken. Tina M. Campt liefert neue Forschungsergebnisse zu Davis' Serie *1975*, unter besonderer Berücksichtigung der sich in den Gemälden entfaltenden Schwarzen Räume (Black spaces). Claudia Rankine öffnet die Tür zu Davis' Engagement für die Gemeinschaft, wobei sie seine Gemälde und das UM als radikale Einladungen deutet. Dawoud Bey, T. J. Clark, Francesco Clemente, Karon Davis, Marlene Dumas, Helen Molesworth und Jason Moran gehen auf einzelne Gemälde von Davis ein und lassen sie über das Wort lebendig werden. Wir danken allen Autor:innen für die Sensibilität, mit der sie sich uns angeschlossen und ihre Schreibkunst in das Vorhaben eingebracht haben.

Für das Kuratorinnenteam war es entscheidend, möglichst viel Zeit mit Davis' Werk zu verbringen und sich zugleich von seiner Philosophie und seinem Zugang zum Kunstschaffen leiten zu lassen. Besser als alle anderen wusste Davis, dass Malerei »etwas mit deiner Seele machen kann wie nichts anderes. Sie ist intuitiv und unmittelbar«<sup>6</sup>.

Shanay Jhaveri, Leiter der Abteilung Bildende Kunst, Barbican Art Gallery, London  
 Paola Malavassi, Direktorin, DAS MINSK Kunsthhaus in Potsdam  
 Ann Philbin, Direktorin, Hammer Museum, Los Angeles

- 1 Roberta Smith, »Noah Davis is Gone; His Paintings Continue to Hypnotize«, in: *New York Times*, 06.02.2020, <https://www.nytimes.com/2020/02/06/arts/design/noah-davis-david-zwirner-review.html> [gelesen am 25.06.2024].
- 2 Karon Davis, »Imitation Suite: Helen Molesworth and Karon Davis reckon with Noah Davis' *Imitation of Wealth*«, in: *Art Los Angeles Reader*, Nr. 2, Januar 2016, S. 18.
- 3 Ben Ferguson, »Noah Davis«, in: *DAZED*, 09.02.2010, <https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/6483/1/noah-davis> [gelesen am 25.06.2024].
- 4 Camila McHugh, »Noah Davis: David Zwirner, London«, in: *ARTFORUM*, Februar 2022, <https://www.artforum.com/events/noah-davis-249423/> [gelesen am 25.06.2024].
- 5 »Noah Davis: Interview by Ed Templeton«, in: *ANP Quarterly*, Herbst 2009, Bd. 2, Nr. 3, S. 15.
- 6 Ebd.

# NOAH DAVIS UND DAS MAGISCHE ALLTÄGLICHE

von Eleanor Nairne

*»Damals  
hörten wir sie alle,  
cool und klar,  
wie sie über den heißen Schotter jenes Tages hallte.  
Die mächtige Stimme.  
Die reife Stimme,  
die auf Rolling River verzichtete,  
auf tränenreiche Geschichten von Ballen und Kahn  
und andere Symptome einer uralten Hoffnungslosigkeit.  
Die warnt, in Worten der Musik,  
erhaben und gewaltig,  
dass wir des anderen  
Ernte sind:  
füreinander  
zuständig:  
füreinander  
Größe und Band.«*

Gwendolyn Brooks, »Paul Robeson«, 1970

Wie geben Künstler:innen die Texturen unseres alltäglichen, ineinander verwobenen Lebens wieder? Die hauchdünne Farbe, die Noah Davis auf so unverwechselbare Weise verwendete, hat etwas Salzig-Frisches an sich, als wären seine Gemälde gerade erst aus einem Bad mit Entwicklerflüssigkeit genommen worden.

Ich sehe mir immer wieder an, wie er 2011 in der Corcoran School of the Arts & Design in Washington, D. C., einen Vortrag hält.<sup>1</sup> Er wirkt äußerst angespannt, seine Nervosität überträgt sich über den Äther. »Eigentlich bin ich Maler geworden, um genau das hier nicht machen zu müssen«, gesteht er lachend.

Auf Davis' erster Folie ist Christian Schads Werk *Agosta, der Flügelmensch und Rasha, die schwarze Taube* von 1929 zu sehen, das er erstmals in der Ausstellung

*Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s* von 2006 im Metropolitan Museum of Art in New York gesehen hatte – ein für die Neue Sachlichkeit typisches genaues, exotisiertes Gemälde, auf dem zwei Berliner Jahrmarktkünstler:innen zu sehen sind: Agosta, der einen eingesunkenen Brustkorb hat, und Rasha, eine Schlangenbeschwörerin aus Madagaskar.

Seine zweite Folie zeigt sein eigenes Gemälde *Single Mother with Father out of the Picture* (S. 37) von 2007/08. Davis berichtet, wie er dazu kam, dieses so unaufgeregte wie fesselnde Bild zu malen, in dem sich eine mit kaum mehr als einem übergroßen T-Shirt bekleidete junge Frau in einem plüschigen, gemusterten Sessel zurücklehnt, wobei ihr abgelenkter Blick und der Widerschein in ihren Brillengläsern das Licht aus einem nahen

Fernsehapparat erahnen lässt. Ein kleines Mädchen zwischen ihren Knien trägt lediglich Unterwäsche und Socken, deren Weiß das des Gipses an ihrem linken Arm aufgreift. »Eine Zeitlang ging ich jeden Samstag auf [Flohmärkte] und sammelte so viele Fotos wie nur möglich [...] auf der Suche nach solchen, die am ehesten wie Schnappschüsse wirkten [...] ein Ausschnitt des Lebens, nicht unbedingt große Fotokunst, aber es erzählt eine Geschichte.« So nervös er bis dahin auch gewesen sein mag, so klar formuliert Davis seine künstlerische Absicht: »Ich wollte diese anonymen Momente aufgreifen und ihnen

Dauer verleihen«; oder, wie er weiter erläutert: »Ich wollte, dass Schwarze ganz normal sind. Nur darum ging es mir.«

Was heißt »Normal-Sein« (ein vom Winkelmaß eines Zimmermanns herrührender Begriff)? Nicht länger die Anfeindungen des Andersseins ertragen zu müssen? Sein Vater Keven war Anwalt, der in einer der wenigen Schwarzen Familien in Sacramento in Kalifornien aufgewachsen war, während Davis betonte: »Ich bin aus Seattle, ich bin also nicht gerade von Schwarzen umgeben.«<sup>2</sup> Das Gefühl des Andersseins kann Erwartungen wecken, etwas Besonderes zu sein. Wie er es formulierte: »Ich habe gesehen, wie alle Kunden [von Dad] hereinkamen [...] es muss immer so besonders sein, und es muss immer so überzogen sein.«<sup>3</sup> Im Gegensatz dazu malt Davis häufig Gesichter, die sanft und entspannt sind; manche sind gänzlich entfernt, als sei mit

einem Lappen ganz leicht über ihre Gesichtszüge gewischt worden, sodass sie sich im Gewebe der Leinwand aufgelöst haben; hier ist es nicht nötig, etwas vorzuführen.

In seinem Porträt des Tennisspielers Arthur Ashe von 2013, dem ersten Schwarzen, der einen Grand-Slam-Titel gewann, legt Davis einen Rothko-ähnlichen Schleier über die untere Hälfte von Ashes Körper, während um seinen Kopf kastanienbraune Pinselstriche schwirren. Er muss besonders sensibel für die Anforderungen an Sportstars gewesen sein, da sein Vater die Williams-Schwestern vertrat, seitdem diese als Teenagerinnen an Juniorenwettbewerben teilnahmen. Ashes Porträt entspricht einem Gedanken von Claudia Rankine aus ihrem Buch

*Citizen: An American Lyric* (2014). In dem beschreibt sie die Maskierung, die nötig sei, wenn sich ein Subjekt wie »Graphit vor einem grellweißen Hintergrund« fühle. »Beim Anblick [einer] neuerdings beherrschten Serena beginnt man sich zu fragen, ob sie es schließlich aufgegeben hat, von Ihresgleichen Besseres zu erwarten [...]. Diese Ambiguität [in ihrem Verhalten] ließe sich auch als Dissoziation diagnostizieren und würde

Serenas Behauptung stützten, sie habe sich von sich selbst abspalten müssen.«<sup>4</sup>

In Washington erwähnt jemand aus dem Publikum das eigene Lieblingsbild – Palmer Haydens *The Janitor Who Paints* (um 1937) –, worauf Davis antwortet: »Ich liebe es!« In der Szene stellt sich Hayden, der sich als Hausmeister in Greenwich Village durchschlug, bei der Arbeit an einer Leinwand in einer Ecke seiner Wohnung dar, während eine Frau in einem rot karierten Kleid mit ihrem Baby auf dem Schoß ihm in der gegenüberliegenden Zimmerecke Modell sitzt. Der Raum wird von einer nackten Glühbirne beleuchtet und die Uhr hat gerade vier geschlagen. Mit einer Palette in der Armbeuge behauptet Hayden seinen Status als Maler, trotz der Spuren seiner täglichen Arbeit, die durch einen Mülleimer, einen Besen und einen Staubwedel angedeutet werden.

Auch Davis wusste, was es bedeutete, mit einer Vielzahl von Nebenjobs zu jonglieren, etwa dem in einer Buchhandlung im Museum of Contemporary Art (MOCA) in Los Angeles. Ich frage mich, wie angespannt er sich gefühlt haben muss, als er sich daran machte, diesen Vortrag zu halten: Als jüngster Künstler von *30 Americans*, einer Wanderausstellung mit Werken von zeitgenössischen Schwarzen Künstler:innen aus der Rubell Family Collection, war er dazu überredet worden, als Gastredner bei der »Educators' Night Out« aufzutreten, obwohl er nur ungern öffentlich über seine Arbeit sprach. Vielen Künstler:innen ergeht es ähnlich, aber für Davis war es besonders belastend, wenn man bedenkt, dass es ihm darum ging, Momente des Schwarzen Alltags – in all seiner Banalität und Strahlkraft – einzufangen, die im Grunde genommen nicht zu beschreiben sind.

In jenem Jahr hat er kaum gemalt. Er hatte eine Wohnung in Harlem gemietet, um in der Nähe seines Vaters zu sein, bei dem Krebs im Endstadium diagnostiziert worden war.<sup>5</sup> Kurz vor dessen Tod malte Davis *Painting for My Dad* (2011; S. 99), in dem eine Figur in einem verblichenen roten T-Shirt und einer typischen »Dad-Jeans« mit einer Laterne in der Hand in einen von Sternen beschienenen Abgrund und über diesen hinweg starrt. Es ist nichts Ungewöhnliches, über die eigene Endlichkeit oder die eines geliebten Menschen nachzudenken, die schwindelerregende Erfahrung der bevorstehenden Trauer darzustellen, ist hingegen eine unglaubliche Leistung.

Gegen Ende seines Vortrags versichert Davis seinen Zuhörer:innen immer wieder: »Das hier ist die letzte Folie, dann können Sie gehen!« Aber wie bei solchen Anlässen üblich, gibt es noch eine letzte Frage, die

natürlich ausufernd ist: »Mich würde interessieren – welche Themen wollten Sie ergründen?« Davis holt Luft: »Ich wollte Narrative kreieren, basierend auf – beinahe wie Fellini. Kennen Sie den Filmregisseur Federico Fellini? Wenn man also – in Bezug auf das Casting, das Finden der richtigen Figuren, das Finden dieser wirklich grundlegenden Geschichten, die von Liebe handeln, die vom Tod und so weiter handeln, das ist es, worauf ich hinauswill [...]. Aber ich möchte, dass es magischer ist. Ich möchte nicht, dass es so nah an der Realität ist.« Ein verzaubertes Cinéma vérité.

Palmer Hayden beschrieb sein Werk als »eine Art Protestmalerei«, und Davis' Projekt ist nicht minder politisch, wenn auch weniger ausdrücklich.<sup>6</sup> Schwarze Körper in entspannter Haltung, beim Spielen, in ihrem Alltag zu präsentieren, bedeutet, sie aus der Tyrannei *weißer* Beobachtung zu befreien. Szenen heraufzubeschwören, die sowohl gewöhnlich als auch ungewöhnlich sind, heißt, die Illusion von Andersartigkeit zu negieren. Es geht um die schlichte Wahrheit, die Gwendolyn Brooks erkannte: *dass wir des anderen Ernte sind / füreinander zuständig / füreinander Größe und Band.*

1 »Educators' Night Out« in der Corcoran School of the Arts & Design, 04.10.2011, Onlineaufzeichnung, <https://vimeo.com/31541073> [gelesen am 03.06.2024].

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Claudia Rankine, *Citizen: An American Lyric*, London 2015, S. 36.

5 Für weitere Informationen vgl. Lindsay Charlwoods wunderschön verfasste Biografie in: Helen Molesworth (Hrsg.), *Noah Davis: In Detail* (Ausst.-Kat. David Zwirner, London; The Underground Museum, Los Angeles), New York 2023, S. 187.

6 Beschreibung des Kunstwerks aus dem Smithsonian American Art Museum, <https://americanart.si.edu/artwork/janitor-who-paints-10126> [gelesen am 03.06.2024].



















- 1 Gefundenes Foto aus Davis' Sammlung
- 2 Noah Davis malend. Das Gemälde existiert nicht mehr.
- 3 Eine Zeile aus dem Gedicht *Cocoa Morning* (1967) des Straßendichters Bob Kaufman in Davis' Notizbuch, um 2010–2014
- 4 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 5 *Untitled*, 2014, Mischtechnik auf Papier, 38,7 × 27 cm
- 6 Gefundenes Foto aus Davis' Sammlung
- 7 Gefundenes Foto aus Davis' Sammlung
- 8 Davis im Pico Studio, Los Angeles, 2009. Das Gemälde existiert nicht mehr (vom Künstler übermalt).
- 9 *Untitled* (Detail), 2014, Mischtechnik auf Papier, 39,4 × 26,7 cm
- 10 Gefundenes Foto aus Davis' Sammlung
- 11 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 12 Davis' Malerei-Performance mit Schokolade auf Blattgold in der Tilton Gallery, New York, 2009
- 13 *Untitled* (Detail), 2015, Mischtechnik auf Papier, 30,5 × 22,9 cm
- 14 Davis' Homestudio, West Adams, Los Angeles, 2009
- 15 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 16 Davis im Pico Studio, Los Angeles, 2009. Das Gemälde existiert nicht mehr (vom Künstler übermalt).
- 17 Davis in seinem Apartment in Koreatown, Los Angeles, um 2008
- 18 Davis im Pico Studio, Los Angeles, 2010
- 19 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 20 Davis in seinem Zuhause in Los Angeles, 2009
- 21 Gefundenes Foto aus Davis' Sammlung
- 22 *Untitled* (Detail), 2014, Mischtechnik auf Papier
- 23 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 24 Davis kostümiert als Skulptur von John Chamberlain und Karon Davis als Silhouette von Kara Walker, Halloween, 2009
- 25 *Untitled* (Detail), 2015, Mischtechnik auf Papier, 30,5 × 22,9 cm
- 26 Davis bei der Arbeit an *Prey*, Los Angeles, 2010
- 27 Davis im Pico Studio, Los Angeles, 2009. Das Gemälde existiert nicht mehr (vom Künstler übermalt).
- 28 *Phantom Painting, Collage* (Detail), 2012, Mischtechnik auf Papier, 15,6 × 12,7 cm
- 29 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 30 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 31 *Untitled* (Detail), 2015, Mischtechnik auf Papier, 39 × 27,3 cm
- 32 Gefundenes Foto aus Davis' Sammlung
- 33 Noah und Moses, Los Angeles, um 2010–2011
- 34 Davis' mit Anmerkungen versehene Pressemitteilung für *Gray Day*, Roberts & Tilton, Los Angeles, 2010
- 35 Installationsansicht, *Noah Davis: Nobody*, Roberts & Tilton, Culver City, 2008
- 36 Davis bei der Eröffnung von *30 Americans*, Rubell Family Collection, Miami, 2008
- 37 *Nobody*, 2008, installiert in Davis' Haus in West Adams, Los Angeles
- 38 Gefundenes Foto aus Davis' Sammlung
- 39 Notizbuchseite, um 2010–2014
- 40 Einladung zu *Noah Davis: Nobody*, Roberts & Tilton, Culver City, 2008

# HELEN MOLESWORTH über *40 Acres and a Unicorn*, 2007

Die tiefere Grammatik von Bildern beginnt mit Figur und Grund. Es gibt eine Fläche (Grund) und eine Markierung (Figur). Alle Bilder verfügen über diese beiden Dinge. Ihre Bedeutung ergibt sich aus deren Differenz. In Noah Davis' *40 Acres and a Unicorn* ist der Untergrund schwarz. Kohleschwarz, mitternachtsschwarz, ebenholzschwarz, tintenschwarz. Das Schwarz von Teer, von Samt, von einer Rabenfeder, von Obsidian. Das Schwarz, das alle anderen Farben absorbiert, das Schwarz, das die Gesamtsumme aller Farben ist. Das Schwarz des nächtlichen Ozeans, das Schwarz der Galaxie, das Schwarz des Universums, das Schwarz des Multiversums. Édouard Manets Schwarz, John McCrackens Schwarz, Kerry James Marshalls Schwarz. Vantablack. Das Schwarz, aus dem der Grund von *40 Acres and a Unicorn* besteht, wirkt bodenlos, eine endlose rückwärtige Projektion in Raum und Zeit, ein kosmisches Feld, der Urknall. Aus diesem Nichtraum taucht ein Phantom auf einem Maultier, ein Mensch auf einem Pferd, ein Kind auf einem Einhorn auf. Der schwarze Untergrund hinter ihm ist ausgesprochen flach. Es gibt keinerlei Modellierung, keinerlei Illusion eines zurückweichenden Raums. Lediglich eine minimale Wandlung des Farbtons von Schwarz-Schwarz zu Blauschwarz in der bloß angedeuteten Horizontlinie, die Ahnung einer Fläche, auf der die Hufe des Einhorns Halt finden.

40 Acre fruchtbare schwarze Erde, so lautete das Versprechen der Special Field Orders No. 15 – ein in den letzten Monaten des amerikanischen Bürgerkriegs erlassenes militärisches Dekret, ein Versuch, die Ordnung wiederherzustellen, als sich herausstellte, dass Amerika ein Problem hatte: Was sollte aus den ehemals Versklavten werden? Was konnte mit ihnen/für sie unternommen werden? Ein Vorschlag war, dass die Regierung den jüngst befreiten Schwarzen Amerikaner:innen Land zuweisen sollte. Es muss daran erinnert werden, dass diese seit Generationen ohne jegliche Entschädigung den Boden bearbeitet und die Feldfrüchte gepflanzt und geerntet hatten und es ihnen nicht gestattet war, die von ihnen bestellten Felder über einen nur den *Weiß* vorbehaltenen Weg wie Kauf, Erbschaft, illegales Besiedeln, Diebstahl zu erwerben. Tausende ehemaliger Versklavte wurden nach Hilton