

Godsill, Benjamin, "The Long Distance Runner," *Mousse*, Issue 24, Summer 2010, pp. 182-187

THE LONG DISTANCE RUNNER

BY BENJAMIN GODSILL



MOUSSE 24 ~ Rashid Johnson

The work of Rashid Johnson, inspired by the history of African-American intellectual movements – from the Harlem Renaissance to the Back-to-Africa movement – develops a lexicon that stands in opposition to escapist utopianism. In *The Sweet, Sweet Runner*, his runner is not running "from" anything, he is running to stay in shape. He is at ease in his skin and his surroundings. Reworking and "miscegenating" materials and concepts that define the idea of blackness, Johnson imposes his own vocabulary. Benjamin Godsill tries to get a feel for it in this conversation with the artist.

benjamin godsill: The first body of your work I became intimately familiar with is your ongoing series of photographs of imagined intellectuals. This group that you call "The New Negro Escapist Social and Athletic Club" are men, kind of fantastically dressed in late 19th-, early 20th-century garb, in pictures that are often double-exposed, with smoke around the bodies, giving them a spectral, mystical vibe. Like these are the lost wise men. Or insane men. I have always wondered if those pictures are, on some level, self-portraits.

rashid johnson: I've never considered them self-portraits. They all strongly reference a famous portrait of Frederick Douglass. When I first came across the famous portrait of Douglass, I was totally enamored with the depiction of a black character in this very classic portrait. Based on that fascination, I think that I have been trying to make that photograph over and over again. So, on one level, that series has always essentially been about the reproduction of this particular image. But the series also stems from my interest in photographs made during the Harlem Renaissance, in particular, the work of James Van Der Zee. Van Der Zee photographed groups in Harlem at the time, sports teams, fraternities, bands, intellectuals, that in many ways prefigure my imagined "New Negro Escapist Social and Athletic Club".

bg: So you have the "New Negro Escapist Social and Athletic Club", a group you have imagined, but then you also use the tropes and symbols of some other real, existing social groups, sort of secret societies, like fraternal orders and the like...

rj: My most recent body of work is an installation of three sculptures, a photograph, and a rug that I am showing in Art Statements at Art Basel in June. The installation focuses on the Boulé, a fraternity and secret society started in the early 20th century by the doctor and scholar Henry McKee Minton. Most people believe that it was formed by Minton (and later W.E.B. Du Bois) as a reaction by the black elite to Marcus Garvey, who at the time was very active in producing what they called the Back-to-Africa Movement – an escapist movement where blacks, I would say poorer blacks who had moved from the South to the industrial Northern cities, would then go back to Africa. It was essentially a utopian fantasy of literal and



Above – *A Place for Black Moses*, 2010. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Farzad Owrang.

Opposite – *Death by Black Hole "The Crisis"*, 2010. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles. Photo: Farzad Owrang.

Next page – *Other Aspects*, installation view at David Kordansky Gallery, Los Angeles, 2010. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.

physical escape. Groups like Sigma Pi Phi and the Boulé were formed by black elites in response, as an attempt to form a stronger position in America rather than escaping to Africa. My interest in the group stems from its rejection of *Zugzwang*. Being a secret society, there are no records of all existing members. The lack of specificity grants me the agency to imagine and create its membership. Although I have been informed by rumors of the potential members, I've allowed myself to think broadly about who and how some historical figures would have affected or been affected by the group's existence.

bg: What is it about this rejection of movement, of *Zugzwang* that interests you?

rj: There is such a long history of movement and escapism for black Americans. You have the movement from the North to the South after the Civil War, and again during the Industrial Revolution. Soon after, you have Marcus Garvey creating the Black Star Line and the Back-to-Africa Movement. Sun Ra, and the movement to Saturn, follows that. More recently, you have the writer Paul Beatty suggesting, in his brilliant work of fiction *The White Boy Shuffle*, that all black Americans should commit suicide to escape oppression. I am intrigued by a group, surrounded by all this movement, which would decide that staying put is the best strategy. It speaks to the strength and privilege they must have felt.

bg: You have a tendency to use objects and symbols that have very specific meanings in one context, but as you employ them, you empty out those histories. The remnant is al-

ways there, the ghost is in the shell, but you are activating the reference points in wholly different ways, opening up the reading of the object and sometimes allowing them, the records or other elements of your formal language, to both honor and transcend their use and the histories they bring with them. It's a tension that is always there for me in your work, between what the object is historically and how I read that, and how you have redeployed that, in a lot of ways, to counteract that history. For instance, now you are using masses of books, like 30 or 40 copies of the same book, like Bill Cosby's *Fatherhood*, and that has a lot of meaning on one level, the specific use of that book, or some of the others, but you kind of negate that, to a degree.

rj: I'm exploring this idea of mark-making, using a book, and repeating that book over and over again. The repetition of it then becomes a mark-making tool. It's almost as if the book in repetition becomes a line.

Although the book is filled with content, that content is totally driven away from it by its repetition. So in this particular case, the book becomes not only a vehicle for information (which individually, is absolutely loaded with information) but collectively, it becomes a gesture. It becomes a mark and material autonomous from its content.

bg: But the aura is still always there, of what the book was, right? It's not like you are choosing them casually, the Cosby book or some of the others – you are cognizant of the initial reading of that, and pressing to break that, so what about this tension interests you?

MOUSSE 24 ~ Rashid Johnson

rj: I always hope that my use of books functions as an introduction to one aspect of my language. When you are faced with titles like *Death by Black Hole* (a book by the astrophysicist Neil



Degrassi Tyson), it is hard to believe it doesn't inform the way you approach the rest of the piece that also carries that title. Even without reading the book, you have an opportunity to participate or assume where it could be going. The title and content of the book is the language that drives the way the work is first engaged.

bg: You made a film recently for the first time as part of a larger sculptural installation uptown at Jeanne Greenberg's gallery, and it had a really interesting film as one of the elements, along with your shelving, plants, some books, and a bit of shea butter. It was the first time you had done a film, and you based this one on a Van Peebles film, which makes sense in your constellation, in the way that you tend to recycle sub-cultural moments.

rj: My film is loosely based on a film by Melvin Van Peebles called *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* that was first screened in 1971. In the Van Peebles film, the protagonist gets into a confrontation, after which he's essentially on the run for the rest of the film; for the entirety of the film, really. The film is very much about this idea of escape. The film that I've made, titled *The Sweet Sweet Runner*, was shot uptown at the gallery Salon 94, which is housed in a beautiful Upper East Side townhome. My protagonist comes out of this house as if it's his own. He is a black gentleman around the age of 40 who simply goes for a jog through the Upper East Side and winds up jogging around the reservoir in Central Park. The films share a few things besides just the idea of the runner. One is the theme song for the film that Van Peebles composed, along with the band Earth Wind and Fire, which is called *Sweetback's Theme*. At the end of Van Peebles film, the warning "Watch Out" flashes across the screen. I borrowed or stole that for the ending of my film. The thing I was most interested in is the dichotomy of the characters in the two films; one who's really running and, literally escaping—running for his life from the police, running from the idea of incarceration and failure, The ultimate anti-hero. Then there is my character, who is running for his own health from a very privileged location. I guess you could say that both characters are running for their lives.

bg: What was interesting for me is that you have Van Peebles using a lot of tropes of

avant-garde cinema, of experimental cinema, and moving them into a narrative form—using montage, and strange in-camera edits, and really, abstract forms of movement. So you're stealing these avant-garde signifiers from Van Peebles and then reworking them into an avant-garde context.

rj: I was cognizant of borrowing from avant-garde filmmakers, but I was attempting to channel that antecedent through Van Peebles and my interest in Van Peebles. I was stealing from him only to become aware of the people from which he had stolen.

bg: Do you think your sculptures, in their often altar-like construction, with incense burning, candles, wax, plants, and shea butter, are at all related to a search for idols? It seems to me like you are setting up altars to gods that you know don't exist, to '70s jazz funk artists and strange secret societies that are indefinable. Are the sculptures then really altars to materiality, to rejection of ritual and utopia, to their impossibility?

rj: What you and many others have called altars, I've always imagined (to borrow from Law-

rence Weiner's construction) as "something to put something on". I'm adopting materials. Giving them a home, and employing them in my lexicon. My use of materials relies heavily on my personal relationship to them. Every material I use has a utilitarian purpose. Shea butter speaks to body coating and the failure to acquire an African-ness through its application. Black soap cleans sensitive skin. The vinyl records feed the soul. The books disseminate information. The goal is for all of the materials to miscegenate into a new language, with me as its author. The armatures are the platform for this miscegenation. They exist as unknown spaces to be colonized.

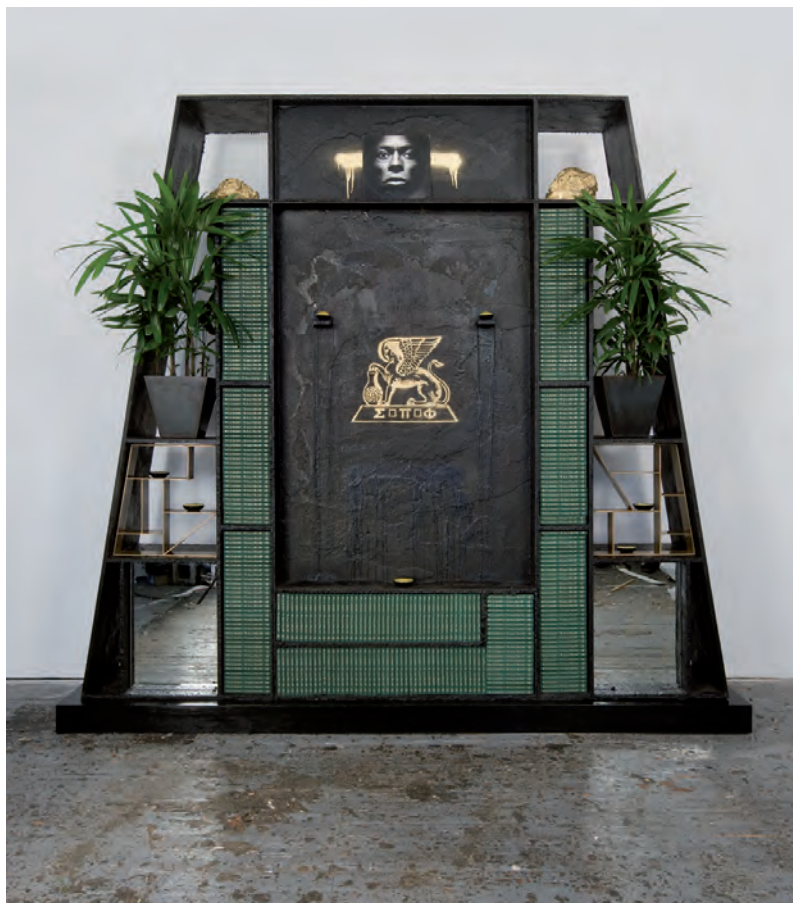
Left — Sarah with Space Rock, 2009. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.

Bottom — *The New Negro Escapist Social and Athletic Club (Dr. Minton)*, 2010. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.



MOUSSE 24 ~ Rashid Johnson

L'opera di Rashid Johnson, muovendo dalla storia dei movimenti intellettuali afroamericani – dalla Harlem Renaissance al Back to Africa Movement – concepisce un lessico artistico che si oppone alla soluzione utopica escapistica. In *The Sweet, Sweet Runner*, il suo corridore non fugge "da" qualcosa, corre per tenersi in forma. È a suo agio nella propria pelle e nel luogo in cui si trova. Rielaborando e meticciano materiali e concetti che definiscono l'idea di *blackness*, Johnson impone un proprio vocabolario. Benjamin Godsill prova a impratichirsi in conversazione con l'artista.



Souls of Black Folk, 2010.
Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.
Photo: Farzad Owrang.

DI BENJAMIN GODSILL

benjamin godsill: Il primo *corpus* di tue opere con cui abbia familiarizzato è una serie, *in fieri*, di fotografie di intellettuali immaginari. Questo gruppo, che hai chiamato "The New Negro Escapist Social and Athletic Club", è composto da uomini vestiti in modo fantastico, secondo la moda di fine Ottocento e inizio Novecento. Le immagini di questi uomini sono spesso doppiamente esposte, con del fumo che circonda i corpi, così da conferire loro un'aura spettrale, quasi mistica. Come se fossero dei saggi scomparsi. O dei folli. Mi sono sempre chiesto se tali fotografie rappresentassero, per certi aspetti, degli autoritratti.

Rashid Johnson: Non li ho mai considerati autoritratti. In tutti è presente un preciso riferimento ad un famoso ritratto di Frederick Douglass. La prima volta che l'ho visto, mi sono innamorato della sua estrema classicità e del fatto che ritraesse un personaggio di colore. A causa del fascino che aveva esercitato su di me, credo di aver cercato continuamente di replicare quella fotografia. Così, da un lato, la serie ha sempre avuto a che fare con la riproduzione di quella particolare immagine, dall'altro lato, però, nasce anche dal mio interesse per le fotografie scattate durante l'Harlem Renaissance e, in particolare, per le opere di James Van Der Zee. All'epoca, Van Der Zee foto-

grafava vari gruppi di Harlem: squadre sportive, band musicali, intellettuali che, in qualche modo, prefigurano il mio "New Negro Escapist Social and Athletic Club".

bg: Così hai creato questo gruppo immaginario, ma ti servi anche dei tropi e dei simboli di altri gruppi sociali realmente esistenti, delle specie di società segrete, come le confraternite e altre cose simili.

rj: Il mio *corpus* di opere più recente è costituito da un'installazione di tre sculture, una fotografia e un tappeto, che saranno in mostra ad Art Basel,

Godsill, Benjamin, "The Long Distance Runner," *Mousse*, Issue 24, Summer 2010, pp. 182-187



Above - Between Nothingness and Eternity, 2010. Courtesy: Carlson, London / Massimo De Carlo, Milan.

Bottom left - Radio Amateurs Handbook, 2009. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.

Bottom middle - Community Bandstand, 2009. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.



Above - The New Negro Escapist Social and Athletic Club (Thurgood), 2008. Courtesy: Nicole Klagsbrun Gallery, New York.

Opposite - Pyramid, 2009. Courtesy: David Kordansky Gallery, Los Angeles.

nella sezione Statements, a giugno. L'installazione si concentra sulla Boulé, una confraternita e società segreta fondata a inizio Novecento dal medico e ricercatore Henry McKee Minton. La maggior parte delle persone crede che tale società sia stata creata da Minton (e successivamente da W.E.B. Du Bois) come reazione dell'élite nera nei confronti di Marcus Garvey, all'epoca molto attivo nella promozione di quello che loro chiamavano Back-to-Africa Movement, un movimento escapistico che prevedeva il ritorno in Africa dei neri, o meglio dei neri più poveri, che dal Sud si erano trasferiti nelle città industriali del Nord. Si trattava essenzialmente di una fantasia utopica di vera e propria fuga fisica. In risposta a ciò le élite nere costituirono gruppi come il Sigma Pi Phi e la Boulé per tentare di assumere una posizione di forza dentro l'America piuttosto che fuggire in Africa. Il mio interesse per il gruppo ha origine dal suo rifiuto dello *Zugzwang*. Essendo una società segreta non vi è alcuna documentazione dei membri esistenti. La mancanza di specificità mi concede una certa libertà d'azione nell'immaginare e creare l'insieme dei suoi componenti. Sebbene mi siano giunte voci sui potenziali membri, mi sono permesso di pensare in senso più ampio a quali figure storiche avrebbero potuto influenzare o essere influenzate dall'esistenza del gruppo, e in che modo.

bg: Che cosa trovi d'interessante in questo rifiuto del movimento, dello *Zugzwang*?

rj: C'è una storia lunghissima di spostamenti e di escapismo tra i neri americani. Vi è il movimento da Sud verso Nord dopo la guerra civile e, di nuovo, durante la rivoluzione industriale. Subito dopo c'è Marcus Garvey, che crea la Black Star Line e il movimento Back to Africa. Dopo vennero Sun Ra e il movimento verso Saturno. Più recentemente lo scrittore Paul Beatty ha suggerito, nel suo brillante romanzo *Il blues del ragazzo bianco*, che tutti i neri americani dovrebbero suicidarsi per sfuggire all'oppressione. Sono intrigato dall'idea che la decisione di un gruppo, circondato da tutto questo movimento, di rimanere tranquillo al proprio posto, rappresenti la tragedia più grande. Testimonia la forza e il senso di privilegio che devono aver provato.

bg: Tu hai la tendenza a usare oggetti e simboli che hanno un significato molto specifico in un certo contesto, ma nel momento in cui li utilizzi li svuoti completamente di quelle storie. Rimane sempre qualcosa – il fantasma è nel guscio –, ma i riferimenti sono attivati secondo modalità completamente diverse, aprendo nuovi percorsi di lettura degli oggetti e talvolta permettendo loro – i dischi o altri elementi del tuo linguaggio formale – di rispettare e al tempo stesso di trascendere il loro valore d'uso e le storie che si portano dietro. Per me, nel tuo lavoro è sempre presente una tensione tra ciò che l'oggetto è da un punto di vista storico, il modo in cui lo interpreto e il modo in cui l'hai riutilizzato, in molti modi diversi, per contrastare quella storia. Adesso stai usando grandi quantità di libri, per esempio trenta o quaranta copie di un libro come *Papà, papà!* di Bill Cosby. L'uso specifico di quel libro, o di altri libri, ha un grande significato, ma in un certo senso è come se tu lo negassi.

rj: Sto esplorando la possibilità di applicare una tecnica di *mark-making* usando un libro e ripetendolo continuamente. Così la ripetizione diventa uno strumento per il *mark-making*. È quasi come se

il libro ripetuto diventasse una linea.

Sebbene il libro sia pieno di contenuti, questi ultimi sono completamente rimossi attraverso la ripetizione. In questo caso specifico, il libro non diviene solo un veicolo per delle informazioni (in quanto, preso singolarmente, è carico d'informazioni), ma, visto collettivamente, si trasforma in un gesto. Diventa un segno e un materiale autonomo dal suo contenuto.



bg: Ma permane sempre l'aura di ciò che era il libro, giusto? Non li scegli a caso, il libro di Cosby o gli altri; tu sei consapevole della lettura iniziale che viene data di quei libri ed è quel tipo di lettura che vuoi spezzare. Che cosa ti interessa di questa tensione?



rj: La mia speranza è sempre che l'uso che faccio dei libri serva

da introduzione a un aspetto del mio linguaggio. Quando ci si trova di fronte a un titolo come *Death by Black Hole* (un libro dell'astrofisico Neil Degraisi Tyson) è difficile credere che questo non plasmò il modo in cui ci si avvicina all'intero mio lavoro che porta quel titolo. Anche senza leggere il libro, si ha l'opportunità di essere partecipi o di formulare supposizioni riguardo alla direzione in cui esso procede. Il titolo e il contenuto del libro costituiscono il linguaggio che determina il modo in cui ci si accosta inizialmente all'opera.

bg: Recentemente hai girato, per la prima volta, un film che fa parte di un'installazione scultorea più ampia, realizzata per la galleria Jeanne Greenberg, nella parte cittadina più *chic*. Questo interessantissimo film è, appunto, uno degli elementi dell'installazione, accanto a scaffali, piante, alcuni libri, un po' di burro di karité. Come già detto, è la prima volta che realizzi un film e per farlo ti sei basato su un film di Van Peebles, il che ha un senso nella tua costellazione personale, se si pensa alla tua tendenza a riciclare vari momenti della sottocultura.

rj: Il mio film è liberamente ispirato ad un lungometraggio di Melvin Van Peebles intitolato *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, uscito per la prima volta nelle sale nel 1971. Nella pellicola di Van Peebles



il protagonista rimane coinvolto in uno scontro, a causa del quale è costretto a fuggire per tutto il resto del film. L'intera pellicola ruota intorno a quest'idea di fuga. Il mio film, che si intitola *The Sweet Sweet Runner*, è stato girato nei quartieri più esclusivi, nella galleria Salon 94, ospitata in una bellissima

casa nell'Upper East Side. Il mio protagonista esce da quella casa come se fosse la sua. È un gentiluomo nero, sui quarant'anni, che se ne va semplicemente a fare jogging per l'Upper East Side e finisce per correre intorno al laghetto di Central Park. Il mio film e quello di Van Peebles hanno in comune alcune cose, a parte l'idea dell'uomo che corre. Una di queste cose è il tema musicale, composto da Van Peebles insieme alla band Earth Wind and Fire e intitolato *Sweetback's Theme*. Alla fine del film di Van Peebles, sullo schermo lampeggia l'avvertimento "Watch Out" (Stai attento). Ho preso in prestito, rubato, quell'immagine per il mio film. La cosa che mi interessava maggiormente era la dicotomia tra i personaggi dei due film: il primo sta veramente correndo, sta letteralmente scappando (fugge dalla polizia, per salvarsi la vita, sfugge di fronte all'idea del carcere e del fallimento) ed è un antieroe per antonomasia. Poi c'è il mio personaggio, che corre per mantenersi in salute e parte da un luogo molto privilegiato. Penso si possa dire che entrambi i personaggi corrono per la propria vita.

bg: La cosa che ho trovato interessante è il fatto che Van Peebles usi molti tropi del cinema d'avanguardia, della filmografia sperimentale, e li trasferisca dentro una forma narrativa, servendosi di strane tecniche di montaggio in camera e di forme astratte di movimento. Tu rubi questi significanti avanguardistici da Van Peebles e poi li rielabori in un contesto d'avanguardia.

rj: Ero consapevole del fatto di prendere in prestito vari elementi da cineasti d'avanguardia, ma cercavo di veicolare quei precedenti attraverso Van Peebles e il mio interesse per lui. Rubavo da lui solo per scoprire da chi lui avesse, a sua volta, rubato.

bg: Pensi che le tue sculture, nel loro essere costruite come altari, con l'incenso che brucia, le candele, la cera, le piante e il burro di karité siano in qualche modo collegate ad una ricerca di idoli? Mi sembra che tu allestisca altari per dei che sai che non esistono, per artisti funk jazz degli anni Settanta e per strane e indefinibili società segrete. Le sculture sono forse, dunque, degli altari alla materialità, al rifiuto dei rituali e delle utopie, alla loro impossibilità?

rj: Ho sempre immaginato quelli che tu e molte altre persone avete definito altari come (per prendere in prestito dalla costruzione di Lawrence Weiner) "qualcosa su cui appoggiare qualcosa". Adotto dei materiali. Do loro una casa e li impiego all'interno del mio lessico. Il mio uso dei materiali si basa in gran parte sul mio rapporto con essi. Ogni materiale che adopero ha uno scopo utilitaristico. Il burro di karité ha a che vedere con il ricoprire il corpo e con l'impossibilità di acquisire una "africanità" spalmandoselo addosso. Il sapone nero pulisce la pelle sensibile. I dischi di vinile nutrono l'anima. I libri disseminano le informazioni. Lo scopo è quello di far sì che tutti i materiali si "mettano" per dare origine a un nuovo linguaggio, di cui io sono l'autore. Le corazze sono la piattaforma per questo metticiaggino. Esse esistono come spazi sconosciuti, da colonizzare.