

**JULIA STOSCHEK FOUNDATION**

**ULYSSES JENKINS**

**WITHOUT YOUR INTERPRETATION**

**JULIA STOSCHEK FOUNDATION**

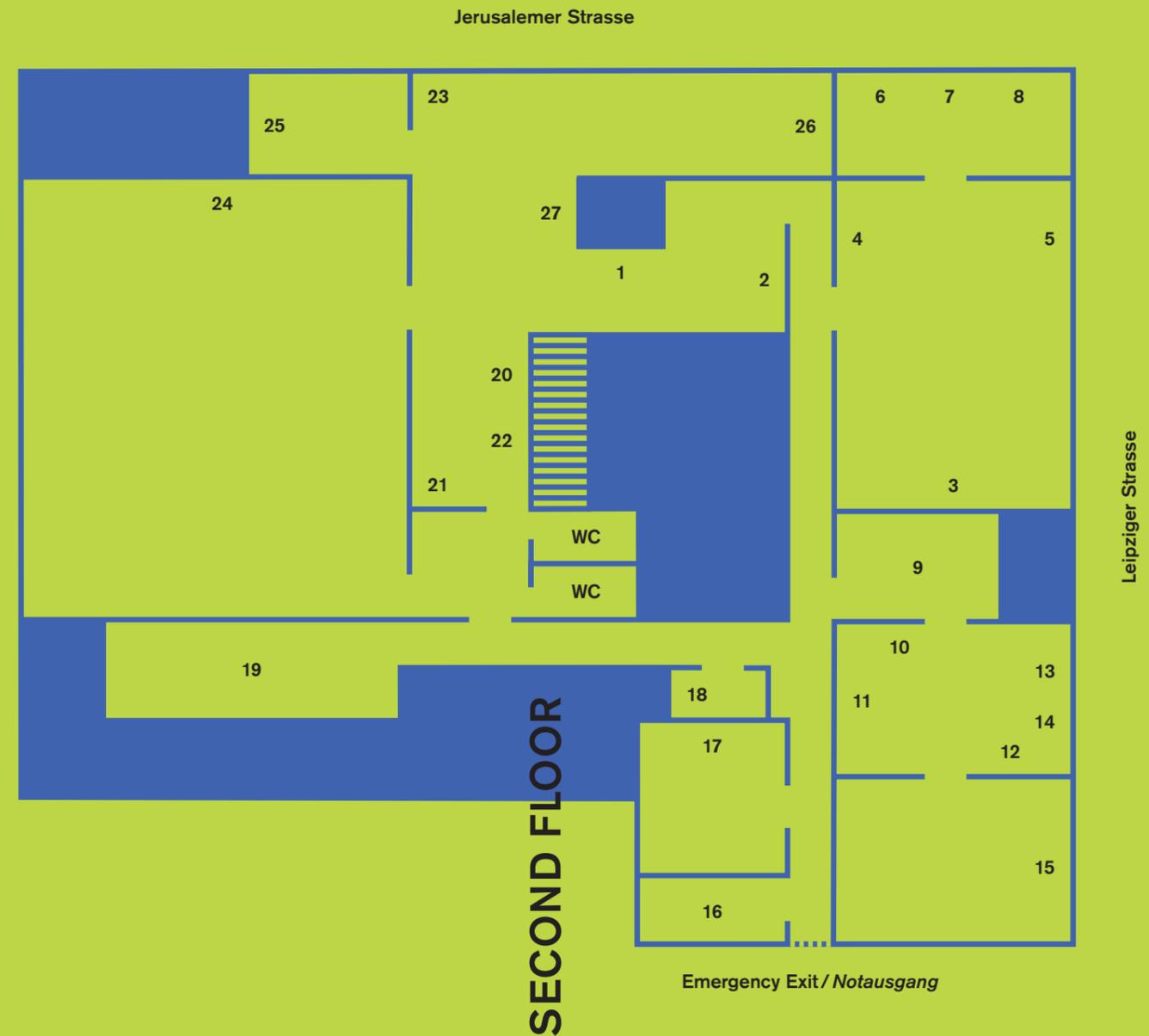
**ULYSSES JENKINS**

**WITHOUT YOUR INTERPRETATION**

- 1  
Ulysses Jenkins  
*Just Another Rendering of the Same Old Problem*, 1979  
Page / Seite 10
- 2  
Ulysses Jenkins  
*Mass of Images*, 1978  
Page / Seite 12
- 3  
Ulysses Jenkins  
*Two-Zone Transfer*, 1979  
Page / Seite 14
- 4  
Ulysses Jenkins  
*Two-Zone Transfer Altar*, 1979  
Page / Seite 14
- 5  
Ulysses Jenkins  
*Vitrine with archival material of Two-Zone Transfer*, 1979 /  
*Vitrine mit Archivmaterial von Two-Zone Transfer*, 1979  
Page / Seite 14
- 6  
Ulysses Jenkins  
*King David*, 1978  
Page / Seite 18
- 7  
Ulysses Jenkins  
*Remnants of the Watts Festival*, 1972–73  
Page / Seite 20
- 8  
Ulysses Jenkins  
*Momentous Occasions: The Spirit of Charles White*, 1977 / 1982  
Page / Seite 24
- 9  
Ulysses Jenkins  
*Cake Walk: A Performance by Houston Conwill*, 1983 / 1989  
Page / Seite 26
- 10  
May Sun  
*The Great Wall or How Red Is My China*, 1988  
Page / Seite 28
- 11  
Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Senga Nengudi, Franklin Parker  
*Flying*, 1982 / 2014  
Page / Seite 30
- 12  
Ulysses Jenkins  
*Video Still Polaroids*, n.d. / *Videostill Polaroids*, o.J.
- 13  
Ulysses Jenkins  
*Vitrine with archival material / Vitrine mit Archivmaterial*
- 14  
Ulysses Jenkins  
*Vitrine with archival material of Without Your Interpretation*, 1984 /  
*Vitrine mit Archivmaterial von Without Your Interpretation*, 1984  
Page / Seite 32

- 15  
Ulysses Jenkins  
*Without Your Interpretation*, 1984  
Page / Seite 32
- 16  
Ulysses Jenkins  
*The Video Griots Trilogy*, 1989–91  
Page / Seite 36
- 17  
Ulysses Jenkins  
*Peace and Anwar Sadat*, 1985  
Page / Seite 38
- 18  
Ulysses Jenkins  
*Televiews and Cable Radio*, 1981  
Page / Seite 40
- 19  
Ulysses Jenkins  
*Slide projections / Dia-Projektionen*  
Page / Seite 42
- 20  
Ulysses Jenkins  
*Othervisions logo / Othervisions-Logo*
- 21  
Ulysses Jenkins  
*Z-Grass*, 1983  
Page / Seite 54
- 22  
Ulysses Jenkins  
*Vitrine with archival material / Vitrine mit Archivmaterial*
- 23  
Ulysses Jenkins  
*documenta IX Videophone Performance*, 1992  
Page / Seite 56
- 24  
Ulysses Jenkins  
*Dream City*, 1983  
Page / Seite 58
- 25  
Ulysses Jenkins  
*Inconsequential Doggereal*, 1981  
Page / Seite 62
- 26  
Recordings by Othervisions Art Band, n.d. /  
*Tonaufnahmen der Othervisions Art Band*, o.J.  
Page / Seite 64
- 27  
Portrait of Ulysses Jenkins, n.d. / *Portrait von Ulysses Jenkins*, o.J.

## SECOND FLOOR



|  |    |  |    |
|--|----|--|----|
| Foreword<br>by Julia Stoschek & Lisa Long  | 6  | <i>Vorwort<br/>von Julia Stoschek &amp; Lisa Long</i>  | 6  |
| Introduction<br>by Erin Christovale & Meg Onli   | 8  | <i>Einführung<br/>von Erin Christovale &amp; Meg Onli</i>  | 8  |
| Just Another Rendering of the Same Old Problem   | 10 | <i>Just Another Rendering of the Same Old Problem</i>  | 10 |
| Mass of Images   | 12 | <i>Mass of Images</i>  | 12 |
| Two-Zone Transfer  | 14 | <i>Two-Zone Transfer</i>   | 14 |
| King David   | 18 | <i>King David</i>  | 18 |
| Remnants of the Watts Festival   | 20 | <i>Remnants of the Watts Festival</i>  | 20 |
| Momentous Occasions: The Spirit of Charles White   | 24 | <i>Momentous Occasions: The Spirit of Charles White</i>  | 24 |
| Cake Walk: A Performance by Houston Conwill  | 26 | <i>Cake Walk: A Performance by Houston Conwill</i>   | 26 |
| The Great Wall or How Red Is My China  | 28 | <i>The Great Wall or How Red Is My China</i>   | 28 |
| Flying   | 30 | <i>Flying</i>  | 30 |
| Without Your Interpretation  | 32 | <i>Without Your Interpretation</i>   | 32 |
| The Video Griots Trilogy   | 36 | <i>The Video Griots Trilogy</i>  | 36 |
| Peace and Anwar Sadat  | 38 | <i>Peace and Anwar Sadat</i>   | 38 |
| Televiews and Cable Radio  | 40 | <i>Televiews and Cable Radio</i>   | 40 |
| Z-Grass  | 54 | <i>Z-Grass</i>   | 54 |
| documenta IX Videophone Performance  | 56 | <i>documenta IX Videophone Performance</i>   | 56 |
| Dream City   | 58 | <i>Dream City</i>  | 58 |
| Inconsequential Doggereal  | 62 | <i>Inconsequential Doggereal</i>   | 62 |
| Selections from the Othervisions Art Band  | 64 | <i>Selections from the Othervisions Art Band</i>   | 64 |
| Doggereal Life<br>by Meg Onli  | 66 | <i>Doggereal Life<br/>von Meg Onli</i>   | 72 |
| A Multicultural Griot<br>by Erin Christovale   | 78 | <i>Ein multikultureller Griot<br/>von Erin Christovale</i>   | 84 |
| Written and Bitten: Ulysses Jenkins and<br>the Non-Ontology of Blackness<br>by Aria Dean | 90 | <i>Eingeschrieben und hineingebissen: Ulysses Jenkins<br/>und die Nicht-Ontologie des Schwarzseins<br/>von Aria Dean</i> | 96 |

After more than five decades working at the forefront of video and performance art, Ulysses Jenkins is finally receiving the international attention he deserves. *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* is the artist's first major retrospective and first institutional solo exhibition. The Julia Stoschek Foundation is honored to bring this groundbreaking show to Berlin—after it opened at ICA Philadelphia in 2021 and travelled to the Hammer Museum, Los Angeles, in 2022—thus introducing Jenkins's practice to a wider German and European audience.

Ulysses Jenkins's open and irreverent artistic spirit is an inspiration and a reminder that art can uplift and unite people and communities. His work is deeply rooted in collaboration and often consisted of events that brought people from different backgrounds and generations together. Gathering over sixty videos and objects, including archival material, *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* has been brilliantly curated by Erin Christovale and Meg Onli. The exhibition features pioneering research by the curators, who dedicated three years to its development, working diligently through boxes of ephemera, video and audio tapes, slides, and diaries, in order to delineate the styles and interests that span Jenkins's fifty-year career.

We would like to thank Ulysses Jenkins, Erin Christovale, and Meg Onli for their trust in us to take this exhibition outside of its original context. Encountering their shared commitment to each other has been a joyful experience, one that can be felt in the work, and that we equally seek to bring to our presentation at the Julia Stoschek Foundation. Our thanks extend to ICA Philadelphia and the Hammer Museum for enabling this project and for providing their expertise and support.

We would also like thank everyone involved at the Julia Stoschek Foundation, including curatorial assistant Savannah Jade Thümler; translators and editors Volker Ellerbeck, Dominikus Müller, Joshua Amissah, Hannah Gregory, and Rafael Kopper; graphic design studio Bureau Borsche; Abrell & van den Berg and Eidotech for technical installation and art handling; and last but not least, the entire JSF team, especially Andreas Korte, Fritjof Mangerich, Robert Schulte, and Sven Weigel.

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* was co-organized by the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania and the Hammer Museum, Los Angeles, and curated by Erin Christovale, Curator, Hammer Museum, and Meg Onli, Independent Curator.

*Nach mehr als fünf Jahrzehnten wegweisender Arbeit in der Video- und Performance-Kunst wird Ulysses Jenkins nun endlich die internationale Anerkennung zuteil, die er verdient. Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation ist die erste Retrospektive des Künstlers – und seine erste große institutionelle Einzelausstellung überhaupt. Die Julia Stoschek Foundation freut sich sehr, diese wichtige Ausstellung, die 2021 im ICA Philadelphia eröffnet wurde und anschließend im Hammer Museum in Los Angeles zu sehen war, nach Berlin bringen zu können und Jenkins' Praxis damit einer größeren deutschen und europäischen Öffentlichkeit vorzustellen.*

*Ulysses Jenkins' offene, unbefangene Art ist inspirierend. Und sie erinnert uns zugleich daran, dass Kunst erhebend sein und Menschen und Communities zusammenbringen kann. Jenkins' Arbeit wurzelt im Kollaborativen und findet oft in Form von Ereignissen statt, bei denen Menschen mit unterschiedlichen Hintergründen und aus verschiedenen Generationen zusammenkommen. Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation, brillant kuratiert von Erin Christovale und Meg Onli, versammelt über sechzig Videos und Objekte, darunter eine Reihe von Archivmaterial. Die Ausstellung ist das Resultat einer grundlegenden Recherche von zwei Kuratorinnen, die sich über drei Jahre hinweg darauf konzentriert haben und sich mit großer Sorgfalt durch Kisten voller Ephemera, Video- und Audioaufnahmen, Dias, Tagebüchern und vieles mehr gearbeitet haben, um so die verschiedenen Stile und Interessen herauszuarbeiten, mit denen sich Jenkins im Verlauf seiner fünfzigjährigen Karriere beschäftigt hat.*

*Unser Dank gilt Ulysses Jenkins, Erin Christovale und Meg Onli für das Vertrauen, diese Ausstellung zeigen zu dürfen. Zu sehen, welch großes Vertrauen diese drei sich zudem gegenseitig entgegenbringen, war eine großartige Erfahrung – und wir glauben, dass sich das in ihrer Arbeit wiederfindet. Wir hoffen, dass es uns gelungen ist, diesen Geist auch in der Julia Stoschek Foundation spürbar werden zu lassen. Weiterhin danken wir dem ICA Philadelphia und dem Hammer Museum, die dieses Projekt möglich gemacht haben und uns mit Rat und Tat zur Seite standen.*

*Wir möchten zudem all jenen danken, die auf Seiten der Julia Stoschek Foundation an diesem Projekt beteiligt waren, darunter Savannah Jade Thümler, der kuratorischen Assistenz für diese Ausstellung, den Übersetzern und Lektoren Volker Ellerbeck, Dominikus Müller, Joshua Amissah, Hannah Gregory und Rafael Kopper sowie dem Grafikdesignstudio Bureau Borsche; Abrell & van den Berg und Eidotech für die technische Umsetzung und das Art Handling; sowie natürlich dem gesamten JSF-Team, insbesondere Andreas Korte, Fritjof Mangerich, Robert Schulte und Sven Weigel.*

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation wurde gemeinsam vom Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, und dem Hammer Museum, Los Angeles, organisiert und von Erin Christovale, Kuratorin, Hammer Museum, und Meg Onli, unabhängige Kuratorin, kuratiert.*

Over the past fifty years, artist Ulysses Jenkins (b. 1946, Los Angeles) has produced an expansive body of work that foregrounds questions of race and gender as they relate to ritual, history, and the media. An early adopter of video and digital tools, Jenkins's practice has always been ahead of its time. His work has influenced a generation of artists: from his use of videophone technology that connected him across geographical boundaries—a precursor to our current moment where media is self-produced and distributed—to his lifelong interrogation of mass media's depiction of marginalized communities.

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* is the first major retrospective of this groundbreaking artist's work. It traces Jenkins's vibrant practice across documentary film, mural painting, performance, public-access television, music, and video art. His innovative video works anchor the show, including many that have been digitized for the first time. Shown alongside these works are selections from the artist's extensive archives. Brought together, they illuminate the generous and multifaceted practice that Jenkins has cultivated throughout his life, an approach that continues to resonate today.

Coming of age in the 1960s, a decade marked by civil unrest, struggles for social justice, and the birth of counterculture in America, Jenkins was influenced by the Black cultural stalwarts of the time. Among these were painter Charles White, under whom he studied, and musicians James Brown and Jimi Hendrix. Jenkins developed his art beside and in collaboration with a prominent group of Los Angeles-based artists, firmly believing that the power and mutual influence of collectivity is the driving force of radical art-making.

During his career, Jenkins would co-found the media art collective Video Venice News, participate in the influential collectives Studio Z and Electronic Café, and found his own production studio, Othervisions. He aimed to create an inclusive space within an art scene that largely neglected Black, Indigenous, Asian, and Latinx communities. For Jenkins, Othervisions (also the name of his "art band," which performed at documenta IX) would be a site for the "Other" to imagine a new world constructed within a digital space.

A fully illustrated catalogue—the first publication devoted to the artist's work—accompanies the exhibition, as well as a reprint of Jenkins's 1990 memoir *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot*. The Julia Stoschek Foundation has additionally produced a publication with German translations of three substantial essays on the artist's practice.

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* was co-organized by the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania and the Hammer Museum, Los Angeles. Major support for the development and US presentations of *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* has been provided by The Pew Center for Arts & Heritage, with additional support from Pamela J. Joyner and Alfred J. Giuffrida, and Lyndon J. Barrois and Janine Sherman Barrois. Support for curatorial research has been provided by The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts and the Robert Rauschenberg Foundation. The republication of Ulysses Jenkins's *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot* is made possible with support from the Getty.

We would like to thank the entire team at the Julia Stoschek Foundation, especially its founder Julia Stoschek, organizing curator Lisa Long, and curatorial assistant Savannah Jade Thümler for making it possible to present this show in Europe for the first time.

*Im Verlauf der letzten fünfzig Jahre hat Ulysses Jenkins (geb. 1946 in Los Angeles) ein umfangreiches Werk geschaffen, das aktuelle Fragen von Race und Gender und deren Verbindung zu Ritualität, Geschichtsschreibung und den Medien vorwegnimmt. Jenkins hat bereits früh mit Video und digitalen Technologien gearbeitet. Er war seiner Zeit stets voraus und beeinflusste eine ganze Generation von Künstler\*innen: ob nun mit seinem Einsatz von Technologien wie der Videotelefonie, die es ihm erlaubte, über geografische Grenzen hinweg zu kommunizieren – ein Vorläufer unserer aktuellen Situation, in der wir Zugang zu Medien haben, die wir selbst bespielen – oder in seiner lebenslangen Beschäftigung mit der massenmedialen Repräsentation marginalisierter Communities.*

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation ist die erste große Retrospektive, die sich Jenkins' wegweisendem Werk widmet. Sie zeichnet sein dynamisches und kraftvolles Schaffen durch Dokumentarfilm, Wandmalerei, Performance, die Arbeit für offene Fernsehkanäle, Musik und Videokunst nach. Den Kern der Ausstellung bilden Jenkins' innovative Videoarbeiten, von denen viele erstmals für die Ausstellung digitalisiert wurden. Ergänzt durch ausgewählte Archivmaterialien aus den umfangreichen Beständen des Künstlers, erschließt sich so eine großzügige und vielschichtige Praxis, die Jenkins im Verlauf seines Lebens konsequent verfolgt und weiterentwickelt hat. Es ist ein Ansatz, der bis heute nachwirkt.*

*Jenkins ist ein Kind der 1960er-Jahre, einer Dekade, die von bürgerlichen Unruhen, Kämpfen für soziale Gerechtigkeit und der Geburt der Gegenkultur in den USA geprägt war. Entsprechend ist er beeinflusst von den Ikonen der damaligen Schwarzen Kultur, von Figuren wie dem Maler Charles White, bei dem er studierte, aber auch von Musikern wie James Brown und Jimi Hendrix. Seine Kunst entwickelte Jenkins parallel zu und in Zusammenarbeit mit einer prominenten Gruppe von Künstler\*innen aus Los Angeles – stets in der Überzeugung, dass die Kraft des Gemeinsamen und gegenseitige Einflussnahme den entscheidenden Antrieb für eine radikale Kunst darstellen.*

*Im Laufe seiner Karriere war Jenkins an der Gründung des Medienkunstkollektivs Video Venice News beteiligt, wirkte an den einflussreichen Kollektiven Studio Z und Electronic Café mit und hob mit Othervisions sein eigenes Produktionsstudio aus der Taufe. Immer war es sein Ziel, innerhalb einer Kunstszene, die Schwarze, indigene, asiatische und Latinx-Communitys größtenteils übergang, Räume des Inklusiven zu öffnen. Othervisions (so auch der Name seiner „Kunstband“, mit der er auf der documenta IX auftrat) war in Jenkins' Augen ein Ort für das „Andere“ – ein Ort, um sich eine neue Welt vorzustellen, die innerhalb des digitalen Raums Gestalt annehmen würde.*

*Zur Ausstellung erscheint mit einem durchgängig illustrierten Katalog nicht nur die erste Publikation zu Jenkins' Arbeit überhaupt, sondern auch ein Nachdruck von Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot, seinen 1990 verfassten Memoiren. Die Julia Stoschek Foundation gibt zudem eine deutsche Publikation mit drei zentralen Texten zum Werk Jenkins' heraus.*

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation wurde gemeinsam vom Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, und dem Hammer Museum, Los Angeles, organisiert. Unverzichtbare Unterstützung für die Entwicklung und die Präsentation von Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation in den USA leisteten The Pew Center for Arts & Heritage, Pamela J. Joyner und Alfred J. Giuffrida sowie Lyndon J. Barrois und Janine Sherman Barrois. Die kuratorische Recherche wurde von The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts und der Robert Rauschenberg Foundation gefördert. Der Nachdruck von Ulysses Jenkins' Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot wurde durch die Unterstützung des Getty ermöglicht.*

*Wir möchten der Julia Stoschek Foundation, insbesondere ihrer Gründerin Julia Stoschek, der Kuratorin Lisa Long, die die Ausstellung organisiert hat, sowie der Assistentzkuratorin Savannah Jade Thümler für ihre Unterstützung danken, die Ausstellung nach Berlin zu bringen.*

JUST ANOTHER RENDERING OF THE SAME OLD PROBLEM,  
1979

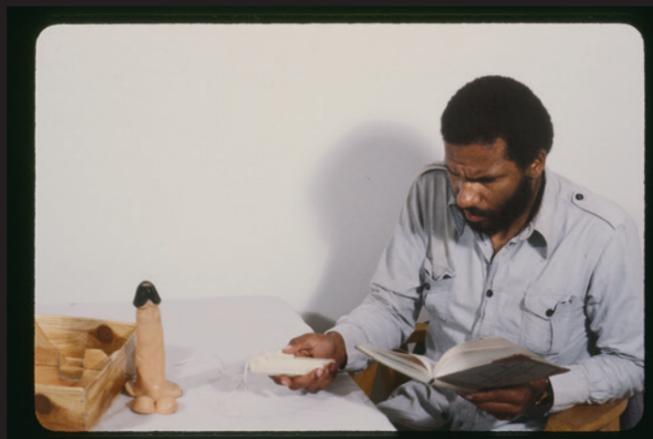
The media's perpetuation of stereotypes of Black masculinity has been a constant point of critique for Jenkins, from his earliest works. *Just Another Rendering of the Same Old Problem* is an early performance created when he was a graduate student at Otis Art Institute (now Otis College of Art and Design). During this time, Jenkins would adopt performance as one of his primary artistic expressions. He begins this performance disguised as a janitor among an unsuspecting audience. Proceeding to undress to reveal silver boxers and nipple pasties, he confronts a white dildo that is painted in blackface, symbolizing Jenkins's frustration with his objectification as a Black man.

JUST ANOTHER RENDERING OF THE SAME OLD PROBLEM,  
1979

*Die mediale Verbreitung von Stereotypen Schwarzer Männlichkeit ist ein wiederkehrender Kritikpunkt in Jenkins' Werk, der sich bereits in seinen ersten Arbeiten findet. Just Another Rendering of the Same Old Problem ist der Titel einer frühen Performance, die er noch als Student am Otis Art Institute (heute Otis College of Art and Design) entwickelt hat. Zu dieser Zeit wurde Performance zu einer der wichtigsten künstlerischen Ausdrucksformen des Künstlers. In Just Another Rendering of the Same Old Problem beginnt Jenkins als Hausmeister vor einem ahnungslosen Publikum. Nachdem er sich bis auf silberne Boxershorts und Brustwarzenbedeckungen ausgezogen hat, sucht Jenkins die Auseinandersetzung mit einem weißen Dildo mit aufgemaltem Blackface, der Jenkins' Frustration über seine Objektifizierung als Schwarzer Mann symbolisiert.*

Ulysses Jenkins, *Just Another Rendering of the Same Old Problem*, 1979, photographs; six archival prints, 32.4 x 41.6 x 3.8 cm and 41.6 x 32.4 x 3.8 cm, exhibition copies.

Ulysses Jenkins, *Just Another Rendering of the Same Old Problem*, 1979, Fotografien; 6 Archivdrucke, 32,4 x 41,6 x 3,8 cm und 41,6 x 32,4 x 3,8 cm, Ausstellungskopien.



MASS OF IMAGES, 1978

In *Mass of Images*, Jenkins confronts the history of racial stereotypes of Black people perpetuated by the film and television industry. Inspired by a class he took on Black film history, he incorporates footage from Hollywood films—rife with blackface and bigoted depictions—playing against his first video performance, which delivers a cautionary tale about the devastating effects of such images on the psyche. Wearing a plastic bowl and sunglasses over his face, Jenkins repeats, “You’re just a mass of images you’ve gotten to know, from years and years of TV shows.” An important work within his oeuvre, *Mass of Images* depicts a subject unable to escape the racist images he’s consumed through popular media.

MASS OF IMAGES, 1978

*In Mass of Images setzt sich Jenkins mit der Geschichte der Stereotype Schwarzer Menschen auseinander, die von der Film- und Fernsehindustrie fortgeschrieben werden. Der Besuch eines Seminars zur Schwarzen Filmgeschichte inspirierte Jenkins, Ausschnitte aus Hollywoodfilmen, die vor Blackface und bigotten Darstellungen nur so strotzen, seiner ersten Videoperformance gegenüberzustellen, in der er eindringlich vor den Auswirkungen derartiger Bilder auf die Psyche warnt. Darin trägt Jenkins eine Sonnenbrille und eine Kunststoffschale über dem Gesicht und wiederholt die Aussage: „Du bist nichts als die Masse der Bilder, die du gesehen hast/Jahr über Jahr im TV.“ Mass of Images nimmt eine Schlüsselposition in Jenkins’ Werk ein und beschreibt ein Subjekt, das unfähig ist, der schiereren Menge rassistischer Bildern zu entkommen, die es über die Massenmedien konsumiert.*



Ulysses Jenkins, *Mass of Images*, 1978, video, 4'16", b/w, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
Ulysses Jenkins, *Mass of Images*, 1978, Video, 4'16", S/W, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.



*Two-Zone Transfer* was originally conceived as a performance in 1972, during Jenkins's first year at Otis Art Institute, in collaboration with Otis classmates Greg Pitts, Kerry James Marshall, and Ronnie Nichols. Inspired by the praise the performance received, Jenkins staged a reenactment to create the video that is on view in this room. The video depicts a fever dream that reveals minstrelsy as an institution of American entertainment. [Minstrels are a racist caricature, reducing Black individuals to stereotypes played out by white actors disguised in black makeup.] Through the dream, the artist takes on various forms, becoming a preacher, embodying James Brown, and encountering Gerald Ford and several Richard Nixons in blackface. These various enactments of Black cultural production and political exploitation speak to Jenkins's ongoing exploration of how the entertainment industry and popular media perpetuate damaging clichés and sensationalize Black life. The soundtrack is inspired by James Brown, who has greatly influenced Jenkins's artistic practice.

The *Two-Zone Transfer Altar* is made up of the three masks worn by Jenkins's collaborators Greg Pitts, Kerry James Marshall, and Ronnie Nichols in the *Two-Zone Transfer* video. Jenkins created this altar after the idea of the juju fetish: the more you add to the altar, the more powerful it becomes.

The vitrine in this space features performance documentation, an original treatment that Jenkins wrote for the work, and a poster and artist book created by Kerry James Marshall. Jenkins has installed the gallery to look like an apartment with each participant contributing artwork to the set design.

**Video**  
Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer*, 1979, video, 23'52", b/w, sound.

**Altar**  
Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer Altar*, 1979, sculpture (reproduction); materials, dimensions variable.

**Vitrine**  
Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer* archival material, 1979.

Kerry James Marshall, *Two-Zone Transfer Transfer Artist's Book*, 1979, artist's book, 10 pages, 19 x 19 x 1.3 cm.

*Two-Zone Transfer* wurde ursprünglich 1972, während Jenkins' erstem Jahr am Otis Art Institute, in Zusammenarbeit mit seinen Kommilitonen Greg Pitts, Kerry James Marshall und Ronnie Nichols als Performance konzipiert. Bestärkt durch die positiven Reaktionen auf die Performance, inszenierte Jenkins am selben Abend eine Wiederholung, um das gleichnamige Video zu produzieren, das in dieser Ausstellung zu sehen ist. Fiebertraumartig entlarvt die Arbeit die Geschichte der rassistischen Minstrel Shows als Institution der amerikanischen Unterhaltungsindustrie. Jenkins tritt hier in unterschiedlichen Gestalten auf, etwa als Prediger, der James Brown darstellt, aber auch von Angesicht zu Angesicht mit den Präsidenten Gerald Ford und Richard Nixon in Blackface. Diese unterschiedlichen Inszenierungen von Schwarzer Kulturproduktion und politischer Ausbeutung stehen für Jenkins' fortdauernde Untersuchung der Methoden, mit denen Unterhaltungsindustrie und Massenmedien verheerende Stereotypen über Schwarzes Leben und dessen Sensationalisierung fortschreiben. Der Soundtrack ist von James Brown inspiriert, der Jenkins künstlerische Praxis stark beeinflusst hat.

Der *Two-Zone Transfer Altar* präsentiert die drei Masken, die von den Performern Greg Pitts, Kerry James Marshall und Ronnie Nichols im Video getragen werden. Jenkins gestaltete diesen Altar in Anlehnung an die Idee des Juju-Fetischs: Je mehr man dem Altar hinzufügt, desto mächtiger wird er.

Die Vitrine in diesem Raum zeigt Dokumentationsmaterial zur Performance, Anmerkungen, die Jenkins für die Arbeit verfasst hat, sowie ein Plakat und ein Künstlerbuch, das von Kerry James Marshall stammt. Jenkins gestaltete die Galerie wie eine Privatwohnung, sämtliche Teilnehmer\*innen steuerten Kunstwerke zum Bühnenbild bei.

**Video**  
Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer*, 1979, Video, 23'52", S/W, Ton.

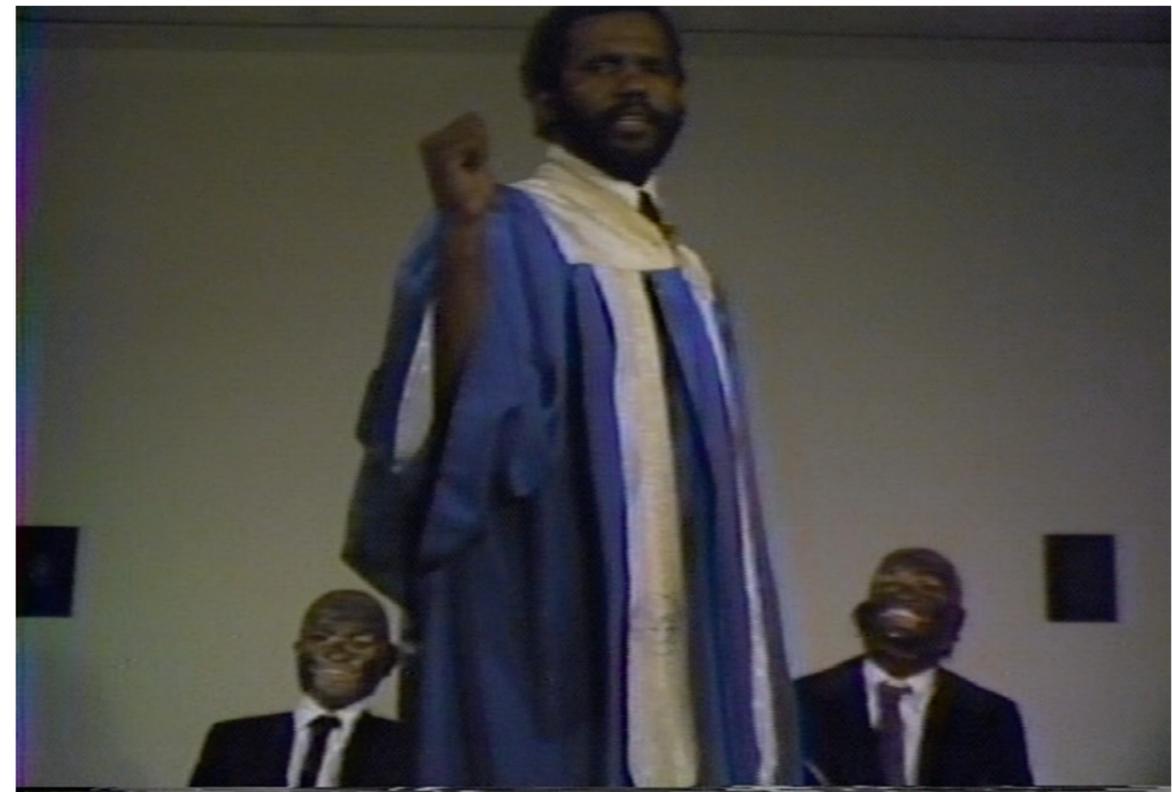
**Altar**  
Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer Altar*, 1979, Skulptur (Reproduktion); Zusammensetzung, Dimensionen variabel.

**Vitrine**  
Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer* Archivmaterial, 1979.

Kerry James Marshall, *Two-Zone Transfer Artist's Book*, 1979, Künstlerbuch, 10 Seiten, 19 x 19 x 1,3 cm.



Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer*, 1979, video, 23'52", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer*, 1979, Video, 23'52", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.





18



19



Jenkins's regard for artist David Hammons (b. 1943), a friend and collaborator, is the subject of *King David*. The video documents Hammons in his Los Angeles studio, shortly before he relocated to New York City. In the interview, Hammons and Jenkins speak about what it means to make art as a Black artist and question if there is a "true" Black art form of the same significance as Black music in the United States. They come to the conclusion that there is "only art done by Black artists," and that these artists are still in the process of developing what Black art could be, through a diverse range of practices.

*Jenkins' Bewunderung für den Künstler David Hammons (geb. 1943), einen Freund und künstlerischen Weggefährten, ist das Thema von King David. Das Video dokumentiert Hammons in dessen Atelier in Los Angeles, kurz bevor er nach New York übersiedelte. Hammons und Jenkins unterhalten sich darüber, was es bedeutet, als Schwarzer Künstler tätig zu sein, und erörtern die Frage, ob eine „echte“ Schwarze Kunst von vergleichbarer Bedeutung wie Schwarze Musik in den Vereinigten Staaten existiert. Sie kommen zu dem Schluss, dass es „lediglich von Schwarzen Künstler\*innen gemachte Kunst“ gibt, und dass diese Künstler\*innen erst dabei sind, mittels vielfältiger Praktiken auszuloten, was Schwarze Kunst sein könnte.*

Ulysses Jenkins, *King David*, 1978, video, 17'30", b/w, sound, Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
Ulysses Jenkins, *King David*, 1978, Video, 17'30", S/W, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.



Jenkins's entry into video art began with co-founding Video Venice News, an artists' collective that documented cultural events in a citizen journalism style. *Remnants of the Watts Festival* is the only surviving work by the collective. In the documentary, Jenkins showcases an empowered arts community in Watts, Los Angeles, in the aftermath of the 1965 uprisings. These varied oral histories combated the dismissive fictions disseminated by local media outlets.

*Jenkins' künstlerische Auseinandersetzung mit Video begann mit der Gründung von Video Venice News, einem Zusammenschluss von Künstler\*innen, die kulturelle Ereignisse im Stil eines Bürger\*innen-journalismus dokumentierten. Remnants of the Watts Festival ist die einzige noch existierende Arbeit des Kollektivs. Darin stellt Jenkins eine Künstler\*innen-Community in Watts vor, die sich im Zuge der dortigen Unruhen von 1965 etabliert hatte. Die vielfältigen mündlichen Erzählungen der Interviewten stehen im Gegensatz zu den abwertenden Geschichten, die von den lokalen Medien verbreitet wurden.*



Ulysses Jenkins, *Remnants of the Watts Festival*, 1972-73, compiled in 1980, video, 55'44", b/w, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

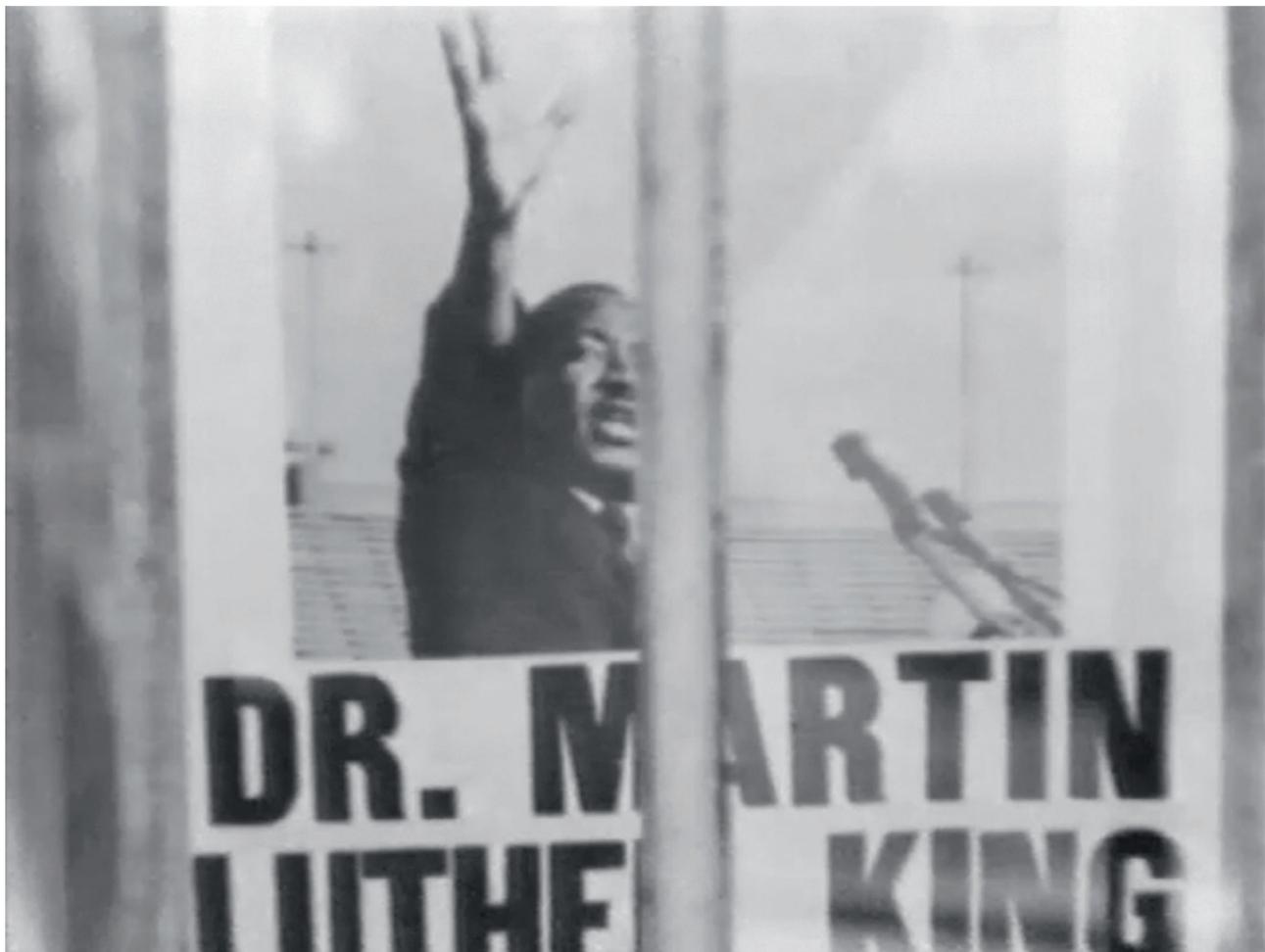


Ulysses Jenkins, *Remnants of the Watts Festival*, 1972-73, compiled in 1980, video, 55'44", b/w, sound.

Ulysses Jenkins, *Remnants of the Watts Festival*, 1972-73, 1980 fertiggestellt, Video, 55'44", S/W, Ton.



*Ulysses Jenkins, Remnants of the Watts Festival, 1972-73, 1980 fertiggestellt, Video, 55'44", S/W, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.*



Enrolling at Otis Art Institute in 1978, Jenkins studied with preeminent painter Charles White (1918–1979). White's work, known for its depictions of Black Americans through what he called "images of dignity" was a major influence on Jenkins's approach to representation in his work. *Momentous Occasions* documents White's contributions as an artist and professor, including footage of an exhibition held at the Municipal Art Gallery at Barnsdall Park in Los Angeles.

*Im Jahr 1978 trat Jenkins ins Otis Art Institute ein, wo er bei dem renommierten Maler Charles White (1918–1979) studierte. Whites Werk, das für seine Darstellungen Schwarzer Amerikaner\*innen bekannt ist, die der Künstler selbst als „Bilder der Würde“ bezeichnete, hatte großen Einfluss auf Jenkins' Herangehensweise zu Fragen der Repräsentation. Momentous Occasions dokumentiert Whites Beitrag als Künstler und Professor, einschließlich Bildmaterial von einer Ausstellung in der Municipal Art Gallery im Barnsdall Park in Los Angeles.*



**CAKE WALK: A PERFORMANCE BY HOUSTON CONWILL,  
1983 / 1989**

Artist Houston Conwill created his installation and performance *Cake Walk* for the influential gallery Just Above Midtown, founded by curator Linda Goode Bryant. The title comes from the name of a nineteenth-century dance invented by enslaved Black people on plantations to satirize the dances of white slave owners. Conwill fuses this history with contemporary dance. *Cake Walk* is one of many collaborations that Jenkins would have with dancers throughout his career. The video is unique in that it does not simply document Conwill's installation and performance, but also presents Jenkins's distinct approach to capturing subjects on video.

28

Ulysses Jenkins, *Cake Walk: A Performance by Houston Conwill*, 1983 / 1989, video, 26'26", color, sound.

**CAKE WALK: A PERFORMANCE BY HOUSTON CONWILL,  
1983 / 1989**

*Der Künstler Houston Conwill schuf seine Installation und Performance Cake Walk für die renommierte Galerie Just Above Midtown der Kuratorin Linda Goode Bryant. Der Titel bezieht sich auf den Namen eines Tanzes aus dem 19. Jahrhundert, den versklavte Schwarze auf Plantagen entwickelten, um sich über die Tänze ihrer weißen Sklavenhalter\*innen lustig zu machen. Conwill verschmilzt diese Geschichte mit zeitgenössischem Tanz. Cake Walk ist eine der zahlreichen Kollaborationen, die Jenkins im Laufe seiner Karriere mit Tänzer\*innen umsetzte. Das Video zeichnet aus, dass es über die Dokumentation der Installation und Performance hinaus die besondere Perspektive verdeutlicht, die Jenkins bei der Darstellung seiner Figuren einnimmt.*

Ulysses Jenkins, *Cake Walk: A Performance by Houston Conwill*, 1983 / 1989, Video, 26'26", Farbe, Ton.



Ulysses Jenkins, *Cake Walk: A Performance by Houston Conwill*, 1983 / 1989, video, 26'26", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
Ulysses Jenkins, *Cake Walk: A Performance by Houston Conwill*, 1983 / 1989, Video, 26'26", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

29

MAY SUN, *THE GREAT WALL OR HOW RED IS MY CHINA*, 1986

May Sun's multimedia performance, staged at Los Angeles Contemporary Exhibitions, was inspired, in part, by the artist's first return to China since childhood. As a Chinese-American, Sun and her generation were exposed to opposing views toward Mao Zedong's Chinese Communist Party (ruling from 1949 to his death in 1976). Dressed in a communist uniform, Sun delivers a comical monologue about her familial connections to the party and the larger history of the political movement. Jenkins plays acclaimed American singer and actor Paul Robeson, a noted ally of Zedong, and who famously sang "Chee Lai!" (or "March of the Volunteers") in Mandarin, which eventually became the party's national anthem.

30

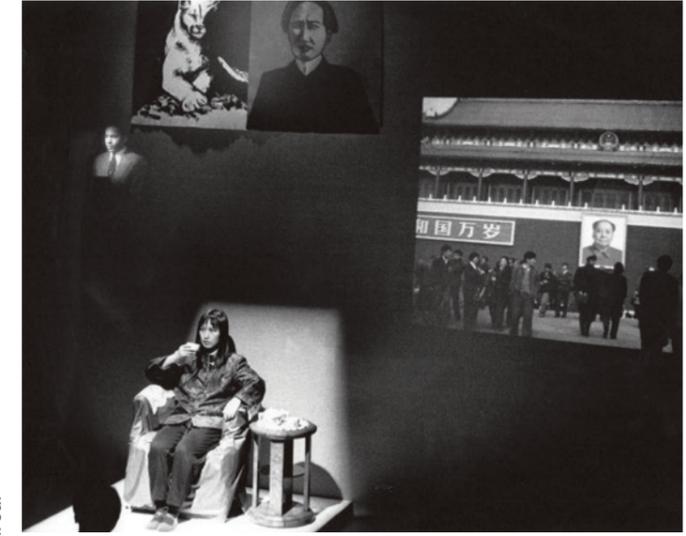
May Sun, *The Great Wall or How Red Is My China*, 1986, photographs; three archival prints, 33,4 x 38,4 x 3,8 cm.

MAY SUN, *THE GREAT WALL OR HOW RED IS MY CHINA*, 1986

*May Suns Multimedia-Performance, aufgeführt bei Los Angeles Contemporary Exhibitions, war unter anderem von der Rückkehr der Künstlerin nach China inspiriert, wo sie seit Kindertagen nicht mehr gewesen war. Als Sinoamerikanerin sah Sun sich und ihre Generation mit gegensätzlichen Sichtweisen auf Mao Zedong und seine Kommunistische Partei Chinas konfrontiert, die von 1949 bis zu seinem Tod 1976 herrschte. Gekleidet in eine kommunistische Uniform, hält Sun einen komischen Monolog über ihre familiären Verbindungen zur Partei und die Geschichte der politischen Bewegung. Jenkins spielt den berühmten amerikanischen Sänger und Schauspieler Paul Robeson, einen bekannten Mitstreiter Maos, der „Chee Lai!“ („Marsch der Freiwilligen“) auf Mandarin sang, ein Lied, das 1949 zur Nationalhymne der Volksrepublik China erkoren wurde.*

May Sun, *The Great Wall or How Red Is My China*, 1986, Fotografien; drei Archivkopien, 33,4 x 38,4 x 3,8 cm.

May Sun, *The Great Wall or How Red Is My China*, 1986, three photographs; archival prints, 33,4 x 38,4 x 3,8 cm. Courtesy of the artist. Photo: Martin Cox



May Sun, *The Great Wall or How Red Is My China*, 1986, drei Fotografien; Archivkopien, 33,4 x 38,4 x 3,8 cm. Courtesy of the artist. Foto: Martin Cox

31

MAREN HASSINGER, ULYSSES JENKINS, SENG NENGUDI,  
FRANKLIN PARKER, *FLYING*, 1982 / 2014

Longtime collaborators Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Senga Nengudi, and Franklin Parker performed *Flying* for the important group exhibition *Afro-American Abstraction* at the Municipal Art Gallery in Los Angeles. Accompanied by musicians and dressed in white, the artists simulated traveling in the African diaspora through birdlike gestures and movements that emulated Egyptian hieroglyphs. Jenkins both performed and projected videos of seagulls and African motifs onto the dancers' clothing.

MAREN HASSINGER, ULYSSES JENKINS, SENG NENGUDI,  
FRANKLIN PARKER, *FLYING*, 1982 / 2014

Jenkins langjährigen Kollaborateur\*innen Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Senga Nengudi und Franklin Parker performten *Flying* anlässlich der wichtigen Gruppenausstellung *Afro-American Abstraction* in der Municipal Art Gallery in Los Angeles. Mit live gespielter Musik und weißen Kostümen simulierten die Künstler\*innen das Reisen in der afrikanischen Diaspora durch vogelartige Gesten und Bewegungen, die ägyptische Hieroglyphen nachahmen. Jenkins performte und bediente gleichzeitig einen Projektor, der Videos von Möwen und afrikanischen Motiven auf die Kleidung der Tänzer\*innen warf.



Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Senga Nengudi, Franklin Parker, *Flying*, 1982 / 2014, photographs; C-print, seven horizontal framed prints (40 x 60 cm), two vertical framed prints (60 x 40 cm).  
Courtesy of the artists; Sprüth Magers, Berlin / London / Los Angeles; Thomas Erben Gallery, New York; and Lévy Gorvy, London / New York / Palm Beach. Photos: Adam Avila.  
Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Senga Nengudi, Franklin Parker, *Flying*, 1982 / 2014, Fotografien; C-Drucke, sieben horizontal gerahmte Drucke (40 x 60cm); zwei vertikal gerahmte Drucke (60 x 40cm).  
Courtesy of the artists; Sprüth Magers, Berlin / London / Los Angeles; Thomas Erben Gallery, New York; and Lévy Gorvy, London / New York / Palm Beach. Fotos: Adam Avila.

WITHOUT YOUR INTERPRETATION, 1984

*Without Your Interpretation* documents Jenkins's performed critique of American indifference toward global crises, particularly those in non-Western countries. The title was inspired by Jenkins's frustration with a white art critic's interpretation of his previous performance *Dream City* (1981). As the title suggests, artworks should not be viewed through a dominantly white art-historical lens. Instead, Jenkins and the performers—including longtime collaborators Senga Nengudi, Maren Hassinger, May Sun, and photographer Todd Gray—critique Western imperialism through dance. *Without Your Interpretation* marks the artist's first collaboration with the band *Life in the Park with Debris*, and continues his signature doggerel visual language. Jenkins sings as fellow artists incorporate movement that oscillates between animalistic and robotic as a way to embody the evolution of humans and the industrial impact of Western societies.

Within the vitrine in this space are the performance's original lyric sheet, choreography notes, flyer, and photographs.

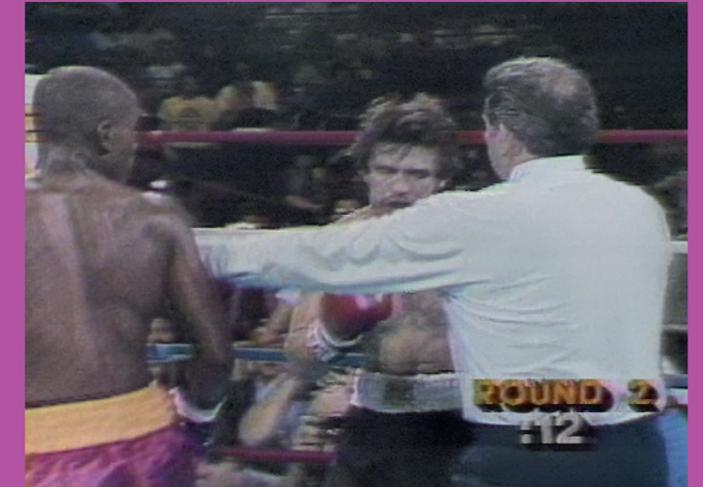
WITHOUT YOUR INTERPRETATION, 1984

*Without Your Interpretation ist die Dokumentation der gleichnamigen Performance, in der Jenkins die US-amerikanische Gleichgültigkeit gegenüber globalen Krisen kritisiert, insbesondere in Ländern, die nicht zum Westen zählen. Der Titel geht zurück auf Jenkins' Ärger über eine Interpretation seiner vorangegangenen Performance Dream City (1981) durch einen weißen Kunstkritiker. Wie der Titel andeutet, sollte die Betrachtung von Kunst durch ein Prisma weißer Kunstgeschichte keinesfalls selbstverständlich sein. Stattdessen liefern Jenkins und die Performer\*innen – darunter seine langjährigen Mitstreiter\*innen Senga Nengudi, Maren Hassinger, May Sun sowie der Fotograf Todd Gray – eine Kritik des westlichen Imperialismus durch das Medium Tanz. Without Your Interpretation ist die erste Zusammenarbeit des Künstlers mit der Band Life in the Park with Debris und setzt seine charakteristische visuelle Sprache des doggerel fort. Jenkins sang während seine Künstler\*innenkollegen Bewegungen vollführten, die zwischen animalisch und roboterhaft oszillieren, und die Evolution des Menschen und den industriellen Einfluss westlicher Gesellschaften verkörpern.*

*In der Vitrine befinden sich das Original der Liedtexte, Anmerkungen zur Choreografie, Flyer sowie Fotografien der Performance.*



Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation* performance documentation, 1983 (at the Art Dock, Los Angeles, 1983, and Lhasa Club, Hollywood, 1984), photograph; C-print, 15.2 x 20.3 cm. Courtesy of the artist.  
Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation* performance documentation, 1983 (bei Art Dock, Los Angeles, 1983, und im Lhasa Club, Hollywood, 1984), Fotografie; C-print, 15,2 x 20,3 cm. Courtesy of the artist.



Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1984, video, 13'53", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1984, Video, 13'53", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

Video  
Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1984, video, 13'53", color, sound.

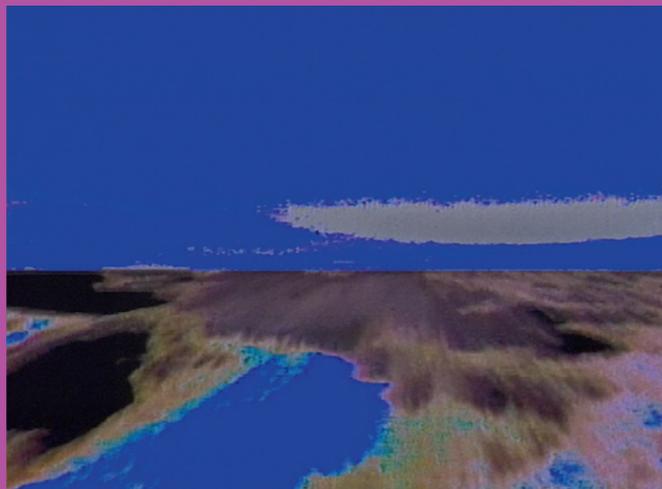
Vitrine  
Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation* archival material, 1983.

Video  
Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1984, Video, 13'53", Farbe, Ton.

Vitrine  
Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation* Archivmaterial, 1983.



Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation* performance documentation, 1983 (at the Art Dock, Los Angeles, 1983, and Lhasa Club, Hollywood, 1984), photographs; C-print, 15.2 x 20.3 cm. Courtesy of the artist.  
 Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation* performance documentation, 1983 (bei Art Dock, Los Angeles, 1983, und im Lhasa Club, Hollywood, 1984), Fotografien; C-print, 15,2 x 20,3 cm. Courtesy of the artist.



Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1984, video, 13'53", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
 Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1984, Video, 13'53", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.



The *Video Griots Trilogy* weaves together archival footage, photographs, and image processing to chronicle a global diasporic history in three parts. *Self-Divination* traces one Black man's journey toward self-awareness as he faces racism and discrimination. *Mutual Native Duplex* explores the shared plight of Black and Native Americans in relation to colonial violence and the search for place. *The Nomadics* uses sand painting, created by artist Matthew Thomas, as a metaphor for the movement of people, to set an interconnected, transcultural identity for people of color. Together these works continue Jenkins's exploration of multiculturalism and the interconnected plight of historically oppressed peoples.

The *Video Griots Trilogy* verwebt Archivbilder, Fotografien und bildgebende Verfahren zu einer dreiteiligen Chronik der Diaspora. *Self-Divination* zeichnet die Reise eines Schwarzen Mannes zur Selbsterkenntnis durch die Konfrontation mit Rassismus und Diskriminierung nach. *Mutual Native Duplex* untersucht die gemeinsame Notlage von Schwarzen und amerikanischen Ureinwohner\*innen in Bezug auf koloniale Gewalt und die Suche nach einem Platz in der Welt. *The Nomadics* verwendet die Sandmalerei des Künstlers Matthew Thomas als Metapher für die Bestrebungen, eine vernetzte, transkulturelle Identität für Schwarze Menschen zu postulieren. Zusammen betrachtet, setzen die Arbeiten der Trilogie Jenkins' Forschungen zum Multikulturalismus und den miteinander verbundenen Leiden historisch unterdrückter Menschen fort.

Ulysses Jenkins, *Self-Divination* (Part I of the *Video Griots Trilogy*), 1989, video, 11'56", color, sound.

Ulysses Jenkins, *Mutual Native Duplex* (Part II of *The Video Griots Trilogy*), 1990, video, 11'53", color, sound.

Ulysses Jenkins, *The Nomadics* (Part III of *The Video Griots Trilogy*), 1991, video, 12'36", color, sound.

Ulysses Jenkins, *Self-Divination* (Video Griots Trilogy, Teil 1), 1989, Video, 11'56", Farbe, Ton.

Ulysses Jenkins, *Mutual Native Duplex* (Video Griots Trilogy, Teil 2), 1990, Video, 11'53", Farbe, Ton.

Ulysses Jenkins, *The Nomadics* (Video Griots Trilogy, Teil 3), 1991, Video, 12'36", Farbe, Ton.

Ulysses Jenkins, *Self-Divination* (Part I of the *Video Griots Trilogy*), 1989, video, 11'56", color, sound. Video still. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
 Ulysses Jenkins, *Mutual Native Duplex* (Part II of the *Video Griots Trilogy*), 1990, video, 11'53", color, sound. Video still. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
 Ulysses Jenkins, *The Nomadics* (Part III of *The Video Griots Trilogy*), 1991, video, 12'36", color, sound. Video still. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.



Ulysses Jenkins, *Self-Divination* (Video Griots Trilogy, Teil 1), 1989, Video, 11'56", Farbe, Ton. Videostill. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
 Ulysses Jenkins, *Mutual Native Duplex* (Video Griots Trilogy, Teil 2), 1990, Video, 11'53", Farbe, Ton. Videostill. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
 Ulysses Jenkins, *The Nomadics* (Video Griots Trilogy, Teil 3), 1991, Video, 12'36", Farbe, Ton. Videostill. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

PEACE AND ANWAR SADAT, 1985

*Peace and Anwar Sadat* presents a psychedelic music video honoring Egypt's third president, Anwar el-Sadat. Jenkins created the work as a performance shortly after Sadat's assassination in 1981, and later revisited it as this vibrant compilation of live music, sound, and recited poetry with the band Agents of Peace. *Peace and Anwar Sadat* warns of a planetary apocalypse and urges global powers to end their violence.

PEACE AND ANWAR SADAT, 1985

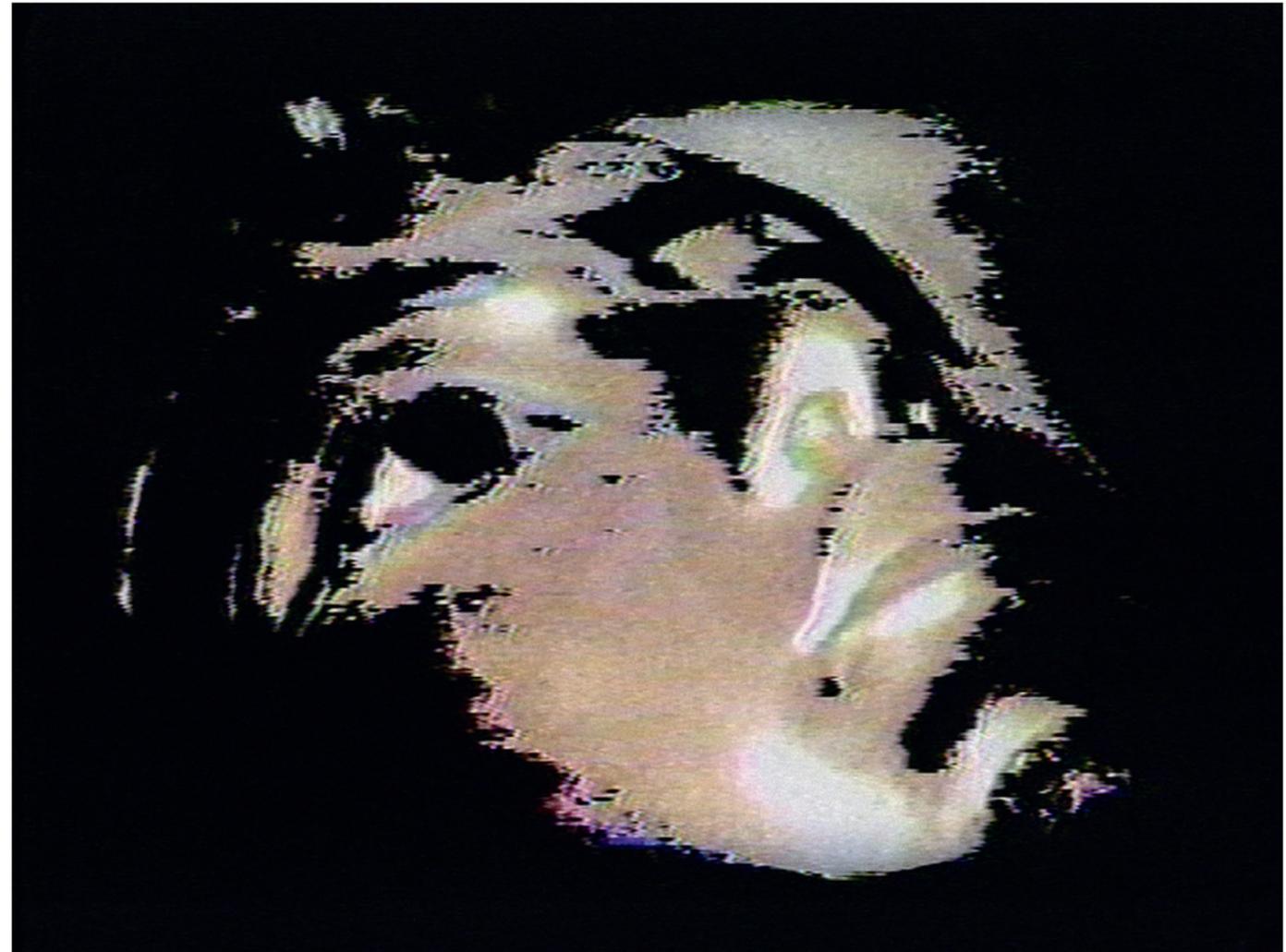
*Peace and Anwar Sadat ist ein psychedelisches Musikvideo zu Ehren von Ägyptens drittem Präsidenten, Anwar as-Sadat (1970-1981). Die Arbeit entstand kurz nach Sadats Ermordung im Jahr 1981 als Performance und wurde später zu der vorliegenden Videoarbeit in Verbindung von Livemusik, Sound und rezitierter Lyrik unter Mitwirkung der Band Agents of Peace ausgearbeitet. Peace and Anwar Sadat warnt vor einer planetarischen Apokalypse und mahnt die Weltmächte, ihre Politik der Gewalt zu beenden.*

Ulysses Jenkins, *Peace and Anwar Sadat*, 1985, video, 21'32", color, sound.

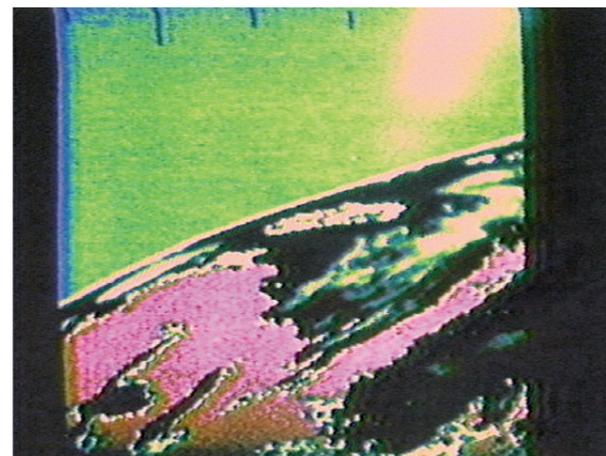
Ulysses Jenkins, *Peace and Anwar Sadat*, 1985, Video, 21'32", Farbe, Ton.



Ulysses Jenkins, *Peace and Anwar Sadat*, 1985, video, 21'32", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.



Ulysses Jenkins, *Peace and Anwar Sadat*, 1985, Video, 21'32", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.



Ulysses Jenkins, *Peace and Anwar Sadat*, 1985, Video, 21'32", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

Jenkins produced this live video performance while being an assistant professor at the University of California, San Diego (from 1979–1981). *TelevIEWS and Cable Radio* was conceived as a daylong series of lectures and performances that explored “alternative modes of expression via future contemporary electronic media.” Jenkins worked with his students to activate two locations on campus that were interconnected via digital microwave transmission, enabling the simultaneous interaction of both spaces. Featuring lectures and performances by media and technology artists, including scholar Gene Youngblood and Jenkins’s students, the event was broadcasted on the university’s local cable radio station.

*Jenkins produzierte diese Live-Video-Performance während seiner Zeit als Assistant Professor an der University of California, San Diego. TelevIEWS and Cable Radio war zunächst als Serie von Vorträgen und Performances konzipiert, die einen Tag lang dauern und „alternative Ausdrucksweisen mittels zukünftiger zeitgenössischer elektronischer Medien“ erforschen sollte. Gemeinsam mit seinen Student\*innen errichtete Jenkins zwei Orte auf dem Campus, die durch digitale Mikrowellenübertragung miteinander verbunden waren und eine gleichzeitige Interaktion ermöglichten. Das Event umfasste Vorträge und Performances von Künstler\*innen aus dem Bereich Medien und Technik, darunter der Forscher Gene Youngblood, aber auch von Jenkins’ Student\*innen, und wurde über den lokalen Radiosender der Universität ausgestrahlt.*



Ulysses Jenkins, *TelevIEWS and Cable Radio*, 1981, video, 11’18”, color, sound.

*Ulysses Jenkins, TelevIEWS and Cable Radio, 1981, Video, 11’18”, Farbe, Ton.*

Ulysses Jenkins, *TelevIEWS and Cable Radio*, 1981, video, 11’18”, color, sound. Video stills. Courtesy of the artist. Ulysses Jenkins, *TelevIEWS and Cable Radio*, 1981, Video, 11’18”, Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist.

Ulysses Jenkins, *The Great Wall of Los Angeles* mural documentation, 1974, photographs; 35mm slides, projector, projector stand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.  
Ulysses Jenkins, *The Great Wall of Los Angeles mural documentation, 1974, Fotografien; 35-mm-Dias, Projektor, Leinwand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.*





Ulysses Jenkins, *Transportation Brought Art to the People*, 1976, photographs, 35mm slides, projector, projector stand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.  
Ulysses Jenkins, *Transportation Brought Art to the People*, 1976, Fotografien, 35-mm-Dias, Projektor, Leinwand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.



Ulysses Jenkins, *Centinela Valley Juvenile Diversion Mural Project, Boulevard Market, Lennox, CA, n.d.*, photographs, 35mm slides, projector, projector stand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.  
Ulysses Jenkins, *Centinela Valley Juvenile Diversion Mural Project, Boulevard Market, Lennox, CA, n.d.*, Fotografien, 35-mm-Dias, Projektor, Leinwand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.



Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1983, photographs, 35mm slides, projector, projector stand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.  
Ulysses Jenkins, *Without Your Interpretation*, 1983, Fotografien, 35-mm-Dias, Projektor, Leinwand, 5 x 5 cm. Courtesy of the artist.





Ulysses Jenkins, *Running Dog/Paper Tiger*, 1984, photographs, 35mm slides, projector, projector stand, 5 x 5 cm. Photos: Todd Gray, Courtesy of Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.43).  
 Ulysses Jenkins, *Running Dog/Paper Tiger*, 1984, photographs, 35mm slides, projector, projector stand, 5 x 5 cm. Photos: Todd Gray, Courtesy of Getty Research Institute, Los Angeles (2017.M.43).





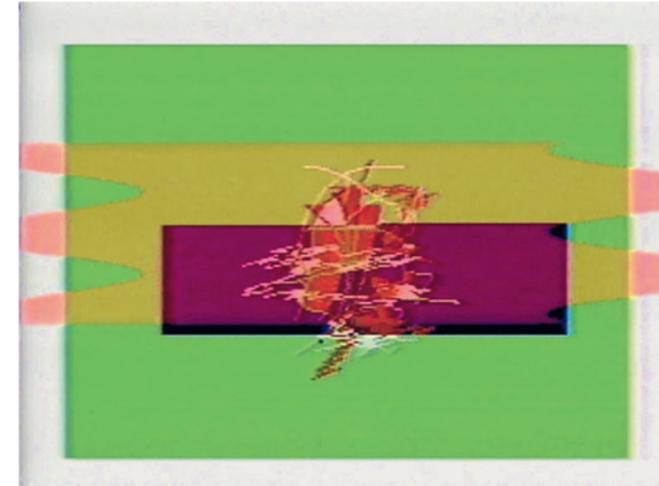
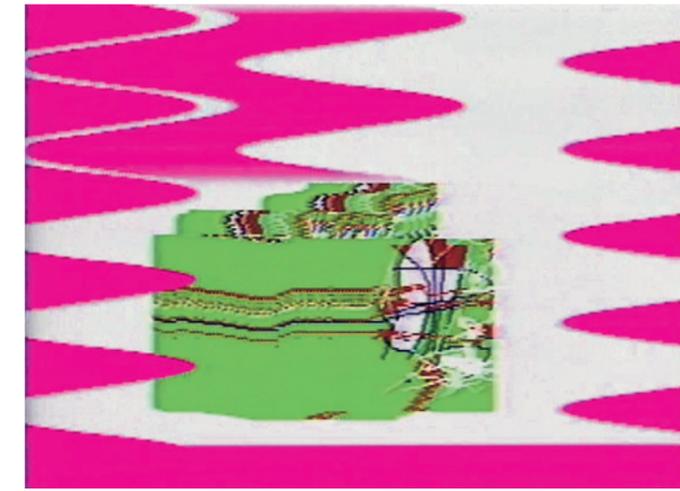
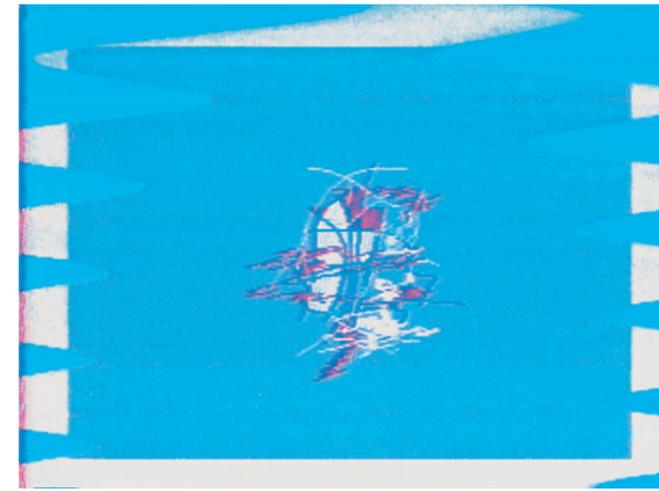
54

Ulysses Jenkins, *Talking Hut*, Performance Documentation, 1994, photograph; 3.5mm slide, projector, projector stand, 5 x 5 cm. Photos: John Wilson White. Courtesy of Headlands Center for the Arts and John Wilson White.  
Ulysses Jenkins, *Talking Hut*, Performance Documentation, 1994, Fotografie; 35-mm-Dias, Projektor, Leinwand, 5 x 5 cm. Fotos: John Wilson White. Courtesy of Headlands Center for the Arts and John Wilson White.

55

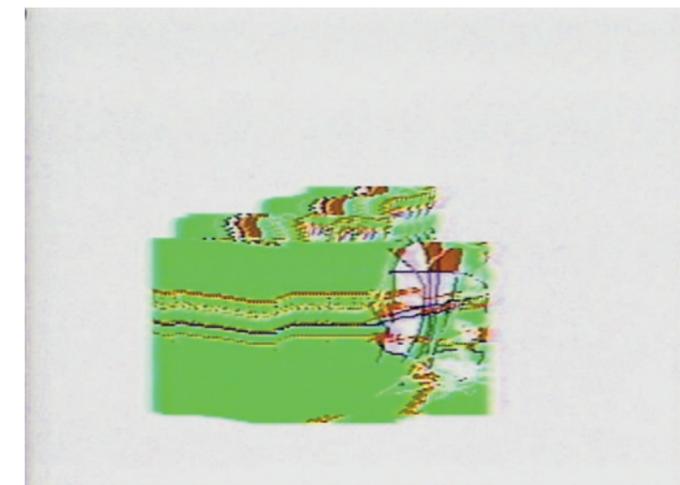
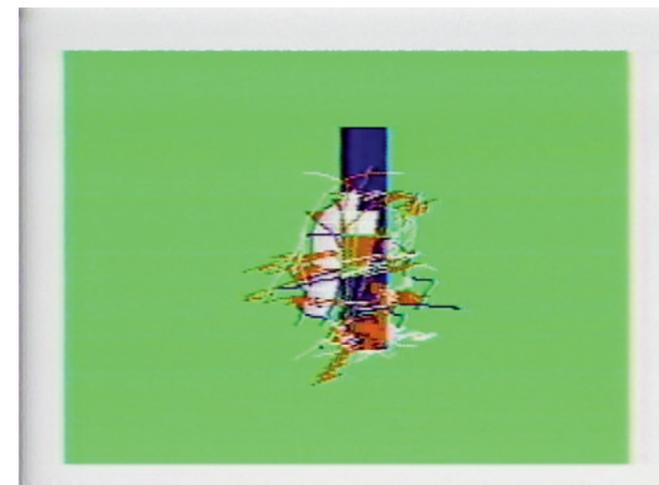
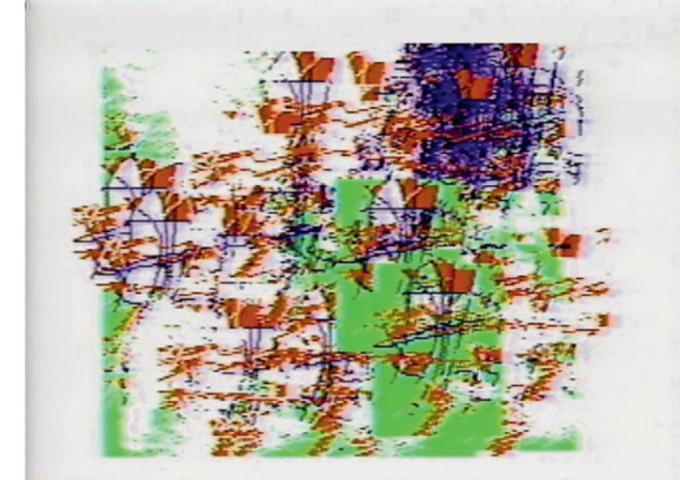
Z-Grass is an experimental video that utilizes the computer language Z-Box GRAPhics Symbiosis System (Z-GRASS), allowing Jenkins to construct a moving painting. This programming language emerged in the 1970s for two-dimensional object animation. Z-Grass was influenced by the late media theorist Gene Youngblood's notion of Expanded Cinema, which challenged traditional filmmaking through digital tools and new forms of audience engagement. Jenkins first studied with Youngblood while at Otis Art Institute and collaborated with him on the work *Televiews and Cable Radio* in 1981.

*Bei Z-Grass handelt es sich um eine experimentelle Videoarbeit, für die Jenkins die Computersprache Z-Box GRAPhics Symbiosis System (Z-GRASS) verwendet hat. Diese Programmiersprache entstand in den 1970er-Jahren zum Zweck der Animation von zweidimensionalen Objekten. Z-Grass wurde vom Konzept des Expanded Cinema des Medientheoretikers Gene Youngblood beeinflusst, das das traditionelle Medium Film durch digitale Werkzeuge und neue Formen der Publikumsbeteiligung weiterentwickelt. Jenkins studierte bei Youngblood am Otis Art Institute und kollaborierte mit ihm für seine Arbeit Televiews and Cable Radio (1981).*



Ulysses Jenkins, Z-Grass, 1983, Video, 3'03", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

Ulysses Jenkins, Z-Grass, 1983, video, 3'03", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.



This video documents the Othervisions Art Band's 1992 performances at the Electronic Café International, broadcasting live from Santa Monica, California, to Kassel, Germany, for the international exhibition documenta IX. With Jenkins as front man, the band performed two songs, incorporating psychedelic visuals, video projections, and live footage. The second of these, "King to King," addressed police brutality and anti-Black racism in the United States. This performance challenged regulated broadcast media and explored the cultural possibilities presented by the new world of cyberspace.

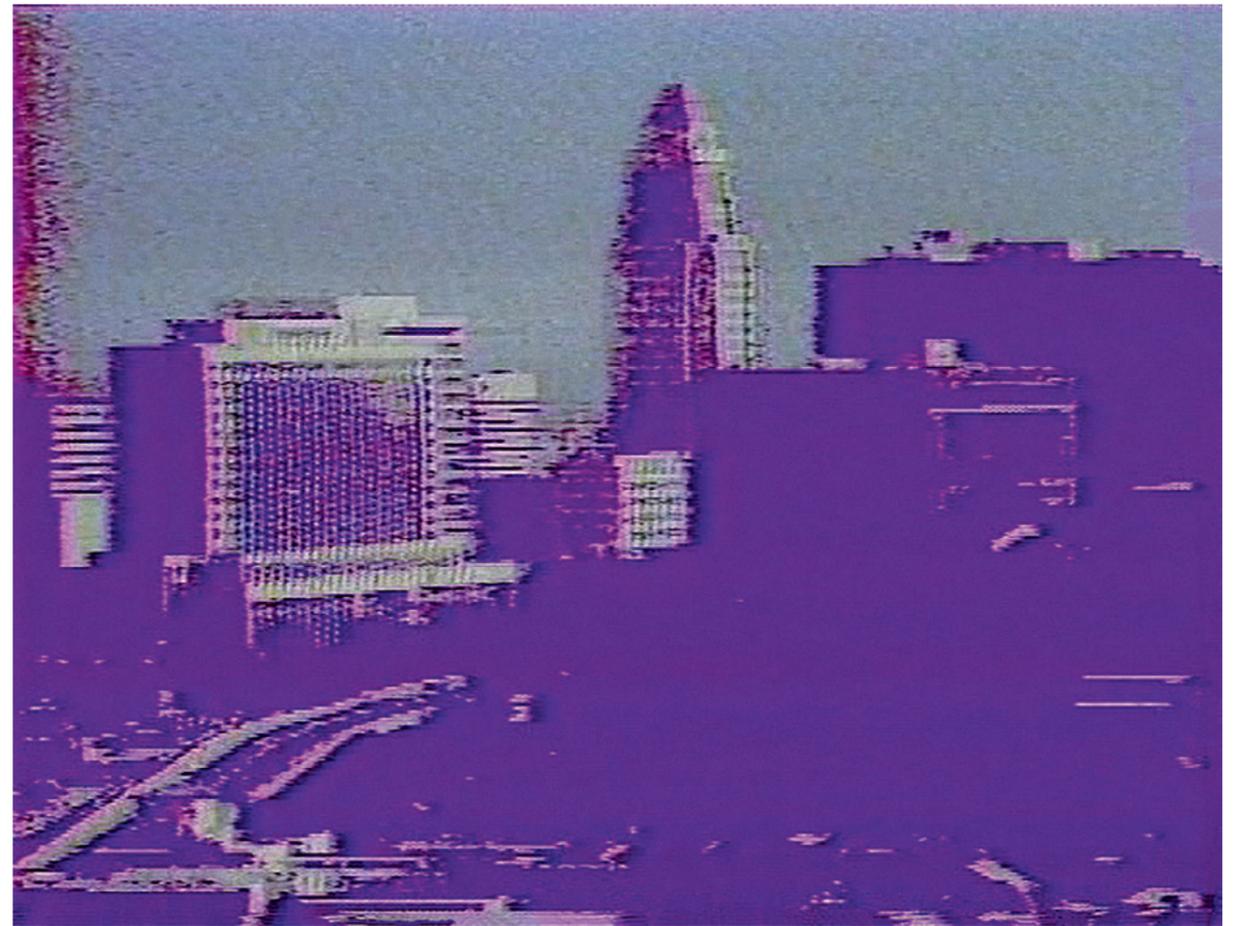
Das Video dokumentiert die Auftritte der Othervisions Art Band im Electronic Café International in Santa Monica, Kalifornien, die 1992 live auf der documenta IX in Kassel übertragen wurden. Mit Jenkins als Frontmann performte die Band zwei Songs, zu denen psychedelische Bilder, Videoprojektionen und Livebilder zu sehen waren. Der zweite Song mit Titel King to King geht insbesondere auf die Polizeigewalt und den Rassismus gegenüber Schwarzen in den USA ein. Die Performance stellt die Massenmedien infrage und untersucht die kulturellen Möglichkeiten, die die neue Welt des Cyberspace bieten.

Ulysses Jenkins, *documenta IX Videophone Performance*, 1992, video, 11'29", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist.  
Ulysses Jenkins, *documenta IX Videophone Performance*, 1992, Video, 11'29", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist.



Created at the dawn of Ronald Reagan's Republican presidency (1981–89), *Dream City* documents the nearly twenty-four-hour performance Jenkins organized for his birthday in 1981 (the video was produced two years later). An early "videoritual" performance, *Dream City* portrays Los Angeles as a space of cross-cultural exchange and experimentation. Jenkins collaged live music, poetry, and improvisational dance with the appearance of artists Nobuko Miyamoto, Maren Hassinger, Senga Nengudi, David Hammons, and others. The work ends with the introduction of Jenkins's video griot character, signaling the artist's gravitation toward video as a new tradition for oral storytelling.

*Dream City* entstand am Beginn der Präsidentschaft Ronald Reagans (1981–89) und dokumentiert die beinahe 24-stündige Performance, die Jenkins anlässlich seines Geburtstags im Jahr 1981 organisiert hat (das Video wurde zwei Jahre später produziert). Es handelt sich um eine frühe „Video-Ritual“-Performance, die die Stadt Los Angeles als Ort eines kulturübergreifenden Austausches und als Experimentierfeld porträtiert. In *Dream City* verbindet Jenkins Live-Musik, Lyrik und experimentellen Tanz, unter anderem als Teil der Auftritte von Künstler\*innen wie Nobuko Miyamoto, Maren Hassinger, Senga Nengudi, David Hammons und anderen. Die Arbeit endet mit Jenkins' Einführung einer traditionellen westafrikanischen Griot-Figur, was auf sein Verständnis von Videokunst als neuer Form der mündlichen Überlieferung schließen lässt.



Ulysses Jenkins, *Dream City*, 1983, video, 5'19", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.  
Ulysses Jenkins, *Dream City*, 1983, Video, 5'19", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

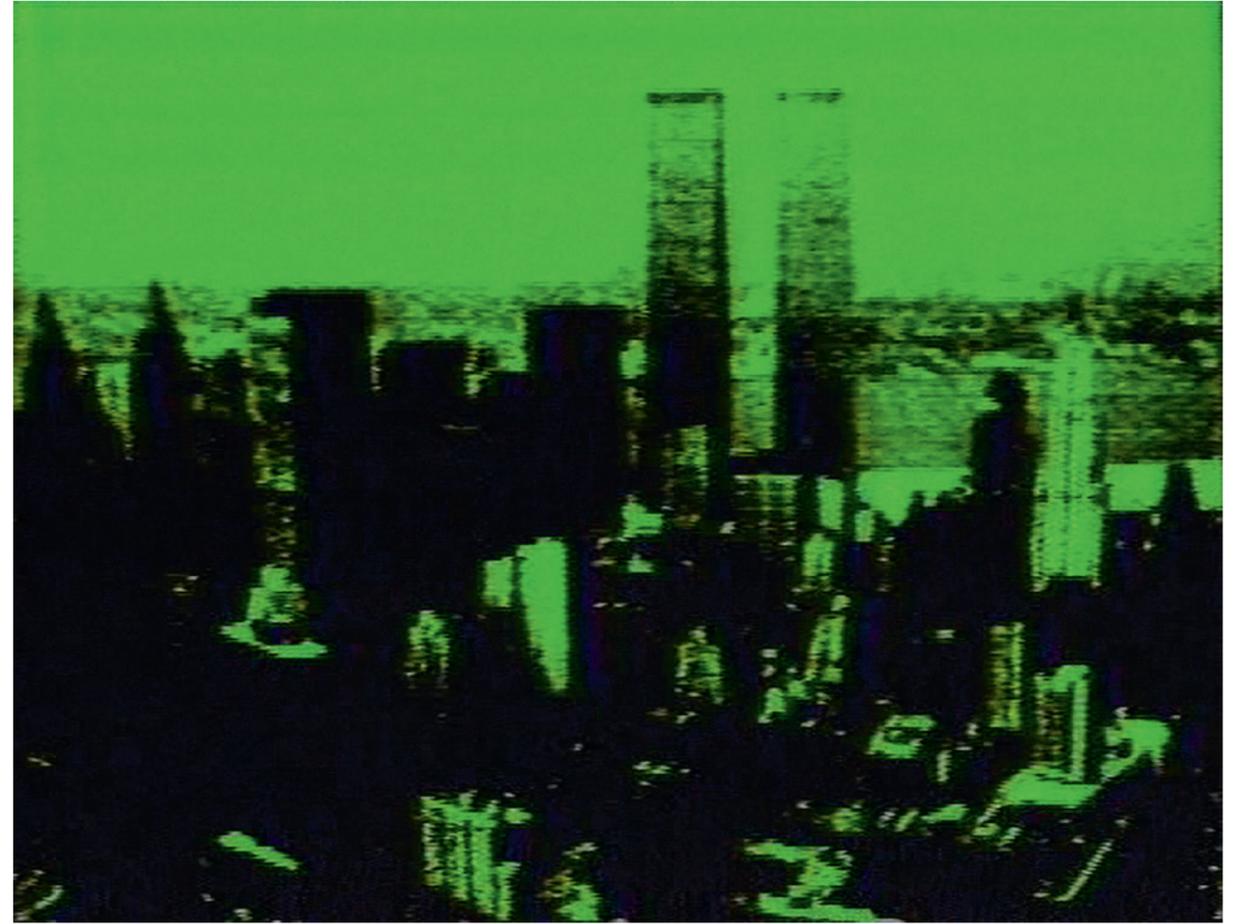




62



63

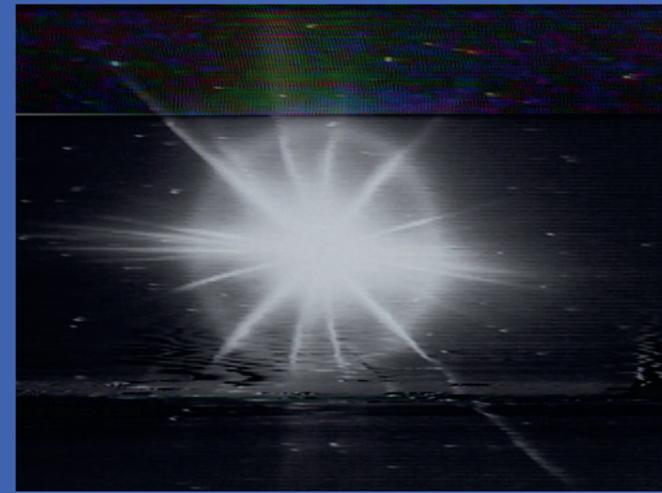


INCONSEQUENTIAL DOGGEREAL, 1981

*Inconsequential Doggereal* was originally conceived as an editing exercise for Jenkins's students at the University of California, San Diego, and marks his first video work to explore experimental editing techniques. Full of overlaid and rewind clips that produce a form of "video vertigo," these techniques were inspired by Jenkins's interest in the term "doggerel," which means irregular measure. The artist mixes his original footage with images and sound from mainstream television, including news broadcasts, science documentaries, and an interview with actor Peter Sellers. The result is a visual chaos—reminiscent of music videos of the era—that Jenkins has called his first "video ritual."

INCONSEQUENTIAL DOGGEREAL, 1981

*Inconsequential Doggereal* war zunächst als Filmschnittübung für die Studierenden von Jenkins an der University of California, San Diego, gedacht und ist die erste Videoarbeit des Künstlers, in der er sich mit experimentellen Schnitttechniken auseinandersetzt. Sie ist voller übereinandergelegter und zurückgespulerter Ausschnitte, die eine Art „Videotaumel“ hervorrufen. Inspiriert waren diese Techniken von Jenkins' Interesse an dem Ausdruck doggerel, der ein unregelmäßiges Versmaß bezeichnet. Der Künstler mischt sein Originalfilmmaterial mit Bildern und Ton von gängigen Fernsehkanälen, darunter Nachrichtenformate, wissenschaftliche Dokumentationen sowie eine Interviewsendung mit dem Schauspieler Peter Sellers. Das Ergebnis ist ein visuelles Chaos, das an die Musikvideos der damaligen Zeit erinnert und das Jenkins als sein erstes „Video-Ritual“ bezeichnet hat.



Ulysses Jenkins, *Inconsequential Doggereal*, 1981, video, 15'19", color, sound. Video stills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix. Ulysses Jenkins, *Inconsequential Doggereal*, 1981, Video, 15'19", Farbe, Ton. Videostills. Courtesy of the artist and Electronic Arts Intermix.

SELECTIONS FROM THE OTHERVISIONS ART BAND, N.D.

Throughout Jenkins's career, music has been a primary method of expression. Featuring a changing cast of musicians and performers, including longtime collaborators Michael Delgado, Oscar Del Pinal, Mark "Stew" Stewart, Reyes Rodriguez, and VinZula Kara, the Othervisions Art Band has produced an eclectic body of work and appears in many of the videos in this exhibition.

66

SELECTIONS FROM THE OTHERVISIONS ART BAND, O.J.

*Über Jenkins' gesamte Karriere hinweg war Musik eine seiner wichtigsten Ausdrucksformen. Mit wechselnder Besetzung von Musiker\*innen und Performer\*innen, darunter seine langjährigen Mitstreiter\*innen Michael Delgado, Oscar Del Pinal, Mark „Stew“ Stewart, Reyes Rodriguez und VinZula Kara, hat die Othervisions Art Band ein eklektisches Werk geschaffen, das in zahlreichen der in dieser Ausstellung gezeigten Videos auftaucht.*

Ulysses Jenkins, *documenta IX Videophone Performance*, 1992, video, 11'29", color, sound. Video still. Courtesy of the artist.



Ulysses Jenkins, *documenta IX Videophone Performance*, 1992, Video, 11'29", Farbe, Ton. Videostill. Courtesy of the artist.

67

“When the film *Superman* came out, I was reading in the calendar section an interview with [Marlon] Brando about what it was like playing *Superman’s* father and he said he really liked those doggerel moments. And I said, ‘doggerel moments? What the fuck is he talking about?’” — Ulysses Jenkins<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ulysses Jenkins in conversation with the author, 2021.

Ulysses and I have had a running joke since we first met in 2018, which I still do not fully understand and yet, for years now, I have avoided asking for any clarification. It happened over lunch at a small cafeteria on the campus of the University of California, Irvine, where Ulysses has taught since 1993. We were meeting because Erin Christovale had put us in touch, and unbeknownst to him, I was there to begin conversations about organizing a retrospective of his work. I was convinced, and I guess we convinced him, that Erin and I were well-suited to undertake this show—we’re both Black, we’re both from Los Angeles, we both work with video. More crucially, we saw that the work he was making in the early 1980s and 1990s anticipated that of many of the emerging artists we were working with today. For me, Ulysses’s art was weird, wild, and ahead of its time. He was an overlooked figure whose practice required and deserved deeper examination, from his use of video-phone technology that could connect him across geographical boundaries—a precursor to the technology we now use for Zoom and FaceTime—to his dedication to working with a diverse collective of collaborators. I told him all of this over lunch. As he accepted the accolades I was bestowing upon him, he pivoted—not uncommon for Ulysses, who, even though he is the star of many of his works, is at times surprisingly shy—and asked me, given that I lived in Philadelphia, if I liked Sun Ra. Certainly I did. He proceeded to tell me about the first time he saw Sun Ra and his Arkestra perform at Club Lingerie in Los Angeles. It was in 1985, with David Hammons, and prior to the show Ulysses had taken acid while watching Terry Gilliam’s *Time Bandits*.<sup>2</sup> While the Arkestra performed, Sun Ra pulled Ulysses on stage and invited him to dance and perform. The story there gets a bit blurry, as acid trips tend to, but he ended with what seemed like a punch line to a joke that hadn’t been told: “If you ever take acid, keep your pants on!” That was the final thing he said to me that day as we departed, and it became a quasi-running joke the first year we got to know each other. Advice from an elder passed on to another generation: “If you ever take acid, keep your pants on!” 😊

In recalling this first encounter with Ulysses Jenkins, I was reminded of the final scenes in his video *Inconsequential Doggerel* (1981). The video is a barrage of visual stimuli, but at the end Jenkins is the central focus. He’s cast himself as the griot,<sup>3</sup> and we find our traveling poet walking in a foggy field in San Diego, dressed in white chinos and what looks to be a maroon Members Only jacket. He is casually tossing a football over his head and catching it, until he comes to a stop and poses with one hand on his hip while the other cradles the football. The swirling strings and horns of William Kraft’s orchestral composition *Contextures: Riots – Decade ’60* (1967–68) provide the scene’s soundtrack.<sup>4</sup> As the orchestra reaches the crescendo, all of Jenkins’s clothing vanishes, leaving him completely naked, with the football still at his hip. Although this might be alarming to some, the griot is unfazed, proceeding to pick dandelions and blowing on the flowers to scatter their seeds. The work ends with Jenkins placing a flower behind his ear and walking toward the camera before a quick cut of the moon takes the viewer to the end credits.

*Inconsequential Doggerel* is one in a series of early works—along with the performances *Adams Be Doggerel* (1981) and *Columbus Day: A Doggerel* (1980)—that exemplify Jenkins’s interest in metaphor and ritual and employ the strategy of “doggerelism.”<sup>5</sup> As the epigraph above illuminates, Jenkins came across the term *doggerel* in popular media, and it piqued his interest. With origins dating to the fifteenth century, the word describes a type of verse that is “loosely styled and irregular in measure especially for burlesque or comic effect” or verse “marked by triviality or inferiority.”<sup>6</sup> When he first encountered the word in 1978, Jenkins understood the arrhythmic nature and “bad comedy” seen in doggerel to be reflective of the lives of Black Americans. Because of this, he adapted the spelling to be “doggerel” in order to emphasize the lived reality of the oppressed.<sup>7</sup> By 1990, when he wrote his autobiographical manuscript *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot*, Jenkins would explicitly use the word as a methodology for his practice and would come to think of the term as a kind of ethos of the artist communities (particularly Studio Z and Othervisions) in which he practiced. In *Doggerel Life* he writes:

I saw doggerel ... as an expression encouraging humble possibilities. This loose and poor style seemed adaptable as mocking adoration, a humorous adornment for a group of artists and their activities spurned by the mainstream “avant-garde.” When our group’s function began its evolution as art-world like entropic entities, this period of multi-cultural expressions made itself evident ... and the High became Low as the Last became First.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Jenkins, *Doggerel Life*, 6.

For Jenkins, his group of collaborators moved along their own irregular path outside of the mainstream (read: white and New York-centric) art world, making art at the edge of the Pacific Ocean. Doubly marginalized both as people of color and as artists creating outside of a marketplace that could define or limit their work, the “humble possibilities” of which Jenkins writes would come to have major impacts on the broader culture. Within his own practice, Jenkins’s deep explorations of doggerel would lead him to produce a seminal work within his

<sup>2</sup> In 1985 Hammons would design a stage (in collaboration with Angela Valerio and Jerry Barr) for the performance program “Art on the Beach” in Manhattan’s Battery Park City. The porch of his “bottle cap shack,” titled *Delta Spirit*, functioned as a stage that would host the blues singer Willie Mae Wright, along with Sun Ra & His Solar Arkestra.

<sup>3</sup> A member of a class of traveling poets, musicians, and storytellers who maintain a tradition of oral history in parts of West Africa.

<sup>4</sup> This goes beyond the scope of this essay, but while researching *Inconsequential Doggerel* I could not help but notice the common theme of death that surrounds this work, but not directly of the work. Jenkins has mentioned that he was thinking about the murder of John Lennon while making this video. (Ulysses Jenkins, *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot* [Los Angeles: Oreste, 2018], 87.) I might argue that this is the first major video made after the death of Jenkins’s mentor Charles White. Finally, Kraft’s *Contextures: Riots – Decade ’60* premiered on the day of Martin Luther King Jr.’s assassination and would forever be linked to that event, so much so that a portrait of King was on the cover of the album.

<sup>5</sup> Jenkins relates doggerelism to the traditions of Dadaism and surrealism.

<sup>6</sup> Merriam-Webster’s Collegiate Dictionary, s.v. “doggerel,” <https://unabridged.merriam-webster.com/collegiate/doggerel>.

<sup>7</sup> *Adams Be Doggerel* and *Columbus Day: A Doggerel* are sometimes spelled with “Doggerel.” Jenkins would switch his spelling to “doggerel” for clarity for the viewer.

70

oeuvre, whose dizzying editing techniques and disappearing wardrobe would set the tone for his practice moving forward.

In a small way, *Inconsequential Doggereal* was made in response to advice given to Jenkins by the groundbreaking video artist Nam June Paik.<sup>9</sup> While a visiting lecturer at the University of California, Los Angeles, Jenkins met Paik and showed him a tape of his work *Two-Zone Transfer* (1979). Paik saw promise in the video, which depicts a fever dream with thick hazy visuals of a quasi-minstrel show turned church service turned James Brown concert. He encouraged the then young artist to try and capture his audience’s attention within the first seconds of the work.<sup>10</sup> Emboldened by Paik’s advice and a new teaching gig at the University of California, San Diego, Jenkins set out to create a new video that not only would allow him to teach video editing techniques but also, more importantly, would serve as a visualization of his notion of doggerel.

<sup>9</sup> Jenkins in conversation with the author, 2021

<sup>10</sup> Jenkins, *Doggerel Life*, 70.

<sup>11</sup> I use the phrase “seems to be” often when describing the events of this video, as Jenkins’s editing strategy intentionally disrupts the viewer’s ability to fully capture what is happening in each scene.

<sup>12</sup> The poet Anais Duplan offers a great reading on Jenkins’s work—particularly *Inconsequential Doggereal* and *Mass of Images*—as well as that of Black video artists Tony Cokes and Lawrence Andrews, in their essay “Communication after Refusal: The Turn to Love and Polyvocality,” in *Blackspace: On the Poetics of an Afrofuture* (Boston: Black Ocean, 2020), 11–22.

This opening sequence is reminiscent of Jenkins’s video *Mass of Images* (1978), which deals with similar themes of the media’s role in constructing devastating stereotypes of Black Americans in film and television.<sup>12</sup> Melvin Van Peebles’s 1971 film *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song*—which is often considered the first major Blaxploitation film—had an influence on Jenkins, who was interested in creating images of Black life that contrasted with those depicted in mainstream media. In *Mass of Images* Jenkins repeats: “You’re just a mass of images you’ve gotten to know / from years and years of TV shows. / The hurting thing; the hidden pain / was written and bitten into your veins / I don’t and I won’t relate / and I think for some it’s too late!” *Mass of Images* follows a linear narrative, depicting Jenkins’s “ID” (as emblazoned on his T-shirt) wearing sunglasses on top of a clear plastic bowl that covers his face. He is in a wheelchair, holding a sledgehammer, and moves throughout an installation of television sets while stills from D. W. Griffith’s *Birth of a Nation* and images of Al Jolson in *The Jazz Singer*, the minstrel performer Burt Williams, and numerous stereotyped characters from film and television appear on-screen. As the id continues to repeat the line “You’re just a mass of images you’ve gotten to know...” the video builds to a climax that we expect to end with Jenkins smashing the televisions with the sledgehammer. Instead, he turns his attention toward the camera—and us, the viewers—and as he brings the sledgehammer close, the video cuts to hand-drawn credits. In both *Mass of Images* and *Inconsequential Doggereal*, Jenkins is pointed in his critique of the media, while slyly noting that its grasp is inescapable. Neglecting to wield his sledgehammer in one video, he shakes his ass in the other, a symbol that we, the viewer, can “kiss his Black ass.”<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Jenkins in conversation with the author, May 20, 2021.

If *Mass of Images* dealt with the blatantly racist images we have all consumed, *Inconsequential Doggereal* engages with the images buried within the unconscious. In a treatment for the work written in 1982, Jenkins proclaims: “We need only to ask ourselves a question; ‘What about our repressed media unconscious?’, which has always been collecting or concealing images, construed from everyday LIFE.”<sup>14</sup> For Jenkins, the repressed media images we have ingested are filled with symbols and directives guiding our relationships with friends and lovers. All of these images are collaged throughout *Inconsequential Doggereal*, building up layers and carrying some symbols throughout the video. In particular, a football is seen in most of the scenes shot by Jenkins, serving as a stand-in for care or as an object of great affection. When passed from one lover to the other, it takes on an absurdist effect of a dream attempting to process the day’s events but conflating them instead, leaving the dreamer to parse out meaning from seemingly meaningless moments.

Structurally, the work is the first video in which Jenkins attempted to exercise his notions of doggerel formally. He has described the video, with its bifurcation of narratives, as a “kinetic structural connection between narrative and fictional concepts.”<sup>15</sup> The visuals of that intersection produce the video equivalent of vertigo. *Inconsequential Doggereal* takes the viewer through a nonlinear journey of the visual detritus found on television at that time—news segments, animated graphics, and commercials—and recontextualizes them with several stories shot by Jenkins. The aim of the project was to inundate the viewer with all the symbolism and metaphors we take in daily through our consumption of television programs—or, for a contemporary audience, through our computers, phones, and tablets. Composed of dozens of disruptions, the fifteen-minute video has the pacing of a person who has just received their learner’s permit. Footage sputters forward before reversing, coming to a stop, reversing

<sup>15</sup> Jenkins, *Doggerel Life*, 89.

again and again, before moving forward, now backward, and then cutting to something entirely unrelated. It’s not unlike channel surfing, but what sets this work apart is its unorthodox rhythm, which is punctuated by a soundtrack that was created by editing the forward and backward sound effects to emphasize the motion.

Jenkins’s encounter with the term *doggerel* was while he was a student at Otis Art Institute (now Otis College of Art and Design). During that time, he studied with the performance artist Chris Burden, who had just completed his series *The TV Commercials* (1973–77), which introduced the artist to a wider Los Angeles public. The four commercials—*TV Ad: Through the Night Softly*; *Poem for L.A.*; *Chris Burden Promo*; and *Full Financial Disclosure*, all paid for and produced by the artist—were interventions into what Burden has described as “the omnipotent stranglehold of the airwaves that broadcast television had.”<sup>16</sup> Burden’s intention was to disrupt the regularly scheduled programming by running one of his commercials, in which his performance varied from rolling on the floor on broken glass to reading poetry he saw written across the Los Angeles streets. I mention Burden’s work with television, of which Jenkins was aware, as a means of contrasting Jenkins’s approach to a very similar topic.<sup>17</sup> For Burden, the acts of purchasing the commercial spot and co-opting the platform are central to the concept of *The TV Commercials*. For these works, the medium is the message and the viewers at home are an unwitting audience.

Jenkins’s *Inconsequential Doggereal*, by contrast, was created for the purpose of a video-ritual, the result of which is akin to a purge or an exorcism of the imagery and messaging we consume, process, and, on a subconscious level, store in our minds. Its length and experimental nature made it “unfit” for mainstream television even though these techniques would soon be picked up in music videos. Of the video-ritual Jenkins wrote, “Re-appropriation became clearer for me, not only reclaiming a conceptual process—not unlike what Picasso had done—but also reinventing metaphors out of the medium’s message commercials, the communication dogma of our time.”<sup>18</sup> The work’s creation came only a year after Jenkins’s graduation from Otis, and one can read the influence of numerous professors on the work, not just that of Burden.<sup>19</sup> The artist Betye Saar has explored rituals throughout her entire career, authoring numerous poems addressing the notion of rituals and creating spiritual altars. In 1980, as Jenkins was working on *Inconsequential Doggereal*, Saar opened an exhibition titled *Rituals* at the Studio Museum in Harlem. Ever an influence, ritual would be an aspect of almost all of Jenkins’s work, typically as a means of connecting his performing as the griot to an audience. He was attracted to performing rituals as a way to decenter Western forms of engagement and to center those from the diaspora. Jenkins’s use of technology—something we take for granted every day— as a form of ritual would allow him to connect with people across the imperialist construction of borders.

Behind Jenkins’s performances and videos is a lifelong writing practice.<sup>20</sup> Almost every work—including unrealized projects—has a treatment, and for some works his archive also includes storyboards, choreography notes, stage design, and lyrics. In the case of *Inconsequential Doggereal*, there is both a treatment and a signed and dated text, *The Nature of Doggerel*, which includes an image of Jenkins shirtless and looking forlorn, most likely shot while *Inconsequential Doggereal* was being filmed. *The Nature of Doggerel* was written in 1985—years after he made his series of *Doggereal* works. What I find particularly revealing about this text is that Jenkins is still attempting to express his ideas about doggerelism to a wider audience. If *Inconsequential Doggereal* was a demonstration of his doggerel technique, *The Nature of Doggerel* allowed him a moment to reflect on the broader influence of the strategy within his practice. Most likely this text was part of a grant application, but as it stands alone now in Jenkins’s archive, it acts as a manifesto of his affinity for the doggerel. Even at this early stage of his career, Jenkins conveys the multitude of forms that his practice uses—experimental, documentary, and narrative—and he understands these works as an “evolving sequence of rituals, which are in [a] constant state of metamorphosis ... where metaphors expand and ask questions of themselves and ourselves; AS WELL AS, the world in which we live.”<sup>21</sup> ☒

Recently, I called Ulysses to discuss some discrepancies I was noticing while compiling a videography of his work. The accuracy of dates has never been an interest or a strong suit of mine, and I thought at the time that this was the case with Ulysses as well (I would come to find that this was not an inaccurate assumption). In undertaking this exhibition with Erin, I came to realize that *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* would have to set a semi-official record of the history of his work. Or at minimum we should at least know when works of his were completed. I asked him why *Remnants of the Watts Festival* was shot in 1972 and 1973 but compiled in 1980; why *Dream City* was performed in 1981 but the video is dated 1983; and why *Cakewalk: A Performance by Houston Conwill* was documented in 1983 but completed in 1989.<sup>22</sup> “It was all about access,” Ulysses would tell me over the phone.<sup>23</sup> “You gotta remember that we didn’t have the editing software that you all have today, and as Black video artists we had way less access than the white artists at the time. Anytime you see a gap in the years, you can assume that I didn’t have the proper equipment to finish that work. Peter Kirby would change all of that for me and that is why I still work closely with him. It wasn’t until I met him that I could get my work done in a timely fashion.”<sup>24</sup> I had always understood doggerelism to be a methodology that Ulysses ascribes to in order to center

<sup>16</sup> Chris Burden, “The TV Commercials,” *Electronic Arts Intermix*, <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977>.

<sup>17</sup> In 1986 Jenkins joined South Bay Cablevision, where he would produce public-access television for viewers in Gardena, California. Most notable of the works that remain from this time is *Theatre Twenty Two*, a collaboration with Harry Gamboa and Juan Garza of the Chicano artist collective Asco. Also of note is his #9 series, which featured the bands Fat and Fucked Up, Primal Synthesis, and The Last Minstrel Show from Below the Underground. Jenkins would later leave the station when complaints came in that he was centering too many artists from Los Angeles.

<sup>18</sup> Jenkins, *Doggerel Life*, 70.

<sup>19</sup> Jenkins was also highly influenced by his former professors Charles White—subject of the video *Momentous Occasions: The Spirit of Charles White* (1977 / 1982)—Gary Lloyd, and Ilene Segalove. Media scholar Gene Youngblood’s theory of expanded cinema, which is a definitive book for experimental moving-image work of the time, is also reflected in so much of *Inconsequential Doggerel*.

<sup>20</sup> Jenkins’s earliest writings date back to 1977, for a script-writing course at Santa Monica College. The script he wrote, “In Order to Better Understand: Excuse Me; In Order to Better Understand Our Troubled World,” reveals an affinity for doggerel writing even before Jenkins came across the term.

<sup>21</sup> Ulysses Jenkins, *The Nature of Doggerel*, artist’s writing, 1985.

<sup>22</sup> *Cakewalk: A Performance* by Houston Conwill would be completed with support from the National Endowment for the Arts Fellowship, the California Arts Council, and the Long Beach Art Museum’s Video Access Program, which provided editing equipment at the museum’s site.

<sup>23</sup> Jenkins in conversation with the author, May 12, 2021.

<sup>24</sup> Jenkins in conversation with the author, May 12, 2021. Director and editor Peter Kirby has run Media Art Services, which provides research and production of media components for museums, galleries, and artists, since 1989. He was an integral collaborator in making *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* happen.

experimentation and alternative narrative structures in his work. I could see where an irregular rhythm and comedic form would appeal to an artist as musically inclined and cheeky as him. Now, however, I was seeing the lived reality of him being a Black video artist at the dawn of the medium's use in contemporary art.

I have worked extensively with the concept of Colored People's Time (CPT).<sup>25</sup> The Black vernacular phrase is partly political performance to trouble capitalism's enforcement of productivity, efficiency, and timeliness while also being an inside joke among kinfolk. CPT allows Black people to move at a temporality determined by our own internal rhythms and not by the clock. CPT laughs in the face of white supremacy. I have always understood CPT, which originated on plantations in antebellum America, to also speak to the plethora of delays that we as Black people experience with regard to reparations, justice, and access to the wealth and support that white Americans have. Doggerelism functions in a similar manner, acting both as a noun and as a temporal space.

After Ulysses and I spoke about the variations in dates and the temporal dissonance of his works, I turned to one final question I had around the accuracy of a performance's description. Curating is sometimes about connecting an artist's practice to larger historical movements or conceptual ideas. But it is also asking mundane questions that provide clarity around a work of art. I had noticed a discrepancy in the duration of the performance *Dream City* (1981). This performance, which took place on September 18th (Senga Nengudi's birthday) and was performed until Ulysses's birthday on the 19th, is often cited as a twenty-four-hour performance. However, in the treatment for *Dream City* he mentioned the duration as being eighteen hours. Which was it? We calculated the timing of the performance, beginning at 6 a.m. and continuing until around 3 a.m. the following morning—so about twenty-one hours. "That's in doggerel hours," Ulysses said with laughter. "Is that your final answer?" I quipped. To which he responded, "Yeah, I suppose," with a pause... "My whole life's trip is doggerel!"

25 For more on CPT, see Meg Onli, ed., *Colored People Time* (Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2020).

<sup>1</sup> Ulysses Jenkins im Gespräch mit der Autorin, 2021.

Nachdem Ulysses und ich uns 2018 kennengelernt hatten, erzählten wir uns für eine Weile immer denselben Witz. Ich verstehe ihn immer noch nicht, und bis heute, Jahre später, habe ich Ulysses nicht gebeten, ihn mir zu erklären. Alles begann beim Lunch in der kleinen Cafeteria auf dem Campus der University of California, Irvine, an der Ulysses seit 1993 unterrichtete. Erin Christovale hatte den Kontakt hergestellt. Ulysses ahnte noch nichts davon, aber ich wollte mit ihm über eine Retrospektive seiner Arbeit sprechen. Ich war überzeugt – und ich glaube, dass wir letztlich auch ihn davon überzeugen konnten –, dass Erin und ich die Richtigen für diese Ausstellung waren: Wir sind beide Schwarz, wir stammen beide aus Los Angeles und wir beschäftigen uns beide mit Video. Wichtiger aber war unserer Überzeugung nach, dass Ulysses' Arbeiten aus den frühen 1980er- und den 90er-Jahren viel von dem vorweggenommen hatten, womit sich die jungen Künstler\*innen, mit denen wir damals zu tun hatten, gerade beschäftigten. Für mich war Ulysses' Kunst verrückt und wild – und ihrer Zeit weit voraus. All die Jahre war dieser Künstler übersehen worden. Seine Arbeit verlangte und verdiente eine eingehendere Auseinandersetzung – von seiner Verwendung von Technologien wie Videotelefonie, mit der es ihm gelang, über geografische Grenzen hinweg mit anderen Kontakt aufzunehmen (ein Vorläufer heutiger Technologien wie Zoom oder Facetime), bis zu seinem Bekenntnis zur Arbeit im Kollektiv mit diversen anderen Kollaborateur\*innen.

All das haben wir beim Lunch besprochen. Er ließ meine Lobeshymnen über sich ergehen, wandte sich dann aber plötzlich ab – nicht so ungewöhnlich für Ulysses, der, auch wenn er in vielen seiner Arbeiten selbst im Mittelpunkt steht, manchmal überraschend schüchtern und zurückhaltend sein kann – und fragte mich, die ich ja in Philadelphia lebte, ob ich denn Sun Ra möge. Natürlich, sagte ich. Dann erzählte er mir, wie er Sun Ra und sein Arkestra zum ersten Mal live gesehen hatte, im Club Lingerie in Los Angeles. 1985 sei das gewesen, gemeinsam mit David Hammons, und vor der Show habe er LSD genommen und Time Bandits von Terry Gilliam angesehen.<sup>2</sup> Während das Arkestra also spielte, zog Sun Ra Ulysses auf die Bühne und forderte ihn auf, zu tanzen und zu performen. Hier verschwimmt die Geschichte etwas, wie das halt so ist bei einem LSD-Trip. Dann schloss Ulysses mit einer Art Pointe, deren Witz zu fehlen schien: „Wenn du jemals LSD nimmst, lass deine Hosen an!“ Damit endete unser Gespräch, und kurz darauf verabschiedeten wir uns. Während des ersten Jahres unserer Bekanntheit wurde dieser Satz zu einer Art Running Gag. So etwas wie ein Ratschlag, den der Ältere an die nächste Generation weitergibt: „Wenn du jemals LSD nimmst, lass deine Hosen an!“ 😊

Bei der Erinnerung an diese erste Begegnung mit Ulysses Jenkins muss ich an die letzte Szene seines Videos Inconsequential Doggereal (1981) denken. Nach einer wahren Flut visueller Reize konzentriert sich das Video am Ende auf Jenkins selbst. Er tritt hier in seiner Rolle als Griot<sup>3</sup> auf, als fahrender Dichter. Die Bilder zeigen ihn, wie er durch ein nebeliges Feld in San Diego läuft, bekleidet mit einer weißen Stoffhose und einem Oberteil, das aussieht wie eine kastanienbraune Members-Only-Jacke. Lässig wirft er einen Football über seinen Kopf und fängt ihn wieder auf. Irgendwann hält er inne und posiert, eine Hand in die Hüfte gestemmt, unter der anderen den Football. Dazu erklingen die Streicher- und Bläserstrudel von William Krafts Orchesterkomposition Contextures: Riots – Decade '60 (1967–68).<sup>4</sup> Während das Orchester sich dem Crescendo nähert, verschwinden Jenkins' Klamotten plötzlich, sodass er vollkommen nackt dasteht, den Football immer noch unter dem Arm in Höhe seiner Hüften haltend. Der Griot aber scheint völlig unbeeindruckt, pflückt Löwenzahn und pustet die Samen weg. Das Video endet damit, dass Jenkins sich eine Blume hinter das Ohr steckt und auf die Kamera zu geht. Ein kurzer Schnitt auf den Mond leitet schließlich in den Abspann über.

Inconsequential Doggereal gehört zu einer Reihe von frühen Arbeiten – zusammen mit den Performances Adams Be Doggereal (1981) und Columbus Day: A Doggereal (1980) –, die beispielhaft für Jenkins' Interesse an Metapher und Ritual stehen und zudem seine Strategie des „Doggerelismus“<sup>5</sup> anwenden. Wie das diesem Text vorangestellte Zitat deutlich macht, stolperte Jenkins in den Massenmedien über den Begriff doggerel und übernahm ihn von dort. Die Wurzel dieses Wortes geht jedoch bis ins 15. Jahrhundert zurück. Ein doggerel ist ein Vers im „losen Stil und mit irregulärem Versmaß, der insbesondere für parodistische oder komische Effekte eingesetzt wird“ sowie sich durch „Trivialität oder Minderwertigkeit auszeichnet“.<sup>6</sup> Als Jenkins das Wort 1978 zum ersten Mal hörte, sah er in der arrhythmischen Natur und der „billigen Komik“, die man mit einem doggerel assoziiert, sofort ein Spiegelbild des Schwarzen Lebens in den USA. Er modifizierte das Wort und schrieb es „doggereal“, um auf diese gelebte Realität der Unterdrückten zu verweisen.<sup>7</sup> 1990 verwendete er in seinem autobiografischen Manifest Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot das Wort ganz bewusst im Sinne einer Methodologie für seine Praxis und leitete daraus eine Art Ethos für die Künstler\*innen-Communitys (insbesondere Studio Z und Othervisions) ab, in denen er arbeitete. An einer Stelle von Doggerel Life heißt es:

„Als der Film Superman herauskam, las ich im Kulturteil [der Los Angeles Times] ein Interview mit [Marlon] Brando darüber, wie es war, Supermans Vater zu spielen. Er meinte, er mochte besonders diese Doggerel-Momente. Und ich dachte nur: ‚Doggerel-Momente? Über was zur Hölle spricht der da?‘“ — Ulysses Jenkins<sup>1</sup>

<sup>2</sup> 1985 gestaltete Hammons (gemeinsam mit Angela Valerio und Jerry Barr) die Bühne für das Performanceprogramm „Art on the Beach“ in Battery Park City in Manhattan. Auf der Veranda seiner Delta Spirit genannten „Bottle cap shack“ (einer Hütte, die nicht zuletzt dem Alkoholkonsum diente) traten die Blues-Sängerin Willie Mae Wright sowie Sun Ra & His Solar Arkestra auf.

<sup>3</sup> Griots und Griottes sind Angehörige einer Kaste fahrender Dichter\*innen, Musiker\*innen und Geschichtenerzähler\*innen, die in Teilen Westafrikas die Tradition der mündlichen Überlieferung weitertragen.

<sup>4</sup> Es mag den Rahmen dieses Textes sprengen, doch bei der Beschäftigung mit Inconsequential Doggereal fiel mir auf, wie sehr diese Arbeit vom Thema Tod umgeben ist, ohne es direkt zu adressieren. Jenkins selbst schreibt, dass er während der Arbeit am Video den Mord an John Lennon im Kopf hatte (Ulysses Jenkins, Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot, Los Angeles: Oreste, 2018, S. 87.). Man könnte noch hinzufügen, dass es sich um die erste große Videoarbeit handelt, die Jenkins nach dem Tod seines Mentors Charles White fertigstellte. Und schließlich fand die Uraufführung von Krafts Contextures: Riots – Decade '60 am Tag der Ermordung von Martin Luther King Jr. statt. Das Stück ist für immer mit diesem Ereignis verknüpft – so sehr, dass sich ein Porträt von King auf dem Cover des Albums findet.

<sup>5</sup> Für Jenkins ist der Doggerelismus mit Traditionen wie Dada und Surrealismus verwandt.

<sup>6</sup> Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, Eintrag „doggerel“, <https://unabridged.merriam-webster.com/collegiate/doggerel>. (Im Deutschen entspricht doggerel – mit Abstrichen – am ehesten dem Knüttel- oder Knüttelvers. Anm. d. Ü.)

<sup>7</sup> Bei Adams Be Doggereal und Columbus Day: A Doggereal findet sich manchmal die Schreibweise „Doggerel“. Jenkins änderte die Schreibweise später aus Gründen der Verständlichkeit wieder zu „Doggerel“.

Ich begriff Doggerel ... als etwas, das bescheidene Möglichkeiten zum Ausdruck bringt. Dieser lose und ärmliche Stil schien sich als spöttelnde Anerkennung, als humorvolle Beschreibung für eine Gruppe von Künstler\*innen und deren Aktivitäten verwenden zu lassen, die von

der *Mainstream*–„*Avantgarde*“ *geschmählt* wurde. *Als unsere Gruppe begann, sich im Hinblick auf ihre Funktion wie eine Kunstwelt-ähnliche entropische Einheit zu entwickeln, wurde diese Phase eines multikulturellen Ausdrucks deutlich – und während die Letzten die Ersten wurden, verwandelte sich das Hohe ins Niedrige.*<sup>8</sup>



<sup>10</sup> Als *Minstrel Show* oder *Blackface Minstrelsy* wird eine im 19. Jahrhundert populäre Form der Unterhaltungsmusik in den USA bezeichnet, bei der Weiße in Form von Stereotypen Schwarze darstellten. Bekanntestes Beispiel ist Thomas D. Rice, der als *Jim Crow* mit schwarzgefärbtem Gesicht auftrat.

<sup>11</sup> Jenkins, Doggerel Life (zit. Anm. 4), S. 70.

<sup>12</sup> „Scheinen“ und „scheinbar“ sind Formulierungen, die ich für die Beschreibung der Szenen dieses Videos oft verwende, denn Jenkins' Editing-Strategie durchkreuzt die vollständige Erfassbarkeit dessen, was man sieht, absichtlich.

<sup>13</sup> Der Dichter Anaïs Duplan bietet in seinem Essay „Communication after Refusal: The Turn to Love and Polyvocality“ (in: ders., Blackspace: On the Poetics of an Afrofuture, Boston: Black Ocean, 2020, S. 11–22) eine großartige Lesart von Jenkins' Arbeit – insbesondere von Inconsequential Doggerel und Mass of Images – sowie der zweier anderer Schwarzer Videokünstler, Tony Cokes und Lawrence Andrews.

<sup>14</sup> „You're just a mass of images you've gotten to know / from years and years of TV shows. / The hurting thing; the hidden pain / was written and bitten into your veins / I don't and I won't relate / and I think for some it's too late!"; Übersetzung von Dominikus Müller.

Nach Jenkins Einschätzung beschriftet die Gruppe seiner Kollaborateur\*innen, die Kunst am Rande des Pazifiks machte, ihren eigenen, von der *Mainstream-Kunstwelt* (zu begreifen als: weiß und auf New York fixiert) abweichenden Pfad. Doppelt marginalisiert als *People of Color* sowie Künstler\*innen, die weit entfernt von jenem Marktplatz tätig waren, auf dem die Dinge definiert (und auch limitiert) werden, sollten die „bescheidene Möglichkeiten“ dieser Gruppe, wie Jenkins es nennt, bald einen gewaltigen Einfluss auf die allgemeinere Kultur nehmen. In Bezug auf seine eigene Praxis führte Jenkins' tiefgreifende Auseinandersetzung mit doggerel zur Produktion einer zentralen Arbeit innerhalb seines Werks, dessen schwindelerregende Schnitttechniken ebenso wie das darin praktizierte Verschwindenlassen der Kleidung die Richtung vorgab, in die sich sein eigenes Werk im weiteren Verlauf entwickeln würde.

In gewisser Weise ist Inconsequential Doggerel die Reaktion auf einen Ratschlag, den Jenkins von der Videokunstkoryphäe Nam June Paik bekommen hatte.<sup>9</sup> Jenkins hatte Paik in seiner Zeit als Lehrbeauftragter an der University of California, Los Angeles, getroffen und ihm ein Band mit seiner Arbeit *Two-Zone Transfer* (1979) gezeigt. Paik erkannte etwas in diesem Video – ein Fiebertraum mit dick vernebelten Bildern einer *Minstrel-ähnlichen Show*,<sup>10</sup> die sich in einen Gottesdienst verwandelt, der wiederum zu einem *James-Brown-Konzert* mutiert – und ermutigte den damals noch jungen Künstler bei seinem Versuch, das Publikum bereits innerhalb der ersten Sekunden einer Arbeit fesseln zu wollen.<sup>11</sup> Bestätigt durch Paiks *Ratschlag* und einen neuen Lehrauftrag an der University of California, San Diego, begann Jenkins mit der Arbeit an einem neuen Video, mit dem er nicht nur seine Beherrschung von Schnitttechniken perfektionierte, sondern – sehr viel wichtiger – einen visuellen Ausdruck für seinen Begriff des doggerel entwickelte.

Inconsequential Doggerel beginnt mit *Material*, das aus einer Fernsehsendung über die *Urknall-Theorie* zu stammen scheint. Der Ton wie auch kurze *Videoschnipsel* wurden dabei gehörig durch den *Fleischwolf* gedreht. Gleich darauf ist zu sehen, wie Jenkins – ohne Hemd – einen Schluck eines scheinbar viel zu heißen Getränks aus einer Tasse zu sich nimmt.<sup>12</sup> Er verzieht das Gesicht – nicht zuletzt eine Metapher für den bitteren Geschmack des Lebens. Noch bevor wir diese Szenen richtig begriffen haben, erscheint ein *Rasenmäher*, Jenkins liegt direkt davor auf dem Rasen. Der *Rasenmäher* (auch in *Columbus Day: A Doggerel findet sich einer*) steht symbolisch für das *Niedermähen* von Schwarzen Menschen, *Indigenen* und *People of Color* rund um die Welt durch den imperialistischen Westen. In Jenkins' *Performance in Inconsequential Doggerel* wird eine gewisse *Resignation* gegenüber der bevorstehenden Gewalt durch den *Rasenmäher* spürbar. Man kann sogar erkennen, wie er demjenigen, der den Mäher bedient, mit Gesten zu verstehen gibt, dass er bereit dazu ist, sich von den Messern der Maschine in Stücke reißen zu lassen. Doch bevor es dazu kommt, springt das Bild auch schon zur nächsten Szene: Jenkins, nun nackt, wackelt mit seinem aschfahlen Hintern vor der Kamera. Höhnisch wirkt das, vergleichbar vielleicht mit den Schlussequenzen eines *Looney-Tunes-Cartoons*, wenn der *Roadrunner* *Wile E. Coyote* wieder einmal überlistet hat und triumphiert.

Diese *Eröffnungssequenz* erinnert an Jenkins' *Video Mass of Images* (1978), eine Arbeit, in der er sich, thematisch verwandt, mit der medialen Konstruktion der verheerenden Stereotypisierung Schwarzer Amerikaner\*innen in Film und Fernsehen auseinandersetzt.<sup>13</sup> *Melvin Van Peebles' Film Sweet Sweetback's Baadasssss Song* von 1971, der oft als erster großer *Blaxploitation-Film* gilt, hatte gewaltigen Einfluss auf Jenkins. Auch er wollte das Schwarze Leben in Bildern zeigen, die in Kontrast zu denjenigen standen, die die *Mainstream-Medien* lieferten. In *Mass of Images* wiederholt Jenkins immer wieder: „Du bist nichts als die Masse Bilder, die du gesehen hast / Jahr über Jahr im TV. / Das, was wehtut; der versteckte Schmerz / hat sich in deine Adern eingeschrieben und hineingebissen / Ich kann nichts damit anfangen und will es auch nicht / und ich glaube, für manche ist es zu spät!“<sup>14</sup> *Mass of Images* ist linear erzählt und rückt Jenkins' Es ins Zentrum (sein „id“, wie es auf seinem T-Shirt zu lesen ist), das Gesicht verdeckt von einer durchsichtigen *Plastikschüssel* und der *Sonnenbrille*, die er darüber trägt. Jenkins sitzt in einem Rollstuhl, hält einen *Vorschlaghammer* in der Hand und bewegt sich durch eine *Installation* aus Fernsehgeräten. Immer wieder werden *Stills* aus *D. W. Griffiths Birth of a Nation*, *Bilder* von *Al Jolson* in *The Jazz Singer*, *Aufnahmen* des *Minstrel-Darstellers Burt Williams* und eine Reihe weiterer stereotyper Figuren aus Film und Fernsehen eingeblendet. Während Jenkins' Es nun also die Zeilen „Du bist nichts als die Masse Bilder, die du gesehen hast ...“ wiederholt, baut sich langsam Spannung auf. Man rechnet damit, dass er mit seinem *Vorschlaghammer* gleich die Fernsehgeräte einschlagen wird und alles zu Ende ist. Stattdessen aber wendet Jenkins sich der Kamera – und damit uns, den *Betrachter\*innen* – zu; ganz nahe hält er seinen *Hammer* ins Bild – und schon erscheint der *handgeschriebene* *Abspann*. In *Mass of Images* ebenso wie in *Inconsequential Doggerel* mag Jenkins zwar pointiert sein in seiner Kritik an den Medien, er lässt aber untergründig ebenso durchblicken, dass es kein Entrinnen vor deren Zugriff gibt. In dem einen Video verzichtet er darauf, seinen *Vorschlaghammer* zu schwingen, im anderen wackelt er einfach mit

<sup>8</sup> Jenkins, Doggerel Life (zit. Anm. 4), S. 6. Übersetzung von Dominikus Müller.

seinem Hintern – und kommuniziert damit letztlich auch nichts anderes, als dass wir, die *Betrachter\*innen*, ihn doch einfach an „seinem Schwarzen Arsch lecken“ sollen.<sup>15</sup>

Wo sich *Mass of Images* mit den offensichtlich rassistischen Bildern auseinandersetzt, die wir alle konsumiert haben, stehen in *Inconsequential Doggerel* Bilder im Fokus, die tief im Unbewussten vergraben sind. In einem Text zur Arbeit aus dem Jahr 1982 schreibt Jenkins: „Wir müssen uns selbst nur eine Frage stellen: ‚Wie steht es um unser unterdrücktes mediales Unbewusstes?‘ Denn es hat immer schon Bilder gesammelt und versteckt, geschaffen aus dem alltäglichen LEBEN.“<sup>16</sup> *Seiner Meinung nach sind die unterdrückten Medienbilder, die wir in uns tragen, Träger von Symbolen und Anleitungen, die unsere Beziehungen untereinander, zu Freund\*innen und Liebhaber\*innen strukturieren. All diese Bilder werden im Verlauf von Inconsequential Doggerel collagiert, schichten sich auf, einige der Symbole durchziehen das gesamte Video. So ist in den meisten von Jenkins selbst gedrehten Szenen ein Football zu sehen – er steht hier für Fürsorge beziehungsweise ein Objekt großer Zuneigung. Er wird zwischen Paaren weitergegeben, bis sich alles ins Absurde steigert – einem Traum gleich, in dem wir versuchen, die Ereignisse des Tages zu verarbeiten; einem Traum, der diese Ereignisse letzten Endes aber doch eher eindampft, sodass uns wenig anderes bleibt, als Bedeutung aus dem scheinbar Bedeutungslosen herauszulesen.*

Strukturell handelt es sich bei *Inconsequential Doggerel* um die erste Arbeit, in der Jenkins versucht, seinen Begriff des doggerel formal anzuwenden. Er beschreibt das Video mit seinen verschiedenen abzweigenden Narrativen als eine „kinetische strukturelle Verknüpfung von narrativen und fiktionalen Konzepten.“<sup>17</sup> *Die Bilder, die aus dieser Kreuzung entstehen, wirken wie das Video-Äquivalent eines Schwindelanfalls. Inconsequential Doggerel nimmt uns mit auf eine nichtlineare Reise durch all den visuellen Schutt, der sich damals im Fernsehen anhäufte – Nachrichtenschnipsel, animierte Grafiken und Werbung – und rekontextualisiert dieses Material mit verschiedenen, von Jenkins selbst gedrehten Geschichten. Ziel des Projektes war es, das Publikum just der Flut von Symbolen und Metaphern auszusetzen, der wir täglich in den Fernsehprogrammen – oder, für ein zeitgenössisches Publikum: auf unseren Computern, Telefonen und Tablets – ausgesetzt sind. Zusammengeschweißt entlang dutzender Brüche ist das Video wie gemacht für Leute mit extrem kurzer Aufmerksamkeitsspanne: Material stottert vorwärts, wird gleich darauf wieder zurückgespult, angehalten, nochmal zurückgespult und noch einmal, bewegt sich dann wieder vorwärts, dann rückwärts, springt zu etwas vollkommen anderem. Fast wie Zappen durchs Fernsehprogramm eben. Den Unterschied aber macht der unorthodoxe Rhythmus dieser Arbeit, den Jenkins mithilfe eines Soundtracks akzentuiert, der aus der Bearbeitung all dieser Vorwärts- und Rückwärts-Geräusche entsteht – und der das Augenmerk damit auf die Bewegung selbst legt.*

Jenkins lernte den Begriff doggerel in seiner Zeit als Student am *Otis Art Institute* kennen (dem heutigen *Otis College of Art and Design*). Er studierte damals beim *Performance-Künstler Chris Burden*. Dieser hatte gerade seine Serie *The TV Commercials* (1973–77) fertiggestellt, die ihn in Los Angeles einem größeren Publikum bekannt machte. Die vier Werbeclips – TV Ad: *Through the Night Softly*, *Poem for L.A.*, *Chris Burden Promo* sowie *Full Financial Disclosure*, allesamt bezahlt und produziert von *Burden selbst* – begriffen sich als *Intervention* in das, was *Burden einmal als „den omnipotenten Würgegriff des Fernsehähthers“<sup>18</sup> beschrieben hat. Burden wollte das übliche Programm mit seinen Arbeiten stören – Clips, in denen wahlweise zu sehen war, wie er sich auf dem Boden in zerbrochenem Glas wälzt oder einfach vorliest, was er auf den Straßen von L.A. sieht. Ich erwähne Burdens TV-Arbeiten (die Jenkins bekannt waren) hier vor allem, um Jenkins' eigenen Umgang mit einem sehr ähnlichen Thema noch einmal kontrastierend hervorzuheben.<sup>19</sup> Konzeptuell gesehen war für Burdens The TV Commercials der Erwerb eines Sendeplatzes und das Ausspielen über die TV-Plattformen zentral. Bei diesen Arbeiten ist das Medium in der Tat die Message, und das Publikum besteht aus all den Zuschauer\*innen zu Hause vor dem Fernsehgerät, die zufällig eingeschaltet haben.*

Im Kontrast dazu begreift Jenkins *Inconsequential Doggerel* als eine Form von *Video-Ritual*, dessen Ziel eine Art *Reinigung* oder *Exorzismus* der Bilder und Nachrichten ist, die wir konsumieren, verarbeiten und unterbewusst abspeichern. Aufgrund seiner Länge und seiner experimentellen Machart war diese Arbeit für das *Mainstream-Fernsehen* „ungeeignet“ – auch wenn die darin zum Einsatz kommenden Techniken bald darauf, in Musikvideos aufgegriffen werden sollten. „Die Wiederaneignung wurde klarer für mich“, schrieb Jenkins über sein *Video-Ritual*, „nicht nur, dass man sich ein konzeptuelles Verfahren zurückholt – so ähnlich wie Picasso es tat –, sondern auch, dass man auf Grundlage der Werbeclips mit der Message des Mediums, dem kommunikativen Dogma unserer Tage, neue Metaphern erfindet.“<sup>20</sup> Als die Arbeit entstand, lag Jenkins Abschluss am *Otis Art Institute* gerade einmal ein Jahr zurück, und man kann neben *Burdens Einfluss* auch den einer ganzen Reihe anderer Professor\*innen erkennen.<sup>21</sup> Die Künstlerin *Betye Saar* etwa hat sich ihre gesamte Karriere hindurch mit Ritualen auseinandergesetzt, hat verschiedene Gedichte verfasst, die sich mit dem Verständnis von Ritualen beschäftigten und spirituelle Altäre geschaffen. 1980, während Jenkins an *Inconsequential Doggerel* arbeitete, eröffnete Saar im *Studio Museum in Harlem* gerade eine Ausstellung mit den Titel *Rituals*. Beeinflusst von Saar sollte das *Ritual* zu einem *Element* werden, das sich im Großteil von Jenkins' Arbeiten auffinden lässt; etwas, auf das er Zeit seiner gesamten Karriere zurückgriff, vor allem, wenn es darum ging, bei seinen Performances als *Griot* eine Verbindung mit dem Publikum aufzubauen. *Performance-Rituale* waren für

<sup>15</sup> Jenkins im Gespräch mit der Autorin, 20. Mai 2021.

<sup>16</sup> Treatment zu *Inconsequential Doggerel*, 21. Juni 1982, Archiv des Künstlers, Los Angeles.

<sup>17</sup> Jenkins, Doggerel Life (zit. Anm. 4), S. 89.

<sup>18</sup> Chris Burden, „The TV Commercials“, Electronic Arts Intermix, <https://www.eai.org/titles/the-tv-commercials-1973-1977>.

<sup>19</sup> 1986 ging Jenkins zu *South Bay Cablevision*, wo er öffentliches Fernsehen für die Zuschauer\*innen von Gardena, Kalifornien, produzierte. Die wichtigsten Arbeiten aus dieser Zeit sind *Theatrè Twenty Two*, eine Kollaboration mit *Harry Gamboa* und *Juan Garza* vom *Chicano-Kunstkollektiv Asco*. Ebenfalls beachtenswert ist die Serie #9, in der die Bands *Fat and Fucked Up*, *Primal Synthesis* und *The Last Minstrel Show from Below* the Underground zu sehen waren. Als es zu Beschwerden kam, dass Jenkins sich zu sehr auf Künstler\*innen aus Los Angeles konzentrierte, verließ er die Station wieder.

<sup>20</sup> Jenkins, Doggerel Life (zit. Anm. 4), S. 70. Übersetzung von Dominikus Müller.

<sup>21</sup> Jenkins wurde ebenfalls stark von seinen früheren Professor\*innen *Charles White* – mit dem er sich in *Momentous Occasions: The Spirit of Charles White (1977–1982)* auseinandersetzte –, *Gary Lloyd* und *Ilene Segalove* beeinflusst. Zudem schlagen sich die Theorien, die der Medientheoretiker *Gene Youngblood* in seinem Buch *Expanded Cinema* (1970), der damals zentralen Publikation zur experimentellen Arbeit mit dem *Bewegtbild*, aufgestellt hat, deutlich in *Inconsequential Doggerel* nieder.

22 Jenkins' früheste Texte entstanden 1977 im Rahmen eines Drehbuch-Kurses am Santa Monica College. Der Titel des Drehbuchs, das er damals verfasste – In Order to Better Understand: Excuse Me; In Order to Better Understand Our Troubled World (dt. in etwa „Für besseres Verständnis: Entschuldigen Sie mich; für besseres Verständnis unserer gestörten Welt“) –, lässt bereits eine Affinität für den doggerel-Stil erkennen, noch bevor Jenkins mit dem Begriff selbst in Berührung kam.

23 Ulysses Jenkins, The Nature of Doggerel (Künstlertext, 1985). Übersetzung von Dominikus Müller.

24 Cakewalk: A Performance by Houston Conwill wurde mit Unterstützung des National Endowment for the Arts Fellowship, des California Arts Council sowie des Long Beach Art Museum's Video Access Program fertiggestellt, das die benötigte Schnitt-Technik im Museum bereitstellte.

25 Jenkins im Gespräch mit der Autorin, 12. Mai 2021.

26 Jenkins im Gespräch mit der Autorin, 12. Mai 2021. Der Regisseur und Editor Peter Kirby betreibt seit 1989 Media Art Services, ein Unternehmen, das Recherchetätigkeiten und die Produktion von Medieninhalten für Museen, Galerien und Künstler\*innen anbietet. Seine Mitarbeit war essenziell für die Realisierung von Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation.

27 Für weitere Ausführungen zu CPT, siehe: Meg Onli (Hg.), Colored People Time, Philadelphia: Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 2020.

Jenkins auch eine Möglichkeit, westliche Formen der Auseinandersetzung zu dezentrieren und stattdessen jene der Diaspora in den Mittelpunkt zu stellen. Die Verwendung von Technologie im Sinne eines Rituals – etwas, das wir tagtäglich völlig selbstverständlich machen – erlaubte es ihm schließlich, sich mit anderen über die vom Imperialismus willkürlich gezogenen Grenzen hinweg in Verbindung zu setzen.

Hinter Jenkins' Performances und Videos steht die gesamte Zeit hindurch eine konsequente Schreibpraxis.<sup>22</sup> Zu beinahe jeder Arbeit – auch zu den nicht realisierten Projekten – gibt es ein Treatment. Zu einigen Arbeiten finden sich in seinem Archiv zudem Storyboards, choreografische Anweisungen, Bühnenbilder und Texte. Im Fall von Inconsequential Doggerel existiert sowohl ein Treatment als auch ein signierter und datierter Text mit dem Titel The Nature of Doggerel, zu dem auch ein Bild gehört, auf dem Jenkins ohne Hemd und mit verlorenem Blick abgebildet ist (höchstwahrscheinlich entstanden bei den Dreharbeiten zu Inconsequential Doggerel). Dieser Text stammt von 1985 – und wurde damit erst Jahre nach der Doggerel-Serie verfasst. An ihm fällt insbesondere auf, dass Jenkins auch damals noch versuchte, seine Idee eines Doggerelismus einem breiteren Publikum nahezubringen. Demonstrierte Inconsequential Doggerel die doggerel-Technik, so bot The Nature of Doggerel die Möglichkeit, den allgemeineren Einfluss dieser Strategie auf seine Praxis darzulegen. Höchstwahrscheinlich entstand dieser Text im Rahmen eines Förderantrags, aber so, wie er sich jetzt losgelöst im Archiv findet, wirkt er wie eine Art Manifest, das noch einmal zum Ausdruck bringt, wie überzeugt Jenkins vom Konzept des doggerel war. Selbst zu diesem frühen Zeitpunkt seiner Karriere gelingt es dem Künstler, die Vielfalt an Ansätzen – experimentell, dokumentarisch und narrativ – zu vermitteln, die er in seiner Praxis vereint. Jenkins versteht seine Arbeiten als eine „sich entwickelnde Sequenz von Ritualen, die sich in [einem] konstanten Zustand der Metamorphose befinden ... in dem sich Metaphern ausdehnen und Fragen über sich und uns stellen; UND ZUDEM über die Welt, in der wir leben.“<sup>23</sup> ☒

Vor Kurzem habe ich mit Ulysses telefoniert. Ich wollte mit ihm über einige Ungereimtheiten sprechen, die mir beim Erstellen seiner Videografie in Bezug auf die Jahreszahlen aufgefallen waren. Korrekte Datierungen hatten mich eigentlich nie besonders interessiert, so etwas im Blick zu haben, war auch nie meine Stärke. Und ich dachte eigentlich, dass es sich bei Ulysses ähnlich verhielt (ich sollte bald eines Besseren belehrt werden). Als Erin und ich die Arbeit an der Ausstellung begannen, wurde uns bald klar, dass wir für Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation zumindest eine semi-offizielle Chronologie seiner Werke erstellen müssten. Zumindest aber musste geklärt werden, wann welche Arbeit denn nun fertiggestellt worden war. Also fragte ich bei Ulysses nach, warum Remnants of the Watts Festival zwar 1972 und 1973 gedreht, aber erst 1980 geschnitten wurde; warum die Performance Dream City 1981 stattfand, das Video aber auf 1983 datiert; und warum Cakewalk: A Performance by Houston Conwill 1983 dokumentiert, aber erst 1989 abgeschlossen wurde.<sup>24</sup> „Das war alles eine Frage des Zugangs“, antwortete Ulysses durchs Telefon.<sup>25</sup> „Du darfst nicht vergessen, dass wir nicht über das Editing-Equipment verfügten, das ihr heute alle zur Verfügung habt, und als Schwarze Videokünstler\*innen hatten wir damals sehr viel weniger Zugang dazu als weiße Künstler\*innen. Jedes Mal, wenn dir eine Lücke in der Chronologie auffällt, kannst du davon ausgehen, dass ich nicht die richtige Technik zur Verfügung hatte, um die Arbeit fertigzustellen. Für mich hat sich das erst durch Peter Kirby geändert, und das ist auch der Grund, warum ich immer noch so eng mit ihm arbeite. Erst durch die Bekanntschaft mit ihm war es mir möglich, meine Arbeiten zeitnah abzuschließen.“<sup>26</sup> In meinem Verständnis war der Doggerelismus immer eine Art Methodologie, die Ulysses verwendete, um das Experimentelle sowie alternative Erzählstrukturen ins Zentrum seines Werkes zu stellen. Auch leuchtete mir stets ein, warum sich ein derart musikalisch begabter und hintergründig-verschmitzter Künstler wie er für eine so irreguläre und komische Versform begeisterte. Erst jetzt wurde mir die gelebte Realität eines Schwarzen Künstlers dahinter klar, eines Schwarzen Künstlers, dessen Medium Video damals zudem gerade erst dabei war, sich in der zeitgenössischen Kunst zu etablieren.

Ich habe intensiv über das Konzept der Colored People's Time (CPT) gearbeitet.<sup>27</sup> Diese Redewendung aus der Schwarzen Umgangssprache ist zum einen eine Art politischer Performance, um dem Zwang des Kapitalismus zu Produktivität, Effizienz und Pünktlichkeit etwas entgegenzusetzen, zum anderen aber einfach auch ein Insider-Witz unter Schwarzen Menschen. CPT ermöglicht es Schwarzen Menschen, sich gemäß einer Zeitlichkeit zu verhalten, die von unseren eigenen inneren Rhythmen und nicht von der Uhr bestimmt ist. CPT dreht der White Supremacy dabei eine lange Nase. Ich habe CPT – entstanden auf den Plantagen vor dem Bürgerkrieg – darüber hinaus auch immer so begriffen, als dass in diesem Konzept die unzähligen Verzögerungen mitbezeichnet sind, mit denen wir als Schwarze Menschen im Hinblick auf Reparationen, Gerechtigkeit und den Zugang zu Reichtum und Unterstützung – anders als weiße Amerikaner\*innen – zu kämpfen haben. Doggerelismus funktioniert auf eine ähnliche Art und Weise: ein Substantiv, in dem zugleich ein bestimmtes Zeitempfinden zum Ausdruck kommt.

Nachdem Ulysses und ich über die abweichenden Jahreszahlen und die zeitlichen Diskrepanzen in seinem Werk gesprochen hatten, hatte ich noch eine allerletzte Frage an ihn. Es ging um die korrekte Beschreibung einer Performance. Manchmal bedeutet kuratieren, die Praxis eines\*r Künstlers\*in in größere historische Bewegungen und Konzepte einzuordnen. Manchmal aber geht es auch um ganz profane Dinge, die ein Kunstwerk klarer werden lassen.

Mir war also eine Abweichung in Bezug auf die Dauer der Performance Dream City (1981) aufgefallen. Diese Performance, die am 18. September (Senga Nengudis Geburtstag) begonnen hatte und bis zu Ulysses' Geburtstag am 19. dauern sollte, wird oft als 24-Stunden-Performance bezeichnet. Im Treatment zu Dream City ist die Dauer aber mit 18 Stunden angegeben. Was also stimmt? Wir rechneten nach. Die Performance hatte um 6 Uhr morgens begonnen und ging bis ca. 3 Uhr nachts – macht etwa 21 Stunden. Ulysses lachte und sagte: „Das ist in Doggerel-Stunden angegeben.“ „Ist das dein letztes Wort dazu?“, witzelte ich zurück. „Ja, ich denk mal“, sagte Ulysses. Dann machte er eine kleine Pause. „Mein ganzes Leben ist ein einziger Doggerel-Trip.“

The artist Charles White famously argued that his everyday depictions of Black people were in fact universal in that they embody the deep range and core of the human condition: “I like to think that my work has a universality to it. I deal with love, hope, courage, freedom, dignity—the full gamut of human spirit.”<sup>1</sup> In the same fashion, Ulysses Jenkins has strategically utilized the notion of multiculturalism within his practice as a means to highlight, honor, and align people of color and a variety of cultures that have historically been oppressed or nearly erased by white supremacy. Situating multiculturalism through the lens of Blackness and offering an approach rooted in collaboration, throughout his oeuvre Jenkins has opposed the apparatuses and systems of power that often regulate and muddy productive and innovative cultural exchange.

Jenkins’s investment in multiculturalism stems from the personal place of being a by-product of the Great Migration (his parents descend from Texas and Louisiana) and being born and raised in the cultural epicenter that is Los Angeles. Growing up, his formative years in education were shaped within the Los Angeles Unified School District (LAUSD); he attended Hamilton High School, which at that time was unofficially integrated but still predominantly white. Jenkins graduated from high school in 1964, the same year the Civil Rights Act was enacted, though LAUSD would not officially desegregate schools until 1976. In her 2017 book *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*, the art historian Kellie Jones outlines this tumultuous era of both integration and “white flight” throughout the city:

Los Angeles public schools emerged in a multicultural environment, serving Asian, Latino, African American, Native American, and white pupils. In the nineteenth century, however, California law allowed the separation of whites once there were ten or more students of color. This practice continued into the next century, with liberal transfer policies that allowed white students to leave their racially mixed district schools for those where whites were in the majority . . . . By the 1970s, Los Angeles was one of the battlegrounds in the ongoing struggle for desegregation and educational equity, reinforcing the view that education continued to be an important emblem of citizenship.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s* (Durham: Duke University Press, 2017), 12.

Jenkins recounts this time during his childhood, growing up near Culver City on the edge of the various Hollywood studios and the larger entertainment industry while dealing with the racial implications of the time. In his manuscript *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot*, he notes:

When I was a kid, the whole area around La Cienega and Jefferson was just open fields and they used to shoot Westerns near the vacant lots. We were the third Black family that moved in on the block. For the most part, the other people were Caucasian. It was sort of a welcome to the integration movement and getting to know other people from different backgrounds. That’s the way that I grew up. To a certain degree, it ends up being reflected in my work.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ulysses Jenkins, *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot* (Los Angeles: Oreste, 2018), 10.

After deciding to attend college in the South and receiving his BA in fine arts (drawing and painting) in 1969 from Southern University in Baton Rouge, one of the largest historically Black colleges in Louisiana, Jenkins returned to Los Angeles to continue his artistic career with a focus on painting. He was inspired to take on muralism after building large-scale painted sets for skits and performances created by youth during his time as a probation officer through the Los Angeles Probation Department at Central Juvenile Hall. Other influences he would cite were the murals of East Los Angeles and alternative and anti-mural interventions performed by Asco, the Chicano art collective; Jenkins would later go on to work with several members of the collective, including Harry Gamboa, Juan Garza, Daniel Joseph Martinez, and Patssi Valdez.<sup>4</sup> Shortly after his time as a probation officer, Jenkins moved to Venice and initiated and participated in mural projects across the city, including the historic *Great Wall of Los Angeles*, which was spearheaded by the artist Judy Baca through the Social and Public Art Resource Center (SPARC). Located in the Tujunga Wash Flood Control Channel, the half-mile-long mural focuses on the history of California and highlights the often underrepresented figures of color who have shaped the cultural and sociopolitical landscape of the state. Recalling the several-year endeavor that was initiated in the summer of 1976, Baca described her vision for the mural:

When I first saw the wall, I envisioned a long narrative of another history of California; one which included ethnic peoples, women and minorities who were so invisible in conventional textbook accounts. The discovery of the history of California’s multi-cultured peoples was a revelation to me as well as to the members of my teams . . . . Working toward the achievement of a difficult common goal shifted our understanding of each other and most importantly of ourselves.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Erika Doss, “Raising Community Consciousness with Public Art: Contrasting Projects by Judy Baca and Andrew Leicester,” *American Art*, vol. 6, no. 1 (1992): 71.

Made with the collective efforts of artists and youth groups from various parts of the city, Jenkins’s section of the mural, titled *1848 Bandaide*, portrays a revisionist history of the Gold Rush era, centering figures such as Joaquin Murrieta, a legendary Mexican American outlaw who, in Jenkins’s depiction, represents the dispossessed Native and Mexican communities who were violently forced off of their land. He also depicts historical Black figures such as Biddy Mason, a woman born into slavery who famously petitioned her right to freedom upon arriving in California. She eventually founded the First African Methodist Episcopal Church in Los Angeles and became a real estate mogul in the late 1800s.

<sup>1</sup> Jeffrey Elliot, “Charles White: Portrait of an Artist,” *Negro History Bulletin* 41, no. 3 (May–June 1978): 825.

<sup>4</sup> Jenkins in conversation with the author, May 2021. Martinez and Garza were members of Asco only briefly. Valdez was the makeup artist for Jenkins’s *Without Your Interpretation* (1984), and Jenkins was the executive producer on two episodes of the public-access television show *Theatre Twenty Two* in which Gamboa and Garza starred. Jenkins has collaborated with Martinez many times over the years, most notably in his performance *Talking Hut* (1992).

Jenkins also worked with the Brockman Gallery, helmed by the brothers Alonzo and Dale Davis, and was hired as a project manager to work with Black and Brown youth in areas such as Gardena, Inglewood, and Lawndale to generate several murals on local storefronts and city agencies. He was later invited to contribute to the sprawling Crenshaw Wall mural, a visual landmark in the historically Black neighborhood of Leimert Park that was initiated in 1974, Jenkins's contribution to the mural was titled *The Azz Izz* (1976) and featured the legendary jazz musicians Billy and Carolyn Harris, who ran a popular jazz club in Venice under the same name. Finally, Jenkins embarked upon his own large-scale mural, *Transportation Brought Art to the People* (1976), a monumental vision of the various cultural influences that have shaped California, flanked by the roaring presence of a high-speed train and the majestic stillness of a redwood tree, which doubles as two brown hands in prayer. This mural, which still holds court alongside the US 101 freeway on what was then the Department of Motor Vehicles building on Hope Street, depicts Chinese, Black, Mexican, and Native figures in cultural garb, highlighting their presence and contributions to the emergence of the trans-continental railroad, a major railway system that ultimately allowed for mass migration and trade between the East and West Coasts. These figures represent the multitude of invisible laboring bodies who ultimately did the backbreaking work to make this pivotal means of transportation possible, once again rubbing against the history of erasure and instating the advent of multiculturalism as the driver of California's excellence.

After his stint in muralism, Jenkins eventually studied video and performance at Otis Art Institute (now Otis College of Art and Design) in the now-defunct Intermedia Department and was taught by such luminaries as Chris Burden, Carl Cheng, Betye Saar, and Charles White. Upon graduating he submitted his performance-turned-video work *Two-Zone Transfer* (1979) to the NEA and received an Individual Artist Fellowship Grant for video in 1980. A few years later, using some of the funds from a second NEA grant, Jenkins created Othervisions Studio, an "artistic outlet for multicultural expression" in Los Angeles.<sup>6</sup> The "other" aspect of the studio's philosophy was rooted in alternative and experimental forms of art-making but was also a response to the lack of representation and support for artists of color from major art institutions and galleries in the city. Jenkins initiated Othervisions as a conceptual incubator in which fellow artists could workshop and collaborate on new ideas and projects. He utilized the space as both a working studio and a communal center for performance, live music, dance, and other creative endeavors. Among those who frequented Othervisions were artists Maren Hassinger, Senga Nengudi, and May Sun, as well as Rudy Perez, a noted innovator in postmodern dance who offered a series of movement workshops in the space called "Art Moves." During this time, these artists produced several seminal performances that Jenkins participated in or documented through video. *Voices* (1984), which premiered at the Women's Building in Los Angeles, was a performance written and directed by Hassinger that dealt with the precarity of nature in an ever-evolving technological society. The piece consisted of individual voices that represented survival, intolerance, nature (performed by Jenkins), message, and aging, and the performers were conducted like members of an orchestra into an interplay of monologues and a rousing crescendo of concerns. Sun produced *The Great Wall or How Red Is My China?* (fig. 4), a multimedia performance that debuted in 1986 at Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE). *The Great Wall* was in part a response to the mixed feelings of a younger generation of Chinese Americans with regard to the Chinese Communist Party led by Mao Zedong. Sun, who delivered a riveting and comical monologue about the turbulent history, reflected upon her own familial connections to the party, centering her two aunts who joined while attending Yenching University in Beijing. Jenkins played the acclaimed singer and actor Paul Robeson, who was a noted ally of Mao and who famously sang "*Chee Lai!*" (or, "March of the Volunteers") in Mandarin, which eventually became the national anthem for the party.

Aside from participating in and facilitating other artists' projects, Jenkins produced several works during the formation of Othervisions Studio. Inspired by teaching alongside Allan Kaprow during a brief stint as an assistant professor of video production at the University of California, San Diego, Jenkins integrated the concept of "happenings" into his work, orchestrating multilayered, large-scale performances and bringing together artists from various cultural backgrounds and practices. *Dream City* (1981) was a performance that took place over the course of nearly twenty-four hours at the dancer Rachel Rosenthal's studio, culminating in a midnight celebration of his thirty-fifth birthday.<sup>7</sup> *Dream City* showcased a variety of artists and performers who, over the course of the day, were invited to take the stage and embark upon improvisational or premeditated performances. Jenkins would intermittently intervene between acts, presenting himself as a griot, enacting various rituals and dream-scapes throughout the durational performance. As Nengudi later reflected:

<sup>7</sup> The performance was later turned into Jenkins's video *Dream City* (1983).

Maren, Ulysses, and I were in the space for 24 hours. So, what happened is artists like Nobuko Miyamoto and various others would come in to perform, but we were the constants. It was important that when all this stuff was happening with the institutions, we as people of color were working together: Japanese, Chinese, Latino, and African American. We were actually working together, and that was really exciting, sharing our cultures.<sup>8</sup>

Jenkins was also deeply invested in the plight and ongoing struggle of Indigenous peoples. In an artist statement written in 1995, he proclaimed:

<sup>8</sup> Allie Tepper, "Individual Collective: A Conversation with Senga Nengudi," in *Side by Side: Collaborative Artistic Practices in the United States, 1960s–1980s*, Gwyneth Shanks and Allie Tepper, ed., vol. 3 of the *Living Collections Catalogue* (Minneapolis: Walker Art Center, 2020), <https://walkerart.org/collections/publications/side-by-side/individual-collective-a-conversation-with-senga-nengudi>.

<sup>9</sup> Ulysses Jenkins, artist statement, 1995. Artist's archive, Los Angeles.

Jenkins centered the ongoing erasure and violence inflicted upon Indigenous peoples in various performances and video works, including *Columbus Day: A Doggereal* (1980), *Bay Window* (1990), and *Being Witness: Haida* (1992). *Columbus Day: A Doggereal*, performed at LACE on Columbus Day (now reclaimed as Indigenous Peoples' Day), came to fruition only a few short years after the height of activism by the American Indian Movement and spoke to the ongoing genocide of Native Americans. The performance piece Jenkins created took place within a multimedia environment that featured a vintage lawn mower encircled by a barrier of soil and propped atop a palm tree trunk. Unbeknownst to the audience, Jenkins had placed a dead squirrel inside the trunk, which eventually filled the gallery with an inescapable stench of rotting flesh. While the squirrel's decomposing carcass represented the Indigenous peoples who had lost their lives to colonial violence, the lawn mower symbolized the brute gestures of imperialism, unmercifully mowing down anything in its path.

Shortly after moving to the Bay Area, Jenkins attended the annual Unthanksgiving Day or the Indigenous People's Sunrise Ceremony that is held on Alcatraz to commemorate the 1969 protest in which members from the Red Power movement occupied the island. During this time he also produced *Bay Window*, a performance event that took place at the Exploratorium in San Francisco, where he was part of the museum's artist research program. Jenkins utilized the videophone, an early teleconferencing technology that could transmit video and audio signals to multiple users who could see and interact with each other in real time. *Bay Window* centered environmental justice and the reclamation of land, and included performance, poetry, and music in front of a live audience. Uniting several artists and Indigenous groups up and down the West Coast with a technology that would precede the likes of Zoom or FaceTime, *Bay Window* comprises a multitude of happenings, including documentation of the Coast Miwok people at Point Reyes during their annual Acorn Festival; spoken word by L. Frank Manriquez (Tongva/Ajachmem), based in Santa Monica; and a conversation with Reg Davidson and Jim Hart, two prominent Native carvers from Haida Gwaii, off the coast of British Columbia. The following year, while in residence at the Headlands Center for the Arts, Jenkins produced *Being Witness: Haida*, a cinema vérité-style documentary in which he followed and interviewed Davidson and Hart. The video opens with the omnipresent voice of Davidson overlaid with a still image of meandering clouds and a bright blue sky: "We spent the last five hundred years listening to Europeans on their ways of life and doing things and what they've done to the Earth. Now it's their turn to listen to us, the way we looked after it before they came and did what they did." Jenkins documents the two men's individual processes of carving a totem pole and a sea canoe, highlighting the sacred rituals and generational practices that have shaped their work, culminating in a public reception and ceremony surrounding the objects.

The utilization of multiculturalism as a national ideal and collective marker has received ongoing criticism within political and scholarly circles alike, and the question of who benefits from this identity has been complicated by its fraught history of being instrumentalized by governing bodies and cultural agencies time and again. The use of the term in the 1990s, flanked by the aftermath of the Reaganomics era and the onset of the culture wars, marked it as a failed project in an attempt to elicit a picture of the nation as a unified front as opposed to the reality of a fractured and complex society marked by cultural differences and helmed by Western imperialism. The interdisciplinary scholar Lisa Lowe, in *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics*, writes:

<sup>10</sup> Lisa Lowe, *Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics* (Durham: Duke University Press, 1996), 9.

What does it mean, though, when the term is utilized, practiced, and documented through a Black radical imaginary? How does this imaginary propose a universalism that differs from a faux universalism typically handed down to people of color in an attempt to quell the injustices and oppression that are inflicted upon them? How can the term be reclaimed or appropriated for liberatory use, as a way to truly unite and build solidarity among communities and cultures marked by their own individual histories?

These are the questions that center Jenkins's practice and his ongoing pursuit of laying bare the sociopolitical issues of our time and creating space and platforms for a vibrant community of Californian artists who have survived on the margins, only to be accepted by the institution decades later, if at all. In *Doggerel Life*, which was written with support from

The invisible made visible American Apartheid: A practice made apparent by the reduction of Native American heritage by business to mascot and symbol for consumption by the colonizing culture. Politicians debate reconciliation amongst the races yet rarely do they mention in these discussions anything about Native peoples unless it concerns denying assistance, manipulating into storing nuclear waste on reservations, spilling of oil in sacred fishing areas and denying the right to fish and hunt.<sup>9</sup>

funds received from his first California Arts Council Multi-Cultural Entry Grant, Jenkins writes of his beloved comrades:

Their worthiness was not always considered significant, kept under the shadow of an uncharted matrix for artists of color in the face of the pretentiousness asserted and reflected by insensitive, mainstream depictions of multiculturalism, at the time due to the honorarium attached to commissioned, multicultural opportunists. We played and paid no attention to our cultural differentials as a divarication; rather myself and my associates continued to greatly benefit. The acceptance of multiculturalism professes the true cultural importance of our shared reality. Premises of multiculturalism will sustain and nurture the evolution of our society, to develop new genres of artistic expression based upon the visions of all sectors of our society. This has been our benefit to behold and mine to pronounce.<sup>11</sup>

11 Jenkins, Doggerel Life, 148–49.

Jenkins would later go on to create works such as *The Video Griots Trilogy* (1989–91), a three-part exploration of the African diaspora that considers the interconnectedness of Native and African-American histories and the origins and cultural influences of East African communities, and *Bequest* (2002), a direct response to the xenophobia experienced by Middle Eastern women post-9/11. Jenkins's ongoing desire to explore, connect, and provide education around the various cultures and backgrounds that have shaped him speaks of a multicultural griot whose practice is rooted in collaboration, collectivity, and the possibility of an emancipatory future.

Der Künstler Charles White hat bekanntermaßen behauptet, dass seine Alltagsdarstellungen Schwarzer Menschen eigentlich universell sind, insofern sie das gesamte Spektrum und den Kern der *Conditio Humana* verkörpern: „Ich denke, dass mein Werk etwas Universelles hat. Ich verhandle Liebe, Hoffnung, Mut, Freiheit, Würde – die komplette Skala der menschlichen Seele.“<sup>1</sup> Auf ähnliche Weise hat Ulysses Jenkins den Begriff des Multikulturalismus innerhalb seiner Praxis strategisch als Mittel genutzt, um People of Color und eine Vielfalt von Kulturen ins Zentrum zu rücken, zu ehren und zu verbinden, die von der weißen Vorherrschaft historisch unterdrückt oder nahezu ausgelöscht worden sind. Indem Jenkins den Multikulturalismus durch die Linse des Schwarzseins betrachtet und einen auf Zusammenarbeit basierenden Ansatz anbietet, wendet er sich in seinem gesamten Werk gegen die Apparate und Machtsysteme, die einen produktiven und erfolgreichen kulturellen Austausch oft regulieren und trüben.

Jenkins' Engagement für Multikulturalismus rührt daher, dass er selbst ein Nachfahre der Great Migration (seine Eltern stammen aus Texas und Louisiana) und im kulturellen Epizentrum von Los Angeles geboren und aufgewachsen ist. Seine Kindheit und Jugend waren geprägt von einer Schullaufbahn im Los Angeles Unified School District (LAUSD); er besuchte die Hamilton High School, die zum damaligen Zeitpunkt bereits inoffiziell integrativ agierte, aber immer noch überwiegend von weißen Kindern besucht wurde. Jenkins schloss die High School 1964 ab, im selben Jahr, in dem der Civil Rights Act verabschiedet wurde, auch wenn die rassistisch begründete Segregation von Schulen im LAUSD erst 1976 offiziell aufgehoben wurde. Die Kunsthistorikerin Kellie Jones skizziert diese turbulente Ära der Integration und der „White flight“<sup>2</sup> in ihrem Buch *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s* von 2017:

Die öffentlichen Schulen in Los Angeles entstanden in einem ethnisch diversen Umfeld mit asiatischen, lateinamerikanischen, afroamerikanischen, indigenen und weißen Schüler\*innen. Im 19. Jahrhundert erlaubte das kalifornische Gesetz jedoch den getrennten Unterricht weißer Schüler\*innen, sobald es zehn oder mehr BIPoC-Schüler\*innen gab. Diese Praxis hielt sich bis ins darauffolgende Jahrhundert in Form einer liberalen Schulwechselfolitik, die es weißen Schüler\*innen erlaubte, ihre gemischten Schulbezirke zu verlassen und in solche zu wechseln, wo sie in der Mehrheit waren. [...] In den 1970er-Jahren war Los Angeles eines der Schlachtfelder im anhaltenden Kampf um Integration und Bildungsgerechtigkeit, was die Auffassung unterstreicht, dass Bildung weiterhin ein entscheidendes Symbol in Fragen der Bürgerrechte ist.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*, Durham: Duke University Press 2017, S. 12. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

Jenkins erzählt von dieser Zeit seiner Kindheit, in der er in der Nähe von Culver City am Rande der zahlreichen Hollywood-Studios und der größeren Unterhaltungsindustrie aufwuchs, während er sich gleichzeitig mit den rassistischen Implikationen der damaligen Zeit auseinandersetzen musste. In seinem Manuskript mit dem Titel *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot* schreibt er:

Als ich ein Kind war, bestand die gesamte Gegend um La Cienega und Jefferson nur aus Feldern, und neben den leeren Grundstücken wurden Western gedreht. Wir waren die dritte Schwarze Familie, die in den Häuserblock zog. Die übrigen Bewohner\*innen waren zum überwiegenden Teil weiß. Wir wurden sozusagen in der Integrationsbewegung willkommen geheißen und lernten Menschen unterschiedlicher Herkunft kennen. So bin ich aufgewachsen. In gewisser Weise spiegelt sich das in meiner Arbeit wider.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Ulysses Jenkins, *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot*, Los Angeles: Oreste 2018, S. 10. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

Jenkins beschloss, sich an einem College im Süden der USA einzuschreiben und legte 1969 seinen BA in Kunst (Zeichnen und Malerei) an der Southern University in Baton Rouge ab, einer der größten historisch Schwarzen Hochschulen in Louisiana. Anschließend kehrte er nach Los Angeles zurück, um seine künstlerische Laufbahn fortzusetzen und sich auf die Malerei zu konzentrieren. Er begann mit Wandmalerei, nachdem er während seiner Zeit als Bewährungshelfer in der Central Juvenile Hall, einer Jugendstrafanstalt in Los Angeles, große Kulissen für Theaterstücke und Aufführungen von Jugendlichen gebaut hatte. Weitere Einflüsse, die Jenkins anführt, sind die Wandbilder im Raum East Los Angeles sowie die Interventionen von Asco, einem Chicano-Kunstkollektiv, das das Genre der Wandmalerei erweiterte. Später sollte Jenkins mit mehreren Mitgliedern des Kollektivs zusammenarbeiten, darunter Harry Gamboa, Juan Garza, Daniel Joseph Martinez und Patssi Valdez.<sup>5</sup> Kurz nach seiner Zeit als Bewährungshelfer zog Jenkins nach Venice und beteiligte sich an Wandmalereiprojekten in ganz Los Angeles, die er zum Teil initiierte – darunter die historische Great Wall of Los Angeles, die von der Künstlerin Judy Baca entworfen und durch das Social and Public Art Resource Center (SPARC) umgesetzt wurde. Die knapp einen Kilometer lange Wand im Hochwasserschutzkanal Tujunga Wash wirft ein neues Licht auf die Geschichte Kaliforniens und rückt die häufig vernachlässigten Darstellungen von BPoC ins Zentrum, welche die kulturelle und soziopolitische Landschaft des Bundesstaates mitgeprägt haben. Baca beschrieb ihre Vision des Wandgemäldes, die sie ab Sommer 1976 über mehrere Jahre umsetzte, wie folgt:

Als ich die Wand zum ersten Mal sah, stellte ich mir eine lange Erzählung über eine andere Geschichte Kaliforniens vor, eine, in der Ethnien vorkommen, Frauen und Minderheiten, die in den konventionellen Geschichtsbüchern unsichtbar sind. Die Entdeckung der Geschichte der multikulturellen Bevölkerung Kaliforniens war sowohl für mich als auch für die Mitglieder

<sup>1</sup> Jeffrey Elliot, „Charles White: Portrait of an Artist“, *Negro History Bulletin* 41, Nr. 3, Mai–Juni 1978, S. 825. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

<sup>2</sup> „White flight“ („weiße Flucht“) beschreibt die plötzliche oder allmähliche Abwanderung weißer Menschen aus Gebieten, die ethnisch vielfältiger werden. Ab den 1950er- und 1960er-Jahren wurde der Begriff in den Vereinigten Staaten populär. Er bezog sich auf die groß angelegte Migration von weißen Menschen verschiedener europäischer Abstammung aus ethnisch gemischten städtischen Regionen in homogenere suburbane oder exurbane Regionen.

<sup>5</sup> Jenkins im Gespräch mit der Autorin, Mai 2021. Martinez und Garza waren nur kurz Mitglieder bei Asco. Valdez war die Makeup-Künstlerin bei Jenkins' Performance *Without Your Interpretation* (1984), und Jenkins war Executive Producer bei zwei Episoden der öffentlich-rechtlichen Fernsehshow *Theatre Twenty Two*, in der Gamboa und Garza Hauptrollen spielten. Jenkins hat über die Jahre vielfach mit Martinez zusammengearbeitet, vor allem in seiner Performance *Talking Hut* (1992).

meiner Teams eine Offenbarung. [...] Wir arbeiteten zusammen auf ein schwieriges, gemeinsames Ziel hin, und das veränderte unser Verständnis der jeweils anderen, aber vor allem das von uns selbst.<sup>6</sup>

© 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

*Aus den kollektiven Anstrengungen der Künstler\*innen und Gruppen von Jugendlichen aus verschiedenen Stadtteilen von Los Angeles ist in Jenkins' Abschnitt der Mauer unter dem Titel 1848 Bandaide das Porträt einer revisionistischen Geschichtsschreibung der Goldrausch-Ära entstanden, bei der Figuren wie Joaquín Murrieta im Zentrum stehen. In Jenkins' Darstellung repräsentiert der legendäre mexikanische Outlaw die enteigneten Indigenen US-Amerikaner\*innen und mexikanischen Communitys, die gewaltsam von ihrem Land vertrieben wurden. Er porträtiert auch historische Schwarze Persönlichkeiten wie Biddy Mason, eine Frau, die in die Sklaverei hineingeboren wurde und berühmt dafür ist, ihr Recht auf Freiheit mit einer Petition erstritten zu haben, nachdem sie in Kalifornien ankam. Sie gründete schließlich die First African Methodist Episcopal Church in Los Angeles und wurde im späten 19. Jahrhundert zu einer erfolgreichen Immobilienunternehmerin.*

*Jenkins arbeitete auch mit der Brockman Gallery der Brüder Alonzo und Dale Davis zusammen, die ihn als Projektmanager anstellten, um mit BIPOC-Jugendlichen aus Bezirken wie Gardena, Inglewood und Lawndale mehrere Wandbilder an lokalen Geschäften und städtischen Einrichtungen zu gestalten. Später wurde er eingeladen, einen Beitrag zur weitläufigen Wandmalerei an der Crenshaw Wall beizusteuern, einem Wahrzeichen des historisch Schwarzen Bezirks Leimert Park, die 1974 begonnen wurde. Jenkins' Beitrag trug den Titel The Azz lzz (1976) und zeigte unter anderem die legendären Jazzmusiker\*innen Billy und Carolyn Harris, die einen beliebten Jazzclub in Venice mit demselben Namen betrieben. Und schließlich machte sich Jenkins an seine eigene großformatige Wandmalerei mit dem Titel Transportation Brought Art to the People (1976), eine monumentale Sicht auf die unterschiedlichen kulturellen Einflüsse, die prägend für Kalifornien waren und von der dröhnenden Präsenz eines Hochgeschwindigkeitszuges und der majestätischen Ruhe eines Redwood-Mammutbaums eingefasst werden wie von zwei gigantischen braunen Händen im Gebet. Dieses Wandgemälde, das immer noch auf einem Gebäude in der Hope Street neben dem Highway 101 zu sehen ist, gibt chinesische, Schwarze, mexikanische und Indigene Figuren in Gewändern ihrer jeweiligen kulturellen Tradition wieder und wirft so ein Schlaglicht auf ihre Präsenz und ihren Beitrag zum Entstehen der transkontinentalen Eisenbahnlinie, einem Schienennetz, das letztlich die große Migration ebenso ermöglichte wie den regen Handel zwischen Ost- und Westküste. Diese Figuren stehen für die vielen unsichtbaren Arbeiter\*innen, die die harte Arbeit verrichteten und dieses bedeutende Transportmittel überhaupt erst ermöglichten. Wieder einmal setzt er dem historischen Vergessen eine andere Darstellung entgegen, die in diesem Fall den Aufstieg des Multikulturalismus als Motor für Kaliforniens spätere Vorrangstellung definiert.*

*Im Anschluss an seine Auseinandersetzung mit Wandmalerei studierte Jenkins schließlich Video und Performance am Otis Art Institute (das heutige Otis College of Art and Design) im mittlerweile aufgelösten Intermedia Department. Dort unterrichteten zu der Zeit namhafte Künstler\*innen wie Chris Burden, Carl Cheng, Betye Saar und Charles White. Nach seinem Abschluss reichte er Two-Zone Transfer (1979) – eine Performance, die zur Videoarbeit wurde – bei der NEA<sup>7</sup> ein und erhielt im Jahr 1980 einen Individual Artist Fellowship Grant für Video. Wenige Jahre danach errichtete er aus Mitteln eines zweiten NEA-Stipendiums das Othervisions Studio, ein „künstlerisches Ventil für multikulturelle Ausdrucksformen“ in Los Angeles.<sup>8</sup> Die Philosophie des Studios wurzelte in alternativen und experimentellen Formen der Kunstproduktion, stellte jedoch auch eine Reaktion auf den Mangel an Repräsentation und Unterstützung von BIPOC-Künstler\*innen seitens der wichtigen Kunstinstitutionen und Galerien in Los Angeles dar. Jenkins initiierte Othervisions als eine Art konzeptuellen Inkubator, in dem Künstlerkolleg\*innen neue Ideen und Projekte in Workshops und Kooperationen erarbeiten konnten. Er nutzte den Raum sowohl als Atelier wie auch als gemeinschaftlich geteilten Raum für Performance, Livemusik, Tanz und andere kreative Unternehmungen. Unter den Künstler\*innen, die Othervisions frequentierten, waren Maren Hassinger, Senga Nengudi und May Sun ebenso wie Rudy Perez, ein bekannter Pionier des postmodernen Tanzes, der dort eine Reihe von Bewegungsworkshops unter dem Titel „Art Moves“ anbot. Zur selben Zeit produzierten diese Künstler\*innen mehrere bahnbrechende Performances, an denen Jenkins beteiligt war und die er auch auf Video dokumentierte. Voices (1984), die im Women's Building in Los Angeles uraufgeführt wurde, war eine von Hassinger geschriebene und inszenierte Performance, die sich um die Zerbrechlichkeit der Natur in einer sich ständig weiterentwickelnden technologischen Gesellschaft drehte. Das Stück setzt sich aus verschiedenen Rollen zusammen, die Überleben, Intoleranz, Natur (dargestellt von Jenkins), Message und Altern verkörperten. Wie ein Orchester wurden die Performer\*innen, die in abwechselnden Monologen ihre Anliegen vorbrachten, zu einem rauschhaften Crescendo geführt. Sun produzierte The Great Wall or How Red Is My China?, eine Multimedia-Performance, die 1986 auf den Los Angeles Contemporary Exhibitions (LACE) erstmals aufgeführt wurde. The Great Wall war zum Teil eine Reaktion auf die gemischten Gefühle einer jüngeren Generation von Sino-Amerikaner\*innen angesichts der von Mao Zedong geführten Kommunistischen Partei der Volksrepublik China. Sun hielt einen fesselnden und zugleich komischen Monolog über die turbulente Geschichte, der ihre eigenen familiären Verbindungen zur Partei anhand zweier ihrer Tanten reflektierte, die der Partei beigetreten waren, als diese an der Yenching Uni-*

6 Erika Doss, „Raising Community Consciousness with Public Art: Contrasting Projects by Judy Baca and Andrew Leicester“, American Art 6, Nr. 1, 1992, S. 71. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

*versität in Peking studierten. Jenkins spielte den berühmten Sänger und Schauspieler Paul Robeson, einen prominenten Anhänger Maos, der aufmerksamkeitswirksam „Chee Lai!“ („Marsch der Freiwilligen“) auf Chinesisch sang, die spätere Nationalhymne der Volksrepublik.*

*Neben seiner Mitwirkung an und Förderung von Projekten anderer Künstler\*innen produzierte Jenkins im Othervisions Studio mehrere eigene Arbeiten. Inspiriert von Allan Kaprow, der während Jenkins' kurzer Zeit als Assistenzprofessor für Video an der University of California, San Diego, sein Kollege war, integrierte er das Konzept des Happenings in sein Werk, orchestrierte vielschichtige, großangelegte Performances und führte Künstler\*innen mit unterschiedlichen kulturellen Hintergründen und künstlerischen Praktiken zusammen. Bei Dream City (1981) etwa handelte es sich um eine Performanceveranstaltung, die sich über fast 24 Stunden erstreckte, im Studio der Tänzerin Rachel Rosenthal stattfand und in der Feier von Jenkins' 35. Geburtstag zu Mitternacht gipfelte.<sup>9</sup> Dream City versammelte eine Reihe von Performer\*innen und Künstler\*innen, die im Laufe des Tages auf die Bühne gingen und improvisierte oder vorbereitete Performances präsentierten. Jenkins trat zwischen den Akten immer wieder als Griot<sup>10</sup> auf, der während der gesamten Dauer der Performance verschiedene Rituale und Traumlandschaften inszenierte. Nengudi erinnerte sich später:*

11 Allie Tepper, „Individual Collective: A Conversation with Senga Nengudi“, in: Gwyneth Shanks und Allie Tepper (Hg.), Side by Side: Collaborative Artistic Practices in the United States, 1960s–1980s (Living Collections Catalogue, Bd. 3), Minneapolis: Walker Art Center, 2020; online: <https://walkerart.org/collections/publications/side-by-side/individual-collective-a-conversation-with-senga-nengudi>. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

*Jenkins beschäftigte sich auch mit der Misere und dem fortwährenden Kampf Indigener US-Amerikaner\*innen. In einem Künstlerstatement von 1995 proklamierte er:*

© 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

12 Ulysses Jenkins, Künstlerstatement, 1995. Archiv des Künstlers, Los Angeles. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

*In verschiedenen Performances und Videoarbeiten thematisierte Jenkins die anhaltende Auslöschung und Gewalt, die Indigenen Völkern angetan wird, darunter Columbus Day: A Doggereal (1980), Bay Window (1990) und Being Witness: Haida (1992). Columbus Day: A Doggereal wurde am Kolombus-Tag (erst kürzlich in „Indigenous People's Day“ umbenannt) im LACE gezeigt. Die Performance entstand nur wenige Jahre nach dem Höhepunkt des Aktivismus des American Indian Movement und thematisierte den fortdauernden Genozid an Indigenen US-Amerikaner\*innen. Jenkins' Performance fand in einer multimedialen Umgebung statt, in der sich unter anderem ein Rasenmäher befand, der von einem Erdwall eingekreist und auf dem Stumpf einer Palme installiert war. Das Publikum wusste nicht, dass Jenkins ein totes Eichhörnchen in dem Baumstumpf platziert hatte, das die Galerie langsam mit dem unvermeidlichen Gestank von verwesendem Fleisch erfüllte. Der sich zersetzende Kadaver des Eichhörnchens stand für die indigenen US-Amerikaner\*innen, die durch koloniale Gewalt ihr Leben verloren haben, während der Rasenmäher den brutalen Gestus des Imperialismus symbolisierte, der gnadenlos niedermäht, was ihm im Weg steht.*

*Kurz nachdem Jenkins in die Bay Area umgezogen war, besuchte er den alljährlichen Un-Thanksgiving Day bzw. die Indigenous People's Sunrise Ceremony, welche auf Alcatraz abgehalten wird, um an den Protest im Jahr 1969 zu erinnern, als Mitglieder der Red-Power-Bewegung die Insel über ein Jahr lang besetzt hatten. Zur gleichen Zeit produzierte Jenkins auch Bay Window, eine Performance-Veranstaltung, die im Exploratorium in San Francisco stattfand, wo er am künstlerischen Forschungsprogramm des Museums teilnahm. Er nutzte Videotelefonie, eine frühe Version der Technik für Telefonkonferenzen, die Bild und Ton an mehrere Nutzer\*innen übertrug, die sich in Echtzeit sehen und unterhalten konnten. Bay Window drehte sich um Umweltgerechtigkeit und die Rückforderung von Land und führte Performance, Lyrik und Musik vor einem Live-Publikum auf. Die Veranstaltung brachte mehrere Künstler\*innen und Kollektive indigener US-Amerikaner\*innen entlang der Westküste mithilfe einer Technik zusammen, die als Vorläufer von Zoom, FaceTime und ähnlichem gelten kann. Sie bestand aus einer Vielzahl von Happenings, darunter die Dokumentation der Coast Miwok während ihres alljährlichen Acorn Festivals in Point Reyes, Spoken-Word-Beiträge von L. Frank Manriquez (Tongva/Ajachmem)<sup>13</sup> aus Santa Monica sowie ein Gespräch zwischen Reg Davidson und Jim Hart, zwei prominenten indigenen amerikanischen Kunstschnitzern aus Haida Gwaii vor der Küste von British Columbia. Im darauffolgenden Jahr, als Jenkins eine Residency am Headlands Center for the Arts innehatte, produzierte er Being Witness: Haida, einen Dokumentarfilm im Stil des cinema vérité, für den er Davidson und Hart mit der Kamera begleitete und interviewte. Das Video setzt mit der allgegenwärtigen Stimme Davidsons ein, die zu einem Bild mäandernder Wolken vor strahlend blauem Himmel zu hören ist: „Wir haben die vergangenen fünfhundert Jahre damit zugebracht, von Europäer\*innen zu hören, wie sie leben, was sie tun und was sie der Erde angetan haben. Nun ist es an ihnen,*

9 Die Performance wurde später zu Jenkins' Videoarbeit Dream City (1983).

10 Griots und Griottes sind Angehörige einer Kaste fahrender Dichter\*innen, Musiker\*innen und Geschichtenerzähler\*innen, die in Teilen Westafrikas die Tradition der mündlichen Überlieferung weitertragen.

*Maren, Ulysses und ich verbrachten 24 Stunden in dem Raum. Verschiedene Künstler\*innen wie Nobuko Miyamoto kamen dazu und performten, wir drei waren jedoch die Konstanten. Es war wichtig, dass wir als BIPOC zusammenarbeiteten, bei all dem, was mit den Institutionen passierte: Japaner\*innen, Chines\*innen, Latinx und Afro-Amerikaner\*innen. Wir arbeiteten tatsächlich zusammen, und das war spannend; wir teilten unsere Kulturen.<sup>11</sup>*

*Die unsichtbare amerikanische Apartheid sichtbar gemacht: eine Praxis, die durch die Reduktion des Erbes indigener US-Amerikaner\*innen auf das Maß von Maskottchen und Symbolen für den Konsum der sie kolonisierenden Kultur offenkundig gemacht wird. Politiker debattieren über die Aussöhnung unter den verschiedenen Ethnien, erwähnen in ihren Reden jedoch selten die indigene Bevölkerung, es sei denn, um ihnen Unterstützung zu verwehren, Atommüll in den Reservaten zu lagern, heilige Fischereizonen mit Erdöl zu verschmutzen und ihnen Jagd- und Fischereirechte zu verweigern.<sup>12</sup>*

7 Das National Endowment for the Arts (NEA) ist die staatliche Kulturfördereinrichtung der Vereinigten Staaten.

8 Othervisions Mission Statement, circa 1995. Archiv des Künstlers, Los Angeles. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

13 Die Begriffe bezeichnen die spezifische Indigene Herkunft der Künstlerin und umschreiben die Indigene Bevölkerung von Kalifornien.

uns zuzuhören, wie wir uns um sie gekümmert haben, bevor sie kamen und taten, was sie taten.“ Jenkins dokumentiert die individuellen Prozesse der beiden Männer beim Schnitzen eines Totempfahls und eines Hochseekanus und hebt dabei die Rituale und traditionellen Praktiken hervor, die ihre Arbeit prägen und die ihren Höhepunkt in einem öffentlichen Empfang und einer Zeremonie rund um die Objekte finden.

Die Vereinnahmung des Multikulturalismus als nationales Ideal und kollektives Kennzeichen wird sowohl in politischen als auch in wissenschaftlichen Kreisen immer wieder kritisiert. Die Klärung der Frage, wer von dieser Identität profitiert, wird durch die komplizierte Geschichte der Instrumentalisierung des Begriffs durch politische und kulturelle Instanzen immer wieder erschwert. Die Verwendung des Ausdrucks in den 1990er-Jahren, flankiert von den Nachwirkungen der Wirtschaftspolitik unter Ronald Reagan und dem Beginn der culture wars, drückt sein Scheitern aus – das Scheitern des Versuchs, ein Bild der Nation als einheitliche Front zu zeichnen, im Gegensatz zur Realität einer zersplitterten und komplexen Gesellschaft, die von kulturellen Unterschieden geprägt ist und vom westlichen Imperialismus gesteuert wird. Die interdisziplinär arbeitende Wissenschaftlerin Lisa Lowe schreibt in Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics:

Wenn die Nation die amerikanische Kultur als zentralen Ort für die Lösung von Ungleichheiten und Hierarchien vorschlägt, die in der politischen Sphäre der repräsentativen Demokratie nicht auflösbar erscheinen, dann leistet die Kultur jene Aussöhnung, indem sie eine Universalität einbürgert, die das „Nicht-Amerikanische“ von ihrer Entwicklungsgeschichte ausschließt oder das „Nicht-Amerikanische“ nur durch einen „Multikulturalismus“ zulässt, der ethnische Unterschiede ästhetisiert, als ob sie von der Geschichte getrennt werden könnten.<sup>14</sup>

14 Lisa Lowe, Immigrant Acts: On Asian American Cultural Politics, Durham: Duke University Press 1996, S. 9. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

Was bedeutet es jedoch, wenn der Begriff Multikulturalismus durch das Prisma eines radikalen Schwarzen Imaginären genutzt, angewendet und dokumentiert wird? Wie denkt dieses Imaginäre einen Universalismus, der sich von einem Scheinuniversalismus unterscheidet, wie er typischerweise an BIPoC weitergereicht wird, um die Ungerechtigkeiten und die Unterdrückung, die ihnen zugefügt werden, zu vertuschen? Wie kann der Begriff zurückgewonnen bzw. zum Zweck der Befreiung angeeignet werden, um Communitys und Kulturen, die durch ihre eigene Geschichte geprägt sind, wahrhaftig zu vereinen und Solidarität aufzubauen?

Diese Fragen stehen im Mittelpunkt von Jenkins' Praxis und seinem ständigen Bestreben, die gesellschaftspolitischen Themen unserer Zeit offenzulegen sowie Raum und Plattformen für eine lebendige Community kalifornischer Künstler\*innen zu schaffen, die sich an den Rändern der Gesellschaft durchschlagen, nur um, wenn überhaupt, Jahrzehnte später von den Institutionen akzeptiert zu werden. In Doggerel Life, das mit finanzieller Unterstützung aus seinem ersten California Arts Council Multi-Cultural Entry Grant verfasst wurde, schreibt Jenkins über seine geliebten Mitstreiter\*innen:

Ihr Wert wurde nicht immer als bedeutsam angesehen, sie standen im Schatten einer unerschlossenen Matrix für BIPoC-Künstler\*innen angesichts der Anmaßung, die von unsensiblen Mainstream-Darstellungen des Multikulturalismus behauptet und reflektiert wurde, damals aufgrund des Honorars, das den beauftragten multikulturellen Opportunist\*innen zustand. Wir haben mit unseren kulturellen Unterschieden gespielt und ihnen keine Beachtung geschenkt. Vielmehr haben ich und meine Kolleg\*innen weiterhin großen Nutzen daraus gezogen. Die Akzeptanz des Multikulturalismus zeugt von der wahren kulturellen Bedeutsamkeit unserer gemeinsamen Wirklichkeit. Multikulturelle Prämissen werden die Evolution unserer Gesellschaft erhalten und fördern, aber auch auf der Grundlage von Visionen aus sämtlichen Schichten unserer Gesellschaft neue Formen des künstlerischen Ausdrucks hervorbringen. Es ist unser Gewinn, dies zu erkennen, und der meine, es zu verkünden.<sup>15</sup>

15 Jenkins, Doggerel Life (zit. Anm. 4), S. 148 f. Übersetzung von Volker Ellerbeck.

Jahre später sollte Jenkins Arbeiten wie The Video Griots Trilogy (1989–91) schaffen, eine dreiteilige Erforschung der afrikanischen Diaspora, die die Verwobenheit zwischen den Geschichten von Indigenen US-Amerikaner\*innen und Afroamerikaner\*innen, wie auch den Ursprüngen und kulturellen Einflüssen der ostafrikanischen Communitys untersucht. Oder auch Bequest (2002), eine unmittelbare Reaktion auf den Fremdenhass, den Frauen aus dem Nahen Osten in Folge der Anschläge des 11. September 2001 erfuhren. Jenkins' anhaltende Leidenschaft, im Umfeld unterschiedlicher Kulturen und biografischer Einflüsse, die ihn geprägt haben, Neues zu entdecken, zu verbinden und zu unterrichten, lässt ihn als einen multikulturellen Griot erscheinen, dessen Praxis in der Kooperation, dem Kollektiv und der Möglichkeit einer emanzipatorischen Zukunft wurzelt.

WRITTEN AND BITTEN:  
 ULYSSES JENKINS AND THE NON-ONTOLOGY OF BLACKNESS\*

ARIA DEAN

\*Originally published in *X-Tra* 19, no. 2, Winter 2017.

“Ontology—once it is finally admitted as leaving existence by the wayside—does not permit us to understand the being of the black...” —Frantz Fanon, *The Fact of Blackness*

For all of the vibrancy of the community described by black artists who lived and worked in Los Angeles in the 1970s—including the exhibitions at the Brockman Gallery, gatherings at Studio Z and Othervisions Studio, and collaboration throughout the city—mainstream critical writing’s treatment of these artists and the scene that incubated them merely skims the surface. Certainly a number of these artists have, after the fact, gone down in history as important figures. Among them are Senga Nengudi, Barbara McCullough, Fred Eversley, Noah Purifoy, Betye Saar, Charles White, and David Hammons. But many of these artists’ careers skew in the direction of being “hometown heroes” in Los Angeles; they are ghettoized to consideration primarily when the art world wants to think local—a consistent trend when it comes to considering art that comes out of Los Angeles—or to think along racial lines.

Video and performance artist Ulysses Jenkins is but one of these under-recognized artists, despite his large and potent body of work and his involvement in collaborations with many artists throughout California through Othervisions Studio, Electronic Café International, and other initiatives. Jenkins, since a professor at the University of California, Irvine, has been included in retrospective exhibitions such as *Now Dig This! Art & Black Los Angeles 1960–1980* (Hammer Museum) and *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art* (Contemporary Arts Museum Houston). But when his work is discussed, it is almost always in passing—garnering no more than a few paragraphs of interest, the bulk of which consider it a commentary on positive and negative representations and stereotypes of black life<sup>1</sup>—a fate that befalls many a black artist.

These readings of Jenkins’s work lean heavily on his 1978 video *Mass of Images*, a recorded performance that does indeed engage black stereotypes perpetuated by the American media. In the work, Jenkins appears on a set accompanied by a stack of televisions, his face obscured by a plastic mask and sunglasses, neck wrapped in an American-flag-print scarf, and sporting an Adidas T-shirt underneath a bathrobe, arranged such that only the “ID” of Adidas is visible. The video cuts between this scene and examples of blackface and racist stereotyping from American films and TV. Jenkins repeats a mantra as he settles into a wheelchair and wheels himself toward center stage: “You’re just a mass of images you’ve gotten to know / from years and years of TV shows. / The hurting thing; the hidden pain / was written and bitten into your veins / I don’t and I won’t relate / and I think for some it’s too late!”<sup>2</sup> Continuing the refrain, he gathers his strength and rears to smash the TVs but falters. He gasps and laughs, rather manically, and says, “Oh, I’d love to do this, but they won’t let me.” He turns toward the camera, repeats the mantra one more time, and then the screen goes dark.

The few published texts on the work that are in circulation—and they are minimal—focus on the inserted panels featuring images of Hattie McDaniel in her all too familiar mammy guise, Bert Williams in blackface, Allen Hoskins playing “Farina” in *The Little Rascals*, and other instances of blackface and racist imagery. The authors argue that Jenkins aims to illustrate the possibility of overcoming the power of these representations. In the catalogue for *Now Dig This!*, for example, Roberto Tejada focuses on Jenkins’s regaining of his composure following his outburst as signaling the “possibility of ... self-possession within the mass of images that work to contain black bodies in representation.”<sup>3</sup> However, I would argue against Tejada’s claim, because this possibility is unrealized in the work. At the video’s closing, we leave Jenkins exactly where we found him, repeating the same refrain. Other readings of the video find Jenkins generally critiquing cultural stereotypes, again performing the work that has come to be expected of the black artist of his time.<sup>4</sup>

Across all readings of *Mass of Images*, the lack of interest in Jenkins’s failure to destroy the television sets is surprising. If the conceptual thrust of the work is meant to be the black-artist-as-subject’s triumph over his flattened, essentialized, racist image—as readings so far have claimed it to be—then we must ask the question: Why doesn’t Jenkins smash them? He tells us why. It is because “they won’t let” him. The line “they won’t let me” betrays a wholehearted desire to commit the act. Jenkins wants to smash the televisions but someone is stopping him. This moment, this break in the otherwise meditative pacing and relative calm of the video, becomes a focal point and in turn positions desire as the unseen force propelling the work. Jenkins noted, in a 2008 interview, that he very carefully positioned the bathrobe over his Adidas T-shirt such that only the “ID” is visible to the viewer, as a sly nod to Freud, signaling that he is concerned primarily with the libidinal economy of the work.<sup>5</sup> Here, we are not quite within the domain of ethics or politics—the domains that the Black Nationalist agenda and Jenkins’s Black Arts Movement contemporaries would have had him occupy. The only politics here is a desire to be himself.<sup>6</sup>

Focusing on this break and viewing *Mass of Images* as an exercise in failure, rather than a victory over representation, we follow Jenkins into a rather unusual realm of inquiry, one that makes sense to have downplayed when it comes to historicizing black art of the period. Jenkins and his Los Angeles contemporaries, such as Senga Nengudi, Maren Hassinger, Barbara McCullough, and (for a brief period) David Hammons, were often accused of making art that was not political enough or “black enough” due to their interest in new media and

<sup>1</sup> In the catalogue for *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Jenkins’s work is described as a “critique [of] the cultural stereotyping of black people in American popular culture.” In Roberto Tejada’s essay in *Now Dig This!* Jenkins is similarly described as “critiqu[ing] the physical and discursive violence of mainstream representation.” See Yona Backer, “Performance Trace: Staged Actions, Live Art, and Performance Made for the Camera,” in *Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art*, Valerie Cassel Oliver, ed. (Houston: Contemporary Arts Museum, 2013), 88; and Roberto Tejada, “Los Angeles Snapshots,” in *Now Dig This! Art & Black Los Angeles 1960–1980*, Kellie Jones, ed. (Los Angeles: Hammer Museum, 2012), 20.

<sup>2</sup> It should be noted that the video’s audio is transcribed sometimes as “written and bitten into your veins” and at other times as “written and bitten into your brains.” “Veins” appears more often, so I’ve used it here.

<sup>3</sup> Tejada, “Los Angeles Snapshots,” 69–89.

<sup>4</sup> See for example Yona Backer, “Performance Trace,” 20.

<sup>5</sup> “Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965–1990,” panel discussion with Ulysses Jenkins, Maren Hassinger, Barbara McCullough, and Senga Nengudi, moderated by Kellie Jones and Judith Wilson, Getty Research Institute, January 16, 2008. For more information, see <http://www.getty.edu/visit/events/avantgardes.html>.

<sup>6</sup> Rebecca Peabody, “African American Avant-Gardes, 1965–1990,” *Getty Research Journal*, no. 1 (2009), 214.

<sup>7</sup> Their work was in apparent opposition to the criteria of black art set out by Maulana Ron Karenga and others. In “Black Cultural Nationalism”: “Black art must be functional, that is ‘useful’ ... Black art must expose the enemy, praise the people and support the revolution.” Valerie Cassel Oliver, “Through the Conceptual Lens: The Rise, Fall, and Resurrection of Blackness,” in *Double Consciousness: Black Conceptual Art Since 1970*, Terry Adkins, Valerie Cassel Oliver, and Franklin Sirmans, ed. (Houston: Contemporary Arts Museum, 2005), 19.

<sup>8</sup> Maulana Ron Karenga, “On Black Art,” *Black Theater 3* (1969): 9–10.

<sup>9</sup> Tejada, “Los Angeles Snapshots,” 79.

<sup>10</sup> “Double consciousness” is explained by Du Bois as “a peculiar sensation ... this sense of always looking at one’s self through the eyes of others.” W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, introduction by David Levering Lewis (1903; New York: Modern Library Edition / Random House, 2003), 5. Quoted in Cassel Oliver, “Through the Conceptual Lens,” 17.

<sup>11</sup> Ulysses Jenkins, *Two-Zone Transfer*, video, 1979.

<sup>12</sup> Frank B. Wilderson III, *Red, White & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 7.

<sup>13</sup> Fred Moten, “The Case of Blackness,” *Criticism*, vol. 50, no. 2 (Spring 2008): 177–218.

<sup>14</sup> *Ibid.*

abstraction and their willingness to draw on sources from outside of the black tradition.<sup>7</sup> Following Jenkins down this rabbit hole unravels much of the twentieth century’s work toward a black politic of representation and provides a counter-argument against attempts by Black Arts Movement leaders, such as Larry Neal and Maulana Ron Karenga, toward a black aesthetic and a black art that articulates a self-determined blackness through images that “speak to and inspire black people.”<sup>8</sup> Jenkins departs from this concern over what Frank B. Wilderson III calls the “hegemonic value” and pedagogical power of visual representations of blackness and black people, which ruled black art criticism and black cinematic theory of the time. Instead, Jenkins is interested in questioning the very nature of blackness itself.

During the period from the creation of *Mass of Images* through the performance *Adams Be Doggereal* (1982), one finds Jenkins asking a specific set of questions. These works should be viewed as a marked period in Jenkins’s oeuvre, one that goes beyond “cultural critique,” reaching into a zone of inquiry less acceptable to the mainstream. During this period, which includes the video / performance *Two-Zone Transfer* as well as the performance *Just Another Rendering of the Same Old Problem* (both 1979), we witness a narrative unfolding, one that originates in Jenkins’s massive failure to assert a legible ontology of himself as a black subject capable of wreaking havoc over the images imposed on him and ends with an abandonment of this pursuit. By the end of this period, Jenkins—in a semi-linear progression—has moved away from grappling with the slippage between the black subject and its representation and toward a non-ontological blackness, or what he deems a new black universalism.

Let us begin again, from here. Jenkins started where many young black artists find themselves. Studying at Santa Monica College (SMC) and later at Otis Art Institute, “in the shadow of Hollywood,”<sup>9</sup> Jenkins was aware of the conflicting interests of the entertainment industry and the African-American community. The works he developed shortly after his enrollment at SMC take to task the media’s role in perpetuating these stereotypes, exploring the resultant exacerbation of a black “double consciousness,” to borrow W. E. B. Du Bois’s terminology.<sup>10</sup> *Mass of Images* is chronologically the first of these critiques, followed by *Two-Zone Transfer* and *Just Another Rendering of the Same Old Problem*. *Two-Zone Transfer* follows closely in the footsteps of *Mass of Images*, with Jenkins zeroing in on blackface and minstrelsy’s effects on black Americans. The video, also staged as a performance at Otis Art Institute, opens with Jenkins boarding a city bus, where we witness white riders’ suspicion of him as a black man. Jenkins drifts off to sleep, and a figure in a dream says: “You know why you can’t sleep; it’s the same old problem that every black person in this country has had.” Jenkins replies: “You mean the misunderstandings I encounter, or the same old, basic image problem?”<sup>11</sup> The “image problem” spoken of is the career-defining conundrum of black representation.

However, *Two-Zone Transfer* marks a shift in Jenkins’s approach to the image problem, away from the traditional inquiries of first-wave black filmmaking and film theory—described by Frank B. Wilderson as an intense preoccupation with “identifying and critiquing the recurrence of stereotyped representation in Hollywood films,”<sup>12</sup> and exemplified in the writings of such critics as Donald Bogle, Thomas Cripps, and Gladstone L. Yearwood. Instead, Jenkins looks to the source of the problem, interrogating the history of early twentieth-century vaudeville. On screen, Jenkins is joined by three actors—Kerry James Marshall, Greg Pitts, and Ronnie Nichols—who wear masks in the likeness of presidents Nixon and Ford. In a strange layering of whiteface and blackface, the masks are smeared unevenly with black paint. The men brag about the history of minstrelsy in the United States and how they have, for years, manipulated and misused African-Americans’ images and culture in order to distort society’s understanding of black life.

Here, Jenkins recognizes blackness itself as an image rather than focusing on its inaccuracy when contrasted with what might be posed as an authentic black life, once again departing from the efforts of black art and cinematic theory of the time. “The image problem” is not that the image fails to correspond to reality, but that the image has partly crafted reality, inextricably linking Jenkins’s own experience—as exemplified by his earlier interaction on the bus—to popular images of blackness and black people. The developing line of thought here resonates with Frantz Fanon’s realization of blackness as some “impure product.”<sup>13</sup> As Fred Moten reads Fanon’s “The Fact of Blackness” (in *Black Skin, White Masks*), blackness has always been and always will be “a function of a making that is not its own, an intentionality that could never have been its own.”<sup>14</sup>

Traces of this position are also visible in the earlier *Mass of Images*. In Jenkins’s refrain, he repeats: “The hurting thing / the hidden pain was written and bitten into your veins.” If we take “the hurting thing / the hidden pain” as a reference to suffering as a constitutive element of black lived experience, then *Mass of Images* shares *Two-Zone Transfer*’s emphasis on the origin of blackness as external to itself. Here, his use of “written” could be read as a gesture toward a biologically determined blackness, perhaps a tongue-in-cheek shout-out to out-of-fashion scientific racism. Jenkins is a black person, an individual of African descent. Blackness is “written” into his DNA. In contrast, “bitten into your veins” points to blackness as a virus or contagion—a theme that we find throughout rhetoric around blackness and black cultural production, from racist associations between blackness and actual disease to the

tendency to laud black music as “contagious” and black joy as “infectious.” Whether “written” or “bitten,” blackness appears caught in an apparent contradiction. Jenkins, in effect, admits the seemingly paradoxical distinction between written black and bitten blackness. Jenkins himself is black in all his appearances and in his biographical experience, but his blackness is, again, an “impure product.” It is an external contagion, circulating independent of Jenkins’s own embodiment, “bitten into his veins” by mass media, engineered by white America long before his birth.

*Two-Zone Transfer* has, in essence, a dramatic “to be continued” ending. After the history lesson in *Two-Zone Transfer*, the video cuts to Jenkins, dressed as a preacher, delivering a sermon about the biblical figure Noah; in the following scene, he performs a rendition of a James Brown song with the actors, now unmasked, singing back-up. The video ends with Jenkins waking up from the dream and saying, invigorated: “After a dream like that, I know I’ve got direction. I know what I’m up against.”<sup>15</sup>

Imagine a commercial break, and the next episode begins.

Later in 1979, *Just Another Rendering of the Same Old Problem* opened at Otis Art Institute in a gallery that was empty except for a small table upon which sits a television set. Jenkins, dressed as a janitor, tidies the small set while a confused audience waits for his performance to begin. Jenkins surprises them by sitting down at the table and opening a book; through his reading he discovers that “the African-American male is perceived as a sex object in the Blacksploitation [era] of the 1970s.”<sup>16</sup>

Jenkins pulls a cigar box from under the table, from which he procures a vibrating dildo. Importantly, it is a “white” dildo, with the glans, or head, painted black—a form of “blackface.” Jenkins then disrobes, “revealing pasties with Superman’s “S,” a rhinestone in his bellybutton, and silver boxer shorts,”<sup>17</sup> suddenly embodying the sexualized black male that he’s read about. Jenkins reacts by pulling out a fake pistol and shooting the dildo. The dildo falls into the view of a closed-circuit video camera, which in turn magnifies it on the monitor’s screen. It visibly gyrates from the impact of the shots. As recounted on Jenkins’s website, “the artist realizes [that this is] the perception he confronts in contemporary society and continues [to] shoot the dildo. This stereotype won’t die ... so he realize[s] he has to manually turn off [the television] and walk away.”<sup>18</sup>The entire scene echoes “The Fact of Blackness,” in which Fanon writes: “I came into the world imbued with the will to find meaning in things, my spirit filled with the desire to attain to the source of the world, and then I found that I was an object in the midst of other objects.”<sup>19</sup>

In “The Case of Blackness,” Moten argues that “The Fact of Blackness” is a mistranslation; it should read: “The Lived Experience of the Black,” which would more openly signal Fanon’s phenomenological interests. Moten narrates Fanon’s realization of the ontological impossibility of a black subjectivity within civil society.<sup>20</sup> Fanon argues, “The black man has no ontological resistance in the eyes of the white man.”<sup>21</sup> Ontology—by way of Hegel—is attainable only when a consciousness confronts an “equally independent and self-contained” other. “Moreover, this other must have ‘nothing in it which is not itself the origin.’”<sup>22</sup> For the black (non)subject, this is an impossibility from the outset, as blackness itself is a condition whose very existence is contingent upon and derived from whiteness, making “the black” an always already impure other. In *Just Another Rendering of the Same Old Problem*, Jenkins thus parallels Fanon; the artist realizes that he himself exists at the limit—and beyond the limit—of ontology, unable to overtake his own representation, in this instance, as a sexual object. Caught in a literal closed circuit of representation between the dildo, its image, his own body, and the text that describes the processes acting upon him, he is left with no ability to contest his own objectification. Exhausted by his ongoing battle with the black image—which is exemplified in this work and others, as well as in his day-to-day life—Jenkins withdraws fully. Jenkins moves on to a much larger question, an inquiry that entirely exceeds cultural critique. Now freed from the stalemate between black life and the white gaze through his own withdrawal, he asks: If blackness cannot *be* in the eyes of civil—white—society, if black people cannot articulate themselves as a black *individuals*, untethered to blackness, then what is it, in fact, to be black? What is the character of blackness?

As Jenkins approaches *Adams Be Doggereal* in 1981, he has already parsed out the difference between blackness and the black individual, and understands the ontological impossibility of the latter. He has renounced his desire to just be himself, understanding now that he, as a black man, is always already “All Blacks,” as Fanon would say. Or, as Cedric Robinson wrote, Jenkins has renounced actual being for an acceptance of the historical being, the “ontological totality.”<sup>23</sup> He has always already “consent[ed] not to be a single being.”<sup>24</sup> As Kara Keeling writes, “The Black therefore exists as a collective subject whose governing fiction is not personal but social.”<sup>25</sup>

With this distinction in mind, it is difficult to find the exact language to speak of where Jenkins finds himself at this juncture, for his concern appears at once as *neither* for “the black” *nor* for blackness, as well as for *both* “the black” *and* for blackness. This is to say, Jenkins is thinking *the gap* between the two, or as Fred Moten so eloquently phrased it in “The Case of

<sup>15</sup> Jenkins, *Two-Zone Transfer*.

<sup>16</sup> Othervisions Studio, “Just Another Rendering of the Same Old Problem,” http://www.ulyssesjenkins.com/justanother.html.

<sup>17</sup> Paul Von Blum, “Ulysses Jenkins: A Griot for an Electronic Age,” *Journal of Pan African Studies*, vol. 3, no. 2 (2009): 135.

<sup>18</sup> Othervisions Studio, “Just Another Rendering of the Same Old Problem.”

<sup>19</sup> Frantz Fanon, “The Fact of Blackness,” *Black Skin, White Masks*, Charles Lam Markson, trans. (London: Picador, 1970), 82.

<sup>20</sup> Moten, “The Case of Blackness,” 179.

<sup>21</sup> Fanon, “The Fact of Blackness,” 83.

<sup>22</sup> Kara Keeling, “‘In the Interval’: Frantz Fanon and the ‘Problems’ of Visual Representation,” *Qui Parle*, vol. 13, no. 2 (Spring / Summer 2003): 94.

<sup>23</sup> Cedric Robinson, *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000), 171.

<sup>24</sup> Moten often references this phrase of Édouard Glissant. See “One World in Relation: Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara,” *Nka: Journal of Contemporary African Art*, no. 28: 4–19 (2011), https://doi.org/10.1215/10757163-1266639.

<sup>25</sup> Keeling, “‘In the Interval’”, 100.

<sup>26</sup> Moten, “The Case of Blackness,” 179.

<sup>27</sup> While often in dialogue and agreement with those considered Afropessimists, Moten prefers to label his work as “Black Optimism.” However, he notes that Afropessimism and Black Optimism “are not but nothing other than one another.” Fred Moten, “Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh),” *The South Atlantic Quarterly*, vol. 112, no. 4 (Fall 2013): 741. Italics in the original.

<sup>28</sup> Wilderson, Red, White & Black, 6.

<sup>29</sup> Moten, “Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh),” 742.

<sup>30</sup> “Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965–1990,” panel discussion.

<sup>31</sup> Joshua Feist, “William Pope.L interview excerpt,” posted March 15, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=e-7KNINpA6w>.

<sup>32</sup> “Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965–1990,” panel discussion.

<sup>33</sup> François Laruelle, “On the Black Universe: In the Human Foundations of Color,” Miguel Abreu, trans., in *Hyun Soo Choi: Seven Large-Scale Paintings* (New York: Thread Waxing Space, 1991), 5, <http://www.recessart.org/wp-content/uploads/Laruelle-Black-Universe1.pdf>.

<sup>34</sup> Ibid., 3.

Blackness”: “The wary mood or fugitive case that ensues between the fact of blackness and the lived experience of the black and as a slippage enacted by the meaning—or, perhaps too ‘trans-literally,’ the (plain[-sung]) sense—of things when subjects are engaged in the representation of objects.”<sup>26</sup>

Moten, too, lingers in the gap, in the mistranslation of Fanon’s “lived-experience” as “fact,” of the phenomenologically black and the ontologically-voided blackness. Thinking this gap, Jenkins builds upon Fanon and anticipates Moten’s similar negotiations, resonances that situate him within some sort of Afropessimist / Black Optimist tradition (if we can even claim there is such a tradition).<sup>27</sup> In this continuum, Afropessimism is something like a “[theory] of black positionality” that spreads outward from Fanon’s (non)ontology rather than a school of thought.<sup>28</sup> Moten writes that one of the great beauties of Afropessimist thought is that it “allows and compels one to move past that contradictory impulse to affirm the interest of negation and to begin to consider *what nothing is*.”<sup>29</sup> This is where we find Jenkins in *Adams Be Doggereal*.

In the performance, Jenkins’s nothing, his approximated black nothingness, takes the form of the glass prism, collectively discovered by the artist and his collaborators in a pile of dirt in his studio. Jenkins recalls the object as symbolizing a “new self.”<sup>30</sup> The prism is materially present yet curiously empty, its primary function being to act as a filter for light. A prism can be used, as Isaac Newton discovered long ago, to reflect and refract light—that is to disperse white light into beams of different colors. Prior to Newton, it was believed that white light was colorless; his experimentation with prisms proved that it was quite the opposite, that it is comprised of all of the colors of the rainbow.

Jenkins’s use of the prism can be theorized in a number of ways, all of which might be said to negotiate the simultaneous plenitude and void that blackness presents. First, we might read the prism as a filter of sorts, where blackness might be a lens through which to view the world. We see a similar position in William Pope.L’s *Black Factory* (2004–ongoing). On the occasion of that work’s first instantiation, Pope.L declared that “blackness is a lever to talk about otherness, ... just a funnel.”<sup>31</sup> A prism is a starting point from which to think a multitude of positions—a rather humanist, multiculturalist conclusion. Second, Jenkins might be proposing a radicalized departure from Pope.L’s stance, one where the prism—considering its role in proving that white light is not colorless—might speak to the notion that all other positions have been and must be articulated through and against “the Black.” This, again, follows in the Afropessimist line of thinking, where blackness is the non-communicable body against which white civil society constitutes itself. Third, the prism rests between emptiness and fullness. It is, as noted above, at once materially present and transparent; it also contains the potential for the apparent emptiness of white light and fullness of the rainbow. In this case, it embodies the paradoxical emptiness and fullness, plenitude and nothingness of a black (non)ontology.

Looking back upon his own work from this period, Jenkins says that his goal was always to illustrate the possibility of a new black universalism.<sup>32</sup> It is impossible to say whether this was fully realized—or what that would even look like in practice. However, we can say that, in *Adams Be Doggereal*, Jenkins does realize some sort of expansion of blackness that begins to repair or move beyond its originary ontological failure. The prism effectively positions blackness as a stance from which all else must be thought, much like François Laruelle’s *uchromia*, wherein we might “think from the point of view of Black as what determines color in the last instance rather than what limits it.”<sup>33</sup> From here, blackness, in all of its para-ontological glory, destabilizes not only its own existence but also all other racial ontologies that it exists to constitute. And from here, thinking “blackness as what determines color,” blackness as the starting point and not the limit, we might throw into question other artistic and philosophical interests in the color itself—and therefore reassess the position of all those whom it marks. Thinking of blackness, “the Black,” in this way activates its darkness and allows a consideration of its depth, its ability to reflect and absorb. As Laruelle writes, “a phenomenal blackness entirely fills the essence of man.”<sup>34</sup>

Aria Dean is an artist and writer living in Los Angeles.

„Wenn man ein für alle Mal anerkannt hat, dass die Ontologie die Existenz beiseite lässt, erlaubt sie es uns nicht, das Sein des Schwarzen zu verstehen.“ — Frantz Fanon, Die erlebte Erfahrung des Schwarzen

Egal wie lebendig Schwarze Künstler\*innen die Community auch immer beschreiben, in der sie während der 1970er-Jahre in Los Angeles lebten und arbeiteten – Ausstellungen in der Brockman Gallery, Treffen bei Studio Z und Othervisions Studio, Kollaborationen in der gesamten Stadt –, die Auseinandersetzung der Mainstream-Kunstkritik mit diesen Künstler\*innen und der Szene, der sie entstammen, kratzt stets bestenfalls an der Oberfläche. Keine Frage, einigen dieser Künstler\*innen wurde nachträglich die entsprechende Anerkennung zuteil, etwa Senga Nengudi, Barbara McCullough, Fred Eversley, Noah Purifoy, Betye Saar, Charles White oder David Hammons. Aber nicht selten haben derartige Karrieren eine Schlagseite und man tut die entsprechenden Künstler\*innen als „Lokalheld\*innen“ aus Los Angeles ab. Sie werden also ghettotisiert. Sei es, dass der Kunstbetrieb sich ihnen immer nur dann zuwendet, wenn er eben gerade das Bedürfnis verspürt, sich einen „lokalen“ Anstrich zu geben (übrigens ein immer wieder zu beobachtendes Phänomen in Bezug auf Kunst aus Los Angeles), sei es, wenn er entlang der Linien von Race argumentiert.

Einer dieser Künstler\*innen ist der Video- und Performancekünstler Ulysses Jenkins. Ungeachtet seiner wichtigen und relevanten Arbeiten sowie seiner Beteiligung an kollaborativen Projekten mit anderen Künstler\*innen aus ganz Kalifornien (ob nun über das Kollektiv Othervisions Studio, das Electronic Café International oder ähnliche Initiativen), ist Jenkins – inzwischen emeritierter Professor an der University of California, Irvine – weitestgehend unbeachtet geblieben. Seine Werke waren zwar in retrospektiven Überblicksausstellungen wie Now Dig This! Art & Black Los Angeles 1960–1980 (Hammer Museum) und Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art (Contemporary Arts Museum Houston) zu sehen, doch seine Arbeit wird eigentlich fast immer nur gestreift und selten in wenig mehr als ein paar interessierten Absätzen diskutiert. In diesen Fällen wird Jenkins’ Schaffen zumeist als Kommentar zu den (positiven wie negativen) Darstellungen und Stereotypen Schwarzen Lebens begriffen.<sup>1</sup> Ein Schicksal, das er mit vielen anderen Schwarzen Künstler\*innen teilt.

Ein solches Verständnis von Jenkins’ Kunst basiert großteils auf seinem Video Mass of Images von 1978, der Dokumentation einer Performance, in der Jenkins sich tatsächlich mit den stereotypen Bildern auseinandersetzt, die in den US-amerikanischen Medien fortwährend von Schwarzen Menschen zirkulieren. In dem Video sieht man, wie Jenkins hinter einem Stapel von Fernsehgeräten auf einem Set erscheint. Sein Gesicht ist bedeckt mit einer Plastikmaske und einer Sonnenbrille, um den Hals trägt er einen Schal, der mit der Flagge der USA bedruckt ist. Bekleidet ist er mit einem T-Shirt und einem Bademantel, den er so über dem Shirt trägt, dass von dessen ADIDAS-Aufdruck nur die Buchstaben „ID“ (dt. „ES“) zu lesen sind. Im Verlauf des Videos wird diese Szenerie immer wieder mit Beispielen für Blackfacing und rassistische Stereotypisierungen aus amerikanischen Filmen und Fernsehsendungen gegengeschnitten und unterbrochen. Jenkins setzt sich in einen Rollstuhl und fährt damit in Richtung Bildmitte. Dabei wiederholt er immerfort eine Art Mantra: „Du bist nichts als die Masse Bilder, die du gesehen hast/Jahr über Jahr im TV./Das, was wehtut; der versteckte Schmerz/hat sich in deine Adern eingeschrieben und hineingebissen/Ich kann nichts damit anfangen und will es auch nicht/und ich glaube, für manche ist es zu spät!<sup>2</sup> Während er diesen Refrain wiederholt, sammelt Jenkins seine Kräfte und macht sich daran, die Fernsehgeräte zu zerschlagen – hält dann aber abrupt inne. Er schnappt nach Luft, lacht manisch und sagt schließlich: „Oh, ich würde das so gerne tun, aber sie lassen mich nicht.“<sup>3</sup> Er wendet sich der Kamera zu, wiederholt noch einmal sein Mantra, dann wird der Bildschirm schwarz.

Die wenigen publizierten und verfügbaren Texte, die sich mit Mass of Images befassen – es sind extrem wenige – konzentrieren sich auf die gegengeschnittenen Sequenzen mit Bildern von Hattie McDaniel in ihrer allzu bekannten Rolle als „Mammy“, Bert Williams mit Blackface, Allen Hoskins als „Farina“ in The Little Rascals sowie anderen Blackfacing-Beispielen und rassistischen Bildern. In diesen Texten wird stets argumentiert, dass Jenkins hier Wege und Möglichkeiten herausarbeiten möchte, die Macht dieser Bilder zu brechen. So schreibt etwa Roberto Tejada im Katalog zu Now Dig This!, dass die Szene, in der Jenkins nach seinem Gefühlsausbruch die Fassung wiederfindet, die „Möglichkeit der Selbstbeherrschung [...] angesichts der Masse von Bildern [signalisiert], die daran arbeiten, Schwarze Körper über die Mittel der Repräsentation zu kontrollieren“.<sup>4</sup> Gegen Tejadas Lesart würde ich jedoch behaupten, dass genau diese Möglichkeit in der Arbeit unrealisiert bleibt. Am Ende des Videos verlassen wir Jenkins genauso, wie wir ihn vorgefunden haben, immer noch seinen Refrain murmelnd. Andere Interpretationen des Videos betonen zusätzlich, dass Jenkins ganz allgemein kulturelle Stereotype kritisiere – und damit einmal mehr genau die Arbeit leistet, die von einem Schwarzen Künstler damals eben erwartet wurde.<sup>5</sup>

Eines ist für mich an all diesen Interpretationen von Mass of Images überraschend: die fehlende Beschäftigung mit der Tatsache, dass Jenkins’ Versuch, die Fernsehgeräte zu zerstören, letztlich scheitert. Sollte die Arbeit, wie es in den bisher erschienenen Texten behauptet wird, konzeptuell auf den Triumph eines Schwarzen Künstlers als individuelles Subjekt über die flachen, essenzialistischen und rassistischen Bilder ausgerichtet sein, die ihn zu charakterisieren vorgeben, dann stellt sich unweigerlich die Frage, warum Jenkins ebendiese Bilder

<sup>1</sup> Im Katalog für Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art, wird Jenkins’ Arbeit beschrieben als eine „Kritik [der] kulturellen Stereotypisierungen von Schwarzen Menschen in der amerikanischen Populärkultur“. In Roberto Tejadas Essay für Now Dig This! wird Jenkins’ Ansatz ähnlich diskutiert, und zwar als „Kritik der körperlichen und diskursiven Gewalt der Darstellungen im Mainstream“. Siehe Yona Backer, „Performance Trace: Staged Actions, Live Art, and Performance Made for the Camera“, in: Valerie Cassel Oliver (Hg.), Radical Presence: Black Performance in Contemporary Art, Ausst.kat., Houston: Contemporary Arts Museum, 2013, S. 88; Roberto Tejada, „Los Angeles Snapshots“, in: Kellie Jones (Hg.), Now Dig This! Art & Black Los Angeles 1960–1980, Ausst.kat., Los Angeles: Hammer Museum, 2012, S. 20. Übersetzung von Dominikus Müller.

<sup>2</sup> Im englischen Original: „You’re just a mass of images you’ve gotten to know /from years and years of TV shows./ The hurting thing; the hidden pain /was written and bitten into your veins /I don’t and I won’t relate /and I think for some it’s too late!“ [Übersetzung von Dominikus Müller]. Man sollte hier erwähnen, dass die Tonspur des Videos manchmal als „written and bitten into your veins“, manchmal als „written and bitten into your brains“ transkribiert wird. Da „veins“ öfter anzutreffen ist, habe ich mich hier für diese Version entschieden.

<sup>3</sup> Im englischen Original: „Oh, I’d love to do this, but they won’t let me.“ Übersetzung von Dominikus Müller.

<sup>4</sup> Tejada, „Los Angeles Snapshots“ (zit. Anm. 1), S. 69–89.

<sup>5</sup> Siehe etwa Backer, „Performance Trace“ (zit. Anm. 1), S. 20.

Die *Blackface* ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen. Die Blackface ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen.

6 „Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965–1990“, Podiumsdiskussion mit Ulysses Jenkins, Maren Hassinger, Barbara McCullough und Senga Nengudi, moderiert von Kellie Jones und Judith Wilson, Getty Research Institute, 16. Januar 2008. Für nähere Informationen siehe: http://www.getty.edu/visit/events/avant-gardes.html.

7 Rebecca Peabody, „African American Avant-Gardes, 1965–1990“, Getty Research Journal Nr. 1, 2009, S. 214.

8 Die Arbeit dieser Künstler\*innen stand damit in deutlicher Opposition zu den Kriterien für Schwarze Kunst, wie sie von Maulana Ron Karenga und anderen aufgestellt worden waren. In Karengas Essay „Black Cultural Nationalism“ heißt es: „Schwarze Kunst muss funktional sein, das heißt, sinnvoll“ […] Schwarze Kunst muss den Feind sichtbar machen, die Menschen feiern und die Revolution unterstützen.“; zitiert nach Valerie Cassel Oliver, „Through the Conceptual Lens: The Rise, Fall, and Resurrection of Blackness“, in: Terry Adkins, Valerie Cassel Oliver und Franklin Sirmans (Hgg.), Double Consciousness: Black Conceptual Art Since 1970, Ausst.kat., Houston: Contemporary Arts Museum, 2005, S. 19. Übersetzung von Dominikus Müller.

9 Maulana Ron Karenga, „On Black Art“, Black Theater Nr. 3, 1969, S. 9–10.

10 Tejada, „Los Angeles Snapshots“ (zit. Anm. 1), S. 79.

11 Du Bois beschreibt das „doppelte Bewusstsein“ als „dieses Gefühl, sich selbst immer nur durch die Augen anderer wahrzunehmen […]“. W. E. B. Du Bois, Die Seelen der Schwarzen, aus dem Amerikanischen von Jürgen und Barbara Meyer-Wendt, Freiburg: orange-press, 2003, S. 35.

12 Als Minstrel Show oder Blackface Minstrelsy wird eine im 19. Jahrhundert populäre Form der Unterhaltungsmusik in den USA bezeichnet, bei der Weiße in Form von Stereotypen Schwarze darstellten. Bekanntestes Beispiel ist Thomas D. Rice, der als Jim Crow mit schwarzgefärbtem Gesicht auftrat.

13 Im englischen Original: „You know why you can’t sleep; it’s the same old problem that every black person in this country has had“ – „You mean the misunderstandings I encounter, or the same old, basic image problem?“ Übersetzung von Dominikus Müller.

14 Frank B. Wilderson III., Red, White, & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms, Durham, NC: Duke University Press, 2010, S. 7.

15 Fred Moten, „The Case of Blackness“, Criticism, Jg. 50, Nr. 2, Frühjahr, 2008, S. 177–218. Übersetzung von Dominikus Müller.

16 Ebd.

17 Im englischen Original: „After a dream like that, I know I’ve got direction. I know what I’m up against.“ Übersetzung von Dominikus Müller.

18 Othervisions Studio, „Just Another Rendering of the Same Old Problem“, http://www.ulyssesjenkins.com/justanother.html. Übersetzung von Dominikus Müller.

19 Paul Von Blum, „Ulysses Jenkins: A Griot for an Electronic Age“, Journal of Pan African Studies, Jg. 3, Nr. 2, 2009, S. 135. Übersetzung von Dominikus Müller.

nicht zerstört. Er selbst nennt uns den Grund: Sie lassen ihn nicht. Diese Zeile, dieses „They won’t let me“ (dt. „Sie lassen mich nicht“) sabotiert das deutliche Verlangen, die Tat zu vollziehen. Jenkins will die Fernsehgeräte zerstören, aber jemand hält ihn zurück. Dieser Moment, dieser Bruch im ansonsten meditativen Tempo und der relativen Ruhe des Videos wird damit zum entscheidenden Punkt, an dem im Umkehrschluss ein Begehren, eine unsichtbare Kraft sichtbar wird, die diese Arbeit antreibt. 2008 bestätigte Jenkins in einem Interview, dass er seinen Bademantel sehr genau und absichtlich so drapiert hatte, dass nur das „ID“, das „ES“ lesbar ist – ein hintergründiger Verweis auf Freud, der verdeutlicht, dass diese Arbeit sich vor allem um die Frage einer libidinösen Ökonomie herum entwickelt.<sup>6</sup> Damit aber verlassen wir das Terrain von Ethik oder Politik – also die Kategorien, in die ihn die Agenda des Black Nationalism oder Jenkins’ Zeitgenoss\*innen aus dem Black Arts Movement gerne einsortiert hätten. Stattdessen buchstabiert sich Politik hier einzig und allein im Begehren, man selbst sein zu wollen.<sup>7</sup>

Konzentriert man sich auf diesen Bruch und sieht Mass of Images eher als Übung im Scheitern und weniger als Sieg über die mediale Darstellung, so begeben wir uns gemeinsam mit Jenkins auf einen eher ungewöhnlichen Pfad in der Auseinandersetzung – einen Pfad, den herunterzuspielen vor dem Hintergrund der damaligen Geschichtskonstruktion einer Schwarzen Kunst durchaus Sinn ergibt. So wurde Jenkins und seinen damaligen Weggefährt\*innen aus Los Angeles wie Senga Nengudi, Maren Hassinger, Barbara McCullough und (für kurze Zeit) David Hammons immer wieder vorgeworfen, ihre Kunst sei nicht hinreichend politisch oder „Schwarz genug“. Denn sie befassten sich mit neuen Medien oder der Abstraktion und griffen dabei auch auf Quellen zurück, die nicht zur Schwarzen Tradition gehörten.<sup>8</sup> Jenkins in dieses rabbit hole zu folgen bedeutet, einen Großteil der im 20. Jahrhundert hinsichtlich einer Schwarzen Politik der Repräsentation geleisteten Arbeit zu verwerfen; es offenbart sich ein Gegenargument zu den Versuchen der Anführer\*innen des Black Arts Movement wie Larry Neal oder Maulana Ron Karenga, eine Schwarze Ästhetik und eine Schwarze Kunst zu etablieren, in der ein selbstbestimmtes Schwarzsein gerade in Form von Bildern zum Ausdruck kommt, die „Schwarze Menschen ansprechen und inspirieren“.<sup>9</sup> Von diesem Anliegen, das Frank B. Wilderson III. als „hegemonialen Wert“ bezeichnet hat und als pädagogische Macht über die visuellen Darstellungen von Schwarzsein und von Schwarzen Menschen schreibt, wie sie die Schwarze Kunstkritik und Kinotheorie damals bestimmte, weicht Jenkins ab. Ihm geht es im Gegensatz dazu darum, das Wesen des Schwarzseins selbst zu hinterfragen.

In der Phase zwischen Mass of Images und der Performance Adams Be Doggereal (1982) kann man Jenkins dabei zusehen, wie er ein spezifisches Set von Fragen herausarbeitet. Die Arbeiten dieser Phase ragen in seinem Werk deutlich heraus. Er stößt dabei in Bereiche vor, die eine einfache „Kulturkritik“ weit hinter sich lassen und stellt Fragen, die im Mainstream nicht allzu gerne gesehen werden. Während dieser Phase, in der auch das Video/die Performance Two-Zone Transfer sowie die Performance Just Another Rendering of the Same Old Problem (beide 1979) entstanden, lässt sich beobachten, wie sich ein Narrativ entfaltet, das mit Jenkins’ massivem Scheitern beginnt, eine klar benennbare Ontologie seiner selbst als Schwarzes Subjekt geltend zu machen, dem es gelingt, die ihm auferlegten Bilder zu zerstören, und die mit der Aufgabe dieses Versuchs endet. Gegen Ende dieser Periode wird sich Jenkins – in einer Art semi-linearer Bewegung – von der Idee verabschiedet haben, die Diskrepanz zwischen einem Schwarzen Subjekt und dessen Darstellung auflösen zu wollen. Stattdessen hat er sich in Richtung eines nicht-ontologischen Schwarzseins bewegt – oder in Richtung dessen, was in seinen Augen ein neuer Schwarzer Universalismus sein könnte.

Fangen wir noch einmal von vorne an. Jenkins begann dort, wo viele junge Schwarze Künstler\*innen beginnen. Er studierte am Santa Monica College (SMC) und später am Otis Art Institut, also „im Schatten Hollywoods“,<sup>10</sup> und war sich der gegenläufigen Interessen der Unterhaltungsindustrie einerseits und der afroamerikanischen Community andererseits bewusst. Die Arbeiten, die er kurz nach dem Beginn seines Studiums an der SMC realisierte, beschäftigen sich mit der Rolle der Medien in der Perpetuierung von Stereotypen und setzen sich mit der daraus resultierenden Verschärfung eines „doppelten Bewusstseins“ Schwarzer Menschen auseinander, um einen Begriff von W. E. B. Du Bois zu verwenden.<sup>11</sup> Chronologisch ist Mass of Images die erste dieser Arbeiten, die sich an einer solchen Kritik versuchen, darauf folgen Two-Zone Transfer und schließlich Just Another Rendering of the Same Old Problem. Two-Zone Transfer bewegt sich eng entlang des in Mass of Images eingeschlagenen Pfades und konzentriert sich auf die Auswirkungen von Blackfacing und Minstrelsy<sup>12</sup> auf Schwarze Amerikaner\*innen. Das Video, das auch als Performance am Otis Art Institute aufgeführt wurde, beginnt damit, dass Jenkins einen Nahverkehrsbus besteigt. Den weißen Passagier\*innen kommt dieser Schwarze Mann sichtbar verdächtig vor. Dann ein Schnitt und wir sehen Jenkins schlafend im Bett. Im Traum erscheint ihm eine Figur und sagt: „Du weißt schon, warum du keinen Schlaf findest. Es ist das altbekannte Problem, das jede Schwarze Person in diesem Land immer schon hatte.“ Jenkins antwortet: „Meinst du die Missverständnisse, mit denen ich zu tun habe, oder das altbekannte image problem“.<sup>13</sup> Und bei diesem image problem, das hier angesprochen wird, handelt es sich um nicht weniger als das karrierebestimmende Problem Schwarzer Repräsentation.

Two-Zone Transfer markiert eindeutig einen Bruch in Jenkins’ Auseinandersetzung mit dem image problem, weg von den üblichen Fragen der ersten Welle Schwarzer Filmemacher\*innen

und Schwarzer Filmtheorie, beschrieben von Frank Wilderson III. als intensive Auseinandersetzung mit „der Identifizierung und Kritik der wiederkehrenden stereotypen Darstellung in Hollywood-Filmen“,<sup>14</sup> wie es sich in den Schriften von Kritiker\*innen wie Donald Bogle, Thomas Cripps oder Gladstone L. Yearwood exemplarisch wiederfindet. Stattdessen greift Jenkins das Problem direkt an der Wurzel und wendet sich der Geschichte des Vaudeville-Theaters im frühen 20. Jahrhundert zu. Neben Jenkins erscheinen bald drei weitere Schauspieler im Bild – Kerry James Marshall, Greg Pitts und Ronnie Nichols. Ihr Gesichter verschwinden hinter Masken mit dem Konterfei der Präsidenten Nixon und Ford, die in einer seltsamen Überlagerung von Whitefacing und Blackfacing zudem grob mit schwarzer Farbe beschmiert sind. Die Männer prahlen mit der Geschichte des Ministrels in den USA und geben damit an, dass sie die Bilder und Kultur der Afroamerikaner\*innen über Jahre manipuliert und missbraucht hätten, um die gesellschaftliche Wahrnehmung Schwarzen Lebens zu verzerren.

Jenkins begreift das Schwarzsein dabei eher allgemein als image, als (öffentliches) Bild, statt auf dessen Ungenauigkeit abzustellen, wie sie sich zeigt, sobald man dieses Bild gegen etwas hält, was sich als authentisches Schwarzsein bezeichnen ließe. Damit weicht er einmal mehr von den damaligen Anliegen der Schwarzen Kunst und Schwarzen Kinotheorie ab. Das image problem liegt nicht darin begründet, dass das Bild nicht der Realität entspricht, sondern darin, dass das Bild diese Realität teilweise erst geschaffen hat – und so Jenkins eigene Erfahrung (beispielhaft verdeutlicht in den vorangegangenen Interaktionen im Bus) unausweichlich mit den breitenwirksamen Bildern von Schwarzen Menschen und deren Schwarzsein verkoppelt. Im sich hier abzeichnenden Gedankengang hallt das Echo von Frantz Fanons Erkenntnis nach, dass Schwarzsein eine Art „unreines Produkt“<sup>15</sup> sei. So wie Fred Moten Fanons Text „Die erlebte Erfahrung des Schwarzen“ (erschieden in Schwarze Haut, weiße Masken) begreift, war Schwarzsein schon immer (und wird es immer bleiben) „eine Funktion von etwas Gemachtem, das nicht es selbst ist, eine Absicht, die niemals sie selbst gewesen sein könnte“.<sup>16</sup>

Hinweise auf diese Position finden sich auch in der früheren Arbeit Mass of Images. Jenkins wiederholt als Teil seines Refrains die Zeilen „Das, was wehtut; der versteckte Schmerz/hat sich in deine Adern eingeschrieben und hineingebissen“. Wenn wir „Das, was wehtut; der versteckte Schmerz“ als Verweis auf das Leiden als konstitutives Element erlebter Schwarzer Erfahrung begreifen, dann liegt die Schlussfolgerung nahe, dass Mass of Images ebenso wie Two-Zone Transfer die Ursprünge des Schwarzseins außerhalb seiner selbst verortet. Jenkins’ Verwendung von „eingeschrieben“ könnte dann als Fingerzeig in Richtung eines biologisch determinierten Schwarzseins verstanden werden, vielleicht als nicht ganz ernst gemeintes Aufrufen eines aus der Mode gekommenen wissenschaftlichen Rassismus. Jenkins wäre dann eine Schwarze Person und ein Individuum afrikanischer Abstammung. Das Schwarzsein wäre insofern in seine DNA „eingeschrieben“. Im Gegensatz dazu verweist das „in deine Adern […] hineingebissen“ auf ein Schwarzsein im Sinne eines Virus oder einer Vergiftung – eine Trope, die die gesamte Sprache rund ums Schwarzsein und um Schwarze Kulturproduktion durchzieht, von den rassistischen Assoziationen des Schwarzseins mit tatsächlichen Krankheiten bis hin zur Neigung, Schwarze Musik als „ansteckend“ und Schwarze Freude als „infektiös“ zu beschreiben. Ob nun „eingeschrieben“ oder „hineingebissen“ – Schwarzsein scheint in einem offensichtlichen Gegensatz gefangen zu sein und letztlich legt Jenkins diese vermeintlich paradoxe Unterscheidung schonungslos offen. Jenkins selbst ist im Hinblick auf all seine äußeren Merkmale Schwarz, ebenso wie in seiner biografischen Erfahrung. Doch sein Schwarzsein ist, einmal mehr, ein „unreines Produkt“, eine von außen kommende Vergiftung, die unabhängig von Jenkins eigener Verkörperung, „in seine Adern hineingebissen“ wurde, und zwar von den Massenmedien, geschaffen von einem weißen Amerika lange vor seiner Geburt.

Two-Zone Transfer endet mit einem dramatischen „to be continued“. Nach dem Exkurs in die Geschichte schneidet das Video wieder auf Jenkins, der, nun als Prieser verkleidet, eine Predigt über die biblische Figur Noah hält. Anschließend führt Jenkins eine Version eines James-Brown-Songs mit den anderen Schauspielern auf, die für ihn, nun ohne Maske, die begleitenden Back-Up-Vocals singen. Das Video endet damit, dass der Künstler aus seinem Traum erwacht und in bestärktem Tonfall sagt: „Nach so einem Traum weiß ich jetzt, wo’s langgeht. Ich weiß, womit ich es zu tun habe.“<sup>17</sup>

Stellen Sie sich eine Werbepause vor, dann beginnt die nächste Episode.

Gegen Ende 1979 eröffnet Just Another Rendering of the Same Old Problem am Otis Art Institute. Der Ausstellungsraum ist bis auf einen kleinen Tisch mit einem Fernseher komplett leer. Ulysses Jenkins, gekleidet als Reinigungskraft, putzt den kleinen Apparat. Das verunsicherte Publikum wartet währenddessen auf den Beginn der Performance. Schließlich setzt sich Jenkins überraschend an den Tisch, schlägt ein Buch auf und beginnt laut vorzulesen. Dabei „entdeckt“ er, dass „der afroamerikanische Mann in der Blacksploitation[-Ära] der 1970er-Jahre als Sexobjekt wahrgenommen wird.“<sup>18</sup>

Schließlich zieht Jenkins unter dem Tisch eine Zigarrenschachtel hervor und fischt einen vibrierenden Dildo heraus. Man sollte hier erwähnen, dass es sich um einen „weißen“ Dildo handelt, dessen Eichel (oder Kopf) schwarz angemalt ist – eine Art Blackfacing also. Dann beginnt Jenkins sich auszuziehen, bis er nur noch mit „Brustwarzenbedeckungen mit Superman-S, einem Strass-Stein im Bauchnabel und silbernen Boxershorts“<sup>19</sup> bekleidet ist.

Die *Blackface* ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen. Die Blackface ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen.

Die *Blackface* ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen. Die Blackface ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen.

Die *Blackface* ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen. Die Blackface ist eine Form der Unterhaltungsmusik, die in den 1920er Jahren in den USA populär wurde. Sie ist eine Mischung aus Minstrel- und Vaudeville-Elementen. Die Künstlerinnen und Künstler tragen schwarze Gesichtsmake-up und performen stereotype Darstellungen von Schwarzen.

14 Frank B. Wilderson III., Red, White, & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms, Durham, NC: Duke University Press, 2010, S. 7.

15 Fred Moten, „The Case of Blackness“, Criticism, Jg. 50, Nr. 2, Frühjahr, 2008, S. 177–218. Übersetzung von Dominikus Müller.

16 Ebd.

17 Im englischen Original: „After a dream like that, I know I’ve got direction. I know what I’m up against.“ Übersetzung von Dominikus Müller.

18 Othervisions Studio, „Just Another Rendering of the Same Old Problem“, http://www.ulyssesjenkins.com/justanother.html. Übersetzung von Dominikus Müller.

19 Paul Von Blum, „Ulysses Jenkins: A Griot for an Electronic Age“, Journal of Pan African Studies, Jg. 3, Nr. 2, 2009, S. 135. Übersetzung von Dominikus Müller.

Im Handumdrehen hat er sich also just in jenen sexualisierten Schwarzen Mann verwandelt, von dem er gerade gelesen hat. Dann zieht Jenkins eine Pistole und schießt auf den Dildo. Dieser fällt daraufhin ins Bildfeld einer Überwachungskamera, das Bild erscheint vergrößert auf dem Bildschirm des Fernsehers. Die Wucht der Schüsse lässt den Dildo deutlich sichtbar kreiseln. Wie Jenkins sich auf seiner Webseite erinnert, „versteht der Künstler, [dass das] die Wahrnehmung [ist], mit der er es in der zeitgenössischen Gesellschaft zu tun hat und fährt fort auf den Dildo [zu schießen]. Das Stereotyp will einfach nicht sterben […] also realisiert er, dass er [das Fernsehgerät] eigenhändig abschalten und gehen muss.“<sup>[20]</sup>

20 Othervisions Studio, „Just Another Rendering of the Same Old Problem“ (zit. Anm. 18). Übersetzung von Dominikus Müller.

21 Frantz Fanon, „Die erlebte Erfahrung des Schwarzen,“ in: ders., Schwarze Haut, weiße Masken, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1985, S. 79.

22 Moten, „The Case of Blackness“ (zit. Anm. 15), S. 179.

23 Fanon, „Die erlebte Erfahrung des Schwarzen“ (zit. Anm. 21), S. 79.

24 Kara Keeling, „In the Interval‘: Frantz Fanon and the ‚Problems‘ of Visual Representation“, Qui Parle, Jg. 13, Nr. 2, Frühling/Sommer, 2003, University of Nebraska Press, S. 94. Übersetzung von Dominikus Müller.

## 102

Jenkins wendet sich hier einer sehr viel größeren Frage zu und begibt sich auf einen Pfad, der das Terrain herkömmlicher Kulturkritik vollständig verlässt. Dank seines eigenen Rückzugs aus der Pattsituation zwischen dem Schwarzen Leben und dem weißen Blick befreit, fragt er nun: Wenn Schwarzsein in den Augen der (weißen) Zivilgesellschaft nicht sein kann, wenn Schwarze Menschen sich, befreit vom Schwarzsein, nicht selbst als Schwarze Individuen artikulieren können, was heißt es dann eigentlich wirklich, Schwarz zu sein? Was ist das Wesen des Schwarzseins?

25 Cedric Robinson, Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000, S. 171. Übersetzung von Dominikus Müller.

26 Moten bezieht sich immer wieder auf diesen Phrase von Édouard Glissant. Siehe „One World in Relation: Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara“, Nka: Journal of Contemporary African Art, Nr. 28, S. 4–19, doi:10.1.215/10757163-1266639. Übersetzung von Dominikus Müller.

27 Keeling, „In the Interval“ (zit. Anm. 24), S. 100.

28 Moten, „The Case of Blackness“ (zit. Anm. 15), S. 179.

29 Auch wenn Moten sich häufig im Dialog mit denen befindet, die als Afropessimist\*innen bezeichnet werden, und auch oft mit diesen übereinstimmt, wählt er für seine Arbeit lieber den Oberbegriff „Schwarzer Optimismus“, merkt jedoch auch an, dass Afropessimismus und Schwarzer Optimismus „nichts anderes sind als sich gegenseitig das Andere“. Moten, „Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)“, The South Atlantic Quarterly, 112:4, Herbst, 2013, Duke University Press, S. 742. Übersetzung von Dominikus Müller.

Im Handumdrehen hat er sich also just in jenen sexualisierten Schwarzen Mann verwandelt, von dem er gerade gelesen hat. Dann zieht Jenkins eine Pistole und schießt auf den Dildo. Dieser fällt daraufhin ins Bildfeld einer Überwachungskamera, das Bild erscheint vergrößert auf dem Bildschirm des Fernsehers. Die Wucht der Schüsse lässt den Dildo deutlich sichtbar kreiseln. Wie Jenkins sich auf seiner Webseite erinnert, „versteht der Künstler, [dass das] die Wahrnehmung [ist], mit der er es in der zeitgenössischen Gesellschaft zu tun hat und fährt fort auf den Dildo [zu schießen]. Das Stereotyp will einfach nicht sterben […] also realisiert er, dass er [das Fernsehgerät] eigenhändig abschalten und gehen muss.“<sup>[20]</sup>

Diese gesamte Szene lässt sich erneut als Echo auf die Zeilen Frantz Fanons aus „Die erlebte Erfahrung des Schwarzen“ lesen: „Ich kam auf die Welt, darum bemüht, den Sinn der Dinge zu ergründen, und meine Seele war von dem Wunsch erfüllt, am Ursprung der Welt zu sein, und dann entdeckte ich mich als Objekt inmitten anderer Objekte.“<sup>[21]</sup>

In seinem Text „The Case of Blackness“ argumentiert Moten, dass der Titel von Fanons (französischem) Text in der englischen Übersetzung nicht ganz korrekt ist. Statt „The Fact of Blackness“, wie der Text auf Englisch übertitelt ist, müsste es eher „The Lived Experience of the Black“ heißen. In einer direkten Übersetzung kämen, so Moten, Fanons phänomenologische Interessen sehr viel deutlicher zum Tragen. Anschließend zeichnet er Fanons Realisierung der ontologischen Unmöglichkeit einer Schwarzen Subjektivität im Rahmen einer Zivilgesellschaft nach.<sup>[22]</sup> „Der Schwarze besitzt in den Augen des weißen Mannes keine ontologische Widerstandskraft“, heißt es bei Fanon.<sup>[23]</sup> Ontologie – im Sinne Hegels – ist nur zu erreichen, wenn das Bewusstsein als Gegenüber ein Anderes hat, das „ebenso selbstständig, in sich beschlossen“ ist. „Mehr noch, dieses Andere hat ,nichts in ihm, was nicht durch es selbst ist‘.“<sup>[24]</sup> Für das Schwarze (Nicht-)Subjekt ist das aber auf ganz grundlegende Weise unerreichbar, da Schwarzsein einen Zustand bezeichnet, dessen Existenz selbst vom Weißsein abhängt, ja, von ihm abgeleitet wird – was „the Black“, den\*die Schwarze\*n immer schon zum unreinen Anderen macht. In Just Another Rendering of the Same Old Problem parallelisiert Jenkins daher Fanon: Er begreift, dass er selbst an den Grenzen der Ontologie existiert – ja, letztlich außerhalb dieser Grenzen – und nicht in der Lage ist, seine eigene Repräsentation zu überkommen, in diesem Fall die Darstellung als sexuelle Objekt. Gefangen im buchstäblichen closed circuit der Repräsentation, in einem geschlossenen Kreislauf des Dildos und dessen Bildes, seines eigenen Körpers und des Textes, der ebendiese Prozesse beschreibt, die auf ihn einwirken, hat der Künstler keine Chance, seine eigene Objektivierung zu bekämpfen. Erschöpft vom permanenten Kampf mit dem Schwarzen image, das in dieser Arbeit ebenso wie in anderen, aber auch in Jenkins Alltag einen beispielhaften Ausdruck findet, zieht er sich in letzter Instanz komplett zurück.

Jenkins wendet sich hier einer sehr viel größeren Frage zu und begibt sich auf einen Pfad, der das Terrain herkömmlicher Kulturkritik vollständig verlässt. Dank seines eigenen Rückzugs aus der Pattsituation zwischen dem Schwarzen Leben und dem weißen Blick befreit, fragt er nun: Wenn Schwarzsein in den Augen der (weißen) Zivilgesellschaft nicht sein kann, wenn Schwarze Menschen sich, befreit vom Schwarzsein, nicht selbst als Schwarze Individuen artikulieren können, was heißt es dann eigentlich wirklich, Schwarz zu sein? Was ist das Wesen des Schwarzseins?

Noch bevor Jenkins 1981 bei der Performance Adams Be Doggereal anlangt, hat er für sich also schon den Unterschied zwischen Schwarzsein und einem Schwarzen Individuum geklärt sowie ein Verständnis von der ontologischen Unmöglichkeit des Letzteren entwickelt. Er hat sich von seinem Begehren, nur er selbst zu sein, losgesagt und stattdessen begriffen, dass er, als Schwarzer Mann, immer schon „alle Schwarzen“ sein würde, wie Fanon sagt. Um die Worte von Cedric Robinson zu verwenden: Jenkins hat sich von seinem konkreten Sein losgesagt und sein historisches Sein akzeptiert, die „ontologische Totalität.“<sup>[25]</sup> Er hat immer schon, noch einmal anders ausgedrückt, „eingewilligt, nicht nur ein einzelnes Sein zu sein.“<sup>[26]</sup> Oder, wie Kara Keeling schreibt: „Der\*die Schwarze existiert demnach als Kollektivsubjekt, dessen bestimmende Fiktion nicht persönlich, sondern sozial ist.“<sup>[27]</sup>

Versucht man, diese Unterscheidung zu berücksichtigen, so ist es alles andere als leicht, den Kreuzungspunkt, an dem sich Jenkins wiederfindet, mit Worten zu beschreiben. Denn es scheint ihm zugleich weder um „the black“ noch das Schwarzsein und sowohl um „the black“ als auch das Schwarzsein zu gehen. Das heißt, Jenkins denkt den Spalt zwischen beiden, oder, wie Fred Moten es in „The Case of Blackness“ so eloquent formuliert: „Die misstrauische Stimmung, die sich zwischen der Tatsache des Schwarzseins und der erlebten Erfahrung des Schwarzen und durch die Diskrepanz in der Bedeutung der Dinge ergibt, die entsteht, wenn sich Subjekte mit der Repräsentation von Objekten beschäftigen.“<sup>[28]</sup>

Auch Moten bewegt sich in diesem Spalt, in der Fehlübersetzung von Fanons „erlebter Erfahrung“ als „Fakt“ und jener zwischen einem phänomenologischen Schwarzsein und einem ontologisch-entleerten Schwarzsein. Beim Denken dieses Spalts baut Jenkins zum einen auf Fanon auf und nimmt zum anderen die verwandten Gedanken Motens vorweg – Resonanzen, die ihn innerhalb einer Art afropessimistischer/Schwarzoptimistischer Tradition<sup>[29]</sup> verorten (wenn man überhaupt von einer derartigen Tradition sprechen kann). In diesem Kontinuum fungiert der Afropessimismus als eine Art „[Theorie] Schwarzer Positionalität“, die sich eher

von Fanons (Nicht-)Ontologie kommend ausbreitet, als dass sie eine Art kohärente Denkschule bildet.<sup>[30]</sup> Wie Moten schreibt, ist es eine der großen Schönheiten des afropessimistischen Denkens, dass es „einem erlaubt und einen dazu bringt, diesen widersprüchlichen Impuls hinter sich zu lassen, das Interesse an der Verneinung zu bestärken und die Auseinandersetzung damit aufzunehmen, was das Nichts ist.“<sup>[31]</sup> Und genau hier befindet sich Jenkins mit Adams Be Doggereal.

In dieser Performance nimmt Jenkins’ Nichts, seine Annäherung an ein Schwarzes Nichtsein, die Form eines Glasprismas an, das der Künstler und seine Kollaborateur\*innen in einem Abfallhaufen in seinem Studio finden. Jenkins erinnerte sich später an dieses Objekt als Symbol für ein „neues Selbst“.<sup>[32]</sup> Das Prisma ist dinglich anwesend, jedoch seltsam leer, ist es doch wenig mehr als ein Filter für Licht. Ein Prisma kann, wie Sir Isaac Newton vor langer Zeit gezeigt hat, verwendet werden, um Licht zu reflektieren und zu brechen – das heißt, um weißes Licht in ein Spektrum verschiedenfarbigen Lichts aufzuspalten. Vor Newton war man der Überzeugung, dass weißes Licht farblos sei. Seine Experimente mit Prismen jedoch bewiesen das Gegenteil, nämlich dass weißes Licht aus allen Farben des Regenbogens besteht.

Jenkins’ Einsatz des Prismas lässt sich nun auf verschiedene Weisen theoretisieren, die allesamt – so die Behauptung – jene Gleichzeitigkeit von Fülle und Leere verhandeln, die Schwarzsein darstellt. Erstens ließe sich das Prisma als eine Art Filter lesen. Dann wäre Schwarzsein eine Linse, durch die man die Welt betrachten kann. Eine ähnliche Position findet sich in William Pope.L’s Black Factory. Bei der erstmaligen Realisierung dieser Arbeit erklärte Pope.L, dass „Schwarzsein ein Hebel ist, um über Andersheit zu sprechen … einfach ein Trichter.“<sup>[33]</sup> Das Prisma als Ansatzpunkt, um über die Vielgestaltigkeit verschiedener Positionen nachdenken zu können – eine tendenziell humanistische, multikulturalistische Schlussfolgerung. Zweitens aber könnte man mit Jenkins auch für eine radikalisierte Abkehr von Pope.L’s Standpunkt argumentieren. Das Prisma – unter Verweis auf die Rolle, die es für den Beweis der Tatsache spielte, dass weißes Licht eben gerade nicht farblos ist – wäre dann Ausdruck der Überzeugung, dass all die anderen Positionen gegen und durch „the Black“ artikuliert wurden und artikuliert werden müssen. Das wiederum entspricht einem afropessimistischen Denken, für das Schwarzsein den nichtkommunizierbaren Körper darstellt, gegen den sich eine weiße Zivilgesellschaft konstituiert. Und schließlich drittens: Das Prisma verharrt in einem Zustand zwischen Leere und Fülle. Es ist, wie oben bereits bemerkt, ebenso dinglich präsent wie in sich transparent und trägt das Potenzial für die offensichtliche Leere des weißen Lichts ebenso in sich wie für die Fülle des Regenbogens. In diesem Fall verkörpert das Prisma eine paradoxe Leere und Fülle, die Fülle und Leere einer Schwarzen (Nicht-)Ontologie.

Auf seine eigenen Arbeiten aus dieser Zeit zurückblickend, sagte Jenkins einmal, es sei immer sein Ziel gewesen, die Möglichkeit eines neuen Schwarzen Universalismus zu skizzieren.<sup>[34]</sup> Unmöglich zu sagen, ob dieser Universalismus je voll zur Entfaltung kam – oder wie er in der Praxis überhaupt aussähe. Was wir aber festhalten können: Jenkins arbeitete in Adams Be Doggereal an der Verbreitung einer Form von Schwarzsein, die sich an die Reparatur der Verhältnisse macht und dabei beginnt, ihr ursprüngliches ontologisches Scheitern zu überwinden. Das Prisma positioniert Schwarzsein als Standpunkt, von dem aus alles andere gedacht werden muss, ganz im Sinne von François Laruelles Verständnis von uchromia. Und damit ist nichts anderes gemeint, als „vom Standpunkt her zu denken, dass es das Schwarz ist, das Farbe in letzter Konsequenz vielmehr bestimmt als begrenzt.“<sup>[35]</sup> Von hier aus gesehen destabilisiert Schwarzsein, in all seinem paraontologischen Glanz, nicht nur seine eigene Existenz, sondern auch die Existenz all der anderen Ontologien von race, die auf Grundlage des Schwarzseins entstanden. Und um von hier aus Schwarzsein als das zu denken, was „Farbe bestimmt“, um Schwarzsein also als Ausgangspunkt und nicht als Grenze zu begreifen, wäre es vielleicht angezeigt, auch andere künstlerische und philosophische Beschäftigungen mit Farbe zu hinterfragen – und dabei auch die Position all derer neu zu bewerten, die davon betroffen sind. Schwarzsein zu denken, „the black“ zu denken, aktiviert auf diese Weise dessen Dunkelheit und ermöglicht eine Auseinandersetzung mit der Tiefe, mit der Fähigkeit zur Reflexion und Absorption. Wie Laruelle schreibt: „[E]ine phänomenale Schwärze füllt vollständig das Wesen des Menschen.“<sup>[36]</sup>

Aria Dean ist Künstlerin und Autorin. Sie lebt in Los Angeles.

30 Wilderson III., Red, White, & Black (zit. Anm. 14), S.6.

31 Fred Moten, „Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh)“ (zit. Anm. 29), S. 741. Kursivierung im Original, Übersetzung von Dominikus Müller.

32 „Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965–1990“, Podiumsdiskussion (zit. Anm. 6). Übersetzung von Dominikus Müller.

33 Joshua Feist, „William Pope.L interview excerpt“, gepostet am 15. März 2010, https://www.youtube.com/watch?v=e-7KNINpA6w.

34 „Modern Art in Los Angeles: African American Avant-Gardes, 1965–1990“, Podiumsdiskussion (zit. Anm. 6).

35 François Laruelle, „On the Black Universe: In the Human Foundations of Color“, aus dem Französischen von Miguel Abreu, Hyun Soo Choi: Seven Large-Scale Paintings, New York: Thread Waxing Space, 1991, S. 5, http://www.recessart.org/wp-content/uploads/Laruelle-Black-Universe1.pdf, Zugriff am 4. Juni 2016. Übersetzung von Dominikus Müller.

36 Ebd., S. 3.

## 103

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* was co-organized by the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania and the Hammer Museum, Los Angeles, and curated by Erin Christovale, curator at the Hammer Museum, and Meg Onli, independent curator. The Julia Stoschek Foundation presentation was organized by Lisa Long with curatorial assistance by Savannah Jade Thümler.

Original support for *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* was provided by The Pew Center for Arts & Heritage, with additional support from Pamela J. Joyner and Alfred J. Giuffrida, and Lyndon J. Barrois and Janine Sherman Barrois. Support for curatorial research has been provided by The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts and the Robert Rauschenberg Foundation. The re-publication of Ulysses Jenkins's *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot* is made possible with support from the Getty.

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* wurde gemeinsam vom Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, und dem Hammer Museum, Los Angeles, organisiert und von Erin Christovale, Kuratorin am Hammer Museum, und Meg Onli, unabhängige Kuratorin, kuratiert. Die Präsentation der Julia Stoschek Foundation wurde von Lisa Long mit kuratorischer Unterstützung von Savannah Jade Thümler organisiert.

*Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* wurde maßgeblich vom Pew Center for Arts & Heritage gefördert, mit zusätzlicher Unterstützung von Pamela J. Joyner und Alfred J. Giuffrida sowie Lyndon J. Barrois und Janine Sherman Barrois. Die kuratorischen Recherchen wurden von der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts und der Robert Rauschenberg Foundation unterstützt. Die Wiederveröffentlichung von Ulysses Jenkins' *Doggerel Life: Stories of a Los Angeles Griot* wird durch die Getty Foundation ermöglicht.

## CURATORS / KURATORINNEN

Erin Christovale, Meg Onli

## CURATORIAL ASSISTANCE / KURATORISCHE ASSISTENZ

Ikechúkwú Onyewuenyi

## ORGANIZATION AT / ORGANISATION IN DER JULIA STOSCHEK FOUNDATION

Lisa Long with / mit Savannah Jade Thümler

## HEAD OF EXHIBITIONS / LEITUNG AUSSTELLUNGEN

Andreas Korte

## CONSERVATION / KONSERVATORISCHE BETREUUNG

Lluïsa Sàrries i Zgonc

## INSTALLATION TEAM / AUFBAUTEAM

Abrell &amp; van den Berg, Eidotech

## PRESS / PRESSE

Pickles PR

## LOANS / LEIHGABEN

*Mass of Images*, 1978  
*Two-Zone Transfer*, 1979  
*Dream City*, 1983  
 On loan from Julia Stoschek Collection  
 Leihgabe der Julia Stoschek Collection

Maren Hassinger, Ulysses Jenkins, Senga Nengudi, Franklin Parker, *Flying*, 1982 / 2014  
 On loan from the Hammer Museum, Los Angeles  
 Leihgabe vom Hammer Museum, Los Angeles  
 Purchased through the Board of Advisors Acquisition Fund  
 Erworben durch das Board of Advisors Acquisition Fund

All other works / Alle übrigen Werke:  
 On loan from the Ulysses Jenkins Archive  
 Leihgabe des Ulysses Jenkins Archive

**DURATION / AUSSTELLUNGSDAUER**

11 February – 30 July 2023  
11. Februar – 30. Juli 2023

**OPENING HOURS / ÖFFNUNGSZEITEN**

Saturday and Sunday, 12 – 6 p.m.  
Every first Thursday of the month, 6 – 10 p.m.

*Samstag und Sonntag, 12 – 18 Uhr  
Jeder erste Donnerstag des Monats, 18 – 22 Uhr*

**ADMISSION / EINTRITT**

5 Euro

Tickets are valid for the entire duration of the exhibition. Advance registration during opening hours is not required. Entrance is free of charge for children and people under eighteen, school pupils, students, trainees, the disabled, pensioners, the unemployed, and people on welfare, as well as members of ICOM upon presentation of a valid ID.

*Eintrittskarten sind für die gesamte Dauer der Ausstellung gültig. Eine vorherige Anmeldung für den Besuch innerhalb der Öffnungszeiten ist nicht erforderlich. Kostenfrei für Kinder und Jugendliche bis 18 Jahre, Schüler\*innen, Studierende, Auszubildende, Menschen mit Behinderungen, Rentner\*innen, Arbeitslose und Sozialhilfeempfänger\*innen gegen Vorlage eines gültigen Ausweises sowie Mitglieder von ICOM.*

**PUBLIC TOURS / ÖFFENTLICHE FÜHRUNGEN**

Public English tour: Saturday, 3:00 p.m.

10 Euros per person inclusive admission (cash and card payment possible). Participation is free of charge for the groups defined above. Registration at [www.jsc.art](http://www.jsc.art).

*Öffentliche deutschsprachige Führung: Sonntag, 15 Uhr*

*10 Euro pro Person inklusive Eintritt (Bar- und Kartenzahlung vor Ort möglich). Die Teilnahme ist für die oben definierten Gruppen kostenfrei. Anmeldung unter [www.jsc.art](http://www.jsc.art).*

**PRIVATE GROUP TOURS / SONDERFÜHRUNGEN**

During opening hours: 10 Euros per person inc. admission for groups of 10–25.

Outside of opening hours: 20 Euros per person for groups of 10–25. Free of charge for groups of students from universities, colleges, and art academies.

Registrations for private group tours via [visit.berlin@jsc.art](mailto:visit.berlin@jsc.art).

*Während der Öffnungszeiten: 10 Euro pro Person inkl. Eintritt für Gruppen von 10–25 Personen.*

*Außerhalb der Öffnungszeiten: 20 Euro pro Person für Gruppen von 10–25 Personen. Kostenfrei für Seminare von Hochschulen und Kunstakademien.*

*Anmeldungen zur Sonderführung via [visit.berlin@jsc.art](mailto:visit.berlin@jsc.art).*

**PARTLY BARRIER-FREE ACCESS /  
TEILBARRIEREFREIER ZUGANG**

The exhibition *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* is presented on the second floor of the Julia Stoschek Foundation Berlin. For visitors with strollers or in wheelchairs, please register in advance at [visit.berlin@jsfoundation.art](mailto:visit.berlin@jsfoundation.art) to ensure accessibility.

*Die Ausstellung Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation findet auf der ersten Etage der Julia Stoschek Foundation Berlin statt. Für den Besuch mit Rollstuhl oder Kinderwagen bitten wir um vorherige Anmeldung über [visit.berlin@jsfoundation.art](mailto:visit.berlin@jsfoundation.art), um den Zugang zu gewährleisten.*

**GENERAL INQUIRIES / ALLGEMEINE ANFRAGEN**

[info@jsfoundation.art](mailto:info@jsfoundation.art)

This publication is published in conjunction with the exhibition *Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation* at Julia Stoschek Foundation Berlin, 2023.

*Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Ulysses Jenkins: Without Your Interpretation in der Julia Stoschek Foundation Berlin, 2023.*

**PUBLISHER / HERAUSGEBERIN**

Julia Stoschek Foundation

**TEXTS BY / TEXTE VON**

Erin Christovale, Aria Dean, Lisa Long, Meg Onli, Julia Stoschek

**ENGLISH EDITING / ENGLISCHES LEKTORAT**

Michelle Piranio

**GERMAN EDITING / DEUTSCHES LEKTORAT**

Joshua Amisah, Rafael Kopper, Robert Schulte

**PROOFREADING**

Hannah Gregory, Dominikus Müller

**DEUTSCHE ÜBERSETZUNGEN**

*Vorwort, Einführung, Doggereal Life und Eingeschrieben und hineingebissen übersetzt von Dominikus Müller. Werktexte und Ein multikultureller Griot übersetzt von Volker Ellerbeck.*

**GRAPHIC DESIGN / GESTALTUNG**

Bureau Borsche

**TYPEFACES / SCHRIFTARTEN**

Akzidenz Grotesk

**PRINTING / DRUCK**

Das Druckteam Berlin

Unless otherwise noted all images ©2023 Ulysses Jenkins. All texts ©2023 the authors. All rights reserved. Printed in Germany.

*Wenn nicht anders angegeben ©2023 für alle abgebildeten Werke Ulysses Jenkins. ©2023 für alle Texte die Autorinnen. Alle Rechte vorbehalten.*

Julia Stoschek Foundation  
Leipziger Straße 60  
D-10117 Berlin

**JULIA STOSCHEK FOUNDATION**

## JULIA STOSCHEK FOUNDATION

Leipziger Straße 60  
D-10117 Berlin  
Tel.: +49 (0) 30/921 06 246 0

info@jsfoundation.art  
www.jsfoundation.art

Facebook /juliastoschekfoundation  
Instagram @juliastoschekfoundation  
#juliastoschekfoundation #ulyssesjenkins

## FOUNDER / GRÜNDERIN

Julia Stoschek

## JSF BERLIN

## DIRECTOR / DIREKTOR

Robert Schulte

## CURATOR / KURATORIN

Lisa Long

## HEAD OF EXHIBITIONS / LEITUNG AUSSTELLUNGEN

Andreas Korte

## OPERATIONS MANAGEMENT

Sven Weigel

## JSF DÜSSELDORF

## DIRECTOR / DIREKTOR

Anna-Alexandra Pfau

RESEARCH ASSOCIATES /  
WISSENSCHAFTLICHE MITARBEITERINNEN

Jasmin Klumpp, Şirin Şimşek

## ASSISTANT / ASSISTENT

Matthias Theis

HEAD OF FACILITY MANAGEMENT /  
LEITUNG GEBÄUDEMANAGEMENT

Christian Kummetat



**11 FEBRUARY – 30 JULY 2023**

**CURATED BY ERIN CHRISTOVALE AND MEG ONLI**

**LEIPZIGER STRASSE 60, 10117 BERLIN**