

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2000)

Heft: 59: Collaborations Maurizio Cattelan, Yayoi Kusama, Kara Walker

Artikel: Kara Walker : as American as apple pie = so amerikanisch wie "apple pie"

Autor: Janus, Elizabeth / Schmidt, Susanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680844>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

As American as Apple Pie

ELIZABETH JANUS

When Ralph Ellison was asked how important the search for identity was in American literature, he replied that "it is the American theme." Not surprisingly, this quest has special meaning in a country whose mythic reputation as a melting pot of racial, ethnic, and cultural diversity is larger than life. For one's sense of self, tied as it is to a particular place and a common language, also depends upon a shared history. And the relatively recent history of the United States remains something fairly vague in the minds of most of its citizens, embodied in some eighteenth-century revolutionary "tea party" or, more likely, in the civil war that divided north and south over a principle condoning the indentured servitude of a part of its population. For a white Northerner like myself, the South always has seemed closer to history, with visible remnants, both physical and in people's attitudes, of life before "the Surrender," as some Southerners still whisper. At the same time, its forbidden aura as that other, evil place, where slavery was a way of life and racism seems to more overtly rear its ugly head, continues to give a false sense of being comfortably removed from any form of culpability.

Such an over-simplified notion of American history plays right into the hands of Kara Walker, who has lived on both sides of the Mason-Dixon Line. She has understood and uses to poignant effect the fact that a nation's idea of itself often depends upon a reduced, sometimes fictionalized—even distorted—

version of the past in order to feel a deeper sense of belonging. In her art, Walker's own version of the past is played out on an epic scale, in fragmented visual narratives that are told through simple black paper silhouettes using as their backdrop one of America's ugliest or, depending on whom one asks, most glorious periods: the ante-bellum South. She uses this duality to her advantage with characteristic wit and force by ironically twisting a form popular with genteel, nineteenth-century bourgeois Southern "ladies" into glaring indictments of the abhorrent behavior and "garden-variety social dysfunction" attributed to their class.¹⁾

But if one looks deeper into the history of American art, Walker's craft-inspired method also recalls early colonial painting, particularly that of late seventeenth- and early eighteenth-century anonymous limners, whose styles were rooted in indigenous craft traditions such as sign painting as well as the linear aesthetics of Tudor and Jacobean England, Dutch art and seventeenth- and eighteenth-century English court painting as it was understood on the new continent through prints. More idea than eye bound, these painters presented a reality—usually in the form of a portrait—conceptually, as a concise idea rather than as an empirical expression of three dimensions or through the academic formulae that lead to *trompe l'oeil* representation. Early canvases by Gilbert Stuart or John Singleton Copley, recognized as two of America's first major artists (the latter an admitted reference for Walker), come directly out of the limner tradition, where gradations of values and tones were eschewed in deference to flat patterns of light and dark.

Walker's own affinity for an elementary, graphic technique makes sense within the context of her

ELIZABETH JANUS is a writer and critic who lives in Geneva.



highly charged, content-based work. It belies, however, the artist's accomplishments as a skilled drafts-woman, evidenced in both her preparatory sketches and the series of drawings that she has produced since 1995 under the title *Negress Notes*, both of which suggest a hidden interest in the expressionist, even baroque, gesture: a painterly impulse that surfaced in an elaborate, multi-wall installation titled *WHY I LIKE WHITE BOYS. AN ILLUSTRATED NOVEL. BY KARA E. WALKER, NEGRESS* (2000) shown last spring at the Centre d'Art Contemporain in Geneva. Roughly divided into three narrative sections—*INSURRECTION*, *EMANCIPATION* and *SALVATION*—Walker combined her signature black paper personages with projections of colored lights and shapes that were made by cutting, pasting, and drawing on paper and plastic transparencies, which were then placed on illuminated overhead projectors. The grandest of these, and the exhibition's centerpiece, is a three-wall installation titled *INSURRECTION! (OUR TOOLS WERE RUDIMENTARY, YET WE PRESSED ON)* (2000), in which one sees an elaborate shadow play set against large areas of red and pools of blue light. In it, an idyll of plantation life is disrupted by episodes of aberrant sexuality (a small group of silhouettes shows a slave girl bending toward her master to perform fellatio, causing the pair to tumble over in

vaudevillian hilarity) and violent revenge (a white man is disemboweled by his kitchen staff in front of three huge blue-lit gothic windows). On the third wall, a woman with a torn rope around her neck carries a basket of fruit-shaped objects resembling dismembered phalluses while behind her The Master thrusts one of these members at a naked black woman leaning against a tree, the whole set under a blood red sky.

What is evident from this latest body of work is that while continuing to use very basic means, Walker has created some of her most theatrical and psychologically riveting art. Cultivating a deep-seated *Sturm und Drang*, she incorporates her sharply delineated figures into broad areas of projected light, color, and curving shadows that give each scene a sweeping sense of unfolding drama. But unlike earlier pieces, where silhouettes appeared isolated on a monochrome background like cameos or the bas-reliefs on Wedgwood porcelain, Walker now makes direct contact with the viewer, whose shadow moves right into the landscape—literally the “nature”—of the installation. Once intertwined with the images of abusers and victims, the spectator is forced into a more immediate recognition of the indifference or repulsion that he/she feels in front of the actions taking place. This passage from passive observation to active involvement, albeit involuntary, with Walker's scenarios represents an evolution in the artist's approach akin to the transition from the quasi-scientific detachment of Neo-Classicism to the privileging of subjective emotions characteristic of Romanticism.

Walker has taken her art to a new level of narrative cohesion using seductive visual effects, but this time without letting us off the hook, content with a furtive look and quick escape. She comes closer than ever to creating a virtual space in which we are unwillingly co-opted as actors in her own version of a passion play. And this play, while rooted in a peculiarly American story, also speaks to a post-colonial Europe that has yet to come to terms with the phantoms in its own closet.

1) Thelma Golden, “Oral Mores: A Postbellum Shadow Play,” *Artforum* (September, 1996), p. 93.

ELIZABETH JANUS

So amerikanisch wie «Apple Pie»

Auf die Frage, welche Rolle die Identitätssuche in der amerikanischen Literatur spiele, meinte Ralph Ellison: «Sie ist das amerikanische Thema schlechthin.» Es überrascht nicht, dass diese Suche in einem Land besondere Bedeutung erlangt, das als Schmelztiegel der unterschiedlichsten Rassen, Ethnien und Kulturen geradezu legendär ist. Schliesslich ist unser Identitätsgefühl, das sich in Bezug auf einen bestimmten Ort und eine gemeinsame Sprache entwickelt, auch auf eine gemeinsame Geschichte angewiesen. Die relativ junge Geschichte der Vereinigten Staaten ist für die meisten Amerikaner aber nach wie vor eine ziemlich vage Angelegenheit; man sieht vielleicht das Bild einer revolutionären Teegesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts vor sich oder denkt – wohl noch eher – an den Bürgerkrieg, den Grundsatzstreit zwischen Nord- und Südstaaten über die Rechtmässigkeit der Sklaverei. Für eine weisse Nordstaatlerin wie mich schien der Süden immer stärker mit Geschichte verbunden zu sein und liess auch im Aussehen und Verhalten der Leute sichtbare Relikte aus der alten Zeit erkennen, der Zeit «vor der Kapitulation», wie sich manche Südstaatler hinter vorgehaltener Hand nach wie vor zuraunen. Zugleich vermittelt die düstere Aura des Südens – die

jenes anderen, üblen Ortes, wo Sklaverei zum Lebensstil gehörte und der Rassismus sein hässliches Gesicht schamloser zeigt als anderswo – die trügerische Sicherheit, weit von alledem entfernt und jeder Schuld enthoben zu sein.

Ein derart simplifizierendes Verständnis der amerikanischen Geschichte ist Wasser auf die Mühle der Kunst von Kara Walker, die selbst auf beiden Seiten der Mason-Dixon-Linie gelebt hat. Sie hat durchschaut, dass das Selbstverständnis einer Nation oft auf einer vereinfachten, manchmal sagenhaften, ja sogar völlig verzerrten Darstellung der Vergangenheit beruht (auf dass das Dazugehören umso überwältigender erlebt werde), und setzt dies zielsicher und höchst wirkungsvoll ein. In ihrer Kunst erhält Walkers eigene Version der Vergangenheit epische Dimensionen und wird in fragmenthaften Bildgeschichten in Form von einfachen, schwarzen Scherenschnitten erzählt, die vor dem Hintergrund von Amerikas übelster oder, je nachdem, wen man fragt, glorreichster Epoche spielen: dem Süden vor dem Bürgerkrieg. In der für sie kennzeichnenden, witzigen und wirkungsvollen Art nützt Walker diese ambivalente Haltung aus, indem sie eine unter wohlgezogenen Bürgerdamen des Südens beliebte Form der Darstellung wählt und zur schonungslosen Entlarvung des abscheulichen Benehmens und der ganz

ELIZABETH JANUS ist Kunstkritikerin und lebt in Genf.

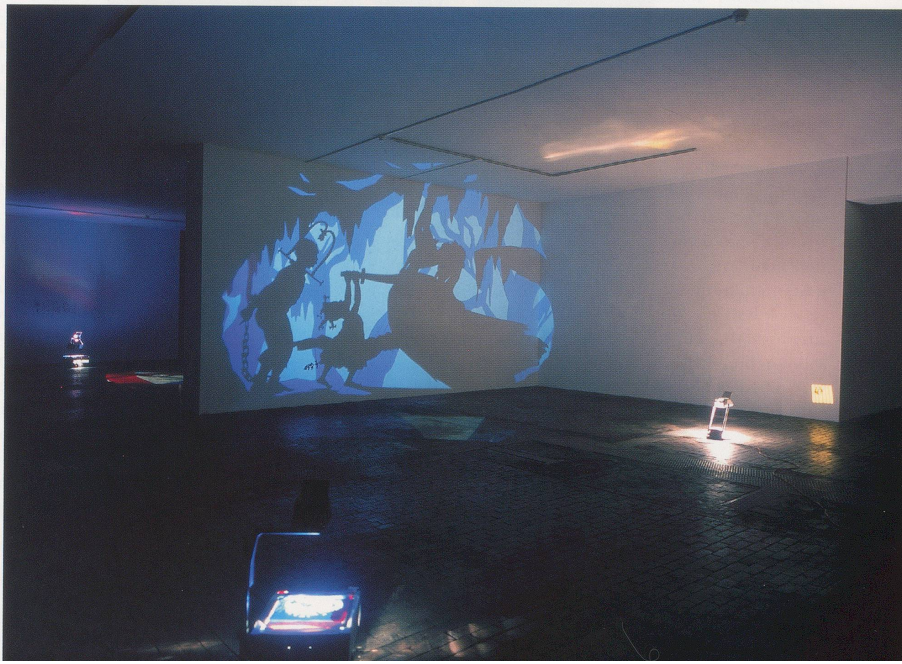


Top / Oben: INSURRECTION! (OUR TOOLS WERE RUDIMENTARY, YET WE PRESSED ON), 2000, cut paper, adhesive, and overhead projections on 3 walls, Centre d'Art Contemporain, Geneva, ca. 12 x 21 / 33 / 20½ ft / AUGSTADT! (ONSERE MITTEL WAREN RUDIMENTÄR, DENNOCH MACHTEN WIR WEITER DRUCK), Scherenschnitte und Heliographprojektionen auf 3 Wänden, 3,6 x 6,4 / 10 / 6,3 m.



Entire doublespread / Ganze Doppelseite:
WHY I LIKE WHITE BOYS. AN ILLUSTRATED NOVEL. BY KARA E. WALKER, NEGRESS, 2000, Centre d'Art Contemporain, Geneva / WARUM ICH WEISSE KNABEN LIEBE. EIN ILLUSTRIRTER ROMAN. VON KARA E. WALKER, NEGERIN.

Bottom / Unten: MISTRESS DEMANDED A SWIFT AND DRAMATIC EMPATHETIC REACTION WHICH WE OBLIGED HER, 2000, cut paper, adhesive, and projections on 2 walls, ca. 12 x 22 ft each / DIE HERRIN WÜNSCHTE EINE FLINKE UND DRAMATISCH NACHFÜHLBARE REAKTION, EIN WUNSCH, DEM WIR NACHKAMEN, Scherenschnitte und Projektionen auf 2 Wänden, je 3,55 x 6,62 m. (PHOTOS: CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, GENEVA)



normalen sozialen Missstände verwendet, die derselben Gesellschaftsschicht zugeschrieben werden.¹⁾

Vertieft man sich ein bisschen in die amerikanische Kunstgeschichte, so fühlt man sich durch Walkers dem Kunsthandwerk entlehnte Technik auch an die frühe koloniale Malerei erinnert, insbesondere an jene Buchmaler des späten siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts, deren Stil sowohl auf handwerkliche Traditionen der Einheimischen, etwa das Schildermalen, zurückging als auch auf die lineare Ästhetik des jakobäischen und des Tudorstils, die holländische Kunst oder die englische Hofmalerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, soweit diese in der Neuen Welt in Form von Drucken bekannt waren. Mehr ideell als visuell orientiert stellten diese Maler eine Realität – gewöhnlich ein

Porträt – konzeptuell dar, das heisst, das Bild entsprach eher einer Idee als einer empirisch erfassten Dreidimensionalität beziehungsweise den akademischen Regeln zur Erzeugung der Trompe-l'œil-Wirkung. Die frühen Bilder von Gilbert Stuart oder John Singleton – beide gehören anerkanntermassen zu den ersten bedeutenden Künstlern Amerikas (auf letzteren nimmt Walker ausdrücklich Bezug) – entspringen unmittelbar der Buchmalertradition, wo

KARA WALKER, ALLEGORY, 1996,
watercolor and gouache on paper, 63¾ x 51½" /
ALLEGORIE, Aquarell und Gouache auf Papier, 162 x 130,8 cm.



der flache Helldunkelkontrast einer feineren Stufung der Farb- und Tonwerte vorgezogen wurde.

Walkers Wahl einer elementaren, graphischen Technik erscheint sinnvoll im Zusammenhang mit ihren äusserst bedeutungsgeladenen, inhaltsbezogenen Arbeiten. Sie täuscht jedoch über das hohe zeichnerische Können dieser Künstlerin hinweg, das sowohl in ihren vorbereitenden Skizzen wie in den Zeichnungsserien zum Ausdruck kommt, die seit 1995 unter dem Titel *Negress Notes (Notizen einer Negerin)* entstanden sind. Beide zeugen von einem verborgenen Interesse an der expressionistischen, ja barocken Gebärde: einem malerischen Impuls, der in der ausgefeilten, mehrere Wände bedeckenden Installation zutage tritt – WHY I LIKE WHITE BOYS. AN ILLUSTRATED NOVEL. BY KARA E. WALKER, NEGRESS (2000) (Warum ich weisse Knaben liebe. Ein illustrierter Roman. Von Kara E. Walker, Negerin) –, die letzten Frühling im Centre d'Art Contemporain in Genf zu sehen war und drei Teile umfasste: INSURRECTION (Aufstand), EMANCIPATION (Emanzipation) und SALVATION (Erlösung). Walker kombinierte darin ihre typischen schwarzen Papierfiguren mit Projektionen farbiger Lichter und Formen, die durch Schneiden, Kleben und Zeichnen auf Papier und transparente Folien entstanden und dann mit Projektoren auf die Wand projiziert wurden. Das eindrücklichste Beispiel und das Kernstück der Ausstellung bildete die sich über drei Wände erstreckende Installation INSURRECTION! (OUR TOOLS WERE RUDIMENTARY, YET WE PRESSED ON) (2000) / «Aufstand (unsere Mittel waren rudimentär, dennoch machten wir weiter Druck)»: Man sieht ein differenziertes Schattentheater vor grossen Seen roten und blauen Lichts. Idyllische Plantagenszenen werden unterbrochen von Episoden abnormer Sexualität (eine kleine Gruppe von Scherenschnitten zeigt, wie ein Sklavensmädchen sich vor seinem Herrn niederbeugt, um die Fellatio zu vollziehen, was beide in einem schwankhaft ausgelassenen Taumel zu Fall bringt) und Szenen brutaler Rache (vor drei hohen, blau erleuchteten gotischen Fenstern wird ein Weisser von seinem Küchenpersonal kastriert). An der dritten Wand trägt eine Frau mit einem zerrissenen Strick um den Hals einen Korb voll fruchtähnlicher Gegenstände, die an abgeschnittene Phallen erinnern, während

hinter ihr der Herr eines dieser Glieder gegen eine nackte schwarze Frau stösst, die sich an einen Baum lehnt. Das alles unter blutrotem Himmel.

Aus diesen neusten Arbeiten wird eines deutlich, nämlich, dass Kara Walker unter Beibehaltung elementarster technischer Mittel einige ihrer dramatischsten und psychologisch aufwühlendsten Werke geschaffen hat. Einem tief wurzelnden «Sturm und Drang» verpflichtet, setzt sie ihre scharf umrissenen Figuren in weite Projektionsfelder aus Licht, Farbe und gekrümmten Schatten, die den Szenen eine überwältigende Dramatik und Spannung verleihen. Aber anders als in früheren Arbeiten, wo die Scherenschnitte isoliert auf einem monochromen Hintergrund standen – wie Kameen oder die Basreliefs auf Wedgwood-Porzellan –, sucht Walker nun den direkten Kontakt zum Betrachter, dessen Schatten sich geradezu in die Landschaft und damit buchstäblich in die «Natur» der Installation hineinbewegt. Sich selbst inmitten der Bilder von Missetätern und Opfern wiederfindend, muss der Betrachter sich nun seine Gleichgültigkeit oder den Widerwillen, den er angesichts der dargestellten Szenen empfindet, viel unmittelbarer eingestehen. Dieser Übergang von passiver Betrachtung zur aktiven Beteiligung, auch wenn es unfreiwillig geschieht, ist eine Entwicklung in Walkers Arbeit, die mit dem Übergang von der quasi-wissenschaftlichen Neutralität des Neoklassizismus zur Vorliebe für subjektive Empfindungen in der Romantik vergleichbar ist.

Walker verleiht ihrer Kunst eine höhere narrative Qualität, indem sie verführerische visuelle Effekte einsetzt, ohne uns diesmal aber bereits nach einem kurzen verstohlenen Blick wieder entkommen zu lassen. Sie kommt der Schaffung eines virtuellen Raumes, in dem wir wider Willen zu Akteuren in ihrer eigenen Version eines leidenschaftlichen Dramas werden, näher denn je. Und dieses Drama, selbst wenn seine Wurzeln spezifisch amerikanische sind, wendet sich auch an ein postkoloniales Europa, dem die Auseinandersetzung mit den Leichen im eigenen Keller noch bevorsteht.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Vgl. dazu: Thelma Golden, «Oral Mores: A Postbellum Shadow Play», in: *Artforum*, September 1996, S. 93.



KARA WALKER, SLAVERY! SLAVERY!, 1997, cut paper and adhesive on wall, Walker Art Center, Minneapolis, overall size ca. 12 x 85 ft /

SKLAVEREI! SKLAVEREI!, an die Wand geklebte Scherenschnitte, insgesamt ca. 3,66 x 25,9 m.



KARA WALKER, UNTITLED, 1995,
charcoal on paper, 24 x 18" / OHNE TITEL, Kohle auf Papier, 61 x 45,7 cm.



KARA WALKER, UNTITLED, 1995,

ink and gouache on paper, 12 x 8³/₄" / OHNE TITEL, Tusche und Gouache auf Papier, 30,5 x 22,2 cm.

KARA WALKER, UNTITLED, 1998, gouache and pencil on paper, 58 x 101" /
OHNE TITEL, Gouache und Bleistift auf Papier, 147,3 x 256,5 cm.



KARA WALKER, MASTER AND SLAVE TOGETHER—BUILDING A MODEL FOR THE
FUTURE, 1998, white paint on paper, 65 x 95" / HERR UND SKLAVIN MITEINANDER –
BAU EINES MODELLS FÜR DIE ZUKUNFT, weisse Farbe auf Papier, 165,1 x 241,3 cm.





KARA WALKER, A GIVING GESTURE—MONUMENT TO THE NEW SOUTH (STUDY), 1998, gouache on paper, 66 1/4 x 106 1/2" / EINE HINGEBUNGSVOLLE HAFTUNG – DENKMAL FÜR DEN NEUEN SÜDEN (STUDIE), Gouache auf Papier, 168,3 x 270,5 cm.



KARA WALKER, ANOTHER FINE MESS, 1998, gouache on paper, 62 x 101" / NOCH EINE SCHÖNE BESCHERUNG, Gouache auf Papier, 157,5 x 256,5 cm.