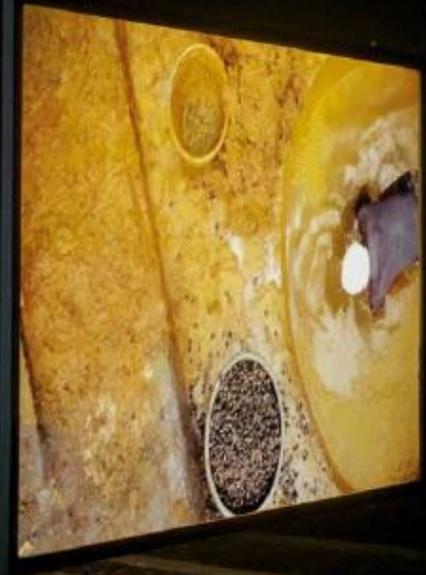


Karimah Ashadu

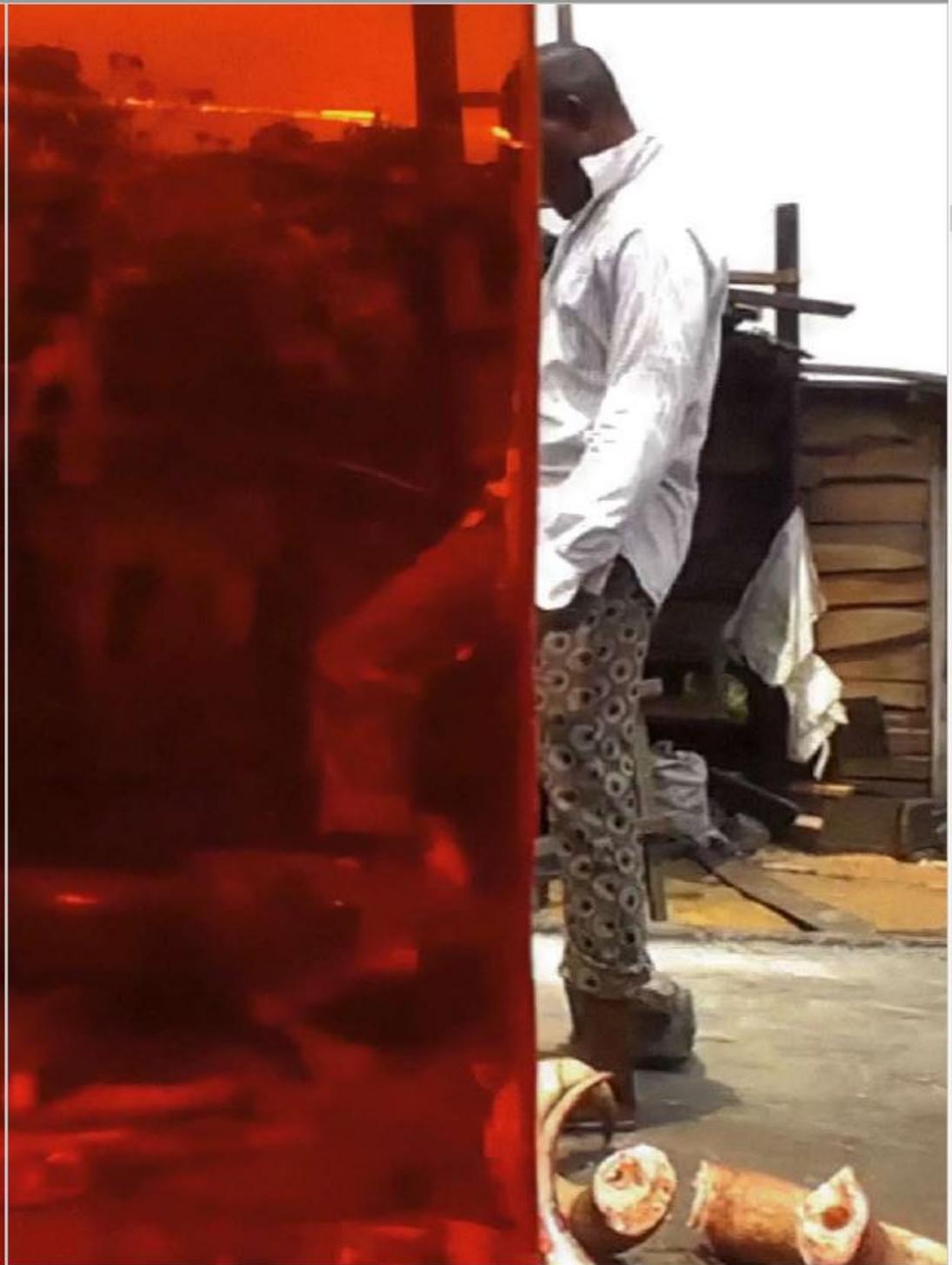


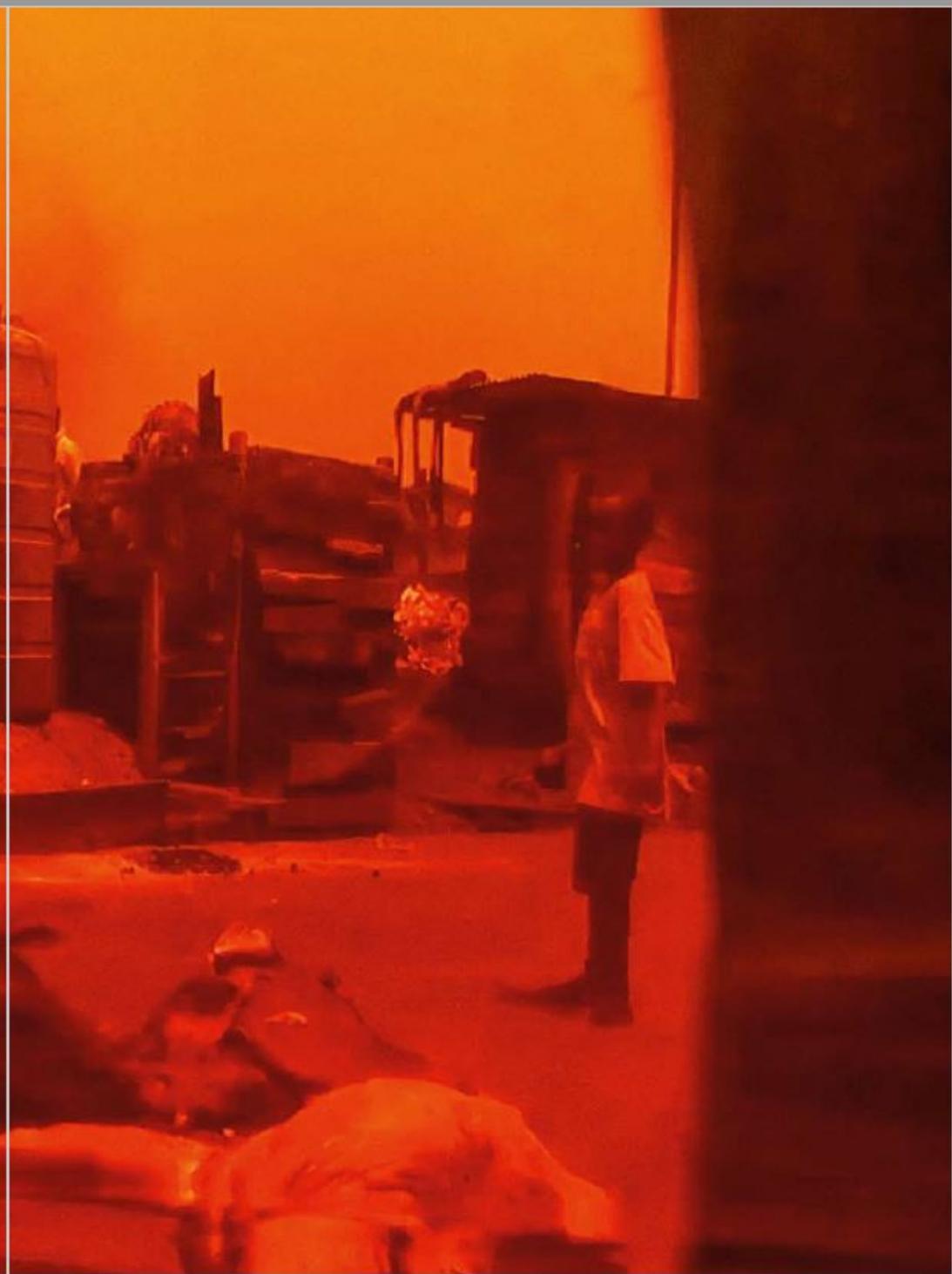
Red Gold 2016

Installationsansicht \ Installation view:

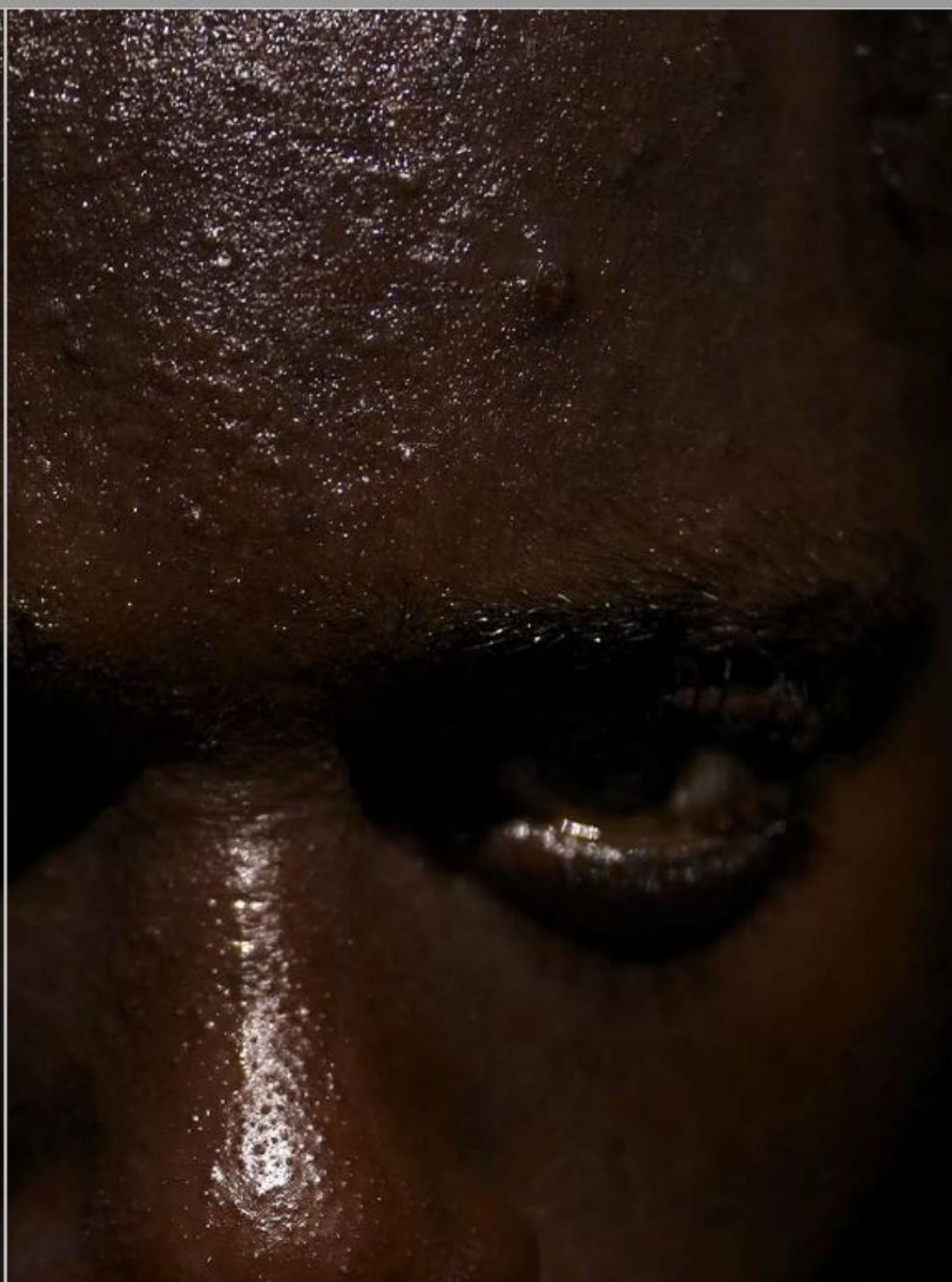
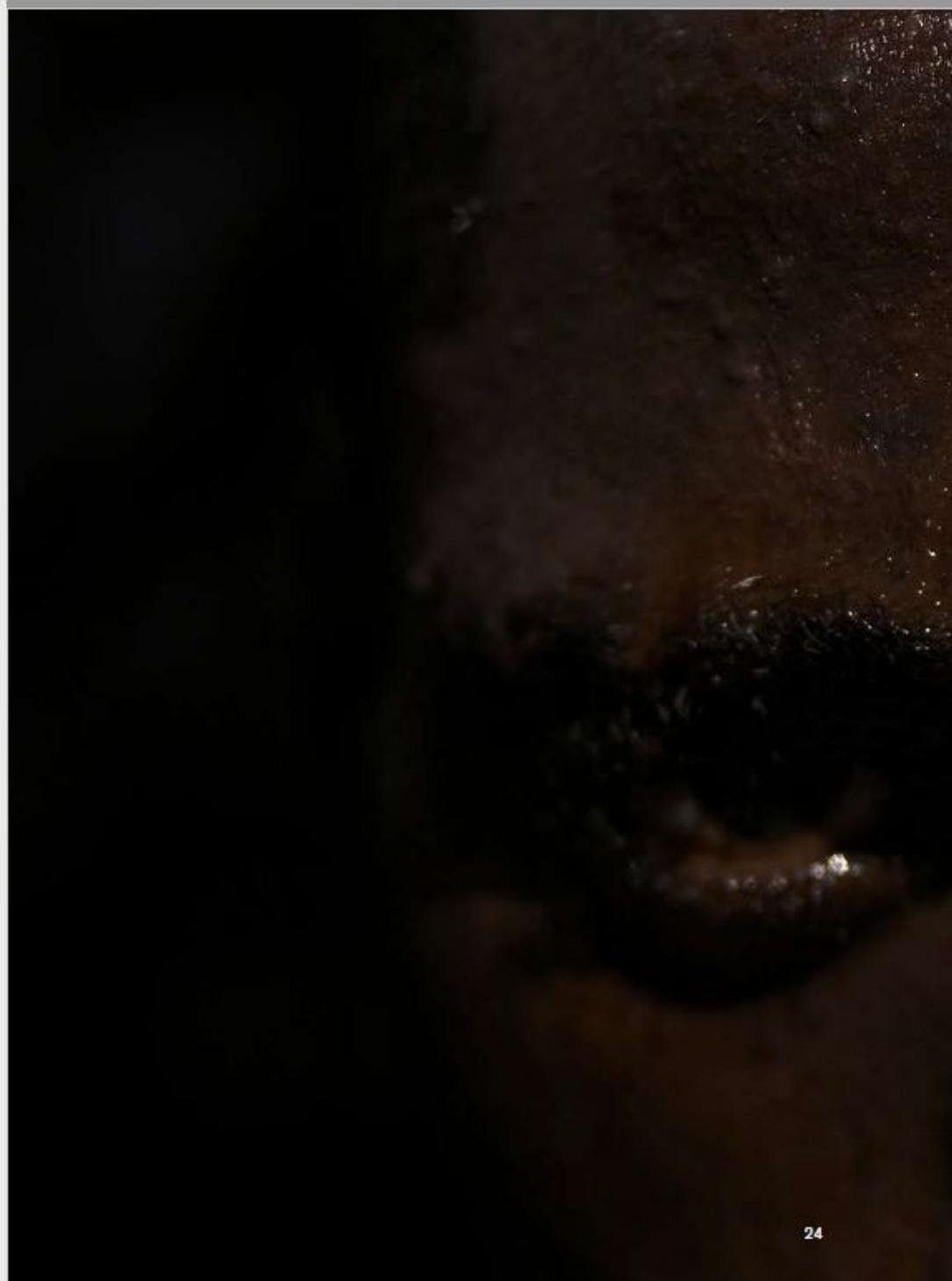
Biennale de l'Image en Mouvement, Centre d'Art Contemporain Genève, Genève \ Geneva, 2016













Karimah Ashadu, Männer und Jungen

Greg de Cuir Jr.



Makoko Sawmill 2015

Installationsansicht \ Installation view:

WS/O. Outside the Black Box, Lo schermo dell'Arte Film Festival, Florenz \ Firenze, 2016

28

Das Video *King of Boys (Abattoir of Makoko)* von Karimah Ashadu aus dem Jahr 2015 beweist seine Qualitäten auf vielerlei Art und Weise. Der Titel ist eine metaphorische Irreführung, die dem Dargestellten entgegenläuft. Das Video entstand in Nigeria, wo ein „King of Boys“ dem lokalen Slang zufolge der Anführer einer Straßengang ist. Im Video sehen wir zwar Jungen, die im Vergleich zu den Männern jedoch eher unterrepräsentiert sind. Sowohl die Männer als auch die Jungen arbeiten, sind aber nicht in illegale Geschäfte verwickelt, sondern verrichten ihre Arbeit in der nüchternen und zugleich brutalen Umgebung eines Schlachthofes. Sie zerlegen verschiedene Tiere vom Schwanz bis zu den Hörnern. Das vordergründige Thema dieses ausgesprochen filmischen Werkes ist das Zerschneiden und Katalogisieren, aber auch das Organisieren.

Möglicherweise dient das entschlossene und leidenschaftslose Zerteilen, das wir hier sehen, als Metapher für das Abschachten von Menschen – das wäre jedoch ziemlich weit gegriffen. Es gibt hier nur sehr wenige Kommentare zu den Beziehungen zwischen Jungen oder Männern in Nigeria und zu

29

den Gründen, die sie dazu bewogen haben könnten, in Gangs und anderen kriminellen Unternehmungen aktiv zu sein. Vielleicht gibt es genau in diesem Schlachthof, oder sogar in der Stadt Makoko, in der er sich befindet, eine implizite Geschichte zu erzählen. Wenn dem so ist, bleibt dem Zuschauer diese Bedeutungsebene verborgen; obwohl der Gegenstand, den die Künstlerin einsetzt, um das Bild zuzuschneiden, darauf möglicherweise anspielt – indem er in das entscheidende Element schneidet, welches das Bild bestimmt.

Bei diesem Gegenstand handelt es sich um einen großen Kunststoffcontainer, den die Künstlerin in den Straßen von Amsterdam gefunden hat. Dieses fertige Objekt mit der langen und komplexen Verwendungsgeschichte ist im Hauptteil des Videos verankert und mit dem Aufnahmegerät verbunden. Einige Filme und Videos werden als Readymades klassifiziert, obwohl sich das für gewöhnlich auf das Bildmaterial selbst bezieht, das oft nur wenig bearbeitet und ungeschnitten präsentiert wird. Hier formt das fertige Objekt – also das Readymade – das Bildmaterial, indem es dieses filtert. Die Künstlerin behandelt dieses fertige Objekt genauso wie die Arbeiter im Schlachthof ihre Materialien: als Schlachtkörper, der auseinandergenommen und dann zu unterschiedlichen Zwecken wieder neu zusammengesetzt wird. Es ist dieser Transformationsprozess, den das Video einzufangen und auszudrücken versucht.

Dieses große, leere Behältnis diente ursprünglich zum Transport von Bier. Durch seine kräftige rote Farbe erregte es die Aufmerksamkeit der Künstlerin. Als Ashadu den Container sah, wusste sie sofort, was sie damit tun wollte – ihn zerschneiden. Im Schlachthof ist zwar nicht viel Blut zu sehen, aber jede Menge Rot. Die im Schlachthof zum Zerschneiden vorgesehenen Gegenstände wirken eher wie Gebrauchteile, die verwertet oder in ihre Rohstoffe geteilt wurden – nicht unähnlich dem großen Biercontainer, den Ashadu hier upcycelt. Der Kontrast zwischen dem roten Acrylcontainer, der den Blick auf die Szene verdeckt, und den organischen Terteilen, die hier bearbeitet werden, sorgt für ein merkwürdiges ökologisches Nebeneinander. Der Schlachthof kann möglicherweise als ein Ort der Konservierung verstanden werden, und Ashadus Dokumentation desselben bietet eine subtile Antwort auf eine Verschwendungsgesellschaft (den Westen), die sich zum größten Teil durch ihre erzeugte Erhabenheit

auszeichnet, und eine Produktionsgesellschaft (der globale Süden), die von jenen geprägt wurde, die sie kahlgefressen und ihre Mitglieder dazu gezwungen haben, mit dem Gebrauchten, dem Weggeworfenen, dem Verarbeiteten und den Nachwirkungen katastrophaler Ausbeutung vorliebzunehmen.

Ashadu hegt, eigenen Angaben zufolge, eine Vorliebe für Materialien, die Spuren der Hinterlassenschaften anderer Menschen aufweisen. Als sie sich an die Arbeit mit dem roten Container machte – ihn in einen provisorischen roten Objektivfilter verwandelte – zerschnitt und bearbeitete sie ihn, um ihn an ihre Videokamera anzupassen. Dann schnitt sie ihn zurecht, damit er auch auf ihr Stativ passte, das sie selbst aus Holz gefertigt hatte. Aufgrund ihrer eigenen künstlerischen Praxis im Hinblick auf den Einsatz technischer Hilfsmittel bekam Ashadu als Kunststudentin des Öfteren zu hören, dass sie „es falsch macht“. Doch wie alle Künstlerinnen und Künstler, die einen zweiten Blick lohnen, folgt sie bei der Arbeit ihrer Intuition, ihrer Vision. Das Thema der Unvollkommenheit ist es, das sie antreibt, was auch bedeutet, dass ein Objektivfilter, der den Industriestandards und -anforderungen entspricht, für ihre Arbeit nutzlos wäre. Ein Diamant wird nicht an seiner Perfektion gemessen, sondern vielmehr an der merkbaren Qualität seiner Makel – was heißt, dass es so etwas wie einen perfekten Diamanten nicht gibt: Er wäre pures Licht. Ebenso wäre auch das perfekte Kunstwerk beiläufig keine Kunst mehr. Oder, wie der Maler Walter Sickert einst schrieb: „Kunst lässt sich als individuelle Eigenschaft von Scheitern bezeichnen, oder als individueller Koeffizient des Irrtums jedes äußerst talentierten und gebildeten Kunsthandwerkers in seinem Bestreben, den Ausdruck von Form zu erlangen.“¹

Man stelle sich diesen fertigen roten, von der Künstlerin manipulierten Filter als eigenständiges Kunstobjekt vor, als etwas, das das Filmsche auf indirekte Art und Weise evoziert. Die Künstlerin erkennt darin ein neues Blickfeld; ein neues Instrument, um den Blick zu schärfen. Der rote Filter bewirkt also im Bild mehr als nur eine Veränderung der Farbe: Er erzeugt eine Örtlichkeit, erschafft eine Montage und zerlegt einen Raum, der durch seine Trennung von Arbeit und von zum Verkauf bestimmten Stücken gekennzeichnet ist. Ashadu bewegt den roten Filter vor der Linse in unregelmäßigen Abständen auf dem Stativ vor und zurück und schluckt damit die Gesamtheit der Realität, wie sie sich selbst präsentiert, um ihr dann einen neuen Code zu

verpassen. Dies ist weniger Dokumentation als Konstruktion. So schrieb die Theoretikerin Trinh T. Minh-ha in Bezug auf ihren mangelnden Glauben an die dokumentarische Tradition und im Besonderen die zugrundeliegenden Machtverhältnisse: „So etwas wie *Dokumentation* gibt es nicht – ob dieser Begriff nun eine Materialkategorie, ein Genre, einen Zugang oder eine Reihe von Techniken bezeichnet.“² Dieses Bildschirm-Rot verwandelt die Welt des Schlachthofes von Makoko in eine alternative Realität. Sie erzeugt eine surreale Verschiebung der Perspektive, die den Betrachter in eine andere Ebene versetzt. Wenn das Bild in Rot getaucht ist, vernehmen wir bisweilen den Klang eines Fernsehgeräts ganz in der Nähe, der sich mit den Geräuschen des Zerschneidens und Zerhackens vermischt. Ashadus Video steht exemplarisch für eine Bildmontage innerhalb des Rahmens, eine Montage *ex ante*. Auch das Bild wird, wie üblich, im Schneiderraum geschnitten, in einem asynchronen Muster im Verhältnis zum Zerschneiden des roten Filters und den verschiedenen Schneidemessern und Macheten, die an diesem Arbeitsplatz zum Einsatz kommen. Bei *King of Boys* handelt es sich womöglich um eine Abhandlung der Künstlerin zur Bildmontage und zu der These, dass ein Film oder Video geschnitten werden muss. Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, wie geschnitten werden kann, und viele Instrumente, die zum Einsatz kommen können, um diesen visuellen, räumlichen und materiellen Bruch zu vollziehen. *King of Boys* bietet dafür einen Leitfaden.

Gegen Ende des Videos gibt es einen Moment, in dem die Künstlerin die Kamera vom Stativ entfernt, in die Hand nimmt und sich damit bewegt. An dieser Stelle findet ein weiterer Schnitt oder eine Verlagerung statt. Das Video wird in erster Linie von einer fixen Position aus und in einem bestimmten Winkel aufgenommen. Auch der rote Filter bewegt sich dementsprechend vor allem entlang dieser Achse. Als die Kamera schließlich vom Stativ genommen wird und die Arbeitsstätte entlangwandert, entsteht durch diese Handkameraästhetik ein Gefühl des Schwebens durch den Raum, des Navigierens auf eine neue, dreidimensionale Art und Weise. Die Kamera ist nun ein körperloser Beobachter der Geschehnisse, fast wie ein Geist, wodurch auch hier wieder ein allgemeines Abgleiten in die Welt der Fantasie stattfindet. Ashadu spricht oft davon, ihren Körper als Mechanismus oder Instrument einzusetzen. In einigen ihrer Arbeiten befestigt sie

die Kamera an ihrem Körper und inszeniert so eine Art apparatives Sehen, indem sie zwar den Apparat führt, nicht jedoch notwendigerweise die Linse so ausrichtet, dass sie ihrem Blick entspricht. In ihren Arbeiten entsteht das Gefühl, dass wir das Sehen wieder ganz neu lernen oder dass wir auf eine vollkommen andere Art und Weise sehen. Darin liegt die endgültige Bedeutung des roten Filters als Antifilter, als Kunstobjekt, als Readymade.

Karimah Ashadu studierte an der University of Reading, an der sie ihren Bachelor in Malerei absolvierte. Selbst zu diesem frühen Zeitpunkt ihres Werdegangs empfand sie die Malerei bereits als einschränkend. Während dieser Zeit hatte sie die Performancekunst für sich entdeckt und begann, sich für die Arbeiten von Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Mona Hatoum und Janine Antoni zu interessieren. Mithilfe dieser Künstlerinnen fand sie einen Weg, die Malerei gewissermaßen zu „erweitern“ und eine Methode, den Körper als Mechanismus oder Medium für ästhetische Interventionen einzusetzen. Nach ihrem Abschluss absolvierte sie einen Master in Spatial Design am Chelsea College of Arts, wo sie sich – angezogen von den performativen Eigenschaften des Mediums – auf den Bereich Video spezialisierte.

Selbst mit diesen renommierten Persönlichkeiten als Leitbildern fühlte sich Ashadu von alltäglichen Gegenständen stärker inspiriert als von bestimmten Künstlerinnen oder Künstlern. Sie begann über die Fertigung von Mechanismen nachzudenken, die sich an ihrem Körper befestigen ließen und ihr so neue Ausdrucksmöglichkeiten boten. Dieser Impuls führte schließlich zum Video, als Verbindungsstelle zwischen visueller Kunst, Performancekunst und dem Körper. Zunächst war ihr Interesse am bewegten Bild rein praktischer Natur: Für Videos war kein Atelierraum nötig, der in England heiß begehrt ist und zudem jenseits ihrer finanziellen Möglichkeiten lag. Video erlaubte ihr ein flexibles und gleichzeitig schöpferisches Arbeiten. Von 2012 bis 2016 – eine Periode, die sich als ihre prägenden Jahre als produktive Künstlerin bezeichnen lassen – realisierte sie acht Videos, dazu etliche Bewegtbildinstallationen und Performances.

Ashadus erste Videoarbeiten, wie *Lagos Island* (2012) und *Lagos Sand Merchants* (2013), konnten im Rahmen von Avantgarde-Filmfestivals einige Erfolge verzeichnen. Als sie 2015 *King of Boys*

produzierte, hatte sich ihr Umfeld in Galerieräume verlagert, in denen ihre Videos oftmals im Ausstellungs-kontext gezeigt wurden. Auch hier hatte sie wieder das Gefühl, dass Galerieräume weniger einschränkend seien, obwohl ihr bewusst war, dass sich die Arbeiten im Rahmen von Filmfestivals weiter verbreiten und ein größeres Publikum erreichen. In der Galerie wiederum hatte Ashadu mehr Möglichkeiten zu gestalten und zu formen, was sie zurück zum Spatial Design brachte, wo ihre weiterführenden künstlerischen Studien ihren Ausgang genommen hatten.

Nach dieser ersten Periode intensiver Aktivität nahm sich Ashadu 2017 eine Auszeit von ihrer künstlerischen Praxis und ging für ein Jahr nach Lagos, um über eine neue Ausrichtung ihrer Arbeit nachzudenken. Die Stadt Lagos hatte sie stets als äußerst inspirierend empfunden und in vielen ihrer Werke geht es um die Menschen und Orte, die diesen aufregenden urbanen Raum definieren. Nach diesem Scheideweg in ihrer frühen Karriere kehrte Ashadu nach Europa zurück. Zurzeit befindet sich ihr Lebensmittelpunkt in Hamburg, wo sie ihre räumlichen und körperlichen Studien mithilfe filmischer Mittel weiter verfolgt. Die Geschwindigkeit ihrer Produktivität ist langsamer geworden – sie nimmt sich Zeit und lässt die Arbeiten auf sich zukommen. Mit dieser neuen Methode kommen nun auch die Auszeichnungen und die Anerkennung der Kunstwelt.

In dem Video *Power Man (Sodoko)* (2018) dient keine selbstgemachte Kameravorrichtung, sondern das Licht als aktivierender Mechanismus. Dieses Video stellt Ashadus Beobachtungen von Farbe dar, besonders von Schwarz auf Schwarz – die schwarze Haut des Mannes vor den schwarzen Schatten, die ihn umhüllen. Außerdem behandelt es (mittels Unterbelichtung) eines von Ashadus bevorzugten Themen, nämlich schwarze Männer. Während des Drehens begibt sich die Künstlerin oft in Situationen, in denen sie die einzige Frau ist. Das trifft die Darsteller häufig unvorbereitet, womit Ashadu immer wieder Geschlechternormen infrage stellt. Dies bietet ihr zugleich die Möglichkeit, sich Respekt und Vertrauen zu verschaffen. In ihren Videoarbeiten ist die physische Anstrengung inkorporiert, sowohl als Motiv im Hinblick auf die Handlung ihrer Protagonisten, als auch ihrer eigenen körperlichen Arbeit während der Dreharbeiten.

Power Man schließt dort an, wo *King of Boys* geendet hat, oder vielmehr vervollständigt es das

konzeptuell-thematische Gefüge. Das Zweikanalvideo zeigt zwei junge Männer – den einen beim Schattenbaken bei Tagesanbruch, sein schwerer Atem und der tropfende Schweiß versehen das Training mit Augenblicken instinktiven und greifbaren Nachdrucks; den anderen beim Holzhacken mit einer Axt, wobei das Geräusch des zersplitternden Holzes für einen arrhythmischen Takt sorgt. *Power Man* sind eine souveräne Einfachheit und ein entschlossener Minimalismus zu eigen, die für Ashadus Arbeiten nicht typisch sind, beinahe als wäre sie auf dem Weg zu einem Neuanfang, auf der Suche nach einer elementaren Ästhetik.

Das in diesem Video als Mittel eingesetzte Licht stammt von einem Mobiltelefon. Für die Beleuchtung nutzt Ashadu hier die Taschenlampenfunktion eines billigen Wegwerfhandys, da der Effekt genau das richtige Gleichgewicht herstellt. Auf der von Schweiß glänzenden schwarzen Haut erstrahlt dieses in der Hand gehaltene, direkte Licht wie schwarzes Gold. Der Einsatz eines Wegwerfhandys erinnert auch an den Handel mit Rohmaterialien in Afrika, wo die Edelmetalle für die Herstellung des Großteils aller Mobiltelefone auf dem internationalen Markt abgebaut werden. In anderen Videos, wie *Red Gold* (2016), beschäftigt sich Ashadu mit dem Prozess der Gewinnung von natürlichen Ressourcen aus der Erde. Das Wegwerfhandy als Lichtquelle verlinkt *Power Man* mit diesen Umweltstudien – was auch für *King of Boys* Gültigkeit hat. Der Einsatz des Handys spricht jedoch auch für Ashadus Unbekümmertheit, was künstlerische Methoden oder Techniken angeht, sowie für ihre Priorisierung von Effekt und Endergebnis. Daher fand keinerlei Nachbearbeitung des Videos statt, die seinen Status als sichtbaren Beweis, als filmische Skizze abgeschwächt hätte. *Power Man* führte Ashadu vielleicht mehr als jede andere ihrer Videoarbeiten zurück zur Malerei.

Der Begriff „Power Man“ bezeichnet in der nigerianischen Straßenterminologie einen harten Typen, so wie sich auch „King of Boys“ auf den Anführer einer Gang knallharter Kerle bezieht. Einer der dargestellten „Power Men“ heißt Sodoko, wir erfahren jedoch nichts über ihn oder über seinen Gegenspieler im Video. Ihre Gegenwart ist ebenso konkret wie abstrakt, verkörpert Bewegung in Raum und Zeit und stellt zugleich eine Beschwörung des Potenzials körperlicher Kraft dar. Sodoko kann gewissermaßen als Verkörperung des ersten Menschen, der Geburt des Menschen gelten, der unbekleidet aus

der Dunkelheit einer im Entstehen begriffenen Welt tritt. „Und die Erde war wüst und leer, und Finsternis lag auf der Tiefe.“ Dieser zweite Vers aus dem Buch Genesis I dient als eine Art Urtext für *Power Man*. Dann sprach der König der Könige (der King of Boys): „Es werde Licht.“ Doch dieser König, dieser Schöpfer künstlerischer Welten, ist eine Frau.

Wenn dieses Video für Ashadu einen Neuanfang darstellt, dürfen wir uns fragen, was nach „et facta est lux“ kommt. Obwohl sie sich dem Video und dem Bewegtbild verpflichtet hat, gehören auch Installationen und Skulpturen zu jenen Disziplinen, mit denen sie sich zukünftig beschäftigen möchte. Und ihre liebste Muse – Nigeria, und im weiteren Sinn auch Westafrika – wird sicher weiterhin eine Herzensangelegenheit und ein künstlerischer Schwerpunkt bleiben. Die Männer und Jungen, die den afrikanischen Kontinent – die Wiege der Menschheit – bewohnen, sind Motive, die ihr Innerstes berühren. Und sie haben in Karimah Ashadu und ihrer richtungsweisenden künstlerischen Praxis eine scharfsinnige Poetin und eine wunderbare Verbündete gefunden.

Greg de Cuir Jr. ist unabhängiger Kurator und Autor. Er lebt und arbeitet in Belgrad, Serbien.

Karimah Ashadu, Men and Boys

Greg de Cuir Jr.

The 2015 video *King of Boys (Abattoir of Makoko)* by Karimah Ashadu signifies its qualities in multiple directions. The title is a metaphorical misdirection, set at an angle to the content on display. The video was produced in Nigeria, and there, according to local slang, a “King of Boys” is the leader of a street gang. In the video we do see boys, but they are not as numerous as the men pictured. Both men and boys are working, not at illegal business, but rather in the mundane if brutal setting of an abattoir. These boys and men go about their work dismembering various animals, from the tails to the horns. So the ostensible subject of this very cinematic piece is cutting and cataloging, as well as organizing.

It might be that the determined and dispassionate cutting we see depicted serves as a metaphor for the slaughter of human beings—but that would be a stretch. There is very little commentary here on the state of relations between either boys or men in Nigeria, nor on what might cause them to be active in gangs and other criminal enterprises. Perhaps there is an implicit story to be told in the very abattoir, or even in the city of Makoko in which it is located. If

- 1 Walter Sickert, „On Swiftness“, in: Anna Gruetzner Robins (Hg.), *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Oxford 2000, S. 346.
- 2 Trinh T. Minh-ha, „Documentary Is/Not a Name“, in: *October*, Bd. 52, Frühling 1990, S. 76–98.

so, then that level of significance is masked from the viewer, although perhaps it is alluded to by the object the artist uses to cut the image—to cut into the very dispositive that conditions it.

That object is a large plastic container that the artist picked up on the streets of Amsterdam. So here we have the readymade object, with the long and nuanced history of usage that comes attached to it, inserted into the body of the video—in fact, merged with the recording apparatus. Some films and videos are classified as readymades, although this is usually in relation to the visual material as material, lightly treated and often presented uncut. Here the readymade object shapes the visual material; it filters it. And the artist treats this readymade object in the same way as the workers in the abattoir treat their materials: as a carcass that can be disassembled and then reconstituted toward different ends. It is a process of transformation, which is what this video is really trying to capture and express.

This large empty container was originally used to transport beer. It stood out and caught the artist's attention because of its bold red color. When Ashadu saw it, she immediately knew what she wanted to do with it—cut it. We do not see much blood in this abattoir, but we do see a lot of red. The objects for cutting in the abattoir are more like used parts being salvaged or broken down to their raw elements—not unlike the large beer container that Ashadu upcycles. The contrast between the red acrylic container covering the view of this scene and the organic animal parts being worked on makes for a strange ecological juxtaposition. The abattoir can perhaps be considered a site for conservation, and Ashadu's gesture of documenting it offers a subtle rejoinder to a society of waste (the West), which is largely marked by its manufactured sublimities, and a society of production (the global South), marked by those that have stripped it bare and forced its constituents to make do with the secondhand, the throwaway, the processed, and the aftermath of catastrophic extraction.

Ashadu states that she has an affinity for materials that bear traces of the residues of other people. When she went to work on the red container, transforming it into a makeshift red lens filter, she cut and reformed it to accommodate her video camera. She then cut it to fit her tripod, which she crafted herself out of wood. These applied arts run counter to the

disciplinary technique as it is normally practiced, and indeed Ashadu was often told she was "doing it wrong" while she was an art student. But like all artists worthy of attention, she works according to her intuition, her vision. The thread of imperfection is what moves her, which means her work would have no use for a lens filter that adheres to industry standards and demands. A diamond is not graded on perfection but rather the appreciable quality of its flaws—which is to say, there is no such thing as a perfect diamond: it would be pure light. Likewise, the perfect work of art would not be art at all. Or, as the painter Walter Sickert once wrote: "Art may be said to be the individual quality of failure, or the individual co-efficient of error of each highly skilled and cultivated craftsman in his effort to attain to the expression of form."¹

Imagine this readymade red filter, intervened upon by the artist, as an art object in its own right, as something evoking the videographic, but in an oblique fashion. The artist sees a new field of vision within it; she sees a new tool to shape vision. The red filter, then, does more than color the image: it builds a locality, creates a montage, and disassembles a space marked by its division of labor and of parts for sale. Ashadu moves the red filter back and forth intermittently in front of the lens, just as she moves the camera back and forth on the tripod, swallowing the reality whole as it presents itself, and then outputting a new code on top of it. This is less documentary, more construction. As the theoretician Trinh T. Minh-ha wrote, regarding her lack of faith in the documentary tradition, and particularly the power relations that undergird it: "There is no such thing as *documentary*—whether the term designates a category of material, a genre, an approach, or a set of techniques."² That onscreen red transforms the world of the Makoko abattoir into an alternate reality, into a surreal shift in perspective that transports the viewer to another plane. When the image is enveloped in red, we sometimes hear the sound of a nearby television set, which overlaps the layered sound of cutting and chopping. Ashadu's video is exemplary of a montage within the frame, of montage *ex ante*. The image is cut as well, traditionally, in the editing suite, in an asynchronous pattern in relation to the cutting of the red filter and the various cutting knives and machetes employed in this worksite. *King of Boys* might be the artist's treatise on montage and the thesis that a film or video must be cut. If so, there are many ways

in which one can cut, and many instruments one can use to make that visual, spatial, and material rupture. *King of Boys* offers a compendium.

There is a moment near the end of the video when the artist removes the camera from the tripod, takes it in her hands, and begins walking with it. Here is another cut, or a displacement. The video is primarily executed from a fixed position and angle. Likewise, the red filter is primarily moved along the same axis. When the camera finally rises off its pedestal and wanders the worksite, the handheld aesthetic gives a feeling of floating through the space, of navigating it in a new three-dimensional manner. The camera is now a disembodied spectator to the proceedings, almost like a ghost, again evoking a generic slip into fantasy. Ashadu often speaks of using her body as a mechanism or a device. In some of her moving-image works, she attaches the camera to her body and enacts a sort of machine vision, guiding the apparatus but not necessarily focusing the lens to be attuned to her eyesight. In her work it feels we are re-learning how to see, or to see in completely different ways. This is the ultimate significance of the red filter as an anti-filter, as an art object, as a readymade.

Karimah Ashadu studied at the University of Reading, where she received a BA in painting. Even at this early moment in her career, painting had begun to feel restrictive. It was during this period that she discovered performance art and became interested in the work of Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Mona Hatoum, and Janine Antoni. Through these artists she found a way to "expand" painting and a way to utilize the body as a mechanism or medium for aesthetic intervention. After graduating she embarked on a MA in spatial design at Chelsea College of Arts where she specialized in video, drawn to its performative qualities.

Even with these legendary figures as guiding lights, Ashadu felt more inspired by mundane objects than by specific artists. She began thinking about crafting mechanisms that could be attached to her body and that would allow a new expressivity. This impulse eventually led her to video as a juncture between visual art, performance art, and the body. At first, her interest in the moving image was practical: video did not require studio space, something that is at a premium in England, and as such was beyond her means. Video also allowed her to work fluidly and

productively; from 2012 to 2016—which could be seen as representing her formative years as a working artist—she completed eight videos, along with a few moving-image installations and performances.

Ashadu's first video works such as *Lagos Island* (2012) and *Lagos Sand Merchants* (2013) found success on the avant-garde film festival circuit. But by the time she made *King of Boys* in 2015, her milieu had shifted to gallery spaces, where her videos were more often installed in exhibition contexts. Again, she feels that gallery spaces are less restrictive, even though she recognizes that film festivals allow a work to travel more widely and to reach a greater audience. In the gallery, Ashadu can do more shaping and crafting, which brings her back into the mode of spatial design, where her advanced artistic studies began.

After this first period of intense activity, in 2017 Ashadu took time off from her practice and relocated to Lagos for a year to consider new directions in her work. The city of Lagos has always been deeply inspiring to her, and much of her work is about the people and places that define this exciting urban space. Following this early-career crossroads, Ashadu returned to Europe; she is now based in Hamburg, and continuing with her spatial and corporeal studies through videographic means. Her pace of activity is more relaxed—she takes her time and lets the work come to her. And with that new method comes awards and additional recognition from the art world.

In the video *Power Man (Sodoko)* (2018), the activating mechanism is the light rather than a crafted camera device. This video represents Ashadu's study of color, particularly black on black—the black skin of the man featured against the black shadows enveloping him. The video also further exposes (through underexposure) one of Ashadu's favorite subjects: black males. While shooting, the artist often puts herself in situations where she is the only female in her surroundings. This catches her subjects off-guard, and is perhaps a defiant challenge to gender norms, but it is also a way for her to earn respect and trust, and to link her video work to the physical labor that she depicts.

Power Man continues where *King of Boys* left off, or better yet, it completes the conceptual-thematic framework. The two-channel video work depicts

two young men—one shadow boxing at the break of dawn, his heavy breathing and dripping sweat punctuating the workout with moments of visceral and haptic emphasis, and the other chopping wood with an axe, the sound of the splintering substance providing an arrhythmic beat. There is a confident simplicity and determined minimalism to *Power Man* that is not characteristic of Ashadu's other work, almost as if she is embarking on a new beginning and searching for an elemental aesthetic.

The light in this video, as a mechanism, comes from a mobile phone. Ashadu used the flashlight function on a cheap burner phone to craft the illumination in this video, because the effect proved to contain just the right balance. On the dark skin dampened with sweat, this handheld direct light shines like black gold. The use of the burner phone also evokes the trade of raw elements in Africa, where precious metals for the construction of a majority of mobile phones on the international market are mined. In other videos, such as *Red Gold* (2016), Ashadu deals with the process of the extraction of natural resources from the earth. The burner phone as light source links *Power Man* to these environmental studies—which is a classification that can pertain to *King of Boys* as well. But the use of the phone also evidences Ashadu's lack of concern with artistic method or technique, and her prioritization of effect and outcome. Toward that end, there were no postproduction effects applied to the video; nothing artificial was done to mitigate its status as visible evidence, as a videographic sketch. *Power Man* perhaps brings Ashadu back to painting more than any of her other video works.

A 'Power Man' is Nigerian street terminology for a tough guy, just as 'King of Boys' is a reference to the leader of a gang of tough guys. One of the Power Men depicted is named Sodoko. We learn nothing about him or his counterpart in the video. Their presence is concrete and abstract, embodying movement in space and time, and also an evocation of the potential of physical power. Sodoko might be seen to represent the first man, the birth of man, emerging unclothed from the darkness of a nascent world. "And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep." This second verse from the Book of Genesis I reads as urtext for *Power Man*. And then the King of Kings (of Boys) said "let there be light." But this King, this creator of artistic worlds, is a woman.

If this video cleans the slate for Ashadu, we are left to wonder what comes post *et facta est lux*. Although she has made a commitment to video and the moving image, her plans also include installation and sculpture as disciplines she intends to engage with. And her dearest muse—Nigeria, and more broadly West Africa—will surely remain closest to her heart and the focus of her artistic gaze. The men and boys who populate the African continent—the birthplace of man—are subjects that speak to her soul. And they have found an astute poet and a wonderful ally in Karimah Ashadu and her avant-garde mechanisms.

Greg de Cuir Jr. is an independent curator and writer who lives and works in Belgrade, Serbia.

- 1 Walter Sickert, "On Swiftness," in: *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, ed. Anna Gruetzner Robins (Oxford University Press, 2000), p. 346.
- 2 Trinh T. Minh-ha, "Documentary Is/Not a Name," *October*, vol. 52 (Spring 1990), pp. 76–98.