

Angelika Sommer

## **AKTUELLE AFRIKANISCHE KUNST**

Berlin 2010

### **Projektionen und Label: Afrika-Bilder aus westlicher Deutungsoptik**

Wer auf einem europäischen Flugplatz landet, wird gewöhnlich bei der Zollabfertigung zwei Schalter vorfinden, den ersten für „Europäer“, den zweiten für die „Anderen“. Der Künstler Mounir Fatmi gehört als afro-arabischer-marokkanischer-mediterraner-muslimischer Drittweltler, wie er sich selbst augenzwinkernd bezeichnet, zu jenen Anderen, die nach langem Schlangestehen der sezierenden Musterung durch den Zollbeamten ausgesetzt sind: „Und wenn ich vor dem Zöllner ankomme, der meinen Pass öffnet und neben den Informationen auf Französisch auch Anmerkungen auf Arabisch entdeckt, blickt er mir in die Augen und sieht mich auf einem Kamel sitzen, mit einem Turban auf dem Kopf, mitten in der Wüste. Er sieht mich auch in einem Zelt mit mindestens vier Frauen, er sieht, wie ich dem festlichen Opferlamm die Kehle aufschneide, er sieht meine Hände voller Blut, und er sieht vor allem meine Kleider und die Tatsache, daß ich keinen Bart trage und korrektes Französisch spreche, wie eine Art Verkleidung, woraufhin er sehr aufmerksam wird, um auch kein einziges Detail und keine einzige Frage zu vergessen.“<sup>1</sup>

So überzogen das Beispiel von Fatmi zunächst erscheint, zeigt es doch, dass die vorgestellten Bilder der jeweils anderen Kultur von außergewöhnlicher Dauer sind. Das Bild, das sich Europäer von Afrika im Laufe der Jahrhunderte machten, zeugt von einer tiefgreifenden Ambivalenz. Auf der Höhe der europäischen Aufklärung steht der „edle Wilde“ eines Rousseau zwischen Kants Behauptung, das Schwarze stehe nicht nur für Hässlichkeit, sondern auch für Dummheit und David Humes verdammendem Urteil, im gesamten Afrika sei kein einziges Werk der Kunst oder Literatur zu finden, das diesen Namen überhaupt verdiene. Der antizivilisatorischer Modekult, der das afrikanische Leben im „Naturzustand“ pries und sich als Gegenmodell des Vernunftzeitalters verstand, ließ für lange Zeit niemanden gleichgültig. Seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert entstanden zahlreiche Abhandlungen von Missionaren und Ethnologen, die – an ein europäisches Publikum gerichtet – auf den ersten Blick von Wohlwollen und dem Ziel der Rehabilitierung der schwarzen Kultur getragen scheinen. Tatsächlich aber zementieren die meisten dieser Texte die bis heute weit verbreitete Auffassung, alle afrikanischen Völker südlich der Sahara bildeten eine Einheit und seien durch eine kollektive unbewusste und unwandelbare Weltanschauung charakterisiert. Ganz in diesem Sinne lehrte Hegel in seinen Berliner

Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, daß Afrika „kein geschichtlicher Weltteil“ sei und „keine Bewegung und Entwicklung aufzuweisen“ habe. Diese Meinung wurde von der Mehrzahl seiner Zeitgenossen geteilt, so dass „der dunkle Kontinent“ wie ihn der Afrika-**Forscher** Henry Morton Stanley metaphorisch nannte, in großer imperialer Geste innerhalb weniger Jahrzehnte unter den verschiedenen Kolonialmächten aufgeteilt war. Das „Dunkle“ blieb weiterhin Inspirationsquelle und Projektionsfläche für Afrika-Reisende und Schriftsteller. Der größte Teil der aus „weißer“ Feder stammenden Afrika-Literatur reproduzierte vom 19. Jahrhundert bis weit in unsere heutige Gegenwart hinein ein Afrika-Bild, das sich als eine höchst brisante Mischung aus Faszination und Abenteuer, Horrorszenerario, Pathos und Klischee, geschichtslosem Terrain und (post) kolonialer Gebärde der Autoren las.

Auch unsere heutigen medial vermittelten Bilder und Berichte über Afrika bedienen noch gern die liebgewordene Vorstellung vom Kontinent der Folklore, des Zaubers und der Magie, vom „authentischen“ Leben in freier Natur, die auch die expressionistischen Künstler so sehr faszinierte. Anlass zur Beunruhigung gibt insbesondere der Trend, afrikanische Kultur und Menschen in einer Zoo-Umgebung zu zeigen, wie im Sommer 2005 im „African Village“ des Augsburger Zoos geschehen.<sup>2</sup> Deutlich überlagert werden Exotismen hingegen von Bildern der chronischen Krankheit und des Schreckens: Von Aids, Unterernährung, Überbevölkerung, Armut, von Kriminalität, Bürgerkriegen, Bildungsnotstand und ökonomischem Kollaps. Aber „zu wissen, was Afrika ist, bleibt ein Ding der Unmöglichkeit“, schreibt der Kurator Simon Njami im Ausstellungskatalog „Afrika Remix“, denn wir alle versuchen mit mehr oder weniger angeeigneten Vorstellungen und hinkenden Definitionen, uns diesem riesigen Kontinent mit seinen offenkundigen Widersprüchen zu nähern.

### **Was heißt afrikanische Kunst? Zur Problematik von Begriffen und Definitionen**

Kunst aus Afrika lässt sich weder historisch noch räumlich noch inhaltlich als Einheit zusammenfassen. Im Gegensatz zum Bereich der Musik, wo die Verschmelzung von Stilen, das Ineinandergreifen von Tradition und Innovation, von Lokalem und Globalen schon seit dem Aufkommen von Blues und Jazz als kulturelle Bereicherung angesehen wird, reagierten Kunstinstitutionen und Ausstellungsmacher auf afrikanische Gegenwartskunst nur schwerfällig. Noch bis weit in die 80-er Jahre des 20. Jahrhunderts behielt Afrika den Status des Niemandlandes und stand bei den Vertretern des westlichen Kunst-Establishments unter dem Generalverdacht, entweder „neo-primitive“ Kunst hervorzubringen oder westliche konzeptuelle Strategien vorbehaltlos zu adaptieren. Angesichts der Ausstellungsversuche, denen unterstellt wurde, implizit die Klischees von Exotik und Rückständigkeit zu

reproduzieren, die ihre Kuratoren explizit verurteilten, schwoll der Stimmenkanon derer an, die den Werken von Künstlern aus Afrika den Kunstcharakter absprachen.<sup>3</sup>

Mit der Definition des „Afrikanischen“ und den hieran geknüpften Problemstellungen haben sich Wissenschaftler an der Makerere Universität in Kampala, Uganda, bereits auf einer Konferenz 1952 beschäftigt. Einige der dort formulierten Fragen werden seither auch in Bezug auf die Gegenwartskunst immer wieder gestellt: Handelt es sich bei afrikanischer Kunst um Kunst aus Afrika oder fallen hierunter auch Werke von Künstlern, die in Afrika geboren sind, aber in anderen Regionen der Welt leben? Beschäftigt sich afrikanische Kunst mit allen Themen oder mit speziell „afrikanischen“ Themen? Verweist der Begriff auf den ganzen Kontinent oder nur auf das Gebiet „südlich der Sahara“? Simon Njami, ein großer Kenner der aktuellen afrikanischen Kunstszene, bemängelt, dass man sich mit diesen immer gleichen Fragen im Kreis drehe, „als ob es nicht möglich wäre, die Frage der künstlerischen Produktion frontal anzugehen und zu behandeln“. (...) „Man sollte versuchen, zu vermeiden von afrikanischer Kunst zu sprechen“(...), auch „unsere Vorstellungen von Afrika über Bord werfen.“<sup>4</sup> Dieser Wunsch erscheint verständlich, denn afrikanische Kunst ist ein vager Terminus, der – wie europäische oder amerikanische Kunst – nichts über einzelne geografische Regionen aussagt und dem man auch kaum etwas über einzelne künstlerische Werke oder besondere ästhetische Implikationen abpressen kann. Eine weitere Unschärfe ergibt sich aus den häufig synonym gebrauchten Begriffen „moderne afrikanische Kunst“, „zeitgenössische afrikanische Kunst“ und „neue Kunst in/aus Afrika“, die auf das Fehlen einer etablierten Kunstwissenschaft Afrikas im deutschen Sprachraum hinweist. Als problematisch hat sich insbesondere der Vergleich mit der „modernen Kunst“ erwiesen, die als ein Konzept erklärter Autonomie und Universalität vor allem mit der westlichen Kunstgeschichte verbunden ist. Unter dem Postulat einer „einzigsten universellen Moderne“, dem die „afrikanische Moderne“ nur verspätet hinterherhinke, konnten die Vertreter der euro-amerikanischen Kunstwelt lange Zeit systematische Ausgrenzung betreiben.<sup>5</sup> In dieses einseitige Machtverhältnis ist in den letzten Jahren Bewegung gekommen.

Wer afrikanische Kunstgeschichte macht, was afrikanische Kunst beinhaltet und welchen Produktionsbedingungen sie unterworfen ist, waren Themen des 1999 parallel zur Ausstellung „South meets West“ initiierten Kuratorenworkshops in Accra (Ghana).<sup>6</sup> Als ein wichtiges Ergebnis dieses Dialogs deutete sich bereits hier eine basale Einsicht an, dass afrikanische Kunst – wie alle Kunst – durch Künstler und Künstlerinnen erkennbar und vermittelbar ist. Und wie alle Kunst ist afrikanische Kunst immer auch ein Produkt des aktuellen gesellschaftlichen Wandels und hat einen besonderen Charakter oder Stil durch ihren spezifischen kulturellen Kontext. Weder geht es um eine egalitäre Aufweichung der

Kunstbegriffe, noch um die gönnerhafte Anerkennung des künstlerisch tätig „Anderen“. Vielmehr sollte es um die Essenz der Kunst gehen und dazu gehört auch, ästhetische Ausdrucksformen immer wieder radikal in Frage zu stellen und neu zu bestimmen. Der angolanische Künstler und Kurator Fernando Alvim und Simon Njami, die an diesem Symposium teilnahmen, haben sich bis heute immer wieder für eine strukturelle Veränderung von Herrschaftsbeziehungen sowie langfristig angelegte Strategien und Allianzen ausgesprochen, wenn es gilt, glaubwürdige Perspektiven auf eine andere Kunstwelt zu eröffnen. Ihr jüngstes Kunstprojekt „Next Flag – African Sniper“<sup>7</sup> lädt uns ein, abgenutzte Ausdrücke abzulegen, die monolithische Sicht auf die Welt anzuzweifeln, Widersprüche bestehen zu lassen und eine neue Geografie zu erfinden, die entschieden emotional und in einem komplexeren Sinn des Kulturellen geistig ist.

Wenn in meinen folgenden Ausführungen von zeitgenössischer oder aktueller afrikanischer Kunst die Rede ist, so folge ich dem Ansatz von Okwui Enwezor, der hierunter alle Künstler und Künstlerinnen zusammengefasst hat, die „sowohl innerhalb wie auch außerhalb Afrikas leben und arbeiten“<sup>8</sup>.

### **Kurzer Rückblick auf die Strömungen und Prozessphasen des afrikanischen Kunstschaffens im 20. Jahrhundert**

Das Kunstschaffen auf dem afrikanischen Kontinent war in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem durch den Kolonialismus geprägt. Während Kolonialherren und Missionare der traditionellen Kunst die religiöse, soziale und wirtschaftliche Basis entzogen, indem sie sie verteufelten und die herausragendsten Stücke nach Europa brachten, richteten sie gleichzeitig ein System paternalistischer Kunstvermittlung an Missionsschulen ein. Später entstanden auch spezielle Kunstschulen nach europäischen Maßstäben, so wurde zum Beispiel an der nigerianischen Universität Ibadan der Unterricht für Kunstlehrer, die Lehrbücher, der Studienaufbau und die Schulmaterialien bis 1962 exakt nach britischem Vorbild aufgebaut.<sup>9</sup> Unabhängige Kunstzentren und -schulen, an denen Malerei, Skulptur und Plastik gelehrt wurde, bildeten sich erst nach Erlangung der Unabhängigkeit der einzelnen Staaten in den 60-er Jahren. Diese wurden in vielen Fällen noch von europäischen Lehrern und Künstlern, allerdings mit betont antikolonialer Haltung, geleitet.<sup>10</sup> In dieser Ära des politischen und kulturellen Modernisierungsprozesses, versuchten Dichter und Künstler in nahezu überschwenglichem Maße eine negro-afrikanische Kunst (Négritude) zu schaffen und ihre neu gewonnene Freiheit in der künstlerischen Demonstration ihrer afrikanischen Authentizität zum Ausdruck zu bringen. Die Kunst wollte das Alte radikal hinter sich lassen und wurde häufig zu einem Bestandteil der heroischen Selbstinszenierung der

postkolonialen Staaten, vor allem in Ländern, die dem kommunistischen Machtbereich nahe standen. Auf diese Aufbruchsstimmung folgte schnell Ernüchterung. In vielen Ländern Afrikas wurden die politischen und sozialen Verhältnisse so heikel, dass zahlreiche Künstler den Kontinent verließen. Für die Künstler der Diaspora wie für die im Land verbliebenen Kollegen zerplatzte ein Traum. Vom Ende der 70-er Jahre bis Ende der 80-er Jahre fühlte sich ein großer Teil der Kunstschaffenden in ihre selbst auferlegten eng gesteckten Herkunftsgrenzen eingezwängt und distanzierten sich von lokalen Eigenheiten. Die bewusste Absage an die alte afrikanische Plastik und die Hinwendung zur abstrakten Malerei, die sie auf die Anerkennung in der „einen universalen Moderne“ hoffen ließ, können in diesem Zusammenhang gesehen werden. Zeitgleich entstanden in den großen Ballungszentren sehr unterschiedliche Initiativen, z. B. die der Schilder- und Wandmaler, die als künstlerische Autodidakten ihre Dienste für die Werbebotschaften von Kleinunternehmen wie Friseurläden, Metzgereien, Lokalen und Tankstellen anboten.<sup>11</sup>

Seit den 90-er Jahren lässt sich bei vielen Künstlern und Künstlerinnen afrikanischer Herkunft eine Neuorientierung beobachten, die sich in einem sehr spielerischen Überschreiten von Grenzen und einem offensiven Umgang mit unterschiedlichen Medien, Stilen und Formen äußert. Untersuchungen zur Ästhetik und die Erforschung historischer, politischer und allgemein existentieller Fragestellungen stehen im Zentrum ihrer künstlerischen Auseinandersetzung.

## **AFRIKANISCHE GEGENWARTSKUNST IN ZEITEN DER GLOBALISIERUNG**

Zwei Charakteristika kennzeichnen die aktuelle afrikanische Kunst: sie ist Reflex und Teil der postkolonialen Situation eines Kontinents im Umbruch, und sie positioniert sich eigenwillig, indem sie ihren politischen, sozialen und religiösen Bezugsrahmen selbstbewusst in Szene setzt. Befreit vom Erbe der Westkunst, sublim in Bezug auf ihre besonderen kulturellen Erfahrungen, erfindungsreich in ihren ästhetischen Mitteln, fordern und erschaffen afrikanische Künstler und Künstlerinnen eine Welt, in der es keine Sicherheiten, keine Ganzheitlichkeit, kein festes Gefüge mehr gibt. Afrika erscheint als Raum, in dem, wie der Künstler Kendell Geers sagt, "das Allerbeste und das Allerschlechteste sowohl der Ersten wie der Dritten Welt sich vermischen und aufeinanderprallen. Ein Ort, an dem du für das, woran du glaubst, sterben kannst - oder für das Kleingeld in deiner Hosentasche". Es scheint, als habe uns heute die afrikanische Moderne längst eingeholt, da die für den afrikanischen Kontext verwendeten Konzepte wie

Hybridität und Synkretisierung gleichsam zu Merkmalen der eigenen kulturellen Alltagserfahrung geworden sind.

### **Die künstlerischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen in Afrika**

Die Produktionsbedingungen in den afrikanischen Ländern sind – mit Ausnahme des infrastrukturell an der Spitze stehenden Südafrika – immer noch äußerst schwierig. Den meisten Künstlern vor Ort fehlen Räume, Materialien oder geeignetes Technik-Equipment, und die Nutzung des Internets ist ebenfalls nur sehr eingeschränkt möglich.<sup>12</sup> Leider geraten auch immer wieder lokale Kunstprojekte, besonders, wenn sie politische Verhältnisse thematisieren, in Konflikt mit den nationalen Behörden. Hinzu kommt, dass die zunehmende Abhängigkeit Afrikas in der global ausgerichteten Welt oftmals zu einem Stillstand oder sogar zum Abbruch des kulturellen Auftrages von Seiten der Regierungen geführt hat: „In Afrika gibt es weder Institutionen noch Einzelpersonen aus einem kulturellen Zusammenhang, die Veranstaltungen mit Künstlern organisieren. Wenn wir nicht selbst den Stier bei den Hörnern packen, bleiben wir isoliert.“<sup>13</sup> Einige Künstler haben deshalb ihr Land verlassen oder ihren Arbeitsplatz in die heimische Metropole verlegt, in der sie zunehmend auch bessere Austauschmöglichkeiten mit Künstlern aus anderen Regionen antreffen. Großereignisse wie zum Beispiel die Cairo Biennale in Ägypten, die Dak'Art in Senegal oder die noch junge Fotobiennale in Bamako/Mali haben sich zu lebendigen Orten der Begegnung für die einheimische Kunstszene entwickelt und finden in den letzten Jahren auch im internationalen Kontext anwachsende Beachtung. Die Johannesburg Biennale in Südafrika – bisher leider 1995 und 1997 realisiert – wurde in zahlreichen internationalen Magazinen gewürdigt; sie begeisterte den überwiegenden Teil der südafrikanischen Kunstwelt dagegen nur wenig, da die Veranstaltung in ihren Augen nur einen entfernten lokalen Bezug aufwies. Mit Spannung kann man heute schon der im Sommer 2006 stattfindenden 1. Triennale von Luanda entgegensehen, die derzeit unter den denkbar schwierigsten Bedingungen in der Hauptstadt des vom Bürgerkrieg zerrütteten Angola vorbereitet wird.

Einen entscheidenden Beitrag für die Progression der afrikanischen Kunst seit den 70-er Jahren leisten bis heute die Galerien in den Großstädten sowie die selbst organisierten Künstlergruppen, die bisweilen auch in ländlichen Regionen initiativ sind. Künstler wie Tapfuma Gutsa (Simbabwe), Sokey Edoth (Togo) oder Sane Wadu (Kenia) haben eigene Kunstzentren geschaffen, in denen sie zum Teil länderübergreifende Workshops organisieren. Professionelle Galerien, die in den afrikanischen Metropolen derzeit noch rar sind, sowie einige in- und ausländische Kulturinstitute und Museen bilden für viele junge

Künstler den Anlaufpunkt für ihre Karriere. Hier nur einige Beispiele: Delta Gallery (Harare), Goethe-Institut (Dakar), Institute Culturel Française (Cotonou), Gallery Goodman (Johannesburg), National Gallery (Kapstadt), Akhnaeton (Kairo), Gallery RaMoMa (Nairobi). Zu dem ungebrochenen Engagement Einzelner gehört auch die Herausgabe von Kunstmagazinen wie „Glendora Review“ in Lagos oder „Chimurenga“ in Kapstadt, die für die Rezeption der lokalen Kunst eine wichtige Rolle spielen. Im westlichen Handel sind sie in der Regel nur sehr schwer zugänglich, vor Ort fungieren sie an ihren einschlägigen Verkaufsstellen auch als wichtiges Forum für den gegenseitigen Künftler austausch.

### **Wiederkehrende Themen in der aktuellen afrikanischen Kunst**

Selbstverständlich weist die gegenwärtige afrikanische Kunst ein schier unerschöpfliches Themenspektrum auf, doch lassen sich in den Werken aufgrund ihres spezifischen Entstehungszusammenhangs wiederkehrende inhaltliche Motivfäden ausmachen.

#### **Körperentwürfe**

Das bereits angesprochene und ab den 60-er Jahren virulente Thema von Tradition und Herkunft stellt sich den Künstlern und Künstlerinnen unter den Prämissen der Globalisierung heute völlig neu. In diesem Zusammenhang spielen in vertiefter Kenntnis des eigenen Selbst inszenierte Körperentwürfe eine Rolle, die aber nicht mehr zwangsläufig an eine Projektion des eigenen erkennbaren Körpers gebunden sein müssen. Solche metaphorischen Körper-Repräsentanzen finden sich in teilweise überschneidenden Subthemen wie der kolonisierte Körper (*Kendell Geers, Yinka Shonibare, Samuel Fosso*) Körper als Waffe (*Fernando Alvim, Lisa Breitz, Kendell Geers*) oder der Körper als Ort für Rasse und Geschlecht (*Jane Alexander, Minette Vari, Owusu Ankomah*). Die Südafrikanerin *Tracey Rose*, z. B., setzt häufig ihren Körper performativ und in absichtsvoller Umformatierung ein. In ihrer Videoarbeit „*Untitled (1998)*“ sehen wir sie, wie sie ihren nackten Körper mit einem elektrischen Rasierapparat auf einer unwirtlichen Toilette von Kopf bis Fuß von Haaren befreit und dieses Ritual der Desexualisierung mithilfe einer fixierten Überwachungskamera filmen lässt. Indem sich Rose von der Geschlecht und Rasse bestimmenden Gleichung – kraus ist schwarz und glatt ist weiss – befreit, versucht sie sich einer solchen Kategorisierung symbolisch zu verweigern. Auch die junge kenianische Künstlerin *Ingrid Mwangi*, die seit 1990 in Deutschland lebt, macht rassistisch geprägte Vorurteile und Reaktionen auf ihre Hautfarbe und ihr Haar zum nahezu durchgehenden Thema ihrer filmischen Installationen und Multimedia-Performances, hierzu gehören u. a. „*Wild Life*“ (1999), „*Masked*“ (2000) sowie ihre jüngste Arbeit „*Scalp*“ (2005).

Ihr Video „Neger“ (1999), das sie auch in der ifa-Galerie in Berlin zeigte, setzt sich, wie sie selbst sagt, speziell „mit der deutschen Vorstellung von Exotik“ auseinander<sup>14</sup>.

### **Stadtvisionen zwischen Verführung und Schrecken**

„...die monströse Stadt, die ihren Stoff webt, flicht und verflucht  
ihre Drähte und meinen Kindertraum elektrifiziert  
von Globalität, maßlose Vertilgerin dessen, was ich glaube  
zu wissen, ohne überhaupt etwas zu wissen...“<sup>15</sup> (Pascale Marthine Tayou)

Die Diskussion, die im Zusammenhang mit der Globalisierung um das Verhältnis von Zentrum und Peripherie geführt wird, findet auch in der künstlerischen Auseinandersetzung ein vielfaches Themenecho. Afrika ist weltweit der Kontinent, in dem die Urbanisierung am rasantesten vorangeschritten ist. Bei aller Unterschiedlichkeit ist ein gemeinsames Merkmal fast aller afrikanischer Städte das stürmische Bevölkerungswachstum infolge massiver Zuwanderung und der scharfe Gegensatz zwischen luxuriösen Wohnvierteln und Elendsquartieren. Auch wenn bisher nur Johannesburg zu den sogenannten Global Cities gehört, ist heute eine ansteigende Niederlassung transnationaler Wirtschaftsunternehmen in Metropolen wie Nairobi, Kairo oder Lagos zu verzeichnen. Von den Künstlern wird dieses Geflecht von Ursachen und Wirkungen vornehmlich auf einer dokumentarischen und einer symbolischen Ebene wahrgenommen und gezeigt: Die Stadt erscheint in ihrer Ambivalenz mit ihren glänzenden Hochhäusern, Shopping-Malls und Fast Food-Ketten neben den menschlichen Lebensbildern am unteren Ende der Globalisierungskette, wie z. B. in den Foto-Essays des Nigerianers *Olumuyiwa Olamide Osifuye* über das Straßenleben in Lagos (2002) oder in *Hassan Khans* kritischen Kairo-Reflektionen seiner Videoinstallation „Reading the Surface“ (2001). Darüber hinaus gibt es künstlerische Arbeiten, die in das Metaphorische einer Stadt eindringen und zeigen, dass „für Afrikaner die Stadt in erster Linie von symbolischer Bedeutung ist, bevor sie real ist“.<sup>16</sup> Hierzu gehören die visuellen Codes einer imaginierten Stadt wie sie den Installationen, Collagen und Zeichnungen des Südafrikaners *Moshekwa Langa*, den Stadtkulissen *Samuel Fossos* oder den eklektizistischen Stadtgebilden des kongolesischen Künstlers *Bodys Isek Kingelez* eigen sind.

### **Politische und soziale Verwerfungen**

Einen breiten Raum nimmt in der afrikanischen Gegenwartskunst die Auseinandersetzung mit den Bedingungen und aktuellen Auswirkungen politischer, ökonomischer und sozialer Krisen ein. Aus ihrer individuellen Wahrnehmung entwickeln Künstler als Analysten und Wissensproduzenten ganz unterschiedliche ästhetische Formen des Überlebens und des Widerstands. In ihren Werken benennen sie Missstände, hinterfragen, was gesellschaftliche



Unsicherheiten und Brüche ausmachen und wie sich diese in der Gemeinschaft manifestieren. Wichtige Unterthemen im Zusammenhang mit den existentiellen Verwerfungen bilden unter anderem auch der Krieg (z. B. bei *Fernando Alvim, Kendell Geers, Mohamed el Baz oder Guy Tillim*), Aids (z. B. bei *Pascale Marthine Tayou, Rotimi Fani-Kayode, Lisa Brice oder Cheri Samba*) und Migration und Vertreibung (z. B. bei *Zarina Bhimji, Zwelethu Mthethwa, oder Oladélé Bamgboyé*). Dabei müssen die angesprochenen Miseren nicht zwangsläufig konkreten Situationen geschuldet sein, wie der Videofilm „Survival Signs“ (1998) von *Mounir Fatmi* eindrücklich bezeugt. Die Arbeit zielt auf die Notwendigkeit einer politischen und ethischen Kommunikation und lotet zugleich eine radikale Sprache aus, die eine Verstehensbrücke zwischen den „Roots“ (Wurzeln) in Form abstrakter Zeichen-Animationen und „Rupture“ (Bruch), der Auslöschung dieser Zeichen, schlägt.

## **Einzelne künstlerische Disziplinen, ihre wichtigsten Protagonisten und ihre konzeptionellen Strategien**

### Malerei /Zeichnung

Die aktuelle Malerei aus Afrika und der Diaspora zeichnet sich formal durch ein sehr heterogenes Spektrum aus. Zu den eigenwilligsten Malern der älteren Generation gehört **Frédéric Bruly Bouabré**, der neben zahlreichen Biennalen auch auf der letzten Documenta vertreten war. Sein als „Erzählung der Menschheitsgeschichte“ konzipiertes Bildwerk besteht aus einfachen, kleinformatischen Buntstift- und Kugelschreiberzeichnungen. Auf der Basis einer von ihm entwickelten Schreibweise des Alphabets seiner Muttersprache (Bété) kommentiert er in umfänglichen Zyklen lokale Ereignisse seiner Heimat Côte d’Ivoire wie auch das aktuelle Weltgeschehen. Bouabré geht von der Vorstellung aus, die Welt bilde einen in allen Bereichen miteinander verwobenen Text, den es zu entschlüsseln und nieder zu malen gilt. Die südafrikanische Malerin **Marlene Dumas** stellt auf dem globalen Kunstmarkt eine fest etablierte Größe dar und ist besonders mit ihren Tusche-Porträts bekannt geworden. Meist sind es unsymmetrische, namenlose, alltägliche Gesichter, die sie in einen Bezugsrahmen von Sexualität, Geburt, Tod und Geschlechterverhältnis setzt. Diese Figuren sind keinem Schönheitsideal mehr verpflichtet, vielmehr versucht die Künstlerin festgelegten Massenmedien-Bildern Individualität entgegenzusetzen. Auch die ägyptische Künstlerin **Ghada Amer** thematisiert den weiblichen Körper und Fragen der Geschlechterrollen. In ihrer Malerei verbindet sie Farbe und Faden und hat mit ihren bestickten Leinwänden, die zwischen Abstraktion, Schrift und Bildmotiv changieren, eine

neue und sehr ungewöhnliche Bildsprache geschaffen. Aus der Ferne wirken ihre Gemälde zunächst wie ein abstraktes Zusammenspiel aus Farbverläufen und Fäden, erst langsam und aus der Nähe heraus kristallisieren sich ihre Motive, die wiederum durch die Wiederholung ein Muster bilden. Der senegalesische Maler **Soly Cissé** spricht in seinen Werken ganz konkret die Dualität zwischen Tradition und Moderne an. Diese Ambivalenz findet ihren Ausdruck in der Verwendung von Pfeilen zur Scheidung des Guten vom Bösen, in den vertikalen oder horizontalen Linien zur Darstellung des Lebens und des Todes oder im Spannungsfeld der Farben. In einem Spiel mit Silhouetten, Profilen und Schatten, zeigt er Menschen, die ihre ethnische Identität abgelegt haben, aber in ihren selbst geschaffenen Strukturen gefangen sind. Im Zentrum der Gemälde des ghanaischen Künstlers **Owusu Ankomah** stehen athletische nackte Männerkörper mit rituellen Bemalungen, die sich vor einem abstrakt-ornamentalen Bildhintergrund abzeichnen. Ein Dialog von Ästhetik und Gewalt, Tanz und Kampf klingt an. Mit Bildtiteln wie „Bobo“, „Senufo“ oder „Wabembe“, aber auch in der symbolischen Verwendung von Farben, die in west- und zentralafrikanischen Kulturen eine große Rolle spielen, verweist Ankomah auf die vitale Präsenz der afrikanischen Traditionen. Gleichzeitig vermischt er spielerisch verschiedene Stile und Zeitebenen: die Felsenmalerei der Steinzeit, die Aktdarstellungen der Renaissance, alte afrikanische Kunst und zeitgenössische Graffiti. **Ouattara Watts'** malerisches Werk weist ebenfalls ein reiches Symbol-Repertoire auf. Die Liebe zu seinem ausgeklügelten Zahlenmystizismus ist tief verwurzelt in seinem Geburtsland Côte d'Ivoire und inspiriert durch die europäischen Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Kryptische Symbole, Totenköpfe, chimärenhaften Wesen, oder Augen, die mysteriöse Vorgänge überwachen, verbinden das Erleben unterschiedlicher kultureller Welten. Der Maler **Chéri Samba** zählt gegenwärtig zu den afrikanischen Pop-Stars. Seine Bilder zeichnen sich durch beißenden Witz und bildnerische Einfachheit aus, um auf aktuelle politische und kulturelle Entwicklungen im heutigen Afrika aufmerksam zu machen oder um einen ironischen Blick auf die Wertvorstellungen des europäischen Kontinents zu lenken. Samba zieht alle Register der Malerei, wenn er neue Techniken erfindet, Hyperrealismus und Comic-Strip vereint oder mit Proportionen und Perspektiven täuscht. In Afrikas populärer Malerei ist es üblich, Erklärungen auf den unteren Bildrand zu schreiben, Samba geht noch weiter, indem er Text als grundlegenden Bestandteil des Bildinhaltes begreift und damit Bildinhalte verdichtet. Häufig setzt er sich selbst in Szene, als Hauptperson, Mitspieler oder auch nur als Zuschauer, der beobachtet, kommentiert und urteilt.

Zu den bedeutendsten Zeichnern gehört heute *William Kentridge/Südafrika* (s. Kapitel Film), zu den bemerkenswerten Malern der jungen Szene *Odili Donald Odita/Nigeria*.

## Skulptur/Installation

In vielen Arbeiten zeitgenössischer afrikanischer Künstler und Künstlerinnen ist die Grenze zwischen Skulptur und ihrer Inszenierung fließend oder es überschneiden sich verschiedene Stil- und Gattungsbegriffe. In den Arbeiten von **Bodys Isek Kingelez** (Demokratische Republik Kongo) verbinden sich Skulptur, Architektur und Malerei. Kingelez bezeichnet seine Modelle von Städten und Gebäuden, die aus bunten Papieren, Folien und Verpackungsresten bestehen, als „maquettes extrêmes“ oder „finale Modelle“. Die Gesamtkompositionen erscheinen als greller futuristischer Mix unterschiedlicher internationaler und nationaler Stile mit Farb- und Formeinflüssen aus Asien, dem Orient, der ehemaligen Sowjetunion, der europäischen Postmoderne und dem afrikanischen Modernismus. Weitere afrikanische Charakteristika finden sich im Einsatz von Muschelspuren und Bemalungen von Fassaden mit abstrakten Motiven. Kingelez geht es nicht um realisierbare Architekturentwürfe, sondern um die Sichtbarmachung des problematischen Verhältnisses zwischen sozialer Realität und den Sehnsüchten nach urbaner Harmonie. **Georges Adéagbos** Installationen zeichnen sich durch eine situationsbezogene und selbstreflexive Methodik aus. Fast immer wird ein neues Werk zunächst in seiner Heimatstadt Cotonou in Benin vorbereitet. Im Laufe einer langjährigen Praxis des Zusammentragens hat er sich dort einen gigantischen Fundus an Objekten erarbeitet – später wird die Arbeit mit neuen, am Ausstellungsort recherchierten Forschungsdokumenten, vollendet. Das Sammeln und Interpretieren von Gegenständen, Texten und Situationen provoziert bei Adéagbo Fragen, die sich auf die Geschichte und die Gegenwart interkultureller Wahrnehmung beziehen. So verwendet er größtenteils Materialien, die im Zusammenhang mit westlichen Afrika-Bildern in Kunst, Wissenschaft und Massenmedien stehen, z.B. Bücher von Philosophen und Forschern oder in Cotonou in Auftrag gegebene Plastiken und Gemälde. **Jane Alexander** arbeitet als freischaffende Künstlerin und als Dozentin für Bildhauerei, Fotografie und Zeichnen an der Michaelis School of Fine Arts in Kapstadt. Die Gips-Skulptur „Butcher Boys“ (1985/86) – drei hybride martialische Männer mit Hammelköpfen – gehört zu den frühen Schlüsselwerken der Künstlerin. Die nackten mutierten Körperwesen rufen die Erinnerung an ein genetisches Experiment oder an Dämonen in einem schrecklichen Alptraum wach. Die Arbeit lässt sich im Rahmen des Gesamtwerks von Jane Alexander als eine Sichtbarmachung der Apartheidsgesellschaft deuten. In skulpturalen Werkgruppen wie „Pastoral Scene (1995) oder „Integration

Programme“ (1996) wird der politische Bezug eindeutiger, indem Alexander die Rasse zum zentralen Thema ihrer Inszenierungen macht. In den späten neunziger Jahren bestimmen zunehmend kleine puppenartige Gestalten, verfremdete Miniatur-Erwachsene, mit Tiermasken und Anzügen bekleidet, das Universum der Künstlerin (z.B. „Bom Boys“, 1998 oder „Racework - in the event of an earthquake“, 1999). **Yinka Shonibare** lebt und arbeitet sowohl in London, als auch in Nigeria. In den letzten Jahren sind seine menschengroßen Figuren, die traditionell afrikanisch anmutende Kostüme tragen, zum beachteten Markenzeichen auf internationalen Großausstellungen geworden. Shonibares komplexe Inszenierungen lassen sich jedoch nicht auf afrikanische Identitätsrepräsentation festlegen, denn geschickt arbeitet der Künstler mit Strategien des Fake und der Irritation. Was wir bei seinen Batik-Stoffen als traditionellen Kulturausdruck zu erkennen glauben, ist in Wirklichkeit ein Handelsgut kolonialer Politik. Nur wenig bekannt ist, dass Wachsbatiken zunächst in England und Holland für den Indonesien-Export gefertigt wurden und erst viel später zu Kennzeichen westafrikanischen Selbstbewusstseins werden konnten. Die Figur des victorianischen Dandys, die seine Arbeiten durchzieht, erlaubt Shonibare eine parodistische Dekonstruktion der Kategorien von Klasse, Geschlecht und Ästhetik.

Zu weiteren im internationalen Kontext agierenden Künstlern, die sich an der Schnittstelle von Skulptur und Installation bewegen, gehören u.a. auch *Fernando Alvim/Angola*, *Mohamed El Baz/Marokko*, *Samta Ben Yahia/Algerien*, *Bili Bidjocka /Kamerun*, *Andries Botha/ Südafrika*, *Tapfuma Gutsa/Simbabwe*, *Romuald Hazoumé/ Benin*, *Abdoulaye Konaté/Mali*, *Moshekwa Langa/Südafrika*, *Olu Oguibe/Nigeria*, *Pascale Marthine Tayou/ Kamerun*.

### Fotografie

Die Fotografie als eine reproduktive Technik, die reale Gegenstände abbildet, blickt in Afrika auf eine über 130-jährige Geschichte zurück. Bis heute ist in vielen afrikanischen Ländern die Studiofotografie<sup>17</sup> stark verbreitet. Zu den beiden berühmtesten und zugleich ältesten Vertretern dieser Auftragskunst gehören **Seydou Keita**, (Jahrgang 1923, 2001 verstorben) und **Malick Sidibé** (Jahrgang 1936), beide aus Mali. Bei Keitas strengen Bildkompositionen werden die Menschen fast immer en face aufgenommen, wobei die opulenten Muster der stattlichen afrikanischen Gewänder mit den gemusterten Hintergründen einen wogenden Rhythmus eingehen. Sidibés dokumentarische Fotografie ist dagegen stark von der afrikanischen „Unabhängigkeit“ geprägt, seine Themen findet er im lebendigen Nachtleben Bamakos und auf den Festen und Tanzpartys junger Leute. Zu den wichtigsten Vertretern der aktuellen Studio- und Porträtfotografie gehören **Philip Kwame Apagya** aus Ghana und

**Afunaduula Sadala** aus Uganda. Beide Fotografen nutzen das Medium, um die Möglichkeiten verschiedener Identitäten zu erproben. Ihre Kunden präsentieren sie vor collagierten Wunsch-Kulissen, die die Sehnsucht nach einem besseren Leben zum Ausdruck bringen: Als Besitzer einer modernen Einbauküche mit gefülltem Kühlschrank, als High-Tech-Fan vor einem Computer oder als weltgewandter Geschäftsmann mit Aktenkoffer vor einer brodelnden Metropolenkulisse. **Samuel Fosso**, 1962 in Kamerun geboren, eröffnete bereits mit dreizehn Jahren ein Fotostudio im zentralafrikanischen Bangui und widmet sich bis heute der Selbstinszenierung in eigenwilligen Rollen (Autoporträts). Mit Ironie und Spott zielt sein Repertoire insbesondere auf politische Verhältnisse und westliche Klischees, wenn er – wie jüngst in der Ausstellung „Afrika Remix“ zu sehen, seinen Körper in der exzentrischen Tracht des ehemaligen Königs von Zaire in Pose stellt und der Fotografie den Titel gibt „Das Oberhaupt, das Afrika an die Kolonialherren verkaufte“. Samuel Fosso steht an dieser Stelle exemplarisch für eine größere Anzahl von Fotografen, die auch im freien Kunstkontext agieren. Seit Anfang der 1990er Jahre erlebt die freie künstlerische Fotografie<sup>17</sup> einen rasanten Aufschwung. Die Werke befassen sich nun vor allem mit den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums an sich und stammen von international bekannten Künstlern und Künstlerinnen wie *Candice Breitz*, *David Goldblatt*, *Santu Mofokeng*, *Tracey Rose* (Südafrika), *Samta Benyahia* (Algerien), *Touhami Ennadre* (Marokko), *Jellel Gasteli* (Tunesien), *Susan Hefuna* (Ägypten), *Oladele Ajiboye Bamgboye* (Nigeria) oder *Zharina Bhimji* (Uganda).

### Video- und Filmkunst

Seit etwa Mitte der 90-er Jahre ist in der aktuellen afrikanischen Kunst, insbesondere Südafrikas und der Diaspora-Länder, ein rasantes Anwachsen der Arbeit mit medialen Bildern zu verzeichnen. Als „historisch unbelastetes Medium“<sup>18</sup> erlaubt die Videokunst eine Freiheit in der Ausweitung der Bildräume und ein neues Selbstverständnis, das afrikanischen Künstlern und Künstlerinnen in westlichen Ästhetik-Diskursen lange Zeit vorenthalten wurde. Exotik suchende Betrachter werden aber auch in der medialen Kunst nicht bedient, vielmehr betreiben ihre oft noch sehr jungen Protagonisten eine radikale Neuvermessung des kulturellen und politischen Projektionsfeldes. Häufig werden die Medien selbst, und die in ihnen zirkulierenden Bilder und Töne für die Künstler zum Ausgangspunkt, das vorgefundene Material – „found footage“ – neu zu arrangieren und in künstlerische Kontexte zu überführen.

Die Videoarbeiten von **Minette Vari** sind stark von der Suche nach südafrikanischer Identität geprägt. International bekannt geworden ist ihr Video *Alien* (1998), in dem sich die Künstlerin im Sekundenschnitt in eine wahre tabula rasa von möglichen Körperidentitäten verwandelt. In ihrem auf der Biennale von Venedig 2001 gezeigten computerbearbeiteten Video *Rem* erforscht Vari hundert Jahre Geschichtswandel in Südafrika und kritisiert gleichzeitig den medialen Overkill des globalen Informationsmülls. Zunächst erleben wir sie selbst in völlig physischer Präsenz: Wie ein ausgesetztes Tier hockt sie in einem dunklen Raum und frisst die medial projizierten Bilderbrocken der Geschichte gleichsam wie eine Beute in sich hinein, speit sie wieder aus, um sie im nächsten Moment wieder in sich hineinzustopfen und auszuwürgen. Die Informationsfetzen über die südafrikanischen sozialen und politischen Bedingungen erweisen sich bei Vari als unverdauliche Kost. Einen psychischen Gegenpol bildet der Bereich des Traumes. An der schlafenden Künstlerin ziehen Sequenzen moderner Kriegsführung vorüber, Symbole wie Schlösser und Riegel verbinden sich mit Tiergestalten und hoffnungsvollen Persönlichkeiten wie Nelson Mandela zu einer phantastischen Synthese. **Kendell Geers**, der sich uneingeschränkt weigert, lokal verordnet zu werden, passt seine gesamte Biografie in einen grösseren historischen und politischen Rahmen ein. Selbst sein Geburtsdatum unterliegt einer Kontextualisierung, wenn er dieses auf den Mai 1968 verlegt oder gar den 6. April 1652 angibt, an dem Jan van Riebeeck das Kap der Guten Hoffnung zur Holländischen Kolonie erklärte. Lassen sich seine Performances als provokative Formulierungen einer Kritik an institutionalisierter Kunst lesen, so befassen sich seine Videos und Installationen häufig mit der Sichtbarmachung medialer Gewalt-Codierungen, der Brutalität und der Mitverantwortung des Einzelnen in Unrechtsregimen und den Traumata, denen der heutige Mensch überall auf der Welt ausgesetzt ist. Dabei basiert seine künstlerische Strategie auf präzise konstruierten Provokationsmomenten, die den Funktionsmechanismus von Unterdrückung und Unterwerfung sichtbar machen und den Betrachter, wie er sagt, durch einen „vollständigen Zusammenbruch der Sprache“<sup>2</sup> aus dem Gleichgewicht bringen sollen. **Candice Breitz** ist in Südafrika aufgewachsen, lebt derzeit in Berlin und wird hier durch die Galerie Max Hetzler vertreten. In ihren Videoarbeiten nimmt Breitz die Manipulierbarkeit des Körpers durch Massenmedien, die Steuerung der Massenwahrnehmung und die Bedeutung von populären Ikonen wie Michael Jackson und Madonna in den Blick. Ihre 2005 auf der Biennale in Venedig gezeigte Parallel-Installation "Mother" und „Father“ hinterfragt die Strategie von medialen Familienklischees. Bekannte Hollywoodfilme wurden dafür von der Künstlerin digital bearbeitet und neu strukturiert. Auf jeweils sechs großen Screens hat Breitz berühmte amerikanischen Filmschauspieler und -schauspielerinnen aus dem ursprünglichen

Filmzusammenhang herausgelöst und vollkommen isoliert vor einen schwarzen Bildgrund platziert. Den Dialogen der Frauen fehlt der Filmpartner und umgekehrt laufen die emotionalen Reaktionen der Männer ins Leere.

**William Kentridge**, der in Johannesburg lebt und arbeitet, erlangte durch seine innovative Verknüpfung von Film, Theater, Animation und Zeichnung weltweiten Ruhm und zählt heute bereits mit fünfzig Jahren zu den künstlerischen Altmeistern. Jeden Moment seiner Schwarz-Weiß-Filme zeichnet er zuvor mit dem Kohlestift, radiert Details wieder aus, verwischt und verändert sie, um dann Zustand für Zustand der Zeichnung zu fotografieren. Das Ausradieren entspricht konsequent seinem zentralen Thema des Erinnerns und Vergessens südafrikanischer Apartheidsgeschichte. Kentridges prozesshafte Technik erzeugt die für ihn typische Filmästhetik stoßweiser Sequenzen und zugleich äußerst verdichteter Atmosphäre. Seine neueste Arbeit "Black Box/Chambre Noire" war bis Anfang 2006 in der Deutschen Guggenheim in Berlin zu sehen. Hierfür baute er ein mechanisches Miniaturtheater mit Guckkastenbühne, das den Rahmen für eine akustische Installation aus Animationsfilmen, kinetischen Objekten, projizierten Zeichnungen und historischen Dokumentarfilmcollagen der Kolonialzeit bildete. Zu einem Tusch von Mozart eröffnet die Vorstellung eine wiederkehrende Megafon-Figur mit dem Freud'schen Schriftzug "Trauerarbeit". Diese Leitfigur schickt die Besucher auf eine historische Reise aus dem Berlin der Kongo-Konferenz am Ende des 19. Jahrhunderts an den Waterberg in Deutsch-Südwestafrika, um sich mit dem brutalen Herero-Massaker auseinander zu setzen.

Zu weiteren Künstlern und Künstlerinnen, die sich neben anderen Werkformen auch mit der Videokunst auseinandergesetzt haben, gehören z. B. *Moshekwa Langa*, *Tracey Rose*, *Bearnie Searle (Südafrika)*; *Zarina Bhimji/Uganda*, *Oladélé Ajiboye Bamgboye/Nigeria*, *Meschac Gaba/Benin*, *Goddy Leye/Kamerun*. Videokünstler aus dem arabischen und nordafrikanischen Raum bekannt zu machen verfolgt das Projekt „Videokaravaan“<sup>21</sup>

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Munir Fatmi, Der Vorwand, in: Next Flag. The African Sniper Reader, migrosmuseum, Zürich 2005, S. 172

<sup>2</sup> Vgl. hierzu die Studie „Afrikanische Kultur und der Zoo im 21. Jh. von Prof. Nina Glick Schiller u.a., im Internet unter: [www.eth.mpg.de/events/current/pdf/1124357457-02.pdf](http://www.eth.mpg.de/events/current/pdf/1124357457-02.pdf)

<sup>3</sup> z. B. Jan Hoet, späterer Leiter der documenta 9, als Replik auf die Ausstellung Magiciens de la Terre von 1987

<sup>4</sup> Simon Njami, Workshop Cultural Diversity, Kunst- und Kulturkooperationen in der österreichischen Entwicklungszusammenarbeit, 7. 9. 2001, Lounge der Kunsthalle Wien

<sup>5</sup> Vgl. hierzu u.a. Till Förster, Der Wirklichkeit des Kontinents verpflichtet. Zeitgenössische Kunst aus und in Afrika, in: Das Parlament Nr. 10 vom 1. März 2004

<sup>6</sup> An dem zweitägigen Workshop im Nationalmuseum von Accra kamen zwölf Künstler und Künstlerinnen aus dem südlichen Afrika und Westafrika sowie Kuratoren, Kunstkritiker und Wissenschaftler aus verschiedenen afrikanischen und europäischen Ländern zusammen. Die Autorin nahm ebenfalls teil.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu: Next Flag. The African Sniper Reader, Zürich 2005

<sup>8</sup> Okwui Enwezor/Olu Oguibe, Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace, London 1999, S. 10

<sup>9</sup> Vgl. Mit Pinsel und Meißel. Zeitgenössische afrikanische Kunst, Frankfurt/M. 1991, S. 19

<sup>10</sup> Zum Beispiel die School of Fine Arts in Kairo, die Académie des Beaux Artes von Elisabethville/Lubumbashi (Zaire/Kongo), die Ecole de Dakar (Senegal), die Zaria Art Society (Nigeria), die Schule von Oshogbo (Nigeria) und die Workshop-School an der National Gallery von Salisbury/Harare (Rhodesien/Simbabwe), die Bildhauerkollektive Tengenenge und Vukutu (Simbabwe).

<sup>11</sup> Zu Prozessphasen s.a. die Beiträge von Chika Okeke und Marilyn Martin, in: The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994, hg. von Okwui Enwezor, München, London, New York 2001, S. 29-44; Till Förster, Das Parlament Nr.10 vom 1.03. 2004; V.Y. Mudimbe, „Reprendre. Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts, in: Africa Explores, München/New York 1991, S. 276-287.

<sup>12</sup> Vgl. dazu auch das Symposium UNPLUGGED während der Ars Electronica in Linz 2002, Plug-In III: Wiring Africa und die Untersuchung „Internet in Afrika“ unter: [www.interasia.org/results/afrika/infrastruktur.html](http://www.interasia.org/results/afrika/infrastruktur.html)

<sup>13</sup> Kossi Assou im Interview mit Christian Hanussek, Togoville im November 2003; s.a. das von Hanussek konzipierte Afrika-Symposium im Rahmen von Fokus Afrika: Africome 2004-2006 der Bundeszentrale für politische Bildung. [www.africome.de](http://www.africome.de)

<sup>14</sup> Ingrid Mwangi wird in Berlin von der Galerie Peter Hermann vertreten; Videomaterial ist dort erhältlich.

<sup>15</sup> Auszug aus dem Begleittext zur Installation „Game Station“ 2. Version, Bilder und Töne von verschiedenen Orten und Ansichten Yaoundés, der politischen Hauptstadt von Kamerun, gezeigt auf der Documenta 11

<sup>16</sup> Xavier Crepin in: Revue Noire, African Contemporary Art, Themenheft „Africa Urbis“, Nr. 31, Paris 1999, S. 51 Vgl. hierzu auch den Ausstellungskatalog „Africas. The Artist and the City“, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2001, der 25 Künstler zu dieser Thematik vorstellt und den Documenta 11-Katalog, a.a.O.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu die Ausstellung „Snap me one. Studiofotografen in Afrika, München, London, New York, 1999

<sup>18</sup> Wichtige Ausstellungen: „In/Sight“ (1996) im Guggenheim Museum, New York, „Flash Afrique“ (2002) in der Kunsthalle Wien und im Rahmen der Foto-Biennale in Bamako, Mali.

<sup>19</sup> Vgl. Lydia Haustein und Marcel Odenbach, in: Blickwechsel, Afrikanische Videokunst, ifa, 2000, S. 5 und 42

<sup>20</sup> Kendell Geers in einem Interview mit Christine Macel während der 2. Berlin-Biennale 2001

<sup>21</sup> weitere Informationen hierzu unter: [universes-in-universe.de/islam](http://universes-in-universe.de/islam)