

SWWY

art. contemporary. african.

>
articles on:

art history in crises
bamako biennial
soavina ramaroson
dalila dallea
bisi silva

<



where do we go from here? | edition 0/2010

Cover/Titelbild:
Bocarras (Américo Hanguana),
untitled/o.T.

SAVVY | art.contemporary.african.
SAVVY | kunst.zeitgenössisch.afrikanisch.
Online magazine / *Onlinezeitschrift*

Editor-in-chief / Project Initiator
Chefredakteur/ Projektinitiator
Dr. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Editors of edition 0
Editoren von Ausgabe 0
Andrea Heister, Dorina Hecht, Simone Kraft, Sophie Eliot

Authors of edition 0
Autoren von Ausgabe 0
Andrea Heister, Sophie Eliot, Dorina Hecht, Simone Kraft, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung,
Niklas Zimmer, Lotte Arndt, Stefan Klein, Nadine Siegert, Dalila Dallea, Ferdinand Awung Mbecha

Translations
Übersetzungen
Claudia Lamas Cornejo, Johanna Ndikung

Web design
Webdesign
Alice Motanga

Graphic design
Grafikdesign
Soavina Ramarason

Bureau
Büro
Richardstr. 43/44
12055 Berlin
Germany

Dear readers,

a platform for a critical discourse on contemporary African art is more than indispensable. One can start thinking of all the different formats for realizing the idea - of which the most objective seems to be setting up a journal. This said; this done!

And **SAVVY | art.contemporary.african.** was born. This journal is in many ways a novelty. Not only is it the first journal on contemporary African art in the German-speaking countries, but it is also the first bilingual, English and German, e-magazine on this field and the first journal of its kind to position itself today within art history and without any compromise.

The necessity to instigate new latitudes of debate and revitalize the existing deadlocked discourses is a primordial statement of this journal. Especially, when one considers on the one hand the flourishing interest on art with an African background, and on the other hand the recent denigrating publications on Non-Western art. These prerequisites taken into account, **SAVVY | art.contemporary.african.** doesn't aim at defending a position whose legitimacy can no longer be tampered with, but encourages an offensive, self-confident younger generation to ply through this jungle of art theory and criticism.

In edition 0 of **SAVVY | art.contemporary.african.** we will get granular on the state of photography, deliberate on ameliorations and restrictions of the notion of art in art history in crisis, gain a bird's-eye view on the polemics on hybridity in contemporary African art, visit Remdoogo: An opera house for Africa. In addition, we will portray and interview brilliant positions by Soavina Ramaroson, Dalila Dallea, Aida Muluneh or Bisi Silva and give a retrospective and prospective of the most noteworthy and outstanding exhibitions featuring artists with an African background; from Adel Abdessemed to Guy Wouété. An unparalleled constellation of the continent's finest artistic expressions!

The title of this edition of the journal «Where do we go from here?» although consequent in its indication of a direction is not intended to be a philosophical question of the destination but more or less an enquiry of the status quo. We are looking forward to a pulsating brainstorming with you as to «Where do we go from here?»

Dr. Bonaventure Boh Bejeng Ndikung

Liebe LeserInnen,

eine Plattform für kritische Diskurse über zeitgenössische afrikanische Kunst ist unentbehrlich. Beim Nachdenken über verschiedene Formate der Realisierung dieses Vorhabens schien die Gründung einer Zeitschrift das objektivste. Gesagt - getan und **SAVVY | kunst.zeitgenössisch.afrikanisch.** war geboren.

Diese Zeitschrift ist in vielerlei Hinsicht eine Neuheit. Sie ist die erste Zeitschrift über zeitgenössische afrikanische Kunst im deutschsprachigen Raum und das erste zweisprachige Onlinemagazin auf diesem Gebiet. Als Magazin für zeitgenössische afrikanische Kunst positioniert es sich zusätzlich ohne Kompromisse in der aktuellen Kunstwissenschaft.

Das Hauptanliegen dieser Zeitschrift ist das Anregen weiter reichender Debatten und die Revitalisierung bereits existierender, festgefahrener Diskurse. Besonders, wenn man einerseits das aufblühende Interesse an Kunst afrikanischer Herkunft und andererseits die kürzlich erschienenen verunglimpfenden Veröffentlichungen über „Nicht-West-Kunst“ betrachtet. Unter diesen Voraussetzungen zielt **SAVVY | kunst.zeitgenössisch.afrikanisch.** nicht darauf ab, eine Meinung zu verteidigen, deren Legitimität unantastbar ist, sondern möchte engagiert und eine offensive, selbstbewusste, junge Generation ermutigen sich durch den Dschungel der Kunsttheorie und -kritik zu schlagen.

In Edition 0 von **SAVVY | kunst.zeitgenössisch.afrikanisch.** werden wir die Lage der Fotografie genauer beleuchten, die Erweiterung beziehungsweise Eingrenzung des Kunstbegriffes und die Krise der Kunstgeschichte reflektieren, die Polemik über Hybridität in zeitgenössischer afrikanischer Kunst aus der Vogelperspektive betrachten und Remdoogo, ein Operndorf in Afrika, besuchen. Außerdem werden wir brillante Künstler, wie Soavina Ramaroson, Dalila Dallea, Aida Muluneh und Bisi Silva porträtieren und interviewen und eine Retrospektive und Prospektive der bemerkenswertesten und außergewöhnlichsten Ausstellungen erstellen, in denen Künstler mit afrikanischem Bezug die Hauptrolle spielen; von Adel Abdessemed zu Guy Wouété. Eine einmalige Konstellation der ausgezeichnetsten künstlerischen Expressionen des Kontinents!

Der Titel dieser Edition *Wohin geht's?* ist, obwohl konsequent in seiner Andeutung auf eine Richtung, nicht als eine philosophische Frage nach dem Ziel gemeint, sondern mehr oder weniger eine Enquete des Status quo. Wir freuen uns auf ein spannendes Brainstorming über *Wohin geht's?* mit Euch!

Dr. Bonaventure Boh Bejeng Ndikung

8	Contributors / Autoren
	Spotlight on...
10	l'appartment 22
12	CCA, Lagos
14	Antonio Ole
	Essays
12	the polemics on hybridity in contemporary African art <i>Die Polemik über Hybridität in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst</i>
22	The state of photography Contemporary approaches seen at the Encounters of Bamako 2009 <i>Wie steht es um die Fotografie?</i> <i>Eine Auswahl zeitgenössischer Herangehensweisen vertreten auf den Encounters of Bamako 2009.</i>
44	Art History In The Crisis Expanding and Refining the Concept of Art, Using the Example of Contemporary African Art <i>Kunstgeschichte in der Krise.</i> <i>Erweiterung und Eingrenzung des Kunstbegriffs am Beispiel von zeitgenössischer „afrikanischer“ Kunst.</i>
52	The folktale journey motif in Nigerian video films <i>Die Übertragung des Reismotivs aus Volksmärchen in nigerianischen Videofilmen.</i>
	Features
58	I got geometries in my head On the works of Boris Nzébo <i>Ich habe Geometrie in meinem Kopf.</i> <i>Zu den Arbeiten von Boris Nzébo.</i>
62	Remdoogo: An opera house for Africa Christoph Schlingensief's vision of a creative cultural exchange <i>Remdoogo: Ein Festspielhaus für Afrika. Christoph Schlingensiefs Vision vom kreativen Austausch der Kulturen.</i>
72	The Presence of contemporary African art in private German collections and her publications <i>Präsenz zeitgenössischer afrikanischer Kunst in deutschen Privatsammlungen und ihre Publikationen.</i>
76	Investing in contemporary African art? <i>Investieren in zeitgenössische afrikanische Kunst?</i>

80	Portfolio Disecting a notion: Soavina Ramaroson's „Women cliché“ <i>Sezieren einer Auffassung: Soavina Ramarosons „Women Clichés“</i>
90	Memories <i>Gedächtnis</i>
96	VT<NZ 2010
	Interviews
102	Bisi Silva
110	Guy Wouété
124	Aida Muluneh
136	Francis Kéré
	Retrospect / Retrospektiv
144	SPUREN: Christophe Ndabananiye in the IWALEWA-HAUS <i>SPUREN: Christoph Ndabananiye im IWALEWA-Haus</i>
148	Wangechi Mutu at the Deutsche Guggenheim Berlin <i>Wangechi Mutu in der Deutschen Guggenheim Berlin</i>
150	Ampersand: A Dialogue of Contemporary Art from South Africa & the Daimler Art Collection <i>Ampersand: Ein Dialog zeitgenössischer Kunst aus Südafrika & der Daimler Kunst Sammlung</i>
154	Dak'art: 9th Biennial of Contemporary African Art <i>Dakart: die 9. Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst</i>
164	Silent Warriors: Adel Abdessemed in the Parasol unit foundation for contemporary art <i>Stille Krieger: Adel Abdessemed in der Parasol Unit Stiftung für zeitgenössische Kunst</i>
170	Triennale Luanda: Cultural Affections in Utopia <i>Triennale 2010. Cultural Affections in Utopia.</i>
174	Book review

Sophie Eliot, M.A.

Sophie Eliot studied German in France, Arts Management & Cultural Work at the University of Applied Sciences Potsdam (Germany). Since 2008 she is PhD cand. at the Institute for Cultural Studies at the University of Oldenburg. Her research focusses on curatorial practices in the field of contemporary African art.

Sophie Eliot hat Germanistik in Frankreich und Kulturarbeit an der Fachhochschule Potsdam studiert. Seit 2008 ist sie Doktorandin im Kolleg „Kulturwissenschaftliche Geschlechterstudien“ am kulturwissenschaftlichen Institut der Universität Oldenburg, laufende Promotion über kuratorische Positionen im Feld der „zeitgenössischen afrikanischen Kunst“.

Andrea Heister, M.A.

Andrea Heister is a PhD candidate at Free University Berlin with a main interest on contemporary art and art theory. She holds a M.A. in philosophy and a M.A. in art education and studied i.a. visual arts and media in Montreal.

Andrea Heister ist Doktorandin an der Freien Universität Berlin mit einem Interessenschwerpunkt auf zeitgenössischer Kunst und Kunsttheorie. Sie machte einen Magister in Philosophie und einen Magister in Kunstpädagogik und studierte unter anderem visuelle Kunst und Medien in Montreal.

Dorina Hecht, M.A.

Freelance art historian. Author and publisher of the book «Africa and the Arts. Insights to private German collections» (released by the end of 2010) in cooperation with the collector Günter Kawik. Further cooperation with: Art Karlsruhe, Federal Foreign Office and Hamburger Bahnhof.

Freie Kunsthistorikerin. Autorin und Herausgeberin des Buches «Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen», das in Kooperation mit dem Sammler Günter Kawik entsteht und Ende 2010 erscheint. Weitere Kooperationen u.a. mit: Art Karlsruhe, Auswärtiges Amt und Hamburger Bahnhof - Museum für Gegenwart.

Simone Kraft, M.A.

Studied European art history, history and philosophy at the universities of Heidelberg, Tübingen, and London, currently graduating in architecture history/theory (PhD). She is working as a free-lance arts and architecture journalist, curator, editor and copy editor, publishing in several art and architecture media and running the successful blog deconarch.com, focusing on arts and architecture.

Studium der europäischen Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Heidelberg, Tübingen und London, zur Zeit Promotion in Architekturgeschichte/-theorie. Arbeitet als freie Kunst- und Architekturjournalistin, Kuratorin, Redakteurin und Lektorin, publiziert regelmäßig in verschiedenen Kunst- und Architekturmedien und betreibt den erfolgreichen Blog deconarch.com über Kunst und Architektur.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, PhD

Initiator and editor-in-chief of the journal SAVVY | art.contemporary.african. He is the founder and art director of the art space SAVVY Contemporary Berlin (www.savvy-contemporary.com). He has been the curator of several international exhibitions and has published corresponding catalogues. He studied and earned a PhD in medical biotechnology.

Projektinitiator und Chefredakteur der Zeitschrift SAVVY | art.contemporary.african. Er ist der Gründer und künstlerischer Leiter des Kunstraums SAVVY Contemporary Berlin (www.savvy-contemporary.com). Er ist Kurator zahlreicher internationaler Ausstellungen und publizierte entsprechende Ausstellungskataloge. Er studierte und promovierte in der medizinischen Biotechnologie.

L'appartement 22

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Another case study of a grassroots initiative which has been executing a grandiose work as an experimental space for encounters, exhibitions, and artists' residencies is the project space L'appartement 22.

Founded in Rabat, Morocco in 2002 by Dr. Abdellah Karroum this curatorial melting pot has shown a mixture of works by some of the most impressive and prominent contemporary artists but also younger positions like Adel Abdessamed, Hamdi Attia, Liliana Basarab, Frédéric-Bruly Bouabré, Elodie Carre, Antoni Muntadas, Catherine Poncin, Younès Rahmoum, Jérôme Schlomoff or Jean-Paul Thibeaudeau.

The strength of this art space lies to a huge degree on the determination of Dr. Karroum to set up an independent art project in a country where non commercial art spaces are run by the state and government interests are the order of the day. As a consequence to the general distance towards contemporary art by most institutions he transformed his apartment into an art space, where he and artists do projects without any restraints. This was eight years ago! In the course of time, what started as a rebellion for a better possibility of artistic expression has come to be the limelight of the contemporary art scene in Morocco but also in the whole of Africa. Coming to think of it; we are talking about a space which, although in the city centre of Rabat, is quite hidden, without a house number, on the third floor and with a surface space of just thirty square meters. But with the intensity and ambition of the projects, as well as the publications accompanying the exhibitions L'appartement 22 has gained the favour of art professionals and students alike and has instigated a wave of similar independent art spaces in Morocco like the L'appart du 2e and Le 17e in Casablanca.

Ein weiteres Fallbeispiel von gelungener Basisarbeit, die eine grandiose Arbeit als experimenteller Begegnungs- und Ausstellungsraum und als Künstlerresidenz leistet, ist der Projektraum L'appartement 22. Im Jahr 2002 in Rabat, Marokko von Dr. Abdellah Karroum gegründet, hat dieser kuratorische Schmelztiegel eine faszinierende Mischung aus Werken höchst beeindruckender und prominenter zeitgenössischer Künstler gezeigt, aber auch Arbeiten jüngerer Künstler, wie Adel Abdessamed, Hamdi Attia, Liliana Basarab, Frédéric-Bruly Bouabré, Cécile Bourne, Elodie Carre, Antoni Muntadas, Catherine Poncin, Younès Rahmoum, Jérôme Schlomoff und Jean-Paul Thibeau.

Die Stärke dieses Projektraums entsteht zum größten Teil durch den Willen Dr. Karroums, ein unabhängiges Kunstprojekt in einem Land aufzubauen, in dem kommerzielle Kunsträume vom Staat betrieben werden und Regierungsinteressen an der Tagesordnung sind. Als eine Reaktion auf die generelle Distanz zur zeitgenössischen Kunst vieler Institutionen, wandelte er sein Appartement in einen Kunstraum um, wo er und die Künstler ihre Projekte ohne Einschränkungen verwirklichen können. Das war vor acht Jahren. Was als Rebellion für bessere Möglichkeiten künstlerischen Schaffens begonnen hat, ist mit der Zeit zum Leuchtturmprojekt der zeitgenössischen Kunstszene in Marokko und ganz Afrika geworden. Wenn man es genau bedenkt, dann sprechen wir hier über einen Projektraum, der, obwohl er fast im Stadtzentrum von Rabat liegt, dennoch sehr versteckt ist, noch dazu ohne eine Hausnummer, im dritten Stock und mit einer Raumfläche von nur 30 Quadratmetern. Aber die Intensität und Ambitioniertheit der Projekte des L'appartement 22 haben, ebenso wie die begleitenden Ausstellungspublikationen, den Gefallen der Kunstexperten und Kunststudenten gleichermaßen gewonnen und dabei eine Welle ähnlich konzipierter Kunsträume in Marokko verursacht, wie etwa das L'appart du 2e und Le 17e in Casablanca.

<http://www.appartement22.com>

Aus dem Englischen von Claudia Lamas Cornejo

CCA, Lagos

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

It is rumoured that the most innovative and interesting deliberations on arts, its critical theory and exhibition-spectrum take place in the grassroots. These grassroots might take different forms but they are usually the product of some 'private', motivated and visionary initiatives that sooner or later gain acclamation for their objectivity, conceptual depth and dedication towards a progressive art discourse. What sounds like a verbiage can be found in Beirut, Berlin, Santiago de Chile or Lagos. And Lagos is today out point of interest with the Centre for Contemporary Art, Lagos (CCA, Lagos).

This independent not-for-profit-making art space initiated in 2007 by the curator Bisi Silva to provide a platform for the development, presentation, and discussion of contemporary visual art and culture has been applauded worldwide for its ingenious and dynamic art exhibitions, art talks and workshops it has staged in these three years. CCA, Lagos has built a network with artists, curators, writers, theoreticians, and institutions on a national-basis in Nigeria and internationally on an inter- and intra-continental basis. CCA, Lagos has organised exhibitions with artists like El Anatsui (Ghana), George Osodi (Nigeria), Grace Ndiritu (Kenya/UK), Akinbode Akinbiyi (Nigeria), Berry Bickle (Zimbabwe), Goddy Leye (Cameroon), Safaa Erraus (Morocco), J.D. Okhai Ojeikere (Nigeria), Myriam Mihindou (Gabon), Bouchra Khalili (Morocco/France), just to name but a few.

CCA, Lagos has built one of the most impressive libraries on visual art on the African continent and, even more interesting, has initiated the series Art-iculate, an independent discursive platform, where art professionals and sponsors are invited to talk about their work, their ideas and share their skills and knowledge. In 2008/2009 Art-iculate invited the likes of Didier Schaub (Doual'Art, Cameroon), Solange Farkas (Videobrasil, Sao Paulo), Yacouba Konate (University of Abidjan), Monna Mokoena (MOMO Gallery, Johannesburg) and Shahidul Alam (Drik Agency, Dhaka). And in 2010 Art-iculate features two lectures by the curator Chika Okeke-Agulu (Princeton University, USA).

Man sagt, dass die innovativsten und interessantesten Betrachtungen von Kunst, ihrer kritischen Theorie und ihres Ausstellungsspektrums, an der Basis statt finden. Diese Basis kann verschiedene Formen haben, aber sie ist grundsätzlich das Produkt eigener Motivation und vorausschauender Initiativen, die früher oder später Zuspruch erhalten für ihre Objektivität, konzeptuelle Tiefe und den Einsatz für einen fortschrittlichen Kunstdiskurs. Was nach vielen Floskeln klingt, kann bereits in Beirut, Berlin, Santiago de Chile oder Lagos gefunden werden. Lagos ist heute mit dem Zentrum für zeitgenössische Kunst (CCA, Lagos) im Mittelpunkt des Interesses.

Dieser unabhängige Non-Profit-Kunstraum wurde 2007 von dem Kurator Bisi Silva initiiert, um als Plattform für die Entwicklung, Präsentation und Diskussion zur zeitgenössischen visuellen Kunst und Kultur zu fungieren. Weltweit wird das Projekt für seine genialen und dynamischen Kunstaussstellungen, Diskussionsforen und Workshops, die dort in den letzten drei Jahren quasi aus dem Boden gestampft wurden, hoch gelobt. CCA Lagos hat ein Netzwerk aus Künstlern, Kuratoren, Schriftstellern, Theoretikern und Institutionen auf nationaler Basis in Nigeria und internationaler, d.h. interkontinentaler Basis aufgebaut.

CCA, Lagos hat Ausstellungen mit Künstlern wie El Anatsui (Ghana), George Osodi (Nigeria), Grace Ndiritu (Kenya/UK), Akinbode Akinbiyi (Nigeria), Berry Bickle (Zimbabwe), Goddy Leye (Kamerun), Safaa Erraus (Marokko), J.D. Okhai Ojeikere (Nigeria), Myriam Mihindou (Gabon) und Bouchra Khalili (Marokko/ France) durchgeführt, um nur einige wenige zu nennen. Zudem hat CCA, Lagos eine sehr beeindruckende Bibliothek zur visuellen Kunst auf dem afrikanischen Kontinent aufgebaut und, was fast noch interessanter ist, die unabhängige Diskussionsreihe Art-iculate ins Leben gerufen, in deren Rahmen Kunstkenner und Sponsoren eingeladen werden, um über ihre Arbeit und Ideen zu sprechen und ihr Wissen und ihre Erfahrung zu teilen. Im Jahr 2008 und 2009 lud Art-iculate Didier Schaub (Doual'Art, Kamerun), Solange Farkas (Videobrasil, Sao Paulo), Yacouba Konate (University of Abidjan), Monna Mokoena (MOMO Gallery, Johannesburg) und Shahidul Alam (Drik Agency, Dhaka) ein. 2010 wird Art-iculate zwei Lesungen der Kuratoren Chika Okeke-Agulu veranstalten (Princeton University, USA).

<http://www.ccalagos.org>

António Ole

Andrea Heister

One of the artists that has gained more and more attention in the German art public over the last decade is António Ole. The participation in the exhibition «Africa Remix» (2004) seemed to have been the promising start into this art scene, its museums and other cultural institutions. The work exhibited in this exhibition «Townshipwall N° 611» (2001) was well received by the public. Another work that he built for the Berlin exhibition «The short century» (2001-02) at the Martin Gropius Bau, called «Margem da Zona Limite», was also well received and later acquired for the collection of the Ethnological Museum in Berlin. But the artist, who is still being approached with the success of these works, now gets a bit tired of talking about it. He wants to move on. After «Africa Remix» he had a solo exhibition at the IWALEWA-Haus in Bayreuth (2009) where he showed a broad variety of his works; pieces from the 90s, mixed-technique paintings were juxtaposed to site-specifically produced pieces like video clips and installations. His advance led to the participation in the exhibition Who Knows Tomorrow (2010) currently showed at the "Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin".

A successful story – one has to admit!

The topics of his works are history-charged. In the aftermath of colonization and the subsequent Civil War in Angola, the artist's country of birth, Ole is an artist that engages with the history of his nation. He works his way through it...through the different layers of history in real life and the remembered reality of life in history. From the superficiality of skins in all senses of the term - from public walls, tree bark, sand, stone, rocks - to the deeper and more abstract layers of kept memories in the mind. Any kind of trace is of interest for his ever-searching eyes that want to tell its stories: the stories of histories of life and of their disappearances.

*Einer der Künstler, der in den letzten zehn Jahren immer mehr Aufmerksamkeit vom deutschen Kunstpublikum erhalten hat ist António Ole. Die Teilnahme an der berühmten Ausstellung **Africa Remix** (2004) schien der vielversprechende Start in die Kunstszene, seine Museen und andere kulturelle Institutionen. Die in der Ausstellung gezeigte Arbeit **Townshipwall N°611** wurde sehr gut vom Publikum angenommen. Ein anderes Werk mit dem Titel **Margem da Zona Limite**, fertigte er für die Berliner Station der Ausstellung **The short century** (2001-02) an und wurde später für die Sammlung des Ethnologischen Museums in Berlin erworben. Der Künstler aber, der immer noch auf diese Arbeiten angesprochen wird, ist müde geworden darüber zu sprechen. Er möchte weitergehen. Nach **Africa Remix** hatte er eine Einzelausstellung im IWALEWA-Haus in Bayreuth (2009), in der er eine breite Vielfalt an Arbeiten präsentierte; Werke aus den 90er Jahren, Gemälde in Mischtechnik wurden mit ortsspezifisch produzierten Arbeiten wie Video Clips und Installationen nebeneinandergestellt. Sein Vormarsch führte zur Teilnahme an der Ausstellung **Who Knows Tomorrow**, die derzeit im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin läuft.*

Man muss zugeben – eine echte Erfolgsgeschichte!

Die Themen seiner Arbeiten sind geschichtsbeladen. In den Nachwehen der Kolonisation und des anschließenden Bürgerkriegs in Angola, des Künstlers Geburtsland, ist Ole einer der Künstler, die sich mit der Geschichte seiner Nation auseinandersetzen. Er bahnt sich seinen Weg durch sie....durch die verschiedenen Schichten von Geschichte im wirklichen Leben und die erinnerte Wirklichkeit von Leben in der Geschichte. Von der Oberflächlichkeit von Haut in allen möglichen Sinnen des Wortes – von öffentlichen Mauern, Baumrinden, Sand, Stein, Felsen – bis zu den tiefer gelegenen Schichten der bewahrten Erinnerungen in den Köpfen. Jede Art von Spur und Hinterlassenschaft ist für das ewig suchende Auge des Künstlers von Interesse, das diese Geschichten erzählen will: die Geschichten der Geschichten vom Leben und ihrem Verschwinden.

The polemics on hybridity in contemporary African art

Die Polemik über Hybridität in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

The paved track

As a kick-off to such an adventurous essay, on such a complicated topic like The polemics on hybridity in contemporary African art it is necessary to outline a few cornerstones which have contributed in paving the way to what art with a relation to African has become today.

During the last five decades the discourse on contemporary African art has grown quite a bit in vibrancy and has drawn diverse attention, which no doubt corresponds to the increase in the number of exhibitions and publications related to the topic of contemporary African art or featuring artists of African origin.

With the emergence of some prominent critical positions and initiatives from curators and critical theorists like Jean-Hubert Martin, Okwui Enwezor, Olu Oguibe, Salah Hassan, Susan Vogel, Simon Njami or Chika Okeke-Agulu, to name just a few, the depth and the circumference of the discourse on contemporary African art has taken a giant leap from the one-sided, partial labelling by Western scholars in a huge part of the 20th century to today's empirical apperception. This leap was obviously framed and solidified by exhibitions ranging for example from the Art from the Commonwealth (1962, Commonwealth Institute London), through Contemporary African Art (1974, Museum of African Art Washington D.C.), Magiciens de la terre (1989; Centre Pompidou Paris), In/Sight: African Photographers – 1940 to the present (1996; Guggenheim Museum New York), Authentic/Ex-Centric (2001; Forum for African Arts, Ithaca, NY; 49th Venice Biennale), Africa Remix (2004; Museum Kunst Palast, 2005; Hayward Gallery London, Centre George Pompidou Paris, 2006; Mori Art Museum Tokyo) to Who knows tomorrow (2010, Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Alte Nationalgalerie, Friedrichswerdersche Kirche Berlin); again just to name but a few.

This progress notwithstanding, there are still a bunch of controversies lingering in the air related to contemporary African art. Be it a matter of ignorance, misjudgement, ill-will or sheer numbness towards “other” positions, they need to be addressed from within and without. Thus is the case with the polemics on the appropriation of “Western”

Der befestigte Weg

Als Anstoß eines solch abenteuerlichen Essays über ein derart kompliziertes Thema wie die Polemik über Hybridität in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst, ist es notwendig, einige Eckpfeiler abzustecken, welche den Weg zur heutigen Sicht auf die afrikanische Kunst geebnet haben.

Der Diskurs zur zeitgenössischen afrikanischen Kunst hat in den letzten fünf Jahrzehnten an Lebendigkeit gewonnen und mannigfach Aufmerksamkeit bezogen, was ohne Zweifel mit der steigenden Anzahl an Ausstellungen und Publikationen zusammenhängt, die sich mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst oder Künstlern afrikanischen Ursprungs beschäftigen.

*Mit der Entstehung einiger prominenter kritischer Positionen und Initiativen seitens Kuratoren und Kunsthistorikern wie Jean-Hubert Martin, Okwui Enwezor, Olu Oguibe, Salah Hassan, Susan Vogel, Simon Njami oder Chika Okeke-Agulu, um nur einige zu nennen, hat die Fülle und Ausdehnung des Diskurses zur zeitgenössischen afrikanischen Kunst einen großen Schritt von der einseitigen, teilweise stark von westlichen Wissenschaftlern des 20. Jahrhunderts bestimmten, Annäherung hin zur heutigen empirischen Wahrnehmung genommen. Dieser Sprung wurde zunehmend anhand prominenter Ausstellungen, wie beispielsweise **Art from the Commonwealth** (1962; Commonwealth Institute London), **Contemporary African Art** (1974, Museum of African Art Washington D.C.), **Magiciens de la terre** (1989; Centre Pompidou Paris), **In/Sight: African Photographers – 1940 to the present** (1996; Guggenheim Museum New York), **Authentic/Ex-Centric** (2001; Forum for African Arts, Ithaca, NY; 49th Venice Biennale), **Africa Remix** (2004; Museum Kunst Palast, 2005; Hayward Gallery London, Centre George Pompidou Paris, 2006; Mori Art Museum Tokyo) sowie **Who knows tomorrow** (2010, Neue Nationalgalerie, Hamburger Bahnhof, Alte Nationalgalerie, Friedrichswerdersche Kirche Berlin) deutlich.*

Trotz dieses Prozesses gibt es immer noch eine Vielzahl weiterbestehender Kontroversen in Bezug auf afrikanische Kunst, sei es aus Unkenntnis, Fehleinschätzung, Feindseligkeit oder reiner Taubheit gegenüber anderen Positionen, die es verlangen, ohne wenn und aber betrachtet zu werden. So ist es auch mit der Polemik über die Aneignung „westlicher“ Symbole und Elemente in den Werken „nicht-westlicher“ Künstler, in diesem

symbolism and elements in the works of “non-Western” artists, in this case, artists with an African background. This phenomenon usually tallied hybridity in the professional jargon will be the eye of the storm for this essay.

My intention is not to partake in this very complicated debate on cultural hybridity or multiculturalism, championed by the likes of Edward W. Said, Homi Bhabha, Stuart Hall etc., but to focus a spotlight on the debate of hybridity – in an orient/occident perspective – in contemporary African art. In recent years, the works of artists like Yinka Shonibare, Zarina Bhimji, Hassan Musa and others have frequently been termed hybrid, especially in articles written by some Western critics, because they supposedly use the visual language of the West. Not only has this polemical discussion been used to question the authenticity of these artists’ works, but it has also been used as an argument by some critics like Beat Wyss¹ to claim the supremacy of Western art; using the argument that “World art” is “Western art” because artists from other parts of the world, be it Asia, Africa or South America, draw reference from Western culture or use the Western visual language.

The notion of hybridity

Before proceeding to the crux of this essay, it will be important to define hybridity in a social context. Already researched upon, the concept of hybridity has been summarized for example by Rosaldo² through Fowler as the “ongoing condition of all human cultures, which contain no zones of purity because they undergo continuous processes of transculturation (two way borrowing and lending between cultures)”. Brah and Coombes describe it as an “uncritical celebration of the traces of cultural syncretism which assumes a symbiotic relationship without paying attention to economic, political and social inequalities” and Bhabha from the point of view of the “third space of enunciation”, where the contact between the colonized and the colonizer leads to an interdependent relationship.

Fall Künstler mit afrikanischem Hintergrund. Dieses Phänomen, das im professionellen Jargon für gewöhnlich als Hybridität bezeichnet wird, steht im Mittelpunkt dieses Essays.

Meine Intention ist es nicht, an der komplizierten Debatte über kulturelle Hybridität oder über Multikulturalismus teilzuhaben, welche u.a. von Edward W. Said, Homi Bhabha und Stuart Hall verfochten werden, sondern den Fokus auf die Debatte über Hybridität in einer Orient-Okzident-Perspektive zu setzen - in Bezug auf zeitgenössische afrikanische Kunst. In den letzten Jahren wurden Arbeiten von Künstlern wie Yinka Shonibare MBE, Zarina Bhimji, Hassan Musa und anderen häufig als hybrid bezeichnet. Dies geschah vor allem in Artikeln westlicher Kritiker, vermutlich weil sich diese der visuellen Sprache des Westens bedienen.

Diese polemische Diskussion wurde nicht nur verwendet, um die Authentizität der Kunstwerke der genannten Künstler in Frage zu stellen, sondern gab auch manchen Kritikern, wie Beat Wyss, Anlass dazu, die Überlegenheit westlicher Kunst zu proklamieren. Seine Aussage „Weltkunst ist Westkunst“ begründet er damit, dass Künstler anderer Teile der Welt, sei es Asien, Afrika oder Südamerika, sich auf die westliche Kultur beziehen oder die visuelle, westliche Sprache verwenden.

Der Begriff der Hybridität

Bevor wir zum Kern des Essays gelangen, ist es wichtig Hybridität in einem sozialen Kontext zu definieren. Einige Theorien von Hybridität, die erst vor kurzem aufgestellt und sowohl bejubelt wie auch kritisiert worden sind, wurden von Cynthia Fowler zusammengefasst: In Anlehnung an Renato Rosaldo „kann Hybridität als fortlaufende Kondition aller menschlichen Kulturen verstanden werden, die keine Reinheit besitzen, weil sie einem fortwährenden Prozess von Kulturwandel unterliegen (das gegenseitige Geben und Nehmen zwischen Kulturen)“. Avtar Brah und Annie Coombes beschreiben Hybridität als eine „unkritische Feier auf den Spuren eines kulturellen Synkretismus, der von einer symbiotischen Beziehung ausgeht, ohne ökonomische, politische und soziale Ungleichheiten zu beachten“. Homi Bhabha beschreibt Hybridität aus der Perspektive des „dritten Artikulationsraumes“, in dem der Kontakt zwischen Kolonisierten und Kolonialherren eine miteinander verflochtene Beziehung darstellt.

In Rosaldo's and Bhabha's theory on hybridity the element of a give and take i.e. a two-way street of cultural exchange, as well as the formation of a common zone where characteristics of different cultures can be found is evident. This can be interpreted as a kind of strategy for cultural evolution, whereby cultures interchange characteristics in order to survive. This theory is not reflected in the current hybridity discourse conducted in the West on contemporary African art, where the claims portray a one-way form of hybridity. The varying reasons for these claims range from economic to political, e.g. the claim that contemporary African artists use the visual language and elements of Western art so as to obtain a paved access into the art market or as political strategies to find their way into international art exhibitions. The issue here is not a debate on whether these claims are true or not, but that these claims are nothing new and are not specific to Non-Western artists. Thus this discussion is more inclined to polemics rather than substance when one considers the influence of African art on Western modern culture or the appropriation of "Non-Western" objects into "Western" art. Just as it is no secret that the works of Klee, Brancusi, Picasso or Immendorf, Baselitz, Penck or Burgert, Meese, Richter were/are influenced in one way or the other by African art and culture, so should it be no surprise that Shonibare, Tayou or Kentridge draw inspiration or quote from Western culture. And by the way, who ever said that arts and culture were to be restricted to a regional and not seen from a global perspective?

The controversy of the concept of hybridity as it is used in connection with "Non-Western" art is the denigrating and bastardizing connotation, especially when seen from the perspective of the claim that the art concept is a "Western" phenomenon; thus laying claim on origin and ownership and everything else being unauthentic and plagiarizing. But what difference does it make if a "Western" or "Non-Western" artist quotes from El Greco, Velazquez or Goya? Shouldn't time and conceptual cultural blends play a bigger role in this example than geographical cultural divides?

The concept of hybridity in art and culture, consciously or unconsciously, instigates a system of hierarchy, i.e. a stratification into the givers and the receivers which further brings about questions on authority, influence

In Rosaldos und Bhabhas Theorie von Hybridität ist das Element von Geben und Nehmen, d.h. ein wechselseitiger Kulturaustausch, ebenso evident, wie die Herausbildung einer gemeinsamen Zone, in der Charakteristika unterschiedlicher Kulturen gefunden werden können. Das kann als eine Art Strategie kultureller Evolution interpretiert werden, d.h. Modernität gegen Tradition, wonach Kulturen ihre Eigenschaften austauschen, um zu überleben. Diese Theorie wird in der derzeitigen Debatte um Hybridität in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst nicht beachtet, da sie vom Westen angeführt wird, wo eine einseitige Form von Hybridität behauptet wird. Die unterschiedlichen Gründe für diese Behauptungen erstrecken sich von ökonomischen bis hin zu politischen Gründen, so zum Beispiel die Behauptung, dass zeitgenössische afrikanische Künstler die visuelle Sprache und Elemente westlicher Kunst benutzen, um einen sicheren Zugang zum Kunstmarkt zu erhalten oder als politische Strategie für ihren Zutritt zu internationalen Kunstausstellungen. Die Frage hier ist nicht, ob diese Behauptungen wahr sind oder nicht, sondern ob diese Behauptungen nicht neu und auch nicht gezielt an „nicht-westliche“ Künstler gerichtet werden müssen. Demnach neigt diese Diskussion mehr zur Polemik als zu Inhaltlichem, berücksichtigt man den Einfluss afrikanischer Kunst auf moderne westliche Kultur oder die Übernahme „nicht-westlicher“ Objekte in „westliche“ Kunst. Ebenso wie es kein Geheimnis ist, dass die Werke von Klee, Brancusi, Picasso oder Immendorf, Baselitz, Penck oder Burgert, Meese, Richter in der ein oder anderen Art und Weise von afrikanischer Kunst und Kultur beeinflusst sind, so sollte es nicht verwundern, dass Shonibare, Tayou oder Kentridge Inspirationen oder Anregungen aus westlicher Kultur zogen. Wer sagt, dass Kunst und Kultur regional begrenzt seien und nicht aus einer globalen Perspektive gesehen werden sollen?

Die Widersprüchlichkeit von Hybridität, wie sie in der Verbindung mit „nicht-westlicher“ Kunst aufgezeigt wird, hat eine verunglimpfende und verfälschende Konnotation; besonders wenn man von der Behauptung ausgeht, dass das Kunstkonzept ein „westliches“ Phänomen ist, welches den Anspruch auf Urheberschaft erhebt und alles andere als nicht authentisch und plagierend verurteilt. Aber welchen Unterschied macht es, ob ein „westlicher“ oder „nicht-westlicher“ Künstler El Greco, Velasquez oder Goya zitiert? Sollte nicht Zeit und kulturelle Mischung eine größere Rolle in diesem Beispiel spielen als geographische oder kulturelle Unterschiede?

and originality. The idea of mimicry – being propagated with this concept of hybridity in art – is thus a phenomenon common in “Western” critic that propagates the otherness instead of oneness, which in this case is the common denominator: art.

Whose story

In Phillips' and Steiner's *Art Authenticity and Baggage* the authors try to outline the context and the problematic aspects of contemporary Western practices of representation and evaluation of Non-Western arts. The Kantian and Hegelian notions of arts, its free expression and utilitarianism with respect to the civilization of “Western” culture also led to the classification art in “fine” and “applied”. Basically, the efforts to transpose these notions into a “Non-Western” context, irrespective of the contextual background or history (be it oral, symbolic or figurative) could be the source of some misunderstandings. If there is a need to theorize and write about art on “Western” and “Non-Western” lines, and in particular in the case of contemporary African art, it is important to refer from an objective perspective and not from the perspective of the referee who is at the same time the player. This debate on the hybridity in contemporary African art deserves as an answer a quote in the abstract of Charlotte Bydler's book *The Global Art World Inc.* : “the identification of the art concept as a Western phenomenon, which is based on claiming the origins and even the ownership of practices represented within historical (historist) institutions, is untenable... This calls for a re-writing of art history, taking into account multiple discontinuities instead of relying on chronology.”

Two case studies in which the issue of hybridity in the works of some artists of African origin is a central topic are the exhibition *Looking both ways* (2004, Museum for African Art, New York) curated by Laurie Ann Farrell and Raisa Simola's article on the Notion of Hybridity in the *Discourse of Some Contemporary West African Artists* . In Farrell's exhibition, which featured artist like Fernando

Das Konzept von Hybridität in Kunst und Kultur zettelt bewusst oder unbewusst ein hierarisches System an d.h. eine Anordnung von Gebern und Nehmern, welches ferner die Fragen nach Autorität, Einfluss und Originalität aufwirft. Die Idee von mimicry (Nachahmung) – die mit dem Konzept von Hybridität in der Kunst verbreitet wurde - ist ebenso ein gängiges Phänomen „westlicher“ Kritik, das die Andersartigkeit propagiert, anstatt die Einzigartigkeit von Kunst, die der gemeinsame Nenner ist.

Wessen Geschichte

*In Phillips' und Steiners Art Authenticity and Baggage versuchen die Autoren den Kontext und die problematischen Aspekte zeitgenössischer, westlicher Darstellungspraktiken sowie die Entwicklung „nicht-westlicher“ Künste zu skizzieren. Die Kunstbegriffe von Kant und Hegel, ihre offene Begrifflichkeit und ihr Nützlichkeitsgedanke verbunden mit dem Respekt für die westliche Kulturzivilisation, führen ebenfalls zur Klassifizierung des Kunstbegriffes in „bildende“ und „angewandte“ Kunst. Grundsätzlich sind es die Bemühungen, diese Kunstbegriffe in einen „nicht-westlichen“ Kontext zu übertragen, ohne dabei den mündlichen, symbolischen oder figurativen Hintergrund oder ihre Geschichte zu beachten, die die Quelle für so manche Missverständnisse sind. Wenn es einen Bedarf gibt, über Kunst von einem „westlichen“ oder „nicht-westlichen“ Standpunkt aus zu schreiben und Theorien aufzustellen, besonders wenn es um zeitgenössische afrikanische Kunst geht, dann ist es wichtig, aus einer objektiven Perspektive heraus vorzugehen und nicht aus der Perspektive des betroffenen Mitspielers. Die Debatte über Hybridität in der zeitgenössischen afrikanischen Kunst verdient als Antwort ein Zitat aus Charlotte Bydlers *The Global Art World Inc.* : „die Identifikation des Kunstkonzepts als eine westliche Erscheinung, die darauf basiert, dass historische Institutionen, Ursprung und Besitztum für sich beanspruchen, ist nicht haltbar... Dies schreit geradezu danach, die Kunstgeschichte neu zu schreiben und dabei vielfältige Unterbrechungen zu berücksichtigen anstatt sich auf eine Chronologie zu berufen.“*

*Zwei Fallstudien, die sich mit dem Thema der Hybridität in Werken afrikanischer Künstler beschäftigen, sind in Form einer von Laurie Ann Farrell kuratierten Ausstellung mit dem Titel *Looking both ways* (2004, Museum for African Art, New*

Alvim, Ghada Amer, Oladélé Bamgboye, Allan deSouza, Kendell Geers, Moshekwa Langa, Hassan Musa, N'Dilo Mutima, Wangechi Mutu, Ingrid Mwangi, Yinka Shonibare and Zineb Sidera, the focus was laid on artists from North, South, East and West Africa who live and work in Western countries and work within the "psychic terrain between Africa and the West, a terrain of shifting physical contexts, emotional geographies, and aesthetic ambitions and expressions".

In Raisa Simola's publication she interviews six artists from West Africa: Moustapha Dimé, Tamessir Dia, Gerard Santoni, Sokari Douglas Camp, Ouattara and Yinka Shonibare to find out what role "Africanism", "Europeanism" (whatever this might all mean) and/or Islamism play in their works.

These projects do have their legitimacy especially in the framework of their social research. Still, both projects encountered certain scepticism from many artists who did not find the idea of identity or hybridity as primordial in their works as artists. Furthermore, irrespective of the fact that an artist comes from, lives in Africa or the West he/she can choose to work on such topics or blend them in. Thus, the issue of hybridity is of less importance, especially as it always calls in mind the issues of otherness.

Nucleus in the discourses

If Jean-Luc Nancy's idea that the individual is always understood within a social framework as described in being singular plural holds true, then in this global (media) age in which we find ourselves today, where the society is no longer defined by geographical frontiers but a more global culture of interest centred around literature, movies, art etc. from all over the world, the concept of the social framework, in which an individual finds him-/herself must be defined anew.

York) und als Artikel von Raisa Simola, **Notion of Hybridität in the Discourse of Some Contemporary West African Artists**, erschienen.

In Farrells Ausstellung, die Künstler wie Fernando Alvim, Ghada Amer, Oladélé Bamgboye, Allan deSouza, Kendell Geers, Moshekwa Langa, Hassan Musa, N'Dilo Mutima, Wangechi Mutu, Ingrid Mwangi, Yinka Shonibare und Zineb Sidera zeigt, liegt der Fokus auf Künstlern aus Nord-, Süd-, Ost- und Westafrika, die in westlichen Ländern leben und arbeiten und mit dem „seelischen Gebiet zwischen Afrika und dem Westen arbeiten; ein Gebiet voller sich wandelnder äußerer Kontexte, emotionaler Heimatbezogenheit und ästhetischer Ambitionen und Ausdrücke“.

In Raisa Simola's Publikation interviewt sie sechs Künstler aus West-Afrika: Moustapha Dimé, Tamessir Dia, Gerard Santoni, Sokari Douglas Camp, Ouattara und Yinka Shonibare. Sie versucht herauszufinden, welche Rolle „Afrikanismus“, „Europäertum“ und „Islamismus“ in den Arbeiten der Künstler spielt.

Diese Projekte haben ihre Legitimität vor allem im Rahmen ihrer sozialen Untersuchungen. Dennoch trafen beide Projekte bei vielen Künstlern auf eine gewisse Skepsis, weil diese Künstler die Frage nach Identität oder Hybridität nicht als vorrangig in ihren künstlerischen Arbeiten sehen. Unabhängig davon, woher ein Künstler herkommt oder lebt, ob in Afrika oder der westlichen Welt, kann er oder sie sich diesen Themen widmen oder sie eben ignorieren. Folglich ist die Frage nach Hybridität von mehr oder weniger großer Wichtigkeit, besonders wenn sie einem immer das Anderssein vor Augen führt.

Kern des Diskurses

*Wenn Jean-Luc Nancys Idee, dass das Individuelle immer innerhalb eines sozialen Netzwerks verstanden werden muss, wie es in **Being singular plural** beschrieben ist, der Wahrheit entspricht, dann muss das Konzept des sozialen Rahmens, in dem derzeitigen globalen (medialen) Zeitalter, in dem die Gesellschaft nicht länger durch geografische Grenzen, sondern durch eine globalere Kultur von Interessen, die sich um Literatur, Filme und Kunst aus aller Welt dreht, neu definiert werden.*

It is therefore desirable to shift the nucleus in the discourses on contemporary African art from such all-evident issues like the exchange of influences from supposed “other” cultures to more concrete conceptual questions on art, no doubt with all strings attached to poetical, philosophical, social, political, economic and temporal factors on a global scale as it is deemed apt for our zeitgeist.

The question that automatically must be posed at the end of this essay is whether the polemical debate on hybridity or global art is still interesting or has it rendered it self superfluous? Is it right to officially call an end to this debate?

Es wäre daher wünschenswert, den Kern der Debatte um zeitgenössische afrikanische Kunst von all jenen Fragen nach Austausch oder Einfluss von Seiten anderer Kulturen wegzulenken und die Aufmerksamkeit mehr auf konkrete konzeptuelle Fragestellungen in der Kunst zu legen; ohne Zweifel sollte dies unter Berücksichtigung poetischer, philosophischer, sozialer, politischer, ökonomischer und zeitlicher Faktoren auf einer globalen Skala geschehen, die unserem Zeitgeist gerecht wird.

Die Frage, die automatisch am Ende dieses Essays gestellt werden muss, ist, ob die polemische Debatte über Hybridität oder globale Kunst noch von Interesse ist oder sich erübrigt. Ist es an der Zeit ein offizielles Ende der Debatte einzuläuten?

1. Wyss, Beat, 07/2009: Weltkunst ist Westkunst. Monopol Magazin.
2. Fowler, Cynthia, 2007: Hybridität as a strategy for self-determination in contemporary American Indian art. Social Justice, Spring.
3. Rosaldo, Renato, 1995: „Forward.“ In Garcia Canclini, Hybrid Cultures: strategies for entering and leaving modernity. Minneapolis: University of Minneapolis Press.
4. Brah Avtar and Annie Coombes, 2000: Hybridität and its discontents: Politics, Science and Culture. London: Routledge.
5. Bhabha, Homi, 1994: The Location of Culture. London: Routledge.
6. Phillips, Ruth and Christopher Steiner, 1999: Art, Authenticity, and the Baggage of Cultural Encounter. In Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds. Berkeley: University of California Press.
7. Bydler, Charlotte, 2004: Global Artworld, Inc. On the Globalization of Contemporary Art. Figura Nova Series, No. 32. Uppsala University Press.
8. Farrell, Laurie Ann, 2008: Looking both ways- Art of the contemporary African Diaspora, Nka: Journal of Contemporary African Art, Spring.
9. Nancy, Jean-Luc, 1996: Être singulier pluriel. Paris: Galilée.

The state of photography

Contemporary approaches seen at the Encounters of Bamako 2009

Andrea Heister

Since 1993, the *Encounters of Bamako*, the African Photography Biennial, take place every two years in Bamako, Mali, in order to promote Malian photography and to create a meeting ground for photographers from Africa and its Diaspora. Split into six sections, namely the *Pan-African exhibition*, the *Malian exhibition*, monographs, the *theme exhibitions*, *photo memories* and a *guest section*, the *Encounters of Bamako* have grown into a huge show of photography.

This edition's topic was *Borders*; chosen by the curatorial couple Laura Serani and Michket Krifa. On an imaginary walk through the four main exhibition venues, the broad spectrum of individual approaches and ways of working became visible and gave an impression about the diverse concepts and notions of, and approaches to photography.

Photojournalism, photo-documentary, artistic photography, or post-photography were only some of the terms that came to mind. Embracing and abstracting reality is a process that contains endless possibilities for expression of the artistic medium of photography. In the following, the works of 10 participants will be introduced as examples of distinguishable perspectives in photography.

Wie steht es um die Fotografie?

Eine Auswahl zeitgenössischer Herangehensweisen vertreten auf den Encounters of Bamako 2009.

Die Encounters of Bamako, die afrikanische Fotografie Biennale, finden seit 1993 alle zwei Jahre mit dem Ziel statt, Fotografie aus Mali bekannt zu machen und Treffpunkt für Fotografen aus Afrika und seiner Diaspora zu sein. Aufgeteilt in sechs Sektionen, nämlich der pan-afrikanischen Ausstellung, der malischen Ausstellung, der thematischen Ausstellung, der Sektion Foto Gedächtnisse und einer Ausstellung für Gäste, wuchsen die Encounters von einer Ausstellung zu einer immensen Foto-Show. Das Thema der Ausgabe war Grenzen, ausgewählt von dem kuratorischem Paar Laura Serani und Michket Krifa.

Auf einem imaginären Rundgang durch die vier Ausstellungsorte begegnet man einem breiten Spektrum fotografischer Positionen und Arbeitsweisen. Unterschiedliche Vorstellungen dessen, was Fotografie sein kann und welche Herangehensweisen es an sie gibt, wurden sichtbar.

Fotojournalismus, dokumentarische Fotografie, künstlerische Fotografie oder auch Post-Fotografie sind nur einige Begriffe, die in den Sinn kommen. Realität kann in unendlichen Arten und Weisen durch das künstlerische Medium der Fotografie wiedergegeben und transformiert werden. Im Folgenden sollen die Arbeiten von zehn TeilnehmerInnen dazu dienen, unterschiedliche fotografische Perspektiven herauszukristallisieren.

Photographic activism

In her works the South African photographer *Zanele Muholi* instills the issue of the social-political situation of transvestites and homosexuals in South Africa. In an interview Zanele Muholi made clear that, first and foremost, she considers herself an activist for the rights of homosexuals and her camera the medium to translate her political ambitions in vivid and incisive pictures. Due to her ambition to fight the homophobic atmosphere in South African society, her works have a similar political dimension like those of for example Athi-Patra Ruga, who prefers video and performance as media. Fully aware of the sensibility the topic requires, she finds the refreshing and innovative path to take, leaving voyeurism, clichés, stereotypes or dramatic staging behind.

The connection between her and her model is very close. Out of several meetings with her model grew a mutual relation of trust which was the basis for her photo projects. The three exhibited photographs *Miss D'Vine I-III* show a transvestite in colorful, extravagant clothes in front of an unspecified and unspectacular background, a deserted spot in the periphery of civilization. In *Miss D'Vine II*, she is standing in a dried-out corn field, looking down into the camera and the spectator's eye. The worm's-eye view gives her the impression of untouchability. The classic black evening dress, the strong and straight glance into the lens and the fact that she avows herself to her sexuality award her with an unquestionable dignity.

The circumstances for shooting were found to be quite difficult and challenging. The fear of being discovered during a session and the unpredictability of the reaction of discoverer was ever present, said Muholi. The photographs capture the tension and ambiguity between uncertainty and self-confidence and show the fragile position of a human being that is constantly under the controlling observations and watchful eye of the general public.

With her work, Muholi won a Fondation Blachère award and the Casa Africa award for the best female photographer at Bamako 09.

Fotografie als Aktivismus

Die südafrikanische Fotografin Zanele Muholi reflektiert in ihren Werken die soziale und politische Stellung Homosexueller und Transvestiten in Südafrika. In einem Interview betonte sie, dass sie sich in erster Linie als Aktivistin für die Rechte der Homosexuellen versteht und die Kamera für sie ein Werkzeug darstellt, ihre politischen Ambitionen in prägnante und aussagekräftige Bilder zu übersetzen. Ihre Fotografien bekämpfen dabei die homophobische Stimmung in der südafrikanischen Gesellschaft und weisen ähnliche politische Dimensionen auf wie die Arbeiten von beispielsweise Athi-Patra Ruga, der hauptsächlich mit den Medien Video und Performance arbeitet.

*Ganz im Bewusstsein der Sensibilität welche die Thematik erfordert, schlägt Muholi einen Weg ohne Voyeurismus, Klischees, Stereotypen oder dramatische Inszenierung ein. Die Beziehung zwischen ihr und dem Modell wuchs während mehrerer Treffen zu einem Vertrauensverhältnis, welches letztlich die entscheidende Grundlage für die Fotoprojekte bildet. Die drei ausgestellten Fotografien **Miss D'Vine I-III** zeigen einen Transvestiten in farbenfroher, außergewöhnlicher Kleidung, der sich in einer verlassenem Gegend, gleichsam der Peripherie der Gesellschaft, aufhält. Vor dem unspezifiziertem und unspektakulärem Hintergrund eines ausgetrocknetem Kornfeldes, steht **Miss D'Vine** und blickt herab in die Kamera sowie das Auge des Betrachters. Die Froschperspektive verleiht ihr einen Eindruck von Unnahbarkeit. Ihr schwarzes Abendkleid, der klare und direkte Blick in die Linse und die Tatsache, dass sie sich offen zu ihrer Sexualität bekennt, zeichnen sie mit unzweifelhafter Würde aus.*

Die Umstände des Shootings waren schwierig und herausfordernd, da die Angst, jederzeit entdeckt werden zu können und die Unvorhersagbarkeit der Reaktion des Entdeckers, immer bewusst sei, erklärte Muholi. Die Fotografien fangen diese Spannung und Zweideutigkeit zwischen Unsicherheit und Selbstbewusstsein ein.

Für ihre Arbeiten wurde Muholi der Preis der Fondation Blanchère verliehen und der Preis von Casa Africa für die beste weibliche Fotografin in Bamako 2009.



▲ Miss D'vine II (2007) © Zanele Muholi/Michael Stevenson Gallery

Photography : a medium for re-writing history

An exceptional perspective on South African history was presented by Riason Naidoo, who recently was appointed director of the South African National Gallery in Cape Town. It is worth remarking that with his nomination this position was bestowed upon a Non-White for the first time. The topic of his project was the history of Non-Whites in South Africa, mainly people of Indian and Asian origin, and connected with his own living situation. His intention to promote a multifaceted perspective on the reality of South African racial history, finally led to a history-centered approach in photography, by mixing archival material with personal experiences. He chose two media, video and photography, which corresponded differently to his objective.

His video *The £5 pickled money order receipt*, told the journey of a money order which, in transit from India, was lost. It had been sent by Indian parents to their son living in South Africa. In using the example of the money order, Naidoo points at the difficulties Indian immigrants have been facing in South African daily live. The sepia toned black and white video imitates the oxidation process of old photographs and puts the viewer back into colonial times. His concept was to put together text, cartographic material, photographic images and the traditional animation technique into a video collage. This creates a certain raw aesthetic that reflects the destitution and bleak living environment of immigrants.

The impressions left by Naidoo's work were a very revitalizing moment in the *Encounters* since it highlighted a rarely reflected topic in South African history.

Fotografie : Ein Medium um Geschichte umzuschreiben.

Eine außergewöhnliche Perspektive auf die südafrikanische Geschichte lieferte Riason Naidoo, der kürzlich zum Direktor der südafrikanischen Nationalgalerie in Kapstadt berufen wurde. Die Berufung ist insofern bemerkenswert, als die Position erstmalig an einen Nicht-Weißen vergeben wurde. Thematisch beschäftigt er sich in seiner Arbeit mit der Geschichte der Non-Whites, mehrheitlich Menschen mit indischem und asiatischem Ursprung, mit der er sich auch auf seine eigenen Lebenssituation bezieht. Sein Ziel ist es, eine weiterreichende Perspektive auf die Realität der rassistischen Geschichte Südafrikas zu vermitteln, was seiner Fotografie einen geschichtsorientierten Schwerpunkt verleiht, bei der er archivarisches Material mit persönlichen Erfahrungen vermischt. Naidoo wählte mit Video und Fotografie zwei Medien, die unterschiedlich auf diesen Anspruch reagieren.

*Sein Video **The 5 pickled money order receipt** erzählt die Geschichte eines Geldbriefs, den indische Eltern ihrem Sohn nach Südafrika schicken und der im Transit verloren geht. Anhand dieses Beispiels, deutet Naidoo auf die Schwierigkeiten indischer Immigranten hin, die diese im täglichen Leben Südafrikas bewältigen. Der Sepiafarbton des schwarz-weiß Videos imitiert den Oxidationsprozess alter Fotografien und versetzt den Betrachter in die Kolonialzeit. Zur Verstärkung dieses Konzepts verwendet er im Video außerdem kartographisches Material, fotografische Bilder und die traditionelle Animationstechnik. Es entsteht damit eine gewisse rauhe Ästhetik, die gleichzeitig die Verwahrlosung und die trostlosen Lebensumstände der Immigranten reflektiert.*

*Die von Naidoos Arbeiten erweckten Eindrücke waren ein erfrischender Moment auf den *Encounters*, da sie eine kaum wahrgenommene und reflektierte Thematik beleuchteten.*



▲ Albinos series (Mali, 2007) © Alain Thurpault

The philosophical camera

The French photographer **Alain Turpault** exhibited in the Centre Culturel Français *Albinos*, a portrait series of African albino children in Mali. Like Seydou Camara with his series *Bibianaé*, Turpault chose to encompass a phenomenon that creates a certain disturbance among people.

His minimalist concept intended simplicity of the shooting situation in order to allow the viewer a sense of involvement during the process of observation: black-and-white photography, a pure black background and a discreet, inconspicuous spotlight on the portrayed subject. The distance between camera and character varies as well as their poses and their varied styles of dress, such as suits or simple cotton attire. The exhibition's showroom complemented his concept through a dimmed light cast on to black walls. As an effect, the setting helped to lead the viewer slowly through and finally concluding in an intense encounter with the subject matter.

As Black-Albino Africans they subvert standardized categories of races and phenotypes. A child's personality develops in dependence of social interactions. The way of portraying them brings into focus the deep uncertainty of people's incapacity to approach them. Turpault in turn visualizes this insecurity of both sides with his own means and goes even further in order to reflect the categories within societal thinking. His idea of creating an artificial black box and putting the camera in front of the children as a substitute for human counterpart turned the camera into a mirror for both the subject and the observer.

Turpault's project questions categories of thinking, the terminology within language and definitive characteristics. He has succeeded in visualizing his theme without compromising its complex structure, nor offering a pedagogic message.

Die philosophische Kamera

*Im Centre Cultural Français stellte der französische Fotograf Alain Turpault **Albinos** aus, eine Porträtserie von afrikanischen Albinokindern in Mali. Wie Seydou Camara mit **Bibianaé**, entschied Turpault, sich einem Phänomen zu nähern, das eine gewisse Unsicherheit unter den Menschen verbreitet.*

Sein minimalistisches Konzept war, die fotografische Aufnahmesituation so weit als möglich zu reduzieren, um den Betrachter ein Gefühl von Teilnahme am Betrachtungsprozess zu ermöglichen: schwarz-weiß Fotografien, ein rein schwarzer Hintergrund mit dezenter, unaufdringlicher Belichtung der Porträtierten. Die Distanz zwischen Kamera und Person variieren dabei ebenso wie der Kleidungsstil, ein einfaches Baumwollkleid oder ein Anzug, und die Posen. Die auf ein Minimum gedimmte Beleuchtung des Ausstellungsraumes und die schwarzen Wände vervollständigten das Konzept. So wurde der Betrachter langsam durch die Ausstellung geführt und konnte sich auf eine intensive Begegnung mit dem Thema einlassen.

Schwarze Albino-Afrikaner untergraben unsere gängigen Standardisierungen von Rasse und Phänotyp. Die Persönlichkeit eines Kindes entwickelt sich in Abhängigkeit von sozialem Umgang und Interaktion. Die Art und Weise wie sie porträtiert werden offenbart die tiefe Unsicherheit ihrer Mitmenschen, über einen Umgang mit ihnen. Turpault wiederum visualisiert diese Unsicherheit auf beiden Seiten mit seinen eigenen Mitteln und geht noch weiter, indem er die Kategorien im sozialen Denken reflektiert. Seine Idee eine künstliche Black Box zu entwerfen und die Kamera als Ersatz des menschlichen Gegenübers zu installieren, macht die Kamera zu einem Spiegel: für den Porträtierten und für den Betrachter.

Turpault's Projekt hinterfragt die Kategorien im Denken, die Terminologie in der Sprache und feststehende Merkmale. Er schafft es, das Thema zu visualisieren, ohne dessen komplexe Struktur zu beschneiden oder eine pädagogische Botschaft vermitteln zu wollen.



▲ Division (2009) © Nestor Da

Painting photography

A singular interpretation of photography gave **Nestor Da**, Burkina Faso, who won the Fondation Blachère Prize for Emerging Artist, with his work *Divisions*, a series of photo-collages. Da's works are not photographs in the literal sense of the term, rather photo-collages whose central parts are highlighted by extracted pieces of photographs. Newspaper clippings, maps and other unidentifiable pieces of paper are scattered on a painted over background. Whereas the structure and composition of a work is formed through the painted patterns and patches, the picture's topic is disseminated through figures and shapes of photographs. Visually, the works remind one of depth-less compositions of surrealism, stylistically they show parallels to expressionist photography painting.

Da creates fanciful images that connect with the *Encounters*' theme through their titles. Immediately, questions affiliated with this particular style arise, concerning the categorization of art genres. Da transcends the genre of photography with the extensive use of mixed techniques and media and creates single pieces that counteract the inherent characteristic of reproduction. The question simply is if the designation "photography" is still applicable to his works and for what reasons.

This answer should be left to the viewer, but the question imposes itself also on other opportunities, for example with the emergence of post-photography which is the creation of images based upon elements from other photographs through the use of innovative software.

Fotografie malen

*Eine singuläre Interpretation von Fotografie vertrat Nestor Da aus Burkina Faso, welcher den Preis der Fondation Blachère für emporkommende Künstler für seine Arbeit **Divisions**, eine Serie von Foto-Collagen, erhielt. Die Arbeiten sind keine Fotografien im wörtlichen Sinn, sondern vielmehr Foto-Kollagen deren zentrale Bildpartien aus herausgetrennten Teilen von Fotografien bestehen. Zeitungsschnipsel, Karten und andere nicht identifizierbare Papierstückchen sind über das Blatt verstreut und auf einem übermalten Hintergrund geklebt. Während nun die Struktur und die Komposition einer Arbeit durch gemalte Muster und Flecken entsteht, wird das Bildthema durch Figuren aus Fotografien gegeben. Der visuelle Gesamteindruck der Arbeiten erinnert an tiefenlose Kompositionen des Surrealismus, stilistisch kann man Parallelen zu expressionistischen Foto-Gemälden erkennen. Da entwirft fantasiereiche Bilder, die mit ihren Titeln an das Thema der Encounters anschließen.*

In Bezug auf seinen bestimmten Stil drängen sich natürlich sofort Fragen auf, die die Kategorien der Kunstgattungen betreffen. Da verlässt durch den ausgiebigen Gebrauch verschiedener Techniken und Medien das Genre der Fotografie und gestaltet Einzelwerke, welche dem der Fotografie inhärenten Prinzip der Reproduzierbarkeit widersprechen. Es stellt sich die Frage, ob die Bezeichnung „Fotografie“ noch angewandt werden kann?

Die Antwort wird hier dem Betrachter überlassen, aber es zeigt sich, dass sich die Frage auch bei anderen Entwicklungen stellt, beispielsweise bei Post-Fotografie, ein Begriff der eine Arbeitsweise bezeichnet, bei der Bilder mittels innovativer Software kreiert werden, welche wiederum hauptsächlich auf Elementen aus anderen Fotografien basiert.



▲ Trance series (2008) © Faten Gaddes

The question of being seen : narrative photography

Trance is the title of a series by **Faten Gaddes**, Tunisia. The term “trance” designates a state between consciousness, dream and reality; literally a state of transition. People in trance do not have complete control over themselves, they seek to amplify their senses and experience different feelings, entering a dimension out of real lifetime. Looking at the photographs, the actualization of two different realities can be perceived.

On the one side, there are still-life-like images that capture the indoor environment of small stone houses – mostly empty spots, alcoves with candles, door passages. Scattered Arabic writing on the wall is the only evidence of human existence. The photographs show barely illuminated places, a soft yellow-toned light gives them the serene atmosphere of meditation rooms. They take on an anachronistic feeling of being out of place and time.

Juxtaposed on the other side, there are domestic scenes filled with vivid action. Women are in their daily environments amidst the cacophony of sound, children and colors. Long apertures create a dazzling array of slow motion images. At the same time, the images expose details of faces and hands, however only imitating the expression of gestures and actions behind a blurry haze.

Gaddes didn't portray women individually rather she envisions the life of Tunisian wives. Raising at the same time the question of how much individuality is permitted to develop within the context of their daily lives.

The series shows two disparate atmospheres revealing a life that happens in between these two poles. Gaddes visually describes how it is to live within a world of opposites and extremes.

Die Frage danach, gesehen zu werden : Narrative Fotografie

Trance ist der Titel einer Serie von **Faten Gaddes** aus Tunesien. Der Begriff „Trance“ bezeichnet einen Zustand zwischen Bewusstlosigkeit, Traum und Realität, wörtlich also einen Zustand des Übergangs. Menschen in Trance besitzen nicht die volle Kontrolle über sich selbst. Sie versuchen, ihre Sinne zu erweitern und außergewöhnliche Gefühle zu erfahren, um eine andere Dimension außerhalb der realen Lebenszeit zu betreten. Betrachtet man die Fotografien, so entdeckt man, dass sie zwei unterschiedliche Realitäten entwerfen.

Einerseits sieht man stilllebenartige Motive, die den Innenraum eines kleinen Steinhauses zeigen, meist leere Orte, Wandnischen mit Kerzen, Türöffnungen. Die Wände sind mit arabischen Schriftzügen übersät – der einzige Hinweis auf menschliche Existenz. Die kaum beleuchteten Orte und ein leicht gelbliches Licht erzeugen die ruhige Atmosphäre eines Meditationszimmers und evozieren das anachronistische Gefühl, sich außerhalb von Raum und Zeit zu befinden.

Daneben andererseits häusliche Szenen mit lebhaftem menschlichen Treiben. Frauen in ihrer täglichen Umgebung inmitten der Kakophonie von Stimmen, Kindern und Farben. Lange Belichtungszeiten kreieren leicht überblendete, verschwommene Bilder, Bewegungen in Zeitlupe. Gleichzeitig enthüllen die Bilder Teile von Gesichtern und Händen, die jedoch hinter einem Schleier von Verschwommenheit verborgen bleiben.

Gaddes porträtiert Frauen nicht individuell, sondern vielmehr deren Lebensstil als Hausfrauen in Tunesien. Zugleich stellt sie damit auch die Frage, wie viel Individualität sich in diesem Lebenskontext entwickeln kann und zugelassen ist.

Die Serie enthüllt disparate Stimmungen, ein Leben, das zwischen zwei Polen entworfen ist. Gaddes zeigt mit visuellen Mitteln, wie es sich in einer Welt von Gegensätzen und Extremen lebt.



▲ Going home series (2001) © Jodi Bieber

Photo journalism

The prize of the European Union for photojournalism and reportage was awarded to the South African photographer **Jodi Bieber**. *Going home* is her exhibited project shot in black and white in which she accompanied the operation "Crackdown", an initiative to diminish the criminal rate, put in effect by the South African police. Part of the initiative was to collect illegal immigrants from other African countries at the retention center of Lindela in Krugersdorp from which they were sent back to their home countries by train.

As topic, Bieber translates the anonymity of actions into photographic themes. She doesn't show open violence such as physical injuries, but her photographs capture crucial moments where control over people is executed. Subtle mechanisms of administrative control are captured in many contexts, for example the collection of personal data into data bases, the corralling of people or the racial profiling in everyday life. The strength of her photography lies within the portrayal of these insipid actions that are indicative of the entire discriminatory mechanism at work. She visualizes the process of a segregation and disenfranchisement of people through which they are deprived of their individuality.

Her work style is similar to investigative photojournalism performed in such a way that enables the onlooker to bare witness upon the harsh realities of existence within the construct and grips of a manipulative system. The focus on the mechanism of control renders the atmosphere in the photos noticeably detached, leading to participation in a collective voyeurism.

Fotojournalismus

*Der Preis für Fotojournalismus und Reportage der Europäischen Union wurde der bekannten Südafrikanerin Jodi Bieber verliehen. In ihrem Projekt in schwarz-weiß **Going home** begleitete sie die Operation „Crackdown“, eine Initiative ausgeführt von der südafrikanischen Polizei mit dem Ziel, die Kriminalitätsrate zu senken. Teil dieser Initiative war es, illegale Immigranten anderer afrikanischer Länder im Gefängnis von Lindela in Krugersdorp zu versammeln, um sie von dort aus mit dem Zug in ihre Länder zurückzuschicken.*

Bieber übersetzt die Anonymität der Aktion in ein fotografisches Sujet. Obwohl sie keine offene Gewalt wie körperliche Verletzungen zeigt, fangen ihre Fotos genau die Momente ein, in denen Kontrolle über Menschen ausgeübt wird. Subtile Mechanismen administrativer Kontrolle werden in unterschiedlichen Kontexten sichtbar, zum Beispiel die Sammlung persönlicher Daten in Datenbanken, das Zusammentreiben von Menschen oder die Kontrolle der ethnischen Zugehörigkeit im täglichen Leben. Die Stärke ihrer Arbeiten liegt darin, diese geschmacklosen Tätigkeiten zu porträtieren und damit zugleich den ganzen diskriminierenden Mechanismus dahinter zu entlarven. Sie visualisiert den Prozess der Trennung und Entmündigung von Menschen, wodurch diese letztlich auch ihrer Individualität beraubt werden.

Ihre Arbeitsweise entspricht dem investigativen Fotojournalismus indem sie dem Betrachter erlaubt, die harsche Realität einer Existenz in dem Konstrukt und Zwängen eines manipulativen Systems zu bezeugen. Mit dem Hauptfokus der Fotos auf den Kontrollmechanismen erzeugt sie eine Atmosphäre voller Distanz, die zu einer Teilnahme an einer Art kollektivem Voyeurismus führt.



▲ Under bridge life series @ Uche Okpa Iroha

The outcast or peripheral life

Apparently, the Nigerian Uche Okpa Iroha took the title of the *Encounters* in his works *Under bridge life* literally, and portrayed the peripheries of the Nigerian society. For this purpose, Iroha selected a spot under a highway bridge in the city of Lagos that serves as a home and business location. Finding and appropriating a function for a formerly unused space abandoned by society at large, is a normal custom. Inhabitants of all ages conduct their business within the dark underside of the austere architecture.

Iroha's concept was to keep the same picture composition as a common frame that runs through his series. So, he mounted the camera always at the same spot which was exactly on the light line created by sun rays falling between the two parts of a highway bridge. As it is represented, the composition of the image remains the same and is dominated by a clear delineation of light. Random passers-by capture a fleeting glimpse in the camera's eye, continuing in their action. Some children line up.

Dark colors and sparse light within the extreme blown out highlights create an obscure atmosphere, reflecting the buzzing life that can happen within the fringes of society and the outskirts of urban space. The line of light does not only lead visually to the vanishing point of the image, however metaphorically it also can be read as the line along which life is being performed.

Iroha has achieved to combine a thoughtful composition with metaphorical content illustrating the paradox of simple dignity with the destitution and the social dereliction of their surroundings. Subsequently for this work, he won the Seydou Keita prize for the best photographic creation.

Das periphere Außenseiterleben

Ganz offensichtlich hat der Nigerianer Uche Okpa Iroha den Titel der *Encounters* in seinen Arbeiten **Under bridge life** wörtlich genommen und illustriert die Peripherie der nigerianischen Gesellschaft. Zu diesem Zweck wählte Iroha einen Platz unter einer Autobahnbrücke in Lagos, der zugleich als Heim und Geschäftsort für viele dient. Die Aneignung von zuvor ungenutzten, von der Gesellschaft verlassenen, Orten, um sie mit einer Funktion zu versehen, ist Normalität. Einwohner aller Lebensalter gehen in der dunklen Unterseite der herben Architektur ihren Geschäften nach.

Irohas Konzept besteht darin, dieselbe Bildkomposition als gemeinsamen Rahmen der Serie beizubehalten. So brachte er die Kamera immer an demselben Ort an, nämlich auf der Lichtlinie die entsteht, wenn Sonnenlicht zwischen die Brückenteile fällt. Wie man sehen kann, bleibt die Bildkomposition dieselbe und wird klar durch die Linienführung des Lichtes dominiert. Zufällige Passanten werfen einen flüchtigen Blick in die Linse der Kamera, während sie ihrer Beschäftigung weitergehen. Einige Kinder stellen sich der Reihe nach auf.

Überwiegend dunkle Farben und spärliches Licht inmitten des extremen Hell-Dunkel der Fotos erschaffen eine obskure Stimmung, die das pulsierende Leben widerspiegelt, das sich in den Randgebieten der Gesellschaft und Außenbereichen der Urbanität abspielt. Die Lichtlinie führt nicht nur visuell auf den Fluchtpunkt des Bildes, sondern kann auch metaphorisch als Linie gelesen werden, an der entlang sich Leben vollzieht.

Iroha gelingt es, eine durchdachte Komposition mit metaphorischem Gehalt zu kombinieren, in der er das Paradox einfacher Würde inmitten eines entbehreungsreichen Lebens und sozialer Verwahrlosung der Umgebung illustriert. Folgerichtig wurde er für seine Arbeit mit dem Seydou Keita Preis für die beste fotografische Kreation ausgezeichnet.



With a twinkle in the eye : Ironic fashion photography

The Moroccan-born photographer **Hassan Hajjaj** sets a strong value on the orchestration of the scene. In the very first moment, the photographs in the series *Dakka Marrakech* seem to be snapshots of people from the streets who are posing for a candid picture. Looking more closely, unexpected details strike the spectator's eye. Even though the people wear traditional Moroccan attire, the printed design originates from Western fashion labels. Hajjaj composes his works and design to delicately incorporate influence of fashion photography in a perceivable style. The expectations of a conventionally trained eye are deconstructed through moments of irony that play upon the image of people as fashion victims.

The aesthetic embodies colorful, large sized photos that are vivid and full of life with people that are obviously enjoying a playful game with the camera. The outcome results in unconventional perspectives showing people from the back, a man lighting a match or the traditional motive of the reclining nude. Hajjaj refers to different traditions of representation. However, he likes to play particularly with the aesthetics of hip hop and its extravagant examples of poses and posturing related to the concept of coolness and machismo.

In another series of portraits, the influence of a state of Barbary design is evident; five images of men and women in various settings with backgrounds that are painted in ornate and shiny colours, which create an effect that highlights and accentuates the face.

Modelfotografie - mit einem Augenzwinkern

*Dem in Marokko geborenen Fotograf Hassan Hajjaj ist die exakte Inszenierung seiner Motive sehr wichtig. Im ersten Moment scheinen die Fotografien aus der Serie **Dakka Marrakech** Schnappschüsse von Menschen auf der Straße zu sein, die für ein witziges Bild posieren. Bei genauerer Betrachtung aber, fallen unerwartete Details auf. Obwohl die Personen traditionelle marokkanische Kleidung tragen, stammt das aufgedruckte Design von westlichen Modemarken. Hajjaj komponiert seine Arbeiten und deren Stil so, dass er auf sehr feinfühlig Weise den Einfluss westlicher Modelfotografie in seinen spezifischen Stil mit einfließen lassen kann. Die Erwartungen des konventionell geschulten Betrachterauges werden durch ironische Momente dekonstruiert, die mit dem Bild des Fashion Victim spielen.*

Ästhetisch arbeitet Hajjaj mit farbenfrohen Großformaten die Lebendigkeit ausstrahlen und Personen abbilden, die ganz offensichtlich Gefallen am spielerischen Umgang mit der Kamera finden. Das Resultat sind unkonventionelle Perspektiven, wie Rückenaufnahmen, ein Mann der ein Streichholz anzündet, aber auch das traditionelle Motiv des auf dem Kanapee ruhenden Aktes. Damit bezieht sich der Fotograf auf unterschiedliche Traditionen der Repräsentation, spielt jedoch besonders gerne mit der Ästhetik des Hip Hop und den extravagant Posen, welche ihre Entstehung in der Kultur des Machismus und dem Image von Coolness haben.

In einer anderen Porträtserie ist der Einfluss des berberischen Design nicht zu übersehen. Fünf Porträts von Männern und Frauen in unterschiedlicher Umgebung sind vor einem Hintergrund abgebildet, der kunstvoll in leuchtenden Farben gehalten ist und dadurch die Gesichter um so mehr betont.



▲ Play on scarf, Interfaces series (2009) © Mouna Jemal Siala

Ornamentation over photography

At first glance, the three large size prints of the series *Interfaces* by the Tunisian **Mouna Jemal Siala** show symmetrical patterns that resemble oriental ornaments like the ones that can be found on walls, archways or other architectural pieces in the traditional Islamic design. Upon greater analysis and inspection, one can see that the patterns, in fact, consist of minute images that have been mirror-pointed and assembled together in a visually cohesive work. Its structure unveils its complexity of elements only at close range. Siala plays with the optical illusions within distance and space that determine the various revelations of content and form by the spectator's radius and relative proximity from the work. Her image themes are taken from her immediate environment and show random scenes and people in their daily life, her family circle.

The main essence specific to the nature of photography are the principles of reproductivity and serialization inherent in the technology. These are central characteristics and themes rooted in her work. The timeless question addressed to photography, known through the critique of Walter Benjamin, is that of what is authenticity and originality, given the possibility of endless reproduction. Siala interpreted it in a positive way by formulating new images through the process of endless replication.

Summarizing on her work style, we can see that Siala considers only the image character of Photography and utilizes them as raw material for further work. The result is the creation of beautiful pattern constructed without a direct motive. A multiplicity of directions can be derived from her work. However, one may find that there are two obvious references. On the one hand, they aesthetically reconnect with her cultural background and are pertinent to traditional Islamic iconography. On the other hand, they refer stylistically to contemporary industrial design. One can find a quite similar mode of production among contemporary wall paper and textile designers who create patterns through the replication, collaging and assembling of miniature photographs.

Zuerst Dekor, dann Fotografie

*Auf den ersten Blick sieht man auf den drei großformatigen Fotos der Serie **Interfaces** der Tunesierin Mouna Jemal Siala nichts als symmetrische Muster die stark an orientalische Ornamente erinnern wie man sie von Wänden, Türbögen oder anderer Architektur im traditionellen islamischen Stil findet.*

Bei genauerem Betrachten jedoch, entpuppen sich die Bestandteile der Muster als Miniaturmotive die punktsymmetrisch gespiegelt und danach zu einem kohäsiven Gesamtwerk zusammengefügt wurden. Die Struktur gibt die Komplexität der Elemente nur bei Betrachtung aus geringer Entfernung frei. Siala spielt mit den optischen Illusionen in Entfernung und Raum. Die zahlreichen Entdeckungen über Bildinhalt und Bildformen sind relativ bezogen auf die Betrachternähe vom Werk. Die Motive der Miniaturbilder entstammen der unmittelbaren Umgebung der Künstlerin, Personen und Familienangehörige im Alltag.

Zwei wesentliche Merkmale der Fotografie, das Prinzip der Reproduzierbarkeit und Serialisierung, sind in der Arbeitsweise der Technologie begründet. Beide Prinzipien sind ebenfalls zentrale Elemente in Sialas Arbeiten. Die immer lauernde Frage, bekannt durch Walter Benjamins Kritik, was Authentizität und Originalität angesichts der Möglichkeit endloser Reproduktion bedeuten sollte, hat Siala positiv beantwortet indem sie den Prozess endloser Wiederholung dazu nutzt, neue Bilder zu generieren.

Anschließend kann man sagen, dass Siala Fotografien in ihrer Eigenschaft als Bilder wahrnimmt und diese als Rohmaterial für weitere Verarbeitung einsetzt. Das Ergebnis sind klare, auffallende Muster ohne figuralen Bildinhalt.

Aus ihrem Werk ergeben sich mehrere Bezugsmöglichkeiten von denen zwei hier aufgeführt werden sollen. Zum Einen spielen die Arbeiten auf den kulturellen Hintergrund der Künstlerin an, die sich ästhetisch auf die traditionelle islamische Ikonographie bezieht. Zum Anderen referieren die Arbeiten stilistisch gesehen zu gegenwärtigem Industriedesign, bei dem in frappierend ähnlicher Weise Tapeten in exakt demselben Stil hergestellt werden, Designer also ebenfalls Muster durch Replikation, Zusammenstellung und Anordnung von Miniaturfotografien herstellen.



▲ Obechukwu Nwoye, Nollywood series (Enugu, Nigeria, 2008) © Pieter Hugo / Michael Stevenson Gallery

Controversy as concept

With *Nollywood*, a series comprising 15 photographs, the South African Pieter Hugo makes reference to the Nigerian film industry whose bulk production floods the film market. Already of international repute, Hugo's style elicits a new kind of controversy provoking a wide array of discussions amongst visitors regarding his themes and uniquely stylized presentation.

As in other series, like *the hyena and other men*, *portraits or wild honey collectors*, the 6x6 format is perfectly composed in that the main figures are well-centered and look straight into the camera. The cool colors create an atmosphere of neutrality. The intensity of the steady light manifests a situation that evokes a certain feeling of timelessness. His distinct approach uses the distance between the subject matter and the camera that encapsulates the idea of insurmountable omnipresence, reinforced by the slightly provocative, almost confrontational gaze of the portrayed.

His technique is based on the classic separation of photographer as subject versus the object as topic. In this method, nothing is left to chance. It is through this approach that one finds a perfect staging with a strange mix of derelict fantasy figures involved in horror-like action.

He is a controversial figure due to the fact that his art elicits a severe reaction from the onlooker as one of either negative or positive emotion. Furthermore, the idea is polarizing because the response is never one of neutrality or indifference.

Kontroverse als Konzept

Mit *Nollywood*, einer Serie von 15 Fotografien, bezieht sich der Südafrikaner Pieter Hugo auf die nigerianische Filmindustrie, deren Massenproduktion den Filmmarkt überflutet. International bereits bekannt, provoziert Hugos Stil erneut eine Kontroverse und breite Diskussion unter den BesucherInnen über seine Themen und seinen einzigartigen Präsentationsstil.

Wie in anderen Serien, beispielsweise in *Die Hyäne und andere Menschen*, *Porträts* oder *Wilde Honigsammler*, komponiert er den Raum des 6x6 Mittelformats perfekt. Die Hauptfiguren sitzen gut zentriert im Bild und blicken direkt in die Kameralinse. Eine allgemeine kühle Farbigekeit stellt eine Atmosphäre von Neutralität her und die Intensität des gleichmäßig gehaltenen Beleuchtung kreiert ein gewisses Gefühl der Zeitlosigkeit der Szenen. In seiner bestimmten Herangehensweise verwendet er die Entfernung zwischen Betrachter und Bildobjekt, um die Idee einer unüberwindlichen Allgegenwärtigkeit zu übermitteln, die von den subtil provokanten, beinahe konfrontativen Blicken der Porträtierten verstärkt wird.

Seine Technik beruht letztlich auf der klassischen Trennung zwischen dem Fotograf als Subjekt im Gegensatz zum Objekt als Bildthema. Nichts überlässt er dem Zufall. Durch diese Herangehensweise entwirft eine perfekte Inszenierung einer seltsamen Mischung von halbverkommenen Fantasiefiguren und horrorähnlicher Handlung.

Hugo als kontroverser Charakter fordert den Betrachter mit seiner Kunst zu einer eindeutigen Reaktion auf, die jenseites eines bloß positiven oder negativen Gefühls liegt und vielmehr die Absicht beinhaltet, zu polarisieren, da die Antwort des Betrachters nie eine neutrale oder gleichgültige ist.

The opposing reactions to his work show the controversial messages of the photos from symbolizing abject transgression of the images cast into a stereotypical “mise en scène” of “the African”, the abuse of the nasty and obscene for the benefit of popularity, his work touches on all of these themes.

In some scenes the hyper-realist mysticism offers an uncomfortable laughter that is induced through an embodiment of prejudices of African folklore and superstition. Whatever one might think of his work, it reflects the depth and full spectrum of human emotion.

Catalogue:
Encounters of Bamako 2009. The African Photography Biennial. Michket Krifa & Laura Serani. Actes Sud, Arles 2009.

Gegensätzliche Reaktionen auf sein Werk zeigen die opponierenden Urteile über die Fotos, die von symbolisierender objektiver Überschreitung der Bilder übergehen in den Vorwurf einer stereotypischen „Mise-en-scène“ des „Afrikanischen“ und den Mißbrauch des Ekeligen und Öbszönen für mehr Popularität.

Die bildliche Verkörperung von Vorurteilen über afrikanische Folklore und Aberglauben evoziert bei Einigen durch den offenen hyperrealistischen Mystizismus ein unbehagliches Lachen. Was auch immer man von seinen Arbeiten halten mag, sie reflektieren die Tiefe und Weite des Spektrums menschlicher Emotionen und Stereotypen.

*Katalog:
Encounters of Bamako 2009. The African Photography Biennial.
Michket Krifa & Laura Serani. Actes Sud, Arles 2009.*

Art History In The Crisis Expanding and Refining the Concept of Art by Example of Contemporary “African” Art

Dorina Hecht

Numerous published discussions and a multitude of exhibitions prove that the art market, curators and certain art historians have opened themselves to global artistic positions. Academicians have confronted the character and the subject matter of this art, which the German art historian and media theorist Hans Belting terms “global art.”¹ The increasingly stronger presence of such art and a globalized market have also compelled the discipline of Art History, in its established form, to question itself and to develop new methods. But which functions can this subject assume, considering that its focus has long been concentrated on western Art that is already established? Could Art History be, by way of this emerging “global” tendency, even “out of control,” as Belting² pointedly formulated?

While post-modern related disciplines, such as Bildwissenschaften (Image sciences) and Cultural Studies, promise an open engagement with visual cultures, Art History is considered Eurocentric and methodically incompatible with a global art. To what extent can this discipline, with its background of incomplete terminology, create qualifying criteria for global art production?

The previous function of Art History, to build canons and to designate art and other images, appears problematic in the context of a global art. From the perspective of current art historical research, classical methods of Art History that developed around 1900 and compared formal analyses and histories of style,³ immediately appear antiquated because artistic styles are so diverse worldwide that they can no longer be summarized in individual stylistic categories. The viewing of a simple form, as well as the identification of significant formal elements, have ceased to offer any liberating results in these times of political, conceptual and sociological approaches.

Kunstgeschichte in der Krise Erweiterung und Eingrenzung des Kunstbegriffs am Beispiel von zeitgenössischer „afrikanischer“ Kunst

Zahlreiche öffentliche Diskussionen und eine Vielzahl von Ausstellungen belegen, dass sich der Kunstmarkt, die Kuratoren und einige Kunsthistoriker den globalen künstlerischen Positionen öffnen. Wissenschaftler setzen sich mit dem Charakter und dem Gegenstand dieser Kunst auseinander, die der deutsche Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting „globale Kunst“ nennt. (1) Ihre stärker werdende Präsenz und ein globalisierter Markt zwingen auch die Disziplin Kunstgeschichte, sich in ihrer alten Form zu hinterfragen und neue Methoden zu entwickeln. Aber welche Aufgaben kann dieses Fach, das sich lange auf die bereits etablierte westliche Kunst konzentriert hat, übernehmen? Ist sie durch die neuen globalen Tendenzen sogar „out of control“, wie es Belting (2) zugespitzt formulierte? Während postmoderne Nachbardisziplinen, wie Bildwissenschaften und Cultural Studies einen offeneren Umgang mit visuellen Kulturen versprechen, gilt die Kunstgeschichte als eurozentrisch und als methodisch ungeeignet für eine globale Kunst. Inwiefern kann diese Disziplin vor dem Hintergrund einer fehlenden Terminologie Qualitätskriterien für globale Kunstproduktionen schaffen?

Die bisherige Aufgabe der Kunstgeschichte, einen Kanon zu bilden und klar abgegrenzt Kunst und sonstige Bilder zu benennen, erscheint im Zusammenhang mit globaler Kunst problematisch. Klassische Methoden der Kunstgeschichte, wie die um 1900 entwickelte, vergleichende Formanalyse und Stilgeschichte, (3) erscheinen aus Sicht der aktuellen Kunstgeschichtsforschung zunächst antiquiert, denn künstlerische Stile sind weltweit so unterschiedlich, dass sie nicht mehr zu einheitlichen stilistischen Gruppen zusammengefasst werden können. Die Betrachtung der bloßen Form sowie die Bestimmung von signifikanten Formelementen bringen in Zeiten von politischen, konzeptuellen und soziologischen Ansätzen scheinbar keine befriedigenden Ergebnisse mehr.

In spite of this, in the past, similar methods have been consistently adopted.⁴ Even after Hans Belting substantially questioned the methods of Art History in the 1990's with his publication "The End of Art History,"⁵ historical, form-analytical or iconographical positions of the time have won a renewed importance. The renaissance of Aby Warburg's "Art and Cultural History," often quoted in recent years, is a prominent example. Aby Warburg's image atlas "Mnemosyne," on which he worked until his death in 1929, but which has only been available to the public as a reconstruction since 1993⁶, is based on a concept of comparative vision. His method has since become a significant component of currently ongoing art historical debates. Warburg extended the classical elements of Art History to include advertisements, stamps, newspaper clippings or press photos of everyday events, thereby expanding the concept of "Art" and paving the way for a globally-understood theory of art.

Not just Warburg's interest in images beyond "Art," but also his concept of comparative vision, led to today's visual studies and simultaneously anchored the current sentiments in the tradition of an "other" Art History, an academic discipline that has broken away from historically-oriented interpretations.

In current German research literature, certain art historians devote themselves to "contemporary African art" (Mutumba 2008, among others) and to global art in general (Haustein 2008, Belting 2009 and 2010). Many other recent and ambitious approaches, which are currently being researched, refer to an increase in the intensity and quality of discussions surrounding art from Africa by German and international specialists. As a logical response, the Freie Universität Berlin established the first German Professorship for African Art in 2010. This signifies the current relevance of the debate regarding Africa's History of Art and its Diaspora, as well as how seriously this topic is being taken.

Trotzdem wurden vergleichende Methoden in der Vergangenheit immer wieder aufgegriffen. (4) Auch nachdem Hans Belting in den 1990er Jahren mit seiner Publikation über Das Ende der Kunstgeschichte (5) die Methoden der Kunstgeschichte substantiell hinterfragte, gewinnen historische, formanalytische oder ikonografische Positionen derzeit erneut an Gewicht. Die seit einigen Jahren viel zitierte Renaissance von Aby Warburgs Kunst- und Kulturgeschichte ist ein prominentes Beispiel dafür. Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, an dem er bis zu seinem Tod 1929 gearbeitet hat, der aber erst seit 1993 als Rekonstruktion für die Öffentlichkeit präsent ist, (6) beruht auf einem Konzept des vergleichenden Sehens. Seine Methode ist inzwischen ein bedeutsamer Bestandteil von aktuell geführten, kunsthistorischen Debatten. Die klassischen Gegenstände der Kunstgeschichte hat Warburg auf Werbeplakate, Briefmarken, Zeitungsausschnitte oder Pressefotos von Tagesereignissen erweitert und somit den engen Kunstbegriff ausgebaut und den Weg für eine globaler verstandene Kunstwissenschaft bereitet. Sowohl Warburgs Interesse an Bildern jenseits der Kunst als auch sein Konzept des vergleichenden Sehens weisen einen Weg zu heutigen bildwissenschaftlichen Fragen und verankern zugleich die aktuellen Bemühungen in der Tradition einer anderen Kunstgeschichte bzw. einer Kunstwissenschaft, die sich von geschichtsorientierten Interpretationen löst.

In der aktuellen deutschen Forschungsliteratur widmen sich einige Kunsthistoriker der „zeitgenössischen afrikanischen Kunst“ (Mutumba 2008 u.a.) und der globalen Kunst im Allgemeinen (Haustein 2008, Belting 2009 und 2010). Viele weitere junge ambitionierte Ansätze, an denen gerade geforscht wird, verweisen auf ein Anwachsen der Intensität und der Qualität, mit der deutsche und internationale Fachleute über die Kunst Afrikas diskutieren. Als logische Folge richtete die Freie Universität Berlin im Jahr 2010 die erste deutsche Professur für die Kunst Afrikas ein. Dies verdeutlicht, wie aktuell die Debatte um die Kunstgeschichte Afrikas und seiner Diaspora ist und wie ernst die Thematik genommen wird.

While certain art historians have expanded the historical concept of art on the one side to contemporary African art⁷, others on the other side of the art historical and theoretical field have exerted an even stronger boundary. "World Art is Western art," as declared by the provocative essay by Beat Wyss. The Swiss art historian Beat Wyss⁸ maintains the perspective that "world art concepts" imply a naïve "multi-culturalism."⁹ He names four virtues that have influenced our European patriarchal system and thus differ from other image-practices: 1. The cult of the individual, 2. The estimation of a work's value, 3. Art in the market, 4. The public sphere as a stage for the "new." He defines good artists as "those who surpass antiquity, their predecessors and professors. The artist as entrepreneur vies with his contemporaries for the public's attention, which he achieves through the surprise of the new."¹⁰

This has been a common definition, one with which contemporary artists know to align themselves. What's perplexing is that he makes an example of emerging contemporary artists from Asia in this context, while still refusing to grant them artist status. They have other traditions and they are not able to access the "connection to a free market, open debates and the museum as an authority."¹¹

He strongly summarizes, "phenomenology will not be of any further help in discussing questions of imagery in their global pluralism. Art doesn't allow itself to be defined by sensory experiences, in which every culture is conditioned completely differently. Not everything that looks like art is art." The author apparently has the impression that artists with African or Asian backgrounds are only invited to international art projects out of "political correctness" and not because they produce meaningful work. He arrives at his conclusion: "Not 'multi-culturalism' but rather an active competition between cultures is being promoted today."¹²

Während einige Kunstwissenschaftler auf der einen Seite den historischen Kunstbegriff auf zeitgenössische afrikanische Kunst (7) erweitern, grenzen andere auf der anderen Seite das Feld der Kunstgeschichte und den Kunstbegriff wieder stärker ein. „Weltkunst ist Westkunst“ heißt es provokant in einem Beitrag von Beat Wyss. Der Schweizer Kunsthistoriker Beat Wyss (8) ist der Ansicht, das „Konzept von Weltkunst“ entspreche einem naiven „Multikulturalismus“ (9). Er benennt vier Tugenden, die unser europäisches, patriarchales System ausgeprägt hat und durch die es sich von anderen Bildpraktiken unterscheidet: 1. Kult des Individuums, 2. Wertschätzung von Arbeit, 3. Kunst am Markt und 4. Öffentlichkeit als Schauplatz des Neuen. Als guten Künstler definiert er denjenigen, „der die Antiken, der seine Vorgänger und Lehrer überbietet. Der Künstler als Unternehmer wetteifert mit seinen Zeitgenossen um öffentliche Aufmerksamkeit, die er durch das überraschend Neue erzielt.“ (10)

Das ist soweit eine gängige Definition, in die sich zeitgenössische Künstler auch einzureihen wissen. Verwunderlich ist in dem Zusammenhang, dass er am Beispiel von jungen zeitgenössischen Künstlern aus Asien erläutert, warum er auch ihnen den Kunststatus abspricht. Sie hätten andere Traditionen und ihnen fehle „die Anbindung an einen freien Markt, offene Debatten und das Museum als Instanz“. (11)

Streng resümiert er: „Um Bildfragen in ihrer weltweiten Vielfalt zu diskutieren, hilft Phänomenologie nicht weiter. Kunst lässt sich nicht über Sinneserfahrungen definieren, die in jeder Kultur ganz verschieden kodiert sind. Nicht alles ist Kunst, was wie Kunst aussieht.“ Der Autor hat offenbar den Eindruck, dass Künstler mit afrikanischem oder asiatischem Hintergrund aus bloßer „political correctness“ zu internationalen Kunstprojekten eingeladen werden und nicht weil sie bedeutende Werke produzieren. Er kommt jedenfalls zu dem Schluss: „Statt Multikulti ist heute ein aktiver Wettbewerb der Kulturen gefordert.“(12)

Wyss also claims: “ Art is art, where it is a product. However, products in an economic sense and in a communications sense, as a commodity in free circulation within the market, are given an uncensored verdict through public discussion.”¹³

The art of George Adéagbo (Benin), Chéri Samba (DR Congo), as well as Pascale Marthine Tayou (Cameroon) is developing precisely as this type of product in the communications sense. George Adéagbo, with his institution-critical works, deals with an apparent question of the western art market, without ignoring his origins. The topic of the market is also heavily investigated in the paintings of Chéri Samba. Beat Wyss questions these artists and their traditions, but not the concept of art itself.

Artists from Africa and Asia would perhaps like to have other traditions, but how sensible is it, in this time of immediate data sharing via the internet and other new media, to construe a difference that no longer exists among the masses? Beat Wyss' term “World Art,” reveals, above all, how imprecise the terminology in this field remains. While, on the one hand, Wyss equates “World Art” with art in general, as in “Western Art”, he also understands the term as applying to non-European art. He believes that the “Concept of World Art” implies a naïve “multi-culturalism.” Hans Belting uses the term much more clearly “in the sense of art from all eras and by all peoples, who have been institutionalized by the West in a colonial epoch” (Belting 2010, pg. 56). For Belting, this is also “synonymous with the heritage of the museum of art” and, as such, he views it to be, more than anything, the opposite of global art, as well as contemporary art.

Wyss meint auch: „Kunst ist erst Kunst, wo sie Ware geworden ist. Aber: Ware im ökonomischen und im kommunikativen Sinn, als Handelsgut in freier Zirkulation auf dem Markt, bewertet vom unzensurierten Urteil in öffentlicher Auseinandersetzung.“ (13)

Genau zu dieser Art von Ware im kommunikativen Sinn entwickelt sich die Kunst von George Adéagbo (Benin), Chéri Samba (DR Kongo) oder auch Pascale Marthine Tayou (Kamerun) gerade. George Adéagbo beteiligt sich durch seine institutionskritischen Arbeiten an einer wesentlichen Frage des westlichen Kunstbetriebs, ohne seine eigene Herkunft zu ignorieren, und bezüglich der Malereien von Chéri Samba existiert eine große Nachfrage. Beat Wyss stellt die Künstler und ihre Traditionen in Frage, den Kunstbegriff selbst jedoch nicht.

Künstler aus Afrika und Asien mögen andere Traditionen haben, aber wie sinnvoll ist es in Zeiten von schnellstmöglicher Datenübertragung durch Internet und andere neue Medien, eine Differenz zu konstruieren, die in dem Maße nicht mehr vorhanden ist?

An Beat Wyss' Begriff von „Weltkunst“ wird vor allem deutlich wie ungenau die Terminologie dieses Feldes ist. Während Wyss „Weltkunst“ einerseits gleichsetzt mit Kunst im Allgemeinen – also „Westkunst“ – bedeutet der Term für ihn andererseits auch außereuropäische Kunst. Er meint, das „Konzept von Weltkunst“ entspreche einem naiven „Multikulturalismus“. Hans Belting benutzt den Begriff dagegen viel klarer „im Sinne der Kunst aller Zeiten und Völker, die der Westen im kolonialen Zeitalter musealisierte“ (Belting 2010, S. 56). Für Belting ist er also „gleichbedeutend mit dem musealen Welterbe der Kunst“ und vor allem ist er für ihn das Gegenteil von globaler Kunst, also von zeitgenössischer Kunst.

The History of Art has actually not yet found a functioning category for “the other.” The fact that in some art historical debates the conviction that the West holds a supremacy over the concept of art, leads to the question of qualifying criteria. In the sense of a distinction and separation, Beat Wyss connects art with canon, quality, competition and expertise. If one were to believe art historians like Beat Wyss, then, at the moment, it would appear that at least a portion of art historians insist on a separation of artworks and other visual mediums from continents such as Africa and Asia.

Since 1989, the globalisation of contemporary art has distanced itself from the colonial hegemony and brought the concept of art into question. The boom of a new art production has simultaneously catalyzed a crisis in the concept of art, to which museums and academic disciplines have responded. Our Art History, which no longer exists in many parts of the world, will now be challenged to rethink its questions and methods by this new era. Through the presence of increasingly faster, globally dispersed images, it will become evident that chronology, as Art History’s static critique has construed it for decades, will no longer function in the current pluralism of our present day. The discipline, that has recently presented itself as a more open History of Art, or *Bildwissenschaft*, struggles against its Euro-centric image. And yet, there are approaches to the further development of already established art historical methods. Some make use of basic research and documentation (Mutumba), others analyze the history of reception (Haustein) and still others deal with the concept of art and its terminology (Belting).

Die Kunstgeschichte hat tatsächlich noch immer keine funktionierenden Kategorien für „das Fremde“. Dass sich in manchen kunstwissenschaftlichen Debatten die Überzeugung der westlichen Alleinherrschaft über den Begriff Kunst hält, führt zu der Frage nach den Qualitätskriterien. Im Sinne von Auszeichnung und Unterscheidung verbindet Beat Wyss Kunst mit Kanon, Qualität, Wettbewerb und mit Kennerschaft. Wenn man Kunstwissenschaftlern wie Beat Wyss glaubt, sieht es momentan so aus, als würde zumindest ein Teil der Kunsthistoriker auf einer Trennung von Kunstwerken und sonstigen Bildwerken sowie auf einer Abgrenzung zu Kontinenten wie Afrika und Asien bestehen.

Die Globalisierung der Gegenwartskunst hat seit 1989 die koloniale Hegemonie der Moderne verabschiedet und den Kunstbegriff infrage gestellt. Der Boom einer neuen Kunstproduktion hat gleichzeitig eine Krise des Kunstbegriffs ausgelöst. Darauf reagieren Museen und wissenschaftliche Disziplinen. Unsere Kunstgeschichte, die in vielen Teilen der Welt nicht existiert, wird durch die neue Ära herausgefordert, ihre Fragen und ihre Methoden zu überdenken. Durch die Präsenz von immer schneller verbreiteten globalen Bildern wird deutlich, dass die Chronologie, wie sie die Kunstgeschichte mit ihrer Stilkritik jahrzehntelang konstruierte, in der heutigen Pluralität nicht mehr funktioniert. Die Disziplin, die sich neuerdings als offener Kunstwissenschaft oder Bildwissenschaft präsentiert, kämpft gegen ihr eurozentrisches Image. Und dennoch gibt es Ansätze dafür, bereits bekannte kunsthistorische Methoden weiter zu entwickeln. Einige betreiben Grundlagenforschung und dokumentieren (Mutumba), andere analysieren die Rezeptionsgeschichte (Haustein) und wieder andere verhandeln den Kunstbegriff und andere Terminologien (Belting).

Ins zukünftige Diskursfeld der Kunstgeschichte gehört vieles von dem, was jetzt noch nicht klar benannt ist. Wie bei

In the future of this art historical field of discourse, there is still much which remains unidentified. As evident with Aby Warburg, art historians in the past have already occupied themselves with things beyond the canon of Art History. With regard to contemporary African Art, we will also have to remember this tradition. It is important, on the one hand, that art historians are open to the inter-disciplinary and, on the other hand, that Art History not sacrifice its particular contours and thus position itself as a solitary discipline. The History of Art, as *Bildwissenschaft* or as *Kunstwissenschaft*, has the duty to confront complex questions- questions that must be discussed- concerning both the traditional and contemporary artistic production of Africa and what therein should be considered as artworks.

No concept of art should be considered absolute, but a clear as possible and yet open theory of art can help to create a structure, even when it requires constant re-negotiation. And artists like George Adéagbo (Benin), Chéri Samba (DR Congo), Pascale Marthine Tayou (Cameroon) or the younger generation, such as Nandipha Mntambo (Swasiland), Mary Sibande or Nicholas Hlobo (both South Africa) should absolutely be included in this debate.

Translation by Emilie Trice

Aby Warburg sichtbar, haben sich Kunsthistoriker schon in der Vergangenheit mit Dingen außerhalb des Kunstkanons beschäftigt. An diese alte Tradition werden sie sich bezüglich der zeitgenössischen „afrikanischen“ Kunst erinnern müssen. Wichtig ist, sich einerseits interdisziplinär zu öffnen und andererseits nicht die eigenen Konturen zu verlieren, sondern sich als eigenständige Disziplin zu positionieren. Die Kunstgeschichte hat als Bildwissenschaft oder als Kunstwissenschaft die Aufgabe, sich der komplexen Frage zu nähern, welche vergangenen und zeitgenössischen künstlerischen Produktionen aus Afrika qualitativ hochwertig sind und welche als Kunstwerke diskutiert werden sollten.

Kein Kunstbegriff kann absolut sein, aber ein möglichst klarer und trotzdem offener Kunstbegriff kann helfen Strukturen zu schaffen, auch wenn er der stetigen Neuverhandlung bedarf. Und Künstler wie George Adéagbo (Benin), Chéri Samba (DR Kongo), Pascale Marthine Tayou (Kamerun) oder die jüngere Generation, wie Nandipha Mntambo (Swasiland), Mary Sibande oder Nicholas Hlobo (beide Südafrika) gehören ganz sicher als Teil dieser Debatte dazu.

Bibliographie

- Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.
- Belting, Hans: Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. In: Belting, Hans/ Buddensieg, Andrea (Hg): The Global Art World. Ostfildern 2009.
- Belting, Hans: Was bitte heißt "contemporary"? In: DIE ZEIT, Nr. 21/ 2010, S. 56.
- Haustein, Lydia: Global Icons. Göttingen 2008.
- Knecht, Johannes V.: Kunstgeschichte vs. Bildwissenschaft. 2009. In: <http://www.artefakt-sz.net/allerart/kunstgeschichte-vs-bildwissenschaft> [Stand: 05.09.2009].
- Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842.
- Martin, Jean-Hubert: Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents. Ausstellungskatalog, museumkunstpalast, Düsseldorf 2004.
- Mutumba, Yvette: Die (Re-)Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland. Ifa Stuttgart (Hg.), 2008.
- Pett, Inge: Annäherungen an den Rest der Welt. Probleme und Strategien im Umgang mit 'fremder' zeitgenössischer Kunst. Berlin 2002.
- Warburg, Aby: Schlangenritual. 1923, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988.
- Warburg, Aby: Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Martin Warnke (Hg.), Berlin 2003 (2. Auflage).
- Wyss, Beat: Weltkunst ist Westkunst. In: Monopol 7/2009, S. 78-80.

Literatur

- Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.*
- Belting, Hans: Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. In: Belting, Hans/ Buddensieg, Andrea (Hg): The Global Art World. Ostfildern 2009.*
- Belting, Hans: Was bitte heißt "contemporary"? In: DIE ZEIT, Nr. 21/ 2010, S. 56.*
- Haustein, Lydia: Global Icons. Göttingen 2008.*
- Knecht, Johannes V.: Kunstgeschichte vs. Bildwissenschaft. 2009. In: <http://www.artefakt-sz.net/allerart/kunstgeschichte-vs-bildwissenschaft> [Stand: 05.09.2009].*
- Kugler, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte. Stuttgart 1842.*
- Martin, Jean-Hubert: Afrika Remix. Zeitgenössische Kunst eines Kontinents. Ausstellungskatalog, museumkunstpalast, Düsseldorf 2004.*
- Mutumba, Yvette: Die (Re-)Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland. Ifa Stuttgart (Hg.), 2008.*
- Pett, Inge: Annäherungen an den Rest der Welt. Probleme und Strategien im Umgang mit 'fremder' zeitgenössischer Kunst. Berlin 2002.*
- Warburg, Aby: Schlangenritual. 1923, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988.*
- Warburg, Aby: Der Bilderatlas MNEMOSYNE. Martin Warnke (Hg.), Berlin 2003 (2. Auflage).*
- Wyss, Beat: Weltkunst ist Westkunst. In: Monopol 7/2009, S. 78-80.*

(Endnotes)

1. Belting, Hans: Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. In: Belting, Hans/ Buddensieg, Andrea (Hg): The Global Art World. Ostfildern 2009.
2. Belting, Hans: Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. 2009. In: <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf> , S. 6. [Stand August 2010]
3. As developed by Heinrich Wölfflin (1864-1945) and Alois Riegl (1858-1905).
4. The most influential American art critic, Clement Greenberg (1909-1994) challenged the judgement of art for its formal qualities alone, for example in the context of the American Abstract Expressionists and the European Informel movement.
5. Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.
6. The reconstruction of the Atlas was not exhibited until 1993 and 1994 in Wien and Hamburg, respectively. An annotated edition was published by Martin Warnke in the framework of a complete volume of Warburg's writings with an introductory essay.
7. Excerpt from: Hecht, Dorina: Afrika und die Kunstgeschichte. Grenzen und Möglichkeiten einer Disziplin. In: Hecht, Dorina/ Kawik, Günter (Hg.): Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen. Within this publication, the various means of writing about contemporary African art are elucidated.
8. He teaches currently as a Professor for Cultural Studies and Media Theory at the State College of Design in Karlsruhe
9. Wyss, Beat: Weltkunst ist Westkunst, in: Monopol 7/2009, pg. 79.
10. Ibid. pg 78.
11. Ibid. pg 78.
12. Ibid. pg 78.
3. Ibid. pg 78.

(Endnoten)

1. Belting, Hans: Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. In: Belting, Hans/ Buddensieg, Andrea (Hg): The Global Art World. Ostfildern 2009.
2. Belting, Hans: Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. 2009. In: <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf> , S. 6. [Stand August 2010]
3. Entwickelt wurde sie von Heinrich Wölfflin (1864-1945) und Alois Riegl (1858-1905).
4. Der einflussreiche US-amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg (1909-1994) forderte beispielsweise im Zusammenhang mit dem amerikanischen Abstrakten Expressionismus und mit dem Informel die Beurteilung von Kunst nach ihrer formalen Qualität.
5. Belting, Hans: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995.
6. Erst 1993 und 1994 wurde eine Rekonstruktion des Atlas in Wien und Hamburg ausgestellt. Eine kommentierte Ausgabe wurde im Rahmen einer Gesamtausgabe von Warburgs Schriften von Martin Warnke zusammen mit einem ausführlichen Kommentar herausgegeben.
7. Auszug aus: Hecht, Dorina: Afrika und die Kunstgeschichte. Grenzen und Möglichkeiten einer Disziplin. In: Hecht, Dorina/Kawik, Günter (Hg.): Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen. Innerhalb dieser Publikation wird die Schreibweise zeitgenössische „afrikanische“ Kunst erläutert.
8. Er lehrt derzeit als Professor für Kunstwissenschaft und Medientheorie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe.
9. Wyss, Beat: Weltkunst ist Westkunst, in: Monopol 7/2009, S. 79.
10. Ebd. S. 78
11. Ebd. S. 78
12. Ebd. S. 78
13. Ebd. S. 78

The folktale journey motif in Nigerian video films

Ferdinand Mbecha

Introduction

The essence of artistic expressions in the African continent derives its durability from, and is sustained by, the nature of oral discourse (Ankoma 2007,5). Hence, it is difficult to find a work of art in Africa that has not drawn from the communal folkloric experience. Indeed, it is the flavor of oral lore that enhances the appeal of art forms such as sculpture, painting, and embroidery. The flexibility of folklore opens up endless inspirational possibilities for African artists, writers and film makers. The folktale is one aspect of folklore that has permeated many other domains of culture. This article explores the use of journeys - a popular folktale motif - in Nigerian video films.

Contextualizing

At the centre of folktales is the human quest for self-identification/definition in the maze, chaos, and mysteries of the cosmos. Elsewhere, Hallam holds that all the major archetypal storylines of folktales are concerned with identity crises. Consequently, heroes and heroines overcome their crises by embarking on an "initiation journey, during which the outer struggle is seen as symbolic of an inner struggle," (Hallam, 2002, qtd. in Berman). The journey thus resolves the inner as well as the external conflict, leading to the attainment of self-awareness. At another level of interpretation, journeys in folktales serve as rites of passage that consequently change the individual's status and horizon. It is also a collective rite of passage for the audience since they vicariously go through the journey with the protagonists; sharing his or her strengths and weaknesses along the way.

Die Übertragung des Reisemotiv aus Volksmärchen in nigerianischen Videofilmen

Einführung

Künstlerische Ausdrucksformen des afrikanischen Kontinents gehen in ihrem Wesen auf einen mündlichen Diskurs zurück, durch den sie zugleich erhalten bleiben (Akoma 2007, 5). Aus diesem Grund ist es schwierig, ein Kunstwerk in Afrika zu finden, das nicht aus dem kommunalen, folkloristischen Erfahrungsschatz schöpft. Es ist vielmehr die Würze der mündlichen Überlieferung, die die Anziehungskraft in den verschiedenen Kunstformen wie Skulptur, Malerei und Stickerei ausmacht. Die Flexibilität des Volkstums eröffnet den afrikanischen Künstlern, Schriftstellern und Filmemachern endlose inspirierende Möglichkeiten. Das Volksmärchen ist ein Aspekt des Volkstums, das in viele andere Bereiche der Kultur eingesickert ist. Dieser Beitrag erkundet ein beliebtes Motiv in Volksmärchen, den Gebrauch der Reise in nigerianischen Videofilmen.

Kontextualisierung

Im Zentrum von Volksmärchen steht die menschliche Suche nach Selbstidentifikation und -definition im Labyrinth, Chaos und dem Mysterium des Kosmos. Hallam behauptet, dass sich die archetypischen Handlungen im Volksmärchen, mit einer identitären Krise befassen. Um die Krise zu überwinden begeben sich die HeldInnen folglich auf eine „initiation journey, during which the outer struggle is seen as symbolic of an inner struggle“ [Initiationsreise, während derer der äußere Kampf symbolisch für den inneren steht] (Hallam, 2002, qtd. in Berman). Die Reise löst den inneren und äußeren Konflikt und führt letztlich zum Erreichen einer Selbsterfahrung. Auf einem anderen Interpretationsniveau dient die Reise im Volksmärchen als Initiationsritus, der folgerichtig den individuellen Zustand und Horizont verändert. Es ist zugleich also auch ein kollektiver Initiationsritus für die ZuhörerInnen, da diese indirekt mit dem Protagonisten auf die Reise gehen und ihre oder seine Stärken und Schwächen auf dem Weg teilen.

Vladimir Propp's work on folktales identifies two journeying hero types: seeker-heroes and victim-heroes (24). The seeker leaves home with clear intentions in mind while the victim usually is fleeing from danger. However, the journeys are critical to plot development. The encounters that await both hero types help in shaping the plot as well as re-shaping the personality and image of the hero. These elements are recurrent in many Nigerian video films. In addition to the seeker-hero and victim-hero Nigerian video films also have a third type – the villain fleeing from justice. As Propp notes, the journey is validated by the fact that the object of the hero's search lies in another kingdom where he must go and retrieve it. Recast in the modern setting, the object of quest of the seeker hero in Nigerian video films is upward social mobility. And the quickest means to social mobility is to go to the city.

In a lesson planning guide for the teaching of Nepalese folktales, Marianne Peel Forman, divides the journey archetype into five subcategories: physical, emotional, mental, spiritual, and intellectual. The physical journey can be undertaken by character over land, water or air. The emotional journey involves passing through a life changing event. Mental journeys are connected to learning experiences. Spiritual journeys bring a transformation to the self or create new perspectives. The intellectual journey moves the character "from one level of knowledge to the other" (www.isp.msu.edu). A character in a story may undergo one or all of these journeys.

As in folktales, Nigerian video films use journeys as narrative techniques in the development of character and plot. They use journeys to expose personal and, at times, collective human limitations. The journey removes the characters from their familiar environment and casts them on unfamiliar grounds with new and unexpected challenges. The limitations in human nature may be made evident through the traveler's inability to overcome obstacles or, as in the case of the trickster,

Vladimir Propp, ein russischer Märchenforscher, identifiziert zwei Arten von Helden in Volksmärchen: den Suchenden und Opfer-Typus (24). Der Suchende verlässt sein zu Hause mit klaren Vorstellungen im Kopf, während sich der Opfer-Typus gewöhnlich auf der Flucht vor einer Gefahr befindet. Dennoch sind die Reisen entscheidend, um eine Entwicklung anzuregen. Die Ereignisse die beide Helden-Typen erwarten, helfen die Handlung zu schärfen aber auch, die Persönlichkeit und das Bild des Helden erneut zu formen. Diese Elemente kommen immer wieder auch in vielen nigerianischen Videofilmen vor. Zusätzlich zu dem Sucher-Typus und dem Opfer-Typus gibt es im nigerianischen Videofilm noch einen dritten Typus – den Gauner, der vor dem Strafvollzug flieht. Wie Propp bemerkt, wird die Reise dadurch gerechtfertigt, dass sich das Objekt der Suche des Helden in einem anderen Königreich befindet und der Held somit dorthin gehen und es holen muss. Angepasst an ein modernes Umfeld bedeutet das, dass das Objekt der Suche des Sucher-Typus im nigerianischen Videofilm der Aufstieg in soziale Mobilität bedeutet. Und der schnellste Weg zu sozialer Mobilität führt zur Großstadt.

Marianne Peel Forman unterteilt den Archetyp der Reise in fünf Unterkategorien ein: physisch, emotional, mental, spirituell und intellektuell. Die physische Reise kann zu Land, Wasser oder in der Luft stattfinden. Die emotionale Reise beinhaltet das Durchlaufen einer lebensändernden Erfahrung. Mentale Reisen sind mit Lernerfahrungen verknüpft. Spirituelle Reisen fördern eine Transformation des Selbsts oder kreieren neue Perspektiven. Die intellektuelle Reise befördert die Figur „from one level of knowledge to the other“ [von einem Bewusstseinsniveau in ein anderes] (www.isp.msu.edu). Eine Figur in einer Geschichte kann eine oder alle Reisetypen machen.

So wie in Volksmärchen, verwenden auch nigerianische Videofilme Reisen als narrative Technik für die Entwicklung der Hauptfigur und der Handlung. Sie verwenden das Reisetmotiv, um persönliche und manchmal auch allgemein menschliche Grenzen aufzudecken. Reisen entbindet die Charaktere aus ihrem familiären Umfeld und wirft sie in ein unbekanntes Terrain mit neuen und unerwarteten Herausforderungen. Die Grenzen der menschlichen Natur werden durch die Unfähigkeit des Reisenden, Hindernisse zu überwinden, aufgezeigt und wie im Falle des Gauners, von der Tollpatschigkeit und Leichtgläubigkeit derer, denen sie begegnet. Außerdem werden

from the clumsiness and gullibility of those he comes across. Furthermore, physical journeys are used both metaphorically and literarily. The theme of tradition versus modernity is usually highlighted when the character moves from the country to the city. The conflicts are exposed through the doses of culture shock to which the protagonist is exposed.

Close examination

One very important type of journey featured repeatedly in Nigerian video films is rural exodus, the massive movement of people from the countryside to the city in search of better living standards. The videos present rural exodus as a solution to the poverty, intrigue, betrayal, and lack of opportunities characteristic of the village. The comic protagonists usually undertake one or two types of journeys: temporal displacement and permanent relocation (rural exodus). In the comedies, which are mostly trickster/truant dramas, the village is seen as being responsible for the main character's truancy and inability to grow up. This is because the village lacks the competitive spirit and challenges of city life. Moreover, as Ukadike holds, the city "represents, civilization, money, and the status to which everyone aspires".

Journeys in most Nigerian video films usually transport the comic hero from the countryside to the city, within the same country. However, *Osuofia in London* transports the village clown/trickster for the first time beyond the shores of Nigeria. The plotline is simple: *Osuofia*, a poor villager, goes to London to inherit the money and property of his estranged brother, *Donatus*. On dying *Donatus* named *Osuofia* as the sole heir to all his millions. However, *Donatus'* fiancée and his solicitor have colluded to trick *Osuofia* out of his inheritance. Once in London, *Osuofia* makes it clear to *Samantha* (who is white) that she too is part of the inheritance. Of course, this is in line with traditional African custom. *Samantha* would later follow *Osuofia* to Nigerian when the solicitor tries to double-cross her.

At the thematic and characterization level, *Osuofia in London* raises a number of issues. It makes him more aware of the destructive impact of city life on kinship relations. He embarks on a one man crusade to

physische Reisen metaphorischen und literarisch verwendet. Der Gegensatz zwischen Tradition versus Modernität wird gewöhnlich herausgestellt, wenn die Hauptfigur vom Land in die Stadt zieht. Durch den Kulturschock, den die Hauptfigur erfährt, werden die Konflikte beleuchtet.

Genauere Untersuchung

Ein sehr wichtiger Reisetypus der kürzlich in nigerianischen Videofilmen vorkommt, ist die Landflucht, die massive Bewegung von Menschen, die, auf der Suche nach besseren Lebensbedingungen, vom Land in die Stadt ziehen. In Videos wird die Landflucht als eine Lösung zu charakteristischen Problemen des Landlebens wie Armut, Intrigen, Betrug und dem Fehlen von Möglichkeiten dargestellt. Die komischen Protagonisten begeben sich normalerweise auf zwei Arten von Reisen: auf eine zeitliche Entfernung und auf eine dauerhafte Umsiedlung (Landflucht). In Komödien, die der Mehrheit Gaunerdramen erzählen, wird das Dorf dafür schuldig erklärt, die gaunerhaften Charakterzüge der Hauptfigur verursacht zu haben und dessen Entwicklung zu verhindern. Der Grund liegt in dem Fehlen des kompetitiven Geistes und den Herausforderungen des Stadtlebens. Zudem argumentiert Ukadike ist es die Stadt, die Zivilisation, das Geld und den Status verkörpert, den jeder anstrebt (138).

*Reisen transportiert den komischen Helden in den meisten nigerianischen Videofilmen vom Land in die Stadt, innerhalb eines Landes. In *Osuofia in London* aber, wird der Dorfclown/-gauner erstmals jenseits der Grenzen von Nigeria versetzt. Der Handlungsstrang ist einfach: *Osuofia*, ein armer Dorfbewohner, geht nach London, um das Erbe seines entfremdeten Bruder *Donatus* anzutreten. Auf dem Sterbebett ernannte *Donatus* *Osuofia* als einzigen Erben seiner vielen Millionen. *Donatus'* Verlobte und dessen Anwalt haben beschlossen, gemeinsam *Osuofia*, um das Erbe zu bringen. In London angekommen, macht *Osuofia* *Samantha*, die weiß ist, klar, dass sie auch Teil am Erbe haben wird. Dies entspricht natürlich dem traditionellen afrikanischen Brauch. *Samantha* wird *Osuofia* später nach Nigeria folgen, falls der Anwalt sie übers Ohr hauen wollte.*

*In Bezug die Entwicklung des Themas und der Charaktere, *Osuofia in London* zahlreiche Fragen auf. Es macht ihm die zerstörerische Kraft des Stadtlebens auf verwandtschaftliche Beziehungen bewusst. Er macht sich auf einen Ein-Mann-Kreuzzug, um die traditionellen afrikanischen*

reestablish the traditional African values of kinship which have been destroyed by city dwellers' frenzied chase after modern lifestyles. In most of Africa the extended family is still very strong. Brothers, parents, and other relatives feel genuinely entitled to share in the success of one of theirs. Usually, when the support does not come the relations would blame the wife for having a bad influence on her husband. It is no surprise then that Osuofia accuses Samantha of turning his brother away from the family. Osuofia's interactions with Samantha and his occasional monologues highlight traditional gender roles. For instance, Osuofia wonders how his brother could put up with Samantha who cannot cook.

Osuofia's journey to London enables the development of other themes such as social mobility, cultural nationalism, differences between western and African culture, racial prejudice and stereotyping. Prior to becoming very rich Osuofia can barely afford school fees for his children, not to talk of paying his own share of the village development tax. He resorts to trickery in order to avoid paying the money. However, his sudden accession to money redefines not only his status but his relationship with others. The community forgives his past transgressions and joins him to celebrate his fortune.

The theme of cultural nationalism amplifies Osuofia's image as a culture hero. His journey to England and his return with a white woman and his brother's money are regarded by the village as a collective achievement worth celebrating. Osuofia's cultural nationalism is evident in the stress he places on the values of roots and kinship. On his arrival at the airport he makes it a point to correct those who get the pronunciation of his name wrong. To him the mispronunciation is nothing but "mutilating my name."

Besides the cultural nationalism, Osuofia in London contains a strong political subtext. By uprooting Osuofia from the heartland of rural Nigeria to one of the most metropolitan centers of the world the film clearly posits, as Nkem Owoh would later say, that matching one culture

Verwandtschaftswerte wiederherzustellen, die durch die wahnsinnige Jagd der Städter nach dem modernen Lebensstil zerstört wurden. In den meisten Teilen Afrikas sind die ferneren Verwandtschaftsbeziehungen immer noch wichtig. Geschwister, Eltern und andere Verwandte fühlen sich dazu berechtigt, sich am Erfolg eines der ihren zu beteiligen. Wenn dann die gewohnte Unterstützung nicht erfolgt, wird zumeist der Ehefrau ein schlechter Einfluss auf ihren Ehemann nachgesagt. So ist es keine Überraschung, dass Samantha von Osuofia bezichtigt wird, seinen Bruder von der Familie entfernt zu haben. Osuofias Umgang mit Samantha und seine bisweilen stattfindenden Monologe bekräftigen diese traditionellen Geschlechterrollen. So wundert sich Osuofia beispielsweise darüber, wie sein Bruder überhaupt mit Samantha zusammensein konnte, obwohl diese nicht kochen kann.

Osuofias Reise nach London ermöglicht aber auch, dass andere Thematiken angesprochen werden wie beispielsweise soziale Mobilität, kultureller Nationalismus, Unterschiede zwischen der westlichen und der afrikanischen Kultur, rassistische Vorurteile und Stereotypisierungen. Bevor Osuofia reich wurde, konnte er kaum die Schulgebühren seiner Kinder bezahlen, ganz zu schweigen davon, seinen Beitrag für die Entwicklung seines Dorfes beizusteuern. Um zu vermeiden, dass er zahlen sollte, griff er auf kriminelle Methoden zurück. Sein plötzlicher Zugang zu Geld veränderte jedoch nicht nur seinen Status, sondern auch seine Beziehung zu seinen Mitmenschen. Die Gemeinschaft vergibt ihm seine vergangenen Fehlritte und feiert sein Vermögen mit ihm.

Das Thema des kulturellen Nationalismus erweitert das Bild Osuofias um des eines kulturellen Helden. Seine Reise nach England und seine Rückkehr mit einer weißen Frau und dem Geld seines Bruders werden vom Dorf als ein gemeinschaftlicher Erfolg gesehen, der es wert ist, gefeiert zu werden. Osuofias kultureller Nationalismus wird anhand des Gewichtes deutlich, das er den familiären Wurzeln und Verwandtschaft einräumt. Bei seiner Ankunft am Flughafen zeigt er seine Ansicht indem er diejenigen verbessert, die seinen Namen nicht korrekt aussprechen. Für ihn kommt die fehlerhafte Aussprache einer „Verstümmelung meines Namens“ gleich.

against another helps in appreciating both the strong and weak points inherent in both civilizations. Owoh states further that the tendency for the action in his movies to move from the village to the city is deliberate because in so doing he hopes to cause viewers to establish a comparative relationship between western culture and African culture (C/F www.naijarules.com).

As part of the political subtext Samantha represents Westerners and their prejudiced stereotypes of Africa. The journey to Nigeria is a transformative experience, an intellectual and psychological journey meant to reformulate her views of Africa and Africans. Having easily tricked Osuofia the first time she fails to realize that he can learn from the experience. The real reason she follows Osuofia to Nigerian is because she believes that, like all Africans, Osuofia will be foolish enough to let her trick him out of his money. Her confession at the end of the movie, when all her tricks have failed to squeeze money out of Osuofia, is an open admission of westerners' often misunderstanding of African hospitality for stupidity.

Conclusion

The foregoing discussion highlights the fact that folktales' oral mode of transmission and the use of archetypes make it easy for them to be modified by succeeding generations to reflect the popular imagination of their time. This quality makes it possible for the folktale to easily lend itself to the video medium especially in its exploration of identity related issues. Like time honored folktales the videos use the journey motif to provide entertainment and education as well as to construct a pourquoi narrative that strives to reconstruct the variegated and often chaotic images within the self and the external environment into comprehensible socio-cultural narratives.

Abgesehen von dem kulturellen Nationalismus beinhaltet Osuofia in London einen starken politischen Gehalt. Durch die Versetzung Osuofias aus dem Herzen des ländlichen Nigeria in eine der größten Metropolen der Welt, postuliert der Film genau, wie Nkem Owoh sagen würde, wenn die Anpassung an eine Kultur gegenüber einer anderen dabei hilft, die Schwächen und Stärken die in beiden Zivilisationen liegen, wertzuschätzen. Owoh konstatiert dann weiter, dass die Tendenz seiner Handlungen in den Filmen von Dorf zur Stadt, gut überlegt ist, da er dadurch versucht, den Zuschauer zu einer vergleichenden Beziehung zwischen westlicher und afrikanischer Kultur zu bewegen.

Als Teil des politischen Gehalts repräsentiert Samantha die westlichen Menschen und deren vorurteilsbehaftete Stereotypen von Afrika. Die Reise nach Nigeria ist eine transformative Erfahrung, eine intellektuelle und psychologische Erfahrung die dazu dient, die Sicht auf Afrika und Afrikaner zu überdenken. Das erste Mal ausgetrickst, vergisst Samantha, dass Osuofia aus dieser Erfahrung lernen könnte. Der wirkliche Grund, weshalb sie Osuofia nach Nigeria folgt ist, dass sie glaubt, Osuofia würde dumm genug sein und sich das Geld abnehmen lassen. Ihr Geständnis am Ende des Filmes als alle ihre Betrügereien fehlgeschlagen sind und sie kein Geld erhalten hat, ist ein offenes Eingestehen dessen, dass westliche Menschen afrikanische Gastfreundlichkeit oft mit Dummheit verwechseln.

Zusammenfassung

Die mündliche Übertragungsform des Volksmärchens und die Verwendung von Archetypen machen es leicht, dass diese von den folgenden Generationen modifiziert werden um die gängigen Vorstellungen der Zeit zu reflektieren. Diese Qualität ermöglicht es dem Volksmärchen, sich leicht dem Medium Video zu verschreiben und besonders den Entdeckungen im Bereich der Identitätssuche. Ebenso wie die Zeit das Volksmärchen würdigte, so benutzt das Video das Reisemotiv nicht nur um Unterhaltung und Erziehung zu liefern, sondern auch um ein begründendes narratives Moment zu konstruieren, das danach strebt, die variierenden und oft chaotischen Bilder im Selbst und der äußeren Umgebung in verständliche sozio-kulturelle Erzählungen zu übersetzen.

Aus dem Englischen von Andrea Heister

WORKS CITED

A. Printed Works

Akima, Chiji. *Folklore in New World Black Fiction : writing and the oral traditional aesthetics*. Columbus: Ohio State U P, 2007.
Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley, U of California P. 1994.

B. E-texts and websites

Berman Michael: *The Shamanic Themes in Georgian Folktales*. Cambridge Scholars Publishing (E-book version). 2008 www.c-s-p.org/Flyers/9781847185860-sample.pdf, July 13, 2009.
Forman, Marianne Peel. "Journey" Theme in Nepalese Folk Tales and Poetry. <http://www.isp.msu.edu/nepal/Nepal%20Study%20Guide/Unit%205%20Forman.pdf>. 20 May 2009.
Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale (excerpts)*. homepage.mac.com/allanmcnyc/textpdfs/propp.pdf. August 28, 2009.

C. Audiovisuals

My Destiny. Dir. Moses Ebere. Perf. Nkem Owoh, Sam Loco Efe, Chidi Ihezia Okafor, Rich Oganiru. Ariscole Investment.
Osuofia in London. Dir. Kingsley Ogoro. Perf. Nkem Owoh, Charles Angiama, Mara Dewent, Francis Odega, Cynthia Okereke, Victoria Summers. Kingsley Ogoro Production, 2003.
Ukwa 1 & 2 Perf. Nkem Owoh, Amaechi Muonagor, Patience Ozokwor. (studio), 1995.

Zitierte Werke

A. Bücher

Akima, Chiji. *Folklore in New World Black Fiction : writing and the oral traditional aesthetics*. Columbus: Ohio State U P, 2007.
Ukadike, Nwachukwu Frank. *Black African Cinema*. Berkeley, U of California P. 1994.

B. Elektronische Texte und Webseiten

Berman Michael: *The Shamanic Themes in Georgian Folktales*. Cambridge Scholars Publishing (E-book version). 2008 www.c-s-p.org/Flyers/9781847185860-sample.pdf, July 13, 2009.
Forman, Marianne Peel. "Journey" Theme in Nepalese Folk Tales and Poetry. <http://www.isp.msu.edu/nepal/Nepal%20Study%20Guide/Unit%205%20Forman.pdf>. 20 May 2009.
Propp, Vladimir. *Morphology of the Folktale (excerpts)*. homepage.mac.com/allanmcnyc/textpdfs/propp.pdf. August 28, 2009.

C. Audiovisuelle Medien

My Destiny. Dir. Moses Ebere. Perf. Nkem Owoh, Sam Loco Efe, Chidi Ihezia Okafor, Rich Oganiru. Ariscole Investment.
Osuofia in London. Dir. Kingsley Ogoro. Perf. Nkem Owoh, Charles Angiama, Mara Dewent, Francis Odega, Cynthia Okereke, Victoria Summers. Kingsley Ogoro Production, 2003.
Ukwa 1 & 2 Perf. Nkem Owoh, Amaechi Muonagor, Patience Ozokwor. (studio), 1995.

I got geometries in my head On the works of Boris Nzébo

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

The allusions are evident! The traces are clear! The magnitude in the visual language is almost omnipresent and omnipotent...

Heads of all categories: big or small, banana- or apple-shaped, beautiful or ugly... but all carry the peculiar African hair designs that shout at references to other masterpieces. A look at Boris Nzébo's works calls in memory J.D. 'Okhai Ojeikere's photography series hairstyles or the hair salon posters found in several African cities. These advertisement posters of hair styles that are offered by the various coiffeurs have been carried around the world and shown in some exhibitions¹ as a trophy. They have helped to show how dynamic the concept of beauty in Africa is and that the fashion catwalks in Africa are the streets and the market places; reminiscent of the Malian designer, Alphadi. But the downside of these posters is that they have also helped to propagate a stereotype of an "exotic" African art around the world.

But it will be a great mistake to reduce Boris Nzebo's work to this one-dimensional level. Nzébo's paintings, collages and installations are a synapse of a socio-urban re-/ generation and of his cultural awareness. His paintings transform and blend the three-dimensionality of architecture, sculpture and hair design onto the two-dimensionality of a canvas. This is not a mere superimposition of structures with the purpose of an aesthetic representation.

Like many artists in his generation, especially from Douala, the economic port-metropolis in the littoral province of Cameroon (e.g. Patrick Wokmeni or Guy Woueté), Nzébo is interested in a contemporary urban development and nomadic phenomena. This generation's interests manifest themselves, from a geographical point of view, as a research on rural-urban movements (intra- and international) and settlement strategies. From an architectural viewpoint they treat functional and constructional characteristics of space and the interaction with the city dwellers. Their art can also be read on a sociological scope as being influenced by "big city life" behavioral patterns and urbanism as a way of life... with or without knowledge of Louis Wirth's 1938 publication (2).

Ich habe Geometrie in meinem Kopf Zu den Arbeiten von Boris Nzébo

Die Anspielungen sind offensichtlich! Die Spuren ersichtlich! Die Größe innerhalb der visuellen Sprache ist geradezu allgegenwärtig und allgewaltig.

Köpfe aller Kategorien: große oder kleine, bananen- oder apfelförmig, schön oder hässlich; sie alle tragen die typischen afrikanischen Haarschnitte, die Bezug nehmen auf andere Meisterwerke. Ein Blick auf Boris Nzébo's Werke erinnert an die Fotoserien Hairstyles von J.D. 'Okhai Ojeikere oder an die Frisörsalonposter in etlichen afrikanischen Städten. Diese Werbeposter der von Frisören angebotenen Haarschnitte, wurden um die ganze Welt getragen und als Trophäen sogar in manchen Ausstellungen gezeigt. (1) Sie haben dazu beigetragen zu zeigen, wie dynamisch die Vorstellung von Schönheit in Afrika ist und dass Modelaufsteige in Afrika die Strassen und Marktplätze sind, anklingend an den Mailänder Designer Alphadi. Die Kehrseite dieser Poster jedoch ist, dass sie halfen, ein Stereotyp der "exotischen" afrikanischen Kunst um den gesamten Erdball zu propagieren.

Es wäre ein großer Fehler Boris Nzebos Arbeit auf dieses ein-dimensionale Level zu reduzieren. Nzébo's Gemälde, Kollagen und Installationen sind eine Synapse sozial-urbaner Erzeugung bzw. Re-Erzeugung und seines kulturellen Bewusstseins. Seine Gemälde vermischen die Dreidimensionalität von Architektur Skulptur und Haarstilen auf der zweidimensionalen Leinwand. Das ist nicht bloß eine Überlagerung von Strukturen mit der Absicht, eine ästhetische Repräsentation zu erzeugen.

Wie viele Künstler seiner Generation, die aus Douala, der ökonomischen Hafenmetropole in der Küstenprovinz Kameruns, stammen (z.B. Patrick Wokmeni oder Guy Woueté), interessiert sich Nzébo für die zeitgenössische urbane Entwicklung und das Nomaden- Phänomen. Das Interesse dieser Generation bekunden die Künstler aus einem geographischen Blickwinkel heraus als Untersuchung ländlicher und städtischer Bewegung (intra- und international) und Siedlungsstrategien. Von einem architektonischen Blickwinkel aus betrachtet, beschäftigen sie sich mit funktionalen und baulichen Charakteristika von Raum und der Interaktion der Stadtbewohner. Ihre Kunst kann auch unter soziologischem Gesichtspunkt untersucht werden, nämlich beeinflusst vom big city life –Verhaltensmuster und der Stadtplanung als Lebensgefühl

- mit oder ohne Kenntnis von Louis Wirths'1938 erschienenen Publikation (2).



▲ REGARD URBAIN / Oil on canvas Boris Nzebo © Paul Huf

In his poetic collage with the title village (2008) Nzébo combines a cut-out profile of a female head with a frontal picture of a house... one of those wooden houses constructed in the villages around Douala. Another picture of a plaited head's rear-view is added, as if trying to show all dimensions of the head, with the house being the face and his drawings eyes. Kwatt of exile (2008) is a similar collage piece: Cut-out profiles, shifted and pasted; a walking black structure in the profile; all pasted on a picture of a wooden house. This becomes interesting when one understands what "kwatt" means: "Kwatt" is a bastardized and amputated word from English, quarter and French, "quartier" derived from Cameroon's lingua-franca, Pidgin and Franglais... thus a reflection on a refuge home or quarter.

Nzébo's acrylic paintings, occasionally on a 100x100cm canvas, carry themes like Couloir d'Or, Voisine de rue, Construction du milles-pattes or Vulgarisation, all from 2008. The titles draw allusions sometimes to the plaited heads or the geometrical structures with which they are superimposed and do recount a story of Nzébo's social context. Painted in bright and almost pop art-like colours, the paintings are like a summary of points, lines, levels and curves that culminate to a geometrical cluster.

In seiner poetischen Kollage mit dem Titel Village (2008) kombiniert Nzébo den Ausschnitt eines weiblichen Kopfes mit einer Frontalabbildung eines Hauses, eines jener Holzhäuser, die in den umliegenden Dörfern von Douala zu finden sind. Ein weiteres Abbild von der Hinteransicht eines geflochtenen Haarschopfes ist hinzugefügt worden, so als ob alle Dimensionen des Kopfes gezeigt werden sollen: Das Haus als Gesicht mit seinen gezeichneten Augen. Kwatt of exile (2008) ist ein ähnliches Kollagenbild: Ausgeschnittene Profile, verschoben und wieder aufgeklebt, eine laufende schwarze Struktur im Profil, alles aufgeklebt auf das Bild eines Holzhauses. Das wird interessant, wenn man versteht, was kwatt bedeutet: Kwatt ist ein verfälschtes und verkürztes Wort des englischen quarter und französischen quartier und ist abgeleitet aus Kameruns Umgangssprachen Pidgin und Franglais, demzufolge eine Reflexion über einen Schutz- und Zufluchtsort.

Nzébo's Acryl-Gemälde, bisweilen auf Leinwänden von 100x100 cm, tragen Themen wie Couloir d'Or, Voisine de rue, Construction du milles-pattes oder Vulgarisation (alle aus dem Jahr 2008). Die Titel beziehen sich manchmal auf geflochtene Haare oder geometrische Strukturen, mit denen sie übereinanderliegen und eine Geschichte zu Nzébo's sozialem Hintergrund erzählen. Gemalt in leuchtenden und Pop-Art-ähnlichen Farben, sind diese Gemälde wie eine Zusammenfassung

His affinity to geometrical structures and space is also visible in his installation entitled *Ville coiffée* (2009). This installation encompasses hundreds of same-sized pictures of houses and city views with drawings and collages of heads on them. All these pictures are pasted on a wall corner and floor, so that a three-dimensionality is simulated. The play of words in the title refers on the one hand to hairdressing people and is on the other hand a metaphor on making a city look clean, handsome and elegant. In short it is about shaving the city! The French word “coiffer” is also a synonym for controlling or manipulating, id est maybe a bid for his generation to take things into their hands and put some order around.

Boris Nzébo's works are in Beuys' sense social sculptures; but in the head. Even though they treat geometry or are in a quest for form, they usually defy or cannot be simplified to the concept of a sculpture as a three-dimensional entity in space! This complies with Beuys' theory that “sculpture could not be identified with material objects alone, but rather that the sculptural element encompasses other, invisible entities as well”³. They are silhouettes of the context young artists of African origin find themselves in today and thus carry this fine blend of beauty, concept and form.

Just like Ojeikere's poignant photo series on hair sculptures, hairstyles, are intended to keep in memory this ephemeral art of plaiting and a traditional entity, so is the case too with Nzébo who consciously or unconsciously embalms this art and culture in his works.

Boris Nzébo strives for a combination of inorganic and organic forms. This is already given, as he already has geometries in his head.

(Endnotes)

1. Plakate in Afrika; 20. Oktober 2005 bis 26. Februar 2006; Iwalewa Haus
2. Louis Wirth: Urbanism As A Way of Life. 1938, P. 1-24. In: American Journal of Sociology 44
3. Wolfgang Zumdick: Social Sculpture Research Unit, 2008; Oxford Brookes University

von Punkten, Linien, Level und Kurven, die in einer geometrischen Anhäufung gipfeln.

*Seine Affinität zu geometrischen Strukturen und zum Raum ist auch einsehbar in seiner Installation **Ville coiffée** (2009). Diese Installation umfasst hunderte gleichgroßer Bilder von Häusern und Stadtansichten, überlagert mit Zeichnungen und Kollagen von Köpfen. All diese Bilder wurden auf Mauerecken und den Boden geklebt, um eine Dreidimensionalität zu simulieren. Das Wortspiel im Titel bezieht sich einerseits auf das Frisieren von Leuten und ist auf der anderen Seite eine Metapher dafür, eine Stadt sauber, schön und elegant aussehen zu lassen. Kurz gesagt, es geht um das Frisieren der Stadt. Das französische Wort coiffer ist auch ein Synonym für Kontrolle oder Manipulation, also eine Aufforderung an seine Generation, die Dinge in die Hand zu nehmen und ein wenig Ordnung zu schaffen.*

Boris Nzébos Werke sind im Beuys'schen Sinn soziale Skulpturen, aber im Kopf. Obwohl sie sich mit Geometrie beschäftigen oder auf der Suche nach Form sind, setzen sie sich gewöhnlich darüber hinweg und können nicht vereinfacht werden als Skulpturenkonzept mit einem dreidimensionalem Dasein im Raum. Das steht im Einklang mit Beuys' Theorie, dass eine “Skulptur nicht allein durch materielle Objekte identifiziert werden kann, sondern dass bildhauerische Elemente andere, unsichtbare Dinge, ebenfalls umfassen”(3). Sie sind Silhouetten im Kontext junger Künstler mit afrikanischem Ursprung, die sich im Heute finden und demnach diese feine Mischung aus Schönheit, Konzept und Form tragen.

Wie Ojeikere's ergreifende Fotoserien von Haarskulpturen Hairstyles an die flüchtige Kunst des Malens und der traditionellen Gebilde erinnern sollen, so ist es der Fall bei Nzébo, der bewusst oder unbewusst diese Kunst und Kultur in seinen Arbeiten einfließen lässt.

Boris Nzébo bemüht sich um eine Kombination aus organischen und nicht-organischen Formen. Das beginnt schon damit, dass er Geometrie in seinem Kopf hat.

Aus dem Englischen von Claudia Lamas Cornejo

(Endnoten)

1. Plakate in Afrika; 20. Oktober 2005 bis 26. Februar 2006; Iwalewa Haus
2. Louis Wirth: Urbanism As A Way of Life. , 1938, P. 1-24. In: American Journal of Sociology 44
3. Wolfgang Zumdick: Social Sculpture Research Unit, 2008; Oxford Brookes University

▼ PROFIL I / Oil on canvas © Boris Nzébo



Remdoogo: An opera house for Africa Christoph Schlingensief's vision of a creative cultural exchange

Simone Kraft

It started to get serious at the beginning of the year 2010. In Laongo, about a one-hour drive from Burkina Faso's capital Ouagadougou, the foundations were laid for "Remdoogo", the first festival theatre on the African continent. Thus, initiator Christoph Schlingensief's ambitious, sometimes even improbable project is officially taking shape. In Laongo, the director and artist wants to realise his vision of an opera house in Africa. A vision reminiscent of Fitzcarraldo's dream, who tried to realize , to realise his dream of an opera in the Jungle in an enormous show of strength. Yet, what remains fiction in Herzog's movie, Schlingensief wants to transfer into reality.

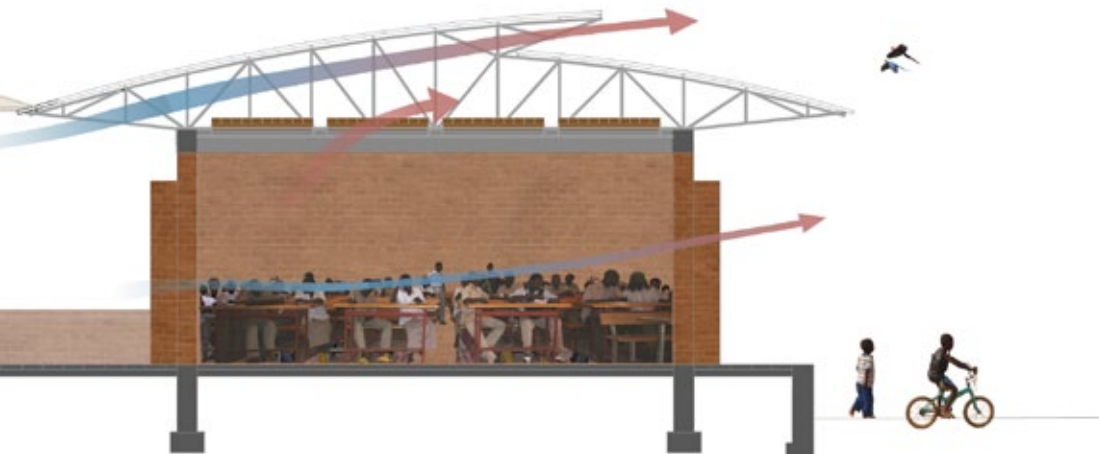
Remdoogo: Ein Festspielhaus für Afrika Christoph Schlingensief's Vision vom kreativen Austausch der Kulturen

Anfang des Jahres wurde es ernst. In Laongo, knapp eine Autostunde entfernt von Ouagadougou, der Hauptstadt von Burkina Faso, wurde der Grundstein gelegt für „Remdoogo“, das erste Festspielhaus auf dem afrikanischen Kontinent. Damit nimmt ein ehrgeiziges, zuweilen auch unwahrscheinliches Projekt offiziell Gestalt an, auf das sein Initiator Christoph Schlingensief lange hingearbeitet hat. In Laongo will der Regisseur und Künstler seine Vision von einem Opernhaus in Afrika verwirklichen. Eine Vision, die auch ein wenig an den Traum Fitzcarraldos erinnert, der in einem enormen Kraftakt alles daransetzt, seinen Traum von einer Oper im Dschungel wahr werden zu lassen. Was in Herzogs Film jedoch Fiktion bleibt, will Schlingensief Realität werden lassen.

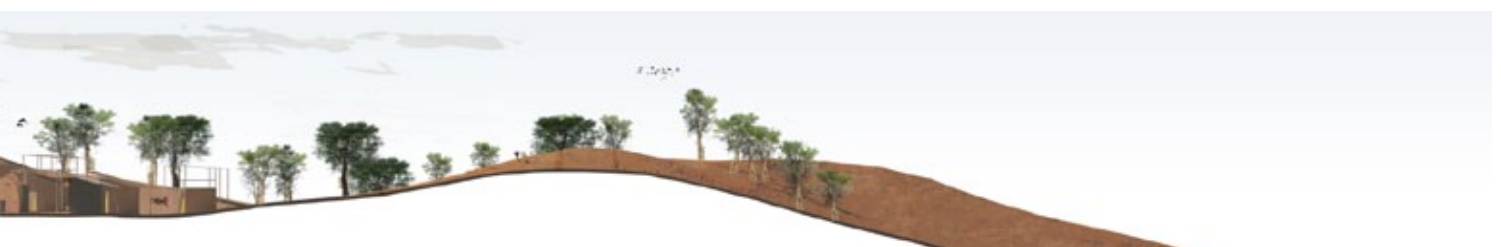




▲ Plan of the opera village with the festival hall as the spiral's nucleus, surrounded by residential units;
 school with film and music classes to the western side
Plan des Operndorfs mit dem Festspielhaus in der Mitte der Spirale, umgeben von Wohnmodulen, westlich davon die Schule mit Film- und Musikklasse



▲ School, cross section
Querschnitt Schule
 ▼ Section of the opera village with school, residential units and festival hall
Schnitt durch das Operndorf mit Schule, Wohnmodulen und Festspielhaus



Against all odds: A festival theatre in Africa

It took him a while, to find the adequate location, but finally Schlingensief found one in Burkina Faso, one of the poorest countries in the world, yet considered politically stable. Moreover, Burkina Faso is the centre of African motion picture and theatre. There is one pivotal difference between Schlingensief and the filmic Fitzcarraldo: he could convince several supporters, among them numerous prominent names such as writer Henning Mankell, German pop singer Herbert Grönemeyer and film producer Roland Emmerich. Furthermore, the Goethe-Institut and the federal Bundeskulturstiftung support the project, while former federal president Horst Köhler established the connections to the Burkinabe government, thus enabling the formation of a contract.

And last but not least, Schlingensief has renowned architect Diébédo Francis Kéré on his side, an experienced master builder from Burkina Faso residing in Berlin. Kéré is an architect well-known for building in a sustainable way, respecting the natural and living conditions on site: his design of a primary school in his native village Gando gained Kéré the Aga Khan Award in 2004, one of the most important awards in the architecture world. Only recently, in 2010, he was awarded the second BSI Swiss Architectural Award. (See Interview with D. F. Kéré)

Against all odds: Ein Festspielhaus in Afrika

Lange hat der Regisseur nach dem passenden Ort gesucht, bis seine Wahl auf Burkina Faso fiel, eines der ärmsten Länder der Welt, das jedoch seit Jahren als weitgehend politisch stabil gilt. Zudem ist Burkina Faso das Zentrum des afrikanischen Films und Theaters. Etwas hat Schlingensief dem filmischen Fitzcarraldo voraus, das es ihm ermöglicht, jetzt im wahrsten Sinne Nägel mit Köpfen zu machen: Er konnte zahlreiche Unterstützer auch aus prominenten Reihen von seinem Vorhaben überzeugen – so helfen etwa Henning Mankell, Herbert Grönemeyer und der Filmregisseur Roland Emmerich mit Spenden. Auch das Goethe-Institut und die Bundeskulturstiftung fördern das Projekt, während der ehemalige Bundespräsident Horst Köhler Verbindungen zur Regierung in Burkina Faso hergestellt und so den Vertragsabschluss ermöglicht hat.

Und nicht zuletzt hat Schlingensief den renommierten Architekten Diébédo Francis Kéré an seiner Seite, einen erfahrenen Baumeister aus Burkina Faso mit Wohnort Berlin. Mit ihm hat er einen Architekten gewonnen, der für sein nachhaltiges, den Natur- und Lebensverhältnissen angepasstes Bauen bekannt ist: Für das Projekt einer Dorfschule in seinem Heimatort Gando hat Kéré 2004 den Aga-Khan-Preis erhalten, einen der wichtigsten Architekturpreise der Welt; vor Kurzem wurde er mit dem zweiten BSI Swiss Architectural Award ausgezeichnet. (D. F. Kéré im Interview)



Remdoogo: Building an opera village

Kéré gave a shape to Schlingensief's dream, Remdoogo. Strictly speaking, the festival house project comprises not just a concert hall, but an entire village: planned are, in addition to the theatre, a school for 500 students between 5 and 17 years old, a guesthouse, artists' workshops, a health station, a restaurant, housing, a well and solar panels. The entire project follows the "extended definition of art" as formulated by Beuys and as supported decisively by Schlingensief. He considers the opera village as a "social sculpture" and thus not as another example of development aid which the continent has seen in countless numbers, and with more or less success. Yet, it is neither a simple cultural transfer of the European opera model. Rather Remdoogo is to be a meeting point for African and German-speaking artists offering them the chance to work together at eye level.

Remdoogo: Ein Operndorf wird gebaut

Kéré hat Schlingensiefs Traum mit Remdoogo eine Gestalt gegeben und realisiert es jetzt in Laongo. Genau genommen handelt es sich mit dem Festspielhausprojekt nicht nur um eine Konzertanlage, sondern um ein ganzes Dorf: Geplant sind neben dem Theater auch eine Schule für 500 Schüler im Alter von 5 bis 17 Jahren, ein Gästehaus, Künstlerwerkstätten, eine Krankenstation, ein Restaurant, viele Wohnungen sowie Brunnen und Solaranlagen. Damit steht das Projekt ganz im Zeichen des erweiterten Kunstbegriffs, wie ihn Beuys formuliert hat und den Schlingensief überzeugt vertritt. Als soziale Plastik soll das Operndorf gerade kein weiteres der unzähligen Entwicklungshilfeprojekte für Afrika sein, wie sie in mehr oder minder erfolgreicher Zahl über den Kontinent verteilt sind. Es soll aber auch keinen simplen Kulturtransfer des europäischen Opernmodells darstellen. Vielmehr ist es als Begegnungsstätte für afrikanische und deutschsprachige Künstler gedacht, die gemeinsam arbeiten, sich austauschen und auf gleicher Ebene kennenlernen sollen.

▼ School, longitudinal section
Längsschnitt Schule



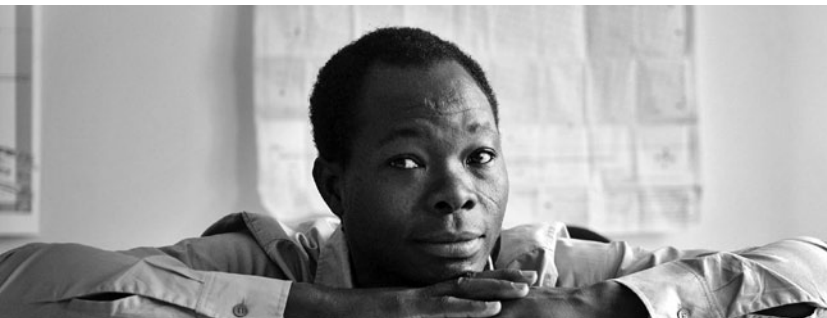
Kéré's design seeks at connecting the central European theatre and opera model with local architecture. Structured as a traditional African kraal, the opera house will rise in the centre of the village, surrounded by further buildings spiraling around it. Solely local materials such as clay, laterit, gum wood and loam rendering will be used for construction. For reinforcing elements such as beams, columns, ring-beams and foundations, concrete will be used. The buildings are constructed of simple basic moduls which can be produced in self-construction. Due to the massive walls and the big overhang roofs, there is no need for energetically extensive air conditioning. Remdoogo will be constructed according to Kéré's building criteria and concept of sustainable architecture.

Die von Kéré geplante Anlage will das mitteleuropäische Theater- und Opernmodell mit der lokalen Baukunst verbinden. Aufgebaut wie ein traditioneller afrikanischer Kraal wird sich in der Mitte des Dorfes das fünfhundert Zuschauer fassende Festspielhaus erheben, um das sich in Spiralen die weiteren Gebäude gruppieren. Gearbeitet wird ausschließlich mit vor Ort vorhandenen Baumaterialien wie Lehm, Lateritstein, Eukalyptusholz und Tonverputz. Zur Verstärkung werden Säulen und Träger sowie Fundamente aus Beton eingesetzt. Die Bauten bestehen aus einfachen Basismodulen, die in Eigenarbeit angefertigt werden können. Dank der massiven Wände und der flächigen, überhängenden Dächer kann auf eine energieaufwändige Klimaanlage verzichtet werden. Bei Remdoogo kommen Baukriterien zum Einsatz, die Kérés Vorstellungen von einer nachhaltigen Architektur entsprechen.



The article was written before Christoph Schlingensiefel deceased in August 2010. The construction of "Remdoogo" will continue under the auspices of the Festspielhaus gGmbH, a charitable association cooperating with the federal Bundeskulturstiftung and the Goethe-Institut.

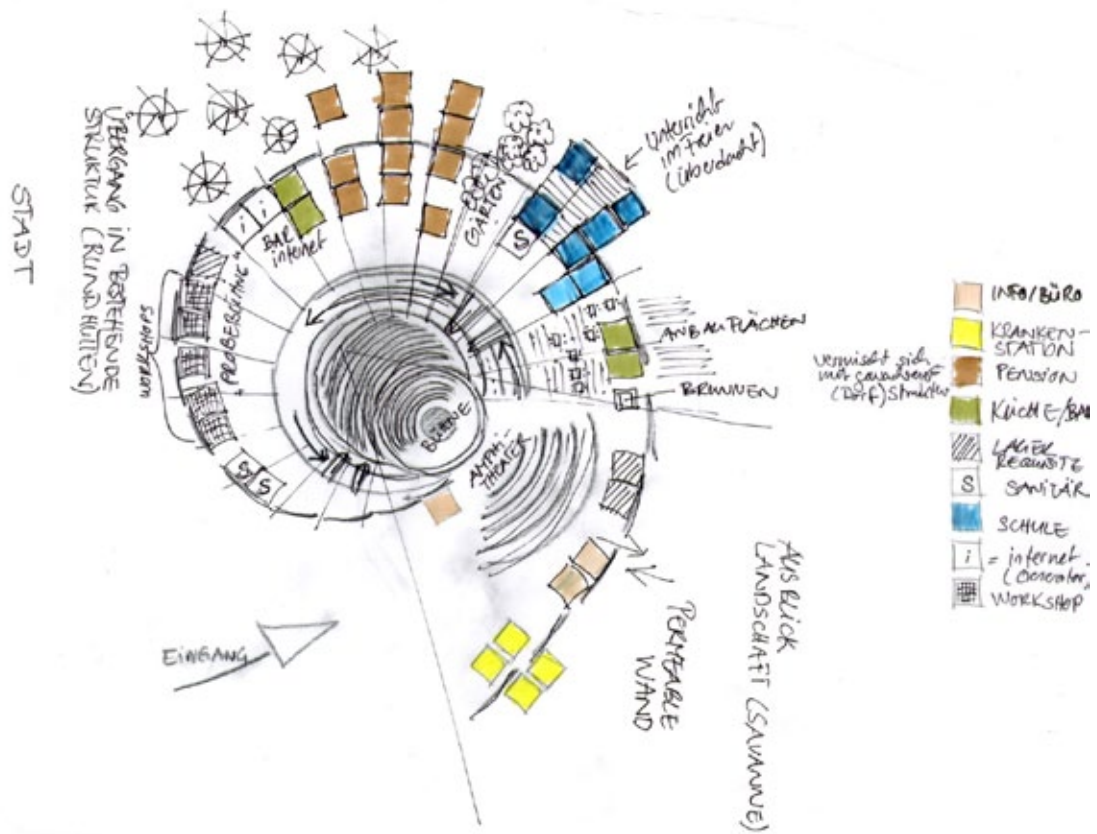
Der Text entstand vor Christoph Schlingensiefels Tod im August 2010. Die Arbeiten an „Remdoogo“ laufen davon unbeeinflusst unter der Festspielhaus gGmbH, einer gemeinnützigen GmbH, die mit der Bundeskulturstiftung und dem Goethe-Institut zusammenarbeitet, weiter.



◀ Diébédo Francis Kéré

▼ Model collage of the opera village_festival hall with surrounding residential units
Modellcollage des Operndorfs_Festspielhaus mit umliegenden Wohnmodulen





Early conceptual drawing of the opera village ▲
Frühe Konzeptskizze zum Operndorf

Model collage of the opera village / view of the opera village ►
Modellcollage des Operndorfs_Blick über die Gesamtanlage des Operndorfs

Model collage of the opera village ▼
Modellcollage des Operndorfs









▲ Model collage of the opera village / view of the opera village
Modellcollage des Operndorfs_Blick über die Gesamtanlage des Operndorfs

The Presence of contemporary African art in private German collections and her publications

Dorina Hecht

Contemporary African art from private German collections is not very well known in the public perception – and the publications on this subject are even less common. Surprisingly enough, since some of today's most important artists with an African origin were already perceived by German collectors more than 20 years ago. The Westphalian shoe manufacturer, Hans Bogatzke, for example built up the most extensive German collection of contemporary African art within 20 years. His collection encompassed works of almost all famous artists with African roots, including Ghada Amer, Loulou Cherinet, Marlene Dumas, Kendell Geers, Ingrid Mwangi, Yinka Shonibare, Romuald Hazoumé or Chéri Samba. Nevertheless, the collection Bogatzke was firstly never published as a complete collection – only partially in Ondambo. African Art Forum/Afrika Kunst Forum in 2000 – and, secondly, this collection is no longer based in Germany. The Angolan artist and a friend of Bogatzke Fernando Alvim sold more than one thousand paintings, videos and sculptures after his death in 2006 to the Congolese collector Sindika Dokolo, who showed a part of this collection in the African pavilion on the Venice Biennale in 2007. (3)

Präsenz zeitgenössischer afrikanischer Kunst in deutschen Privatsammlungen und ihre Publikationen

Zeitgenössische afrikanische Kunst (1) aus deutschen Privatsammlungen ist in der öffentlichen Wahrnehmung wenig präsent – und aktuelle Publikationen zu diesem Thema sind den meisten noch weniger gegenwärtig. Dabei wurden einige der heute wichtigsten Künstler mit afrikanischer Herkunft schon vor über 20 Jahren von Sammlern in Deutschland wahrgenommen und angekauft. Die umfangreichste deutsche Sammlung mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst baute der westfälische Schuhfabrikant Hans Bogatzke innerhalb von 20 Jahren auf. Sie umfasste Arbeiten von fast allen namhaften Künstler mit afrikanischen Wurzeln, wie Ghada Amer, Loulou Cherinet, Marlene Dumas, Kendell Geers, Ingrid Mwangi, Yinka Shonibare, Romuald Hazoumé oder Chéri Samba. Die Sammlung Bogatzke wurde jedoch einerseits nie als eigene Sammlung veröffentlicht – nur teilweise in Ondambo. African Art Forum/Afrika Kunst Forum (2) von 2000 – und sie befindet sich andererseits nicht mehr in Deutschland. Der mit Bogatzke befreundete angolanische Künstler Fernando Alvim verkaufte die über tausend Gemälde, Videos und Skulpturen nach Bogatzkes Tod 2006 an den Kongoleser Sindika Dokolo, der einen Teil dieser Sammlung 2007 im afrikanischen Pavillon auf der Biennale in Venedig zeigte. (3)

Another example worth mentioning is the collection of contemporary African art by Artur and Heidrun Elmer, which has also been partly published. Amongst others, the collection comprises works of the Cameroonian installation artist Pascale Marthine Tayou, the English-Nigerian artist Sokari Douglas Camp, known for her welded metal sculptures, the painter and sculptor George Lilanga Di Nyama from Tanzania and the photographer Malick Sidibé from Mali as well as the painter Chéri Cherin (DRC), Kwesi Owusu-Ankomah (Ghana/Germany), Chéri Samba (DRC) and the photographers Aimé Ntakyika (Burundi) and Seydou Keita (Mali). Artur and Heidrun Elmer published these artists in 2002 in *Afrika – Begegnung, Künstler, Kunst, Kultur* and in 2005 in *Retour au future, Collection Elmer*.

Besides the above mentioned publications, one can name other publications in this context, namely by the few other major collectors Péus, Kleine-Gunk, Bender or Greiffenberger. However, many of these collections were set-up in between the 1970s to the 1990s and hence differ stylistically from other contemporary positions. In the publications of such collections, artists like Sane Wadu (Kenya), Twins Seven Seven (Nigeria) or John Takawira (Zimbabwe) are featured..

*Danach publizierten das Sammlerehepaar Artur und Heidrun Elmer einen Teil ihrer Sammlung zeitgenössischer afrikanischer Kunst. Zu dieser Sammlung gehören unter anderem der Kamerunische Installationskünstler Pascale Marthine Tayou, die für ihre geschweißten Metallsulpturen bekannte englisch-nigerianische Künstlerin Sokari Douglas Camp, der Maler und Bildhauer George Lilanga Di Nyama aus Tansania und der Fotograf Malick Sidibé aus Mali und weiterhin der Maler Chéri Cherin (DR Kongo), Kwesi Owusu-Ankomah (Ghana/ Deutschland), Chéri Samba (DR Kongo) und der Fotokünstler Aimé Ntakyika (Burundi) und Seydou Keita (Mali). Artur und Heidrun Elmer publizierten diese Künstler 2002 in *Afrika – Begegnung, Künstler, Kunst, Kultur* und 2005 in *Retour au future, Collection Elmer*. (4)*

Neben Veröffentlichungen ihrer Sammlung könnten in dem Zusammenhang auch die Publikationen der Sammlungen Péus, Kleine-Gunk, Bender oder Greiffenberger genannt werden. Allerdings entstanden viele ihrer Exponate in den 1970er bis 1990er Jahren und unterscheiden sich daher stilistisch von aktuellen zeitgenössischen Positionen. In ihren Publikationen finden sich Künstler wie Sane Wadu (Kenia), Twins Seven Seven (Nigeria) oder John Takawira (Simbabwe).

The latest example for a publication of a collection of contemporary African art in Germany is the 445-pages book of the Walther Collection. In September of 2010 the German-American collector, Artur Walther, published his collection of numerous African photographers under the title *Events of the Self: Portraiture and Social Identity: Contemporary African Photography from the Walther Collection*. Under the artistic management of Okwui Enwezor, Walther initiated an exhibition and an accompanying catalogue which introduce three generations of African artists and photographers: for example Seydou Keïta (Mali), Malick Sidibé (Mali), J.D. 'Okhai Ojeikere (Nigeria), Rotimi Fani-Kayode (Nigeria), Santu Mofokeng and Nontsikelelo Veleko (both South Africa).

The Walther Collection, which also encloses works of Weiwei Ai, Günter Förg, Candida Höfer or Louise Lawler; the corporate art collection Daimler Art Collection, which is among others focused on South African art and collections like the Julia Stoschek Collection with works by Nandipha Mntambo, demonstrate the establishment of the simultaneous collecting of artists with African origins and European, American, Latin American or Asian artists. A natural contact arises among collectors and contemporary artists of African origin, whereby the works of these artists are understood as art works and not primarily as African art works.

*Das jüngste Beispiel für die Veröffentlichung einer Sammlung zeitgenössischer afrikanischer Kunst in Deutschland ist das 445-Seiten starke Buch der Walther Collection. Im September 2010 veröffentlichte der deutsch-amerikanische Sammler Artur Walther einen Teil seiner Sammlung mit Arbeiten von zahlreichen afrikanischen Fotografen unter dem Titel *Events of the Self: Portraiture and Social Identity: Contemporary African Photography from the Walther Collection*. (5) Unter der künstlerischen Leitung des nigerianischen Kurators Okwui Enwezor hat Artur Walther eine Ausstellung mit Katalog initiiert, die drei Generationen afrikanischer Künstler und Fotografen vorstellt: darunter Seydou Keïta (Mali), Malick Sidibé (Mali), J.D. 'Okhai Ojeikere (Nigeria), Rotimi Fani-Kayode (Nigeria), Santu Mofokeng und Nontsikelelo Veleko (beide Südafrika).*

Die Walther Collection, die auch Arbeiten von Ai Weiwei, Günter Förg, Candida Höfer oder Louise Lawler umfasst; die Unternehmenssammlung Daimler Art Collection,⁶ die unter anderem auf südafrikanische Kunst fokussiert ist, und Sammlungen wie die Julia Stoschek Collection mit Arbeiten von Nandipha Mntambo (7) zeigen, dass sich das simultane Sammeln von Künstlern afrikanischer Herkunft mit europäischen, amerikanischen oder asiatischen Künstlern durchsetzt. Diese Entwicklung führt zu einem erfreulichen Fazit: Unter Sammlern etabliert sich ein selbstverständlicher Umgang mit zeitgenössischen Künstlern afrikanischer Herkunft, deren Arbeit nicht in erster Linie als „afrikanisch“ begriffen wird.

(Endnotes)

1. This article is an extract of: Hecht, Dorina: Published German collections. In: Hecht, Dorina/Kawik, Günter (Hg.): Africa and the Arts. Insights to the private German collections, which will appear probably in October 2010. Within this publication the type of writing contemporary "African" art is explained.

2. Bogatzke, Hans/Brockmann, R./Ludzuweit, C.: Ondambo. African Art Forum/Afrika Kunst Forum. Verlag Gamsberg Macmillan, Windhoek 2000

3. Compare: Péus, Gunter: Afrika hat Besseres verdient. In: <http://www.stern.de/kultur/kunst/biennale-venedig-afrika-hat-besseres-verdient-595194.html>. [Stand August 2010]

4. Afrika. Begegnung. Künstler Kunst Kultur aus der Sammlung Artur und Heidrun Elmer. Catalog, Viersen 2002. And: Retour au future. Collection Elmer. Catalog, Luxemburg 2005.

5. Enwezor, Okwui: Events of the Self. Portraiture and Social Identity. Contemporary African Photography from the Walther Collection. Steidl, Göttingen 2010.

6. Wiehager, Renate: BLITZEN-BENZ BANG. Daimler Art Collection. Mixed Media, Sculptures, Commissioned Works. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.

7. Compare: Péus, Camilla: Schwarz, Weiß und alle Farben. In: Art. Das Kunstmagazin. Juni 2010, S. 32.

(Endnotes)

1. Dieser Artikel ist in leicht abgewandelter Form ein Auszug aus: Hecht, Dorina: Veröffentlichte Sammlungen in Deutschland. In: Hecht, Dorina/Kawik, Günter (Hg.): Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen, das voraussichtlich im Oktober 2010 erscheinen wird. Innerhalb dieser Publikation wird die Schreibweise zeitgenössische "afrikanische" Kunst erläutert.

2. Bogatzke, Hans/Brockmann, R./Ludzuweit, C.: Ondambo. African Art Forum/Afrika Kunst Forum. Verlag Gamsberg Macmillan, Windhoek 2000.

3. Vergleiche: Péus, Gunter: Afrika hat Besseres verdient. In: <http://www.stern.de/kultur/kunst/biennale-venedig-afrika-hat-besseres-verdient-595194.html>. [Stand August 2010]

4. Afrika. Begegnung. Künstler Kunst Kultur aus der Sammlung Artur und Heidrun Elmer. Ausstellungskatalog, Viersen 2002. Und: Retour au future. Collection Elmer. Ausstellungskatalog, Luxemburg 2005.

5. Enwezor, Okwui: Events of the Self. Portraiture and Social Identity. Contemporary African Photography from the Walther Collection. Steidl, Göttingen 2010.

6. Wiehager, Renate: BLITZEN-BENZ BANG. Daimler Art Collection. Mixed Media, Sculptures, Commissioned Works. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2009.

7. Vergleiche: Péus, Camilla: Schwarz, Weiß und alle Farben. In: Art. Das Kunstmagazin. Juni 2010, S. 32.

Investing in contemporary African art?

Stefan Klein

Taking a closer look at the worldwide auction business, you will notice, that the market for contemporary African art is growing. But the growth is no longer driven by western collectors only, as it was in the past. In Africa, especially in Western Africa, an increasing middle class is spending money on contemporary African art. Due to the rising demand, new auction houses were founded in Nigeria (2008) and Ghana (2010). The quality level of the artworks offered is high. Most works that are found there are those of west-African artists. The acceptance rate in Nigeria is nearly 100 %. Practically none of the works is sold below the low estimate. In the Republic of South Africa, Stephan Welz & Co. - in cooperation with Sotheby's has been engaged in contemporary African art for a long time already.

In the Western world, Sotheby's played the role of a pioneer in June 1999 when it held a theme auction for modern and contemporary African art in London. 56 of the 57 lots found a new owner. Thereof, 42 of the sold artworks were knocked down above the high estimate. Nevertheless, it took some time before the market for contemporary African art accelerated considerably on a worldwide level. In spring 2007, the World Bank launched a series of exhibitions, using the headline "Africa Now!". A highlighted exhibition called „Africa Now! Emerging Talents From a Continent“ was opened in December 2008. It showed works by African artists from all African regions. Last but not least, the interest of the general art business has been focused on contemporary African art through the commitment of the World Bank. This has also lead to higher turnovers. Since the year 2007, the auction houses Gaia, Bonhams and Philipps de Pury have been holding auctions of contemporary African art regularly. From time to time, the two major auctioneers Christies and Sothebys include single artworks of African artists into their postwar or contemporary art auctions. There is a brisk interest in New York, London and Paris

Investieren in zeitgenössische afrikanische Kunst?

Betrachtet man das weltweite Auktionsgeschehen, so kann man feststellen, dass der Markt für zeitgenössische afrikanische Kunst wächst. Das Wachstum wird aber längst nicht mehr nur von westlichen Käufern getragen. In Afrika, insbesondere in Westafrika, leistet sich eine wachsende Mittelschicht zeitgenössische afrikanische Kunst. Im Zuge des gesteigerten Interesses sind neue Auktionshäuser in Nigeria (2008) und Ghana (2010) gegründet worden. Das Angebot bewegt sich auf hohem Niveau. Zur Versteigerung kommen fast ausschließlich Werke westafrikanischer Künstler. Die Zuschlagsquoten in Nigeria liegen bei nahezu 100 %. So gut wie kein Werk wird unter dem Schätzwert zugeschlagen. In Südafrika ist für das Auktionshaus Sothebys in Kooperation mit Stephan Welz zeitgenössische afrikanische Kunst schon länger ein wichtiges Thema.

In der westlichen Welt fungierte Sothebys im Juni 1999 als Pionier. Es setzte eine eigene Themenauktion für moderne und zeitgenössische afrikanische Kunst in London an. Es wurden damals 56 von 57 Losen zugeschlagen. 42 der verkauften Lose lagen über dem oberen Schätzwert. Doch es dauerte einige Jahre bis sich weltweit in Bezug auf afrikanische Kunst deutlich mehr bewegte. Im Frühjahr des Jahres 2007 startet die Weltbank mit einer Reihe von Ausstellungen unter dem Titel Africa Now!. Nicht zuletzt lenkte das Engagement der Weltbank das Interesse des Kunstbetriebs auf die zeitgenössische afrikanische Kunst und trieb die Umsätze nach oben. Ab dem Jahr 2007 halten die Auktionshäuser Gaia, Bonhams und Philipps de Pury erstmalig Auktionen mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst ab. Die beiden Marktschergewichte Christies und Sothebys binden vereinzelt Werke von afrikanischen Künstlern in ihre Postwar- oder Contemporary Art – Auktionen ein. Das Interesse in New York, London und Paris ist rege.

The range of artworks is intermingled. At Philipps de Pury, the acceptance rate reached 62 percent in May 2010. 43 of the artworks sold were knocked down (inclusive of premium) above the high estimate. The result shows evidence of a robust and healthy market, but also of a choosy patronage.

What are the right artworks to invest in and what artworks are in demand on today's and tomorrow's art market? If you analyse the past auctions, and if you follow the gallery business, you will notice that selected works of South African artists such as Marlene Dumas (b. 1953, Rep. of South Africa), Irma Stern (b. 1894 - † 1966, Rep. of South Africa) and William Kentridge (b. 1955, Rep. of South Africa) realize top prices. Collectors might know Esther Mahlangu (b. 1935, Rep. of South Africa), even though she's not found at the high-end market: She applied traditional Ndebele patterns onto a BMW 535i. In the Western part of the continent, artists like El Anatsui (b. 1944, Ghana), Sow Ousmane (b. 1935, Senegal), Yinka Shonibare (b. 1962, U.K.), Ben (Benedict Chukwukadibia) Enwonu, M.B.E. (b. 1917 - † 1994, Nigeria), and Chéri Samba (b. 1956, D.R.Congo) are important to mention.

All of them realized top prices with selected works. If their estimated prices were not lined, customers snapped at the chance when works of Abdoulaye Konaté (b. 1953, Mali), Owusu Ankomah (b. 1956, Ghana) and Ransom Stanley (b. 1953, U.K.) were called. On a more economic price level, you find paintings of Chéri Cherin (b. 1955, D.R.Congo) and of Ablade Glover (b. 1934, Ghana). He has been recognized for his well-known African market scenes. Recently, customers have also been interested in the works of the Oshogbo school artists like Muraina Oyelami, Twins Seven Seven and others (Nigeria) too. The art market has known the artists of the Oshogbo school for more than 40 years. Half of the African artists listed in the top ten (sorted by realized single auction prices) originate from Western African countries.

Das Angebot ist durchwachsen. Bei Philips de Pury lag die Zuschlagsquote im Mai 2010 bei 62 %. Etwa ein Drittel der verkauften Lose wurden inklusive Aufgeld über dem oberen Schätzwert zugeschlagen. Das zeugt von einem robusten und gesunden Markt, aber auch von einer wählerischen Klientel.

Welche Werke eignen sich als Investition, sind also heute wie morgen auf dem Kunstmarkt gefragt? Analysiert man die vergangenen Auktionen und folgt man dem Galeriebetrieb, so erzielen ausgewählte Werke südafrikanischer Künstler wie Marlene Dumas (geb. 1953, Rep. Südafrika), Irma Stern (1894 -1966, Rep. Südafrika) und William Kentridge (geb. 1955, Republik Südafrika) Spitzenpreise. Wenn auch nicht im Premiumsegment zu finden, Esther Mahlangu (geb. 1935, Rep. Südafrika) dürfte einigen Sammlern bekannt sein. Ein BMW 535i wurde von ihr mit traditioneller Ndebele-Malerei versehen. Im Westen des Kontinents sind Künstler wie El Anatsui (geb. 1944, Ghana), Ousmane Sow (geb. 1935, Senegal), Yinka Shonibare MBE (geb. 1962, U.K.), Ben Enwonwu, (1917 –1994, Nigeria) und Chéri Samba (geb. 1956, D. R. Kongo) zu nennen.

Auch sie erzielten jeweils mit ausgewählten Werken Spitzenpreise. Bei Werken von Abdoulaye Konaté (geb. 1953, Mali), Owusu Ankomah (geb. 1956, Ghana) und Ransom Stanley (geb. 1953, U.K.) langten Käufer bei entsprechender Taxierung zu. Auf einem noch relativ günstigen Preisniveau finden sich Gemälde von Chéri Cherin (geb. 1955, D.R. Kongo) und von Prof. Ablade Glover (geb. 1934, Ghana). Afrikanische Marktszenen sind sein Markenzeichen. Auch bei den Werken der Oshogbo-Schule-Künstler Muraina Oyelami, Twins Seven Seven u.a. (Nigeria) wurde während der letzten Auktionen gerne zugegriffen. Dem Kunstmarkt sind die Namen der Künstler der vorgenannten Malschule teilweise schon seit mehr als 40 Jahren bekannt.

Eastern Africa has very well known artists, too: Julie Mehretu (b. 1970, Ethiopia) is an American artists with African roots. She lives and works in New York City today. George Lilanga (b. 1934 - † 2005, Tanzania) became famous for his Shetani paintings and sculptures. Edward Saidi Tingatinga (b. 1932 - † 1972, Tanzania) is said to be the originator of the popular Tinga-Tinga painting style. Collin Sekajugo (b. 1980, Uganda) represents the young, emergent generation of African artists. His works have both power and elegance, and you can already find them in collections all over the globe. A renowned art gallery writes about him: " ... he knows he is good, very good. The sky is the limit."

How is the situation in Northern Africa? A tryptich auctioned by Christies in Dubai 2008 realized a world-record price for the artist Rachid Koraichi (b. 1947, Algeria). It sold for USD 482,500.-- (inclusive premium). In Morocco, Jilali Gharbaoui (b. 1930 - † 1970, Morocco) is the most important artist. One of his works, sold by Tajan in Paris in Mai 2010, changed the owner for about USD 159,913.-- (inclusive premium). Until now, only a few artworks from Africa were knocked down over 1 million US dollars. The record is held by Marlene Dumas' painting "The Visitor", which was sold by Christies in London on the 1st of July 2008 for about USD 6,205,890.-- (inclusive premium).

Catch the train – it's already on the move – still good opportunities to hop on...
Africa Now!

Doch auch der Osten hat bekannte Kunstgrößen: Julie Mehretu (geb. 1970, Äthiopien) ist Amerikanerin mit afrikanischen Wurzeln. Sie lebt und arbeitet heute in New York. George Lilanga (1934 – 2005, Tanzania) haben seine Shetani-Gemälde und -Figuren bekannt gemacht. Edward Saidi Tingatinga (1932 – 1972, Tanzania), gilt als Begründer der bekannten Tingatinga-Malerei. Collin Sekajugo (geb. 1980, Uganda) repräsentiert die junge, aufstrebende Generation afrikanischer Künstler. Seine Werke überzeugen durch Kraft und Eleganz und finden sich bereits in einigen Sammlungen rund um den Globus. Eine renommierte Galerie schreibt über ihn: „... he knows he is good, very good. The sky is the limit.“

Wie sieht es im Norden des Kontinents aus? Ägypten wartet mit einigen sehr namhaften Künstlern wie z.B. Mahmoud Said (1897 -1972, Ägypten) auf. Ferner zählt zu den Kunstgrößen der Algerier Rachid Koraïchi (geb. 1947, Algerien). Ein Triptychon erzielte bei Christies in Dubai 2008 einen Preis von US\$ 482.500,-- inklusive Aufgeld. In Tunesien ist Nja Mahdaoui (geb. 1937, Tunesien) zu nennen. Bei Tajan in Paris wechselte im Mai 2010 eines der Werke des Marokkaners Jilali Gharbaoui (1930-1970, Marokko) für circa US\$ 159.913,-- den Besitzer. Über den Betrag von einer Million US\$ haben es bisher nur vereinzelt Werke aus Afrika geschafft. Den bisherigen Rekord hält Marlene Dumas mit ihrem Werk „The Visitor“, welches am 1.07.2008 für umgerechnet US\$ 6.205.890,-- (inklusive Aufgeld) bei Christies in London zugeschlagen wurde.

Der Zug „Zeitgenössische Afrikanische Kunst“ gewinnt weiter an Fahrt. Der Markt hat deutliches Potenzial nach oben. Eine nähere Auseinandersetzung mit diesem Thema ist also lohnend. Der Kontinent wird auch in Zukunft mit Kreativität und innovativen Ideen überraschen. Africa Now!

**Top 10 of contemporary african art
(Sorted by realized prices for single
works sold at auctions until the 31th of
August 2010)**

1. Marlene Dumas
2. Irma Stern
3. El Anatsui
4. Rachid Koraichi
5. Julie Mehretu
6. William Kentridge
7. Sow Ousmane
8. Yinka Shonibare
9. Jilali Gharbaoui
10. Chéri Samba

The author is collector and agent for traditional and contemporary African art focused on sub-Saharan countries.

*Die Top 10 der zeitgenössischen afrikanischen
Kunst (ohne Ägypten)
(Sortiert nach der Höhe einzelner
Auktionsergebnisse. Stand: August 2010)*

1. Marlene Dumas
2. Irma Stern
3. El Anatsui
4. Rachid Koräichi
5. Julie Mehretu
6. Ousmane Sow
7. William Kentridge
8. Yinka Shonibare MBE
9. Jilali Gharbaoui
10. Nja Mahdaoui

Der Autor ist Sammler und Agent für traditionelle und zeitgenössische afrikanische Kunst mit Schwerpunkt auf die Länder Afrikas südlich der Sahara.

Disecting a notion:

Soavina Ramaroson's „Women cliché“

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

“My work, till now, on photography is surely having a social relation. My aim is to show my feeling with what I see around me and to share it. Some find it aesthetic, some not. I'm happy if people just have feelings about it, like or dislike...

“Clichés” for me are the reflection on our society... it can open eyes on reality. For me, we will need to use it again and again. Now, the work of the artist is to find his own way to use them.”

Soavina Ramaroson, 2010

Coming to think of it, this fine combination of ebullience, wittiness, an in-depth aesthetic in meaning and feeling, a Schaffensdrang in art, especially towards fundamental societal issues and this nonchalance towards the affection and reception of artworks are some of the right ingredients in the making of quality art.

The genesis of the onomatopoeic word “cliché” lies in the peculiar sound that arises during a stereotyping process of printing technology... and indeed at the roots of their technological usage, the printer-words “cliché” and “stereotype” are synonyms. Tracing back to the Greek meaning of stereotype, composing of στερεός (stereos) “firm” + τύπος (tupos) “impression,” one can easily comprehend the modern psychological meaning of these expressions as coined by Walter Lippmann in his 1922 seminal text *Public Opinion*^{1,2}.

Sezieren einer Auffassung:

Soavina Ramarosons Women Clichés

„Bis jetzt haben meine fotografischen Arbeiten einen starken sozialen Bezug. Mein Ziel ist es, mein Gefühl zu allem was mich umgibt zu zeigen und zu teilen. Einige finden das ästhetisch, andere nicht. Ich freue mich, wenn die Leute einfach Gefühle zu meinen Arbeiten haben, sie mögen oder nicht mögen. ...

„Clichés“ ist für mich die Reflexion über unsere Gesellschaft. . . diese kann Augen öffnen für die Realität. Meiner Meinung nach werden wir diese Reflexion immer wieder brauchen. Jetzt ist es Aufgabe des Künstlers, seinen eigenen Weg damit zu finden.“

Soavina Ramaroson, 2010

Es ist diese feine Kombination aus Überschwänglichkeit, Witz, eingehender ästhetischer Bedeutung und Empfindung, einem künstlerischen Schaffensdrang, insbesondere in Bezug auf wesentliche soziale Belange und diese Lässigkeit gegenüber Affektion und Rezeption von Kunstwerken, welche die richtigen Zutaten sind, um erstklassige Kunst zu machen.

Die Entstehungsgeschichte des onomatopoetischen Wortes “cliché” hängt mit dem eigenartigen Klang zusammen, der während eines stereotypischen Prozesses in der Drucktechnik entsteht. In der Tat sind die Wurzeln des technologischen Gebrauchs, also des Drucker-Wortes “cliché” und “stereotype” Synonyme.

*Bezieht man sich zurück auf die griechische Bedeutung von Stereotyp, welches aus den Worten στερεός (stereos) “fest” + τύπος (tupos) “Abdruck” besteht, so kann man die moderne psychologische Bedeutung dieses Ausdrucks einfacher verstehen, der geprägt ist durch Walter Lippmanns 1922 erschienenen bahnbrechenden Text *Public Opinion*^{1,2}.*



In this same line of cognitive psychology, artist Soavina Ramarason (*1977, Madagascar) embarked on a photographic research of phrases, ideas, images, symbols and connotations on women that have been overused so that they dwindled into clichés or rendered stereotypes.

Coming to think of it, stereotypes about certain groups of people, races, genders, sexual orientation, religions or social status are as old as mankind... and clichés about women date as far back as the biblical allegory of Eve betraying Adam and Mankind by ceding to the serpent in the Garden of Eden.

In his photographic series "Women cliché," Ramarason meticulously put together a process, that involved an almost perfect sketching of his intentions prior to realising them with his female models. Reminiscent of his architectural background the sketches encompass a figure in a three-dimensional space, with all components precisely labelled. These sketches, which were originally meant to be drafts for a working-process, currently serve as negatives or stereoplates and to the least as title blocks of the photographic works.

Ramarason tries, with much zeal and zest, to ignite a dialogue on the basis of political, social or religious women clichés prevailing in our societies today. The "red thread" in all the artworks in this series is a white rope that at the same time symbolises the causes and consequences of these clichés. Also, the white rope symbolises the strong attachment related to clichés, how difficult it is to get rid of clichés or maybe just reveals that clichés are a never-ending line of thoughts i.e. a "firm impression."

This series goes beyond mental labelling, subconscious or conscious stereotyping... it dwells more or less around the frontiers of conscience and steps into a poetical constructivism in the form of photography. The works are surrounded by irony and are a microcosm of prevalent women clichés, reflecting empathy, obsession, aggression, weakness or desperation. The satirical poetry of Ramarason's works is striking; In *I'm free*, the female models of various skin and eye colours are veiled in black, so that only their full, sometimes over-painted succulent lips and alluring eyes are revealed.

*In dieser Art von Erkennungspsychologie bewegt sich der Künstler Soavina Ramarason (*1977, Madagaskar) mit seinen fotografischen Untersuchungen von Redensarten, Ideen, Bildern, Symbolen und Assoziationen mit Frauen, die so oft verwendet wurden, dass sie mit der Zeit zu Klischees oder Stereotypen wurden.*

Wenn man es genau betrachtet, dann sind Stereotypen zu bestimmten Menschengruppen, Völkern, Geschlechtern, sexueller Orientierung, religiösem oder sozialem Status so alt wie die Menschheit selbst und Klischees über Frauen gehen so weit zurück wie die biblische Allegorie von Eva, die Adam verführt und damit der Schlange in den Garten Eden Einzug ermöglicht.

*In seinen fotografischen Serien **Women Clichés** setzt Ramarason akribisch einen Prozess um, der eine nahezu perfekte Skizze seiner früheren Absichten abbildet, die er mit weiblichen Modellen realisiert hat. Auf seinen Hintergrund als Architekt anspielend, zeigen die Abbilder eine Figur in einem dreidimensionalen Raum, in dem alle Komponenten präzise gekennzeichnet sind. Diese Abbildungen, die ursprünglich als Vorzeichnungen im Arbeitsprozess sein sollten, dienen nun als Negativ oder Stereoplatte und schließlich als Beschriftungsfeld der fotografischen Arbeiten.*

Ramarason versucht mit viel Arbeitseifer und Vergnügen einen Dialog auf der Basis politischer, sozialer oder religiöser Women Clichés anzuzünden, der in unseren heutigen Gesellschaften aktueller ist denn je. Der rote Faden in all seinen Kunstwerken dieser Serie ist ein weißes Kleid, das gleichzeitig die Gründe und Konsequenzen dieser Klischees symbolisiert. So symbolisiert das weiße Kleid die starke Abhängigkeit von Klischees und macht deutlich wie schwierig es ist, Klischees loszuwerden. Es verweist auf Klischees als nicht endende Gedankenketten d.h. ein "fester Stempel".

*Die Serien gehen weit über eine gedankliche Etikettierung unbewusster oder bewusster Stereotypisierung hinaus, sie bewegen sich mehr oder weniger um die Grenzen des Bewusstseins und treten in Form von Fotografie in einen poetischen Konstruktivismus. Die Arbeiten sind umgeben von Ironie und stellen Mikrokosmen gängiger Klischees über Frauen dar, die über Einfühlung, Besessenheit, Aggression, Schwäche oder Hoffnungslosigkeit reflektieren. Die satirische Poesie von Ramarasons Werken ist bemerkenswert; In *I'm free* sind die weiblichen Modelle unterschiedlicher Haut- und Augenfarbe in Schwarz gehüllt, so dass nur ihre vollen, manchmal übermalten*



The rigidness and stirnness of their looks and the ropes around their necks disclose everything but freedom! Nevertheless the luscious looks deep behind their eyes betray an almost sadomasochistic tendency associated with some religious groups.

Pull my hair intentionally positions all the symbols at the forefront: the dryer, the dildo or the wedding ring... like mutations of abstracts from Puvis de Chavannes' 1879 Young girls at the seaside and McNeill Whistler's 1864 Symphony in White No. 2. In this well composed piece, the white rope creates the balance between the heated ups and downs in marital eroticism and violence. This allusion is continued in Marry me, which portrays the "beautiful, exotic bird in a cage." And although the gestures of torsion, bondage or flipping the bird are even almost too clear, eroticism is still in the air.

Ramaroson's research on women cliché provokes with the conception of women as working or sex slaves and although a man is never visible in Slavery it is imminent who knots the ropes, who pulls the strings or who forces to submission! A physical enslaving might lead to a mental or ideological slavery, whereby the slave herself becomes her own slave master, falling victim to fashion, bling-bling or vanity and before the blink of an eye she is head-over-heals a part of the cliché Blink blind.

The artist thematizes the most evident topics in our contemporary society, be it the craze of having the ideal model structure, which might come along with bulimia or other eating disorders as a by-product, or be it the crave for perfection as depicted in Plastic surgery. By wrapping the model in a plastic foil Ramaroson makes a statement alluding to the pun, but also shows the distortions of the body as a consequence of plastic surgery. The strength of this work lies in the easily overlooked details, as despite all the efforts to attain perfection, behind the curtains of privacy, the evidence of imperfection is evident e. g. in the asymmetry of the labia.

The series culminates to its crescendo with the works Plus de règles and I love you bastard. The ambiguity of the former is on the one hand a plea for freedom and emancipation towards rules and regulations governing human beings, and on the other hand a scream of

fleischigen Lippen und verführerischen Augen hervortreten. Die Starrheit und Strenge ihrer Blicke sowie die Stricke um ihre Nacken deuten auf alles andere als Freiheit hin. Gleichwohl lassen die satten Blicke tief hinter ihren Augen eine nahezu sadomasochistische Tendenz erkennen, die mit einigen religiösen Gruppen in Verbindung gebracht wird.

Pull my hair stellt absichtlich alle Symbole auf die Stirnseite: der Trockner, der Dildo oder der Ehering, wie Mutationen von Ausschnitten von Puvis de Chavannes' **Young girls at the seaside** (1879) und McNeill Whistler's **Symphony in White No. 2.** (1864). In diesem gut komponierten Stück kreierte das weiße Kleid die Balance zwischen den erhitzten Höhen und Tiefen ehelicher Erotik und Gewalt. Diese Anspielung wird fortgesetzt in **Marry me**, welches den wunderschönen, erotischen Vogel im Käfig porträtiert. Obwohl die Gestik von Verdrehung, Gefangenschaft oder dem Zeigen des Mittelfingers sehr offensichtlich ist, ist auch Erotik immer noch zu spüren. Ramarosons Untersuchung zu Women Clichés provoziert mit der Vorstellung von Frauen als Arbeits- oder Sex-Sklaven. Selbst wenn kein Mann im Werk Slavery sichtbar ist, ist es immanent, wer die Stricke zusammenzieht, wer die Drähte in der Hand hat oder wer zur Unterordnung zwingt. Eine physikalische Versklavung kann zu einer mentalen oder ideologischen Sklaverei führen, wobei die Sklavin selbst zu ihrem eigenen Herren wird, ein gefallenes Opfer der Mode, Schmuck oder Eitelkeit und ehe sie sich versieht, ist sie Hals über Kopf Teil des Klischees Blink blind.

Der Künstler thematisiert aktuelle Themen unserer heutigen Gesellschaft, sei es die fixe Idee, den idealen Modellkörper haben zu müssen, was zu Bulimie oder anderen Essstörungen führen kann, oder sei es der Drang nach Perfektion, wie im Werk Plastic surgery dargestellt. Indem Ramaroson das Modell in Plastikfolie eingewickelt hat, inszeniert er ein Wortspiel und zeigt gleichzeitig die Verzerrungen des Körpers als eine Konsequenz plastischer Chirurgie. Die Kraft seiner Werke liegt in den leicht zu überschauenden Details, d.h. trotz aller Bemühungen um Perfektion ist hinter den Vorhängen der Privatsphäre das Vorhandensein von Mangelhaftigkeit offensichtlich, so zu sehen in der Asymmetrie der Labia.

*Die Serie erreicht ihren Höhepunkt mit den Werken **Plus de règles** und **I love you bastard**. Die Doppeldeutigkeit der Scheibe ist einerseits ein Appell für Freiheit und Emanzipation gegenüber Regeln und Regulierungen, die menschliches Dasein bestimmen, andererseits ein Schrei der Verzweiflung,*



despair, agony and resignation attached to the monthly menstruation period, clichéd to be a period of ill-moods and caprice. The latter is a sarcastic but extremely strong comment on violence towards women. It is an image of pain. I love you bastard is the effigy of the woman who misinterprets the ruthless aggression of her husband or the rest of the society for love. It is the image of rape, torture or misuse but with the irony of attachment.

This young African artist, born and raised in Madagascar, trained as an architect in France, represents a new age of contemporary photography. Previous series by Ramaroson, exposed in the *Nouvelles Rencontres Africaines de la Photographie* (2007, Bamako), at *Photoquai* (2007, Musée du Quai Branly, Paris) or the *Spot on Bamako* (2008-09, IFA Gallery Berlin and Stuttgart), go hand-in-hand with the intensity of the *Women Cliché* series exposed in the international group exhibition *Consciences and Frontiers* curated by Bonaventure Soh Bejeng Ndikung and Simone Kraft (2009, Alte Post Berlin) and in the exhibition *Understatement Hyperbole* (2010, SAVVY Contemporary Berlin). The social context of his works as well as the closeness to the aesthetics and politics of everyday life form the quintessence of his works. *Women Cliché* is work in progress. It will be exciting to see the stereotypes that will catch Ramaroson's interest in the coming years.

(Endnotes)

1. Walter Lippmann *Public Opinion* (1922), dt.: *Die öffentliche Meinung*, hrsg. von Elisabeth Noelle-Neumann, Bochum: Brockmeyer 1990

2. Milton Kleg (1993). *Hate Prejudice and Racism*. State University of New York Press.

Angst und Resignation, angeheftet an die monatliche Menstruation, der man klischeehaft nachsagt, eine Periode schlechter Stimmung und Launen zu sein. I love you bastard ist ein sarkastischer und sehr starker Kommentar zur Gewalt gegenüber Frauen. Es ist ein Bild des Schmerzes. Das Abbild einer Frau, welche die grausamen Aggressionen ihres Ehemanns oder dem Rest der Gesellschaft falsch interpretiert und für Liebe hält. Es ist das Bild von Vergewaltigung, Folter oder Missbrauch mit der Ironie als Anhang.

*Dieser junge afrikanische Künstler, geboren und aufgewachsen in Madagaskar, ausgebildet als Architekt in Frankreich, steht für ein neues Zeitalter zeitgenössischer Fotografie. Frühere Serien von Ramaroson, ausgestellt in der *Nouvelles Rencontres Africaines de la Photographie* (2007, Bamako), bei *Photoquai* (2007, Musée du Quai Branly, Paris) oder in *Spot on Bamako* (2008-09, IFA Galerie Berlin und Stuttgart), gehen einher mit der Intensität der *Women Clichés* –Serien, die in der internationalen Gruppenausstellung *Consciences and Frontiers*, kuratiert von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung und Simone Kraft (2009, Alte Post Berlin) und in der Ausstellung *Understatement Hyperbole* (2010, SAVVY Contemporary Berlin) ausgestellt wurden. Der soziale Kontext seiner Arbeit sowie die Nähe zu Ästhetik und Politik des täglichen Lebens bilden die Quintessenz seines Werkes. *Women Clichés* ist eine Arbeit im Entstehungsprozess. Es wird spannend sein, zu sehen, welche Stereotypen Ramarosons Interesse in den kommenden Jahren wecken werden.*

Aus dem Englischen von Claudia Lamas Cornejo

(Endnoten)

1. Walter Lippmann *Public Opinion* (1922), dt.: *Die öffentliche Meinung*, hrsg. von Elisabeth Noelle-Neumann, Bochum: Brockmeyer 1990

2. Milton Kleg (1993). *Hate Prejudice and Racism*. State University of New York Press.







Memories

By Dalila Dallea

In my position as an artist of Algerian origin I do not necessarily have to work with the history of my country. But I have discovered a family secret; indeed a secret about the relation of my family to the history of Algeria. The existence of this secret is certainly not foreign, even to the origin of the violence within my family. Moreover, I think that the source of the violence of the civil war that overwhelmed Algeria in the 1990s is linked to a memory denial, cultivated by the official history in this country. To dig in the memory of Algeria also means to dig in my own memory. It is a necessity for me, an indispensable action, that should permit me to unveil what was masked, and do this with the intention of liberating myself, while redefining and rediscovering my integrity, and to make peace with my cultural and existential origins.

To unveil the memory, to make it reappear, restructures things and give them back their order, in a balance of powers and energies, is the only true guarantor of peace. As I am searching, deep in me, for peace and the end of this despairing violence.

I have decided to make this memory emerge through art. Art that interests us here acts like a link with the unconscious. It promotes cognition and at the same time it functions as a filter between conscience and the unconscious. It brings the hidden to light. In this case, suppressed events that have escaped the memory. Already, through my dreams and my artistic work, signs emerge and announce that something is ready to resurface.

Gedächtnis

Von Dalila Dallea

Als Künstlerin beschäftige ich mich nicht unbedingt nur weil ich Algerien bin mit der Geschichte meines Landes. Ich habe ein Familiengeheimnis entdeckt, ein Geheimnis über das Verhältnis meiner Familie zur Geschichte Algeriens. Die Existenz dieses Geheimnisses ist sicherlich nicht fremd, es hängt mit den Ursprüngen der Gewalt innerhalb meiner Familie zusammen. Außerdem denke ich, dass die Gewalt während des Bürgerkrieges, der Algerien in den 1990er Jahren überwältigte, einer von der offiziellen Geschichte des Landes gepflegten Verleugnung des Gedächtnisses zugrunde liegt. In dem kollektiven Gedächtnis Algeriens zu graben heißt es auch, in seinem eigenen Gedächtnis zu graben. Es ist für mich eine Notwendigkeit, eine unverzichtbare Handlung, die mir erlaubt, zu enthüllen was lange versteckt wurde. Ich tue dies mit dem Ziel mich selbst zu befreien, meine Integrität wieder zu finden, und mit meiner kulturellen als auch existenziellen Herkunft Frieden zu schließen.

Das Gedächtnis zu entschleiern, es erneut aufkommen zu lassen, bringt die Sachen wieder in Ordnung, in ein Gleichgewicht von Kräften und Energien, einzig wahrer Garant des Friedens. Denn es ist nach dem Frieden und dem Ende einer verzweifelten Gewalt, wonach ich tief in mir suche.

Durch die Kunst habe ich beschlossen, dieses Gedächtnis erwachen zu lassen. Die Kunst, die uns hier interessiert, agiert mit dem Unbewussten. Sie fördert die Erkenntnis und zugleich fungiert sie als Filter zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten. Sie bringt das Versteckte zum Vorschein - in diesem Fall verdrängte Ereignisse, die dem Gedächtnis entgangen sind. Bereits durch meine Träume und meine künstlerische Arbeit tauchen Zeichen auf und lassen etwas zur Oberfläche dringen.



▲ Scène d'amour / 200x150cm oil on canvas (2003) © Dalila Dallea

For me, memory is a circulating flux. One could also speak about a circulation of energies, of information, even of magic knowledge. Memory circulates through us and our society¹. By exploring his own history or the history of his epoch, the artist therefore helps to ameliorate this circulation. He/she even becomes an active participant of this circulation. Moreover art is so powerful that it can even reactivate the circulation of memory, if it was suppressed or denied, as it is often the case after painful events. Art grants the possibility for one to distance oneself and has the capacity to metamorphose, and thus enable information emerge.

One can point out that art even becomes a memory, one of the memories of humanity.

It is with the conviction that art is performative² that I start a work that processes the memory of the Algerian war till the civil war of the 1990s. This work will be based essentially on pictures from archives that will be treated using drawing and painting techniques.

The other necessity that urges me to do this work is the need to pay homage to the victims and to those who disappeared in the course of these two wars by granting them the deserved recognition and respect.

German to English translation by Bonaventure S. B. Ndikung

(Endnotes)

1. This idea of circulation originates from the theories on the body that Michel Odoul developed in his book *Dis moi où tu as mal je te dirai pourquoi* (tell me where you have pains and I will tell you why). According to him, memory is linked to the sanguine circulation. The pains that have to do with the circulation system could point to problems at the level of memory.

2. In the sense that every work of art acts on reality. An action that is not always tangible but that acts deeply.

Für mich ist das Gedächtnis ein zirkulierender Fluss. Man könnte auch von einer Zirkulation von Energien, von Informationen, gar von magischem Wissen sprechen. Das Gedächtnis zirkuliert durch uns und unsere Gesellschaft (1). Der Künstler, indem er seine eigene Geschichte oder die Geschichte seiner Zeit neu erkundet, verbessert somit diese Zirkulation. Er wird selbst Akteur dieser Zirkulation. Außerdem ist Kunst so mächtig, dass es die Zirkulation des Gedächtnisses selbst wieder aktivieren kann, wenn es, wie oft bei schmerzhaften Ereignissen, verdrängt oder verleugnet wurde. Die Kunst ermöglicht es, sich zu distanzieren und zu verwandeln, und lässt somit Informationen hervorkommen.

Die Kunst wird selbst zum Gedächtnis, eines der kulturellen Gedächtnisse der Menschheit.

Mit der Überzeugung, dass Kunst performativ (2) ist, beginne ich die Erinnerung an den Algerienkrieg und den Bürgerkrieg der 1990er Jahre aufzuarbeiten. Diese Arbeit besteht zum Wesentlichen aus Archivmaterialien, die ich dann in Malereien und Zeichnungen überarbeite.

Die andere Notwendigkeit, die mich zu dieser Arbeit zwingt, ist das Bedürfnis den Opfern und Verschwundenen dieser beiden Kriege zu gedenken, indem ich ihnen die gebührende Anerkennung und Achtung gebe.

Aus dem Französischen von Sophie Eliot

(Endnoten)

1. Diese Idee der Zirkulation kommt von den Theorien über den Körper, die Michel Odoul in seinem Buch *Dis moi où tu as mal je te dirai pourquoi* (Sage mir wo es weh tut, ich sage dir warum) entwickelt. Für ihn hängt das Gedächtnis mit dem Kreislauf zusammen. Die Schmerzen, die das System des Kreislaufes betreffen, weisen auf Probleme des Gedächtnisses.

2. In dem Sinne, dass jede Kunst auf die Realität agiert. Eine Wirkung, die nicht immer greifbar ist, aber tief eindringen kann.



▲ no title / 38x46cm oil on canvas (2009) © Dalila Dallea



▲ no title / 38x46cm oil on canvas (2009) © Dalila Dallea



▲ no title / 38x46cm oil on canvas (2009) © Dalila Dallea



▲ Scène d'amour / 200x150cm oil on canvas (2003) © Dalila Dallea



▲ SENTINELLE / 3x80x40cm crayon+oil on canvas (2009) © Dalila Dalla

'VT<NZ 2010'

By Niklas Zimmer

A little while ago, during a stint of lecturing at the Michaelis School of Fine Art at University of Cape Town, curator Andrew Lamprecht asked me if I'd like to produce some work for a Tretchikoff show he was putting together up the road at Salon91. I immediately had a head full of ideas and got to work, writing, drawing and making calls. I looked at all the reproductions of 'VT's work I could get my hands on, revisiting many memories of experiencing these images for the first time in the hallways, kitchens and garages of the homes of future friends and acquaintances in Cape Town, moments of first contact for me as a 21-year old German art student saying: "no way, that's so out there!" The common ground of unadulterated Kitsch was broad in these faded prints, and I quickly learnt that their off-beat iconicity in local arty circles provided a reference point if one wanted to express something about unashamed, politically incorrect sentimentality in post-94 South Africa.

Vladimir Tretchikoff was by no means a world-class painter, but he managed to sell print-reproductions of his paintings on a truly global scale. Despite their technical and aesthetic shortcomings, many of his paintings are very striking, and possess a kind of heartfelt, passionate engagement with sentimental beauty that is not easily forgotten. Without doubt, many of Tretchikoff's images display many of the typical markers of the essentialising worldview of his time and place, and quite unselfconsciously refer to sexist and racist perceptions of the exotic other as noble savage. Despite all this, somehow the fact that 'VT' remained relatively isolated from and shunned by the local art world, who in including him into their midst would have had to face their own level of relative complicity with the socio-political status quo, retrospectively gives him a kind of alleviating outsider-status. A foreign cast away in the time of the second world war, Tretchikoff, once settled here as a former set painter, now full-time studio artist, was relatively disregarded by the local art world. He started making a lot of money overseas with affordable reproductions of his

'VT<NZ 2010'

Von Niklas Zimmer

Als ich vor kurzem bei Michaelis, der Kunsthochschule der Universität Kapstadt, einige Vorlesungen hielt, sprach mich der Kurator Andrew Lamprecht an, ob ich nicht ein paar Arbeiten für eine Tretchikoff Ausstellung im nahegelegenen Salon91 machen wolle. Ich hatte sofort den Kopf voller Ideen und legte los, schreibend, zeichnend und telefonierend. Ich guckte mir alle Reproduktionen von ,VT's Arbeiten an die ich herankommen konnte an, und erweckte so viele Erinnerungen zum Leben, an die Momente in denen ich diese Bilder zum ersten Mal erlebte, in den Fluren, Küchen und Garagen von zukünftigen Freunden und Bekannten in Kapstadt – Erste Berührungen in denen ich mich als 21-jährigen Deutschen Kunststudenten sagen hörte: „no way, that's so out there!“ Der gemeinsame Nenner unverfälschten Kitsches war groß in diesen verbleichten Drucken, und ich lernte schnell dass ihre ausgefallene Ikonizität in der örtlichen Künstlergemeinde eine Referenz war, wenn man etwas im Zusammenhang mit 'unverschämter,' d.h. politisch inkorrekt Sentimentalität im neuen, demokratischen Südafrika ausdrücken wollte.

Vladimir Tretchikoff war keineswegs ein Maler von internationalem Rang, aber er schaffte es, Drucke von seinen Gemälden weltweit zu abertausenden zu verkaufen. Trotz ihrer technischen und ästhetischen Mängel, sind viele seiner Gemälde sehr augenfällig, und besitzen eine Art aufrichtigen, leidenschaftlichen Engagements mit sentimentaler Schönheit, das man nicht so leicht vergisst. Zweifellos tragen viele von Tretchikoff's Bildern viele der typischen Merkmale des Essentialismus seines historischen Umfeldes, und weisen unbefangenen sexistische und rassistische Auffassungen des exotischen Anderen als ‚edlem Wilden‘ auf. Und doch: ‚VT‘ arbeitete isoliert, ja regelrecht ausgestoßen von der Kunstwelt Kapstadts blieb, deren Mitglieder, hätten sie ihn in ihre Mitte genommen, gezwungen gewesen wären ihren eigenen Grad der Mittäterschaft am soziopolitischen Status Quo anzuerkennen. Diese Tatsache verschafft ihm retrospektiv eine Art lindernde Außenseiterposition. Tretchikoff, ein ausländischer Gestrandeter zu Zeiten des zweiten Weltkrieges, war einst Bühnenmaler gewesen. Sobald er sich in Kapstadt als Künstler eingerichtet hatte, wurde er von der Künstlerszene so gut wie ignoriert, aber er begann außerhalb Südafrikas viel Geld mit

images. In this sense, he flew over the cuckoos' nest of Apartheid segregation even from within the high security walls of Cape Town's wealthy southern suburbia. This 'voelvry'¹ status in the art world (and an autobiography titled Pigeon's Luck²) combined with his unabashed – and in a strange sense unpretentious – passion for kitsch, make him very sympathetic to local and international audiences, even to those leaning more to the left. In effect it could be argued that if the local narrative around Tretchikoff had been one of general acceptance through the course of the Apartheid years, nobody would believe his kitsch to be so cool today.

With my photographs, I want to address some of the essentialist qualities of Tretchikoff's work by engaging it visually (rather than being conceptually clever about it), using some of the vocabulary of photography: a green Lady is not merely lit green using gels, but her skin is painted green (and many other colours, too – my makeup artist considers herself a painter, and the model's skin her canvas), and the water dripping down her form is an incredibly expensive squeeze of 4 tubes of inverted Jojoba-Oil lip gloss, and so on. Tretchikoff's paintings are deeply informed by the photographic idiom: strong flash side-lighting, depth-of-field effects, over-saturation, double exposure, frozen motion effects, to name but a few of the most obvious.

By restaging his imagery and in a sense re-photographing his source material, I am attempting to step in between him and his work, and pre-empt rather than re-enact some of that which he achieved over the past 40 years, and which may (no longer) hold true or sit so comfortably with us today. I hope that the humour and respect in this mode of working show through my final work, and that is enjoyable as well as thought provoking.

erschwinglichen Reproduktionen seiner Gemälde zu machen. In diesem Sinne flog er über das Kuckucksnest der sozialen Trennung unter dem Apartheid Regime, und dass auch noch von inmitten der hohen Sicherheitsmauern von Kapstadt's reichen südlichen Vororten. Dieser ‚vogelfreie‘¹ Status in der Kunstwelt (und eine Autobiografie mit dem Titel Taubenglück²) kombiniert mit seiner unverhohlenen – und auf seltsame Art unpräzisen – Leidenschaft für Kitsch, machen ihn dem heutigen und internationalen Publikum sympathisch, sogar denen, die mehr nach links zu lehnen pflegen. Letztendlich könnte man sagen, dass Niemand heutzutage seinen Kitsch so cool finden würde wenn der (vor-)örtliche Diskurs Tretchikoff zu Zeiten der Apartheid akzeptiert hätte.

Mit meinen Fotografien möchte ich einige der essentialistischen Qualitäten von Tretchikoff's Werk ansprechen, indem ich sie visuell, d.h. durch den Gebrauch von fotografischem Vokabular beanspruche (anstatt rein konzeptuell clever zu agieren): eine ‚Grüne Dame‘ ist nicht einfach nur eine grün angeleuchtete hell- oder dunkelhäutige Frau, sondern ihre Haut ist grün angemalt (und auch in vielen anderen Farben – meine Make-up Künstlerin begreift sich als Malerin, und die Haut ihres Modells als ihre Leinwand), und das Wasser das an ihrem Körper heruntertropft besteht aus 4 sündhaft teuren Spritzern von invertiertem Jojoba-Ö (Lip-Gloss), usw. Tretchikoff's Gemälde sind tief von fotografischer Idiomatik durchzogen: starke Blitzbeleuchtung, Tiefenschärfefeffekte, Übersättigung, Doppelbelichtung,

Einfrieren von Bewegungen, nur um ein paar der offensichtlichsten Aspekte eines solchen visuellen Repertoires zu nennen. Indem ich Tretchikoffs Bilder nachstelle, und in gewissem Sinne sein Ausgangsmaterial erneut ablichte, versuche ich zwischen ihn und sein Werk zu gelangen. So könnte es mir gelingen, einiges von dem, was er über die letzten 40 Jahre geschaffen hat gewissermaßen vorausezusehen anstatt es lediglich nachzuahmen, und somit hoffentlich etwas ganz zeitgemäßes zu tun. Ich hoffe dass der Humor und Respekt in dieser Herangehensweise in meinen Arbeiten sichtbar wird, und den Betrachter gleichzeitig erfreut und nachdenklich stimmt.

Every work of classical music needs to be interpreted anew when it is played. The curious and clichéd ubiquity of reproductions of Tretchikoff's imagery in the world's antique stores and jumble sales heightens the sense of mystery around the originals. I have been 'jamming' with reproduction-images as source material to create new originals that want to push themselves into close proximity to their specific socio-cultural context and interrogate it from behind, from in-between, from within.

Ein Stück klassischer Musik muss stets erneut interpretiert werden. Die kuriose und klischeehafte Allgegenwart von Tretchikoff's Bilderwelt in den Antiquitätenläden und Flohmärkten der Welt verstärkt die mystische Aura um die Originale. Ich habe mit den Erscheinungen der Reproduktionen als Quellmaterial ‚gejammt‘ um neue Originale herzustellen, die sich in die Nähe ihres spezifischen soziokulturellen Kontextes schaffen möchten. Sie wollen diesen Kontext von hinten, von dazwischen, von innen befragen.



Swazi Mother - A charming, sensitive study of a Swazi mother with her child strapped to her back in the customary manner. Artist's Collection,

CLOSE X



▲ Swazi Mother © Niklas Zimmer

Cape Town, August 2010

Styling: Penny Youngleson
Makeup: Samantha Kaye
Lighting: Yotam Sendak
Art dept.: Bella Knemeyer
Location: Snap Studio
Photo Editing: Sett Digital

(Endnotes)

1. Afrikaans for 'Vogelfrei' (Ger.) or 'Outlawed' (Eng.)
2. Tretchikoff, Vladimir: Pigeon's Luck, 1973, Collins

Kapstadt, August 2010

Styling: Penny Youngleson
Makeup: Samantha Kaye
Licht: Yotam Sendak
Art dept.: Bella Knemeyer
Location: Snap Studio
Photo Editing: Sett Digital

(Endnoten)

1. 'voelvrei' (Afr.), oder 'outlawed' (Eng.)
2. Tretchikoff, Vladimir: Pigeon's Luck, 1973, Collins



Kwela Boy - The Leader of the group of three Kwela players depicted by Tretchikoff in another study- "Penny Whistlers". Master of his simple instrument, this player obtains better tone by twisting teh mouthpiece between his lips. Artist's Collection, 1950's First Hand Tretchikoff Print. This print has been produced to the highest quality under the artist's personal supervision and is accompanied by a signed Certificate of Authentication. - ([Buy Now](#))

Image 18 of 95

CLOSE X



▲ Kwela Boy © Niklas Zimmer

“The whole art system in Nigeria needs to be reviewed drastically”

Sophie Eliot

In an interview the independent curator and art critic Bisi Silva, director of the Centre for Contemporary Art (CCA) in Lagos (Nigeria), was talking about the importance of a critical discursive approach, which she is realizing at a local and international level. We started the interview in December 2009 in Munich (Germany) where Bisi Silva was giving a talk on her curatorial practice at Platform3, and continued via E-mail.

Sophie Eliot (SE):

You grew up in Nigeria, moved to England and went to France to study language there. How did you get in touch with art and curating at the end?

Bisi Silva (BS):

I somehow fell into curating. My initial interest has always been in art and culture. As a young child around 11-12 I read about the Inca civilization in one of those picture books and became extremely fascinated and interested in ancient civilisations. It opened a whole new world to me. At that early age I knew I wanted to travel around the world and learn more about other cultures and other people. I didn't know much about art history at this age. In Nigeria, young people were encouraged to become doctors, lawyers, engineers or architects. But I wanted to study languages because it was a way to connect with the rest of the world. I thought with languages I would be able to work in the diplomatic service or some international organisation. I went to the University in Dijon, France. While I was studying language, I also attended history of art classes. Through early 20th century art, I discovered African art. I guess my initial interest in African art had been a passive one received mainly through my knowledge of 20th century avant-garde movements. When I returned to England after my studies in France, I gained professional art administration experiences with different art organisations until I enrolled on the MA Curating of Contemporary Art Course at the Royal College of Art in 1993. I guess this was the beginning of engaging with the curating.

„Wir müssen das gesamte Kunstsystem in Nigeria drastisch überdenken.“

In einem Interview sprach die freiberufliche Kuratorin und Kritikerin Bisi Silva, Leiterin des Centre for Contemporary Art (CCA) in Lagos, über die Wichtigkeit eines auf lokaler und internationaler Ebene stattfindenden kritischen Diskurses. Wir begannen das Interview im Dezember 2009 in München, wo Bisi Silva im Platform3 - Räume für zeitgenössische Kunst einen Vortrag über ihre kuratorische Praxis hielt und führten es per Email fort.

Sophie Eliot (SE):

Sie sind in Nigeria aufgewachsen, nach England gegangen, und dann haben Sie in Frankreich Sprachen studiert. Wie sind sie letztlich zur Kunst und zum Kuratieren gekommen?

Bisi Silva (BS):

Ich bin sozusagen ins Kuratieren hineingefallen. Ich war schon immer an Kunst und Kultur interessiert. Als ich elf oder zwölf war, habe ich in einem dieser Bilderbände über die Inka-Kultur gelesen und war extrem fasziniert von solchen alten Zivilisationen. Es hat sich eine ganz andere Welt für mich eröffnet. In diesem Alter wusste ich schon, dass ich um die Welt reisen will, um mehr über andere Kulturen und Menschen zu lernen. Damals wusste ich nicht viel über Kunstgeschichte. In Nigeria werden die jungen Menschen eher dazu ermutigt, traditionelle Berufe einzuschlagen, wie Arzt, Anwalt, Ingenieur oder Architekt. Aber ich wollte Sprachen lernen, weil ich es als ein Mittel sah, mit dem Rest der Welt in Verbindung zu treten. Ich dachte, ich würde mit Sprachen in diplomatischen Diensten oder in internationalen Organisationen arbeiten können. Ich ging in Dijon (Frankreich) zur Universität. Als ich studierte, habe ich auch Seminare in Kunstgeschichte belegt. Durch die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts entdeckte ich die afrikanische Kunst. Ich vermute, da war mein anfängliches Interesse für afrikanische Kunst eher passiv, in dem Sinne, dass ich sie nur durch das Wissen der Avantgarde des 20. Jahrhunderts vermittelt bekam. Als ich zurück nach England ging, nach meinem Studium in Frankreich, habe ich berufliche Erfahrung in Kunstmanagement in unterschiedlichen Organisationen gesammelt, bis ich mich für das Masterprogramm Curating of Contemporary Art am Royal College of Art 1993 anmeldete. Ich denke, so habe ich angefangen mich mit dem Kuratieren zu beschäftigen.

SE: When you look back now, what would you say were the most important influences for your curatorial practice?

BS: My encounter with history of art, modern art, then African art led to contemporary art with an interest in the history of black artists in the UK and in the US and all information available about modern and contemporary African art. This area was developed mainly through independent study as it was difficult to find courses that dealt with this area. I also kept up with artists from Asia especially India, South America, Caribbean especially Cuba based in the Diaspora but also within their countries. I was having a wider outlook on art at a time when the art world was still relatively insular.

In the early 90s there were few really visible black or African curators as most of those prominent today were also at the beginning of their careers. However, I consider Eddie Chambers as an unofficial mentor. Dr Chambers was one of the leading proponents of the Black Art Movement in England and whilst there were other visible actors such as Rasheed Araeen and Gavin Jantges, Chambers was the only one who developed a consistent and varied curatorial practice based on the work of artists marginalised within the art mainstream. His work, over the past two decades, continues to act as an inspiration and reference point for me. The cornerstone of his practice was to organise solo exhibitions of the work of black artists who would never have had such in-depth curatorial and critical interaction and acknowledgment due to the apathy of institutions. In so doing there exist today publications of so many artists including Lesley Sanderson, Vong Phaopanit, Eugene Palmer, Tam Joseph, Frank Bowling, Mildred Howard, as well as small group exhibitions that featured artists such as Faisal Abdu'Allah, Virginia Nimarkoh, Sher Rajah and Perminda Kaur. My theoretical and critical underpinning was informed by writers and critics such as Paul Gilroy, Kobena Mercer, Stuart Hall and politics of representation and identity coming from the UK and the USA.

SE: Wenn Sie heute zurückblicken, welches waren für Sie die wichtigsten Einflüsse für Ihre kuratorische Praxis?

BS: Meine Begegnung mit Kunstgeschichte, moderner Kunst und schließlich afrikanischer Kunst führte mich zur zeitgenössischen Kunst. Mein besonderes Interesse galt schwarzen Künstlern in Großbritannien und den USA. Ich sammelte alle darüber verfügbaren Informationen und über moderne und zeitgenössische afrikanische Kunst. Da dieser Bereich vorrangig von unabhängigen Forschungen belegt war, war es schwierig Kurse zu finden, die diese Themen behandelten. Ich habe außerdem Künstler aus Asien, besonders aus Indien, aus Südamerika, aus den Karibischen Inseln und Kuba verfolgt, die sich in der Diaspora aber auch in deren jeweiligen Ländern verorten. Ich hielt Ausschau auf Kunst außerhalb Großbritanniens, in einer Zeit, in der die Kunst relativ insular war.

Anfang der 1990er Jahre waren nur sehr wenige schwarze oder afrikanische Kuratoren präsent; jene, die heute die Größen sind, standen damals am Beginn ihrer Karriere. Allerdings betrachte ich Eddie Chambers als ein inoffizieller Mentor. Dr. Chambers war einer der Leader des Black Art Movement in England und auch wenn es weitere Akteure wie Rasheed Araeen und Gavin Jantges gab, Chambers war der einzige, der zugleich eine konsistente und abwechslungsreiche kuratorische Praxis mit Arbeiten vom Mainstream und marginalisierten Künstlern entwickelte. Seine Arbeit war über die letzten 20 Jahre stets eine Inspiration und eine Orientierung für mich. Die Eckpfeiler seiner Praxis waren das Organisieren von Monographien schwarzer Künstler, die sonst solch eine gründliche kuratorische und kritische Auseinandersetzung und Anerkennung aufgrund der institutionellen Apathie nicht bekommen hätten. Deshalb gibt es heute Publikationen über so viele Künstler wie Lesley Sanderson, Vong Phaopanit, Eugene Palmer, Tam Joseph, Frank Bowling, Mildred Howard sowie kleine Gruppenausstellungen unter anderen mit Faisal Abdu'Allah, Virginia Nimarkoh, Sher Rajah and Perminda Kaur. Mein theoretischer und kritischer Hintergrund kommt von Autoren und Kritikern wie Paul Gilroy, Kobena Mercer, Stuart Hall sowie von Repräsentationspolitiken und Identität aus Großbritannien und den USA.

SE: You left London in 2002 in order to settle down in Lagos. How did you come to the idea to found a Centre for Contemporary Art (CCA) in Lagos?

BS: The motivation was a response to several factors. On a personal level, at the turn of the millennium I had to decide if I wanted to remain (indefinitely) in the West or whether it was time to head back home and make my individual contribution no matter how that may manifest. On a professional level, I was disillusioned with the continued insularity and lack of interest in the areas in which I wanted to develop my curatorial career in the UK; the need to provide a platform that included a diversity of artistic and curatorial practices. On my return to Nigeria I was motivated by the lack of cultural infrastructure for art and especially contemporary art in Nigeria amongst other possibilities, as well as the absence of any government funding, leaving artists without much professional recourse. Within such a context, I wondered what could be done as a curator of contemporary art as the possibility to work within an institution or museum was just not feasible. So, where and what do I set up? It was obvious that an independent platform of art would be an effective starting point. I also believed that the remit has to be local, continental and international. The starting point for the space was a library, because we needed to start to engage with the critical discourse of visual art. CCA,Lagos' library specialises in contemporary visual art and culture and is growing to become the biggest specialist independent art library on the continent. But it is one thing to look at books and magazines and it is another thing to engage with the work, meet the artists, and meet the curators. It took about twelve months of personal savings as well as donations from friends, family and artists to finally open CAA, Lagos on the 8th of December 2007.

SE: You offer a broad variety of workshops, discussions and artist in residency programs open to artists and

SE: Sie haben 2002 London für Lagos verlassen. Wie kamen Sie zu der Idee ein Zentrum für zeitgenössische Kunst in Lagos zu gründen?

BS: Meine Motivation beruhte auf unterschiedlichen Faktoren. Persönlich, weil ich um die Jahrhundertwende zu entscheiden hatte, ob ich auf unbestimmte Zeit im Westen bleiben sollte oder ob es an der Zeit war nach Hause zu gehen und meinen Beitrag zu leisten, egal in welcher Form. Beruflich war ich durch die permanente Abgeschossenenheit und den Mangel an Interesse für die Bereiche, in denen ich meine kuratorische Karriere in Großbritannien entwickeln wollte, nämlich das Bedürfnis nach einer Plattform, die eine Vielfalt an künstlerischen und kuratorischen Praxen ermöglicht, desillusioniert. Als ich nach Nigeria zurückkehrte, motivierte mich der Mangel an kulturellen Infrastrukturen für Kunst besonders für zeitgenössische Kunst insofern, als es nicht möglich war, für eine Institution oder ein Museum zu arbeiten. Also, wo sollte ich anfangen? Es war offensichtlich, dass eine unabhängige Plattform für Kunst ein effektiver Anfang wäre. Ich glaubte daran, dass diese Aufgabe auf einer lokalen und internationalen Ebene geschehen sollte. Die Initialidee war es, eine Bibliothek zu gründen, damit wir einen kritischen Diskurs über visuelle Kunst starten können. Die Bibliothek von CCA,Lagos ist auf zeitgenössische visuelle Kunst und Kultur spezialisiert, sie wächst derart, dass sie bald zur größten unabhängigen Kunstbibliothek werden wird. Aber es ist eine Sache, sich Bücher und Magazine anzusehen und es ist eine andere, sich mit einer Arbeit auseinanderzusetzen, Künstler und Kuratoren zu treffen. Ich habe ungefähr ein Jahr gespart und durch Spenden von Freunden, meiner Familie und Künstlern konnte ich schließlich das CCA,Lagos am 8. Dezember 2007 eröffnen.

SE: Sie veranstalten ein breites Spektrum an Workshops, Diskussionen und Künstlerresidenzen, an denen Künstler und

curators from Nigeria, Africa and the rest of the world. Do you have a distinct focus?

BS: We try not to be too prescriptive. However we did want to fill gaps that we thought existed in Nigeria by focusing on art and artists who wanted to work in more experimental ways than was the normal within the Lagos art sector. My own interest tends towards lens based media especially video and photography but we welcome all media – sound, performance, installation as well as innovative practices in painting and sculpture. It was extremely important that our programming reached across borders too and this has luckily been a consistent aspect of what we do. A key element is exchange beyond a north south dynamic. We privilege regional and continental contact by initiating projects with our colleagues and inviting them to Lagos.

CCA,Lagos develops thematic projects that allow us to engage with topical issues from different perspectives across a sustained period of time whether it is half the year or throughout the year. Our inaugural project Democracy which presented three consecutive solo exhibitions of Nigerian artists Ghariokwu Lemi, Ndidi Dike and George Osodi engaged with the idea of democracy within a Nigerian and larger African context. We also engage with provocative subject matters such as the exhibition Like A Virgin featuring the work of emerging artists Lucy Azubuike from Nigeria and Zanele Muholi from South Africa dealing with issues of sexuality and the body in contemporary art from Africa. In 2009 we also focused in depth on video art through workshops, talks and the first international video art exhibition in Nigeria. In 2010 we have focused on Art, Fashion and Identity starting with a solo exhibition by New York based Turkish artist Pinar Yolacan with her photographic portrait of African Brazilian women Maria series. This was followed by Prêt à partager an exhibition by IFA which is the result of a 2008 workshop in Dakar, featuring 15 German and African artists, designers and writers.

CCA,Lagos started the year 2010 with an ambitious education programme On Independence and the Ambivalence of Promise developed with Finnish curator Aura Seikkula. Part residency, part workshop, part

Kuratoren aus Nigeria, Afrika und der ganzen Welt teilnehmen. Verfolgen sie einen bestimmten Fokus?

BS: *Wir versuchen nicht allzu sehr in Grenzen zu arbeiten. Allerdings wollen wir Lücken füllen, die unserer Meinung nach Kunst und Künstler aus Nigeria betreffen, die experimenteller arbeiten möchten, als das, was der übliche Kunstsektor in Lagos zulässt. Mein persönliches Interesse kreist um die digitalen Medien, besonders um Video und Photographie. Aber andere Medien wie Klang, Performance, Installation sowohl als auch innovative Praktiken in Malerei und Skulptur sind willkommen. Es war extrem wichtig, dass unser Programm auch Grenzen überschreitet, und zum Glück ist es auch zu einem beständigen Aspekt unserer Arbeit geworden. Ein Schlüsselement ist der Austausch über eine Nord-Süd Dynamik hinaus. Wir privilegieren regionale und kontinentale Kontakte, wenn wir Projekt mit unseren Kollegen initiieren und laden sie nach Lagos ein.*

CCA,Lagos entwickelt thematische Projekte, die es uns erlauben, uns mit aktuellen Themen aus unterschiedlichen Perspektiven während einer dauerhaften Zeitspanne, ob für ein halbes oder ein Jahr, auseinanderzusetzen. Unser erstes Projekt Democracy präsentierte drei konsekutive Monographien von nigerianischen Künstlern Ghariokwu Lemi, Ndidi Dike und George Osodi und beschäftigte sich mit der Idee von Demokratie in Nigeria in einem breiteren afrikanischen Kontext. Wir arbeiten auch an provokativen Themen wie in der Ausstellung Like A Virgin, die die Arbeit der aufkommenden Künstlerinnen Lucy Azubuike aus Nigeria und Zanele Muholi aus Südafrika. Sie beschäftigen sich mit Fragen der Sexualität und des Körpers in der zeitgenössischen Kunst aus Afrika. 2009 hatten wir unseren Fokus auf die Videokunst und haben Workshops, Talks und die erste Ausstellung für Videokunst Nigerias veranstaltet. 2010 lag unser Fokus in Kunst, Mode und Identität, den wir mit einer Monographie von dem in New York basierten türkischen Künstlerin Pinar Yolacan mit Photographien ihrer Serie von afrikanisch-brazilianischen Frauen Maria dargestellt haben. Es folgte die Ausstellung Prêt à partager von der IFA organisiert, es war das Ergebnis eines Workshops von 2008 in Dakar mit 15 Künstler, Designer und Autoren aus Deutschland und Afrika.

CCA, Lagos begann das Jahr 2010 mit einem ehrgeizigen Bildungsprogramm On Independence and the Ambivalence of Promise konzipiert von der finnischen Kuratorin Aura Seikkula. Zum Teil Residenz, Workshop und informelle Kunstakademie über

informal art academy for over 30 days, 12 artists and photographers from Nigeria, Cameroon and South Africa worked at CCA, Lagos with over 20 international artists and curators from Africa, Europe, South America and the US. It was an incredible artistic and discursive platform for everybody involved. It was made clear that we did not want hierarchies as everyone was there to learn and to impart knowledge irrespective of whether you were local or from elsewhere. Almost everyone that took part was engaging with Lagos for the first time and wanted to know more. The participant 'students' also wanted to learn from the visiting curators and artists. Dialogue and mutual exchange was an important aspect of the program. This project really encapsulated some of our motivations for starting CCA, Lagos – learning, dialogue, interaction and exchange on the local, continental and international level.

SE: For your discussion series Art-iculate, you invited Chika Okeke-Agulu to the CCA to talk about the exhibition Who Knows Tomorrow, which is currently running in Berlin. How important are positions of African curators working in the Western art scene for your curatorial practice in Lagos?

BS: Yes, it was a fascinating insight for the audience to learn about the history of Germany and its colonial past as well as to see the way in which artists are chosen for particular projects by curators. Okeke-Agulu went through the curatorial and thematic process in a detailed manner, which I think is important for many people to understand what curators really do, how they think and the way they choose artists. Many misconceptions abound and show to some extent even ignorance about the role of curators. This formed part of an interesting discussion after the presentation.

In May of this year I was invited by the New York based organisation ICI (Independent Curators International) as their inaugural touring curator. Instead of touring only exhibitions and/or objects, they are now moving curators and ideas across the US. It was an important and illuminating project and I was taken aback and

30 Tage, 12 Künstler und Photographen aus Nigeria, Kamerun und Südafrika arbeiteten am CCA, Lagos mit 20 internationalen Künstlern und Kuratoren aus Afrika, Europa, Südamerika und den USA. Es war eine unglaubliche künstlerische und diskursive Plattform für all diejenigen, welche zu dem Projekt beigetragen haben. Wir haben von Anfang an klar gemacht, dass wir keine Hierarchien möchten und dass jeder da war um zu lernen und sein Wissen zu teilen, egal ob sie aus Lagos oder von woanders kamen. Fast alle waren zum ersten Mal in Lagos und wollten noch mehr erfahren. Die teilnehmenden ‚Studierenden‘ wollten auch von den besuchenden Kuratoren und Künstlern lernen. Der Dialog und gegenseitiger Austausch waren ein wichtiger Aspekt dieses Programms. Dieses Projekt fasst unsere Motivation für das CCA, Lagos zusammen: Lernen, Dialog, Interaktion und Austausch auf einer lokalen, kontinentalen und internationalen Ebene.

SE: Für Ihre Diskussionsreihe Art-iculate haben Sie Chika Okeke-Agulu ins CCA eingeladen, um über die Ausstellung Who Knows Tomorrow zu sprechen, die gerade in Berlin zu sehen ist. Wie wichtig sind für Sie Positionen von Kuratoren, die im Westen arbeiten für Ihre kuratorische Praxis in Lagos?

BS: Ja, es war ein faszinierender Einblick für das Publikum mehr über die Geschichte Deutschlands und ihre koloniale Vergangenheit zu erfahren, sowie darüber, wie Künstler für bestimmte Projekte von Kuratoren ausgesucht werden. Okeke-Agulu erklärte den kuratorischen und inhaltlichen Prozess detailliert, was, denke ich, für viele Menschen wichtig ist, um zu verstehen, was Kuratoren genau machen, wie sie denken und wie sie Künstler aussuchen. Es wurden viele Missverständnisse und bis zu einem gewissen Grad sogar Unwissenheit über die Rolle von Kuratoren im Allgemeinen sichtbar. Es war Teil einer sehr interessanten Diskussion nach seiner Präsentation.

In Mai diesen Jahres war ich von der in New York ansässigen Organisation ICI (Independent Curators International) als erster Touring Curator eingeladen. Anstatt nur Ausstellung und/oder Objekte wandern zu lassen, lassen sie auch Kuratoren und Ideen durch die USA reisen. Es war ein wichtiges und erkenntnisreiches Projekt und ich war verblüfft und angenehm

also pleasantly surprised by the level of engagement it afforded and by the interest in contemporary art activities on the continent in the different cities and institutions that I visited. It seems that in spite of the quantum leap that had been made, there still remains a fairly big chasm between what is known, what is presented in the West and the daily realities and activities of artists and art professionals in many African countries. The questions I was asked seemed to indicate a quest for a different kind of understanding and engagement with the continent so as to build a 'truer' picture. This included the role of art education, what kind of spaces exist, who are the artists especially who are the young artists, what kind of audience comes to CCA, Lagos? Who are the founders or who is funding it? What is the role of corporate organisations? Which art magazines or journals are available? What role do the newspapers play? Are there any art critics? What are the main themes and issues being discussed? Very simple questions, but necessary to begin to build a background picture of the context in which art is practiced in the different African countries.

I think the most important thing is how to forge links in both directions so that the distance that exists today is bridged. I don't see any position as mutually exclusive. Each location has its distinct advantages not ignoring the multitude of opportunities available in the West. However, if the local is not harnessed then it is less

überrascht mit welchem Engagement es ermöglicht wurde und auch über das Interesse über Aktivitäten in der zeitgenössischen Kunst auf dem Kontinent in den unterschiedlichen Städten und Institutionen, die ich besuchte. Es scheint, dass es, trotz des enormen Sprungs, eine ziemlich große Kluft zwischen dem gibt, was im Westen wahrgenommen sowie präsentiert wird und dem, was die täglichen Realitäten und Aktivitäten von Künstlern und anderen Berufstätigen im Kunstbereich in vielen afrikanischen Ländern wirklich ist. Die Fragen, die mir gestellt wurden, zeigten eine Suche nach verschiedenen Arten und Weisen des Verständnisses und Engagements mit dem Kontinent, um ein „echteres“ Bild davon aufzubauen. Es bezieht sich auf die Rolle von Kunstbildung, welche Räume existieren, wer die Künstler sind und besonders die jungen Künstler, welches Publikum das CCA, Lagos besucht. Wer sind die Sponsoren? Welche Rolle spielen Unternehmen? Welche Kunstmagazine oder Zeitschriften gibt es? Welche Rolle spielen Zeitungen? Gibt es Kunstkritiker? Was sind die Hauptthemen und Punkte die diskutiert werden? Sehr einfache Fragen, aber notwendig, um einen Hintergrundbild vom Kontext, in dem Kunst in verschiedenen afrikanischen Ländern praktiziert wird, zu geben.

Ich denke, dass es das Wichtigste ist, Verbindungen in beiden Richtungen zu schmieden, um die Distanz als eine Brücke zu nutzen. Ich sehe keine Positionen, die sich gegenseitig ausschließen. Jeder Ort hat seine distinkten Vorteile, ohne zu verleugnen, welche Vielzahl an Möglichkeiten der Westen bietet. Allerdings, wenn es vor Ort keine Ausstattung gibt, dann ist es

effective. I feel privileged to work with a group of young, passionate, committed and intelligent emerging art professionals, developing their curatorial, critical and research skills – Jude Anogwih, Oyinda Fakeye, Hansi Momodu (now completing a Masters course in curating at RCA, London) and 2009/10 Fulbright Fellow Antawan Byrd. They provide that possibility to create a dynamic link with African curators and writers working in Europe and America as well as their peers across the continent. We need to prioritise the intra-continental or south-south connections so that they become as entrenched as the north-south links.

SE: You have been running the CCA for almost three years now. What are your plans for the future?

BS: An aspect that we have to focus on more is research, writing and publication and I will like to explore publications as another outlet for curatorial practice outside of being a complement for exhibitions. I am committed to the library as an indispensable resource that should remain at the core of what we do and I want to continue to develop it. The response and feedback that we have received about the residency program has been phenomenal. There is a lot of discussion about the future of art education and art schools taking place around the world. Nigeria is no exception and the debate about PhDs being the terminal degree for artists has been intensely discussed in the country. However the whole art system – relic of British colonial education – in Nigeria needs to be reviewed drastically. I see the residency project as contributing in an active way to this debate and also as a possible alternative educational program in the absence of real development in the statutory art establishments.

I still see CCA,Lagos as a project, a work-in-progress and that works perfectly well for me. That means that we can morph in ways that suit our interests and thinking, as well as our budget and conditions. There is so much that needs to be done and I see the future of CCA,Lagos as less for me to determine but for a younger generation that should and hopefully will be the real beneficiaries.

weniger effektiv. Ich fühle mich privilegiert mit einer Gruppe von jungen, leidenschaftlichen, engagierten und intelligenten aufkommenden Professionellen zusammen zu arbeiten, die ihre kuratorische, kritische und Forschungskompetenzen weiter entwickeln, darunter sind Jude Anogwih, Oyinda Fakeye, Hansi Momodu (der gerade ein Masterkurs zu Kuratieren am Royal College of Art in London beendet) und der Fulbright-Stipendiat 2009/2010, Antawan Byrd. Sie ermöglichen ein dynamisches Verhältnis zwischen afrikanischen Kuratoren und Schriftstellern, die in Europa und Amerika arbeiten, als auch mit ihresgleichen auf dem Kontinent.

SE: Sie führen das CCA, Lagos nun seit fast drei Jahren. Was sind Ihre Pläne für die Zukunft?

BS: Ein Aspekt, den wir mehr intensivieren möchten, ist die Forschung: Schreiben, Publikationen und ich möchte Publikationen als ein Ergebnis der kuratorischen Praxis, als eine Ergänzung für Ausstellungen sehen. Ich engagiere mich mit der Bibliothek als eine unabdingbare Quelle, die der Kern unserer Beschäftigungen bleiben soll und ich möchte sie weiter aufbauen. Die Reaktionen und das Feedback, das wir für unser Residenzprogramm erhalten haben, waren phänomenal. Es gibt sehr viele Diskussionen über die Zukunft von Kunst und Bildung und Kunstschulen, die sich auf der ganzen Welt aufbreiten. Nigeria ist keine Ausnahme. Die Debatten über die Möglichkeit von Doktorarbeiten als die Endqualifikation für Künstler werden in unserem Land sehr stark diskutiert. Allerdings müssen wir das gesamte Kunstsystem Nigerias - ein Relikt des britischen kolonialen Bildungswesens - überdenken. Ich sehe das Residenzprojekt als einen Beitrag für einen aktiven Weg in diesen Debatten und auch als mögliches alternatives Bildungsprogramm in der Abwesenheit von realen Entwicklungen in den staatlichen Kunsteinrichtungen.

Ich sehe das CCA, Lagos als ein Projekt, ein Work-In-Progress und das funktioniert für mich sehr gut so. Das heißt, dass wir in unseren Interessen und unserem Denken flexibel bleiben können, sowohl in unserem Budget als auch in unseren Konditionen. Es gibt zu viel, das benötigt wird und es gibt viel zu tun. Ich sehe die Zukunft von CCA, Lagos weniger für mich als viel mehr für die jüngere Generation, die hoffentlich die wirkliche begünstigte wird.¹

Interview with Guy Wouété

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

An early spring Sunday morning in Amsterdam! I am struggling with all means at my disposal to get to the Karel Appel House, which was on that day opening its doors with an exhibition by four international artists. Obviously, Appel and the CoBrA in general are of interest to me, but hardly was that the reason I had made the trip from Berlin to Amsterdam. After having exchanged brilliant ideas the previous night with Ipek M. Sur and Sinan Efe (founders of the 7 Hills Foundation Amsterdam), Nancy Hoffmann (Director of The Instituto Buena Bista, Curaçao Centre for Contemporary Art), Özkan Gölpinar (writer, publicist and Program Manager Fonds Beeldende Kunsten Vormgeving en Bouwkunst) and Kenyan artist Peterson Kamwathi, it was time to catch up with the Cameroonian artist Guy Wouété for an interview. Well, I found Guy Wouété, left with him for lunch, then supper, then a glass of wine or two and we talked about everything under the sun, but we did no interview. Back in Berlin I decided to send over the questions for the interview per mail and Guy Wouété responded... not by writing but by filming himself answering my questions, so as to maintain some authenticity and the fluidity of his ideas; thereby being more focused on what he is saying and what he is looking for.

This is the first part of this multi-faceted interview. The second part will be in the next edition of this journal.

Current activities and developments

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (BSBN)

The last time I visited you in Amsterdam you were part of an exhibition which was kind of a starting point for a residence program at the Appel House in Amsterdam. How has that developed so far and what do you aim at researching in this period at the Appel House?

Interview mit Guy Wouété

An einem frühen Morgen im Frühling in Amsterdam! Ich kämpfe mich mit allen mir zur Verfügung stehenden Mitteln zum Karel Appel Haus durch, das an diesem Tag seine Türen mit einer Ausstellung über vier internationale Künstler öffnete. Natürlich ist Appel und die CoBrA von Interesse für mich, aber das ist nicht der Hauptgrund für meine Reise von Berlin nach Amsterdam. Nachdem ich den vorherigen Abend damit verbracht hatte, geniale Ideen mit Ipek M. Sur und Sinan Efe (Gründer der 7 Hills Foundation Amsterdam), mit Nancy Hoffmann (Direktorin des Instituto Buena Bista, Curaçao Zentrum für Zeitgenössische Kunst), mit Özkan Gölpinar (Schriftsteller, Publizist und Programm-Manager des Fonds Beeldende Kunsten Vormgeving en Bouwkunst) und mit dem Kenianischen Künstler Peterson Kamwathi ausgetauscht hatte, war es Zeit, ein Interview mit dem aus Kamerun stammenden Künstler Guy Wouété zu führen. Ich fand Guy Wouété, wir gingen zuerst zum Lunch, dann zum Abendessen, hatten ein Glas Wein oder zwei und wir sprachen über Gott und die Welt und vergaßen dabei völlig so etwas wie ein Interview durchzuführen. Zurück in Berlin entschloss ich mich deshalb, meine eigentlichen Fragen per Mail zu schicken und Guy Wouété antwortete... nicht schriftlich, sondern indem er sich bei der Beantwortung meiner Fragen filmte. So, als ob er eine größtmögliche Authentizität und Flüssigkeit seiner Ideen behalten wollte. Dabei war er sehr fokussiert auf das, was er sagte und wonach er suchte.

Dies ist der erste Teil dieses facettenreichen Interviews. Der zweite Teil wird in der nächsten Ausgabe des Journals erscheinen.

Derzeitige Aktivitäten und Entwicklungen

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (BSBN)

Als ich dich das letzte Mal in Amsterdam besuchte, warst du Teil einer Ausstellung, die eine Art Ausgangspunkt für ein Residenzprogramm im Appel Haus in Amsterdam war. Wie hat sich das entwickelt und welches Ziel hast du in dieser Periode im Appel Haus mit deinen Untersuchungen verfolgt?

Guy Wouété (GW)

Everything is going on very well at the Karel Appel House, which I have to mention that it is an art residency, of course, but also a living house where four residents are chosen per year to spend time there and get inspired by the house, its neighbourhood and the CoBrA movement. So in my case, I have been here for three months now and it is very inspiring because of the market in front of the house. It is a kind of open air market which I find to be a live-installation. What I mean by live-installation is the ability that those people have to set up the market every morning and take it away in the afternoon; putting up tables, umbrellas and afterwards all the business that is going on with people buying, discussing prices or just meeting friends. This reminds me so much of our popular markets in Africa e.g. the "marché central" in Douala or the "marché Mokolo" in Yaoundé, which are popular places where you have different life going on; mixed with business.

I am constructing a project that will take form by the end of the year 2010 and will be visible in the Karel Appel House. So what I just described earlier on about the house, the environment, the city will be my main source of inspiration. I have done much on photography and I am complementing it with videos.

BSBN: I used the term "research" because I have the impression that in most of your works, you seek to cross the boundary of just representation and you are more involved a kind of investigative process? Do you embrace this supposition?

GW: Yes I embrace your supposition about researching... about searching. All of my work is about searching... I want to use the term you used: investigate. Investigate life, time, objects and ideas! But I will like to use this sentence by Picasso who said: "I do not search but I find". In my case, the idea of searching is not as if I am looking for something specifically but more like I am expecting something to happen. Something I actually do not know myself. But I am very interested in this unknown, which

Guy Wouété (GW)

Alles entwickelte sich gut im Karel Appel Haus, welches tatsächlich eine Kunst-Residenz geworden ist, für das jährlich vier Künstler ausgewählt werden, um Zeit hier zu verbringen der CoBrA- Bewegung inspirieren zu lassen. Ich bin seit drei Monaten hier und bin sehr angetan vom Markt vor dem Haus. Es ist eine Art Freiluft-Markt, den ich wie eine Live-Installation empfinde. Damit meine ich die Begabung dieser Menschen, die den Markt jeden Morgen aufbauen und am Abend wieder abbauen, Tische und Schirme aufzustellen sowie den ganzen Betrieb kaufender und miteinander diskutierender Menschen oder Freunde, die sich zufällig treffen. Das erinnert mich stark an die Volksmärkte in Afrika, z.B. an den "marché central" in Douala oder den "marché Mokolo" in Yaoundé, die beliebte Plätze sind und an denen sich die gesamte Bandbreite des Lebens abspielt.

Ich baue gerade ein Projekt auf, das Ende 2010 statt finden und im Karel Appel Haus gezeigt wird. Was ich also eingangs beschrieben habe ist meine größte Inspirationsquelle. Ich habe in dieser Zeit viel fotografiert und ich vervollständige dies mit Videos.

BSBN: Ich benutze den Begriff "Untersuchung", weil ich den Eindruck habe, dass du in den meisten deiner Werke versucht, die Grenze reiner Repräsentation zu durchschreiten um einen investigativeren Prozess voranzutreiben? Stimmt dieser Eindruck?

GW: Ja, das würde ich hinsichtlich Untersuchung und Forschung unterstreichen. Meine ganze Arbeit ist eine Suche... aber ich möchte deinen Begriff benutzen: erforschen. Leben zu erforschen, Zeit, Objekte und Ideen! Dazu möchte ich einen Spruch von Picasso anbringen: "Ich suche nicht, aber ich finde". In meinem Fall suche ich nicht gezielt nach etwas Bestimmten, aber ich erwarte, dass etwas passiert. Etwas, von dem ich nichts weiß. Ich bin sehr interessiert am Unbekannten, das jeder in seinem oder ihrem Leben hat. Die meiste Zeit über verläuft unser Leben in unbekanntem Bahnen, was uns dann in diesen Zustand permanenter Aufmerksamkeit versetzt. Das ist ein Grund für mich, mich ständig auf die Suche zu begeben und etwas anderes auszuprobieren. Das hast du richtig erfasst.

everybody has in his/her life. Most of the time, our life is centred on this unknown, which puts us in this kind of space where we feel like we have to be careful every time. This is a point for me to get into searching permanently, trying something different all the time. You get the point.

BSBN: Have you been able to associate your artistic practice with that of Karel Appel, who was one of the founding members of the CoBrA group, in any way?

GW: My work is related to the CoBrA movement or the CoBrA statement itself in the sense of this spontaneity that we find in many works by artists of the CoBrA movement. And also this need of pushing all the classical laws of doing art, which was quite present and the main goals from which the movement was born, i.e. pushing the boundaries of the art practice. So in that sense my artistic practice has a link with the CoBrA movement in general. Karel Appel was an artist who had this freedom to test different mediums; from sculpture to photography to installations and paintings. He really had this need of testing and going into different mediums, doing something else and not closing himself into a static way of thinking or doing art. So in these ways I find myself close to Karel Appel and the CoBrA movement.

BSBN: Another very important figure in this artist collective, CoBrA, but who is unfortunately often left out of the limelight by art critics is the South African Ernest Mancoba. Have you had the chance to deal with this important subject of modern African art?

GW: First of all I have to say, until now I don't have the names of all the artists who made up the CoBrA movement, so I cannot be surprised that I do not know Ernest Mancoba. But I think this is a very important topic; the fact that you mentioned his absence in the whole promotion and publicity, which is around the CoBrA movement today. Africa in general has this problem of dealing with history; how and who writes our own history. So, as far as no one has an interest in art or any gain on writing or putting the name of Ernest Mancoba in this state, no one will write about him and no one will know him. It is one of the main jobs that we have to achieve as a younger generation, i.e. to take care of our proper history, to make sure that after us there will be something

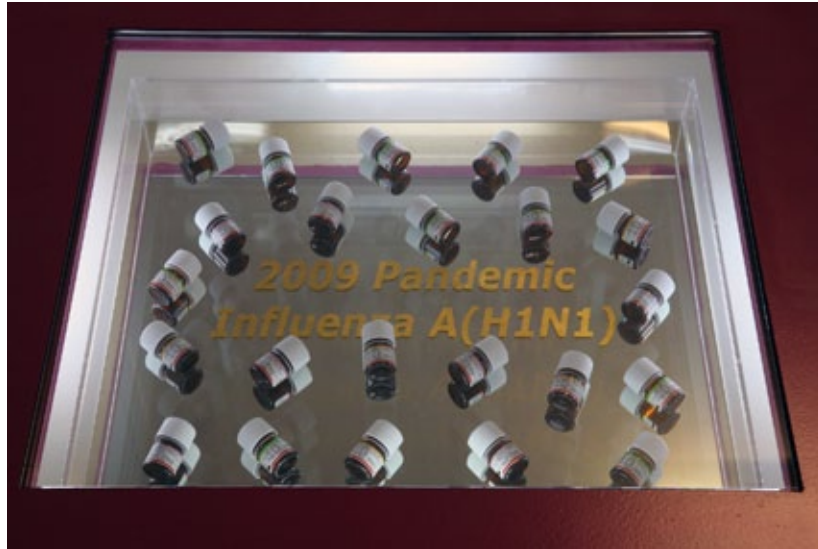
Ein weiterer Punkt ist die Betrachtung der gesamten globalen Kunstmarktszene. Es wäre jetzt eine sehr harte und hitzige Diskussion darüber, warum dieser Künstler im oder nicht im Rampenlicht steht.

BSBN: Könntest du deine künstlerische Praxis mit der von Karel Appel, dem Gründer der CoBrA-Gruppe in Bezug setzen?

GW: *Meine Arbeit steht in Bezug zur CoBrA-Bewegung oder dem CoBrA-Statement, indem es dessen Spontaneität aufnimmt, die wir in vielen Werken von Künstlern der CoBrA-Bewegung finden. Ebenso spiele ich auf die Notwendigkeit, alle klassischen Herangehensweisen an Kunst über Bord zu werfen an, welche zur Gründungszeit der Bewegung und ihrer Ziele sehr präsent waren, z.B. gängige Regelungen in der Kunstpraxis abzuschaffen. In diesem Sinne hat meine künstlerische Arbeit eine Verlinkung zur CoBrA-Bewegung. Karel Appel war ein Künstler, der die Freiheit hatte, verschiedene Medien, von Skulptur, Photographie, Installationen bis hin zu Gemälden auszuprobieren. Er hatte wirklich das Bedürfnis, verschiedene Medien auszutesten und immer wieder etwas anderes zu machen, um sich selbst nicht in einer statischen Denkrichtung oder Kunstschaffen einzuschließen. Auf diese Weise fühle ich mich Karel Appel und der CoBrA-Bewegung nah.*

BSBN: Eine weitere wichtige Figur dieser Künstlerkollektive CoBrA, die leider von Seiten der Kritiker oftmals außen vor gelassen wird, ist der Südafrikaner Ernest Mancoba. Hattest du die Möglichkeit, dich mit dieser wichtigen modernen afrikanischen Kunstfigur auseinander zusetzen?

GW: *Zunächst einmal muss ich zugeben, dass ich noch nicht alle Namen der CoBrA-Bewegung parat habe, so dass es nicht verwundert, dass ich Ernest Mancoba nicht kenne. Aber ich denke, das ist ein sehr wichtiger Punkt: Die Tatsache, dass du seine Abwesenheit in all den öffentlichen Debatten erwähnest, welche die CoBrA-Bewegung heute erfährt. Afrika hat dieses Problem allgemein mit seiner Geschichte: Wie und wer schreibt unsere Geschichte? So lange niemand ein Interesse daran hat, den Namen von Ernest Mancoba zu erwähnen oder anzuführen, wird niemand über ihn schreiben und niemand wird ihn kennen. Das ist eine unserer Hauptaufgaben als junge Generation: Wir müssen uns um unsere eigene Geschichte kümmern, um sicher zu stellen, dass es nach uns etwas Geschichtliches gibt, das für die nächste Generation bewahrt wird.*



▲ Installation views / Le salon du Deal Divin © Guy Wouété

in the sense of history, which will be saved for the next generation.

Another issue is regarding all the business which is in the art world. It will be a very tough and heavy discussion to go through now by discussing why this artist is in or not in the limelight.

BSBN: In this aforementioned exhibition in the Appel House you were chosen with 3 other international artists from the Rijksakademie van Beeldende Kunsten Amsterdam. There you exposed 2 works which did not only have a profundity in intelligence but also ironical and even provocative. On the one hand the sculpture which could be interpreted as a phallic symbol or a canon and on the other hand a collection of pictures and writings/ prints on pieces of papers with questions on race, sexuality, identity, migration, the United Nations... summa summarum a collage of several geopolitical and social questions. Can you please give us a background on your motive for these pieces?

GW: When I arrived in Amsterdam in January 2009 this series of pictures and collage you are talking about were like the first works I did at the Rijksakademie. You have this little map I drew on a piece of paper which was for me a kind of sign of difficulties I was facing to find my way in this city. Also, I brought with me from Cameroon a lot of books that dealt with subjects from politics to economy to fiction novels, art and history books. So, I was just in my studio, didn't know how to start, so every day I was writing. When we went out to visit an exhibition I would put short texts in my notebook on the experience I just had, people that I met or things I found wrong or right. So by the end of the year I had this body of works which you saw here; all in the form of a collage. The idea behind it is actually, let's say: mankind is a preoccupation of my daily life and as an artist my daily life is completely part of my art process. Part of the sentences that you could read in this collage come from the impressions or frustrations I had after reading a book by Aminata Traoré (former minister of culture in Mali). The book entitled *Le Viol de l'Imaginaire* is about the economical situation all over the African continent. She is criticizing the policies of the World Bank imposed on African countries, intended

Ein weiterer Punkt ist die Betrachtung der gesamten globalen Kunstmarktszene. Es wäre jetzt eine sehr harte und hitzige Diskussion darüber, warum dieser Künstler im oder nicht im Rampenlicht steht.

BSBN: *In der obenerwähnten Ausstellung im Appel Haus wurdest du zusammen mit drei weiteren internationalen Künstlern von der Rijksakademie van Beeldende Kunsten Amsterdam ausgewählt. Du hast dort zwei Werke ausgestellt, die nicht nur eine profunde Intelligenz aufweisen, sondern auch Ironie und sogar Provokation. Einerseits könnte die Skulptur als Phallussymbol interpretiert werden oder als Maßstab, andererseits als eine Sammlung von Bildern und Schriften, Abdrucke auf Papierstücken mit Fragen nach Rasse, Sexualität, Identität, Migration, die Vereinigten Staaten von Amerika... zusammengefasst, als eine Kollage aus verschiedenen geopolitischen und sozialen Fragen. Könntest du uns den Hintergrund zu deiner Motivation für diese Stücke geben?*

GW: *Als ich im Januar 2009 in Amsterdam ankam, waren diese Bilderserien und Kollagen, von denen du sprichst, die ersten Arbeiten, die ich an der Rijksakademie machte. Es gibt die kleine Mappe, für die ich auf ein Stück Papier zeichnete, weil es für mich eine Art Zeichen für die Schwierigkeiten war, denen ich mich ausgesetzt sah, wenn ich meinen Weg durch die Stadt suchte. Aus Kamerun brachte ich eine Menge an Büchern mit, die politische, ökonomische Themen behandelten, sowie Romane, Kunst- und Geschichtsbücher. Ich war also in meinem Studio, wusste nicht, wie ich beginnen sollte und schrieb einfach den lieben langen Tag. Wenn wir uns eine Ausstellung anschauten, machte ich mir Notizen in meinem Notebook zu den Erfahrungen, die ich gerade durchlebte, zu Menschen, denen ich gerade begegnet war und Dingen, die ich richtig oder falsch fand. So hatte ich am Ende des Jahres diese Ansammlung an Werken, die du hier siehst, alle in Form einer Kollage. Die Idee dahinter ist, dass die Menschheit an sich meine Hauptbeschäftigung darstellt und dass ich als Künstler mein tägliches Leben als Teil meines Kunstprozesses empfinde. Satzteile, die du in dieser Kollage lesen kannst, sind Ausdruck von Frustrationen, die ich hatte, während ich das Buch von Aminata Traoré (ehemalige Kulturministerin in Mali) las. Das Buch mit dem Titel *Le Viol de l'Imaginaire* handelt von der ökonomischen Situation auf dem afrikanischen Kontinent. Die Autorin kritisiert die Politik der Weltbank, welche den afrikanischen Ländern aufgezwungen wird, um sie aus ihrer Armut zu befreien. Aber letztendlich ist das mehr Schaden als Hilfe für das ganze ökonomische System des Kontinents. Sie*



▲ Installation views / Le salon du Deal Divin © Guy Wouété

to help them get out of poverty. But at the end of the day it happened to be more damage in the whole economical system of the continent. And she was making all these resentments on what happens in different countries by quoting how the situation was before the policy of the World Bank and how bad it became after. I wrote a few sentences down from that book.

The other thing regarded sexuality. The first time I was really in a city where you could see gays everywhere was in Amsterdam. So, it was a shock for me at first, seeing two guys and knowing they had a love affair with each other. So you have all these things in your mind what people are saying behind closed doors or in Africa/ Cameroon for example, where I never saw people showing themselves clearly in the public as gays. Being confronted with this situation in Amsterdam, it made me question this sexuality topic. If you still remember the sentence that I wrote, it was like: "I love people who aren't gay, does it mean that I hate gays?" So you were having these sentences and right over it there was a sentence saying: "I hate Africa, does it mean that I love Europe?" This was always about this contradiction that I find in what people say, and I just tried to re-tone/ return that to people and see how they react to it. What I also want to mention here is the fact that most of the topics that you mentioned here like race, sexuality, migration or human rights, social politics, geopolitics are subjects that I deal with in my work. These form a universe of ideas that I am kind of plying through.

The only thing I have to make clear also is the question of identity. Identity is not a matter in my work; neither in my life itself. I am against this idea of using identity as a kind of code to go through whatever problem we have in our society or life.

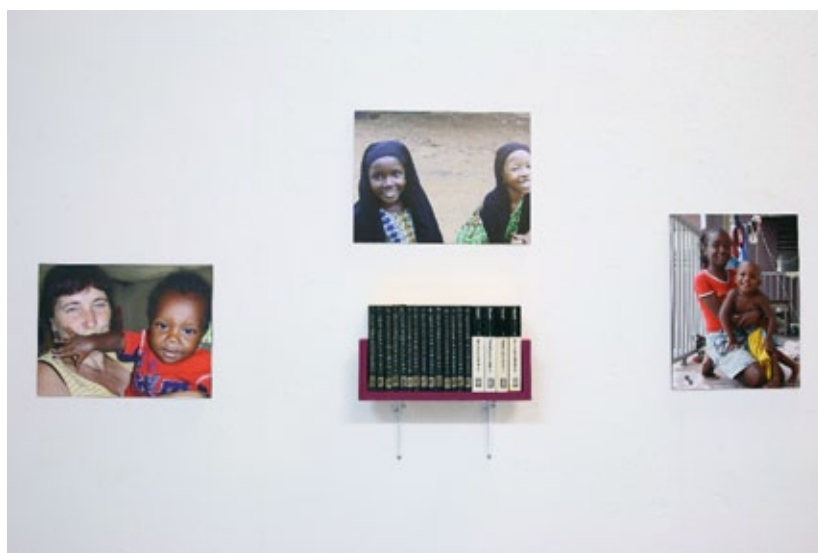
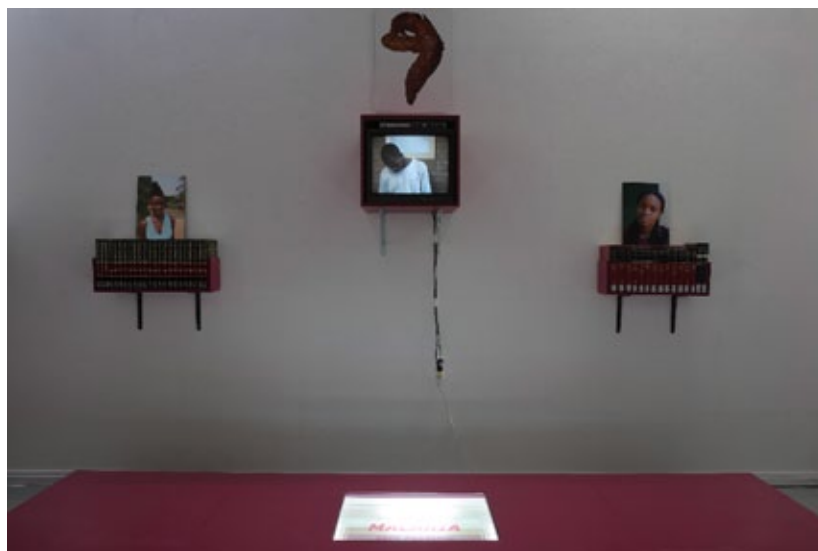
Talking about the sculpture you mentioned, what I find very interesting with this piece is this double interpretation. In which people are just in-between nowhere because they don't know which point to focus on... is it the phallus;

zeigt den Ärger über das auf, was in unterschiedlichen Ländern geschehen ist, indem sie den Zustand vor der Einmischung der Weltbank und den schlechteren Zustand danach auswertet. Ich habe einige Sätze aus dem Buch herausgeschrieben.

Die andere Sache betrachtet Sexualität. Amsterdam war für mich die erste Stadt, in der man überall Schwule sehen konnte. Zuerst war es ein Schock für mich, zwei Männer zusammen zu sehen und zu wissen, dass sie eine Beziehung führen. Ich hatte all diese Dinge in meinem Kopf, die man in Afrika hinter verschlossenen Türen über diese Leute sagt, wie z.B. in Kamerun, wo sich Schwule niemals offen zu erkennen geben. Als ich in Amsterdam damit konfrontiert wurde, begann ich über diesen Aspekt von Sexualität nachzudenken. Vielleicht erinnerst du dich an den Satz, den ich geschrieben habe: "Ich liebe Menschen, die nicht schwul sind, bedeutet das, dass ich Schwule hasse?" Über diesem Satz stand die Frage: "Ich hasse Afrika, bedeutet das, dass ich Europa liebe?". Das ist genau jene Widersprüchlichkeit, die ich in den Aussagen der Leute finde und ich versuche, genau das umzudrehen und zurück zu fragen, um die Reaktionen herauszufinden. Ich möchte hier auch erwähnen, dass die meisten der von dir genannten Themen wie Rasse, Sexualität, Migration oder Menschenrechte, sozio-politische oder geopolitische Themen sind, die ich in meinen Arbeiten behandle. Sie formen ein Ideenuniversum, das ich durchspiele.

Die einzige Sache, die ich erklären möchte ist die Frage nach Identität. Identität ist für meine Arbeit nicht von Bedeutung und für mein Leben selbst auch. Ich bin dagegen, Identität als Problemlösecode für alle Probleme zu verwenden, die wir in unserer Gesellschaft oder unserem Leben haben.

An der Skulptur, über die wir gesprochen haben, finde ich die Doppeldeutigkeit sehr interessant. Bei der Betrachtung sind die Leute einfach im Nirgendwo, weil sie nicht wissen, welchen Punkt sie fokussieren sollen... ist es der Phallus, so weist er auf die Problematik von Sexualität hin, ist es eine Richtschnur, trägt es uns weit weg zur Thematik von Krieg und Frieden in der Welt. Diese Doppeldeutigkeit in Skulptur und Collagen war mein persönlicher Favorit der Ausstellung. Menschen diesen



▲ Installation views / Le salon du Deal Divin © Guy Wouété

which will draw the idea of the problematic in sexuality or is it the canon, which will take them far away into the issue of war and peace itself in the world. This double-meaning in the sculpture and collages was the favourite point I achieved in this exhibition. Making people to face contradictions they are normally confronted with in their daily lives.

BSBN: From time immemorial in modernity there has always been this reoccurring debate on l'art pour l'art which was at one time categorized by Walter Benjamin as "a negative theology in the form of the idea of 'pure' art"¹. Do you see your art as having a social function or socio-political connotation?

GW: Before answering this question I want to read to you some short sentences from an art collector who gave a lecture earlier this year in the Rijksakademie. The collector is Marieke Sanders:

"I have thought about my contribution as a collector to the artist and the art world. Am I just a consumer as you are a producer or is there more to this? Is collecting art a two way affair? Are you, the artist, and I, the collector, two sides of the same coin? Do we need each other just as a writer needs a reader and a composer needs his work to be played? Does an object of art need a buyer, a collector in order to come to life?"

I still can't understand the point exactly, but I find these questions quite interesting and important.

Coming now to the point of socio-political connotation:

As they used to say, whatever you do, even if you say you are not doing politics, it is already a politic to say I'm not doing politics. Hmm, somehow I think my art- I don't know if I can say a political or social function but - creates things, I guess it makes people move, think, see or hear differently. That's the point for me. Art having a social function or a visual artist is very far from an architect, who could design a house to have a particular function. Designers deal with the idea of the functionality of the objects they create but for a visual artist like me it is not really my point to create a kind of functionality - not only in the sense of form but also in the sense of idea -

1. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, London, Fontana, 1992 pp. 211-244.

Doppeldeutigkeiten auszusetzen, denen sie auch im täglichen Leben ausgesetzt sind.

BSBN: Von jeher gab es die immer wiederkehrende Debatte der l'art pour l'art, die von Walter Benjamin einst als „negative Theologie in der Form einer Idee ‚reiner Kunst‘“¹ bezeichnet wird. Siehst du in deiner Kunst eine soziale Funktion oder sozio-politische Verbindung?

GW: Bevor ich diese Frage beantworte, möchte ich dir einige Sätze einer Kunstsammlerin vorlesen, die in diesem Jahr eine Lesung in der Rijksakademie gab. Die Sammlerin ist Marieke Sanders:

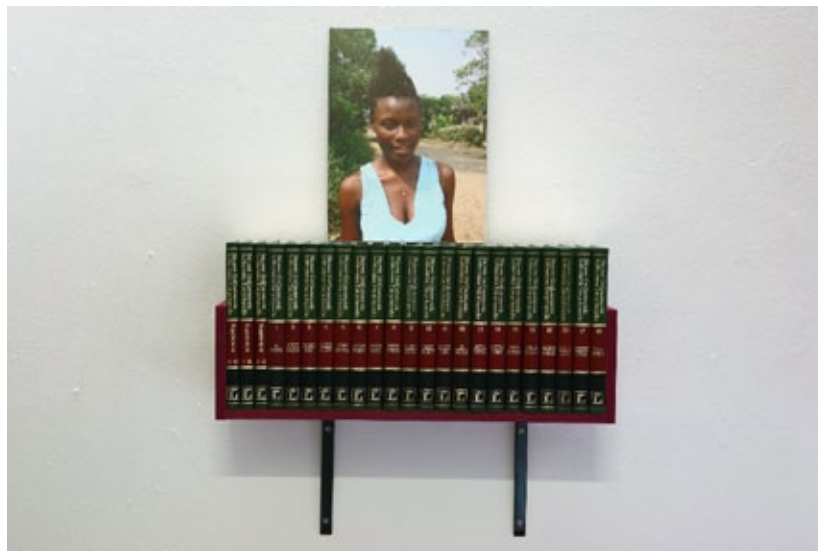
"Ich habe über meinen Beitrag zur Kunst und zur Kunstwelt als Sammlerin nachgedacht. Bin ich nur ein Konsument wie du ein Produzent bist oder gibt es da mehr als das? Ist das Sammeln von Kunst eine zweiseitige Angelegenheit? Sind wir, du als Künstler, ich als Sammlerin zwei Seiten derselben Medaille? Brauchen wir einander so wie ein Schriftsteller einen Leser braucht und ein Komponist jemanden braucht, der seine Werke spielt? Braucht ein Kunstwerk einen Käufer, also einen Sammler um ins Leben gerufen zu werden?"

Ich bin immer noch nicht ganz dahinter gekommen, aber ich finde, das sind sehr wichtige Fragen.

Nun zur sozio-politischen Verbindung:

Man sagt, was immer du tust, selbst wenn du meinst, keine Politik zu betreiben, so ist diese Verweigerungshaltung bereits Politik. Ich mache keine Politik. Hmm, irgendwie erdenke ich meine Kunst. Ich weiß nicht, ob ich ihr eine politische oder soziale Funktion zuschreiben soll, aber indem ich Dinge entwickle, veranlasse ich Menschen dazu, sich anders zu bewegen, zu denken, zu sehen oder zu hören. Das ist das Entscheidende für mich. Kunst, die eine soziale Funktion hat, oder ein visueller Künstler ist sehr weit weg von einem Architekten, der ein Haus entwerfen kann, um eine bestimmte Funktion zu erfüllen. Designer beschäftigen sich mit der Idee von Funktionalität von Objekten, die sie entwerfen, aber für einen visuelle Künstler wie mich ist es nicht wirklich wichtig, Funktionalität zu erschaffen - nicht nur im Sinne von Form, sondern auch in einem ideellen Sinn. Ich mache keine Propaganda, wäre das der Fall, würde ich sagen, dass meine Kunst eine politische Funktion hat, z.B. einen Marsch gegen

1. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, London, Fontana, 1992 pp. 211-244.



▲ Installation views / Le salon du Deal Divin © Guy Wouété

I'm not doing propaganda; if that were the case then I would say my art has a political function, e.g. saying let all march against the UNO because this is a bullshit idea of a United Nations, as they are not solving any problems. But in a way, in my art I mention the fact that I don't believe in the UN politics as they are fake but not in the form of anti-propaganda. I hope you understand what I'm saying. At the same time I have to say that one of my statements is that I describe myself as an artist dealing with social criticism. Of course this includes somehow what you call socio-political connotation, which involves also this idea of art dealing with some strong or real facts and not just abstract ideas or forms. So, in daily life what I face in a good or bad way has an impact on me and those impacts come out in my work in the way that you see them.

BSBN: This goes in line with an installation piece I saw in your studio in the Rijksakademie, "Le Salon du deal divin" in which you thematize AIDS/HIV, Influenza A (H1N1), Malaria. Please describe the set-up of this installation.

GW: The installation itself was constructed as a huge platform with objects embedded into the platform. These objects were on a piece of mirror with bottles of methadone and on the same mirror you had the word Malaria, HIV, Influenza A and all these pandemics put together self screened in different colours. I will have to say malaria was self screened in black, HIV as well and Influenza A in gold. And the platform was painted in red, about 30cm high, on which people were walking normally and could see their reflections in the mirror and into the names of all those pandemics. On the wall there was a set-up like a library – because the title of the exhibition "le salon du deal divin" was also coming from this idea that our health today i.e. not being sick is a really huge business for insurance, pharmaceutical companies as well as such organisations like WHO, which decide on the priorities in the international health care. What made me create this installation is this question of Influenza A and the way that the press dealt with it in the context of Europe. I was really shocked by the way that within one year Influenza A was declared as a pandemic by the WHO. Also the fast movement that all the EU countries

die UNO zu organisieren, weil dies eine schlechte Idee vereinter Nationen ist, die keine Probleme löst. Aber andererseits erwähne ich in meiner Kunst, dass ich nicht an die UN-Politik glaube, weil sie in meinen Augen unecht ist, jedoch ohne eine Form von Anti-Propaganda. Ich hoffe, du verstehst, was ich meine. Gleichzeitig muss ich zugeben, dass eines meiner Statements aus sozialer Kritik besteht. Natürlich beinhaltet dies in irgendeiner Art und Weise das, was du sozio-politische Verbindung nennst, weil es die Idee vertritt, dass Kunst auch harte und reale Fakten behandelt und nicht nur abstrakte Ideen oder Formen. Ich lasse also aus dem täglichen Leben alles an Gutem und Schlechtem in meiner Kunst einfließen, das mich berührt - und diese Einflüsse treten dann wieder in der Art hervor, wie du sie siehst.

BSBN: Das geht einher mit einem Installationsstück, das ich in deinem Studio in der Rijksakademie gesehen habe, „Le Salon du deal divin“ – in dem du AIDS/HIV, Influenza A (H1N1) und Malaria thematisierst. Bitte beschreibe doch den Aufbau dieser Installation.

GW: Die Installation war als große Plattform mit integrierten Objekten konstruiert. Diese Objekte waren auf einem Stück Spiegel mit Methadonflaschen zusammen befestigt und auf demselben Spiegel standen die Worte Malaria, HIV, Influenza A und alle anderen Pandemien in unterschiedlichen Farben zusammengeschrieben. Malaria war in schwarzen Farben geschrieben, ebenso HIV und Influenza A in Gold. Die Plattform war rot angemalt, etwa 30cm hoch und die Leute konnten normal darauf herumlaufen und ihre Reflektionen im Spiegel und in den Namen der Pandemien sehen. An der Wand befand sich eine Anordnung wie eine Bibliothek – weil der Titel der Ausstellung "le salon du deal divin" war, was ebenfalls auf die Idee anspielt, dass unsere heutige Gesundheit d.h. nicht krank zu sein, ein richtig großes Geschäft ist für Versicherungen, die Pharmaindustrie ebenso wie für Organisationen, wie die WHO, die über die Prioritäten internationaler Gesundheitspolitik entscheiden. Es war die Frage nach der Influenza A und die Art und Weise, wie die Presse hier in Europa damit umging, die mich zu dieser Installation bewog. Ich war zugegeben richtig schockiert, dass die WHO innerhalb eines Jahres die Influenza A zur Pandemie erklärte. Die enorme Suchanstrengung der EU-Länder nach dem Impfstoff, die schnelle Produktion und Vorratsaufstockung schockierte mich. Letztendlich aber gab es keine Influenza A und das Trauma, das die Medien

went to find the vaccine, produce it and have it in stock with me. And also, at the end of the day, what happened is that there was actually no Influenza A and the trauma that the media created seemed to be a fake. But what I find quite impressive also and try to question in this installation was to understand how come the international organisations could declare a new pandemic in the context of world economical crisis as it was the case with the banks going down and many huge companies in the world were going bankrupt. My point in this installation was to understand if the WHO declared a new pandemic to help the pharmaceutical industry get some money and reform them selves from the economic crisis? If that was the point, what about the lives of people they were playing with? The next point is that, it was very important for me and unbelievable how in the context of Africa we have this pandemic, malaria, which is nearly 1000 years old and not a fiction any more and killing people every second. But the international health care never really does anything against it; the UNO never called on an international body to find a vaccine against malaria but when Influenza A happened it went so fast, spending a lot of money to create a vaccine that wasn't used. And today, at this moment we are doing this interview, I have heard that most of the vaccine has to be destroyed because the date of expiration is 2011. And I'm sure; I say this without any fear, that if malaria was for example a problem in the USA or EU it would have been eradicated a long time ago. To summarize the different questions in the installation... it is also the same problem with HIV. Most people who have this virus live in poor countries and cannot afford for these generic medications. It was also my point in this installation to show that life in the South is less valuable than in the North. If you are from the North your life is more secure and if you are sick you draw more attention than when you are in the South.

Coming back on the set-up of the installation "le salon du deal divin" aesthetically I tried to get inspired by modern houses in the context of Cameroon in the 1970s, 80s and 90s where families that were a bit richer could afford for a little library with different encyclopaedias on the wall, more like a decoration. The aesthetic part of the installation came from this environment. Also there were pictures on the wall, with the faces of different people in between happiness and a state of dream, a state that you couldn't

heraufbeschworen schien immer mehr zu einem Schwindel zu werden. Aber, was ich wirklich beeindruckend finde und mit der Installation zu hinterfragen versuche, ist, wie die internationalen Organisationen eine neue Pandemie erklären konnten im Kontext der weltweiten Finanzkrise, in deren Zuge große und mächtige Banken bankrott gingen. Meine Untersuchung mit dieser Installation ist, ob die WHO eine neue Pandemie erklärte, um der Pharmaindustrie zu helfen, Geld zu bekommen und sich selbst in der Krise zu reformieren? Wenn es so gewesen sein sollte, was ist dann mit den Leben der Menschen, mit denen sie spielten? Als nächstes war es sehr wichtig für mich im Kontext von Afrika, wie unglaublich es ist, dass wir diese Pandemie Malaria haben, die fast 1000 Jahre alt ist und keine Fiktion und jede Sekunde Menschen tötet. Aber die internationale Gesundheitspolitik hat nie wirklich etwas dagegen unternommen, die UNO hat nie ein internationales Komitee einberufen, um einen Impfstoff gegen Malaria zu entwickeln, aber als Influenza A aufkam, wurde schnell gehandelt und Geld ausgegeben für eine Impfstoff, der nicht benutzt wurde. Gerade heute, während wir hier dieses Interview machen, habe ich erfahren, dass die Mehrheit des Impfstoffes zerstört werden musste, weil es 2011 sowie so verfällt. Ich sage das jetzt ohne Angst: Ich bin mir sicher, wäre Malaria ein Problem in den USA oder in der EU, man hätte längst etwas dagegen unternommen. Um die verschiedenen Fragen in der Installation zusammenzufassen... es ist das gleiche Problem wie mit HIV. Die meisten mit diesem Virus infizierten Menschen leben in armen Ländern und können sich keine generische Medizin leisten. Mit dieser Installation wollte ich zeigen, dass das Leben im Süden weniger wert ist als im Norden. Wenn du im Norden lebst, ist dein Leben sicherer und wenn du krank bist, bekommst du mehr Aufmerksamkeit, als wenn du im Süden lebst.

Um noch mal in ästhetischer Weise auf die Installation "le salon du deal divin" zurückzukommen, ich habe mich von den modernen Häusern in Kamerun aus den 1970ern, 80ern und 90ern inspirieren lassen, als Familien noch reicher waren und sich als Dekoration eine Bibliothek mit verschiedenen Enzyklopädien leisten konnten. Der ästhetische Teil dieser Installation kommt aus diesem Umfeld. Auch gab es Bilder an den Wänden von Menschen mit glücklichen und verträumten Gesichtsausdrücken, was schwer zu beschreiben war. Hierfür habe ich mich von der unterschiedlichen Anordnung in Apotheken inspirieren lassen. Wenn du in eine Apotheke gehst, siehst du immer Bilder von sportlichen und sehr gesunden Menschen,

describe clearly. In this, I was inspired by the disposition we used to find in different pharmacies. When you go to the pharmacy you always see the picture of a very sporty and healthy person, showing that if you take these medications you will be like this. It is the same like seeing the images of a nice baby on medication. So I drew the idea from different places to construct this installation.

BSBN: Do you have an idea about how such art pieces of yours are received by the viewers?

GW: Yes for sure I have an idea because I was at the opening and saw how people at the beginning were scared to walk on the platform. First because they respect art and maybe they find the installation just too nice to be an object to walk on. I wanted people to walk on the objects and get reflected in this installation than walk into the exhibition like in other exhibitions. So people were kind of facing the floor and looking at their feet and not the wall. If people do not get the complete idea behind the installation doesn't matter much to me because I think when artists produce and present, the interpretation by the viewers can go much further than intended, so I do not want to block people in my idea.

BSBN: The Rijksakademie offers selected young artists from all over the world an intensive research program and a working space. What have you achieved in these 2 years of intensive work? And what are you working on at the moment?

GW: Those two years have been very rich, in the sense that I have discovered a lot. I have also experimented a lot; trying different techniques, trying different ideas from here and there. Practically, I have to mention "le salon du deal divin" and the video that I showed in Marrakech,

die zeigen sollen, dass du auch so sein kannst, wenn du diese Medizin nimmst. Es ist ähnlich wie mit den netten Babygesichtern auf Medikamentenpackungen. So ließ ich verschiedene Ideen in diese Installation einfließen.

BSBN: Weißt du etwas über die Reaktionen, die deine Werke bei den Betrachtern hervorrufen?

GW: Ja, natürlich habe ich eine Ahnung, weil ich bei der Eröffnung war und gesehen habe, dass die Leute zunächst Angst hatten, auf die Plattform zu gehen. Zunächst einmal, weil sie Kunst respektieren und weil sie die Installation vielleicht zu schön finden, um darauf zu laufen. Ich wollte, dass die Leute auf den Objekten laufen und sich in ihnen spiegeln und danach in die Ausstellung hineingehen wie in anderen Ausstellungen. So betrachteten die Leute mehr den Boden und ihre Füße als die Wand. Wenn die Leute nicht die ganze Idee der Installation erkennen, ist das nicht schlimm, weil ich denke, dass die Produktion und Präsentation von Künstlern bei den Betrachtern viel tiefer gehen kann als beabsichtigt, und ich möchte die Leute nicht mit meinen Ideen blockieren.

BSBN: Die Rijksakademie bietet ausgewählten Künstlern aus aller Welt ein intensives Forschungsprogramm und Arbeitsplatz. Was hast du in diesen zwei Jahren erreicht? Woran arbeitest du zurzeit?

GW: Diese beiden Jahre waren in dem Sinne sehr reich, weil ich sehr viel entdeckt habe. Ich habe viel erlebt, unterschiedliche Techniken ausprobiert, unterschiedliche Ideen entwickelt. Ganz praktisch gesehen muss ich "le salon du deal divin" und das Video, das ich in Marrakech gezeigt habe erwähnen, wo ich auch Lesungen hielt und sehr interessante Leute kennen gelernt habe. Während meines Aufenthalts an der Rijksakademie habe ich verschiedene Kuratoren, Künstler und technische Experten

where I also did lectures and met very interesting people. During my stay in the Rijksakademie I have met different curators, artists, technical advisers and one of the most amazing ones was the meeting at the Rijksakademie with the American video and installation artist Bill Viola. The Rijksakademie made an appointment with a few artists to meet him and I was one of the chosen artists. That was a huge experience for me.

For this year there are still many things going on. For example the project entitled "We are human"; which deals with immigration and borders. Of course coming to the topic of borders we have to discuss my point. I am not interested in this cliché view that people have of this topic. I am interested in it in a conceptual level because I am trying to understand and I am succeeding with this because I found out this notion of non-presence within the life of a migrant. I was on the Island of Malta recently where I could visit some refugee camps and I also had many interviews with different refugees and organisations taking care of refugees. At the end of the day I kind of came up with this notion of non-presence. I realised at what point the trauma is for these people running away from poverty, from a life which does not give them any possibility to dream anymore. They have been blocked in this space or state of non-presence...

In the next edition of this journal, Guy Wouété will expatiate further on his recent works, talk to us about his position as a young African artist in the global art scene of biennales such as the Dak'Art, the Havana Biennale or the Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, his view of the discourse on Western and Non-Western art, as well as bird's eye view on his fascinating biography.

kennengerlernt und eine meine spannendsten Begegnungen war die mit dem amerikanischen Video- und Installationskünstler Bill Viola. Die Rijksakademie veranstaltete ein Treffen mit einigen Künstlern und ihm, und ich war unter den auserwählten Künstlern. Das war eine einzigartige Erfahrung für mich.

Es gibt noch viel zu tun dieses Jahr. Z.B. das Projekt "We are human"; es handelt von Immigration und Grenzen. Natürlich geht das sehr in meine Richtung. Ich bin nicht an diesem klischeehaften Blick interessiert, den manche Leute zu diesem Thema haben. Ich interessiere mich konzeptuell dafür, weil ich zu verstehen versuche und den Begriff der Abwesenheit im Leben eines Migranten herausgefunden habe. Kürzlich war ich auf Malta, wo ich einige Flüchtlingscamps sehen und viele Interviews mit Flüchtlingen und Organisationen führen konnte, die sich um Flüchtlinge kümmern. Daraus resultierte schließlich mein Begriff der Abwesenheit. Ich begriff, wie groß das Trauma dieser Menschen ist, die von Armut wegliefen und vor einem Leben, das ihnen keine Träume erlaubte. Sie sind in diesem Zustand und Raum von Abwesenheit gefangen...

In der nächsten Ausgabe dieses Journals wird Guy Wouété näher auf seine derzeitigen Projekte eingehen und mit uns über seine Position als junger afrikanischer Künstler in der globalen Kunstszene mit ihren Biennalen wie Dak'Art, der Havana Biennale oder der Thessaloniki Biennale of Contemporary Art eingehen, sowie seine Sichtweise auf den Diskurs zur Westkunst und Nicht- Westkunst erläutern. Ein kurzer Streifzug durch seine Biographie rundet das Interview ab.

Übersetzung von Claudia Lamas Cornejo

It's about discussing images! Aida Muluneh and her dedication for the visual.

In June, the photographer and filmmaker Aida Muluneh came with her students to Berlin. Their stay was part of the exchange project "Watching you watching me" between the photography school D.E.S.T.A. for Africa and the Neue Schule für Photographie. We met for an interview in Kreuzberg, Berlin

Andrea Heister (AH):

You've been working as a photographer for a long time. When and how did you get in touch with photography?

Aida Muluneh (AM):

It was during my time at the Western Canada High School in Calgary, Alberta. It was a very big school, so I asked the art teacher if we can have a photography class. I remember visually the first photograph I took, it was this black and white photo of a blossoming flower that just emerged on the photo paper out of nowhere and for me this was just so amazing that I had to continue on. Since I also played Basketball, I knew all the positions I need to be in and started shooting all the Basketball games. When this was published in the High School newspaper, I contacted the newspaper that was circulated to all the High Schools in the province to offer them my shooting for the sports section and eventually one thing led to another.

So it was a process for me that just came naturally, to always think visually and to capture things visually.

AH: Did you think of working within photography?

AM: No, I wasn't planning on being a photographer at all. As you know in the Ethiopian community, there are specific professions you are supposed to get into; either you're an engineer, an accountant, a doctor, etc. But my mother was very encouraging. In the sense that she let you know that you can do whatever you want to, but be the best at it. Because of this encouragement, I continued

Es geht darum Bilder zu diskutieren! Aida Muluneh und ihr Engagement für das Visuelle.

Im Juni kam die Fotografin und Filmemacherin Aida Muluneh mit ihren Studenten im Rahmen des Austauschprojektes „Watching you watching me“ zwischen der Fotoschule D.E.S.T.A. für Afrika und der Neuen Schule für Photographie, nach Berlin. Wir trafen uns in Berlin-Kreuzberg für ein Interview.

Andrea Heister (AH):

Du arbeitest seit langer Zeit als Fotografin. Wann und wie kamst du das erste Mal mit Fotografie in Kontakt?

Aida Muluneh (AM):

Es war während meiner Schulzeit an der Western Canada High School in Calgary, Alberta. Die Schule war sehr groß und ich fragte den Kunstlehrer ob wir nicht eine Fotografielasse haben könnten. Ich erinnere mich lebhaft an mein erstes Foto das ich entwickelte, ein schwarz-weiß Foto einer Blume, die plötzlich aus dem Nichts auf dem Papier auftauchte. Es war für mich eine so fantastische Erfahrung, dass ich weitermachen musste. Da ich auch Basketball spielte und als Spielerin alle Positionen kannte, begann ich, die Spiele zu fotografieren. Als das in der Schulzeitung veröffentlicht wurde, kontaktierte ich die Zeitung die damals an alle Schulen der Provinz verteilt wurde und fragte, ob ich für sie in der Sportabteilung arbeiten könne. So führte schließlich eines zum anderen. Es war also ein Prozess für mich, der sich sehr natürlich entwickelte. Ich dachte visuell und begriff Dinge ebenfalls visuell.

AH: Hast Du daran gedacht später mit Fotografie zu arbeiten?

AM: Nein, ich habe nie geplant Fotografin zu werden. Es gibt in der äthiopischen Gemeinschaft gewisse erstrebenswerte Berufe; Ingenieur, Buchhalter, Doktor, etc. Meine Mutter war allerdings sehr ermutigend, sie sagte immer, du kannst machen was du willst, solange du die Beste darin bist. Ihre Ermutigung war der Grund, weshalb ich weiter fotografierte.

on shooting and moving forward.

AH: Although you have been working with photography since high school, you then went to college and graduated in radio, television and film at Howard University, Washington D.C.. How come the change from photography to film?

AM: All through the years I have always been shooting here and there but I never took it seriously because I always felt that this was a side thing but it always came back into my life somehow. In college, I was actually in the school of business, it was a professor by the name of Abby Ford who pulled me into the cinema department because he had seen my photos and he didn't understand why I wanted to study international business when I had this sort of visual perspective. So I had just a natural talent for lighting and the various techniques that you need in order to make a film. I thought about it more and, since my ultimate goal was to tell stories, I wanted to study cinema. Going to cinema was just an easy transition for me because cinematography and photography have the same concept - just moving images at the end. The similarity is in the vision and the perspective. Finally, it is the style that I choose to do it in, that is linked here and there.

AH: In Washington, you also started working as a photojournalist for the Washington Post.

AM: The Washington Post work was something that I fought for just to be a freelancer on top of that. I had a friend working in there who introduced me to a photographer who also worked there, Dudley Brooks, a very well-known African-American photographer who has won world press. I showed him my images. Up until this point most of the stuff that I was shooting really didn't have any direction, as photography was just a tool to express myself in.

AH: Obwohl Du seit der Schulzeit mit Fotografie gearbeitet hast, bist Du auf das College gegangen und hast später Film, Radio und Fernsehen an der Howard Universität in Washington D.C. studiert und abgeschlossen.

AM: All die Jahre hab ich zwar weiter fotografiert, es aber nie ernst genommen. Ich dachte immer das es ein Hobby ist, aber es holte mich immer wieder im Leben ein. Im College habe ich internationale Wirtschaft studiert. Es war ein Professor namens Abby Ford der mich in das Filmdepartment brachte, weil er meine Fotos gesehen hatte und nicht verstand, warum ich internationale Wirtschaft studierte, obwohl ich diese visuelle Wahrnehmung besaß. Der Wechsel zu Film viel mir sehr leicht, da Fotografie und Kinematographie das selbe Konzept besitzen, der Unterschied ist letztlich die Bewegung der Bilder. Die Ähnlichkeit liegt im Blickwinkel und der Perspektive. Eigentlich aber ist es eine Stilfrage ob man Film oder Fotografie verwendet, beide sind miteinander verwandt.

Ich hatte einfach ein natürliches Talent für Belichtung und all die anderen Techniken die man braucht, um einen Film zu machen. Ich dachte darüber nach und da es mein eigentliches Ziel war, Geschichten zu erzählen, wollte ich Film studieren.

AH: Als Du in Washington gelebt hast, hast Du angefangen als Fotojournalistin für die Washington Post zu arbeiten.

AM: Die Arbeit bei der Washington Post war etwas, das ich zusätzlich noch freiberuflich machen wollte. Ich hatte eine Freundin, die dort arbeitete und mich dem Fotografen Dudley Brooks vorstellte, er arbeitete ebenfalls dort und ist ein bekannter afroamerikanischer Fotograf, der auch einen World Press Preis erhielt. Ihm zeigte ich meine Bilder. Bis zu diesem Punkt war alles, was ich fotografiert habe, eher zusammenhangslos, Fotografie war für mich nur ein Mittel mich selbst auszudrücken.

AH: Would you say that the freelance job for the Washington Post helped you to develop your photography?

AM: Without a doubt. Being at the Post for about two years was probably the best learning that I had outside any educational institution because the editors that I had were very rough on me. I grew up in photography sort of eating insults. I got up every day and tried to do better. The work there really made me understand media, really made me understand how two photographers can be at the same location but tell two completely different stories from their perspective. I finally understood that there is a power behind this. At the end I felt that the experience that I got from that was fine and that there were other things that I needed to be involved in instead of working for a paper.

AH: You grew up and were educated in North America. What was your interest in working as a photojournalist?

AM: Living in North America after a while you notice that what you see in the media is always the same stuff. When you look at African-Americans or People Of Color, we are always in the papers in a negative context. There are always these negative images. So I started basically working specifically to address these images and felt that in cinema there aren't enough African-American filmmakers. My aim was to enter cinema as a way for me to also disseminate what I want to say and do.

AH: What negative associations and images have you encountered and how did this influence you for your professional career?

AM: In the U.S. and in Canada, we grew up as People Of Color with challenges; you can call it racism, discrimination or whatever it is. So being a youth in that setting was always frustrating. When people ask you "where are you from?" and I say "Ethiopia" the discussion is always: "you don't look like you're starving", "do you

AH: Würdest Du sagen, dass die Arbeit bei der Washington Post Dir dabei geholfen hat Deine Fotografie weiterzuentwickeln?

AM: Ohne Zweifel. Ich arbeitete ca. 2 Jahre bei der Post und es war wahrscheinlich die beste Schule für mich außerhalb einer pädagogischen Institution da die Redakteure ziemlich hart mit mir waren. Ich bin in Fotografie groß geworden in dem ich die ganze Zeit Beleidigungen über mich ergehen lassen musste. Ich stand jeden Tag auf und versuchte, es besser zu machen. Die Arbeit dort ließ mich verstehen, wie Medien funktionieren, ließ mich wirklich verstehen, wie zwei Fotografen, die an der selben Stelle fotografieren, zwei völlig verschiedene Geschichten aus ihrer Perspektive erzählen können. Ich verstand, welche Macht dahinter steckt. Schließlich merkte ich, dass ich bei dieser Arbeit genug Erfahrung gesammelt hatte und dass es noch andere Dinge gab mit denen ich mich befassen wollte als für die Zeitung zu arbeiten.

AH: Du bist in Nordamerika aufgewachsen und dort ausgebildet worden. Was interessierte Dich daran, als Fotojournalistin zu arbeiten?

AM: Wenn man in Nordamerika lebt merkt man, dass in den Medien immer dasselbe Zeug gezeigt wird. Wenn man sich die Afroamerikaner oder People Of Color ansieht, sind wir in den Zeitungen immer in einem negativen Kontext. Es gibt immer diese negativen Bilder. Deswegen begann ich mehr oder weniger daran zu arbeiten, genau diese Bilder anzusprechen und merkte auch, dass es im Filmgeschäft nicht genug afroamerikanische Filmemacher gibt. Mein Ziel war es, in Film einzusteigen als Mittel für mich, das zu verbreiten, was ich machen und sagen wollte.

AH: Welchen negativen Vorstellungen und Bildern bist Du begegnet während Du aufgewachsen bist und wie hat dies deine berufliche Vorstellung geprägt?

AM: In den Vereinigten Staaten und in Kanada wuchsen wir als People Of Color mit Herausforderungen auf, man kann sie als Rassismus, Diskriminierung oder ähnliches bezeichnen.

have gorillas and giraffes running through your house as pets?”, etc. For me the question is, why do people see things like this and what do we need to change in order for people to see that Africa is more complex? We have a history, we have a culture and we have different things that you don't see reflected in the media. Even as a child I was never proud of saying that I was an Ethiopian because there were always these images of the 80's associated with it.

AH: You mentioned before, that your connection to Ethiopia, even that you didn't grow up there, has always had a strong impact on your thinking and your creativity. When came the point where you felt that you really want to go to Ethiopia again?

AM: Going to Ethiopia has always been in my mind. I grew up hearing from my mother all these stories about Ethiopia. She always said you have to go back home and teach. You have to go home and do this and that. I decided to go after graduation and stayed there for about three months for the first time. It was after 23 years of being gone and really an experience for me because I wanted to shoot in Ethiopia and to try to see the difference between the reality and what we see everyday in the media.

AH: When did you move to Ethiopia?

AM: In 2007. I actually went to Ethiopia after the Encounters of Bamako. At that time I was in Paris, shooting a documentary and decided that, since I was already on this side of the world, it would be easier for me. And what was supposed to be three months became like three years. I realized that there is just so much to be done. If you're trying to change things, you cannot do this in the comforts of living in the outside!

Jugendliche in so einem Umfeld zu sein, war immer frustrierend. Wenn die Leute dich fragen, „woher kommst Du?“ und ich sagte „Äthiopien“ fing immer diese Diskussion an, „Du siehst aber nicht aus als würdest du verhungern“, „Habt ihr Gorillas und Giraffen die als Haustiere bei Euch zu Hause rumlaufen?“, etc. Für mich war immer die Frage, warum sehen die Leute die Dinge so und was müssen wir anstellen, um zu erreichen, dass die Leute erkennen, dass Afrika komplexer ist? Wir haben eine Geschichte, wir haben eine Kultur, wir haben verschiedene Dinge, die man nicht in den Medien erfährt. Selbst als Kind war ich nie stolz darauf zu sagen, dass ich aus Äthiopien bin, da damit immer die negativen Bilder der 80er verbunden waren.

AH: Du hast zuvor erwähnt, dass deine Verbindung zu Äthiopien, obwohl Du nicht dort aufgewachsen bist, einen starken Einfluss auf dein Denken und deine Kreativität hat. Wann war der Punkt erreicht, an dem Du gespürt hast, dass Du wieder nach Äthiopien gehen möchtest?

AM: Nach Äthiopien zu gehen hatte ich immer im Hinterkopf. Ich bin aufgewachsen und habe von meiner Mutter immer alle möglichen Geschichten über Äthiopien gehört. Sie sagte immer, du musst nach Hause gehen und lehren, du musst nach Hause gehen um dies und das zu tun. Ich entschloss mich nach meinem Abschluss dazu und bin dann beim ersten Mal drei Monate geblieben. Nachdem ich 23 Jahre weg war, war es für mich eine wirkliche Erfahrung, da ich in Äthiopien fotografieren wollte und versuchte, den Unterschied zwischen der Realität und den Berichten in den Medien zu ergründen.

AH: Wann bist Du dann nach Äthiopien gezogen?

AM: Das war 2007. Tatsächlich nach den Encounters of Bamako. Zu der Zeit war ich in Paris, wo ich eine Dokumentation drehte und beschloss, dass es so einfacher ist, da ich schon auf dieser Seite der Welt war. Ich erkannte, dass es so viel gibt, was getan werden muss. Wenn man versucht Dinge zu ändern, kann man das nicht tun und gleichzeitig komfortabel im Ausland leben.

AH: Often, people who have been abroad from the country they were either born in or of which their families come from, realize the moment they visit it that they have had completely different ideas of it. How was your experience?

AM: Yes, you spend your whole life, saying that you're from this place and then when you arrive you realize you are really not from this place. You were in another creation itself.

I grew up with a culture inside the house and a culture outside. They were always different and there were always conflicts in this difference. But it was in Ethiopia that I realized that even today there are a lot of things, I am unaware of or don't fully understand because the reality is that I grew up everywhere. So I have to kind of negotiate it myself and sort of create my own validation of who I am and the dualities that I exist between. The biggest mistake that people make who come back to Ethiopia – like me – is to think we know best because we have been educated outside. But you really have to understand the context of the history, the process and the culture in order to really know how to make change.

AH: When you decided to stay in Ethiopia, did you already know what you wanted to do?

AM: I've always wanted to come back and do something. I arrived in December and started with students in February. This just shows you how specific I was in the few months that I was there. When I saw the situation, when I saw where photography is, knowing of the access that we have, I felt that it is more relevant to teach as opposed to me just doing work. To see the perspective of the young people who have grown up there, inside the culture, inside the system really interested me. In fact I said to myself that I wasn't going back to Ethiopia to teach for another ten years. This was my plan, but it actually happened sooner than I thought.

AH: Oftmals ist es der Fall, dass Menschen, die lange außerhalb ihres Geburtslandes lebten oder entfernt von dem Land aus dem ihre Familie stammt und die das Land dann besuchen, feststellen, dass sie völlig andere Vorstellungen davon hatten. Was für eine Erfahrung hast Du gemacht?

AM: Ja, du verbringst dein Leben damit zu sagen, dass du von diesem Ort bist und wenn du ankommst merkst du, dass du wirklich nicht von diesem Ort bist und in deiner eigenen Vorstellung davon gelebt hast. Ich bin aufgewachsen mit einer Kultur im Hause und einer Kultur draußen. Sie waren immer unterschiedlich und es gab immer Konflikte in diesem Unterschied. Aber erst in Äthiopien merke ich, dass es heute immer noch viele Dinge gibt, die ich nicht bemerke oder nicht wirklich verstehe, weil die Realität eben ist, dass ich überall aufgewachsen bin. Deswegen muss ich es mit mir selbst aushandeln und irgendwie meine eigene Berechtigung darüber finden wer ich bin und über die Dualitäten in denen ich lebe. Der größte Fehler den Menschen wie ich machen, wenn sie zurück nach Äthiopien kommen ist, zu meinen, wir wüssten alles besser, weil wir außerhalb ausgebildet wurden. Aber man muss wirklich den Kontext der Geschichte verstehen, die Entwicklung und die Kultur um wirklich zu erkennen, wie man etwas ändern kann.

AH: Als Du dich dazu entschieden hast, in Äthiopien zu bleiben, wusstest Du damals schon was Du machen wolltest?

AM: Ich wollte immer zurück und etwas machen. Ich kam im Dezember an und fing mit meinen Studenten im Februar an. Das zeigt, wie bestimmt ich in den ersten Monaten war, in denen ich dort war. Als ich die Situation sah, als ich sah wo sich die Fotografie befindet, im Bewusstsein des Zugangs den wir besitzen, merkte ich, dass es wichtiger ist zu unterrichten als einfach nur meine Arbeit zu machen. Die Perspektive der jungen Leute kennen zu lernen, die dort aufgewachsen sind, in der Kultur, in dem System, das interessierte mich wirklich. Tatsächlich habe ich mir selbst immer gesagt, dass ich nicht in den nächsten zehn Jahren lehren werde. Das war mein Plan, aber es passierte tatsächlich früher als ich dachte.

AH: In Ethiopia there are no photography schools. How is the situation at the photography market then and who takes pictures for example for newspapers?

AM: There are no photography schools, but commercial photography schools, in a sense that they learn how to shoot weddings or portraits. At the art school there is one class, but the class...I don't even know how they learn. There aren't any cameras or working cameras, the resources are limited.

On the other side there is a journalism department, even a graduate journalism department, but there is no photojournalism in it. The normal process is that the journalist goes somewhere, does the interview, has a camera, takes a picture and that's it. The reason why we have photographers coming in from AP into Ethiopia is that there isn't really anybody shooting images that people outside can consume!

Every town in Ethiopia, it can be the smallest town possible, has a photo studio. If you have this amount of photographers then we have to institutionalize this if we are discussing and branding the image of Ethiopia because it can only happen through education or through training.

The overall discussion is: what is the quality of images. Can this be published in a paper, in an international publication? And for me the answer is really: no! There is only a few that I can say are good photographers that are able to do this. But the market in Ethiopia is straight business. But in my opinion, this cannot only be a money making venture, we have to have standards, we have to have ethics. And this is the discussion that hasn't really happened yet.

AH: Currently, you are trying to establish a photography school in Addis Ababa.

AM: Yes. I formed an organization, it is called D.E.S.T.A. for Africa, which stands for "developing and educating society through art" and it also means happiness in my language. Since the art school of Addis Ababa is the oldest art school in Africa, I felt that it would be relevant

AH: In Äthiopien gibt es keine Fotoschulen. Wie ist die Situation auf dem Fotomarkt und wer macht die Bilder für beispielsweise Zeitungen?

AM: Es gibt keine Fotografieschulen aber es gibt Schulen für kommerzielle Fotografie, in denen man lernt Hochzeiten oder Porträts aufzunehmen. In der Kunstschule gibt es eine Klasse, aber die Klasse...ich weiß nicht einmal wie sie überhaupt lernen. Es gibt keine Kameras, bzw. funktionierende Kameras, die Ressourcen sind begrenzt. Auf der anderen Seite gibt es ein Journalistikdepartment, sogar als Diplomstudiengang, aber dort gibt es keinen Fotojournalismus. Der normale Prozess ist, dass der Journalist irgendwohin geht, sein Interview macht, eine Kamera hat, ein Bild aufnimmt und das war es. Der Grund, weshalb Fotografen von AP nach Äthiopien kommen ist, dass es einfach niemanden gibt, der solche Bilder macht, die man außerhalb konsumieren könnte!

Jede Stadt in Äthiopien, egal wie klein, hat ein Fotostudio. Betrachtet man nun diese Anzahl von Fotografen, dann müssen wir anfangen zu institutionalisieren, wenn wir wirklich davon sprechen wollen, das Bild von Äthiopien zu diskutieren und formen. Dies kann nur durch Ausbildung und Training geschehen. Die übergeordnete Diskussion ist: was ist die Qualität von Bildern? Kann dies so publiziert werden, international publiziert werden? Die Antwort ist: Nein! Es gibt nur eine wenige gute Fotografen, denen ich das zutraue. Aber der Markt in Äthiopien ist pures Geschäft. Meiner Meinung nach ist es nur ein geldeinbringendes Unternehmen, aber es darf nicht nur ein reines Geschäft sein, wir brauchen Standards und Ethik. Und die Diskussion darüber hat bisher noch nicht stattgefunden.

AH: Derzeit versuchst Du eine Schule für Fotografie in Addis Ababa zu etablieren.

AM: Ja, ich habe eine Organisation gegründet, sie heißt D.E.S.T.A. für Afrika, das für „Entwicklung und Bildung der Gesellschaft durch Kunst“ steht und zugleich Glücklichkeit in meiner Sprache bedeutet. Da die Kunstschule in Addis Ababa die älteste Kunstschule in Äthiopien ist, dachte ich, es

to cooperate with them. We were doing weekly lectures in there, the shootings happen everywhere and most of the reviews are in my house. After three years, I finally am getting through to get into my goal of saying that we need a photo department.

Photography is not just teaching how to compose, how to expose or all the technical stuff. It is really to see how the market looks like. If you try to compete to be a photo journalist for The Associated Press, for the French press or whatever, you have to know how the market looks like, you have to have a grasp of this. It's not just the creativity, it's also the business end of it.

AH: You chose to found an NGO. After some experience with it, how do you evaluate your choice?

AM: It was my initial decision but for me, honestly, I don't think that this NGO format really works in Africa. I just don't see it as working as efficiently as possible. This has been my experience. It's better to have a business. I've come to the decision, that giving things for free, really doesn't create any kind of incentive for you to work hard.

For the next batch, I'm only doing it for university students who are in the system and can get a credit. This creates accountability. I'm now changing everything over into a business with the idea that if you want to learn photography and you're not in the university, then you pay a small fee and then this is the accountability part from you. We have to think about – I hate this word – self-sustainable opportunities.

AH: I would like to switch to your own work. So far, you participated in the exhibition and the catalog for Ethiopian Passages and published your own work in Ethiopia – past, forward. After all the experiences that you have collected in all parts of the world, what would you say is your main interest in your photography?

sei relevant mit ihr zu kooperieren. Wir machen wöchentliche Vorlesungen, die Aufnahmen finden dort statt und die meisten Besprechungen in meinem Haus. Nach drei Jahren bin ich endlich so weit zum Ziel zu gelangen und zu sagen, dass wir ein Fotodepartment brauchen.

Fotografieren lernen heißt nicht nur zu lernen, wie man aufnimmt, wie man auslöst oder der ganze technische Kram. Es geht wirklich darum zu sehen, wie es auf dem Markt aussieht, dafür mußt du ein Gespür haben. Es geht nicht nur um Kreativität, sondern auch um das Geschäftliche.

AH: Du hast Dich dazu entschieden eine NGO zu gründen. Wie beurteilst Du Deine Entscheidung nach einer Zeit?

AM: Das war meine ursprüngliche Entscheidung, aber ehrlich gesagt glaube ich nicht, dass das NGO Format in Afrika wirklich etwas nützt. Ich sehe es einfach nicht so effizient arbeiten, wie es könnte. Das ist meine Erfahrung. Es ist besser, ein Geschäft zu haben. Ich bin zu dem Ergebnis gekommen, dass Dinge, die man gratis anbietet, keinen Anreiz erzeugen, hart dafür zu arbeiten.

Die nächste Gruppe werde ich nur mit Universitätsstudenten machen, die schon in dem System sind und dafür Scheine bekommen. Das erzeugt Verantwortlichkeit. Ich ändere gerade alles in ein Unternehmen um mit der Idee dass man, wenn man Fotografie lernen will und nicht an der Universität ist, einen kleinen Betrag zahlt als Teil der Verantwortlichkeit. Wir müssen – ich hasse dieses Wort – sich-selbst-erhaltende Strukturen erschaffen.

AH: Ich würde nun gerne zu deinen eigenen Arbeiten kommen. Bisher hast du in der Ausstellung und dem Katalog Ethiopian Passages teilgenommen und dein eigenes Buch Ehtiopia – past, forward veröffentlicht. Was ist, nach all den Erfahrungen die Du in allen Teilen der Welt gesammelt hast, dein Schwerpunkt in Fotografie?

AM: The book that I produced is basically an investment for the country. It is a very romantic perspective. I haven't dealt into issues. My main goal was to show people the other face of Ethiopia and how someone like me who is coming back, sees things. I spent a month and a half on the road, covering the whole North and this gave me chance to really see pretty much a big chunk of the country. Ethiopia is a very interesting place because it's really juxtaposed between the past, the present and the future. Sitting in a Café – you can see all of this mixed into one. And this is what I found really interesting in the beginning.

AH: Your style is classic black and white photography. Have you ever thought of changing this?

AM: That is what I feel comfortable in. I shoot color as well, but I see everything in black and white. I'm not saying that I can't shoot color, but I feel more at home and at ease with black and white. They really say something for me. Even from day one. My students think that I am crazy that I want to be in the darkroom for hours, printing, but there is a process that I feel that fits me.

It's still a discovering process for me, but it's still to explore the possibilities how else I can use photography to either move more to the fine art and really be able to say what I want to say as opposed to specific frames.

AH: And you still shoot analog.

AM: I don't think I'll ever stop using my analog. It just gives me more time to think about things and you have specific frames. With digital you have 16 GB of memory to shoot something. I don't want to sit there and edit 16GB of work from one shoot that I did! I want every frame to count.

AM: Das Buch, das ich herausgegeben habe, ist eigentlich eine Investition in das Land. Es ist eine sehr romantische Perspektive. Ich habe mich nicht mit Problemen beschäftigt. Mein Hauptziel war, den Menschen das andere Gesicht von Äthiopien zu zeigen und auch wie jemand wie ich, der zurückkommt, die Dinge sieht. Ich verbrachte ca. eineinhalb Monate auf Reisen und habe den ganzen Norden besucht. Das ermöglichte mir, ein ziemlich großes Stück des Landes kennenzulernen. Äthiopien ist ein sehr interessanter Ort, weil wirklich die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft nebeneinander existieren. In einem Café sitzend kannst du alle in einem vermischt sehen. Und das ist es, was ich am Anfang wirklich spannend fand.

AH: Dein Stil ist klassische schwarz-weiß Fotografie. Hast Du je daran gedacht, dies zu ändern?

AM: Darin fühle ich mich wirklich wohl. Ich mache auch Farbfotografie, aber ich sehe alles in schwarz und weiß. Ich sage nicht, dass ich nicht in Farbe fotografieren kann, aber ich fühle mich wohler und mehr zu Hause in Schwarz-Weiß. Das sagt mir einfach etwas. Vom ersten Tag an. Meine Studenten meinen ich bin verrückt, weil ich Stunden in der Dunkelkammer verbringe, um abzuziehen, aber ich habe das Gefühl, dass das zu mir passt. Es ist immer noch ein Entdeckungsprozess für mich, aber ich möchte einfach all die Möglichkeiten erkunden, wie ich Fotografie verwenden kann, um entweder mehr in Richtung Kunst zu gehen oder um wirklich sagen zu können was ich meine, im Gegensatz zu vorgegebenen Rahmenbedingungen.

AH: Und Du fotografierst immer noch analog.

AM: Ich glaube nicht, dass ich damit je aufhören werde. Es gibt mir einfach mehr Zeit über die Dinge nachzudenken und man hat spezifische Rahmenbedingungen. Bei digitaler Fotografie hat man 16GB Speicherplatz um etwas zu fotografieren. Ich möchte nicht dasitzen und 16GB Fotos von einem Thema editieren, das ich fotografiert habe! Ich möchte, dass jede Aufnahme zählt.

AH: I saw your students using digital cameras. Would you like to change this?

AM: I have tried. It's been a battle and I started them on analog and should have just continued on with analog. The problem of the digital is that they get lazy. With digital you just shoot, look at it; make the correction without really thinking about the shutter or the aperture. You just flip the switch and know which way you should go in. Whereas with analog you have to invest time.

I remember when I started out, I used to have rolls where there was nothing on it. After I thought I took the most amazing picture! And come back and there is nothing! But I believe in pain to gain. You have to learn and make mistakes. And with digital you don't really learn so much from your mistakes. And now with Photoshop, everything is correctable.

Of course there are people who would completely disagree with me. But for me this is what works and this is what photography is. It's the whole magic of not knowing what you have and – it's like giving birth – you've invested all the time and then you see all the magic that's been produced.

AH: Besides teaching, you are also planning a photography festival in Ethiopia. Can you tell us more about it?

AM: Yes, the festival is called Addis Ababa International Photography Festival which is to take place from December 6th till the 14th this year. My main goal was to create a meeting ground for people like my mentors, African-American photographers, and all other people working on Africa. If we are really to discuss the image of Africa we cannot just be looking at each others works! The first editions' theme should allow all these groups of people coming together and showing their works in Ethiopia.

AH: Ich habe Deine Studenten digitale Kameras verwenden sehen. Würdest Du das gerne ändern?

AM: Ich habe es versucht. Es war ein Kampf und ich habe sie mit analog anfangen lassen und hätte einfach damit weiter machen sollen. Das Problem des Digitalen ist, dass sie faul werden. Im Digitalen schießt du einfach, schaut es an, machst deine Verbesserungen ohne wirklich über die Blende und die Belichtungszeit nachzudenken. Du drückst einfach nur auf den Knopf und weißt wie Du dann weitermachen musst. Bei Analog dagegen muss du Zeit investieren.

Ich erinnere mich dass ich anfangs Filme hatte auf denen nichts war. Nachdem ich dachte, ich hatte die wunderbarsten Bilder geschossen! Und ich kam zurück und da war nichts! Ich glaube es gibt ohne Fleiß keinen Preis. Du musst lernen und Fehler machen. Und mit Digital lernst Du nicht wirklich etwas aus deinen Fehlern. Und heutzutage ist ja mit Photoshop auch alles verbesserbar.

Natürlich gibt es Leute die völlig anderer Meinung sind. Aber nur so funktioniert es für mich und das ist es, was für mich Fotografie ausmacht. Es ist die ganze Magie dessen, nicht zu wissen was du hast – es ist wie gebären – du investierst die ganze Zeit und dann siehst du den Zauber, der dabei herauskommt.

AH: Abgesehen vom Lehren, planst Du gerade auch ein Fotografiefestival in Äthiopien. Kannst Du uns mehr darüber erzählen?

AM: Ja, das Festival heißt Addis Ababa International Photography Festival und wird vom 6. bis 14. Dezember diesen Jahres stattfinden. Mein Hauptziel war es, einen Treffpunkt für Leute wie meine Mentoren, alles afroamerikanische Fotografen, und alle anderen Leute zu schaffen, die über Afrika arbeiten. Wenn wir wirklich das Bild von Afrika diskutieren wollen, können wir uns nicht damit begnügen gegenseitig unsere Arbeiten anzusehen! Das Thema der ersten Ausgabe soll es allen Gruppen erlauben zu kommen und ihre Arbeiten in Äthiopien zu zeigen.

AH: Compared to other photography events in Africa what do you explicitly not want?

AM: Every participant who is coming is either participating in a conference or by doing a workshop. Everyone is coming to do some specific work. Something that they are giving back to the young photographers that are in Ethiopia. We need to transform this knowledge. Young photographers need to have their works reviewed.

I am not interested in having an exhibition that only experts or their lead show up in. I want any community and any one to have access to these images. So we're talking about doing open air exhibitions, putting exhibitions in places that people frequently visit. I want to almost confront people with images. Well, confront is a harsh word but I want people to be actively participating.

We do this wide variety of images to show the different perspectives that people have on Ethiopia, everything from famine to the most positive things. I am interested in utilizing all the different spaces to show the diversity.

We have to think internationally, the globe is getting smaller, even for all the photographers in Africa – our validation should not be where we are from, but the content and quality of our work. So we should be able to exhibit anywhere, with anyone...I'm not going to wait for some foreign agency to tell me what to do!

AH: Do you have a vision for yourself and your work? Where do you want to go?

AM: Right now, most of my energy hasn't been focused on producing work, but actually producing events. Some people say, why are you organizing, you should be creating. But for me, producing is an extension of myself. I've always been a team player, I've always been organizing even in college we had an Ethiopian student association. I've always been involved in bringing people together to try to do things of significance at the end. So I think that probably my future would go more towards this. The things that I can not express in photography, I want to be able to express it through projects, through events, through exhibitions and so forth. There is a lot of

AH: Was wolltest Du, im Vergleich zu anderen Fotografie Veranstaltungen in Afrika explizit verhindern?

AM: Jeder Teilnehmer der eingeladen ist, muss entweder an einer Konferenz teilnehmen oder einen Workshop geben. Etwas, dass sie den jungen Fotografen in Äthiopien zurückgeben. Wir müssen das Wissen umsetzen. Junge Fotografen müssen ihre Arbeiten besprechen oder mit anderen Profis arbeiten.

Ich bin nicht daran interessiert, eine Ausstellung zu machen, in der nur Experten und ihre Liga auftauchen. Ich möchte, dass jede Gemeinschaft und jeder der möchte, Zugang zu den Bildern hat. Wir sprechen also davon, Open Air Ausstellungen zu machen und dort auszustellen, wo Menschen oft vorbeigehen. Ich möchte Menschen mit Bildern konfrontieren. Naja, konfrontieren ist vielleicht ein hartes Wort aber ich möchte, dass Menschen sich aktiv beteiligen.

Wir machen ein breites Spektrum von Bildern, um die unterschiedlichen Perspektiven zu zeigen, die Menschen von Äthiopien haben, alles von Hunger bis hin zu den positivsten Bildern überhaupt. Ich bin daran interessiert all die verschiedenen Ort zu nutzen, um die Diversität zu zeigen.

Wir müssen international denken, die Welt wird kleiner, auch für die Fotografen in Afrika – unsere Rechtfertigung kann nicht unsere Herkunft sein, sondern die Qualität unserer Bilder und dem Inhalt. Wir sollten überall und mit jedem ausstellen können... Ich werde nicht auf eine ausländische Agentur warten die mir sagt, was zu tun ist!

AH: Hast Du eine Vision für Dich selbst und Deine Arbeit? Wohin möchtest Du gehen?

AM: Im Moment habe ich meine Energie nicht darauf konzentriert, Arbeit zu produzieren sondern eher Veranstaltungen. Einige fragen immer, warum ich so viel organisiere, ich sollte eher produzieren. Aber für mich ist produzieren ein Teil meiner selbst. Ich war immer ein Team Spieler, habe immer organisiert, selbst im College hatten wir eine Vereinigung äthiopischer Studenten. Ich habe immer daran gearbeitet, Menschen zusammenzubringen, um letztlich etwas von Bedeutung zu schaffen. Deshalb denke ich, dass meine Zukunft wahrscheinlich auch eher in diese Richtung geht. Jene Dinge, die ich nicht in Fotografie ausdrücken kann,

interesting shows that I could be bringing to Ethiopia. But within this time I still want to be a filmmaker, I still want to be a photographer and it's just a matter of negotiating my time.

Everything that I do is connected. There is not a single thing that I do that's not connected. And I think that's the most efficient way to work at the end. But I think this whole discussion on the image of Africa this is something that I've been passionate about for a long time. This has been sort of my pillar to why I do all the things that I do. Everything from education to events.

möchte ich durch Projekte, Veranstaltungen, Ausstellungen, etc. ausdrücken. Es gibt viele verschiedene Shows, die ich nach Äthiopien bringen könnte. Während dieser Zeit möchte ich aber dennoch Filme machen und Fotografin sein und es ist nur eine Frage, wie ich alles unter einen Hut bringe.

Alles was ich mache ist miteinander verbunden. Es gibt keine einzige Sache, die ich mache, die nicht verbunden ist. Und ich denke dass das letztlich die effizienteste Art zu arbeiten ist. Aber ich glaube, dass die ganze Diskussion über das Bild von Afrika etwas ist, das mich seit langem brennend interessiert. Es war für mich die Stütze all dessen, was ich tat. Von der Lehrtätigkeit bis zu Veranstaltungen.

Publications:

Harney, Elizabeth (ed.): Ethiopian passages. Contemporary Art from the Diaspora. Philip Wilson Publishers, London 2003

Muluneh, Aida: Ethiopia: Past/Forward. Brussels 2009.

D.E.S.T.A. For Africa:

<http://www.destaforafrica.org>

Film projects:

<http://www.pastforwardfilms.com>

<http://www.unhealingwound.com>

Exchange project:

<http://www.neue-schule-berlin.com/neueschule/content/aktuelles/news:34/lang:en>

Veröffentlichungen:

Harney, Elizabeth (ed.): Ethiopian passages. Contemporary Art from the Diaspora. Philip Wilson Publishers, London 2003

Muluneh, Aida: Ethiopia: Past/Forward. Brussels 2009.

D.E.S.T.A. For Africa:

<http://www.destaforafrica.org>

Filmprojekte:

<http://www.pastforwardfilms.com>

<http://www.unhealingwound.com>

Austauschprojekt:

<http://www.neue-schule-berlin.com/neueschule/content/aktuelles/news:34/lang:en>

„I always wanted to create something durable. That's why I'm working with architecture.“

Interview with Diébédo Francis Kéré

Simone Kraft

D. Francis Kéré, architect of Christoph Schlingensief's visionary opera village in Burkina Faso and as such well-known to an audience across disciplines, is famous for his ecologically sustainable architecture adapted to natural and living conditions. Kéré, himself a Burkinabe who has been running an architecture studio in Berlin for years, focuses on the development of strategies of climatically advantageous building, sustainable utilization of materials, as well as of the integration of local labour force, and local construction techniques.

According to his motto "help to self-help", his commitment does not stop with architecture, but he tries to provide the people of his homeland with innovative development projects and thereby with better future prospects. The range covers adult education, health care, and economic support for women bearing the greatest share of burdens in his home country

„Schulbausteine für Gando“

In 1999, during his studies in Berlin, Kéré founded, together with friends, the project "Schulbausteine für Gando" [school building blocks for Gando], aiming to develop school buildings meeting with the climatic demands of his native village, Gando. All too often, as Kéré is criticising, western building types made of concrete and glass are constructed in Burkina Faso – where they are absolutely out of place: they heat up and have to be air-conditioned consuming a lot of energy which the country cannot provide. Furthermore, many projects are built by foreign firms which leave the country as soon as their assignment is finished. The native people however neither know how to construct something similar nor how to maintain it.

Successful "Schulbausteine"

The primary school in Gando was constructed of traditionally compressed earth blocks, absorbing heat and thus moderating room temperature. A huge overhanging roof, lying on a construction made of a steel truss and concrete beams, shades the façades

„Ich wollte etwas machen, das Bestand hat. Deswegen arbeite ich mit Architektur.“

Interview mit Diébédo Francis Kéré

Bekannt ist D. Francis Kéré, der zur Zeit als Baumeister von Christoph Schlingensief's Operndorf-Vision in Burkina Faso einem bundesweiten Publikum über Fachgrenzen hinaus bekannt geworden ist, vor allem für seine ökologisch nachhaltige, den Natur- und Lebensverhältnissen angepasste Architektur. Kéré, der selbst aus Burkina Faso stammt und seit vielen Jahren ein Architekturbüro in Berlin betreibt, beschäftigt sich vor allem mit der Entwicklung von Strategien für klimatisch angepasstes Bauen sowie der Integration lokaler Arbeitskraft und Bautechniken.

Gemäß dem Motto „Hilfe zur Selbsthilfe“ engagiert er sich dabei auch über die Architektur hinaus und versucht, insbesondere den Menschen im heimischen Burkina Faso mit innovativen Entwicklungsprojekten bessere Zukunftsmöglichkeiten zu eröffnen. Diese reichen von Erwachsenenbildung über Health Care bis hin zur ökonomischen Unterstützung von Frauen, die in dem kleinen afrikanischen Land die größte Last zu tragen haben.

Schulbausteine für Gando

Bereits während seines Studiums in Berlin hat Kéré 1999 mit Freunden das Projekt „Schulbausteine für Gando“, seinem Heimatort, gegründet, mit dem Ziel, Schulbauten zu entwickeln, die den klimatischen Bedingungen entsprechen. Nach den Prinzipien der Low-Cost-Konstruktion wurde ein Baumodell entwickelt, das nicht nur klimatisch angepasst ist, sondern auch die vor Ort vorhandenen Potenziale nutzt – sowohl die traditionellen Baumaterialien als auch die vorhandenen Arbeitskräfte. Alles, was den einheimischen Arbeitern beigebracht werden musste, war die Bedienung einer Handsäge und eines kleinen Schweißapparats. Allzu oft nämlich, so Kérés Kritik, werden Gebäude nach westlichem Vorbild aus Beton und Glas errichtet, die in einem Land wie Burkina Faso gänzlich fehl am Platz sind: Sie heizen sich extrem auf und müssen mit viel Energie gekühlt werden – Energie, die in dem armen Land nicht zur Verfügung steht. Zudem werden viele Bauprojekte von ausländischen Firmen gebaut, die nach Ende des Projekts wieder abreisen. Die Einheimischen jedoch wissen weder, wie so etwas zu konstruieren, noch wie es zu betreuen ist.

and allows cooling air to flow freely between roof and ceiling, also made of compressed earth blocks. The successful project confirms Kéré's approach: not only did he succeed in raising awareness of the merits of traditional materials in the local community – so far they rejected building with clay, important building had to be built after the western example of concrete and glass –, but also did the education of the workers prosper. The model school building has been repeated in several other schools and is supported by local authorities. In 2004, Kéré received the Aga Khan Award for Architecture for this project, one of the most important architectural prizes in the world honouring projects "that successfully address the needs and aspirations of societies in which Muslims have a significant presence". Thus Kéré stands in line with awardees like Jean Nouvel (1989) and Hassan Fathy (1980).

Today the architect is building all over the world, from Burkina Faso to India. He has taken part in numerous national and international conferences and has given lectures at several European universities. Furthermore, Kéré is a lecturer at the TU Berlin.

In the following interview with SAVVY|art.contemporary.african, D. Francis Kéré talks about his opera village and his cooperation with Christoph Schlingensiefel, as well as about his work and the situation of contemporary architecture in and from Africa in general.

Erfolg für die Schulbausteine

Das Schulgebäude für Gando wurde aus traditionell gepressten Erdblocken errichtet, die Hitze absorbieren und dadurch die Raumtemperatur reduzieren. Ein großes, überhängendes Dach, das auf einer Konstruktion aus Stahlstäben und Betonbalken ruht, beschattet die Fassaden und sorgt für einen frei zirkulierenden kühlenden Luftstrom zwischen Dach und Raumdecken, die ebenfalls aus gepressten Erdblocken bestehen. Der Erfolg des Projekts gibt Kérés Denkansatz recht: Es ist ihm nicht nur gelungen, den Einheimischen das Potenzial ihrer traditionellen Materialien deutlich zu machen – bislang wurde das Bauen mit Lehm abgelehnt, wichtige Bauten sollten nach westlichem Vorbild aus Beton und Glas errichtet werden –, auch die Schulung der Bau-Arbeiter hat gefruchtet. Das Modellkonzept wurde mittlerweile auf mehrere Schulen übertragen und wird von der Landesregierung Burkina Fasos unterstützt. 2004 wurde Kéré für dieses Projekt mit dem Aga-Khan-Preis für Architektur gewürdigt, einem der wichtigsten Architekturpreise der Welt, der Bauprojekte auszeichnet, die „successfully address the needs and aspirations of societies in which Muslims have a significant presence“. Kéré reiht sich damit ein neben Preisträgern wie Jean Nouvel (1989) und Hassan Fathy (1980).

Heute betreut der Architekt Projekte auf der ganzen Welt von Burkina Faso bis Indien, er ist auf zahlreichen nationalen und internationalen Konferenzen vertreten und hat Vorträge an vielen europäischen Universitäten gehalten. Zudem arbeitet Kéré auch als Dozent an der TU Berlin.

Im Interview mit SAVVY|art.contemporary.african gibt D. Francis Kéré Auskunft über sein Operndorfprojekt mit Christoph Schlingensiefel, erzählt von seiner Arbeit und kommentiert die Situation der zeitgenössischen Architektur in und aus Afrika.

Simone Kraft (SK):

Earlier this year, the foundations were laid for Christoph Schlingensief's opera house project „Remdoogo“, which you are realizing. How is it going on?

F. D. Kéré (FDK):

Very well! We are constructing the first parts of this extensive project. Of course, the opera house itself is under construction. Additionally, we are building the school as well as storage rooms and offices.

SK: What does “Remdoogo“ mean, the project's title?

F. D. Kéré:
“Remdoogo“ is Moore, the national language in Burkina Faso, and means festival.

SK: For a long time, Schlingensief's vision was considered a crazy dream. An opera house in Africa? You, too, were skeptical at first. How did the Burkinabe people react to this idea?

FDK: The people there reacted in a similar way as they did here, in Germany. Many people were very skeptical: You've got to be crazy to have such an idea! But others are enthusiastic and say, “Boy that's a great thing“. It will create education. It will make our country known. It could further the development of arts and culture. The reactions are mixed. But that's good as it is!

SK: It took Christoph Schlingensief a while to find the adequate location for his vision. Why, in your opinion, did he choose Laongo in Burkina Faso? What did convince him?

FDK: Christoph was looking for the location for a very long time. I'd like to quote him to answer this question: it was the location's spirituality that convinced him. It is a special location. It is situated on a little hill in the savannah. There are little hills, no mountains. The beauty of the west-African landscape exudes a certain spirituality, according to Christoph, which he connects to his project, his vision. This has been the crucial factor for his choice. But you do have to imagine this: It takes you more than forty-five minutes to get to Laongo, from the capital.

Simone Kraft (SK):

Anfang des Jahres war Grundsteinlegung für Christoph Schlingensiefs Festspielhaus-Projekt „Remdoogo“, das Sie realisieren. Wie laufen die Arbeiten?

F. D. Kéré (FDK):

Sie laufen sehr gut! Es geht voran. Wir bauen an den ersten Teilen des umfangreichen Projekts: Der Bau des Festspielhauses ist natürlich in Arbeit. Außerdem wird an der Schule gebaut und auch an Lagerräumen und Büros.

SK: Was bedeutet „Remdoogo“, der Titel des Projekts?

FDK: „Remdoogo“ bedeutet Festspiel in Moore, der meistgesprochenen Sprache in Burkina Faso.

SK: *Lange wurde Schlingensiefs Vision als verrückte Träumerei abgetan. Ein Festspielhaus in Afrika? Auch Sie selbst waren zunächst skeptisch. Wie haben die Leute in Burkina Faso auf diese Idee reagiert?*

FDK: *Die Menschen dort haben ähnlich reagiert wie hier. Viele Leute sind sehr skeptisch: Man muss wirklich verrückt sein, so eine Idee zu haben! Aber andere sind begeistert und sagen, Mensch, das ist eine tolle Sache. Es führt zu Ausbildungseinrichtungen. Es macht das Land bekannt. Es könnte zur Entwicklung der Kunst und Kultur des Landes beitragen. Die Reaktionen sind also gemischt. Aber das ist gut so!*

SK: *Christoph Schlingensief hat lange nach dem passenden Standort für seine Festspielhaus-Vision gesucht. Warum, denken Sie, hat er Laongo in Burkina Faso ausgewählt? Was hat ihn überzeugt?*

FDK: *Christoph hat sehr lange gesucht. Wenn ich die Frage mit seinen Worten beantworten darf: Es war die Spiritualität des Ortes, die ihn überzeugt hat. Der Ort ist besonders. Er liegt auf einer kleinen Anhöhe in der Savanne. Es gibt kleine Hügel, keine Berge. Es ist die Schönheit der westafrikanischen Landschaft, die für Christoph eine gewisse Spiritualität ausstrahlt, und diese verbindet er mit seinem Projekt, mit seiner Vision. Das war der ausschlaggebende Faktor für seine Wahl.*

There are many questions to be answered. How will the audience get to the festival theatre? But it is Christoph's vision, he knows what he wants to show here. It is his imagination, his vision, and it is corresponding to the location's spirituality.

SK: What can be found on this location? A village or a settlement?

FDK: There is a village in the vicinity, but not exactly where Remdoogo is built. But it is not a village like we know it in Europe. It is not built concentrically, close to a main road or a river for example. Rather it is an assembly of farm buildings, housing for several generations, scattered in the savannah.

SK: Remdoogo is organized as spiral-shape kraal, following the example of traditional African villages. Why did you choose this form?

FDK: Two aspects have been decisive for the design of the opera village. Firstly, it is the imitation of the tradition of African farm buildings, the kraal. African farm buildings are traditionally organised in a circle, opening up to but one side. In Laongo, there is Saharan wind coming from the North. This wind is dusty, it bears illness. Thus everything coming from this direction is symbol of negativity. The wind from the East however, announces the rains, bringing fresh air. It is not dusty, it does not bring illnesses. Hence this direction is connected to positive things.

Therefore farms have been traditionally organized in this way: closed towards the North, open towards the East. It is this traditional settlement which was a role model to Remdoogo.

Secondly, the spiral form. The spiral is symbol of growth: The initiator's, Christoph's idea was about growth from the very beginning. His vision grew and took shape step by step. And the opera village, too, will slowly grow and develop.

The festival theatre is situated in the centre, around which the village will be built, from the inside to the outside?

Aber man muss sich das auch wirklich sagen lassen: Laongo liegt mehr als eine Dreiviertelstunde von der Hauptstadt Zuschauer dorthin kommen? Aber es ist Christophs Vision, er weiß, was er für Veranstaltungen hier machen will. Das ist seine Vorstellung, seine Vision, und diese deckt sich mit der Spiritualität des Ortes.

SK: Gibt es schon etwas an dieser Stelle? Ein Dorf, eine Siedlung?

FDK: *Es gibt ein Dorf in der Umgebung, aber nicht direkt an der Stelle, an der Remdoogo entsteht. Aber auch dieses Dorf ist nicht wie in Europa angelegt. Es ist nicht konzentrisch ausgerichtet, etwa an einer Hauptstraße oder an einem Fluss gelegen. Vielmehr handelt es sich um Gehöfte, um Wohnhäuser mit mehreren Generationen, die sehr zerstreut in der Savanne liegen.*

SK: *Remdoogo ist als spiralförmiger Kraal angelegt, also nach dem Vorbild traditioneller afrikanischer Dorfanlagen. Warum haben Sie diese Form gewählt?*

FDK: *Für die Gestaltung der Anlage des Operndorfes waren zwei Aspekte maßgeblich. Zum einen die Anlehnung an die Tradition der afrikanischen Gehöfte, die Kraal-Form. Traditionell sind afrikanische Gehöfte kreisförmig angelegt und öffnen sich nur zu einer Seite hin. In Laongo kommt aus dem Norden Wind aus der Sahara. Dieser Wind ist voller Staub, er macht krank. Daher ist alles, was aus dieser Richtung kommt, Sinnbild des Negativen. Der Wind dagegen, der aus dem Osten kommt, läutet die Regenzeit ein. Er bringt frische Luft, er staubt nicht in den Augen, macht nicht krank. Deswegen wird diese Richtung mit Positivem verbunden.*

Daher hat man die Gehöfte traditionell so angelegt: Nach Norden geschlossen, zum Osten hin geöffnet. An diese traditionelle Siedlungsanlage haben wir Remdoogo angelehnt.

Zum anderen die Spiralform. Die Spirale soll das Wachstum versinnbildlichen: Die Idee des Projektleiters, Christoph, hat sich von Anfang an mit dem Wachstum beschäftigt. Seine Vision ist gewachsen, hat nach und nach Gestalt angenommen. Und auch die Anlage soll langsam wachsen und sich entwickeln.

Das Festspielhaus liegt in der Mitte, um die herum das Dorf, sozusagen von innen nach außen, gebaut wird?

FDK: Yes, the festival theatre is the nucleus of the entire village. The spiral form is the aim. Yet we are very pragmatic. In case, there is an earlier need for some of the important spaces, such as storage rooms and offices, then we will build them early, not according to the spiral form. We do not build strictly in this order.

SK: We spoke about the meaning and the advantages of the “spiral-kraal” shape. What are the disadvantages of this form?

FDK: A disadvantage is that you have to transform this into reality. The basis of the design has been a vision, Christoph’s vision which had to be designed according to the location. The architect has to understand this fiction and then create a concrete design. You are thinking and discussing about it: how to realise this vision.

You have to imagine it this way: First there was the vision, for which the location had to be found. When the country was found, you had to look for the location. And then, in this location, you had to fit in the concrete structure of the design.

SK: Remdoogo will be constructed mainly of clay, like many of your designs in Burkina Faso. You mentioned once that the people there didn’t respond well to the idea of building with clay. They said: “You can’t build like that, that won’t survive the rains.” Your buildings do survive the rains. Why? What do you do to make the clay durable?

FDK: You have to modify it. We add circa 8-10% of cement: the clay is formed by the people on site and pressed to brick stones with a machine. Thus it gets more solid and you can build rationally with these clay bricks. But they are not burnt like common brick stones, but covered and dried for about four weeks. We don’t have wood to burn bricks, that wouldn’t be sustainable. If we had wood, that wouldn’t be a problem.

Moreover, you have to protect the rooms against the rain. We have huge roofs sheltering the clay walls from the rain. At the same time they prevent walls and rooms from overheating. This is how we succeeded in making clay durable and more functional.

FDK: Ja, das Festspielhaus ist der Nukleus, um den sich die ganze Anlage entwickeln wird. Die Spiralform ist das Ziel. Wir sind hier aber sehr pragmatisch: Angenommen ein paar von den wichtigen Räumen, etwa Lagerräume und Büros, braucht man früher, dann werden diese vorweggenommen, aus der Spirale. Es wird nicht streng in dieser Reihenfolge gebaut.

SK: Wir haben über die Bedeutung und die Vorteile der „Spiral-Kraal-Form“ gesprochen. Gibt es auch Nachteile an dieser Form?

FDK: Ein Nachteil ist, dass man diese Form natürlich praktisch umsetzen muss. Grundlage war ja eine Vision, Christophs Vision. Diese muss an den Ort angepasst und entwickelt werden. Der Planer muss diese Fiktion erst einmal verstehen und sie auf Papier bringen. Danach überlegt man sich gemeinsam, wie man diese Vorstellung umsetzen kann. Sie müssen sich das so vorstellen: Zuerst gab es die Vision, für die ein Land gesucht wurde. Als das Land gefunden war, wurde nach einem Ort gesucht, der diese Vision aufnehmen sollte. Und an diesen Ort, auf dieses Grundstück musste die konkrete Struktur der Planungen angepasst werden.

SK: Remdoogo wird hauptsächlich aus Lehm gebaut, wie viele Ihrer Entwürfe in Burkina Faso. Sie haben einmal erzählt, dass die Lehmbauweise von den Leuten vor Ort am Anfang gar nicht positiv aufgenommen wurde. „So kann man doch nicht bauen, das übersteht keine Regenzeit“, hieß es. Ihre Bauten überstehen sie aber doch. Warum? Wie machen Sie das, dass der Lehm hält?

FDK: Man muss ihn modifizieren, man muss die Bestandteile des Lehms verändern. Wir mischen etwa 8-10% Zement bei: Der Lehm wird von den Leuten vor Ort geformt und mit einer Maschine zu Stapelsteinen gepresst. Dadurch wird er stabiler und mit diesen Lehmsteinen kann man rational bauen. Er wird aber nicht gebrannt wie Backsteine, sondern trocknet abgedeckt für etwa vier Wochen. Da wir kein Holz haben, um Ziegel zu brennen, geht das nicht. Das wäre hier nicht nachhaltig. Wäre Holz da, wäre es kein Problem. Außerdem muss man die Räume gegen den Regen schützen. Wir haben große Dächer, die den Regen von den Lehmwände abhalten. Zugleich schützen sie die Wände und Räume auch gegen Überhitzung. So haben wir es geschafft, den Lehm langlebig und funktioneller zu machen, als es sonst der Fall ist

FDK: We also use metal sheet which is unbeatable as it resists rain better than clay and the other materials. Furthermore, the opera house is built from clay, but will have a gum wood exterior. Yet the material we are using the most is earth, in the floor, everywhere. This is characteristic for our work: we use whatever is available on site. On other locations, where you can find stones, we use stones. For example in Dano we used laterite stone, a red, porous stone. It gets worked on by the people there and directly used in the buildings.

SK: This is a characteristic trait of your work: All your buildings aim to sustainability, you work with local materials, ...

FDK: Sustainability is a very difficult notion. Today everything seems to be sustainable. This I have to define differently for our work. We have a holistic point of view. For example the project "Schulbausteine" for Gando: I was asked to build a school. Thus we planned, thought about how to raise money and collected it. Back home we noticed how expensive it would be. We wanted to increase the donations. So the local people had to join in the work, which they wanted to do. I also noticed that there are no other resources than clay. Clay is good, but you have to improve it to make it durable. Moreover, you need energy for air-conditioning, but there was no money for this. Thus, we designed the buildings in a way that made artificial air-conditioning unnecessary.

This is how we work, this is how I understand the notion "sustainable": we realised our projects with little money from Germany, the help of the local people, the use of local materials and respecting the local climatic conditions.

SK: Finally, some questions about your work in general. Why did you decide to study architecture and work as an architect?

FDK: I always wanted to create something durable.

SK: Welche anderen Materialien werden außer Lehm noch eingesetzt?

FDK: Wir benutzen auch Blech. Blech ist unschlagbar, weil es dem Regen besser standhält als Lehm und die anderen Materialien. Außerdem wird das Festspielhaus aus Lehm errichtet, es soll aber außen mit Eukalyptus-Holz verblendet werden.

Aber was wir tatsächlich am meisten benutzen ist Erde, im Fußboden, überall. Das ist bezeichnend für unsere Arbeitsweise: Was vor Ort ist, wird zum Bauen genutzt. Wenn wir woanders arbeiten, wo es Steine gibt, dann nehmen wir diese. In Dano zum Beispiel haben wir Lateritsteine eingesetzt, das ist ein dort natürlich vorkommendes rötlich-poröses Gestein. Es wird von den Menschen behauen und direkt eingesetzt.

SK: Dies ist charakteristisch für Ihre Arbeitsweise: Ihre Gebäude sind immer auf Nachhaltigkeit ausgerichtet, es wird mit lokalen Materialien gearbeitet, ...

FDK: Nachhaltigkeit ein sehr schwieriger Begriff. Heute scheint alles nachhaltig zu sein. Das muss ich für unsere Arbeit doch anders beschreiben. Wir sehen unsere Projekte ganzheitlich. Beispielsweise das Projekt der Schulbausteine für Gando: Ich wurde gebeten eine Schule zu bauen. Wir haben also geplant, überlegt, woher das Geld kommen könnte, haben gesammelt. Zurück zuhause haben wir festgestellt, dass es doch teuer ist. Wir wollten mehr aus den Spenden machen. Also mussten die Menschen vor Ort mit anpacken, was sie auch gern tun wollten, damit mehr aus dem Geld wird. Ich habe auch festgestellt, dass es keine andere Ressource gibt als Lehm. Lehm ist gut, aber man muss ihn verbessern, damit er hält. Außerdem braucht man für eine künstliche Ventilation der Häuser Strom, dafür war jedoch kein Geld da. Also haben wir die Bauten so entwickelt, dass das nicht nötig ist. Das ist unsere Arbeitsweise, so verstehe ich das Wort nachhaltig: Wir haben mit wenig Geld aus Deutschland, der Beteiligung der Menschen vor Ort, dem Einsatz von lokalen Materialien und unter Berücksichtigung der vorherrschenden klimatischen Bedingungen unsere Projekte realisiert.

SK: Zum Abschluss noch ein paar Fragen zu Ihrer Arbeit allgemein. Warum haben Sie sich für das Studium und die Arbeit entschieden? Zum Abschluss noch ein paar Fragen zu Ihrer Arbeit allgemein. Warum haben Sie sich für das Studium und die Arbeit mit der Architektur entschieden?

That's why I'm working with architecture. As a child, I always had to work hard. We had to restore our houses, all the time, always after the rains, we had to improve our clay huts. This became important to me so I asked myself: how can I improve this? This was an important reason why I studied architecture and why I am working with architecture. I wanted it for me, for my family, long before I realised that people outside my family are interested in my work, too. This makes me very happy, the increasing interest for my work. But originally I started out on altruistic reasons.

SK: What other projects are you working on currently, aside from Remdoogo?

FDK: We have just won a competition for the transformation of a museum in Geneva, Switzerland: the International Red Cross and Red Crescent Museum (MICR).

Last year we won the design for the national park in Bamako, Mali, which is just about to be finished and will be inaugurated on 22.9.10. Furthermore, we are working on a little museum in Mopti, Mali. And we just received a request from China! Zhou Shan harbour, China's biggest port, about six hours from Shanghai, is to be rehabilitated and transformed into a touristic and cultural area. We will cooperate with very well-known Chinese architects (Amateur Architecture Studio, Wang Shu and Lu Wenyu, the author) for this project.

SK: In German-speaking countries, you can find very little information about architecture in and from Africa. What is your opinion about contemporary African architecture? Could you give recommendations?

FDK: There is one big problem: In the entire French-speaking West Africa, there is only one architecture school, in Lomé. This school has about 200 students tops. And it has economic problems. Architecture is one of the most expensive study courses, and that has an impact for a region like West Africa, one of the poorest in the world. These people are indeed very creative, but the lack of education opportunities sets boundaries. Magazines are scarce goods, you hardly find anything.

FDK: *Ich wollte etwas machen, das Bestand hat. Ich habe als Kind sehr hart mitgearbeitet. Wir haben immer Häuser restauriert. Immer wieder, nach der Regenzeit, haben wir Lehmhütten verbessern, ausbessern müssen. Das wurde für mich so wichtig, dass ich mir gesagt habe: Wie kann man das besser machen? Das war ein wichtiger Grund, warum ich Architektur studiert habe und warum ich mit Architektur arbeite. Ursprünglich wollte ich es für mich, für meine Familie machen, bevor ich überhaupt festgestellt habe, dass sich auch jemand außerhalb der Familie dafür interessiert. Darüber freue ich mich sehr, dass dieses Interesse, für das, was ich mache, stetig wächst. Aber eigentlich war es uneigennützig.*

SK: Gibt es momentan noch weitere Projekte neben Remdoogo?

FDK: *Ja, natürlich. Wir haben gerade einen Wettbewerb gewonnen zur Umgestaltung eines Museums in Genf, das Internationale Rotkreuz- und Rothalbmondmuseum. Letztes Jahr haben wir die Gestaltung des Nationalparks in Bamako, Mali, gewonnen, der gerade fertiggestellt und am 22.9.10 eingeweiht wird. Außerdem arbeiten wir in Mali, in Mopti, auch an einem kleinen Museum. Und gerade gab es sogar eine Anfrage aus China! In der größten Hafenstadt Chinas, Zhou Shan, etwa sechs Stunden von Shanghai entfernt, soll das Hafen- und Industriegebiet in eine touristische und kulturelle Region umgewandelt werden. Wir werden dafür mit sehr bekannten chinesischen Architekten (Amateur Architecture Studio, Wang Shu and Lu Wenyu, d. Verf.) zusammenarbeiten.*

SK: Gerade im deutschsprachigen Raum findet man sehr wenig Informationen über Architektur in und aus Afrika. Wie ist Ihre Einschätzung der zeitgenössischen afrikanischen Architektur? Haben Sie Empfehlungen?

FDK: *Das Problem ist: Im ganzen französischsprachigen Westafrika gibt es nur eine Architekturschule, sie befindet sich in Lomé. Diese Schule hat nur maximal 200 Studenten. Und sie hat wirtschaftliche Probleme. Architektur ist einer der teuersten Studiengänge überhaupt, und das hat Konsequenzen für eine Region wie Westafrika, welche zu den ärmsten der Welt zählt. Diese Menschen sind an sich sehr kreativ, aber der Mangel an Weiterbildungsmöglichkeiten setzt ihnen Grenzen. Auch Auch Zeitschriften sind Mangelware, da gibt es kaum etwas.*

Yet there is another problem for contemporary architecture in Africa: people are building themselves. They build their own houses, choosing Western buildings as examples. And this is legitimate. But it is problematic to transfer an architecture developed for colder regions, one to one, to hotter regions.

How are we to create good architecture without the means to develop it? How can you reach a harmonic and sound interaction of aesthetic, function and meaning with modest means?

SK: Mister Kéré, thank you very much for the informative conversation!

The interview was conducted before Christoph Schlingensiefel deceased in August 2010. The construction of "Remdoogo" will continue under the auspices of the Festspielhaus gGmbH, a charitable association cooperating with the federal Bundeskulturstiftung and the Goethe-Institut.

Das Problem der zeitgenössischen Architektur in Afrika ist auch, dass die Menschen selbst bauen. Dabei dienen Bauten aus dem Westen als Vorbilder, die sie nachbauen. Das ist auch legitim. Aber eine Bauweise, die für kältere Regionen entwickelt wurde, eins zu eins auf heißere Regionen zu übertragen, bringt Probleme mit sich.

Wie sollen wir gute Architektur machen, wenn wir nicht die Mittel dazu haben, sie entwickeln zu können? Wie erreicht man mit wenigen Mitteln ein harmonisches und gesundes Zusammenspiel zwischen Ästhetik, Funktion und Sinn?

SK: Herr Kéré, haben Sie vielen Dank für das informative Gespräch!

Das Interview entstand vor Christoph Schlingensiefels Tod im August 2010. Die Arbeiten an „Remdoogo“ laufen davon unbeeinflusst unter der Festspielhaus gGmbH, einer gemeinnützigen gGmbH, die mit der Bundeskulturstiftung und dem Goethe-Institut zusammenarbeitet, weiter.

SPUREN

Christophe Ndabananiye

Exhibition: 22.04.2010 - 05.09.2010

**IWALEWA-HAUS; Afrikazentrum der
Universität Bayreuth**

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

History has so often taught us that one has to know where one comes from, in order to realise where one is... let alone predict where one is heading to. This so much overused saying – a near platitude – is not only true in its essence but also a metaphor for learning from the past; in the framework of “no scar, no memory”.

In order to catch a glimpse of history one has to trace the paths of life; be it physically or metaphysically. Well, one might imagine that combining both the physical and the metaphysical might even facilitate this search, construction or reconstruction of certain tracks... as it is sometimes the case with art.

This seems to be the case in Christophe Ndabananiye's (1977, Lubumbashi) exhibition SPUREN in the IWALEWA-HAUS in Bayreuth, Germany. Using paintings, video and installations as archaeological tools Ndabananiye takes up the task of tracing the roots of history and paving the way for what is to come. But whose past, present or future is at stake here is left open. In the painting series Self-portrait, 2004 Ndabananiye reduces the image to a blurred representation as if he meant to cover certain tracks (Spuren verwischen in German). With the glossiness and reflectivity of the enamel vanish on particle board, whereby each viewer is almost mirrored in this strange Self-portrait, the “self” in Self-portrait as the distinct entity, quality, character that defines the uniqueness of a person is highly questioned. One gets the clue that Ndabananiye is not only interested in the quest of a subjective trace, when one finds him-/herself in the installation der Schuh – persönlich vs. unpersönlich, 2010.

SPUREN

Christophe Ndabananiye

Exhibition: 22.04.2010 - 05.09.2010

*IWALEWA-HAUS; Afrikazentrum der Universität
Bayreuth*

Die Geschichte hat uns so oft gelehrt, dass man wissen muss, wo man herkommt, um zu erkennen wo man ist... ganz zu schweigen davon, wohin man geht. Was wie eine Plattitüde erscheint ist nicht nur grundsätzlich wahr, sondern sogar eine Metapher für das Lernen aus der Vergangenheit; nach dem Motto „ohne Narbe, keine Erinnerung“.

Um einen flüchtigen Einblick in die Geschichte zu erlangen, muss man dem Lebensweg nachgehen; sei es physisch oder metaphysisch. Die Kombination beider könnte möglicherweise die Suche, Konstruktion oder Rekonstruktion mancher Spuren erleichtern...so wie es manchmal in der Kunst ist.

Dies scheint der Fall in Christophe Ndabananiyes (1977, Lubumbashi) Ausstellung SPUREN im IWALEWA-HAUS in Bayreuth, Deutschland, zu sein. Mit Hilfe von Malereien, Videos und Installationen als archäologische Werkzeuge, nimmt sich Ndabananiye der Aufgabe an, die Wurzeln der Geschichte aufzuspüren und den Weg für das, was kommen mag zu bahnen. Aber wessen Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft hier auf dem Spiel steht, bleibt offen.

In seiner Malereiserie Self-portrait von 2004 reduziert Ndabananiye die Abbildung auf eine verschwommene Darstellung, als ob bestimmte Spuren verwischt werden sollten. Mit dem Glanz und dem Reflexionsvermögen der Lackfarbe auf Spannplatte, wodurch sich jeder Betrachter schier in dem befremdlichen Selbstporträt spiegelt, wird das „Selbst“ in Selbstporträt als eigene Entität, Qualität und eigener Charakter hinterfragt; Eigenschaften, die die Einzigartigkeit einer Person definieren.

Man bekommt eine Ahnung davon, dass Ndabananiye nicht nur an der Erforschung subjektiver Spuren interessiert ist, wenn man sich in seiner Installation Der Schuh –persönlich vs. unpersönlich von 2010 befindet.

Diese Verwandlung einer gemeinsamen Erinnerung zum Physischen wird als Schuhsammlung von Ndabananiyes Freundeskreis und weiteren Personen präsentiert. Jedes



▲ Installation views © Christophe Ndabananiye

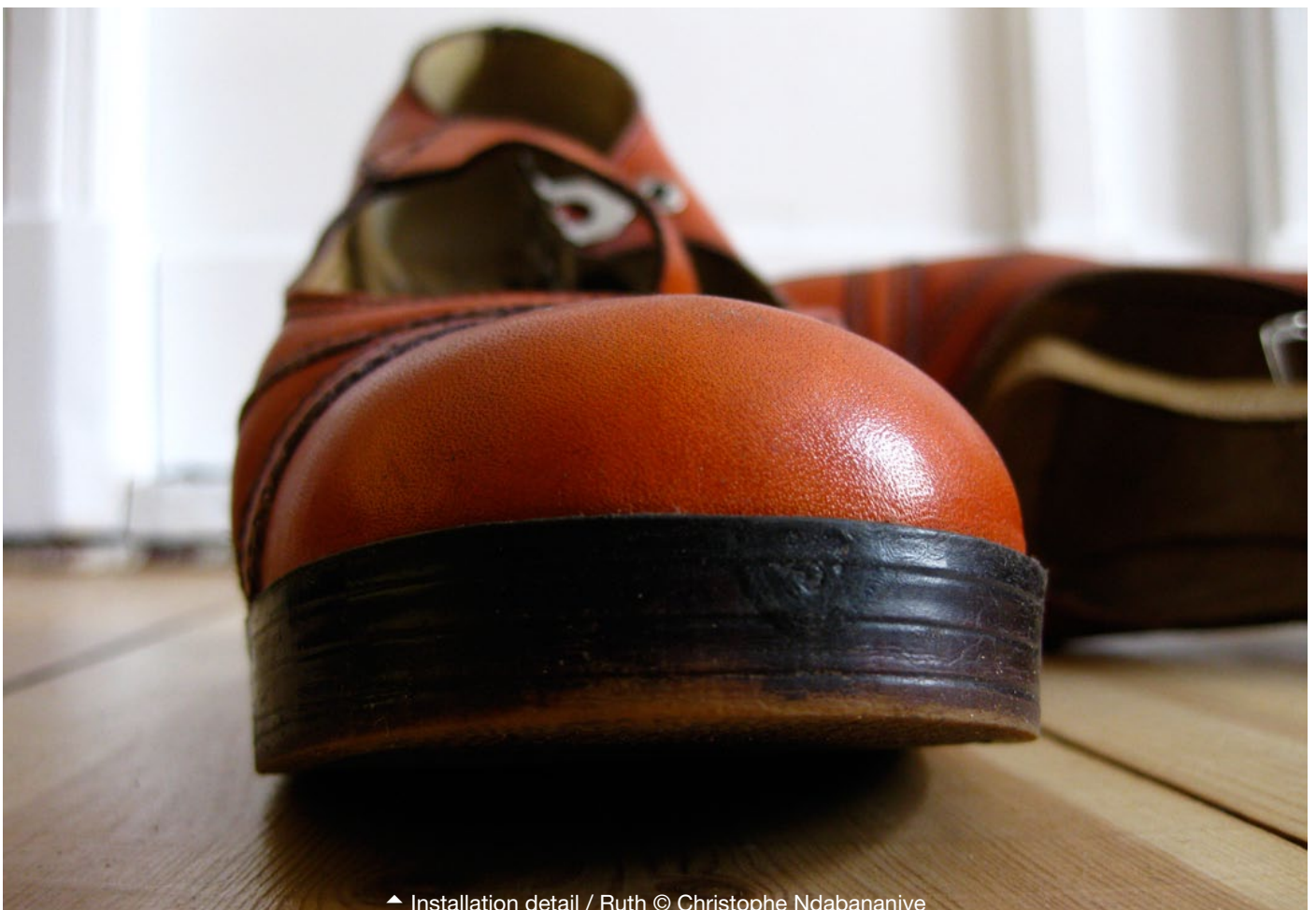
This transformation of a collective memory to physicality is presented as a collection of shoes from Ndabananiye's circle of friends and beyond. Each pair of shoes expresses its own singularity in the plurality in which they find themselves. This shows how lonely one can be even in a group, especially in a crisis e.g. at the outbreak of a stampede at a festival or as a refugee on the search of greener political, social or economic pastures. Also noteworthy in this exhibition are the video Dodo, 2009 and the paintings-series Strecken A, 2008; Strecken B, 2008 and Strecken C, 2010.

This exhibition brings together many different works that might represent the early phase of this young artist's creative career. In all their subtleness they emanate a conceptual magnitude and sagacity, and summarize Ndabananiye's exploration of an artistic language to express his search for his or your traces.

Schuhpaar drückt seine Einzigartigkeit aus, in der Vielfalt in der es sich befindet. Das zeigt, wie einsam ein Einzelner in einer Gruppe sein kann; besonders in Krisensituationen, wie z.B. beim Ausbruch einer Panik auf einem Festival oder als Flüchtling auf der Suche nach besseren politischen, sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen. Ebenfalls nennenswerte Werke der Ausstellung sind das Video Dodo von 2009 und die Malereiserie Strecken A (2008), Strecken B (2008) und Strecken C (2010).

Diese Ausstellung vereinigt viele verschiedene Werke, die möglicherweise die frühe Phase der kreativen Karriere dieses jungen Künstlers repräsentieren. In all ihrer Hintergründigkeit strahlen sie eine konzeptuelle Stärke und Weisheit aus und fassen Ndabananiyes Erkundung einer künstlerischen Sprache zusammen, die der Suche seiner eigenen und Eurer Spuren gilt.

Aus dem Englischen von Johanna Ndikung



▲ Installation detail / Ruth © Christophe Ndabananiye



▲ Schuh / Lack auf Leinwand
© Christophe Ndabananiye

◀ Selfportrait / Lack auf Leinwand
© Christophe Ndabananiye



Wangechi Mutu at the Deutsche Guggenheim Berlin

Andrea Heister

Promptly with the beginning of the world cup in South Africa, culturally active players in Germany seemed to have searched their collections for pieces that - put together in a show - could possibly fit as a cultural equivalent to this sports event. So they pulled out contemporary African artworks. Companies like Daimler Chrysler, banks and their exhibition halls, one of which is the Deutsche Guggenheim in Berlin, and political parties like the SPD (Social Democratic Party) opened their doors and invited the public to their collections.

The Deutsche Guggenheim, a sprout of the alliance between the Deutsche Bank und der Solomon R. Guggenheim Foundation, honored the Kenian Wangechi Mutu with a solo show after awarding her the Artist of the Year 2010 prize. In the long and narrow exhibition room, about 30 paintings and collages were hung, one big installation, a couple of sculptures and three monitors for video clips. Several collages were grouped together and hung in an asymmetrical order that contradicted the normal custom of hanging pieces in the visitor's eye height and in the same vertical height. The exhibition's opening was crowned by the presence of and short introduction by Okwui Enwezor. *My dirty little heaven*, the title of the exhibition, hinted at the essence of Mutu's artistic idea. Her topic are the crazy small and big phantasies, reminiscences of the mixture of reality, dreams and fears that are haunting in her head. But far from being a somnambulist artist that creates in a trance-like state of mind, her intention reveals a highly reflective level of consciousness. As a woman, as an African, as an immigrant living in the United States, she obviously is familiar with categorization and learned how to live in and with it. "We categorize what we're afraid of" as the Deutsche Guggenheim Magazine quotes her in the title.

Wangechi Mutu in der Deutschen Guggenheim Berlin

Pünktlich mit dem Beginn der Weltmeisterschaft in Südafrika schienen kulturell engagierte Akteure in Deutschland ihre Sammlungen nach Werken durchsucht zu haben, die als kulturelle Gegenpole zu dem sportlichen Ereignis dienen könnten. Und so präsentierten sie zeitgenössische afrikanische Kunst. Firmen wie Daimler Chrysler, Banken und ihre Ausstellungsräume, von denen eine die Deutsche Guggenheim in Berlin ist, und politische Parteien wie die SPD (Sozialdemokratische Partei Deutschlands) öffneten ihre Pforten und luden die Öffentlichkeit in ihre Sammlungen ein.

Die Deutsche Guggenheim, ein Spross aus der Kooperation zwischen der Deutschen Bank und der Solomon R. Guggenheim Foundation, würdigte die Kenianerin Wangechi Mutu mit einer Einzelausstellung und ernannte sie zur „Künstlerin des Jahres 2010“. Im langen und engen Ausstellungsraum hingen ca. 30 Gemälde und Kollagen, eine Installation, ein paar Skulpturen und drei Monitore mit Video Clips. Mehrere Kollagen in einer asymmetrischen Anordnung zusammen gruppiert, die der normalen Hängung, alles in Augenhöhe und auf einer Vertikale anzubringen, widersprach. Die Ausstellungseröffnung wurde von der Anwesenheit und kurzen Einführung von Okwui Enwezor gekrönt.

My dirty little heaven, der Titel der Ausstellung verweist auf die Essenz von Mutus künstlerischer Idee. Ihr Thema sind die verrückten kleinen und großen Fantasien, Reminiszenzen der Mischung von Wirklichkeit, Träumen und Ängsten, die in ihrem Kopf spuken. Aber sie ist weit davon entfernt eine der traumwandlerischen Künstler zu sein, die in einem trance-ähnlichen Zustand kreieren, ihr Anliegen zeigt einen höchst reflektierten Bewusstseinszustand. Als Frau, als Afrikanerin, als Immigrantin, die in den Vereinigten Staaten lebt, ist sie den Umgang mit Kategorisierung gewohnt und hat gelernt damit und darin zu leben.

Indeed, the things we are afraid of are the leitmotif throughout the exhibited works. Her topic are women and their perception and representation. In her artistic language she therefore metaphorically uses the already existing images of women in our society; published in advertisements, pornographic magazines and other print media. But she also ponders on the roles women play in oral history of cultures, in myths or legends. The collages she produces by brainstorming the female representations in Western and Non-Western traditions, lead into colorful, intrusive images with an eccentric complexity in their iconography.

Often sexually loaded body parts stick out; splayed legs, a tongue or breasts forming an eye. In the middle of the corridor-like location, an installation was set up with bottles from which divers liquids were dripping; milk, wine, blood, and everything coalesced, after having passed a wooden hearse, into one stinking puddle of dark brown color. It reminds of nasty body fluids. „She must suffer from a lot of psychological issues!“ commented an about 70 years old well dressed gentlemen. “You think so?” I was asking, “No, I guarantee you!”

The visitor’s judgment exactly pointed at what Mutu addresses to in her art: the craziness, stubbornness and contrariness of perception and categorization of women and the inseparable intertwinement of fiction and psyche in what we call reality.

Catalogue:

Deutsche Bank (ed.): Wangechi Mutu. My dirty little heaven. Hantje Cantz, Ostfildern 2010.

„We categorize what we are afraid of“ zitiert sie das Deutsche Guggenheim Magazine im Titel. Und tatsächlich sind die Dinge, vor denen wir Angst haben, der Leitfaden der sich durch die ausgestellten Werke zieht. Ihr Thema sind Frauen und deren Wahrnehmung sowie deren Repräsentation. Metaphorisch dafür verwendet sie in ihrer künstlerischen Sprache deshalb schon bestehende Bilder von Frauen in unserer Gesellschaft; veröffentlicht in Werbung, pornographischen Magazinen und anderen Print Medien. Aber sie befasst sich auch mit der Rolle, die Frauen in mündlicher Geschichtsüberlieferung von Kulturen einnehmen, wie beispielsweise in Mythen oder Legenden.

Die Kollagen die aus ihren Geistesblitzen entstehen während sie die weiblichen Verkörperungen in westlichen und nicht-westlichen Traditionen Revue passieren lässt, führen zu farbigen, aufdringlichen Bildern mit einer exzentrischen Komplexität in Hinsicht auf ihre Ikonographie. Oft stechen sexuell aufgeladenen Teile heraus: gespreizte Beine, eine Zunge oder Brüste, die ein Auge formen.

In der Mitte des korridorähnlichen Ausstellungsraumes, wurde eine Installation aufgebaut, die aus Flaschen bestand aus denen Flüssigkeiten tropften: Milch, Wein, Blut und alles floss in einer stinkenden, dunkelbraunen Pfütze zusammen. Es erinnert an eklige Körperflüssigkeiten.

„Die muss aber viele psychische Probleme haben!“ kommentierte ein ca. 70-jähriger gut angezogener Herr. „Meinen Sie?“, fragte ich, „Nein, das garantiere ich Ihnen!“ Das Besucherurteil zeigte genau auf das, womit sich Mutu in ihrer Kunst beschäftigt: mit der Verrücktheit, der Verbissenheit und Widersprüchlichkeit in der Wahrnehmung und Kategorisierung von Frauen sowie die unzertrennliche Verwicklung von Fiktion und Psyche in dem, was wir Wirklichkeit nennen.

Katalog:

Deutsche Bank (hg.): Wangechi Mutu. My dirty little heaven. Hantje Cantz, Ostfildern 2010.

Ampersand
A Dialogue of Contemporary Art
from South Africa & the Daimler
Art Collection

June 11 – October 10, 2010, Hans Huth, Potsdamer Platz, Berlin

Sophie Eliot

Exhibitions which display contemporary African art usually leave behind an ethnocentric and unifying taste of lead. It is exactly this that the curators of the exhibition Ampersand, Renate Wiehager and Christian Ganzenberg, want to avoid. They use the frenzy of camera flashes caused by the Football World Cup to draw attention to the fresh ideas of South African artists, a far cry from the usual allotment in the categories "Township Art" or "Resistance Art".

Ampersand, the English word for the character "&", displays which topics, ideas and discourses young artists are following independent of their nationality and connection to Africa or Europe. Even is the local South African context could be considered relevant to the work, it does not define it per se. This is how the English character "Ampersand" stands for a dialogue between artistic positions from South Africa and Europe, despite differentiating political and societal production conditions. All together there are approximately 60 works to be seen including paintings, drawings, photography, video art and installations. Sixteen artists from South Africa and fourteen from Europe were chosen from the Daimler art collection of the past three years.

In the work *Probing the Void* (2010) Zander Blom documents the minimalist, geometric form of the development process of his landscape-like space installations using black and white photography. It jumps boldly out of the walls. To explore levels of abstraction and emptiness in space he uses purchased pieces from the Daimler collection as a reflection foundation. The accessible photography installation *Ponte City*

Ampersand
Ein Dialog zeitgenössischer Kunst
aus Südafrika & der Daimler
Kunst Sammlung

11. Juni – 10. Oktober 2010, Haus Huth, Potsdamer Platz, Berlin.

Ausstellungen, die zeitgenössische KünstlerInnen aus Afrika zeigen, hinterlassen meistens einen ethnozentrischen, vereinheitlichenden Beigeschmack. Genau dies möchten die KuratorInnen der Ausstellung Ampersand Renate Wiehager und Christian Ganzenberg vermeiden. Sie nutzten das Blitzlichtgewitter der Fußball-WM, um die Aufmerksamkeit auf junge Positionen südafrikanischer KünstlerInnen zu lenken, fernab von der üblichen Einteilung in Kategorien wie „Township Art“ oder „Resistance Art“.

Ampersand, das englische Wort für das Zeichen „&“, zeigt, welche Themen, Ideen und Diskurse junge KünstlerInnen, unabhängig von ihrer Nationalität und Verbundenheit zu Afrika oder Europa, verfolgen. Auch wenn der lokale südafrikanische Kontext für die Arbeiten relevant sein kann, definiert er sie nicht per se. So steht das englische Zeichen „Ampersand“ für einen Dialog zwischen künstlerischen Positionen aus Südafrika und Europa, trotz unterschiedlicher politischer und gesellschaftlicher Produktionsbedingungen. Insgesamt sind rund 60 Arbeiten zu sehen, darunter Malereien, Zeichnungen, Fotografie, Videokunst und Installationen. Ausgewählt wurden 16 KünstlerInnen aus Südafrika und 14 aus Europa der Daimler Kunst Sammlung aus den letzten drei Jahren.

*In der Arbeit *Probing the Void* (2010) dokumentiert Zander Blom durch schwarz-weiß Photographien minimalistischer geometrischer Formen den Entstehungsprozess seiner landschaftsartigen Rauminstallation. Sie entspringt regelrecht aus den Wänden. Um Ebenen der Abstraktion und Leere im Räumlichen zu erproben, nutzt er Ankäufe der Daimler Kunst Sammlung als Reflexionsgrundlage. Im Zentrum einer der Räume befindet sich die begehbare Fotoinstallation *Ponte City* (2010) von Mickael Subotzky und Patrick Waterhouse. Die Ansichten ziehen sich akkordeonartig um die Installation herum und spiegeln das Leben in den Ponte Tower von Johannesburg.*



▲ Installation view / Ampersand © Rainer Jordan

(2010) by Mickael Subotzky and Patrick Waterhouse is located in the centre of one of the rooms. The different vantage points are arranged like an accordion around the installation and mirror the life in the Ponte Tower in Johannesburg. Right beside it is Robin Rhode's graphic series Pan's Opticon Studies (2009). It displays back and side profiles of the artist. Objects such as a compass or pliers jut out of his eyes as if they were part of the body. With these tools the artist measures or sketches invisible shapes on a grey wall. The instruments evoke typical tools used in architecture or in classical space study as well as ethnological tools used to measure the human body. In her twenty-five minute video piece Mmitlwa (2010) the artist Lerato Shadie carefully wraps herself naked in thick white tape on a pedestal. Her erotic gestures become masochistic and violent as she frees herself from her mummification. Mmitlwa means "thorn" in Setswana, one of the eleven official languages of South Africa, and represents a complex situation for which one is responsible themselves.

In unmittelbarer Nähe zeigt Robin Rhode seine Graphikserie Pan's Opticon Studies (2009). Zu sehen sind Rücken- und Profilansichten des Künstlers. Wie angewachsen ragen aus seinen Augen mal einen Zirkel, mal eine Zange. Mit diesen misst oder zeichnet der Künstler unsichtbare Formen auf eine graue Wand. Die Instrumente erinnern sowohl an typische Werkzeuge der Architektur oder der antiken Raumstudie aber auch an ethnologische Beobachtungswerkzeuge für das Messen des menschlichen Körpers. In ihrer 25-minütigen Videoarbeit Mmitlwa (2010) wickelt sich die Künstlerin Lerato Shadie nackt auf einem Sockel sorgfältig in weißes breites Klebeband ein. Ihre erotischen Gesten werden zu masochistischer Gewalt als sie sich von ihrem mumienartigen Gefängnis selbst befreit. Mmitlwa heißt Dorn auf Setswana, eine der elf offiziellen Landessprachen Südafrikas, und meint im übertragenen Sinne eine komplexe Situation, für die der Mensch sich selbst verantworten muss.



▲ Installation view / Ampersand © Rainer Jordan

The breakdown of the room allows for different perspectives of the project groups and thus produces interesting stylistic and textual connections between the works. Through their individual focusses such as the human body, political and social conditions and artistic experimentation the pieces build upon each other. The exhibition gives the visitors a good overview of current positions. By also integrating established artists such as Willem Boshoffs (*1952, South Africa) or Jan Henderikse (*1937, Holland), Ampersand conveys international developments in contemporary art and their influence on younger generations.

Ampersand reminds us of how urgent it is for German art institutions to consider up and coming artists from from Africa and their diaspora in their programs – even beyond the hype surrounding the World Cup. The game is not over yet.

*Die Aufteilung des Raumes ermöglicht verschiedene Blickrichtungen auf die Werkgruppen und erstellt somit hochinteressante stilistische und inhaltliche Verbindungen zwischen den Arbeiten. In ihren Themenschwerpunkten wie der menschliche Körper, politische und soziale Zustände sowie künstlerischen Experimentieren bauen die verschiedenen Werke aufeinander auf. Die Ausstellung gibt den BesucherInnen einen guten Einblick in aktuelle Positionen. Indem sie auch etablierte KünstlerInnen wie Willem Boshoffs (*1952, Südafrika) oder Jan Henderikse (*1937, Niederlande) integriert, vermittelt Ampersand internationale Entwicklungen zeitgenössischer Kunst und deren Einflüsse auf jüngere Generationen.*

Ampersand erinnert daran, wie dringend deutsche Kunstinstitutionen die aufkommenden KünstlerInnen aus Afrika und ihrer Diaspora in ihren Programmen berücksichtigen sollten – auch über den WM-Hype hinaus. Das Spiel ist noch lange nicht vorbei.

Dak'art, 7 may - 7 june 2010 9th Biennial of Contemporary African Art - Retrospectives-Perspectives

Lotte Arndt

In its twentieth year, the Dak'art biennale looked back to define its future: Retrospectives-Perspectives constituted two exhibition parts. The "In"-selection witnessed a small choice of 28 artists from 16 countries, giving a large share to artists from South Africa (six participants) and Northern Africa (five). It was commissioned by a group of five curators, all living in Africa, each of whom responsible for one of five geographical areas of the continent: Marilyn Martin (Southern Africa), Kunté Filani (Anglophone West-Africa), Rachida Triki (North Africa), Marème Malong (non-anglophone Central-Africa) and Sylvain Sankalé (non Anglophone West-Africa: The initial selection criteria of geography to counterweight regional preferences (in the previous edition 10 of 35 artists were from the host country Senegal), and to select a balanced share of artists from these five regions was not followed.

The curators included only artists who never exposed in the biennale, aiming to avoid to show the same positions repeatedly and opening the restricted exhibition spaces to young and partly not yet well known artists from the continent and the Diaspora for the Perspectives exhibitions.

The selection excluded works based on « recycling » and favored « classical » media, relied mostly on paintings and integrated few experimental works without following a precise concept. Sylvain Sankalé states that « abstract art for the sake of it is starting to grow old and if four pages of written explanations are needed to understand a work of art, this means that the work of art is not good ! One either makes visual art or makes literature » (Catalogue of the Biennale, page 24). He claims to have based his choice in the criteria of emotional attraction to the artworks, a position in which his colleagues seem to have followed him.

There was a remarkable presence of repeated themes and symbols, often referring to history and current images of Africa in the Western media discourse. Several works dealt with transatlantic slave trade and slavery, using

Dak'art, 7. Mai – 7. Juni 2010 9. Biennale für zeitgenössische afrikanische Kunst - Retrospektiven-Perspektiven

Zu ihrem 20 jährigen Bestehen schaute die Biennale von Dakar zurück, um ihre Zukunft zu definieren. Die Retrospektiven-Perspektiven betitelte Ausstellung setzte sich aus zwei Teilen zusammen. Der Perspektiven-Teil war mit 28 KünstlerInnen aus 16 Ländern relativ klein und wies zudem eine starke Konzentration auf KünstlerInnen aus Südafrika (sechs) und Nordafrika (fünf) auf. Die Ausstellung wurde von fünf KuratorInnen konzipiert, die jeweils für eine von fünf geographischen Regionen des Kontinents verantwortlich waren: Marilyn Martin (südliches Afrika), Kunté Filani (anglophones Westafrika), Rachida Triki (Nordafrika), Marème Malong (nicht-anglophones Zentralafrika) sowie Sylvain Sankalé (nicht-anglophones Westafrika). Dem zu Beginn verfolgten Konzept, der starken Konzentration auf KünstlerInnen aus einigen wenigen Regionen durch ein geographisches Selektionskriterium zu begegnen, wurde schliesslich nicht gefolgt.

Auswahlkriterium war, nur KünstlerInnen einzuladen, die noch nie auf der Dak'art vertreten waren. Damit sollte einerseits verhindert werden, wiederholt dieselben Positionen auszustellen, und andererseits sollte der beschränkte Ausstellungsraum für junge und zum Teil wenig bekannte KünstlerInnen aus Afrika und der Diaspora geöffnet werden.

Die Auswahl erwies sich als restriktiv, ohne darin allerdings ein klares Konzept aufzuweisen: Sie schloss Arbeiten aus, die auf „Recycling“-Verfahren basierten, zeigte einen klaren Vorzug für „klassische“ Medien, vor allem Malerei und enthielt sehr wenig experimentelle Arbeiten. Kurator Sylvain Sankalé erklärt: «Konzeptkunst beginnt zu altern. Wenn vier Seiten schriftliche Erklärung nötig sind, um ein Kunstwerk zu verstehen, dann ist es ein schlechtes Kunstwerk! Entweder man macht bildende Kunst oder Literatur.» (Katalog der Biennale, S. 24). Er gibt zu, dass seine Wahl der Kriterien auf emotionaler Anziehung zu den Arbeiten basieren. Eine Position, der seine KollegInnen gefolgt zu sein scheinen.

In der Ausstellung zeichnete sich eine bemerkenswerte Wiederholung von Themen und Symbolen ab, die häufig entweder einen Geschichtsbezug oder eine auffällige Nähe



© Elise Fitte-Duval

the image of the belly of the slave ship (Moridja Kitenge Banza, Mouna Jemal Siala), the door of the « House of the slave » on the island of Gorée (Papa Amadou Khoudia Tounkara), migration and borders (Mulugeta Gebrekidan, Barthélémy Togu) child soldiers (Roger Yapi). Other works, such as those of Mansour Ciss Kanakassy and Ndary Lô, made use of the emblematic figures of the panafrican tradition.

If some subvert the stereotypical representations of Africa, many do not challenge those images. Few of them propose indeed critical viewpoints on political issues and African governments. Instead, they favour memory and a unity discourse that often centers on « great men ». The question arises if a higher presence of local problematics and strong political critics wouldn't be more appropriate to address the issues of contemporary societies and to break with the dominant representations of Africa.

Beside the artistic choices, this year's Dak'art was like the previous biennales financially in severe difficulties. This led to omnipresent debates about the future of the biennale beyond dependency on the EU subsidies and the subventions by the Senegalese state. One of the open questions was the desirability of a higher share of

zu Afrikabildern in westlichen Mediendiskursen aufwiesen: Mehrere Arbeiten widmeten sich dem transatlantischen Sklavenhandel und der Sklaverei, wobei sie Darstellungen des Schiffsbauchs (Moridja Kitenge Banza, Mouna Jemal Siala) oder der Tür des „Haus des Sklaven“ auf der Insel Gorée (Papa Amadou Khoudia Tounkara) verwendeten. Andere widmeten sich dem Themenfeld Migration und Grenzen (Mulugeta Gebrekidan, Barthélémy Togu) sowie Kindersoldaten (Roger Yapi). Weitere Arbeiten, wie jene von Mansour Ciss Kanakassy und Ndary Lô, integrierten emblematische Figuren der panafrikanischen Geschichte.

Während es einigen dieser Arbeiten gelang, mit stereotypen Darstellungen Afrikas zu brechen, forderten viele diese Bilder nicht heraus. Demgegenüber fiel auf, dass nur sehr wenige Arbeiten kritische Positionen zu politischen Themen und gegenüber den afrikanischen Regierungen vorschlugen. Vorzugsweise behandelten sie hingegen Gedenkthematiken oder widmeten sich einem „Unity“-Diskurs, der sich weitgehend auf die Geschichte „großer Männer“ stützt. Es stellt sich angesichts dieses Szenarios die Frage, ob eine stärkere Einbeziehung lokaler Problematiken, sowie kritischer politischer Positionen nicht der überzeugendere Weg wäre, die Fragen zeitgenössischer Gesellschaften zu behandeln und mit dem dominanten Repräsentationen Afrikas zu brechen.

private finance. Other voices, such as Babacar Mbaye Diop from the Cheikh Anta Diop University, underline the necessity to organise a Panafrican support: « The day will come when Senegal will have to make it with its own financial resources to ensure that this Biennale is permanent. This is an issue of political will. All African states should also get involved if they want the biennale to remain pan-African. » (catalogue, page 110).

Senegalese President Abdoulaye Wade inaugurated the biennale and affirmed the support of the government for the exhibition. Nevertheless, the cultural politics of the Wade government tend to concentrate rather in prestigious projects that line up with the ideas of early independency era, such as the statue of the African Renaissance, a huge monument in the style of socialist realism executed by a North-Corean company and inaugurated on the 50th independence day the 4th of April 2010, as well as the preparations for the Third Festival of Negro Cultures (FESTMAN III), several times deferred and now planned for December 2010. The theme Retrospectives – Perspectives had in consequence a rather mouldy taste, facing a future that neither estetically nor politically or financially seems to be built on solid ground.

Perspectives?

The weak selection of the perspectives-part of the exhibition contained nevertheless some strongly pertinent artworks. Even though the overall tendency of the selection favored paintings, the few present videos and installations were part of the most complex exhibits.

One is the video *Unkungeniza* by Nandipha Mntambo from Swasiland (2009). The artist performs the steps of a bullfighter in the abandoned Praça de Touros in Mozambique's capital Maputo. She simultaneously restages the fights of black Mozambicans forced to enter the arena to entertain the colonialist at the time of the portuguese presence, and blurs the gender-related representation of strenghts and weakness. The video focusses on the artist in a heroic posture, creating a narrative of bravery and hesitation that happens to be a history-related inner conflict. Neither bull nor spectators are present in the arena, that becomes the stage for a

Neben den künstlerischen Entscheidungen, befand sich die diesjährige Dak'art noch stärker als in den vergangenen Jahren in finanziellen Schwierigkeiten. Dies führte zu erhitzten Diskussionen über die Zukunft der Biennale jenseits der unsteten EU-Subventionen und der Unterstützung durch den senegalesischen Staat. Eine zentrale Frage in dieser Debatte drehte sich darum, ob ein größerer Anteil privater Finanzierung wünschenswert sei. Alternativ wurde die Notwendigkeit unterstrichen, panafrikanische Unterstützung zu organisieren. So vertrat Babacar Mbaye Diop von der Cheikh Anta Diop Universität: « Der Tag wird kommen an dem Senegal die Beständigkeit dieser Biennale mit seinen eigenen finanziellen Mitteln wird sichern müssen. Das ist eine Frage des politischen Willens. Alle afrikansichen Staaten sollten sich in dieser Frage engagieren, wenn sie wollen, dass Dak'art eine panafrikanische Biennale bleibt. » (Katalog, S. 110).

Der senegalesische Präsident Abdoulaye Wade eröffnete die Biennale und unterstrich dabei die Unterstützung der Regierung für die Ausstellung. Das kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Kulturpolitik der Wade-Regierung in den vergangenen Jahren stark auf prestigeträchtige Großprojekte in der Tradition der ersten Unabhängigkeitsjahre konzentrierte. Beispiele sind das Monument der afrikanischen Renaissance, ein gigantisches Bauwerk im Stil des sozialistischen Realismus, das eine nord-koreanischen Firma errichtete und das Wade am 50. Unabhängigkeitstag Senegals, dem 4. April 2010, einweihte, sowie die Vorbereitungen für das Troisième Festival des Arts nègres (FESMAN III), das bereits mehrfach verschoben wurde und nun für Dezember 2010 geplant ist. Das Biennale-Thema Retrospektiven-Perspektiven hatte vor dem Hintergrund einer finanziell wie politisch unklaren Zukunft und einer ästhetisch wenig überzeugenden Ausstellung einen eher schalen Geschmack.

Perspektiven?

Trotz der generell schwachen Selektion enthielt die Perspektiven-Schau einige komplexe und engagierte Arbeiten. Bemerkenswerterweise zählten dazu mehrere der wenigen Videos und Installationen, in der generell sehr malereilastigen Ausstellung.



▲ Maksaens Denis / 36 seconds © Lotte Arndt

highly sensual struggle of the artist with the ambivalences and threats of her own identity.

Exhibited in the same room, the video *My BM is Bigger Than Yours* (2004) by the South African Cameron Platter proposes in its animated drawings an image of a corrupt, violent and decadent world. The naive drawings, showing a society inhabited by animal characters in bright and diverse colors, are far from giving the portrait of a peaceful place: the crocodile deals with fire arms and drugs, the cat aspires world domination, killer zebras menace the inhabitants, ostentative luxury coexists with generalized exploitation and brutal submission, reducing women to servants and prostitutes. The gay and funny pictures constantly contrast with the violent narrative and reveal a society profoundly marked by hypocrisy and deception.

It is a video as well that was attributed the Grand prix Léopold Sédar Senghor 2010 : Moidja Kitenge Banza shows in *Hymne à Nous a choir*, constituted of 30 images of himself, standing naked in 30 slightly different positions. The song is based on the Ode an die Freude de

Zum Beispiel Unkungeniza von Nandipha Mntambo aus Swasiland (2009). Die Künstlerin performed im Video die Schritte eines Stierkämpfers in der verlassenen Arena Praça de Touros in Mozambiks Hauptstadt Maputo. Sie re-inszeniert auf diese Weise die Kämpfe schwarzer MozambikanerInnen, die zur Zeit der Kolonisierung in der Arena zum Kampf gezwungen wurden, um die Portugiesen zu unterhalten. Zugleich verwischt sie die an Geschlechterbilder geknüpften, dominanten Repräsentationen von Stärke und Schwäche. Das Video zeigt die Künstlerin in einer heroischen Pose, die in eine Erzählung eingebunden ist, in der sich Zögern und Mut abwechseln. Die Arena ist jedoch verlassen, weder Stier noch Publikum sind präsent. Der Kampf erweist sich als innerer Konflikt, in dem die Künstlerin zwischen Geschlechterrollen und der anhaltenden Wirkung der Kolonialgeschichte die Ambivalenzen und Bedrohungen ihrer Identität austrägt.

Im gleichen Raum ausgestellt, zeigen die Zeichentrickbilder des Videos My BM is Bigger Than Yours (2004) des Südafrikaners Cameron Platter eine korrupte, gewalttätige und dekadente Welt. Die naiven Zeichnungen tierischer Charaktere in

Ludwig von Beethoven. The artist recomposed parts of national anthems (Congolese, Belge, French) and mixed them with elements from the poem of Friedrich Schiller that serves today as European anthem. The naked bodie(s) seems to aspire joyfully to lend their voices to the hybrid anthem, producing the image of a successful intercultural existence that transgresses borders with ease. Nevertheless, the work affirms the order whose danger it evokes: the anthems gather in harmony, the choir aspires to be part of them, the individual subjects to the (multi-)national order. The idealistic tone is maintained in the further works shown by the artist, including a currency with worldwide validity, a unifying flag and an emblem with an eagle, carrying the inscription Union of States. Love, Fraternity and Peace.

For some "especially Senegalese - artists, the exhibition spaces of the Off provided the possibilities that the In-selection couldn't offer. For instance, Barkinado Boucoum who obtained the price of the International Organisation of the Francophonie, could show only one of the three paintings of a triptych. Nearly disappearing in the multiplicity of works in the official part of the biennale, the collective Off-exhibitions of eleven young Senegalese artists under the name of Am" Arts, allowed him to show a series of his big formatted paintings. They are constituted of small quadrangles that are composed like a mosaic. The work shown in the In shows big figures from the African liberation history, such as Thomas Sankara, Kwame Nkrumah and Léopold Sédar Senghor. Their faces are depicted from the front, their bodies seen from the back. Seemingly one more painting showing the heroic tradition of African liberation in the 50th year of independency, the work deals with the question of the perspectives of the young generation on the African continent seen from today. The painting leaves a troubling void instead of giving answers to the question, to whom a Call for resistance could be directed today.

A special space has been dedicated to the show 'Présence Haïti' at Galerie nationale where four Haïtian artists (Mario Benjamin, Jean Harard Celeur, Maksaens Denis and Barbara Prezeau Stephenson) were curated by Youma Fall. «Haïti is a part of us» writes the art critique Massamba Mbaye in the exhibition catalogue. Few month

leuchtend-bunten Farben sind fern eines Portraits eines friedlichen Orts: Das Krokodil dealt mit Schusswaffen und Drogen, die Katze strebt die Weltherrschaft an, Killer-Zebras bedrohen die BewohnerInnen, Luxus wird gleich neben allgemeiner Ausbeutung und Unterwerfung, in der Frauen nur als Bedienstete und Sex-Arbeiterinnen vorkommen, ostentativ ausgestellt. Die fröhlichen und lustigen Bilder stehen in scharfem Kontrast zu der gewaltvollen Handlung. Sie eröffnen so den Blick auf eine Gesellschaft, die von Grund auf von Enttäuschung und Heuchelei geprägt ist.

Den Grand prix Léopold Sédar Senghor 2010 erhielt ebenfalls ein Video: Moidja Kitenge Banza zeigt in Hymne à Nous einen Chor, der sich aus 30 Bildern des Künstlers zusammensetzt. Sie zeigen ihn nackt, in 30 leicht unterschiedlichen Positionen. Die Hymne basiert auf Ludwig von Beethovens Ode an die Freude. Kitenge Banza kompilierte Ausschnitte aus der kongolesischen, belgischen sowie französischen Nationalhymne mit Elementen des Gedichts Friedrich Schillers, das den Text der heutigen Europa-Hymne stellt. Die Körper scheinen der hybriden Hymne freudig ihre Stimmen zu leihen und evozieren so das Bild einer gelungenen interkulturellen Existenz, die mit Leichtigkeit nationale Grenzen überwindet. Die Arbeit affirmiert jedoch genau die Ordnung, auf deren Gefahren sie anspielt. Die Hymnen verschmelzen in Harmonie, der Chor bemüht sich ihr Teil zu werden und unterwirft so die Individuen unter die (multi-)nationale Ordnung. Der idealistische Ton der Arbeit setzt sich in den weiteren Werken fort, die der Künstler zeigt, so etwa in einer Währung mit weltweiter Geltung, einer Einheits-Flagge sowie einem Emblem, das neben einem Adler die Inschrift Union of States. Love, Fraternity and Peace trägt.

Vor allem für einige senegalesische KünstlerInnen eröffnete das Off Räume, die die begrenzten In-Kapazitäten nicht zur Verfügung stellen konnten. Barkinado Boucoum, der mit dem Preis der Organisation Internationale de la Francophonie ausgezeichnet wurde, konnte in der In-Ausstellung nur ein Bild eines Triptychons zeigen. Wie viele andere Arbeiten ging es in der Vielzahl der dichtgehängten Exponate annähernd unter. Eine ganze Serie seiner großformatigen Malerei zeigte er hingegen in der Gruppenausstellung von elf jungen senegalesischen Künstlern unter dem Namen Am Arts. Die Bilder sind wie ein Mosaik aus kleinen Quadraten zusammengesetzt. Die im In ausgestellte Arbeit zeigt einige der großen Figuren der afrikanischen Befreiungsgeschichte, unter anderen Thomas

after the devastating earthquake the Dak'art underlines its solidarity with the population of the Caribbean island and affirms its historic linkages with Africa. In his outstanding installation *36 seconds* Maksaens Denis employs multiple tv-screens that interact with a centrally projected image bringing together seismic information, the coverage of the event by the global media, impressions from Port-au-Prince Streets and sound material. It gives a dense and multidimensional picture of the insecurity that the short time period engendered for the islands inhabitants and examines the unsettling effects of the immediacy of the lived experience.

The retrospective included partly more experimental works than the international exhibition. It gathered recent works by the winners of the Grand prix Léopold Sédar Senghor of the previous editions. Worth mentioning is Mounir Fatmi's video "Beautiful Language" that is inspired by a François Truffaut movie, *L'Enfant Sauvage* (1970). Truffaut's film narrates the story of a child that is found in the wild. Going back to the late 18th century the film deals with ideas about civilisation and wilderness in the century of Enlightenment. Fatmi samples scenes from the film, accompanying them with electronic sounds and titles in Arabic. Refusing to translate the titles, the work deals with the suspicion that the Arabophone space is exposed to by an Occidental discourse that considers itself to be the only legitimate tradition.

It rejoins a question raised by Salah Hassan, professor for African and African diaspora art history and visual culture at Cornell University, USA, curator and critique, speaking in the context of the Dak'art about contemporary Islamic art and the global war on terror. His talk retraced the political dimensions of a culturalist approach to the Muslim world in the post nineeleven era. Hassan questioned the curating practices of the last decade in search for the role museums play in the production of the image of the « good Muslim » who does not represent any danger. This figure works in opposition to the « bad Muslim » (Mahmood Mamdani), branded as enemy and in the sense of Agamben, reduced to bare life.

Sankara, Kwame Nkrumah und Léopold Sédar Senghor. Während ihre Gesichter von vorne dargestellt sind, werden ihre Körper als Rückenansicht gezeigt. Es scheint sich um ein weiteres Bild zu handeln, das die heroische Tradition der Helden der Befreiung im 50. Jahr der Unabhängigkeiten von 17 afrikanischen Ländern preist. Die Arbeit wirft jedoch die Frage nach den Perspektiven junger AfrikanerInnen heute auf. Statt zu beantworten, an wen ein Call for resistance (so der Titel) heute gerichtet sein könnte, hinterlässt das Bild eine beunruhigende Leerstelle.

*Ein besonderer Raum war der Ausstellung *Présence Haïti* in der Galerie nationale gewidmet, wo - kuratiert von Youma Fall - vier haïtianische Künstler_innen gezeigt wurden (Mario Benjamin, Jean Harard Celeur, Maksaens Denis and Barbara Prezeau Stephenson). «Haïti ist ein Teil von uns» schreibt programmatisch der Kunstkritiker Massamba Mbaye im Biennale-Katalog. Einige Monate nach dem zerstörerischen Erdbeben, proklamiert die Dak art ihre Solidarität mit der Bevölkerung der Karibik-Insel und unterstreicht die historischen Bande mit Afrika. In seiner herausragenden Installation *36 seconds*, setzt Maksaens Denis zahlreiche Fernsehbildröhren ein. Diese interagieren mit einer zentralen Projektion, die seismische Informationen, die globale Medienberichterstattung über das Erdbeben, Eindrücke aus den Straßen in Port-au-Prince mit Tonmaterial zusammenbringt. Die Installation vermittelt ein dichtes, multidimensionales Bild der Unsicherheit, die die kurze Zeitspanne des Lebens für die BewohnerInnen mit sich brachte, und befragt das Verhältnis von erlebter und medial vermittelter Realität.*

*Die Retrospektive zeigte jüngere Arbeiten der Preisträger des Grand prix Léopold Sédar Senghor der letzten Jahre. Darunter fanden sich teilweise experimentellere Werke als sie in der Perspektiven-Schau zu sehen waren. Dazu gehört Mounir Fatmi's auf François Truffaut's Film *L'Enfant Sauvage* (1970) basierendes Video *Beautiful Language*. Truffaut's Film erzählt die Geschichte eines Kindes, das „in der Wildnis“ gefunden wird. Die im 18. Jahrhundert angesiedelte Handlung spinnt sich thematisch um die Konzeption von Zivilisation und Wildness im Jahrhundert der Aufklärung. Fatmi sampled Szenen des Films, die er mit elektronischen Sounds und arabischen Titeln versieht. Durch den Verzicht auf die Übersetzung der Titel stellt die Arbeit die Frage nach dem Generalverdacht, dem der „Westen“, der sich als einzige legitime kulturelle Tradition begreift, den arabophonen Raum aussetzt.*

The multiple Off shows

The off-shows of Dak'art, coordinated since 2000 by Mauro Petroni, outshine the In-selection in amplitude and diversity. They spread widely throughout the city of Dakar, including the outskirts as well as neighbouring cities Saint Louis, Rufisque and the island Gorée, comprising more than 200 exhibition sites. The exposition sites were very unequally equipped though. Some artists displayed their works under the protection of private investors, providing exhibition spaces ranging from the selling rooms of an enterprise (with or without the merchandise), over hotel lobbies to private houses or small galleries. Others artists showed their productions in public institutions, such as the community cultural centers, that are benefiting from the ongoing cultural life of the neighbourhood, but lacking financial means for the adherence and lighting of the works.

A highlight of the Off is the exhibition of the Senegalese artist Cheikhou Bâ. . The artist embraces a large range of works including paintings, sculpture, drawings and installations and widely referring to the classical modernity, from Munch to Mondrian and Malewitsch. Various very narrative paintings deploy in a comic like manner picture series, often with close ups of single frames focussing a key scene of the sheep-like figures that inhabit Bâ's visual world. The figures oscillate between joy and anxiety. They rarely seem to control their acts, many are shaken and depicted head over heels, others are deprived of their physical integrity with their bodies mixing up with their environment. Troubled identity is the theme of most of the portraits: Drawings that show disrupted faces, colorful large scale canvas as background for fragmented countenances - often split between black and white.

The exhibition of Barthélémy Toguo and Soly Cissé in the gallery « Le Manège » of the French Cultural Center proved to be another « hot-spot » of the Off. Under the curatorship of Delphine Calmettes, the artists concentrated on the two central themes of inondations and immigration. Cissé projected an animated film, showing inondated streets after big rainfalls, as well as various sculptures dealing with the loss of functionality objects go through in times of inondation. He took up a theme with a strong

Das von Fatmi bearbeitete Problemfeld fand eine theoretische Ergänzung in den Überlegungen Salah Hassans, Professor für Kunstgeschichte und visuelle Kultur Afrikas und der afrikanischen Diaspora an der Cornell University, USA, Kurator und Kritiker. Hassan sprach im Rahmen der Dak'art über Islamische Kunst zu Zeiten des globalen Kriegs gegen den Terror. Er zeichnete darin die politischen Implikationen der kulturalistischen Diskurse über die muslimische Welt in der Zeit nach dem 11. September 2001 nach. Der Vortrag untersuchte, wie die kuratorischen Praxen großer Museen im letzten Jahrzehnt zur Produktion des Bilds des „guten Muslim“, der keine Gefahr für die „westliche Welt“ darstellt, beitragen. Die Rückseite dieser Figur ist die des „bösen Muslim“ (Mahmood Mamdam), der als Feind gebranntmarkt und im Sinne Agambens auf das nackte Leben reduziert ist.

Eine Vielzahl von Off-Ausstellungen

Das seit 2000 von Mauro Petroni koordinierte Off der Dak'art, übersteigt die In-Ausstellung sowohl in Größe, als auch in Vielfalt. Die mehr als 200 Off-Ausstellungen erstrecken sich nicht nur über die ganze Stadt Dakar, einschliesslich ihrer Vororte, sondern umfassen ebenfalls die benachbarten Städte Saint Louis, Rufisque sowie die Insel Gorée. Die Ausstellungsorte verfügen über sehr unterschiedliche Ausstattungen: Einige KünstlerInnen zeigten ihre Arbeiten unterstützt durch private Investoren, die Ausstellungsorte zur Verfügung stellten, welche von den Verkaufsräumen einer Firma (mit und ohne Waren darin), über Hotellobbies bis zu privaten Häusern und kleinen Gallerien rangierten. Andere wiederum stellen in öffentlichen Institutionen, wie den Gemeindegemeinschaftszentren, aus. Letztere sind in das kulturelle Leben der Nachbarschaften eingebunden, das dort rings um die Ausstellung weiterhin stattfindet. Die finanzielle Ausstattung für die Hängung und Beleuchtung der Arbeiten ist hingegen sehr gering.

Ein Highlight des Off war die Ausstellung des senegalesischen Künstlers Cheikhou Bâ. Er zeigte eine Vielzahl von Skulpturen, Zeichnungen, Installationen und Malerei, die sich einer ganzen Reihe von Referenzen an die klassische Moderne bedienten, welche von Munch über Mondrian bis Malewitsch reichten. Auf einigen sehr narrativen Bildern werden in comicartiger Weise Serien von Bildern aneinandergereiht, die oft von 'Nahaufnahmen' einzelner Schlüsselszenen unterbrochen

local implication: Various peripheral neighbourhoods of Dakar are exposed to the inundations a big part of the year. Toguog focuses on highly mediated images of transatlantic migration. The artist displays a small ship overloaded with bags in colorful printed tissues that are becoming progressively Toguog's « label ». The size of the boat does not convene to its heavy charge. The outcome of the dangerous passage to the Schengen space is cruelly present in the galleries yard: Dozens of wooden coffins line up along the building, showing abruptly the deadly ending that menaces the journey of the migrants. Inside the gallery, the artist shows an installation on the living conditions once arrived in Europe. Superposed beds, crowded with luggage, testify from a life that remains difficult on the other side of the Atlantic as well.

Art in the public space

Some of the most interesting projects worked on interventions in the public space. Often in the interstices of the big circuits they searched to leave the bubble like inner circle of initiated biennale visitors. Either they dealt with specific local problems and chose decent surroundings for the display, or they elaborated on communication in the public space.

The collective Impossible Sites organised around the artist Giuditta Nelli, displayed its poster format photo series about the impossible sites of spirit and space – ranging from materially inaccessible goods such as proper housing to freedom of movement and conditions for creativity on the walls of one of the most frequented streets of Dakar. The black and white photographs show hardly identifiable urban spaces in the militant style of wall newspapers. Glued on nearly 200 meters to a wall in a commercial area of the city, the posters disrupt the accustomed visual space by irritating the passerby's view. They have been taken among other by talibe children, who are sent out by the religious brotherhoods to ask for money in the streets. They used the tin cans they employ usually to ask for money to make the photographs and transformed by that approach a symbol of exploitation and submission into a symbol of contestation and appropriation.

werden. Die an Schafe erinnernden Figuren, die Bâ's visuelle Welt bewohnen, sind häufig hin- und hergerissen zwischen Freude und Beunruhigung. Sie scheinen nur selten über die Kontrolle über ihre Handlungen zu verfügen. Viele sind wie durchgeschüttelt und kopfüber dargestellt. Anderen fehlt die physische Unversehrtheit, ihre Körper vermengen sich mit ihrer Umwelt. Die meisten Portraits befassen sich mit Identitäten in Aufruhr: Zeichnungen zeigen zerissene Anlitze, vor vielfarbigem Hintergrund klaffen aufgesprengte Gesichter, oft in schwarz und weiss gespalten.

Die Doppelausstellung von Barthélémy Toguog und Soly Cissé in der Galerie « Le Manège » des französischen Kulturzentrums erwies sich als weiterer „Hot-Spot“ des Offs. Kuratiert von Delphine Calmettes konzentrierten sich die Künstler auf zwei zentrale Themen: Überschwemmungen und Migration. Cissé projizierte einen Zeichentrickfilm, der überschwemmte Strassen nach heftigen Regenfällen zeigt, sowie eine Reihe von Skulpturen, die sich für den Verlust von Funktionalität interessieren, die Objekten in überschwemmten Gegenden wiederfährt. Er greift damit ein Thema mit starken lokalen Implikationen auf, denn mehrere Vororte Dakars sind monatelang überschwemmt. Toguog konzentrierte sich auf medial einschlägige Bilder transatlantischer Migration. Er zeigte ein kleines Boot, das mit Säcken „die aus jenen bunten Stoffen bestehen, die langsam Toguog's „Label“ werden, überladen ist. Die Gefahren der Reise in den Schengen-Raum werden im Innenhof der Galerie auf grausame Weise evoziert. Dutzende hölzerner Särge sind entlang der Gebäudewand aufgebockt. Im Innenraum der Galerie setzt Toguog seine Serie mit einer Installation zu den Lebensbedingungen der MigrantInnen nach ihrer Ankunft in Europa fort. Mehrstöckige, mit Gepäck beladene Betten deuten Konditionen an, die auch nach der Ankunft auf der anderen Seite des Atlantiks schwierig bleiben.

Kunst im öffentlichen Raum

Zu den interessantesten Projekten gehörten die Interventionen in den öffentlichen Raum. Sie fanden häufig in den Nischen zwischen den Spots des Hauptgeschehens statt und versuchten den - sich wie in einer Blase durch die Stadt bewegenden - Kreis der eingeweihten Biennale-BesucherInnen zu durchbrechen. Sie behandelten entweder spezifische lokale Probleme und wählten dafür einfache Ausstellungsorte oder arbeiteten an Kommunikationsformen im öffentlichen Raum.

As a result of a continued work followed by the collective since 2007 in cooperation with a wide range of senegalese organisations, the project is profoundly anchored in the social and cultural life of Dakar.

Equally engaged in public space interventions is the collective scénographie urbaine that gathers artists from Kinshasa (Mega Mingiedi, Eza Possibles and Androa Mindre), Johannesburg (Joseph Gaylard, The Joubert Park Project), Dakar (Cie Premier Temps/Andreya Ouamba and dancers), Douala (Hervé Yamguen, Cercle Kapsiki), and Paris (François Duconseille, Jean-Christophe Lanquetin). The group performed in three occasions in the city neighbourhoods and transmitted life images by web cams to the internet: The first performance stayed inside Blaise Senghor Cultural Centre and displayed former urban interventions in various cities in Africa. In contrast, the following performance entered the streets and got involved with the commentaries of the inhabitants asked about their perspectives on displayed pictures, their understanding of African Renaissance, their quests and recommendations to ameliorate or sustain their living conditions.

Interested in exchange and formation the Afro-Pixel Festival housed at Kër Thioossane, Villa for Art and multimedia, gathered artists in residence, expositions and a rich series of lectures and round tables with participants from all over the world around technologies of information and communication in relation to creation, public space and the shaping of future societies in Africa and beyond. Rather a workshop-series for collective reflection and exchange of concepts than a space for exhibiting ready-to-sell artworks, the finissage showed some highly complex works. Such as the interactive installation of the photographer Elise Fitte Duval (who exposed her committed and highly sensible images of innondated sububs at severall locations of the off) with the sculptor Henri Sagna, that deals with the danger of malaria for the inhabitants of the innondated areas.

Conforming to the 20th anniversary of the Biennale the

Das um die Künstlerin Giuditta Nelli organisierte Kollektiv Impossible Sites zeigte seine großformatige Photoserie über die unmöglichen Räume von Geist und Raum, die von materiellen Gütern wie Wohnraum bis zu Bewegungsfreiheit und Räumen für Kreativität reichten, auf einer Mauer entlang einer der meist frequentiertesten Straßen Dakars. Die Schwarz-weiß Photos zeigen schwer identifizierbare urbane Räume im militanten Stil von Wandzeitungen. Die Poster sind auf einer Länge von 200 Metern auf eine Wand entlang einer Einkaufsstrasse der Stadt gekleistert und irritieren den gewohnten Blick der Passierenden. Die Aufnahmen wurden teilweise von Talibe-Kindern gemacht, die von den religiösen Bruderschaften zum Betteln auf die Straßen geschickt werden. Sie verwendeten dafür die Blechdosen, die sie normalerweise benutzen, um nach Geld zu fragen und transformierten dadurch ein Symbol ihrer Ausbeutung in ein Instrument von Aneignung und der Artikulation von Forderungen. Dieser intervenierenden Praxis entspricht die generelle Vorgehensweise des Kollektivs, das seit 2007 in enger Kooperation mit zahlreichen senegalesischen Organisationen im kulturellen und sozialen Bereich zusammen arbeitet.

Ebenfalls orientiert an Interventionen in den öffentlichen Raum ist das Kollektiv scénographie urbaine, in dem KünstlerInnen aus Kinshasa (Mega Mingiedi, Eza Possibles und Androa Mindre), Johannesburg (Joseph Gaylard, The Joubert Park Project), Dakar (Cie Premier Temps/Andreya Ouamba und Tänzer), Douala (Hervé Yamguen, Cercle Kapsiki), und Paris (François Duconseille, Jean-Christophe Lanquetin) zusammengeschlossen sind. Die Gruppe performte mehrfach in den Innenstadtvierteln und übertrug die Bilder dieser Szenen per Webcam live ins Internet. Während die erste Performance im Blaise Senghor Cultural Centre frühere Interventionen in verschiedenen afrikansichen Städten zeigte, bezog die folgende die BewohnerInnen der umliegenden Straßen ein. Die Performer befragten sie auf den Rückseiten von Postern, die einen dekorierten Karren begleiteten, nach ihren Vorstellungen eines guten Lebens, der Bedeutung, die afrikanische Renaissance für sie hat und Empfehlungen für lokale Verbesserungen.

An Austausch und Weiterbildung orientiert, versammelte das Afro-Pixel Festival in der Villa für Kunst und Medien Kër Thioossane, artists in residence, Ausstellungen sowie ein reichhaltiges Veranstaltungsprogramm, mit Teilnehmenden aus der ganzen Welt, die mit und zu Informations- und

Conforming to the 20th anniversary of the Biennale the Off included Hommages to some of the central figures of Dak'art. One of the most impressive examples is Joe Ouakams (Issa Samb) yard, a rich assemblage of paintings and installations that he gathered over the decades in the shadow of huge trees. Here the traces of the multifaceted life of the artist, who has worked as a cofounder of the Village des Arts and the Laboratory Agit'Art can be found. Old newspapers tied together, altars, drawings, paintings and sculptures are composed to a dense net that is an artwork in itself. Successively added works, collected materials and gifts constitute multiple layers - some recently finely composed, some hastily gathered, covered by centimeters of dust and abandoned in a corner - making of the yard a huge installation, a very personal memory space.

It is the presence of strong individual œuvres, such as Joe Ouakams, that makes - despite its rather unimpressive overall conception for this year's edition - the richness of the Dak'art. If the decentralised character of the Off is part of this effervescence, the In will hopefully profit from curiosity, courage for experimentation and a clear problematic guiding the selection in the forthcoming years.

Lotte Arndt lives in Paris where she is working on a PhD about cultural journals of the African diaspora in France.

Kommunikationstechnologien und ihrem Einsatz in privaten und öffentlichen Räumen arbeiteten. Eher als Workshopreihe für gemeinsame Reflexion, als als Ausstellungsort für verkaufsfertige Objekten konzipiert, versammelte die Finissage einige sehr interessante Arbeiten. So zeigten die Photographin Elise Fitte-Duval, deren engagierte und sensible Bilder überschwemmter Vororte an mehreren Off-Orten vertreten waren, gemeinsam mit dem Künstler Henri Sagna eine interaktive Installation, welche die Gefährdung der Menschen in den Überschwemmungsgebieten durch Malaria thematisierte.

Dem 20. Geburtstag der Biennale entsprechend umfasste das Off auch Hommagen an einige der zentralen Figuren der Geschichte der Dak'art. Eins der eindrucklichsten Beispiele ist der Hof Joe Ouakams (Issa Samb), in dem zahlreiche Bilder und Installationen, die er über die Jahrzehnte zusammengestellt hat, unter riesigen Bäumen aufgebaut sind. Darin deuten sich die Spuren des vielseitigen Lebens des Künstlers an, der Mitbegründer des Village des Arts sowie des Labors Agit'Art war. Stapel zusammengezurrt alter Tageszeitungen, Altare, Zeichnungen, Malerei und Skulpturen sind im Hof zu einem dichten Netz verwoben, das selbst ein Kunstwerk ist. Sukzessiv hinzugefügte Arbeiten, gesammeltes Material und Geschenke setzen sich in vielen Schichten "einige sorgfältig komponiert, andere hektisch zusammengestapelt, mit einer zentimeterdicken Staubschicht bedeckt und in einer Ecke vergessen „zu einer riesigen Installation zusammen, die aus dem Hof einen sehr persönlichen Erinnerungsraum macht.

Es sind solche starken individuellen oeuvre oder kollektiven Projekte, die „trotz der im allgemeinen wenig überzeugenden Gesamtkonzeption der diesjährigen Biennale“den Reichtum der Dak“art ausmachen. Die dezentrale Struktur des Off trägt zu seiner Vielseitigkeit bei und ermöglicht gerade in den Nischen einen Raum auch für kritische Arbeiten. Die Auswahl des In hingegen wird in den kommenden Jahren hoffentlich entlang einer klaren Problematik, mit Neugier und Mut zu Experimenten vorgenommen werden.

(Endnoten)

1. Auf der vorausgehenden Biennale waren zehn von 35 KünstlerInnen SenegalesInnen

Adel Abdessemed - Silent Warriors

22 September – 14 November 2010

Parasol unit foundation for contemporary art

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

So often, when critics run short of words to describe the magic in an artist's work they resign to the term "poetical"; for a lack of a better expression. But if one were to pin point an artist in this early part of the 21st century whose works have the aesthetic and evocative qualities, the metaphoric and metonymic qualities of poetry or whose works in their form and essences – really and abstractly – constitute and ply with such devices of poetry like alliteration, onomatopoeia or rhythm, then that will be Adel Abdessemed.

Abdessemed, born in Algeria in 1971, who lives and works in Paris strides with all majesty towards the Parasol unit foundation for contemporary art to present his first solo exhibition in London. This exhibition entitled *Silent Warriors* will, according to the press release of the Parasol unit foundation for contemporary art, centre around two of Abdessemed's major works. On the one hand, *Habibi*, 2003, a 17-metre human skeleton made of fibreglass will hang horizontally from its spine together with an aeroplane propeller. And on the other hand a new installation entitled *Silent Warrior*, which includes numerous colourful masks made from found and discarded empty tin cans from Africa, which once either contained food provisions or toxic material. The exhibition will also feature works, like *Also sprach Allah*, 2008; *Enter the Circle*, 2009; the sculptural piece *Music box*, 2009, and *Moscow*, 2010.

Using sculptures, installations, videos, photography and drawings, Abdessemed is not known to shy away from religious, social, political and economic questions in the society. For example in his much acclaimed video piece *God is design*, 2005 based on drawings of ornamental symbols related to Judaism, Christianity and Islam, in combination with symbols of human cells. In *God is design* Abdessemed rebuilds the bridge not only between the three monotheistic religions but also between art, religion and science. Abdessemed is a smart artist, who with much savvy brings both his aesthetic forte and

Adel Abdessemed Stille Krieger

22. September – 14. November 2010

Parasol unit foundation for contemporary art

Oft, wenn Kritikern die Worte fehlen, um die Magie eines Kunstwerks zu beschreiben, behelfen sie sich, mangels besseren Ausdrucks, mit dem Begriff "poetisch". Sollte man sich einen Künstler dieser frühen Hälfte des 21. Jahrhunderts herauspicken wollen, dessen Arbeiten von herausragender ästhetischer Qualität und metaphorischer und metonymischer Poesie sind oder dessen Arbeiten in Form und Wesen – real und abstrakt – mit Gedichtselementen wie Alliteration, Lautmalerei oder Rhythmus spielen, dann ist ein solcher Künstler Adel Abdessemed.

*Abdessemed, 1971 in Algerien geboren, lebt und arbeitet in Paris. Er schreitet mit aller Majestätswürde in die Richtung der Parasol unit foundation for contemporary art, um dort seine erste Soloausstellung in London zu präsentieren. Die Ausstellung mit dem Titel **Stille Krieger** beinhaltet, laut Pressemitteilung der Parasol unit foundation for contemporary art, zwei von Abdessemed's Hauptwerken. Zum einen ist das *Habibi* (2003), ein 17 Meter hohes menschliches Skelett aus Glasfasern, das in horizontaler Lage hängt und am Rücken mit einem Flugzeugpropeller verbunden ist. Zum anderen ist da eine neue Installation mit dem Titel *Stiller Krieger*, die aus zahlreichen farbenfrohen Masken besteht, die aus Fundsachen und ausrangierten leeren Blechbüchsen aus Afrika hergestellt wurden. Die Blechbüchsen enthalten entweder Essensvorräte oder toxisches Material. Die Ausstellung wird auch Arbeiten zeigen, wie **Also sprach Allah**, 2008; **Enter the Circle**, 2009; das Skulpturenstück **Music box**, 2009, und **Moscow**, 2010.*

*Abdessemed benutzt Skulpturen, Installationen, Videos, Fotografie und Zeichnungen und scheut sich nicht davor, religiöse, soziale, politische und ökonomische Gesellschaftsfragen aufzuwerfen, wie sein viel bejubeltes Video **God is design** von 2005 sehr gut belegt. Es basiert auf Zeichnungen ornamentaler Symbole, die in Bezug zu Judentum, Christentum und Islam stehen und mit Symbolen menschlicher Zellen kombiniert sind. In *God is design* stellte Abdessemed die Brücke zwischen den drei monotheistischen Religionen und ihrer Kunst und Wissenschaft her. Abdessemed ist ein kluger Künstler, der mit viel Geschick sowohl seine ästhetische Stärke,*



▲ Adel Abdessemed, Helikoptère (I), 2007 (detail). Courtesy of the artist and David Zwirner, New York

civil substance to a crescendo in all his works. For what seems like a mere provocation at first view, his works reveal a sensitivity and genuineness that gets under the skin.

This exhibition at the not-for-profit art space, Parasol unit foundation for contemporary art, goes in line with the concept of the space, which aims at promoting innovative and thought-provoking art by international contemporary artists, for the benefit of the public.

This exhibition will be curated by Ziba Ardalan and is accompanied by a new publication. Adel Abdessemed is represented by the David Zwirner Gallery.

<http://www.parasol-unit.org>,

<http://www.davidzwirner.com>

als auch seine zivile Einstellung zu einem Crescendo in alle seine Werke einbringt. Was auf den ersten Blick als eine reine Provokation erscheint, stellt sich bei genauerer Betrachtung seines Werkes als Sensibilität und Geniewesen heraus, die unter die Haut gehen.

Die Ausstellung im gemeinnützigen Kunstraum Parasol unit foundation for contemporary art geht mit dem Konzept des Projektraums einher, der innovative und provozierende Kunst internationaler zeitgenössischer Künstler zum Gewinn einer breiten Öffentlichkeit fördern will.

Die Ausstellung wird kuratiert von Ziba Ardalan und von einer Publikation begleitet. Adel Abdessemed wird von der David Zwirner Gallery vertreten.

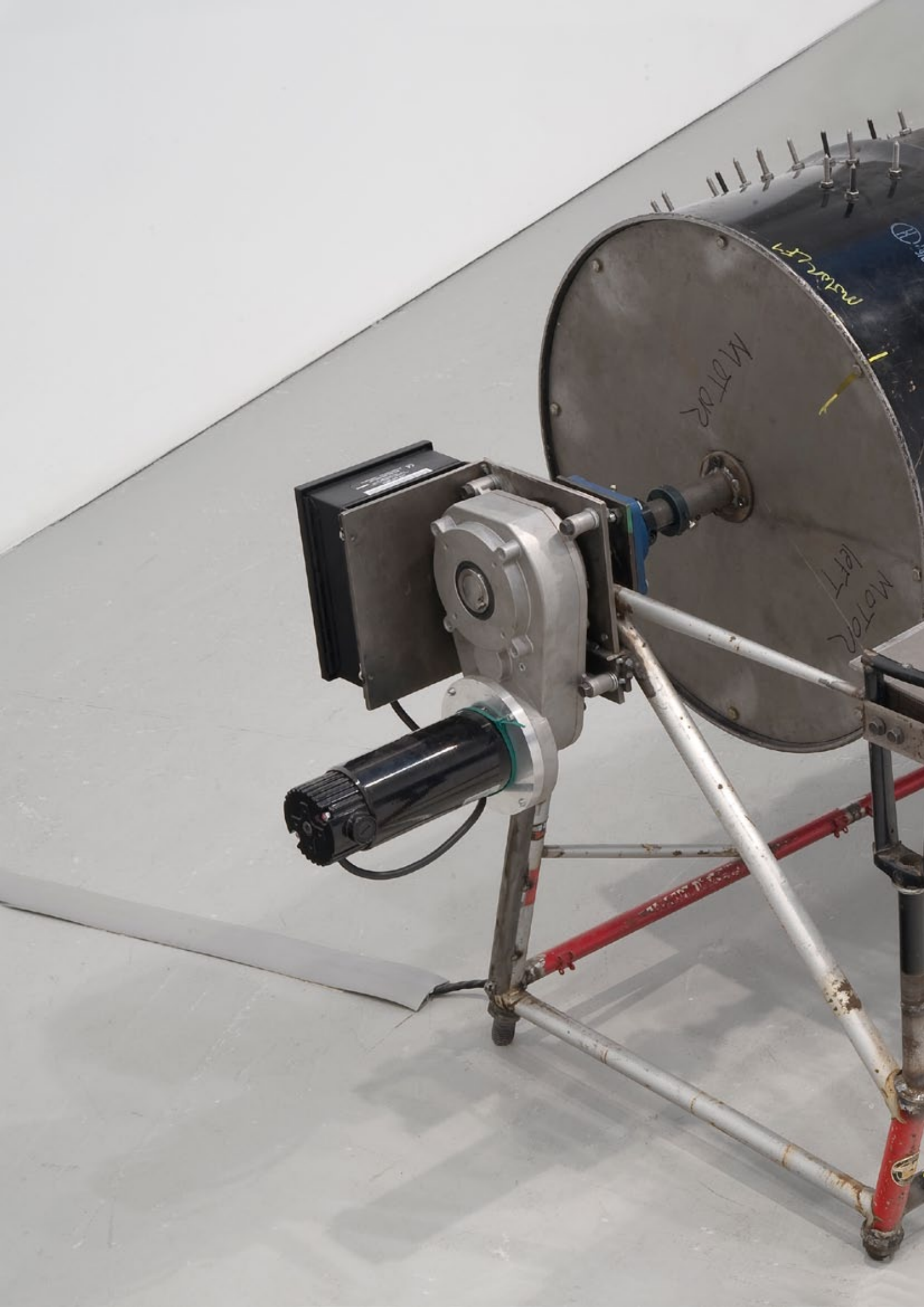
<http://www.parasol-unit.org>, <http://www.davidzwirner.com>

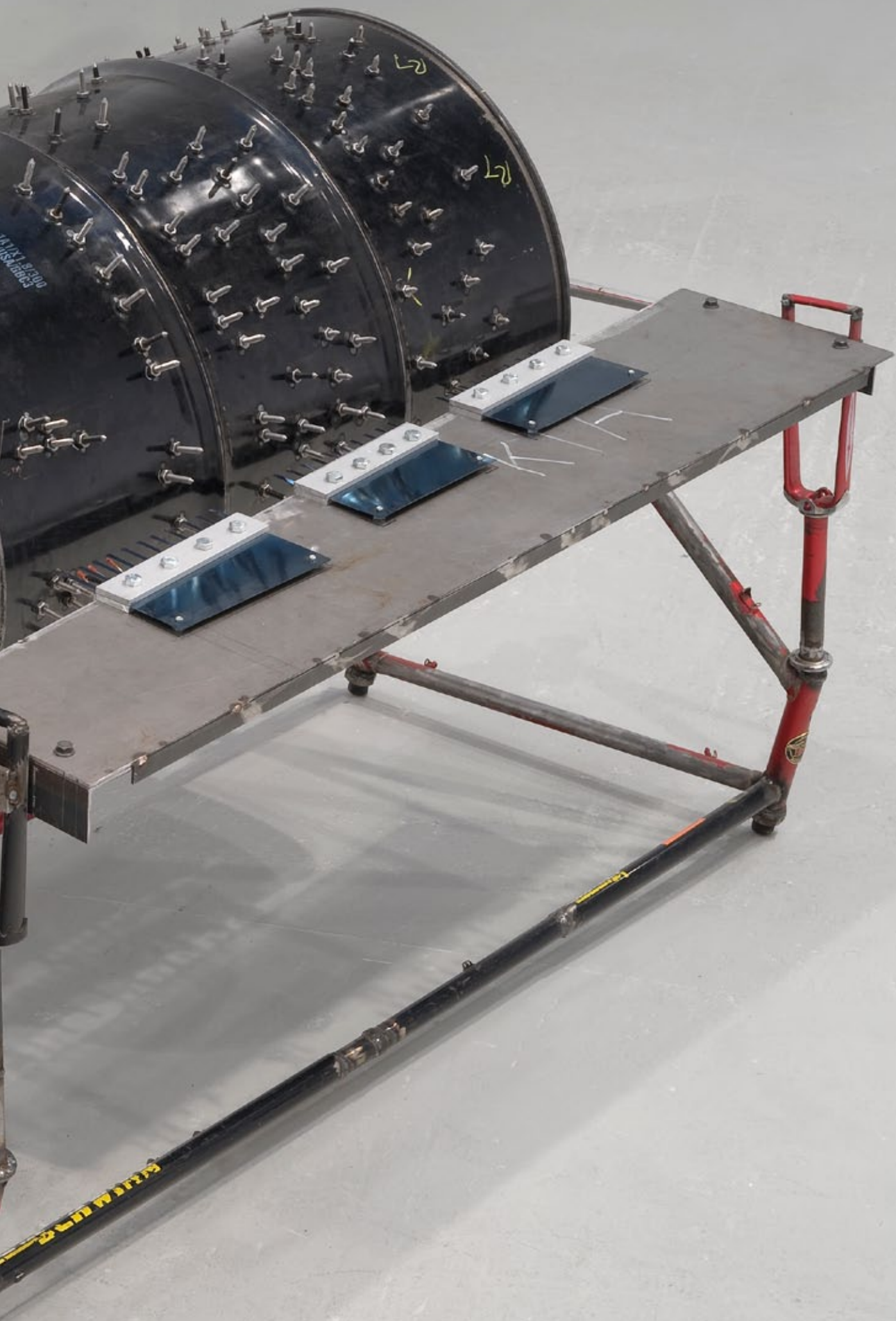
Aus dem Englischen von Claudia Lamas Cornejo





▲ Adel Abdessemed, *Habibi* 2003. Courtesy of the artist and David Zwirner, New York





▲ Adel Abdessemed Music box, 2009, Steel, 96.5x172.7x88.9 cm. Courtesy the artist and David Zwirner, New York

Triennale 2010 Cultural Affections in Utopia

Nadine Siegert

From September to December 2010 the Trienal de Luanda will be carried out for the second time (12/9.-19/12/2010). In the context of this major art event several exhibitions, as well as theatre and dance projects, fashion shows, cinema and music presentations are scheduled to take place within the 14 weeks. Like the first Triennale (2006/07) the event is bankrolled by the Sindika Dokolo foundation (SD), whose president is the Angolan artist and curator Fernando Alvim. Artistic consultant is, as well as in 2006, the Cameroonian curator and art critic Simon Njami. Since the inception of the SD-foundation and the organization of the first Triennale, a young and innovative art-scene has been established in Luanda, the economically aspiring capital of oil- and diamond-rich Angola. Luanda is said to be the new Dubai of Africa, ranking among the three most expensive cities worldwide.

The Trienal as institution in a war-torn country (Angola was pacified in 2002 after 30 years of civil-war) is able to keep up with its Western counterparts in the international artworld. The very good contacts of the organizers to the highest political circles are partly responsible for that, protecting the Triennale not only financially. This ambitiousness is possibly leading to the controversial debates around the art-event and its personalities within the international art-world as well as locally in Luanda. Various front-lines have been formed within the field of contemporary art from Africa between different actors in the last years, competing for interpretative dominance and presence in the international art-world. In the meantime, the Trienal is part of this vanity fair, but operating from the African continent in contrast to the others.

Affection as culture – the topic of Triennale 2010

Prior to the opening of Triennale 2010 it is difficult to find out informations, if not following the local press or the little information in the internet. Like in 2006, presence in the international press is small but the website of the SD-foundation offers good basic informations. An additional web-blog of the foundation gives also an idea of the prospected events for Triennale 2010. In the local press, however, attention is called to it and the main topic is presented: Nothing is important only affection as culture. The Trienal presents itself as usual: minimalistic

Triennale 2010 Cultural Affections in Utopia

Im September dieses Jahres wird in der angolanischen Hauptstadt bereits zum zweiten Mal die Tri-enale de Luanda durchgeführt (12.09.-19.12.2010). Im Rahmen des Großkunstevents sollen in den 14 Wochen sowohl mehrere Ausstellungen, als auch Theater- und Tanzprojekte, Moden-schauen, Ki-no- und Musikveranstaltungen gezeigt werden. Wie auch die erste Triennale (2006/07) wird die Veranstaltung von der Sindika Dokolo-Stiftung (SD) finanziert, deren Präsident der angolanische Künstler und Kurator Fernando Alvim ist. Künstlerischer Beirat ist – ebenfalls wie im Jahr 2006 – der kamerunische Kurator und Kunstkritiker Simon Njami. Seit der Gründung der SD-Stiftung und der Durchführung der ersten Triennale hat sich eine junge und innovative Kunstszene in Luanda, der wirtschaftlich aufstrebenden Metropole des öl- und diamantenreichen Landes Angola etablieren können. Luanda wird als das neue Dubai Afrikas gehandelt, und rangiert unter den drei teuersten Städten der Welt.

*Die Triennale kann als Institution in einem von 30 Jahren Bürgerkrieg geprägten Land durchaus mit vielen ihrer westlichen Counterparts der internationalen Kunstwelt mithalten. Dafür sind unter anderem die guten Kontakte der Organisatoren zu den höchsten politischen Kreisen verantwortlich, die die Triennale nicht nur finanziell absichern. Vielleicht ist es gerade diese Ambitioniertheit, die die Organisatoren der Triennale zu umstrittenen Persönlichkeiten sowohl in der internationalen Kunstwelt als auch vor Ort in Luanda gemacht haben. Im Feld der afrikanischen Gegenwartskunst haben sich in den letzten Jahren Frontlinien zwischen unterschiedlichen Akteuren gebildet, die miteinander um Deutungsherrschaft und Präsenz in der internationalen Kunstwelt konkurrieren. Die Triennale-Macher sind mittlerweile Teil dieser vanity fair, agieren im Unterschied zu den meisten anderen Akteuren aber vom afrikanischen Kontinent aus. Affection as culture – das Thema der Triennale 2010
Schade, dass im Vorfeld wenig über die Triennale 2010 zu erfahren ist, wenn man nicht gerade die lokale Presse verfolgt, oder die wenigen im Internet veröffentlichten Informationen auf verschlungenen Wegen findet. Wie schon 2006 ist die Präsenz in der internationalen Presse gering, die Webseite der SD-Stiftung hingegen bietet mittlerweile eine relativ gute Basis an Informationen. Ein Webblog der Stiftung gibt zusätzlich eine Idee davon, was auf der Triennale 2010 stattfinden wird. In der*



in its design and sumptuous in its rhetoric. With regards to content "artistic research" is announced, that is projects which enable a "poetic and factual diagnosis" of Angolan society. Thus, Trienal 2010 is conceptualized as a continuation of the first one, connecting up and tightening its concepts. Since 2006, the organizers have been continuously present in the international art-world and have presented an explicit image of the young Luandan art-scene. Different places thus became – even if only temporally – satellites of the intended new art-centre on the African continent, like the African Pavilion at the Venice Biennial (2007) or an exhibition in the Grand Opera in Bordeaux with the title *Luanda Smooth and Rave* (2009). The recently opened SOSO art galleries in Luanda and Sao Paulo should be mentioned, too, presenting the young Angolan artists, who have found access to the international art-world since the first Triennale.

Triennale 2010 – locally und internationally
Triennale 2010 focuses the Angolan artworld. Via Billboards, showing works out of a major photographic exhibition, the urban space will be included up to its peripheries. Beyond that, projects are planned in other Angolan cities like Namibe and Benguela, and preparations have already begun. In Namibe, a desert city in the sparsely populated southernmost province of Angola, whose surreal landscape attracts many artists, an agreement with the local marine club was signed to commit a building temporarily as artist residence and exhibition space. The south-african artist Kendell Geers was one of the first visitors. Other international projects reach out the Angolan artworld like a cooperation of the Goethe institute in Nairobi, which stood out through intensified work with contemporary artists in the last years.

Realising Utopia

The organizers of the Trienal de Luanda are able to conduct a rhetoric transgression of the classical concept of a biennial, which is far more than an art-exhibition, trying to inscribe oneself into social process of Angola. In the sense of Ernst Bloch, art practise is credited with a social relevance, which can be regarded as the concretisation of Utopia. Thus, artists are responsible for the formulation of alternative imaginations of the world and society. This becomes comprehensible in the context of the political and social situation of present day Angola. In spite of

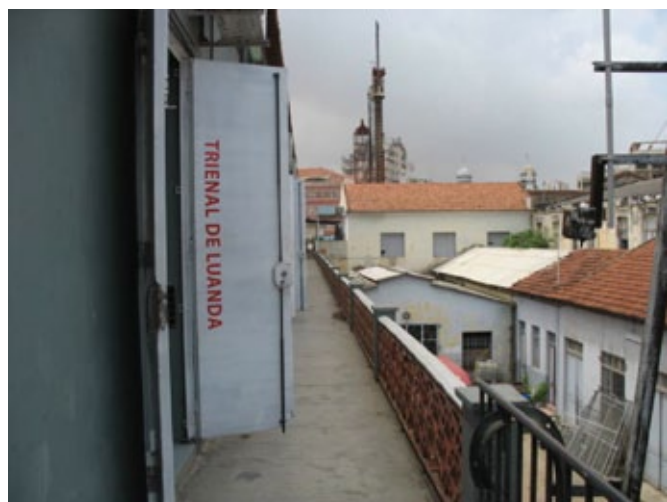
*lokalen Presse wird seit 2009 verstärkt auf die Triennale 2010 aufmerksam gemacht und das Thema vorgestellt: Nothing is important only affection as culture. Die Triennale präsentiert sich wie gewohnt minimalistisch im Design und opulent in der Rhetorik. Als inhaltlicher Schwerpunkt der Triennale 2010 wird „künstlerische Forschung“ angekündigt, sprich Projekte, die eine „poetische und faktische Diagnose“ der gesellschaftlichen Situation Angolas ermöglichen sollen. Hier zeigt sich, dass die Triennale 2010 als Weiterführung der ersten Triennale konzipiert ist, an deren Konzepte anschließt und diese noch verschärft. Seit 2006 haben die Organisatoren kontinuierlich in der internationalen Kunstwelt Präsenz gezeigt, und ein explizites Bild der jungen luandischen Kunstszene präsentiert. Verschiedene Orte wurden so – wenn auch nur temporär - zu Satelliten des angestrebten neuen Kunstweltzentrums auf dem afrikanischen Kontinent, wie der Afrikanische Pavillon auf der Biennale von Venedig (2007) oder eine Ausstellung in der Grand Opera in Bordeaux unter dem Titel **Luanda Smooth and Rave** (2009). Zu nennen sind auch die von der SD-Stiftung neueröffneten SOSO-Galerien in Luanda und Sao Paulo. Hier werden eben diese jungen angolischen Künstler ausgestellt, die seit der ersten Triennale einen Eintritt in die internationale Kunstwelt finden konnten.*

*Triennale 2010 – lokal und international
Die Triennale 2010 legt einen Fokus auf die angolische Kunstwelt. Über Plakatwände, die Werke aus einer großangelegten Fotografieausstellung zeigen sollen, wird der urbane Stadtraum bis in seine Peripherien einbezogen. Darüber hinaus sind Projekte in weiteren angolischen Städten wie Namibe oder Benguela geplant, für die teilweise bereits Vorbereitungen getroffen wurden. In Namibe, einer Wüstenstadt in der dünnbesiedelten südlichsten Provinz Angolas, deren unwirkliche Landschaft viele Künstler anlockt, wurde eine Vereinbarung mit dem lokalen Marineclub getroffen, um der Triennale ein Gebäude als Künstlerresidenz und Ausstellungsfläche temporär zu überlassen. Der südafrikanische Künstler Kendell Geers war einer der ersten Gäste des neuen Standorts. Über die angolische Kunstwelt hinaus reichen einige internationale Projekte der Triennale 2010, wie etwa eine Kooperation mit dem Goethe-Institut in Nairobi, welches sich in den vergangenen Jahren durch seine verstärkte Arbeit mit zeitgenössischen Künstlern ausgezeichnet hat.*

*Die Realisierbarkeit der Utopie
Den Organisatoren gelingt es, mit der Triennale de Luanda eine*

the huge social and economic differences, people in Luanda believe in their future again. In the postwar-society one priority is nationbuilding, and contemporary art is regarded as a mean value to catalyse it. This is also part of the concept of the Trienal, consciously entering the sphere of politics, here. A contribution for the creation of a new "visionary nation", based on an "emotional territory" and hold together by a "culture of affection", this is demanded from the artists as part of their artistic work. And they are engaged in the imagination of this utopian future, not dealing with the past and possible traumata of civil-war in their artworks, but most of them with the future, which becomes already present everyday in this exorbitant and unmanageable Luanda.

In the next years, it will be shown, if Luanda can become a permanent centre for contemporary art on the African continent, providing sustainable structures for a young artist generation. Young artists like Kiluanji Kia Henda, Nástio Mosquito, Yonamine; Ihosvanny oder N'Dilo Mutima already show their individual engagement with this Angola of past, present and future. For even these imaginations the Triennale provides space, itself an utopian vision of the future.



▲ Mausoleum Agostinho Neto Luanda © Nadine Siegert

retorische Entgrenzung des klassischen Biennale-Konzepts vorzunehmen, das weit über eine reine Kunstausstellung hinausgeht. Noch stärker wird im Jahr 2010 versucht, sich in die gesellschaftlichen Prozesse Angolas einzuschreiben. Kunst wird als machtvoller Katalysator für den Wandel und die Entwicklung der Gesellschaft betrachtet. Ganz im Sinne Ernst Blochs wird dem Kunstschaffen eine gesellschaftliche Relevanz zugeschrieben, die als Konkretisierung einer Utopie gelten kann. So sind die Künstler verantwortlich für die Formulierung alternativer Imaginationen der Welt und der Gesellschaft. Vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Situation Angolas wird dies mehr als verständlich. Hier herrscht im Jahr 2010 in weiten Teilen der Gesellschaft eine positive Grundstimmung vor. Trotz der gewaltigen sozialen und ökonomischen Unterschiede glauben die Menschen in Luanda wieder an die Zukunft. In der Nachkriegsgesellschaft ist nationbuilding eine Priorität, und Gegenwartskunst wird als eines der Mittel betrachtet, das zu beschleunigen. Dies ist Teil des Konzepts der Triennale, die sich damit wohlweislich weit in die Sphäre des Politischen hineinwagt. Der Beitrag zur Erschaffung einer neuen „visionären Nation“, aufgebaut auf einem „emotionalen Territorium“ und zusammengehalten von einer „Kultur der Liebe“ wird von den Künstlern als Bestandteil ihrer künstlerischen Arbeit eingefordert. Und diese beteiligen sich an der Imagination dieser Utopie der Zukunft, indem sie nicht die Vergangenheit und eine mögliche Auseinandersetzung mit den Traumata des Bürgerkriegs ins Zentrum ihrer Arbeit stellen, sondern die Zukunft, die jeden Tag schon zur Gegenwart wird in diesem maßlos schnell wachsenden und unüberschaubaren Luanda.

In den nächsten Jahren wird sich erweisen, ob hier in Luanda tatsächlich ein dauerhaftes Kunstzentrum geschaffen werden kann, welches nachhaltige Strukturen für eine junge Künstlergeneration bieten kann. Doch junge Künstler wie Kiluanji Kia Henda, Nástio Mosquito, Yonamine; Ihosvanny oder N'Dilo Mutima zeigen ihren Arbeiten heute schon ihre individuelle Auseinandersetzung mit diesem Angola der Gegenwart und der Zukunft. Für eben diese Imaginationen bietet die Triennale Raum, ist sie doch selbst eine utopisch anmutende Vision.

**Enwezor, Okwui/Okeke-Agulu,
Chika: Contemporary African Art since
1980. Damiani 2009.**

Dorina Hecht and Sophie Eliot

In their publication *Contemporary African Art since 1980*, Nigerian curator and former director of Documenta Okwui Enwezor and Chika Okeke-Agulu, professor of African and African Diaspora Art, focus on discourses about contemporary African art. Their research stretches from the postcolonial turn in the 1960s to the crisis in the 1980s, as well as to the vast migrations of the 1990s and the globalisation processes of the recent years.

With the year 1980, they intend to set a limit with a specific historic date and develop a temporal and historical basis for contemporary African art. The extensive pictorial part is divided in the following time periods: 1980-1989, 1990-1999 and 2000-2009, to give a chronological overview of the past 30 years. All three pictorial sections comprise of many already well-known artists, such as Jane Alexander, El Anatsui, Owusu-Ankomah, Sokari Douglas Camp, Samuel Fosso, Romuald Hazoumé, Jackson Hlungwani, William Kentridge, Mwangi Hutter, David Koloane, Abdoulaye Konaté, Julie Mehretu, Hassan Musa, Moataz Nasr, Chris Ofili, Bruce Onobrakpeya, Tracey Rose, Cheri Samba, Yinka Shonibare and Barthélemy Toguo. Photography, film, video and installation are included as well as drawing, painting, sculpture and collage. Furthermore several older artists, which were more present 10 to 20 years ago, are introduced; among others Twins Seven-Seven, Moké, Frédéric Bruly Bouabré and Samuel Kane Kwei.

The editors of *Nka: Journal of Contemporary African Art* make a point of creating a theoretical basis. The pictorial sections are preceded by several theoretical chapters on contemporary African art, dealing with postcolonial utopias and postcolonial realism, as well as with subjects like politics, gender or abstraction and figuration. They position the art works against the background of the postcolonial utopias of the 1960s to 1980s and against the geopolitical, economical, technological and cultural changes caused by globalisation. These topics are presented in chapters "Politics, Culture, Critique", "Archive, Documentary, Memory", "Abstraction, Figuration and Subjectivity" and "The Body Politic: Difference, Gender, Sexuality".

*Enwezor, Okwui/Okeke-Agulu,
Chika: Contemporary African Art since 1980.
Damiani 2009.*

*Der nigerianische Kurator und Documenta-Leiter Okwui Enwezor und der Professor für African and African Diaspora Art Chika Okeke-Agulu thematisieren in der Publikation *Contemporary African Art since 1980* einige Diskurse um die zeitgenössische afrikanische Kunst. In ihren Texten erstreckt sich der Forschungsumfang von der postkolonialen Wende der 1960er über die Krise der 1980er bis zu den großen Migrationen der 1990er Jahre und Globalisierungsprozessen der letzten Jahre.*

Mit dem Jahr 1980 wollen sie ein spezifisches historisches Datum eingrenzen und eine zeitliche und historische Basis für die zeitgenössische afrikanische Kunst erarbeiten. Der umfangreiche Bildteil ist in die zeitlichen Raster 1980-1989, 1990-1999 und 2000-2009 eingeteilt, was einen chronologischen Überblick über die letzten 30 Jahre schafft. In allen drei Bildteilen finden sich viele bereits bekannte Künstler und Künstlerinnen wie Jane Alexander, El Anatsui, Owusu-Ankomah, Sokari Douglas Camp, Samuel Fosso, Romuald Hazoumé, Jackson Hlungwani, William Kentridge, Mwangi Hutter, David Koloane, Abdoulaye Konaté, Julie Mehretu, Hassan Musa, Moataz Nasr, Chris Ofili, Bruce Onobrakpeya, Tracey Rose, Cheri Samba, Yinka Shonibare und Barthélemy Toguo. Die Medien Fotografie, Film, Video, und Installation sind ebenso vertreten wie Zeichnung, Malerei, Skulptur und Collage. Auch einige ältere Künstler, die vor 10 bis 20 Jahren präsenter waren als heute, darunter Twins Seven-Seven, Moké, Frédéric Bruly Bouabré und Samuel Kane Kwei, werden besprochen.

*Die beiden Herausgeber des *Nka: Journal of Contemporary African Art* legen Wert auf ein theoretisches Fundament. Dem Bildteil gehen einige theoretische Kapitel über die Verortung zeitgenössischer afrikanischer Kunst voraus. Postkoloniale Utopien und postkolonialer Realismus ist ebenso ein Thema wie Politik, Genderdebatten oder Abstraktion und Figuration. Sie verorten die Arbeiten vor dem Hintergrund der postkolonialen Utopien der 1960er bis 1980er Jahre und vor den durch Globalisierung verursachten geopolitischen, wirtschaftlichen, technologischen und kulturellen Veränderungen. Diese Themen sind in Kapiteln wie "Politics, Culture, Critique", "Archive, Documentary, Memory", "Abstraction, Figuration and Subjectivity" und "The Body Politic: Difference, Gender,*

The chapter "Defining and Periodizing Contemporary African Art since 1980", contains an attempt to define contemporary African art and to analyse why some artists do not like to be labelled like this. As an explanation, the authors point out that Africa's artistic qualities have been considered in a limited frame so far (p. 11). Thus they pose the question whether contemporary African art has developed in consequence of the crisis of traditional African art or as a result of colonialism. Or is it because of new artistic productions reacting to European modernism?

Even though they do not present examples, the authors discuss the notion of the traditional in a long chapter (p. 13) and name examples of artists dealing with traditional elements (p. 14). As a resumé on artists like Romuald Hazoumé, Sokari Douglas Camps, Osmane Sow, Yinka Shonibare, they say: all these artists stage their work between reflection and appropriation, between quote and recuperation. They also thematise the often repeated demand that African artists are to work in the style of their traditional ancestors. As a solution, they suggest to consider African art works as a literary text, as a narrative phenomenon and as a discursive field.

They point out (p. 21) two historic problems of modern African art: Firstly, its difference from traditional art and secondly, their failure to be truly modern, compared to European modernism. This is, according to the authors, easier with contemporary African art: It does not share the fears of modern art, because contemporary, unlike modern, art does not refer to a certain style in a certain period of time, but refers to a period of time since circa 1980 as well as to a diversity of styles. They conclude that contemporary art is post-historic and does not derive from the overcoming of historic styles. According to the authors, it is dealing with colonialism and the authentic past in a critical way and is thus considered to be post-ethnic, as coined by Hans Belting. Contemporary art is thus not an answer on the present anymore, and can be very individual, linked to self-reflection and self-confidence, they conclude.

Apart from the theoretical debates, the book offers an insightful section on the artistic heterogeneity of contemporary Africa. The editors present art made both in and out of Africa, made by autodidacts and academics, in urban and non-urban contexts. Furthermore, they

Sexuality" untergliedert.

Unter der Überschrift „Defining and Periodizing Contemporary African Art since 1980“ versuchen sie zeitgenössische afrikanische Kunst zu definieren und zu analysieren, warum sich manche Künstler und Künstlerinnen mit dem Label nicht wohlfühlen. Als Begründung führen sie an, dass Afrikas künstlerische Qualitäten bisher in begrenztem Rahmen betrachtet wurden (S.11). Sie werfen somit die Frage auf, ob sich die zeitgenössische afrikanische Kunst als Konsequenz aus der Krise traditioneller afrikanischer Kunst oder aufgrund des Kolonialismus entwickelte. Oder aber wegen neuer künstlerischer Produktionen, die auf die europäische Moderne antworten wollten?

Auch wenn sie keine Beispiele geben, widmen sie sich doch in einem großen Absatz dem Begriff des Traditionellen (S.13) und nennen Beispiele für Künstler und Künstlerinnen, die traditionelle Elemente aufnehmen (S. 14). Über Künstler wie Romuald Hazoumé, Sokari Douglas Camps, Osmane Sow, Yinka Shonibare resümieren sie: Alle diese Künstler inszenieren ihre Arbeiten zwischen Reflexion und Appropriation, zwischen Zitat und Rekuperation.

Enwezor und Okeke-Agulu thematisieren auch die oft wiederholte Forderung, dass afrikanische Künstler im Stile ihrer traditionellen Ahnen arbeiten sollen. Als Lösung schlagen sie vor, dass wir afrikanische Kunstwerke ansehen wie einen literarischen Text, als narratives Phänomen und als diskursives Feld.

Sie nennen (S. 21) zwei historische Probleme, die der modernen afrikanischen Kunst zugrunde liegen: Erstens ihre Abweichung von traditioneller Kunst und zweitens ihr Versagen wirklich modern zu sein im Vergleich zur europäischen Moderne. Bei der zeitgenössischen afrikanischen Kunst wäre dies etwas einfacher. Sie teile nicht die Ängste der modernen Kunst, weil zeitgenössisch nicht wie modern auf einen bestimmten Stil in einer bestimmten Zeit verweist. Zeitgenössisch verweise auf eine Zeit von circa 1980 an und auf eine Vielfalt von Stilen, so ihr Argument. Sie kommen in diesem Abschnitt zu dem Schluss, dass zeitgenössische Kunst posthistorisch ist und nicht aus der Überwindung historischer Stile entsteht. Sie gehe kritisch mit dem Kolonialismus und der authentischen Vergangenheit um und sie sei im Sinne von Hans Belting post-ethnisch. Zeitgenössische Kunst funktioniere mehr wie eine Antwort auf die Gegenwart und die könne sehr individuell sein. Sie hänge mit Selbstreflexion und Selbstbewusstsein zusammen.

document how artists in different systems have reacted to aesthetic principles and global challenges and changes. The chronological order provides a meaningful classification system. However it is somewhat confusing when looking up individual artists, as some artists are represented in each of the three periods and thus appear scattered in the book. Considering the current situation – there are hardly any written chronologies on contemporary African art – the publication's classification system appears courageous and innovative.

Translation by Simone Kraft

Das Buch bietet neben den theoretischen Debatten, die es aufgreift, einen guten Querschnitt über die künstlerische Heterogenität des zeitgenössischen Afrikas. Die Herausgeber zeigen Kunst, die innerhalb und außerhalb Afrikas entstanden ist, von Autodidakten und Akademikern, aus dem urbanen und nicht-urbanen Kontext. Sie dokumentieren außerdem, wie Künstler und Künstlerinnen in unterschiedlichen Systemen auf neue ästhetische Prinzipien und globale Herausforderungen und Veränderungen reagiert haben.

Der chronologische Aufbau bildet durchaus ein sinnvolles Ordnungssystem. Nur wenn man einzelne Künstler oder Künstlerinnen nachschlagen will, erscheint es etwas unübersichtlich, weil einige von ihnen in allen drei zeitlichen Phasen vorkommen und daher innerhalb des Buches verstreut wirken. Aber vor dem Hintergrund, dass es für die zeitgenössische afrikanische Kunst kaum schriftlich fixierte Ansätze für eine Chronologie gibt, erscheint die Publikation mit diesem Ordnungssystem doch mutig und innovativ.

**Klask, Delia/Ralf-P. Seippel (ed.):
South African Photography 1950-2010.
Südafrikanische Fotografie 1950-2010.
Hantje-Cantz, Ostfildern 2010.**

Andrea Heister

The Willy-Brandt-Haus, the headquarters of the Social Democratic Party (SPD) named after the German politician Willy Brandt, hosted a retrospective on South African photography from 1950 till now. The idea was to design a visual narration of the last 60 years of the South African history. In the catalogue, texts by Lili Callinicos Living under Apartheid, Andries Walter Oliphant Renewal of Struggle and the Demise of Apartheid: 1976-94 and Wiebke Ratzburg Proximity through Distance, accompany the journey by spotlighting historical milestones: the initiation of the Apartheid system and its demolition and a reflection on the photographic medium itself. The publication is clearly structured in three parts.

The first section's focus was picturing the period of the fifties till the middle Seventies with images of political events and social life under Apartheid; from the initiation of the system until the first public insurrections. The images were mostly provided by the photographers of the famous Drum Magazine which was one of the important mouthpieces for public representation of the Non-White population. The Drum Magazine hired Non-White photographers, some of Indian, some of Asian, some of African origin, to capture some crucial moments where people fight the system. Those snapshots have a documentary value in as much as they eternalize main figures and events of the struggle like Nelson Mandela, the Anti-Pass Campaign or the Sharpsville Massacre. Peter Magubane, Bob Gosani, Alf Kumalo, Rajunjith Kally, G.R. Naidoo and other anonymous photographers cover this part of the topic. The text by Callinicos provides a concise overview over these years. With the images of David Goldblatt depicting a shebeen, Johannesburg's skyline, its suburbs and traffic, the angle changes slightly towards a portrayal of the social life style that developed under the regime and conduct the reader to the next chapter, the Renewal of Struggle and Demise of Apartheid 1976-84. Oliphant describes the last three decades of the minority rule in South Africa, the stages of the Anti-Apartheid struggle concluding in success in the 1990s. Early alliances, but later on infightings and disputes between

**Klask, Delia/Ralf-P. Seippel (ed.):
South African Photography 1950-2010.
Südafrikanische Fotografie 1950-2010.
Hantje-Cantz, Ostfildern 2010.**

Das Willy-Brandt-Haus, der Sitz der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD), benannt nach dem deutschen Politiker Willy Brandt, beherbergte eine Retrospektive über südafrikanische Fotografie von 1950 bis heute. Die Idee war, eine Art visuelle Erzählung der letzten 60 Jahre der südafrikanischen Geschichte zu kreieren. In dem Katalog, mit den Texten Das Leben unter der Apartheid von Lili Callinicos, Andries Walter Oliphant Das Wiederaufleben des Kampfes und das Ende der Apartheid: 1976-1994 und Wiebke Ratzburg Nähe durch Ferne begleiten die Reise indem sie historische Meilensteine herausheben: die Einführung des Apartheid Systems, seine Zerstörung und auch eine Reflektion über das fotografische Medium an sich. Die Publikation ist klar in drei Teile gegliedert.

Den Schwerpunkt der ersten Sektion bildet der Zeitraum der 50er Jahre bis Mitte der 70er mit Bildern von politischen Ereignissen und dem Leben unter der Apartheid. Von der Einführung des System bis zu den ersten politischen Unruhen. Die Bilder wurden meist von den Fotografen des berühmten Drum Magazin aufgenommen, das eines der wichtigsten Sprachrohre für die öffentliche Repräsentation der nicht-weißen Bevölkerung war. Das Drum stellte nicht-weiße Fotografen an, einige indischen, einige asiatischen, andere afrikanischen Ursprungs, welche die entscheidenden Momente festhalten sollten, die Menschen zeigten, die das System bekämpften. Diese Schnappschüsse besitzen einen dokumentarischen Wert, insofern als dass sie die Hauptfiguren und Ereignisse des Freiheitskampfes verewigen, wie beispielsweise Nelson Mandela, die Anti-Pass-Kampagne oder das Massaker von Sharpsville. Peter Magubane, Bob Gosani, Alf Kumalo, Rajunjith Kally, G.R. Naidoo und einige anonyme Fotografen formen den Hauptkorpus in dieser Sektion. Der Text von Callinicos bietet eine prägnante Übersicht über diese Jahre. Mit den Bildern von David Goldblatt, die eine Shebeen, Johannesburgs Skyline, seine Vororte und Verkehr zeigen, bewegt sich der Blickwinkel langsam hin zu einer Porträt des sozialen Lebensstils der sich unter dem Regime entwickelte und bereitet den Übergang für den Leser zum nächsten Kapitel, dem Wiederaufleben des Kampfes und das Ende der Apartheid: 1976-1994. Oliphant beschreibt die drei letzten Dekaden der

the political parties namely the ANC (African National Congress), the SACP (South Africa Communist Party), the PAC (Pan Africanist Congress) and the SACTU (South African Congress of Trade Unions) were formed to prepare for an open and armed confrontation, but also to undermine the forms of cultural suppression like the imposition of Afrikaans as official language at black schools. Students pushed into politics through the emergence of the Black Consciousness Movement and all social groups of Non-Whites participated in the struggle for freedom.

Oliphant succeeds in outlining the most important achievements in this history and providing a short but informative overview. The picture part includes, as in the first part, photos by the Drum photographers and the selection is amplified by works from Sam Nzima, Paul Weinberg, Cedric Nunn, Gille de Vlieg and Gideon Mendel. A distinct difference is visible in the topics. Whereas the first section thematically depicted moments on the social-politic, the second delves more into individual implications. Images of the victims during the Soweto Uprising, black prostitutes, an Indian Sales girl and family portraits reveal a more intimate side of daily life.

In the third and last section, Ratzeburg contemplates on the altered challenges that photography as medium faced that were caused by changes of the political situation. South African photography gained a lot of its significance from its political dimension. Although now a democratic state, South African photography cannot be deprived of its political dimension. Now, the topics as well as the approaches are more individual. It depends on a subjective choice, on the selection and judgement of a photographer what he considers as a photographic theme. Besides broaching issues of individuals, like Cedric Nunn does in his works, some, like Santu Mofokeng, observe the signals of the creeping capitalism, or like Bonile Bam direct their attentions onto the rites and traditions of ethnic groups. What "real beauty" signifies cannot only be seen in the works of Jodi Bieber, where she questions female beauty standards, but also in the open handling of photography.

Recapitulatory, it can be said that the book successfully offers the reader an easy entry into South African photography by providing at the same time an intelligible overview over the last 60 years of history.

Minderheitsregierung in Südafrika, die Stationen des Anti-Apartheid-Kampfes, der in den 1990ern zum Erfolg führte. Frühe Allianzen, denen aber spätere Querelen und Streitigkeiten zwischen den politischen Parteien folgten, namentlich dem ANC (African National Congress), der SACP (Kommunistische Partei Südafrikas), dem PAC (Panafrikanischer Kongress) und dem SACTU (südafrikanischem Kongress der Gewerkschaften) wurden eigentlich eingegangen, um einerseits eine offene und bewaffnete Konfrontation zu planen, andererseits um die vielen Formen kultureller Entmachtung zu untergraben wie zum Beispiel die Einführung von Afrikaans als Unterrichtssprache an schwarzen Schulen. Schließlich traten auch Studenten durch die Black Consciousness Bewegung auf die politische Bühne und alle sozialen Gruppen von Nicht-Weißen nahmen am Freiheitskampf teil.

Oliphant gelingt es, die wichtigsten Etappen und Erfolge dieser Geschichte darzulegen und eine kurze aber informative Übersicht zu vermitteln. Der Bildteil beinhaltet, wie im ersten Teil, Fotos der Drum Fotografen, die aber um Arbeiten von Sam Nzima, Paul Weinberg, Cedric Nunn, Gille de Vlieg und Gideon Mendel, erweitert wurden. Ein auffällender Unterschied wird in den Themen sichtbar. Während im ersten Teil eher Momente mit sozialpolitischem Inhalt abgebildet sind, konzentriert sich der zweite Teil mehr auf die Abbildung individueller Verwicklungen. Bilder der Opfer des Soweto-Aufstands, schwarze Prostituierte, ein indisches Mädchen als Verkäuferin und Familienporträts enthüllen eine intimere Seite des alltäglichen Lebens.

In der dritten und letzten Sektion, geht Ratzeburg auf die veränderten Herausforderungen ein, denen Fotografie als Medium ausgesetzt ist und die mit Veränderungen in der politischen Situation einhergingen. Obwohl es heute ein demokratischer Staat ist, kann die politische Dimension der südafrikanischen Fotografie nicht aberkannt werden. Heute sind die Themen als auch die Herangehensweisen individueller. Sie hängt heute von der subjektiven Wahl, von der Selektion und dem Urteil des Fotografen ab, und davon was dieser seiner Meinung nach als fotografisches Subjekt für wichtig hält. Abgesehen von dem Zeigen individueller Probleme, wie es Cedric Nunn in seinen Fotografien macht, gibt es andere wie Santu Mofokeng, die die Zeichen des schleichenden Kapitalismus verfolgen, oder wie Bonile Bam ihre Aufmerksamkeit auf die Riten und Traditionen ethnischer Gruppen lenken. Was wahre Schönheit bedeutet, kann man nicht nur in den Werken von Jodi Bieber sehen, in denen sie die weiblichen Schönheitsideale hinterfragt, sondern auch in dem offenen Umgang der Fotografie.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Buch dem Leser erfolgreich einen einfachen Zugang zur südafrikanischen Fotografie und zugleich eine verständliche Übersicht über die letzten 60 Jahre der Geschichte anbietet.

Informal Arrangements by Peter Bialobrzeski

Simone Kraft

Pages taken from advertising brochures decorate the walls, film posters or popstars' images are tightly pasted on the walls. Stuff is lying around, beauty props and clothes, a TV set, a radio or a DVD player. Calendars, fabrics and curtains create a certain feel of homeliness. These housings are little more than provisional sheds. Still, the inhabitants try to make them their home.

We are in Kliptown. Kliptown is not only the oldest suburb of Soweto, but also historically very important for South Africa. In 1955, 3000 opponents of apartheid gathered here to form the Congress of the People, among them Walter Sisulu and Nelson Mandela. They formulated the Freedom Charter which became the basis of the new South Africa's constitution in 1999. For five years, a stone monument on a newly created square has been set up in remembrance of the Charter.

Yet Kliptown is the suburb of Soweto where the Charter's failures – or at least its flaws – can be observed in a blatant way. There is still a long way to go until all the ideals will be realized. Around the new memorial site in Kliptown, the black poor dwell in provisional sheds. Living next to the Soccer World Championship Stadium – Soccer City is only about 10 km away in beeline – they live in housing and with furnishing that oftentimes would be worth less than an entrance ticket to Soccer City.

German photographer Peter Bialobrzeski looks into these sheds, so narrow that they seem to hardly fit into the photograph. He presents views of these informal arrangements; very private views – without people, but even more intimate: It is the private "shell", the personal retreat of the Kliptownians that Bialobrzeski portraits. The owners of these houses are photographed directly, in a portrait "in absentio": the spatial shell, the home often tells us more about its inhabitant than we would expect.

Informal Arrangements von Peter Bialobrzeski

Blätter aus Werbeprospekten tapezieren die Wände, Seiten aus Unterwäschekatalogen, Filmposter oder Popstars kleben dicht nebeneinander. Hier steht Beauty-Zubehör, dort liegen Kleider, hier ein Fernseher, dort Radio oder DVD-Player. Mit Kalendern, Stoffen und Vorhängen, auf Betten drapierten Kissen wird Wohnlichkeit erzeugt. Diese Unterkünfte sind wenig mehr als notdürftige Verschläge. Trotzdem versuchen ihre Bewohner, sie zu einem Heim werden zu lassen.

Sie befinden sich in Kliptown. Kliptown ist nicht nur der älteste, sondern auch ein historisch für die Geschichte Südafrikas sehr bedeutsamer Bezirk von Soweto. 1955 versammelten sich hier 3000 Apartheid-Gegner – unter ihnen auch Walter Sisulu und Nelson Mandela – zum Congress of the People und formulierten die Freiheitscharta, ein Gegenentwurf zum damaligen Apartheid-System. 1990 wurde diese Charta zur Basis der Verfassung des neuen Südafrika. Auf einem neu angelegten Platz erinnert seit fünf Jahren ein steinernes Monument an die Charta.

Kliptown ist aber auch ein Stadtteil Sowetos, der das Scheitern – oder zumindest die Schwachstellen – der Charta allzu augenfällig aufzeigt. Noch lange nicht sind die darin formulierten Ideale realisiert und flächendeckend umgesetzt. Rund um den Gedenkplatz in Kliptown leben die schwarzen Armen in provisorisch zusammengezimmerten Hütten. Im Viertel neben dem WM-Stadion, Soccer City ist knappe 10km Luftlinie entfernt, wohnen sie in Unterkünften, deren Einrichtung oft nicht einmal dem Wert eines Eintrittstickets entsprechen würde.

Der deutsche Fotograf Peter Bialobrzeski blickt in diese Hütten, die so eng sind, dass sie kaum auf das Bild zu passen scheinen. Er präsentiert Ansichten der informellen Behausungen, sehr private Einsichten – ohne Menschen zwar, aber dadurch fast noch intimer: Hier nämlich wird die private Hülle, der persönliche Rückzugsort der Bewohner Kliptowns porträtiert. Gleichsam „schutzlos“ wird er dem Blick der Kamera offenbart und so zum Porträt „in absentio“: Die räumliche Hülle, das Zuhause verrät oft mehr über seinen Bewohner, als man denken mag.

Bialobrzkeski's photographs present these intimate views in a calm pictorial language, which is also characteristic for the publication – his 7th cooperation with Hatje Cantz Verlag. Printed in nearly page-filling size, with no text or captions, the illustrations offer the viewer enough space to delve into the photographs.

Preceding is a short introductory essay in English and German by Indra Wussow, whose cultural foundation, jozi art:lab in Johannesburg, brought the photographer to South Africa.

Peter Bialobrzkeski: Informal Arrangements, Texts by Peter Bialobrzkeski, Indra Wussow, Design by Peter Bialobrzkeski, Kathrin Hufen, German, English, 2010. ISBN 978-3-7757-2660-3

The publication on Hatje Cantz website
Website Peter Bialobrzkeski
Website jozi art:lab

Bialobrzkeski präsentiert diese fast intimen Einsichten in einer ruhigen, unaufgeregten Bildsprache, die sich auch in der Machart der Publikation, bereits dem 7. Projekt des Fotografen mit dem Hatje Cantz Verlag, widerspiegelt. Den fast seitengroßen Abbildungen wird sehr viel Platz eingeräumt, ohne Text oder Beschriftung wirken sie ganz für sich und lassen den Betrachter viel Raum, um sich in sie zu vertiefen.

Voraus geht ein kurzer einleitender Essay auf Englisch und Deutsch von Indra Wussow, deren Johannesburger Kulturstiftung jozi art:lab den Fotografen überhaupt erst zu seinem Projekt in Südafrika gebracht hat.

Peter Bialobrzkeski: Informal Arrangements, Text von Peter Bialobrzkeski, Indra Wussow, Gestaltung von Peter Bialobrzkeski, Kathrin Hufen, Deutsch, Englisch, 2010. ISBN 978-3-7757-2660-3

Die Publikation auf der Webseite von Hatje Cantz

*Webseite von Peter Bialobrzkeski
Webseite jozi art:lab*



Informal Arrangements

Peter Bialobrzeski

HATJE
CANTZ

Statement of Copyright
Copyright 2010© by SAVVY | art.contemporary.african.
All rights reserved.

Individual articles in this journal are copyrighted by the SAVVY | art.contemporary.african., the artists and other authors as indicated on each article or picture.

The journal may be downloaded for personal use; users are forbidden to reproduce, republish, redistribute, or resell any materials from this journal in either machine-readable form or any other form without permission of the SAVVY | art.contemporary.african. editorial or payment of the appropriate royalty for reuse.

For permissions and other copyright-related questions, please email your question to:
editorial@savvy-journal.com

SWVY

art.contemporary.african.

>edition 0/2010<