

springerin



Band XV Heft 1 - Winter 2009 - Art on Demand

€ 11,50



9 877 102 9 1 83 000 5

Gatekeeping Africa

KuratorInnenschaft, Supermarktmentalität und Selbstrepräsentation

»Politik ist überall; es gibt kein Entkommen in die Gefilde reiner Kunst und reinen Denkens oder aber in das Reich desinteressierter Objektivität oder transzendentaler Theorie.« (Edward W. Said: Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen)

Text: Sharlene Khan, Übersetzung: Gaby Gehlon, Anja Schulte

Nachdem große Überblicksausstellungen zeitgenössischer Kunst aus Afrika in den 1980er Jahren die postkoloniale Situation des Kontinents vorgestellt haben, konnte Kunst aus afrikanischen Ländern auch im Westen langsam Fuß fassen. Kein leichtes Unterfangen, ging es doch darum, einem Minenfeld aus Mythen und Irrtümern über einen Kontinent mit Hunderten von Kulturen, Religionen, Traditionen und Geschichten beizukommen.

Trotzdem war das allumfassende Etikett »afrikanisch« weiterhin notwendig, nicht nur, um die Aufmerksamkeit auf den Kontinent und seine kulturellen Produktionen zu lenken, sondern vielleicht auch um zu versuchen, die immer noch vorherrschenden klischeehaften Vorstellungen davon infrage zu stellen: Können AfrikanerInnen überhaupt »Kunst« machen? Was ist eigentlich »afrikanische Kunst«? Wie sollte sie in internationale Ausstellungskonzepte eingebettet werden? Dann die übliche Diskussion, ob es sich um Kunst oder Kunsthandwerk handelt, was afrikanische KünstlerInnen kennzeichnet und was »zeitgenössisch« in Afrika bedeutet. Kuratoren wie Jean-Hubert Martin, Francesco Bonami, Okwui Enwezor, Olu Oguibe, Salah Hassan und Simon Njami sahen sich allesamt mit diesen schwierigen künstlerischen und ideologischen Fragen konfrontiert, wenn sie Kunst aus Afrika in Megaausstellungen, Pavillons und auf Biennalen präsentierten.

Während viele der genannten Personen im Grunde nur das Beste für Afrika wollten, sind diese »RetterInnen« gleichzeitig in die Schusslinie scharfer Kritik geraten. Viele westliche KuratorInnen, die afrikanische Länder auf der Suche nach für den Kontinent repräsentativen Kunstwerken bereist haben, wurden beschuldigt, einige der Klischees zu bewahren, die sie selbst zu

hinterfragen versucht hatten, und »Afrika« damit auf dieselbe Weise auszubeuten, wie die KolonialhändlerInnen, AnthropologInnen und HistorikerInnen dies getan hatten. Kritisiert wurden in letzter Zeit zudem eine eindimensionale Auseinandersetzung mit Kunst aus afrikanischen Ländern, bei der das Augenmerk exklusiv auf gesellschaftspolitische Kunst gerichtet sei, sowie eine Supermarktmentalität bei der Auswahl der Werke.

Um diesen Widerspruch soll es im vorliegenden Artikel gehen, um die Rolle jener KuratorInnen, vor allem aus dem Westen, die sich mit dem »Anderen« beschäftigen, in diesem Fall mit Afrika. Nicht ihre Bedeutung im globalen System steht hier zur Debatte, sondern ihre Rolle und Verantwortung als VermittlerInnen im kulturellen Wissenssystem. Nicht die »geschäftliche« Seite zeitgenössischer kuratorischer Praxis soll infrage gestellt werden, sondern ihre ideologische, moralistische Grundlage. Schließlich hat KuratorInnenschaft nicht nur Auswirkungen auf die Verbreitung von Informationen über afrikanische Erfahrungen, sie spielt auch eine aktive Rolle, wenn es darum geht, Afrika als kulturelles Kapital in weiteren Kreisen der zeitgenössischen Kunst und in der westlichen Kultur voranzubringen. Wann es um die »Kunst der Repräsentation« geht, sind KuratorInnen für mich daher vergleichbar mit Edward Sais Vorstellung vom Intellektuellen, und ich fordere sie hiermit auf, ernsthaft über die Folgen ihrer Rolle als Intellektuelle in der Gegenwartskultur nachzudenken.

In »Götter, die keine sind: Der Ort des Intellektuellen« stellt Said fest, dass es die Fähigkeit zur Repräsentation ist, durch die sich Intellektuelle implizit definieren lassen, weil »heute jeder, der in einem Bereich arbeitet, der entweder mit der Herstellung

1 Edward W. Said, Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen. Berlin 1993, S. 14, 17.

2 Der letzte Teil der Aussage hat durchaus etwas Wahres, denn obwohl viele Teile Afrikas technologisch sehr fortschrittlich und auf demselben Stand sind wie Länder der Ersten Welt, gibt es dennoch ebenso viele Dritte-Welt-Gleichheiten, die zu äußerst komplexen, häufig widersprüchlichen Lebensweisen führen.

3 Michel Foucault/D Gilles Deleuze, Die Intellektuellen und die Macht, in: Michel Foucault, Von der Subversion des Wissens, Hg. v. Walter Seifert. München 1974, S. 130.



Alfredo Jaar
 Maxima, 2005, Video, Courtesy Alfredo Jaar
 Aus der Ausstellung »Check List Luanda Pop!«,
 Afrikanischer Pavillon, 52. Venedig Biennale, 2007

oder Verteilung von Wissen zu tun hat, ein Intellektueller im Sinne Gramscis ist [...] Der zentrale Punkt scheint mir zu sein, daß der Intellektuelle ein Individuum ist, das die Fähigkeit besitzt, eine Botschaft, eine Sicht, eine Haltung, Philosophie oder Meinung in der Öffentlichkeit und für eine Öffentlichkeit zu repräsentieren, zu verkörpern und zu artikulieren.«⁷

Dieses Zitat liefert eine präzise Definition des Kurators bzw. der Kuratorin in der heutigen Kunstkultur. Kulturschaffende, die konstant darum bemüht sind, nicht nur neue Kunststile und -praktiken zu repräsentieren, sondern zunehmend auch lokale Kontexte, Situationen, Perspektiven, Identitäten und Geschichten (ihr eigenes »Kunstwerk«). Dies geht jedoch mit einer bestimmten Verantwortung und Verantwortlichkeit einher, nicht nur gegenüber einem Publikum und etwaigen SponsorInnen, sondern auch gegenüber jenen, die repräsentiert werden.

Repräsentation und Verantwortung

Der Versuch, Kunst aus afrikanischen Ländern zu zeigen, bringt unvermeidlich eine Reihe von Problemen hinsichtlich der Repräsentation mit sich. KuratorInnen sehen sich mit den unterschiedlichsten Erwartungen konfrontiert, was eine Ausstellung zum Thema Afrika beinhalten sollte, von »traditionellen« historischen Kunstwerken, die mittlerweile als typische Beispiele »afrikanischer Kunst« gelten, rustikalen oder informellen Arbeiten (Kunsthandwerk) bis zu Medienkunstwerken, die sich nahtlos in Ausstellungen zeitgenössischer Kunst des 21. Jahrhunderts einfügen. Eine etablierte Erste-Welt/Dritte-Welt-Polemik, die einen signifikanten Unterschied zwischen »Kunst« und »Kunsthandwerk« macht, hat das Kunsthandwerk fast gänzlich aus Afrika-Ausstellungen verschwinden lassen, bzw. dafür gesorgt, dass mehr Medienkunst gezeigt wird, die wiederum kritisiert wird, weil sie angeblich den Dritte-Welt-Status Afrikas verleugnet.⁸ Eine weitere Erwartungshaltung an Kunst aus Afrika besteht in der konstanten Assoziation mit Werken, die sich speziell mit den gesellschaftspolitischen und ökonomischen Nöten Afrikas auseinandersetzen. Afrikanische KünstlerInnen beklagen sich häufig, dass westliche KünstlerInnen den Luxus des Modernismus der »Kunst um der Kunst willen« genießen, während KünstlerInnen aus der Dritten Welt das moralische Gewissen der Welt darstellen und eine Katastrophe nach der anderen aus der Dritten Welt liefern müssten. Von den Massenmedien sind wir diese Art der Repräsentation mittlerweile gewohnt, doch die Tatsache, dass sie auch den angeblich kritischeren Bereich der bildenden Kunst immer mehr überflutet, ist in der Tat besorgniserregend.

Weil also das von Unfrieden heimgesuchte Afrika weiterhin im Fokus steht, finden sich KuratorInnen dieser umfangreichen Ausstellungen mit dem Widerspruch konfrontiert, die Klischees des exotischen, kunsthandwerklich orientierten und zeitlosen Afrika hinterfragen zu wollen, letztendlich aber häufig Repräsentationen eines kollektiven oder persönlichen Kampfes aufzutischen, der Afrika wiederum als das »Andere« erscheinen lässt. Dieser »Kampf« wird zu unserem kulturellen Kapital und Reisepass für internationale Kunstausstellungen und für ein westliches Publikum auch weiterhin auf diese Weise definiert.

Michel Foucault weist uns in »Die Intellektuellen und die Macht« jedoch darauf hin, dass die breite Masse durchaus selbstbestimmt und handlungsfähig ist: »Was die Intellektuellen unter dem Druck der jüngsten Ereignisse entdeckt haben, ist dies, daß die Massen sie gar nicht brauchen, um verstehen zu können; sie haben ein vollkommenes, klares und viel besseres Wissen als die Intellektuellen; und sie können es sehr gut aussprechen.«⁹

Check List Luanda Pop

Afrikanischer Pavillon
52. Venedig Biennale, 2007
Ausstellungssicht
© Fondazione La Biennale di Venezia – ASAC
Foto: Giorgio Zucchi



Wenn Foucault recht hat mit der Masse, die für sich sprechen kann, warum ist es dann so schwer, Äußerungen von Afrikanerinnen über sich selbst und ihre Kunst zu hören zu bekommen, es sei denn, über diese westlichen KuratorInnen, die Afrika als Wissensbasis nutzen? Foucault ist sich bewusst, dass die Wissensbasis der Intellektuellen zwar von »der Masse« selbst stammt, die Repräsentierten jedoch in den zentralisierten Diskursen nicht gehört werden und dass es im Grunde die Position der Intellektuellen in diesen dominanten Bereichen sowie ihr Zugang dazu ist, die es ihnen im Wesentlichen erlauben, die Stimme des »Anderen« zu repräsentieren. Man kann sich also leicht vorstellen, welche Probleme entstehen, wenn »MittlerInnen« gebraucht werden, um die eigene Stimme und Präsenz zu legitimieren. So ist es beispielsweise nicht ungewöhnlich, von Intellektuellen zu hören, die auf oder in einem bestimmten Gebiet zu Autoritäten werden, ohne jedoch mit den Menschen vor Ort in Kontakt getreten zu sein. Zu einer solchen Trennung kommt es dann, wenn Intellektuelle nicht mehr kommunizieren und vom Konsens abweichenden Stimmen kein Gehör mehr schenken. Said warnt vor der »verlockenden Gefahr, sich selbst, die eigenen Ansichten, die eigene Rechtschaffenheit und die eigenen Meinungsäußerungen als entscheidend anzusehen«⁴.

Vor solchen Gefahren ist man auch beim Kuratieren zeitgenössischer Kunst nicht gefeit. Viele der KuratorInnen, die Kunst aus afrikanischen Ländern ausstellen, besitzen entweder ein akademisches Interesse an dieser Kunst und/oder eine kulturelle Verbindung zu »Afrika«. Problematisch wird es, wenn einige west-

liche KuratorInnen ihre schwarze Hautfarbe als automatische Qualifikation für den Zugang zu verschiedenen afrikanischen Kontexten betrachten und infolgedessen zu »Gatekeepern«, also quasi zu WächterInnen »afrikanischer Kunst« werden. Obwohl viele dieser KuratorInnen in westlichen Ländern geboren und aufgewachsen sind und wenn überhaupt nie länger als ein paar Monate am Stück in einem afrikanischen Land gelebt haben, gelten sie als Autoritäten auf dem Gebiet der afrikanischen Gegenwartskunst.

Dazu möchte ich festhalten, dass, wann immer die Position dieser schwarzen KuratorInnen aus dem Westen hinterfragt wird, mich die Frage beschäftigt: Hat nicht jede Person überall auf der Welt das Recht, bestimmte Zusammenhänge zu studieren und diese dann zu repräsentieren bzw. andere darüber zu unterrichten? Normalerweise beantworte ich diese Frage mit Ja. Schwierig wird es nur, wenn diese Stimmen von außen auf Kosten der lokalen Stimmen vor Ort zu »offiziellen« ExpertInnen ernannt werden. Noch beunruhigender ist es, wenn diese ExpertInnen von außen zu kontrollieren versuchen, was, wo, wann und wie über Afrika gezeigt wird, und so irgendwann zu intellektuellen Filtern für die Repräsentation alles Afrikanischen werden. Deutlich wurde dies im Jahr 2006, als der offene Aufruf für Einreichungen für den Afrikanischen Pavillon der Venedig Biennale zu Unstimmigkeiten zwischen den Akademikern bzw. Kuratoren Enwezor, Hassan und Oguibe führte. Oguibe warf Enwezor und Hassan auf der südafrikanischen Website ASA1 vor, sie hätten versucht, Vorschläge für den Afrikanischen Pavillon allein über ihr eigenes Forum für African Arts laufen zu lassen. Der Streit zwischen den früheren Kuratorfreunden legt letztendlich eine politische Ebene frei, auf der in Afrika beheimatete AfrikanerInnen anscheinend wenig zu sagen haben. Obwohl das Forum im Grunde eine Art »Überblick« über Kunst aus afrikanischen Ländern gibt (in Bezug auf Logistik und Finanzierung), muss man achtgeben, dass daraus keine »Überwachung« wird – die »alles entscheidende« Position, vor der Said warnt. Oguibe schreibt in seinem Brief: »Wir mögen Einfluss und Verbindungen haben, nicht aber das Monopol auf Visionen. Wir können unseren Vorteil nicht zu einem Recht erklären. Darüber hinaus können wir es uns nicht leisten, mit Forderungen, Ideen, Arrangements oder Vorschlägen in Verbindung gebracht zu werden, die versuchen, die

⁴ Said, *Culture, die keine sind*, S. 40

⁵ Vgl. Olu Oguibe, *Open the Gates*, <http://www.asa1.co.za/forum.php?id=40>



Dinkies Sithole

The Red Carpet, 2007
Performance anlässlich der Eröffnung von «CAPE 07»
am Lookout Hill in Khayelitsha



Willem Boshoff

Skrob, 2007, Installation in der
Ausstellung «CAPE 07»



Brett Bailey

Butcher Boys, 2007
Performance von Brett Baileys Third World Sunlight Company
bei der Eröffnung von «CAPE 07», wobei Jana Alexanders Skulptur
«The Butcher Boys» szenisch umgesetzt wurde

Möglichkeiten afrikanischer Kunst- und Kulturschaffender in der Kunstwelt einzuschränken. Wir können es uns einfach nicht leisten, uns selbst zu Gatekeepern zu machen.⁴

Die autoritären Eskapaden von KuratorInnen aus dem Westen haben bisweilen zu einer gewissen «Supermarktmentalität» geführt. Mit hektischen Zeitplänen fallen sie für ein, zwei Tage in ein Land ein, sehen sich die Kunstwerke einer Stadt und vielleicht noch einer anderen an und jatten dann in das nächste afrikanische Land. Oft halten diese KuratorInnen nach «Marken» Ausschau, das heißt, nach KünstlerInnen, die in der Kunstszene bereits gut etabliert sind, deren Arbeiten einen charakteristischen afrikanischen «Kampf» repräsentieren und die zeitlich gestressten KuratorInnen bei der Zusammenarbeit keine Schwierigkeiten machen. Während diese Mentalität bei KuratorInnen nicht auf Afrika beschränkt ist, hat sie für Afrika doch ein paar sehr ernsthafte

Konsequenzen: Nur die KünstlerInnen einiger weniger ausgesuchter Galerien werden ausgewählt; bewährte KünstlerInnen werden immer wieder gezeigt, zum Nachteil einer Heerschar von Nachwuchstalenten, die niemand zu sehen bekommt; gleichzeitig werden zugunsten individueller oder kollektiver Identitätsforschungen viele unterschiedliche Arten von Kunstwerken einfach ignoriert.

In Südafrika hat dies dazu geführt, dass weiße KünstlerInnen gefragter sind als schwarze, haben sie doch auch weiterhin Zugang zu Privilegien, die den Kontakt und die Arbeit mit ihnen vereinfachen. Auch wenn andere KuratorInnen einen nur mitteilidig ansehen, wenn man versucht, KünstlerInnen zu kontaktieren, die keinen E-Mail-Zugang haben, einen nicht mit jpegs oder Dias beliefern oder nicht einmal einen Absatz über ihre Arbeit zustande bringen, so kann man doch angesichts lokaler Bedingungen, die durchdrungen sind von wirtschaftlicher Ungleichheit, was sich wiederum entscheidend auf die Kunstproduktion auswirkt, vor Herausforderungen nicht einfach zurückschrecken, nur weil sie problematisch sind. Die einfachste Lösung ist offenbar eine engere Zusammenarbeit mit lokalen KuratorInnen, um so einen besseren Einblick in die Situation vor Ort zu bekommen, nicht zuletzt, weil diese mehr Zeit haben, sich mit den praktischen Problemen zu beschäftigen, die die Arbeit mit lokalen KünstlerInnen mit sich bringt. Und während lokale KuratorInnen ihre eigene politische Problematik mitbringen, ist die Zurückhaltung internationaler KuratorInnen in Bezug auf eine Zusammenarbeit vor Ort vielleicht vor allem ein Hinweis darauf, dass sie ihren «autoritären» Status nur ungern aufgeben wollen. Die Arbeitsstrategien vieler Intellektueller sagen letztendlich mehr über deren Integrität und mangelnden Mut aus als über die KünstlerInnen und die lokalen Zusammenhänge. Trotz aller Schwierigkeiten sollten wir nicht vergessen, dass viele dieser KuratorInnen sich nur einen Namen gemacht haben, weil sie sich mit dem «Anderen» auseinandergesetzt haben. Damit haben sie eine klare Wahl getroffen, die sie letztendlich auch mit ihrem eigenen Forschungsbereich verbindet.

Verantwortlichkeit

Man sollte meinen, KuratorInnen, die Ausstellungen über »Afrika« oder einen spezifischen afrikanischen Kontext koordinieren, seien mit den gesellschaftspolitischen Belangen dieses Gebiets vertraut, auch wenn es nur um den Bereich der bildenden Kunst geht. Darum erstaunt es umso mehr, wenn internationale KuratorInnen, die sich mit dem »Anderen« beschäftigen, von lokalpolitischen und sozioökonomischen Kontroversen keine Ahnung haben. Anfangs mag dies vielleicht nicht anders zu erwarten sein. Doch versorgt man diese von außen kommenden Intellektuellen dann mit politischen Insiderinformationen, wollen viele auch weiterhin nichts davon wissen. In Südafrika machen schwarze KünstlerInnen, SchriftstellerInnen und KuratorInnen zunehmend die Erfahrung, dass ihre Versuche, internationale KuratorInnen über die Unzulänglichkeiten des vom Erbe der Apartheid immer noch verzerrten Kunstsystems aufzuklären, auf taube Ohren stoßen oder einfach »weg«-intellektualisiert werden. Viele KuratorInnen meinen offenbar, sie müssten über internen politischen Rangeleien stehen und vielmehr einen universellen künstlerischen und somit unpolitischen Standpunkt vertreten.

Diese Mentalität legten auch so berühmte KuratorInnen wie Fernando Alvim, Ruth Noack und Donna Cornwell 2005 bei der Tagung »eKapa« in Kapstadt an den Tag.⁶ Wie enttäuschend war es, sie immer wieder sagen zu hören, dass sie sich lieber nicht in die Lokalpolitik der (südafrikanischen) Kunstszene einmischen wollten, so unverändert diese auch sein mochte, und das, obwohl alle schwarzen südafrikanischen KünstlerInnen sie direkt

mit dem Problem konfrontierten, dass ihre kuratorische Vorgehensweise zur Erhaltung von Ungleichheiten in Bezug auf Rasse und wirtschaftliche Ungerechtigkeiten beitrug. Diese Ignoranz gegenüber der politischen Dimension der künstlerischen Produktion und das Verlangen, die Kunst von rassistischen, innenpolitischen Belangen »freizuhalten«, ist nicht neu, insbesondere nicht für SüdafrikanerInnen, die sich seit einiger Zeit mit dem weißen Liberalismus der Postapartheid konfrontiert sehen, der danach strebt, das Thema »Rasse« aus ihrer Arbeit herauszuhalten, weil es dann einfacher ist, »voranzukommen«.⁷ In Wirklichkeit lässt sich das Leben in »Afrika« allerdings auf keiner Ebene von Politik trennen. Wie Saids Statement zu Beginn des Textes besagt, ist Politik überall, man kann ihr nicht entkommen. Das gilt insbesondere für jene, die auf der »falschen« Seite der politischen Trennlinie stehen. Selbst eine unpolitische Haltung ist an sich schon eine politische. Und während KuratorInnen das Privileg der kuratorischen Subjektivität genießen, entbindet sie dieses Privileg noch lange nicht von ihrer Verantwortlichkeit gegenüber den Menschen und dem Wissenssystem, mit dem sie eine symbolische Beziehung teilen.

Für Said war die Rolle der Intellektuellen nicht einfach, sie war aber mit Sicherheit auch nicht unmöglich: »Im Grunde sind Intellektuelle, so wie ich das Wort verstehe, weder FriedensstifterInnen noch KonsensschafferInnen, sondern Menschen, deren ganzes Wesen auf einem kritischen Geist beruht, auf dem Unwillen, einfache Formeln zu akzeptieren oder vorgefertigte Klischees oder die glatten, ach so gefälligen Bestätigungen dessen, was die Mächtigen oder Konventionellen zu sagen haben und tun. Sie lehnen sich nicht nur passiv dagegen auf, sondern sind auch aktiv bereit, dies öffentlich kundzutun.«⁸

Intellektuelle, die mit ihrem Interesse an Afrika und Kunst aus afrikanischen Ländern ihren Lebensunterhalt bestreiten, haben den Stellenwert dieser Kunst in zeitgenössischen Kunstkreisen in der Tat verändert. Mit dieser Zurschaustellung sind sie aber auch gefordert, sich jenseits der Stereotypen, des Vorhersehbaren und des »Sicheren« zu bewegen, Anstöße zu geben, nachzuforschen, das Alltägliche zu präsentieren, nicht nur das Sensationelle und Katastrophale und vielleicht sogar, AfrikanerInnen einmal selbst zu fragen, wie sie sich definieren und was ihnen wichtig ist. Von all dem werden sie allerdings nie etwas erfahren, wenn sie weiterhin in afrikanischen Städten einfallen und wieder verschwinden, als befänden sie sich auf einem vier-tägigen Afrika-Rundflug.

⁶ 2005 fand zum Auftakt der »TransCape« – eine für 2006 geplante große biennaleartige Ausstellung in Kapstadt, die aufgrund erheblicher finanzieller Schwierigkeiten leider erst 2007 und in dreifach abgespeckter Form durchgeführt werden konnte – eine Konferenz mit dem Titel »Sessions eKapa« statt. Sie war thematisch, verschiedene Ansätze zum Thema Repräsentation zu diskutieren.

⁷ Man muss Okwui Enwezor zugestehen, dass er nie davor zurückgeschreckt ist, die Politik der Unterscheidung in der südafrikanischen Kunstwelt zu kommentieren und anzupfeifen. KünstlerInnen wie auch die großen Player in der Kunstwelt haben sich mit ihm beschäftigt, und allein damit hat er einen entscheidenden Beitrag zum künstlerischen Diskurs Südafrikas geleistet.

⁸ Said, Günter, die keine sind, S. 6.

Eine frühere Version dieses Textes wurde veröffentlicht in dem australischen Magazin »Artlink«, Vol. 22, No. 2, 2007 (The South Issue: New Horizons) S. 51–55: <http://www.artlink.com.au/>. Denk an Fouad Aefour.

Verantwortlichkeit

Man sollte meinen, KuratorInnen, die Ausstellungen über »Afrika« oder einen spezifischen afrikanischen Kontext koordinieren, seien mit den gesellschaftspolitischen Belangen dieses Gebiets vertraut, auch wenn es nur um den Bereich der bildenden Kunst geht. Darum erstaunt es umso mehr, wenn internationale KuratorInnen, die sich mit dem »Anderen« beschäftigen, von lokalpolitischen und sozioökonomischen Kontroversen keine Ahnung haben. Anfangs mag dies vielleicht nicht anders zu erwarten sein. Doch versorgt man diese von außen kommenden Intellektuellen dann mit politischen Insiderinformationen, wollen viele auch weiterhin nichts davon wissen. In Südafrika machen schwarze KünstlerInnen, SchriftstellerInnen und KuratorInnen zunehmend die Erfahrung, dass ihre Versuche, internationale KuratorInnen über die Unzulänglichkeiten des vom Erbe der Apartheid immer noch verzerrten Kunstsystems aufzuklären, auf taube Ohren stoßen oder einfach »weg«-intellektualisiert werden. Viele KuratorInnen meinen offenbar, sie müssten über internen politischen Rangelieben stehen und vielmehr einen universellen künstlerischen und somit unpolitischen Standpunkt vertreten.

Diese Mentalität legten auch so berühmte KuratorInnen wie Fernando Alvim, Ruth Noack und Donna Cornwell 2005 bei der Tagung »eKapa« in Kapstadt an den Tag.⁶ Wie enttäuschend war es, sie immer wieder sagen zu hören, dass sie sich lieber nicht in die Lokalpolitik der (südafrikanischen) Kunstszene einmischen wollten, so unverändert diese auch sein mochte, und das, obwohl alle schwarzen südafrikanischen KünstlerInnen sie direkt

mit dem Problem konfrontierten, dass ihre kuratorische Vorgehensweise zur Erhaltung von Ungleichheiten in Bezug auf Rasse und wirtschaftliche Ungerechtigkeiten beitrug. Diese Ignoranz gegenüber der politischen Dimension der künstlerischen Produktion und das Verlangen, die Kunst von rassistischen, innenpolitischen Belangen »freizuhalten«, ist nicht neu, insbesondere nicht für SüdafrikanerInnen, die sich seit einiger Zeit mit dem weißen Liberalismus der Postapartheid konfrontiert sehen, der danach strebt, das Thema »Rasse« aus ihrer Arbeit herauszuhalten, weil es dann einfacher ist, »voranzukommen.«⁷ In Wirklichkeit lässt sich das Leben in »Afrika« allerdings auf keiner Ebene von Politik trennen. Wie Saids Statement zu Beginn des Textes besagt, ist Politik überall, man kann ihr nicht entrinnen. Das gilt insbesondere für jene, die auf der »falschen« Seite der politischen Trennlinie stehen. Selbst eine unpolitische Haltung ist an sich schon eine politische. Und während KuratorInnen das Privileg der kuratorischen Subjektivität genießen, entbindet sie dieses Privileg noch lange nicht von ihrer Verantwortlichkeit gegenüber den Menschen und dem Wissenssystem, mit dem sie eine symbolische Beziehung teilen.

Für Said war die Rolle der Intellektuellen nicht einfach, sie war aber mit Sicherheit auch nicht unmöglich: »Im Grunde sind Intellektuelle, so wie ich das Wort verstehe, weder FriedensstifterInnen noch KonsensschafferInnen, sondern Menschen, deren ganzes Wesen auf einem kritischen Geist beruht, auf dem Unwillen, einfache Formeln zu akzeptieren oder vorgefertigte Klischees oder die glatten, ach so gefälligen Bestätigungen dessen, was die Mächtigen oder Konventionellen zu sagen haben und tun. Sie lehnen sich nicht nur passiv dagegen auf, sondern sind auch aktiv bereit, dies öffentlich kundzutun.«⁸

Intellektuelle, die mit ihrem Interesse an Afrika und Kunst aus afrikanischen Ländern ihren Lebensunterhalt bestreiten, haben den Stellenwert dieser Kunst in zeitgenössischen Kunstkreisen in der Tat verändert. Mit dieser Zurschaustellung sind sie aber auch gefordert, sich jenseits der Stereotypen, des Vorhersehbaren und des »Sicheren« zu bewegen, Anstöße zu geben, nachzuforschen, das Alltägliche zu präsentieren, nicht nur das Sensationelle und Katastrophale und vielleicht sogar, AfrikanerInnen einmal selbst zu fragen, wie sie sich definieren und was ihnen wichtig ist. Von all dem werden sie allerdings nie etwas erfahren, wenn sie weiterhin in afrikanischen Städten einfallen und wieder verschwinden, als befänden sie sich auf einem vier-tägigen Afrika-Rundflug.

⁶ 2005 fand zum Auftakt der »TransCape« – eine für 2006 geplante große biennaleartige Ausstellung in Kapstadt, die aufgrund erheblicher finanzieller Schwierigkeiten leider erst 2007 und in überaus abgeschwächter Form durchgeführt werden konnte – eine Konferenz mit dem Titel »Sessions eKapa« statt. Sie war dazu gedacht, verschiedene Ansätze zum Thema Repräsentation zu diskutieren.

⁷ Man muss Okwui Enwezor zugestehen, dass er nie davon zurückgeschreckt ist, die Politik der Unterscheidung in der südafrikanischen Kunstwelt zu kommentieren und anzuzweifeln. KünstlerInnen wie auch die großen Player in der Kunstwelt haben sich mit ihm beschäftigt, und allein damit hat er einen entscheidenden Beitrag zum künstlerischen Diskurs Südafrikas geleistet.

⁸ Said, Güter, die keine sind, S. 40.

Eine frühere Version dieses Texts wurde veröffentlicht in dem australischen Magazin »Artlink«, Vol. 22, No. 3, 2007 (The South Issue, New Horizontal S. 51–55; <http://www.artlink.com.au/>, Denk an Fouad Anwar.