SABAA.education
Stiftung Bildung für Subsahara Afrika

Ulrich Wünsch

Reader:
Kursorischer Überblick zu Geschichte und (ästhetischen) Positionen zeitgenössischer bildender Kunst und Literatur des afrikanischen Kontinents

11 | 2021

© der Abbildungen: Ulrich Wünsch

Gebäude in Kapstadt, Ort der alljährlichen „Design Indaba"

Reader „Kunst" im Rahmen des entwicklungspolitischen Beiprogramms „anders & gleich" zur Ausstellung „#ensemble" – gefördert durch Mittel des BMZ, über die Stiftung Nord-Süd-Brücken und durch SABAA.education (mehr: www.sabaa.education)

Eingangs 3

Blick in das / auf das koloniale Deutschland 3

(Ästhetische) Positionen 7

Positionen der 2020er 16

Sehr kurzer geschichtlich-thematischer Überblick 25

Vergangene Zukunft | zukünftige Vergangenheiten: Afrofuturismus 27

Kurzer Ausflug in die zeitgenössische Literatur subsaharisch afrikanischer oder diasporisch-afrikanischer Provenienz 33

Weiterführende Links, die nicht im bisherigen Text enthalten sind 36

Übersetzungen der weiter oben aufgeführten englischsprachigen Texte 37

Reader „Kunst“ im Rahmen des entwicklungspolitischen Beiprogramms „anders & gleich“ zur Ausstellung „#ensemble“ – gefördert durch Mittel des BMZ, über die Stiftung Nord-Süd-Brücken und durch SABAA.education (mehr: www.sabaa.education)

Eingangs

Der Reader zur Ausstellung #ensemble – Pandemic Voices and Views from sub-Saharan Africa möchte einen allerersten, sicher oberflächlichen und unvollständigen Einblick in die aktuellen Diskurse afrikanischer Künstler*innen und Kurator*innen sowie Hinweise zur Historie für interessierte Menschen geben. Das hier Ausgewiesene und Vorgeschlagene mag Anregungen für eigene Vertiefungen und neugierige Dialoge liefern.

Es soll nicht die „afrikanische Kunst" (wenn denn damit das traditionelle und historische Kunstschaffen von Künstler*innen des afrikanischen Kontinents gemeint ist) betrachtet werden, sondern das spezifische Geschehen der „Moderne" (ebenfalls ein zu bestimmender Begriff) auszugsweise in den Blick geraten. Einzig auf den Einfluss auf, die Adaption (oder auch Appropriation) von traditionellen „afrikanischen" Kunstwerken in der westlichen Kunst (der des Globalen Nordens) soll kurz hingewiesen werden. Schließlich werden diese ästhetischen Positionen im Rahmen eines globalisierten Kunstvermarktungs-, Kunstausbildungs- und Kunstpositionierungsdiskurses zeitweise wieder in das Werk und Schaffen sowie die ästhetischen Positionen von Künstler*innen des afrikanischen Kontinents einfließen.

Blick in das / auf das koloniale Deutschland

Neben dem Raub von Artefakten aus den deutschen Kolonien in Afrika und der Exposition von etwas „Primitivem", sicher auch zum Zweck der eigenen Selbst-Erhöhung und Rechtfertigung eigener Taten als „Heilsbringer", beginnt zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine Beschäftigung mit diesen nun im Globalen Norden zugänglichen Kunstwerken jenseits des Völkerkundlichen. Die Hinwendung mag auch im Kontext der Diskurse um den Gegensatz von „Natur" und „Kultur" -> „Zivilisation" gesehen werden, der etwa bei Jean-Jacques Rousseau (etwa in: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen) im 18. Jahrhundert eine prägende Form findet, zudem in Schriften deutscher Romantiker. Ein erstes Unbehagen an einer sich kapitalisierenden und industrialisierenden Welt ist hier zu beobachten. Ein Beispiel für die literarische Bearbeitung jenes Befremdens, das in jenem Werk mit einer afrikanischen Szenerie verbunden wird, ist die 1899 erschienene Erzählung „Herz der Finsternis" – Original: „Heart of Darkness") von Joseph Conrad. Ein Seemann berichtet von seiner Flussreise in Zentralafrika als

Kapitän eines Flussdampfers und den Ungeheuerlichkeiten, die er gesehen und erfahren hat. Heute scheinen jene

Installation von Mansour Ciss Kanakassy im Musée des Civilisations Noires, Dakar, Senegal

Problemkomplexe und Dichotomien von „Natur“ und „Kultur“ -> „Zivilisation“ etwa in den Fragen oder dem Bedürfnis nach „Authentizität“ auf.
Hingewiesen sei für den deutschen National- und Schaffensbereich auf den Literaten und Kunsthistoriker Carl Einstein, der sich ab 1910 als einer der ersten, oder gar der Erste in Deutschland mit den ästhetischen (eben nicht den ethnologischen) Aspekten „afrikanischer“ traditioneller Kunst beschäftigte, zudem mit dem Einfluss dieser auf das damalige Werk zeitgenössischer Avantgardisten wie Pablo Picasso (Stichwort: Kubismus). Einsteins Werk und seine Begrifflichkeiten sind aus dem Duktus jener Zeit zu verstehen.

Des weiteren sei auf den Galeristen und Kunsthistoriker Daniel-Henry Kahnweiler hingewiesen. Dieser, in Mannheim geboren, eröffnete 1907 in Paris eine Galerie, die etwa Georges Braque oder Pablo Picasso vertrat. Er verfasste mit seinem Werk „Der Weg zum Kubismus“ (1916 publiziert) eine grundlegende Veröffentlichung zum Thema. Die vielfältigen Anregungen und Verknüpfungen zwischen der europäischen Kunstausübung des beginnenden 20. Jahrhunderts und den über Sammler oder Museen verfügbaren und nun mit Aufmerksamkeit bedachten Artefakten aus „Afrika“ sollen hier nicht weiter vorgestellt werden. Zu diesem Thema liegen zahlreiche Publikationen vor, für den deutschen Sprachraum zuallererst jene der beiden zuvor Genannten.

Vorab sei zudem darauf hingewiesen, dass das wichtige Thema der „Restitution“, also der Rückgabe von einst auf dubiosen Wegen nach Europe geschafften traditionellen Kunstwerken „afrikanischer“ Provenienz, hier nicht behandelt wird. Hingewiesen sei zudem auf die Diskussion um die Etablierung und Eröffnung des Humboldt-Forums im historisierenden Stadtschloss-Neubau in Berlin (2021); aber auch auf die Empfehlungen der vom französischen Staatspräsidenten Emmanuel Macron eingesetzte Kommission zum Thema Restitution, der Felwine Sarr und Bénédicte Savoy vorstehen, und die Rückgabe von Benin-Bronzen an eben jenen Staat.

Das Thema „Kolonialismus / Postkolonialismus“ spielt in den ästhetischen Positionen sicher eine Rolle. Es wird immer wieder in einzelnen Texten und Werken auftauchen, oder aber auch vielem fast unsichtbar, unmerkbar eingeschrieben zugrunde liegen. 2013 wurde das internationale Symposium „Kosmopolitismus neu denken – Afrika und Europa | Europa in Afrika“ als Nachfolge des Symposiums „Modernities in the Making“, 2011 in Dakar, Senegal, durchgeführt.

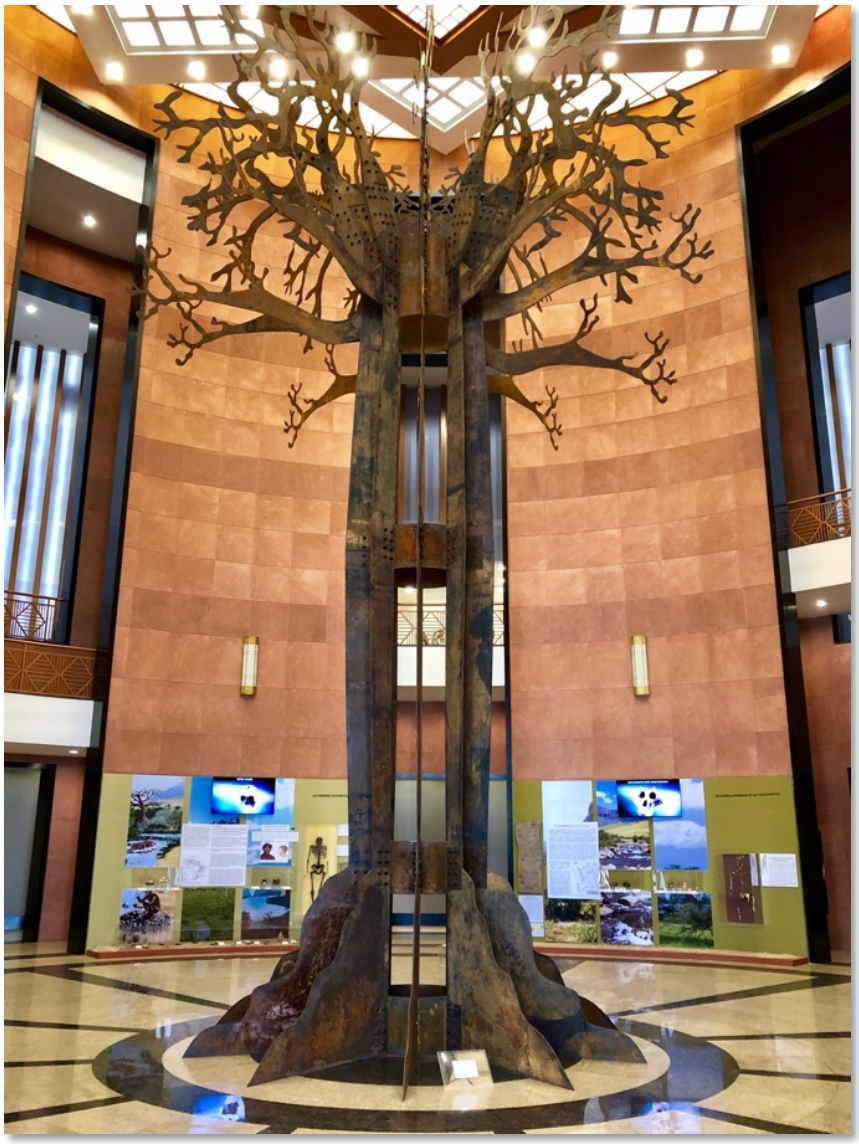
Blick in einen Ausstellungsraum im Musée des Civilisations Noires, Dakar, Senegal

Eine letzte Bemerkung zu „Kunst als Geschäft". Die Kunstmesse Art Basel gibt jedes Jahr zusammen mit der Schweizer Bank UBS einen Report über den internationalen Kunstmarkt heraus. Hier wird auch der „Wert" afrikanischer oder afrikastämmiger Künstler*innen pekuniär ausgewiesen sowie der Umsatz für das Jahr 2020 weltweit:
„With global art sales reaching an estimated $67.4bn in 2018, according to figures from a report by Art Basel and UBS Bank, the growth of an African market represents a new frontier for an industry previously dominated by established economies.
Nevertheless, like other luxury sectors, the African market remains vulnerable to the vagaries of economic growth. International African sales in the first half of 2019 by Christie's, Sotheby's, Philips, Bonhams, Piasa, Strauss and ArtHouse Nigeria generated a total of $25.3m, 11.3% less than in the first half of 2018, according to ArtTactic. / Yet the long-term trends remain strong, according to experts". (https://african.business/2020/01/economy/art-market-takes-off-as-investors-pile-in/, Zugriff 8.2021).

Hinweis:
Übersetzungen dieses Textes und folgender Texte auf Englisch ins Deutsche finden sich am Ende des Readers.

(Ästhetische) Positionen

Die Frage nach dem Gemeinsamen oder einer umfassenden Definition dessen, was die „Kunst der Moderne / moderne Kunst" (ein Epochenbegriff, der an sich obsolet ist) oder besser der zeitgenössischen Kunst des Globalen Nordens seit dem endenden 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert wird hier nicht gestellt, auch nicht ansatzweise beantwortet. Das Fragmentarische, Lückenhafte, Essayistische in Antworten auf eine unübersichtlich gewordene und vermehrt ausschließlich und ausschließend subjektiv, individuell aufgefasste Welt wird hier als Strukturelement aufgenommen. Positionen werden teils unvermittelt hintereinandergestellt; Diskurse nicht beendet. Im Katalog zur Ausstellung sind weitere Texte zu finden.



Eingangshalle des Musée des Civilisations Noires, Dakar, Senegal

Eine gute Einführung in das Thema „Zeitgenössische afrikanische Kunst" gibt der nur auf Englisch vorhandene Artikel in Wikipedia. Hier findet sich auch eine profunde Übersicht nebst Links über die Ausstellungen eben jener Kunst seit 1962; ebenso sind Essay-Sammlungen, Monografien, Zeitschriften, Archive und sonstige Datenquellen aufgeführt: https://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_African_art.

„Mit dem steigenden Interesse an „Kunst aus Afrika" stellt sich zunehmend die Frage nach einer angemessenen Definition der heutigen künstlerischen Praxis. (…)

Die Entkolonialisierung führte zum Aufbruch einer neuen internationalen Ordnung, die die Unzulänglichkeiten der klassischen Definitionen von Moderne, Kultur, Kunst und Politik sichtbar machte. Bis heute stellt diese veränderte Ordnung eine kontinuierliche Herausforderung dar. Das Symposium untersucht diese Begriffe im Zusammenhang mit einer erneuerten Konzeption des Kosmopolitismus. Ein Schwerpunkt liegt auf der Untersuchung des Ursprungs und der Konsequenzen der neuen Migrationsbewegungen in Afrika und Europa. Mit dem Versuch, Kosmopolitismus neu zu denken, werden selbst die vermeintlich adäquaten Konzepte „europäischer", „westlicher" oder „afrikanischer" Kunst obsolet. Das Symposium möchte sich angemesseneren Definitionen der aktuellen Kunstpraxis zuwenden, sowie den vielfältigen Sichtweisen und Bestimmungen, mit denen sich diese Kunstpraxis auf die verschiedenen und so ungleich miteinander verbundenen Welten bezieht.

Kosmopolitismus wird hier so verstanden, dass es für die Mitglieder jeder Gemeinschaft notwendig ist, sich andere als ihre eigenen lokalen oder nationalen Grenzen vorzustellen, die in einem globalen Maßstab mehr inklusiv als exklusiv sind. Kosmopolitismus wird daher als Metapher für Mobilität, Migration und Koexistenz in der Vielfalt begriffen und meint den Gegensatz von Intoleranz, Fremdenfeindlichkeit, Unbeweglichkeit und limitierten Vorstellungen von Souveränität. Besonderen Wert legen die Vortragenden auf die anti-hegemonialen und anti-homogenisierenden Potenziale von Kosmopolitismus, die entgegen jener Machtkonzepte stehen, welche mit imperialen Tendenzen und transnationalem Kapitalfluss sowie der damit verbundenen neoliberalen Wirtschaftspolitik assoziiert werden. Der Begriff des Kosmopolitismus wird hier auch als ein Streben nach Frieden verstanden, dem die Entwicklung eines ausgeprägten Sinns für Ethik und moralische Verpflichtung gegenüber allen anderen Menschen zugrunde liegt.

Das Symposium versucht, eine Plattform der Wissensproduktion zu begründen und die eklatanten Lücken im Verständnis der kulturellen und politischen Dynamiken einer „Welt in Bewegung" zu schließen".

(Pressemeldung des Mit-Veranstalters Goethe-Institut zum Symposium „Kosmopolitismus neu denken – Afrika und Europa | Europa in Afrika“ (https://www.goethe.de/de/uun/prs/p21/p13/10397217.html)

Die Wander-Ausstellung „africa remix“, stellte 2004 bis 2005 zeitgenössische Kunst des afrikanischen Kontinents aus. Eindrücke und Abbildungen aus der Ausstellung liefert Google Arts and Culture: https://artsandculture.google.com/exhibit/africa-remix-contemporary-art-of-a-continent-hayward-gallery/dQLiD5tY39LYJw?hl=en.
In der Einleitung zum Katalog der Ausstellung bemerkt der Kurator Roger Malbert zu den ungleichen Chancen von Künstler*innen aus dem Globalen Süden:
„Despite the supposed openness of postmodern culture, the privileged centers of influence remain overwhelmingly in command, their long-established commercial and critical infrastructures providing artists who happen to live within their compass with distinctly preferential treatment. Artists form elsewhere, especially from economically disadvantaged societies, must, unless they are lucky enough to be ´discovered ` by generous benefactors, devise skillful strategies in order to survive. (…) There may be other questions, relating to taste and hat defines it in Europe and what kind of African art the Western world responds to, as distinct from the tastes of African followers and collectors of art. (…) As individuals – and that is above all what artists are – they (der Künstler*innen, Anm. d. Verf.) may not want to be identified as ´Africans`. Their identities are as unique as their situations and modes of practice“ (S. 11, London, 2005).

Simon Njami, der Hauptkurator der Ausstellung, gibt in seinem einleitenden Essay im Katalog folgende Hinweise und Einschätzungen:
„May African artists, however, stay silent. Even though today they are offered what was once forbidden. They travel the world and present the fruits of their quest to a public that changes daily. They are famous. Recognised? Maybe so. But this matters little to them. Only yesterday an artist who had studied in the Fine Art college of a major European capital and spoke the language of what would end up as his adopted country was viewed suspiciously by those seeking the authentic African. Terms like ´scholarly art`, `international art` and whatever else have evolved. Now and then I have found myself debating these themes with a number of artists. Their response has never varied. They care little about the labels pinned on them. All that matters is for their work to be seen. African artists can be indifferent to the way the surrounding

Werk von Laeila Adjovi/Loic Hoqet, Musée des Civilisations Noires, Dakar, Senegal

world sees them, because, deep down, they pursue a different goal, think different thoughts and speak a different language. Their refusal to raise their voices amidst the throng Is not a throwback to the timidity passed on from other eras, it marks their deliberate will to master their own space – that precious and unique space that is the hearth of all creation worthy of the name. This now all too long-forgotten silence is, in my view, the best way to approach African creativity. Everything starts and finishes with this silence." (S. 17, London, 2005).

Die Frage, was denn „international" sei und was „afrikanisch" widmet sich John Picton im Katalog zur Ausstellung:
„Insofar as an ´international` art world has been dominated by Europe and the USA, it seems to have promoted a narrowing of the idea and field of art. There are and always were many kinds of art making in Africa (and there is nothing new about installation, not in Africa); so there are many ways into visual practice, and diverse trajectories within a chosen practice. None of this is necessarily unique to Africa, just as there is no uniquely African idea of art or the artis; but there are uniquely African versions of it all." (S. 49, London, 2005).

Der nigerianische Kurator Okuwi Enwezor richtet 2002 als erster „Afrikaner" die documenta11 aus. Die offizielle Webseite der documenta beschreibt seinen Ansatz und die Vorgehensweise(n):
„Enwezors hinter der globalen Ausrichtung der Ausstellung stehende Frage, „wie die aktuelle Kunst in all ihren verschiedenen Ausprägungen sich in einer dialektischen Beziehung zur gesamten globalen Kultur weiterentwickeln" könne, beantwortete er schließlich vorsichtig. In Anbetracht der aktuellen politischen, technologischen und ideologischen Konfrontationen, Entwicklungen und Vermischungen sei dies äußerst „schwierig und heikel". So ließ Enwezor das Publikum über die „Aussichten der aktuellen Kunst und ihre Position bei der Erarbeitung von Interpretationsmodellen für die verschiedenen Aspekte heutiger Vorstellungswelten" letztlich im Unklaren, lieferte mit seiner Documenta11 jedoch einiges an Reflektionsmaterial zum Thema. Entschieden war der mit der Ausstellung verbundene Tabubruch. Enwezor stellte die behauptete Vormachtstellung der westlichen Kultur in Frage, indem er in seinem Modell von Kultur die Zentren von Entwicklung und Bezugnahme verschob, beziehungsweise umkehrte".

2015 kuratiert Enwezor die Biennale von Venedig. Im Zentrum steht hier die zunehmende Krisenerfahrung in einer sich selbst zerstörenden Welt, die ihre Zukünfte verspielt.
"All the Worlds Futures / The ruptures that surround and abound around every corner of the global landscape today recall the evanescent debris of previous catastrophes piled at the feet of the angel of history in *Angelus Novus*. How can the current disquiet of our time be properly grasped, made comprehensible, examined, and articulated? Over the course of the last two centuries the radical changes - from industrial to post-industrial modernity; technological to digital modernity; mass migration to mass mobility, environmental disasters and genocidal conflicts, chaos and promise - have made fascinating subject matter for artists, writers, filmmakers, performers, composers, musicians, etc. This situation is no less palpable today. (…) One hundred years after the first shots of the First World War were fired in 1914, and seventy-five years after the beginning of the Second World War in 1939, the global landscape again lies shattered and in disarray, scarred by violent turmoil, panicked by specters of economic crisis and viral pandemonium, secessionist politics and a humanitarian catastrophe on the high seas, deserts, and borderlands, as immigrants, refugees, and desperate peoples seek refuge in seemingly calmer and prosperous lands. Everywhere one turns new crisis, uncertainty, and deepening insecurity across all regions of the world seem to leap into view." (Okwui Enwezor: All the World's Futures, Statement by the curator of the 56th International Art Exhibition), 2015, https://universes.art/en/venice-biennale/2015/tour/all-the-worlds-futures/curatorial-statement, Zugriff 6.2021).

Der aus Kamerun stammende und in Berlin lebende Kurator und Kunstkritiker Bonaventure Ndikung geht der Frage nach einem angemessenen, offenen modernen Museum nach, das jenseits der regionalbezogenen Schablonen eine nicht mehr an einen Kanon und eine regionale Zuweisung gebundene Präsentation von Kunst angehen sollte:
"The Globalized Museum / Looking at most efforts to ´diversify´ the museum in particular and the "art world" at large in regard to gender, race, class, geography, and sexuality, one notices that very few such initiatives are intrinsic. More often than not, they are initiated and championed by either funding bodies or governmental apparatuses, according to their more or less transparent cultural and political agendas. This is not per se a negative thing, but three questions are worth considering here. First, if one looks at the bigger picture, what political or cultural agendas are

guiding such initiatives? Second, do the museums that take part in such projects have a genuine interest in diversifying their collections and programs, as well as questioning the canonical artworks and discourses that prevail within their institutions? Or is the fact of guaranteed funding the bigger bait that enables participation, but does not result in substantial engagement in pursuing this interest in diversification post-funding? Third, how can one explain that very few museum institutions think of the intersectionality of race, gender, class, geography, and sexuality when it comes to diversifying their programs and collections, but rather focus on one of the aforementioned before proceeding to another? (…) One often hears of a museum's claim of doing its ´Africa show,´ ´Arab show´, or something of the sort as an effort toward diversification. Beyond the usual arguments of ghettoization, it is also legitimate to question the intent and objectives of such exhibitions when for example an "African show" is done, and then in the next years no artist of African origin is ever invited to participate in a show at that same museum. Or when in such projects there is little engagement with the local context and communities, let alone engagement that takes into consideration shared colonial histories. (…) Every society develops its canon. And it is fair to say that no canon is superior to another and none can or should supersede another, as canons are formed in the wake of particular historical and social givens or myths. But it is also fair to acknowledge that canons, just like History with a capital H, are epistemic, cultural, political, and social power tools, whose mechanisms have to be scrutinized and critically questioned. (…) This seems to be the task that lies ahead of us all. Decanonization is that possibility of unmasking and revealing the inner workings of the canon - whether from the West, East, North, or South. Decanonization is the possibility of making the canon more elastic by bringing in works from indigenous people, PoC, LGBT people, and those from ´other´ geographies, and not seeing these new additions only through the eyes of the works that already inhabit the canon. We must entertain the possibility of reviewing, rejecting, and declassifying some works that were thought to have been canonized. An ultimately flexible and elastic canon is akin to a non-canon." (Bonaventure Ndikung, Mai 2017 in Mousse 58, Zugriff 8.2021; https://www.moussemagazine.it/magazine/the-globalized-museum-bonaventure-soh-bejeng-ndikung-documenta-14-2017/).

Wandgemälde bei Christiana, Kopenhagen

Positionen der 2020er

Eine Kritik der Ausstellung „africa remix" aus heutiger Sicht liefert „Contemporary And" (https://contemporaryand.com/magazines/africa-remix/):
„Undoubtedly Africa Remix, like many exhibitions before, was once again the product of an influential center of exhibition and knowledge production. Nevertheless, it was the first major show on art from Africa that was presented on the continent, thereby also advancing the engagement with this type of exhibition on the ground. And what is more important: it demonstrated the urgent need to redefine the roles in the future, and instead of bringing an exhibition conceived in Europe to Africa, to bring a show designed in Africa to Europe
Undoubtedly Africa Remix, like many exhibitions before, was once again the product of an influential center of exhibition and knowledge production. Nevertheless, it was the first major show on art from Africa that was presented on the continent, thereby also advancing the engagement with this type of exhibition on the ground. And what is more important: it demonstrated the urgent need to redefine the roles in the future, and instead of bringing an exhibition conceived in Europe to Africa, to bring a show designed in Africa to Europe." (ebenda).

Contemporary And (C&), eine Plattform für Kunst mit dem Fokus auf Kunst vom afrikanischen Kontinent und aus der afrikanischen Diaspora und aus Latein-Amerika, beheimatet in Berlin, geht in einer Serie von Gesprächen den Verbindungen cross-generationaler Künstler*innen mit starken Bindungen an ihre Heimat-Territorien (hier Nairobi und Ludwigshafen) nach. Es folgen Auszüge aus dem Gespräch mit dem Künstler*innen-Duo MwangiHutter, das ganz aktuelle (2021) Diskurse aufgreift (https://contemporaryand.com/magazines/the-artist-mwangi-hutter-reflects-on-the-human-condition/):

"(…) *MwangiHutter*: We first consciously encountered the term "contemporary African art" in 2000. We were exhibiting with three artists from Africa and the African Diaspora in an exhibition in Germany that then toured to the São Paolo Biennial. From then on we established an awareness and excitement about working with colleagues who had a common drive to create new platforms for work by artists from all parts of Africa. Together we wanted to open up new spaces and generally expand the discourse of artistic practices from all over the globe. / At the same time we became aware of our merged identity, which from the start was not an abstract concept but a lived experience.

We move between diverse mediums, always searching for the supreme way to express our experience and understanding of the world. Public performance is especially pertinent for our practice in African cities, where it creates new audiences through direct, interactive engagement. Working with our four children is a path of combining art with the immediacy of life. Creations in the calm setting of our studio bring forth the more internal, intimate aspects of our work. As to the various places we are invited to present this work: viewers in different spaces and contexts perceive and evaluate according to their individual outlook, which is always amazing for us to hear and learn about, yet they often arrive at similar understandings, based on the universality of human experience. (…)

One deep insight that arises from our joint venture is that identity is a construction, whether personal, national, historical or otherwise. Generally, when a new idea is grasped upon and then integrated, it is amazing to witness how deep-seated notions can be overturned. We personally experience concepts of 'mine' and 'yours' beginning to soften and loose ground, the viewpoint and reality of "the other" becoming subsumed in one's own outlook. This brings about a feeling of oneness, a changed sense and understanding of self. And more humor! (…)

C&: You reflect on notions of race and gender and in your performances you approach them in a context that looks "beyond differences". Can you talk about this very political as well as personal approach?

MH: Our early work, which we characterize as "the approach," revealed social injustice, from gross to more hidden forms of discrimination. In probing public spaces as well as confronting our own bodily limitations, we demonstrate our notion that the political is personal and that personal intervention enables social and political change. We live in an age where social, economic, and political activities and communication technologies are highly interdependent. And it seems to be dawning on people that harmony must be established, that equality should be the norm, that justice must prevail. What is still lacking is the complete know-how, the ability to unerringly implement these ideals so that they become reality. The methods we develop in our practice center around addressing this gap. We employ self-research to generate self-knowledge, which allows us to move beyond perceived limitations. (…)

C&: Besides working with your own bodies, you also work with imagery, sound and natural materials, and you see your audience as a direct resonance room. Do you have a sense of how the audience connect to these elements, and how do you connect with the audience?

MH: There is constant conversation with the viewers, without whom there would be no basis or need to communicate through art. Every aspect of the materiality we engage is a puzzle piece of a larger picture that comes further into focus through the experience of everyone who engages with the artwork. It is a dance, a play of interwoven signals given and received that enables the oeuvre to unfold over the years of our lifetime and beyond. Each invitation to exhibit, each text written about the work, each viewing and comment shapes the emergence of the initial dual source and the collective encounter into an infinite loop. It is all the more exciting as we have the opportunity to present to audiences all over the world. Each person and group carry varying personal and cultural experiences, bringing their own distinct flavor to the table of our joint feast. The audience might be listening to the voices that resound in our performances and installations, sounds that pierce the heart and resonate with the soul. They might be witnessing the recontextualization of our bodies in video and photo works. Or exploring the rocks, soil, jute, wax, metals, and paints we use: comparing, connecting, and wondering. All these are occasions in which the work comes alive, when matter meets mind and vibrates there to emanate meaning, whether we are speaking with members of an audience in Nairobi about the depiction of the body and peeling away a certain postcolonial disinclination towards nakedness or honing in on the commonalities of German and Japanese war history while in Tokyo – whether speaking of erotic love in Paris or of the politicized Black body with an audience in New York. Our corporeality and the materials we work with make up the canvas on which we collectively explore human existence as what it is: an ever-changing ephemeral display, full of opportunity to reveal the underlying truths of what we really are."

Godfried Donkor, „Le boxeur“, Musée des Civilisations Noires, Dakar, Senegal

Same Mdluli, eine junge südafrikanische Kuratorin, äußert sich in einem Interview mit Contemporary And (2018) zu ihrer Praxis und ihren Intentionen (https://contemporaryand.com/magazines/a-sense-of-ubuntu/):

"*C&:* You just took over a new position as Chief Curator and Manager at Standard Bank Gallery. Can you tell us a bit about your journey towards taking that major step?
Same Mdluli: My trajectory is no different from any other young Black female in the arts. I did, however, start studying art from the early age of 15 after my parents enrolled me at the National School of the Arts in Braamfontein, Johannesburg. After matriculating, I completed a B-Tech in Fine Arts at what was then Wits Technikon and now the University of Johannesburg. I worked for the Goodman Gallery in Cape Town for a year. Then, while doing an MA in Arts and Culture Management, I worked as a full-time art teacher at a primary school. Afterwards, the Goodman Gallery offered me a job at their Johannesburg branch. In 2015 I finally left the Goodman Gallery to complete my PhD in Art History at Wits University where I had been lecturing as a sessional lecturer until my Standard Bank appointment.
C&: Regarding your curatorial practice, it seems that you are not scared of facing structural and institutional problems – concerning race, gender or class. Is this something you particularly feel challenged by now?
SM: Of course I feel challenged by this, I am now working for a corporate entity with a prominent brand and presence in not just the arts but also the financial sector on the continent. This comes with a huge responsibility and will require some tenacity in negotiating the balance between the corporate identity and the role of sponsorship for the arts. What is reassuring is that Standard Bank has somehow managed to successfully find a balance in terms of how it promotes and supports the arts, while also fulfilling a social responsibility to the clientele it serves. In addition, the richness of its collection(s) offers an opportunity to extend the conversation of corporate governance around some of these important socio-political issues beyond the structural constraints of working within a particular framework.
C&: The first project you worked on at Standard Bank Gallery is I am because you are: A search for Ubuntu with permission to dream. This exhibition deals with aspects of identity and conviviality, among others. Is this a first glimpse into what we can expect from future exhibitions?
SM: Not necessarily, however, the exhibition in many ways encompasses the kind of ethos I would like to apply to each of the forthcoming exhibitions – a sense of Ubuntu and human-ness. At the moment I have identified three key focus areas in terms of my vision and goals for the gallery. The first is the youth, particularly Black youth. I

think it is important to attract younger audiences to gallery spaces so as to engage them in important pertinent discussions and dialogues around various issues. The second is a focus on the Standard Bank corporate art and classical African art collection and its potential for research output. This will in the long term be important for how Africa as a continent is shaped by the content that comes from its scholars, writers, and intellectuals. And the third is a direction towards a Pan-African approach toward thinking about the arts; a direction that will place emphasis on how we are all interconnected by being rooted in the continent, being creative and empathetic human beings.

C&: How do your experiences as an artist, gallery director, writer, academic, and as a teacher correspond within your curatorial practice?

SM: I think, firstly they come as lessons; mostly lessons in what not to do when engaging with sensitive material and cultural memory. Over the years, the term 'curator' has become convoluted with so many meanings that it has lost its true essence. The culmination of these experiences for me have been about finding an authentic voice within a curatorial practice that seeks to employ art, art history and narrative as a form of telling untold stories. Secondly, I believe that as a creative person you are in a sense wired differently. This means that you process the world in a particular way but at the same time there are different points in your creative trajectory where certain practices are more important than others or perhaps articulate an idea better than others.

C&: Could you elaborate on how you see the role of education in the arts as well as in your curatorial and artistic practice?

SM: Education is critical to a broader understanding of the role art plays in shaping society. Visual literacy is an imperative component of this, especially in the advent of social media and the precarious position images occupy within that space. And so for my curatorial and artistic practice, it is important to be cognizant of how images navigate the contemporary tapestry".

An der documenta15, 2022 in Kassel, die sich vordringlich Künstlerkollektiven und deren Arbeitsweisen widmet und den Anspruch auf eine kollaborative Kunstpraxis und Wissensproduktion erhebt, nimmt beispielsweise der ugandische Künstler Isaac Godfrey Nabwana (Filmfirma Wakaliwood) teil. Soziale und künstlerische Experiment bilden das Herz seiner Arbeit (und der des Kollektivs):

„Wakaliwood, also known as Ramon Film Productions, is a film studio established in 2005 and based in Wakaliga, a slum in Kampala. Its founder and director Isaac Godfrey Geoffrey Nabwana, or Nabwana IGG, has been called Uganda's Tarantino for the depictions of violence in his films. / Wakaliwood is best known for its ultra-low-budget (estimated to be in the region of US$200) action movies, such as Who Killed Captain Alex? (2010), Tebaatusasula (2010), Rescue Team (2011), Bad Black (2016), and Crazy World (2019). The forthcoming movie Isaak Ninja is based on the true story of the warrior Kibuuka Omumbaale from the Kingdom of Buganda. Bad Black was a critical and audience favorite at the Seattle International Film Festival in 2017. In 2020, Wakaliwood collaborated with the German melodic death metal band Heaven Shall Burn to direct the music video for their song Eradicate from the album Of Truth and Sacrifice.
Wakaliwood is not only a movie factory, but also an artistic and social experiment. In one of the poorest areas of Kampala, Isaac Nabwana created dozens of films within only ten years. Working as actors for Wakaliwood keeps many teenagers from all over the country away from alcohol and drugs. They train in martial arts, create equipment to use on set, and act under the eyes of Wakaliga's residents. Wakaliwood has thus inspired many young talents to believe in themselves by giving them a chance to establish themselves and use their abilities in acting, directing, make-up, editing, screenwriting, or production. Now, several of them have started their own film companies and employ other young people." (https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/wakaliwood/, Zugriff 1.11.2021).

Ausstellungsraum, Musée des Civilisations Noires, Dakar, Senegal

Das in Kapstadt beheimatete Projekt „Chimurenga“ widmet sich vordringlich dem Thema „Stadt“:
“Chimurenga is a project-based mutable object, workspace, and pan-African platform for editorial activities. Founded by Ntone Edjabe in Cape Town in 2002, it makes space for ideas and reflection by Africans about Africa. The aim of their activities is not just to produce new knowledge, but to express the intensities of our world, to capture those forces, and to take action. / Chimurenga’s outputs include a broadsheet titled The Chronic; The Chimurenga Library; African Cities Reader; and the Pan African Space Station (PASS). The Chronic is a gazette born of an urgent need to write our world differently, to begin asking new questions, and old ones anew. The Chimurenga Library is an ongoing intervention into knowledge production and an archive that seeks to re-imagine the library as a laboratory for curiosity, new adventures, critical thinking, daydreaming, socio-political involvement, partying, or just random perusal. The library and archive can be investigated as both conceptual and physical spaces in which memories are preserved, history is written, and both are reactivated. African Cities Reader is a biennial publication that brings together contributors from across Africa and the world to challenge the prevailing depiction of urban life on the continent and redefine “cityness,” Africa-style. It is a joint creation of Chimurenga and the African Centre for Cities at the University of Cape Town. Founded in 2008 by Chimurenga in collaboration with musician and composer Neo Muyanga, the Pan African Space Station (PASS) is a periodic, pop-up live radio studio, a performance and exhibition space, a research platform and living archive, as well as an ongoing, internet-based radio station.” (https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/chimurenga/, Zugriff 1.11.2021).

Dem Austausch über spezifisch afrikanische Kunst unter afrikanischen Künstler*innen dient die „Another Roadmap School“:
“The Another Roadmap School is an international network of practitioners and researchers who are working toward art education as an engaged practice in museums, cultural institutions, educational centers, and grassroots organizations in 22 cities on four continents. Another Roadmap Africa Cluster (ARAC) comprises all of its working groups that are based in African cities and is currently active in the cities of Kampala, Nyanza, Lubumbashi, Kinshasa, Maseru, Johannesburg, Lagos, and Cairo. / Founded in Uganda in 2015, ARAC exists to foster Africa-based conversations about the arts and education, particularly with respect to colonialism’s epistemological and aesthetic legacies. It aims to develop a shared knowledge base

and a structure of mutual learning that is genuinely accessible to and meaningful for cultural workers on the continent." (https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/another-roadmap-africa-cluster-arac/, Zugriff 1.11.2021).

Sehr kurzer geschichtlich-thematischer Überblick

Die Ausstellung „seven stories – about modern art in africa" (London, Schweden, USA 1995 – 1996) bietet in ihrem gleichnamigen Katalog ausführliche und differenzierte Übersichten und Einführungen zur künstlerischen und Kunst-Szene einzelnen Regionen: Nigeria, Senegal, Sudan und Äthiopien, Südafrika, Kenia und Uganda. Interviews, Reflektionen, Artikel und Manifeste ergänzen die einzelnen Überblicke. Zudem wird weiterführende Literatur gelistet. Wole Soyinka, nigerianischer Autor und Nobelpreisträger, schreibt im Vorwort zum Katalog:

„The exhibition for our times is indeed one that truly celebrates the bounty of styles, themes and exploratory verve from a continent where every act of product of the imagination is always conveniently summed up by the word `African´. Yes indeed, there is an entity called `Africa´, but the creative entities within this dark humus – fecund, restive, and protean – burst through the surface of a presumed monolithic reality and invade the stratosphere with unsuspected shapes and tints of the individual vision." (Clémentine delise, seven stories, Flammarion Paris – New York 1995, S. 9).

Artsper Magazine, das Blog eines kommerziellen Kunst-Anbieters, verzeichnet eine ganze Reihe „afrikanischer" Künstler*innen und versucht sich an einer sehr sehr sehr kurzen Geschichte der modernen Kunst auf dem afrikanischen Kontinent. Hier jener stichwortartige Überblick:

"The concept of contemporary African art has always been very difficult to define. But for good reason; the continent spans 54 countries, each with its own unique culture, traditions and social structures. Moreover, the enormous diaspora caused by colonialism further complicates this definition. Consequently, defining an exact idea of African contemporary art is and looks like is impossible. There are some key factors we can look at to understand what has made the African art scene what it is today. /

The origins of contemporary African art: Négritude and Post-Colonialism

Négritude was primarily a literary movement led by the writers Aimé Césaire, Léon Damas and Léopold Sédar Senghor. It played a huge part in the development of modern African art, and subsequently contemporary African art. Founded in 1937 by a group of African student artists in Paris, a city with a tolerant and diverse art scene, the movement grew globally. The movement aimed to critique colonialism and cultivate an appreciation for black and African culture. According to Léopold Sédar Senghor, in order for African art to progress it had to reflect the modernity of the present by responding to contemporary social issues and artistic styles, while celebrating traditional culture. / Visual art within the movement focuses on these key principles. It also draws inspiration from other Modernist movements such as the Harlem Renaissance and Surrealism. One of the most significant visual artists of the movement is Guyanese painter Aubrey Williams. The artist frequently used abstraction as a means to avoid being stereotyped into a Westernized, narrow view of African art. Furthermore, the subject matter of his work is often criticism of colonial regimes. For instance, his painting Death and the Conquistador explores the savagery of the Spanish colonization of the Americas.

Post-colonialism

Decolonization was a lengthy process, spanning a 50 year period, until South Africa's eventual independence from a white-ruled government in 1994. In the aftermath of Negritude and colonial criticism, African artists began to experiment with new art styles and explore new themes that arose in this period of fundamental change.
In addition, a shift away from abstraction towards conceptual art was made.
One prominent style was found-object art. This art created with found and recycled materials remains a popular art form on the continent today. One key found-object artist is anti-war activist and sculptor Gonçalo Mabunda from Mozambique. Mabunda creates his works from weapon parts collected by the Christian Council of Mozambique after the 20 year civil war. Through his art, he transforms death into new life.

Increasing Recognition of Contemporary African Art in Western Circles

In the late 20th century, several African art exhibitions in the West were instrumental in popularizing African art. In 1989, the Center Pompidou in Paris debuted the exhibition "Magiciens de la terre". It explored various kinds of art from outside the Western world. This exhibition was the impetus for several other key African exhibitions. which aimed to educate and celebrate contemporary African art and artists. One example is "Seven Stories about Modern Art in Africa" exhibited in 1995.

Curated by African curators at the Whitechapel Gallery, it exhibited the artworks of 60 artists as a guide to African modern art history.

The Contemporary African Art Scene in 2021

The recent boom of African art in the market has lead to huge investment on the continent. An increasing number of artistic venues are being established, and many more art fairs and exhibitions are being held on the continent itself.

Zeitz Museum of Contemporary Art Africa in Cape Town, South Africa, has become the heart of African contemporary art. Founded in 2017, the museum features both established and emerging African artists, exhibiting almost exclusively artwork from the 21st century.

Another hub of contemporary African art is the Museum of African Contemporary Art Al Maaden in Marrakech, Morocco. Founded in 2018, the art museum is home to an incredible permanent African art collection. As well as this, it hosts a diverse range of rotating exhibitions featuring African artists.

African Artists on the Rise

African artists in the wake of fundamental change have only further diversified their use of art styles and mediums. In the spirit of Negritude and post-colonialism, they continue to explore the complexity of African identity in 2021.

Franco-Beninese artist Leslie Amine is heavily influenced by African diaspora. She explores the themes through her work of race, being biracial, and split cultural identity through her dreamlike, colorful paintings.

Meanwhile, Gabonese photographer Yannis Davy Guibinga uses his art to document a new generation of Africans who unapologetically celebrate their cultural heritage in spite of Western cultural imperialism. He rejects the narrow Western-gaze mold of African identity and instead highlights the diversity of African identity." (https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/a-brief-history-of-contemporary-african-art/).

Vergangene Zukunft | zukünftige Vergangenheiten: Afrofuturismus

Die „Zukunft", gemalt in schillernden Farben und abgehandelt in aufregenden Szenarien fand stets ihren Platz im Herzen der Pop-Kultur. Mit dem „Afrofuturismus" entstand eine spezifisch vom afrikanischen Kontinent stammende Spielart der Pop-Kultur.

Heute zeigt der Hollywood-Blockbuster und Superhelden-Film Black Panther (2018) seine für viele anschlussfähige Version des Afrofuturismus: Eine fiktive afrikanische Nation, die technisch weit fortgeschritten, sich vor dem (unterlegenen) Rest der Erde verborgen hält. Man möchte in Frieden leben, auch niemanden erobern oder unterdrücken. Werke wie „In den Vereinigten Staaten von Afrika" von Abdourahman A. Waberi (Dschibuti), ein satirischer Roman, der in der Art Jonathan Swifts (Gullivers Reisen) aus einer fiktiven Zukunft den aktuellen Alltag kritisiert, zeigen weitere Ausformungen des Afrofutrimus. Aber auch Fantasy-Romane habe das Terrain erobert: Nnedi Okorafor (Nigeria, USA) verfasste mit „Akata Warrior" eine Serie, die von Studierenden der Magie in einem speziellen „Nigeria" handelt.

Der heutige politische Afrofuturismus kommt bei Felwine Sarr in „Afrotopia" zu Wort. Die Abhandlung schließt:

„Afrika muss auch die Rolle seiner Kultur neu überdenken. Kultur als Suche nach Zwecken, nach Zielen und Gründen, überhaupt zu leben, als Verfahren, um dem menschlichen Abenteuer einen Sinn zu verliehen. Um Kultur in diesem Sinn zu verwirklichen, bedarf es einer radikalen Kritik all dessen, was in den heutigen afrikanischen Kulturen die Menschheit und die Menschlichkeit eindämmt, behindert, begrenzt oder herabsetzt. Zugleich müssen aber bestimmte afrikanische Werte rehabilitiert werden: jom (Würde), Gemeinschaftlichkeit, téraanga (Gastfreundschaft), kersa (Bescheidenheit), Gründlichkeit), ngor (Ehrgefühl). Es gilt, den tiefgreifenden Humanismus der afrikanischen Kulturen zutage zu fördern und zu erneuern. Die Revolution, die es auf den Weg zu bringen gilt, ist eine spirituelle. Und es scheint, dass die Zukunft der Menschheit von ihr abhängt. / Am Tag der Revolution wird Afrika, wie zur Zeit der ersten Morgenranbrüche, wieder das spirituelle Zentrum der Welt sein." (Felwine Sarr, Afrotopia, Berlin, 2019, S. 156).

Achille Mbembe richtet seinen Blick ebenfalls auf die Zukunft:

„Wenn die Afrikaner aufstehen und gehen wollen, müssen sie früher oder später woandershin blicken als nach Europa. Europa ist zwar keine untergehende Welt. Aber es ist müde und repräsentiert mittlerweile nachlassende Lebenskraft und purpurne Sonnenuntergänge. Sein Geist hat an Gehalt verloren, extreme Formen des Pessimismus, des Nihilismus und der Leichtfertigkeit habe ihn aufgerieben. / Afrika sollte seinen Blick auf etwas neues richten. Es sollte die Bühne betreten und zum ersten Mal tun, was früher nicht möglich gewesen ist. Und das wird es in dem Bewusstsein tun müssen, dass dadurch für es selbst und für die Menschheit neue

Zeiten anbrechen." (Achille Mbembe, Ausgang aus der langen Nacht, Berlin, 2016, S. 302).

Poster aus den 1960er Jahren, Zeitz Museum of Contemporary Art (MOCCA), Kapstadt

Wikipedia definiert Afrofuturismus wie folgt (dort auch weitere Hinweise):

„Afrofuturismus ist eine literarische und kulturelle Ästhetik, welche Elemente aus Science-Fiction, historischen Romanen, Fantasy, Afrozentrizität und magischem Realismus mit nicht westlichen Kosmologien kombiniert, um nicht nur heutige Dilemmata von People of Color zu kritisieren, sondern auch um historische Ereignisse aus der Vergangenheit zu bearbeiten, befragen und erneut zu prüfen. Der Begriff wurde zuerst von Mark Dery 1993 geprägt und in den späten 1990ern durch Konversationen, geführt von Alondra Nelson, weiter erforscht. Afrofuturismus adressiert Themen und Anliegen der Afrikanischen Diaspora durch eine technokulturelle und von Science-Fiction geprägte Sicht und umfasst eine Reihe von Medien und Künstlern, die ein Interesse an der Vergegenwärtigung von dunklen Zukünften, welche sich von afrodiasporischen Erfahrungen ableiten, teilen. Einflussreiche afrofuturistische Werke beinhalten die Romane von Samuel R. Delany und Octavia Butler; die Gemälde von Jean-Michel Basquiat und die Fotografien von Renée Cox; sowie die eindeutig außerirdischen Mythen von Parliament-Funkadelic, der Jonzun Crew, Warp 9 und Sun Ra." (https://de.wikipedia.org/wiki/Afrofuturismus).

Ein Artikel von Nadine Berghausen, zu finden auf der Webseite des Goethe-Instituts, ordnet die Kunstströmung „Afrofuturismus" im globalen und spezifisch deutschen Kontext ein:

„Futuristische Welten sind meist von westlichen Zukunftsideen besetzt. Wie festgelegt das Genre ist, wird klar, wenn wir uns dem Afrofuturismus zuwenden: In Film, Literatur, Kunst und Musik existiert ein afrikanischer Gegenentwurf, der mehr vorhat, als schwarze Protagonisten in den Weltraum fliegen zu lassen.

Unter Science-Fiction stellen sich die meisten Menschen eine Darstellung der Zukunft vor, in der Raumschiffe durchs All jagen, futuristische Bauten in neu erschlossenen Lebensräumen Platz für die Menschheit bieten und Roboter mit uns zusammen den Alltag bestreiten. Meist ist diese Vorstellung westlich geprägt: Es geht um Fortschritt, technische Innovationen und die Erschließung neuer Planeten, selten liegt der Fokus darauf, die Lebensumstände einer unterdrückten Bevölkerungsgruppe zu verbessern.

BLACK TO THE FUTURE

Ob in Film, Literatur, Mode, Musik, bildender Kunst oder Theater – der Afrofuturismus imaginiert eine Gesellschaft, in der schwarze Menschen gleichberechtigt leben können. Erstmals erwähnt wurde der Begriff 1994 vom amerikanischen Kulturkritiker Mark Dery. In seinem Essay Black to the Future stellte er die Frage, warum es nur wenige afroamerikanische Science-Fiction-Autoren gebe, seien die Afroamerikaner in den USA doch Experten auf dem Gebiet der Science-Fiction. Einer der meist zitierten Sätze zum Afrofuturismus stammt aus einem Interview mit dem Musiker und Schriftsteller Greg Tate, der auf das Leben als Afroamerikaner in den USA Bezug nimmt: „Being black in America is a science fiction experience."

Viele schwarze Künstler sprechen von ihrer Rolle als „Aliens" in einer westlichen Gesellschaft. Dieser Vergleich ist vor allem in den USA sinnfällig; in der offiziellen US-Amtssprache ist „Alien" sowohl die Bezeichnung für Ausländer und Fremder als auch das Wort für Außerirdische. Damit verweisen sie auch auf die afroamerikanische Geschichte und ihre aus Afrika verschleppten Vorfahren, die als Sklaven in die USA kamen und dort nie gleichberechtigt leben konnten. Der britische Schriftsteller und Journalist Kodwo Eshun stellte einen anschaulichen Vergleich an: „Wie der Roboter (...) wurde auch der Sklave nur hergestellt, um eine Funktion zu erfüllen: als Servomechanismus, als Transportsystem (...). Sklaven sind Aliens."

Oft werde Afrofuturismus als schwarze Science-Fiction missinterpretiert, in der die Rollen Weißer schlicht durch schwarze Akteure besetzt wird, warnt die deutsche Literaturwissenschaftlerin Peggy Piesche. Afrofuturismus ist jedoch vielmehr als Widerstandsbewegung zu verstehen, die gänzlich neue Science-Fiction-Welten erfindet.

AFROFUTURISMUS AN DEUTSCHEN THEATERN

Auch in Deutschland interessierten sich Kulturschaffende seit den 1990er-Jahren für das Phänomen der afrikanischen Science-Fiction. Man wurde auf die popkulturelle, antirassistische, feministische und kulturkritische Diskussion vor allem in anglo-amerikanischen Ländern aufmerksam und griff diese Themen auf der Konferenz Loving the Alien auf, die von Diedrich Diedrichsen 1997 auf der Berliner Volksbühne organisiert wurde. /

Seitdem wurden vor allem an deutschen Theatern Stücke mit afrofuturistischer Thematik aufgeführt. Junge Künstler wie die Autorin Olivia Wenzel interessiert die Frage, wie alternative Erzählungen das Weltall als utopische Projektionsfläche der Gleichberechtigung nutzen können. In der theatralen Collage We are the Universe, die auf Texten, Filmen und Theorien der Black Science-Fiction basiert, thematisiert

sie aktuelle Ereignisse wie die Mars Expedition. Im feministischen Theaterstück First Black Woman in Space hingegen richtet die deutsche Performerin Simone Dede Ayivi ihren Blick zurück auf die afrikanische und afrodiasporische Geschichte und widmet sich darüber hinaus der gegenwärtigen Situation von schwarzen Frauen. Ayivi und ihr Team stellen in Geschichten von Befreiungskämpfen und Empowerment dar, dass schwarze weibliche Vorbilder tatsächlich nie rar, sondern nur in der öffentlichen Wahrnehmung unterrepräsentiert waren.

KEIN SCHWARZER KRIEG DER STERNE

Sowohl im deutschen als auch anglophonen Afrofuturismus gibt es einen wesentlichen Unterschied zur westlich geprägten Science-Fiction. Tradition, Mythologie und sogar Folklore werden nicht komplett ausgeblendet und gänzlich durch silbrig-glänzende Robotikelemente ersetzt. Vielmehr sind afrikanische Elemente wie landestypische Trachten, Architektur oder Landschaften ein Merkmal des Afrofuturismus.

Afrofuturistische Science-Fiction entwirft zudem keine reinen Fantasiewelten wie beim Krieg der Sterne, sondern ist eng mit der Realität verbunden. Die Kunstform zeigt eine Welt, in der sich Bürger mit afrikanischen Wurzeln gegen eine rein weiße Zukunft auflehnen und um Gleichberechtigung kämpfen. Die Autorin und Verfasserin des Buchs Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi & Fantasy Culture, Ytasha Womack, verdeutlicht, dass es den Afrofuturisten vor allem darum geht, soziale, ethnische und rassistische Zustände zu überwinden, „Empowerment" sei hier die Leitlinie. Künstlerinnen wie Ingrid LaFleur und Martine Syms sehen nicht den Weltraum als ihren zukünftigen Lebensraum. Syms stellte mit ihrem Film Mundane Afrofuturist Manifesto eine Art irdischen Gegenentwurf zu interstellaren Lebensräumen auf: Die afrofuturistische Zukunft soll nicht Lichtjahre entfernt sein." (https://www.goethe.de/de/kul/ges/eu2/pog/21343983.html).

Kurzer Ausflug in die zeitgenössische Literatur subsaharisch afrikanischer oder diasporisch-afrikanischer Provenienz

2022 war es nach langen Jahren wieder einmal soweit: Erneut erhielt ein Autor aus einem subsaharisch afrikanischen Land den Literatur-Nobelpreis. Abdulrazak Gurnah aus Tansania war der dritte „afrikanische" Autor seit 1892 nach J.M. Coetzee aus Südafrika (2003), Wole Sojinka aus Nigeria (1986), oder der vierte des afrikanischen Kontinents, wenn man aus Nhaguib Mahfus aus Ägypten (1988) hinzuzählt. Seit 1901

erhielten also bei 115 Preis-Vergaben gerade einmal vier Autoren (keine Frau) diese Auszeichnung.

In Deutschland wird zeitgenössische afrikanische Literatur kaum rezipiert; wenige Verlage (etwa der Peter Hammer Verlag) haben sich des Themas angenommen oder sich gar auf jene Autor*innen spezialisiert. Anders in England oder Frankreich: Dort sind Publikationen von Schriftsteller*innen afrikanischer Provenienz häufig; sicher auch bedingt dadurch, dass Englisch wie auch Französisch die Veröffentlichungssprachen der Werke sind.

Zu den aktuell bekannten, häufig rezipierten und diskutierten Autor*innen gehören etwa Chimamanda Ngozi Adichie (Nigeria), die mit Werken wie „Blauer Hibiskus, Die Hälfte der Sonne, Americanah, We should All be Feminists" zu den prägenden Stimmen ihrer Generation englischsprachiger Autor*innen gehört. Tsitsi Dangarembga (Simbabwe) wurde 2021 mit dem Friedenspreis des deutschen Buchhandels ausgezeichnet. Neben Theaterstücken wurde sie durch eine Trilogie um Tambudzai, einer Frau aus Simbabwe, bekannt (Der Preis der Freiheit oder auch Aufbrechen; The Book of Not; Überleben). Auch als Regisseurin von kritischen Filmen machte sie sich einen Namen. Maaza Mengiste (Äthiopien) wurde in Deutschland mit ihrem Roman Der Schattenkönig bekannt; er thematisiert die italienische Besetzung des Landes und die Rolle der Frauen in der Widerstandbewegung. Weitere Autor*innen, deren Werke auch (auf Deutsch oder Englisch oder Französisch) zugänglich sind, wären etwa: Ben Okri (Nigeria); Yvonne Adhiambo Owuor (Kenia); Hemley Boum (Kamerun); Yaa Gyasi (Ghana).

Wie die deutsche Literatur-Kritik mit den Werken umgeht, ist unterschiedlich – hier wären stets die Themen des eigenen Stand- und Blickpunkts zu reflektieren. Besonders die Vorstellungen, wie zeitgenössische Kunst und Literatur auszusehen hat, was „progressiv", „passend, „gut", „modern", „ehrlich" sei, welche Themen denn angemessen sind, sind von Perspektiven des Globalen Nordens geprägt.

Informationen und Titel (nicht nur subsaharischer Autor*innen, sondern auch von Büchern über die Region) finden sich auf der Webseite des Kulturmagazins Perlentaucher (https://www.perlentaucher.de/buchKSL/afrikanische-literatur-subsaharisch.html) und ebenso auf der Webseite von „Afrikaroman", dem Literaturportal für Romane und Literatur über Afrika (https://www.afrikaroman.de/buecher/neuerscheinungen/).

Die früh verstorbene afrodeutsche Dichterin May Anim war die poetische Stimme der Menschen afrikanischer Herkunft, die in Deutschland leben, hier beheimatet sind, in Deutschland geboren wurden. Mit ihren Gedichten tritt sie gegen rassistische Diskriminierung an, die im Alltag ein ständiger Begleiter war/ist. 1995 erschien ihre Gedichtsammlung „blues in schwarz weiss". Ihr Gedicht „exotik" (1985) weist diese Erfahrungen aus: „nachdem sie mich erst anschwärzten / zogen sie mich dann durch den kakao / um mir schließlich weiß machen zu wollen / es sei vollkommen unangebracht / - schwarz zu sehen". Diese Erfahrungen in und aus Westdeutschland werden ergänzt durch den Blick auf „die dunkle Seite der DDR". In ihrem Bühnen-Programm "The Dark Side of the GDR" blickt Bibiana Malay auf ihr Heranwachsen und das Erwachsenenleben in den 1979-er und 1980-er Jahren in der DDR zurück.

Weiterführende Links, die nicht im bisherigen Text enthalten sind

Übersichten:

https://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_African_art

https://www.sil.si.edu/SILPublications/ModernAfricanArt/newmaa.cfm

https://caacart.com/ (eine Sammlung und Auswahl)

http://mcn.sn/ (Museum der schwarzen Zivilisationen in Dakar, Senegal).

Texte / Journale:

https://contemporaryand.com/

https://read.dukeupress.edu/nka (Nka Journal of Contemporary African Art, gegründet von Okwui Enwezor)

https://momaa.org/blog/ (Kunst-Journal mit kommerziellem Interesse)

https://blog.artsper.com/en/a-closer-look/a-brief-history-of-contemporary-african-art/ (Blog eines Kunst-Anbieters mit kommerziellem Interesse)

Kataloge:

Africa remix – contemporary art of a continent; Wander-Ausstellung Hayward Gallery London, museum kunst palast Düsseldorf, Centre Georges Pompidou et al. (2004 bis 2007) – Katalog. Darin:

- Chaos and Metamorphosis, Simon Njami, S. 13 bis 23
- Made in Africa, John Picton, S. 47 bis 49

Katalog der documenta11, 2002

Aktuelle Kunst (November 2021):

Beispiele aktueller Kunst: https://www.artsy.net/artwork/keyezua-fortia-sailing-back-to-africa-as-a-dutch-woman-01 (Artsy Magazine; Hinweis: 15 kommende afrikanische Künstler*innen)

Übersetzungen der weiter oben aufgeführten englischsprachigen Texte. Die Zitate sind ihrer Reihenfolge im Text geordnet

Die folgenden Texte sind mit DeepL maschinenübersetzt, nicht korrigiert und nicht autorisiert – die Übersetzung dient lediglich der Orientierung

african business, Kunstmarkt: Mit einem geschätzten weltweiten Kunstumsatz von 67,4 Milliarden Dollar im Jahr 2018, so die Zahlen eines Berichts von Art Basel und UBS Bank, stellt das Wachstum eines afrikanischen Marktes eine neue Grenze für eine Branche dar, die zuvor von etablierten Volkswirtschaften dominiert wurde.
Dennoch bleibt der afrikanische Markt, wie andere Luxussektoren auch, anfällig für die Unwägbarkeiten des Wirtschaftswachstums. Laut ArtTactic erzielten die internationalen afrikanischen Verkäufe von Christie's, Sotheby's, Philips, Bonhams, Piasa, Strauss und ArtHouse Nigeria in der ersten Jahreshälfte 2019 insgesamt 25,3 Mio. USD, 11,3 % weniger als im ersten Halbjahr 2018.
Dennoch bleiben die langfristigen Trends nach Ansicht von Experten stark.

Roger Malbert: Trotz der vermeintlichen Offenheit der postmodernen Kultur haben die privilegierten Einflusszentren nach wie vor das Sagen. Ihre seit langem etablierten kommerziellen und kritischen Infrastrukturen bieten Künstlern, die zufällig in ihrem Umkreis leben, eine deutlich bevorzugte Behandlung. Künstler, die sich anderswo bilden, insbesondere aus wirtschaftlich benachteiligten Gesellschaften, müssen, wenn sie nicht das Glück haben, von großzügigen Wohltätern "entdeckt" zu werden, geschickte Strategien entwickeln, um zu überleben. (...) Es gibt noch andere Fragen, die sich auf den Geschmack beziehen und darauf, was ihn in Europa definiert und auf welche Art von afrikanischer Kunst die westliche Welt reagiert, im Unterschied zum Geschmack afrikanischer Anhänger und Sammler von Kunst. (...) Als Individuen - und das sind Künstler*innen in erster Linie - wollen sie (die Künstler*innen, Anm. d. Verf.) vielleicht nicht als 'Afrikaner' identifiziert werden. Ihre Identitäten sind so einzigartig wie ihre Situationen und Arbeitsweisen.

Simon Njami: Mögen die afrikanischen Künstler jedoch schweigen. Auch wenn ihnen heute angeboten wird, was einst verboten war. Sie reisen um die Welt und präsentieren die Früchte ihrer Suche einem Publikum, das sich täglich ändert. Sie sind

berühmt. Anerkannt? Vielleicht ja. Aber das ist für sie nicht wichtig. Noch gestern wurde ein Künstler, der an der Kunsthochschule einer großen europäischen Hauptstadt studiert hatte und die Sprache seiner späteren Wahlheimat sprach, von denen, die das authentische Afrika suchten, misstrauisch beäugt. Begriffe wie "akademische Kunst", "internationale Kunst" und was auch immer haben sich entwickelt. Hin und wieder habe ich mich dabei ertappt, wie ich mit einer Reihe von Künstlern über diese Themen diskutierte. Ihre Antwort war immer dieselbe. Sie scheren sich wenig um die Etiketten, die ihnen angeheftet werden. Alles, was zählt, ist, dass ihre Arbeit gesehen wird. Afrikanischen Künstlern kann es gleichgültig sein, wie die sie umgebende Welt sie sieht, weil sie tief im Inneren ein anderes Ziel verfolgen, andere Gedanken denken und eine andere Sprache sprechen. Ihre Weigerung, ihre Stimme inmitten der Menge zu erheben, ist kein Rückfall in die aus anderen Epochen überlieferte Schüchternheit, sondern kennzeichnet ihren bewussten Willen, ihren eigenen Raum zu beherrschen - jenen kostbaren und einzigartigen Raum, der der Herd allen Schaffens ist, das diesen Namen verdient. Diese heute allzu sehr in Vergessenheit geratene Stille ist meiner Meinung nach der beste Weg, sich der afrikanischen Kreativität zu nähern. Alles beginnt und endet mit dieser Stille.

John Picton: In dem Maße, in dem eine "internationale" Kunstwelt von Europa und den USA dominiert wurde, scheint sie eine Verengung der Idee und des Bereichs der Kunst gefördert zu haben. In Afrika gibt und gab es schon immer viele Arten des Kunstschaffens (und Installationen sind nichts Neues, nicht in Afrika); es gibt also viele Wege in die visuelle Praxis und verschiedene Wege innerhalb einer gewählten Praxis. Nichts davon ist notwendigerweise einzigartig in Afrika, genauso wenig wie es eine einzigartig afrikanische Idee von Kunst gibt; aber es gibt einzigartig afrikanische Versionen von all dem.

Contemporary And: Zweifellos war Africa Remix, wie viele Ausstellungen zuvor, einmal mehr das Produkt eines einflussreichen Zentrums der Ausstellungs- und Wissensproduktion. Dennoch war es die erste große Schau zur Kunst aus Afrika, die auf dem Kontinent präsentiert wurde und damit auch die Auseinandersetzung mit dieser Art von Ausstellung vor Ort vorantrieb. Und was noch wichtiger ist: Sie hat gezeigt, dass es dringend notwendig ist, die Rollen in Zukunft neu zu definieren und nicht eine in Europa konzipierte Ausstellung nach Afrika zu bringen, sondern eine in Afrika konzipierte Ausstellung nach Europa zu bringen.

Okuwi Enwezor: All the Worlds Futures / Die Brüche, die heute jeden Winkel der globalen Landschaft umgeben, erinnern an die flüchtigen Trümmer früherer Katastrophen, die dem Engel der Geschichte im Angelus Novus zu Füßen gelegt wurden. Wie lässt sich die aktuelle Unruhe unserer Zeit richtig erfassen, begreifbar machen, untersuchen und darstellen? Die Umbrüche der letzten zwei Jahrhunderte - von der industriellen zur postindustriellen Moderne, von der technologischen zur digitalen Moderne, von der Massenmigration zur Massenmobilität, von Umweltkatastrophen und völkermörderischen Konflikten, von Chaos und Verheißung - haben Künstler, Schriftsteller, Filmemacher, Performer, Komponisten, Musiker etc. zu faszinierenden Themen gemacht. Diese Situation ist heute nicht weniger greifbar. (...) Hundert Jahre nach den ersten Schüssen des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 und fünfundsiebzig Jahre nach dem Beginn des Zweiten Weltkriegs im Jahr 1939 ist die globale Landschaft erneut zerrüttet und in Aufruhr, vernarbt von gewaltsamen Unruhen, in Panik versetzt von den Gespenstern der Wirtschaftskrise und des viralen Pandemoniums, von Sezessionspolitik und humanitärer Katastrophe auf hoher See, in Wüsten und Grenzgebieten, während Einwanderer, Flüchtlinge und verzweifelte Menschen Zuflucht in scheinbar ruhigeren und wohlhabenderen Ländern suchen. Wohin man sich auch wendet, überall scheinen neue Krisen, Ungewissheit und zunehmende Unsicherheit in allen Regionen der Welt ins Blickfeld zu rücken.

Bonaventure Ndikung: Das globalisierte Museum / Betrachtet man die meisten Bemühungen um eine "Diversifizierung" des Museums im Besonderen und der "Kunstwelt" im Allgemeinen in Bezug auf Geschlecht, Rasse, Klasse, Geografie und Sexualität, so stellt man fest, dass nur sehr wenige solcher Initiativen von sich aus erfolgen. Meistens werden sie von Förderorganisationen oder Regierungsstellen initiiert und gefördert, je nach ihrer mehr oder weniger durchsichtigen kulturellen und politischen Agenda. Das ist nicht per se etwas Negatives, aber drei Fragen sind hier zu bedenken. Erstens, wenn man das Gesamtbild betrachtet, welche politischen oder kulturellen Absichten stehen hinter solchen Initiativen? Zweitens: Haben die Museen, die sich an solchen Projekten beteiligen, ein echtes Interesse daran, ihre Sammlungen und Programme zu diversifizieren und die in ihren Einrichtungen vorherrschenden kanonischen Kunstwerke und Diskurse zu hinterfragen? Oder ist die Tatsache einer garantierten Finanzierung der größere Köder, der die Teilnahme ermöglicht, aber nicht zu einem substanziellen Engagement bei der Verfolgung dieses Interesses an Diversifizierung nach der Finanzierung führt? Drittens: Wie ist es zu erklären, dass nur sehr wenige Museumsinstitutionen an die Intersektionalität von Rasse, Geschlecht, Klasse, Geografie und Sexualität denken, wenn es um die Diversifizierung ihrer Programme und Sammlungen geht, sondern sich eher auf eines der oben genannten

Themen konzentrieren, bevor sie zu einem anderen übergehen? (...) Man hört oft, dass ein Museum eine "Afrika-Schau", eine "Araber-Schau" oder etwas Ähnliches als Bemühung um Diversifizierung bezeichnet. Abgesehen von den üblichen Argumenten der Ghettoisierung ist es auch legitim, die Absichten und Ziele solcher Ausstellungen in Frage zu stellen, wenn beispielsweise eine "Afrika-Schau" veranstaltet wird und in den darauf folgenden Jahren kein Künstler afrikanischer Herkunft mehr zu einer Ausstellung in demselben Museum eingeladen wird. Oder wenn es bei solchen Projekten kaum eine Auseinandersetzung mit dem lokalen Kontext und den Gemeinschaften gibt, geschweige denn eine Auseinandersetzung, die die gemeinsame Kolonialgeschichte berücksichtigt. (...) Jede Gesellschaft entwickelt ihr "can-on". Und man kann mit Fug und Recht behaupten, dass kein Kanon einem anderen überlegen ist und keiner einen anderen ersetzen kann oder sollte, da sich Kanons im Gefolge bestimmter historischer und gesellschaftlicher Gegebenheiten oder Mythen bilden. Aber es ist auch fair, anzuerkennen, dass Kanons, genau wie Geschichte mit einem großen H, epistemische, kulturelle, politische und soziale Machtinstrumente sind, deren Mechanismen hinterfragt und kritisch hinterfragt werden müssen. (...) Dies scheint die Aufgabe zu sein, die vor uns allen liegt. Dekanonisierung ist die Möglichkeit, das Innenleben des Kanons - ob aus dem Westen, Osten, Norden oder Süden - zu entlarven und offenzulegen. Dekanonisierung ist die Möglichkeit, den Kanon elastischer zu machen, indem wir Werke von indigenen Völkern, PoC, LGBT-Personen und Menschen aus "anderen" Geografien einbringen und diese Neuzugänge nicht nur mit den Augen der Werke sehen, die den Kanon bereits bewohnen. Wir müssen die Möglichkeit in Betracht ziehen, einige Werke, die als kanonisiert galten, zu überprüfen, abzulehnen und zu deklassieren. Ein letztlich flexibler und elastischer Kanon ist gleichbedeutend mit einem Nicht-Kanon.

Gespräch mit Mwangi Hutter: (...) Mwangi Hutter: Mit dem Begriff "zeitgenössische afrikanische Kunst" sind wir erstmals im Jahr 2000 bewusst in Berührung gekommen. Wir stellten mit drei Künstlern aus Afrika und der afrikanischen Diaspora in einer Ausstellung in Deutschland aus, die dann zur Biennale von São Paolo wanderte. Von da an entwickelten wir ein Bewusstsein und eine Begeisterung für die Zusammenarbeit mit Kollegen, die das gemeinsame Bestreben hatten, neue Plattformen für die Arbeit von Künstlern aus allen Teilen Afrikas zu schaffen. Gemeinsam wollten wir neue Räume eröffnen und generell den Diskurs über künstlerische Praktiken aus aller Welt erweitern.

Gleichzeitig wurden wir uns unserer verschmolzenen Identität bewusst, die von Anfang an kein abstraktes Konzept, sondern eine gelebte Erfahrung war.

Wir bewegen uns zwischen verschiedenen Medien, immer auf der Suche nach dem besten Weg, unsere Erfahrung und unser Verständnis der Welt auszudrücken. Öffentliche Aufführungen sind für unsere Praxis in afrikanischen Städten besonders wichtig, da sie durch direkte, interaktive Interaktion ein neues Publikum schaffen. Die Arbeit mit unseren vier Kindern ist ein Weg, Kunst mit der Unmittelbarkeit des Lebens zu verbinden. Die Kreationen in der ruhigen Umgebung unseres Ateliers bringen die eher inneren, intimen Aspekte unserer Arbeit zum Vorschein. Was die verschiedenen Orte betrifft, an denen wir eingeladen sind, diese Arbeiten zu präsentieren: Die Betrachter in den verschiedenen Räumen und Kontexten nehmen sie je nach ihrer individuellen Sichtweise wahr und bewerten sie, was für uns immer wieder erstaunlich ist. (...)

Eine tiefe Einsicht, die sich aus unserem gemeinsamen Projekt ergibt, ist, dass Identität eine Konstruktion ist, sei sie nun persönlich, national, historisch oder anderweitig. Im Allgemeinen ist es erstaunlich, wie tief sitzende Vorstellungen umgestoßen werden können, wenn eine neue Idee aufgegriffen und dann integriert wird. Wir erleben persönlich, dass Konzepte wie "mein" und "dein" aufzuweichen beginnen und an Boden verlieren, dass der Standpunkt und die Realität des "Anderen" in der eigenen Sichtweise aufgehen. Dies führt zu einem Gefühl des Einsseins, zu einem veränderten Sinn und Verständnis des Selbst. Und mehr Humor! (...)

C&: Sie reflektieren über Begriffe wie Rasse und Geschlecht und nähern sich ihnen in Ihren Aufführungen in einem Kontext, der "jenseits der Unterschiede" liegt. Könnt ihr über diesen sehr politischen und zugleich persönlichen Ansatz sprechen?

MH: Unsere frühe Arbeit, die wir als "die Annäherung" bezeichnen, deckte soziale Ungerechtigkeit auf, von groben bis zu versteckteren Formen der Diskriminierung. Indem wir öffentliche Räume untersuchten und uns mit unseren eigenen körperlichen Einschränkungen auseinandersetzten, demonstrierten wir unsere Vorstellung, dass das Politische persönlich ist und dass persönliches Eingreifen sozialen und politischen Wandel ermöglicht. Wir leben in einer Zeit, in der soziale, wirtschaftliche und politische Aktivitäten und Kommunikationstechnologien in hohem Maße voneinander abhängig sind. Und es scheint den Menschen zu dämmern, dass Harmonie hergestellt werden muss, dass Gleichheit die Norm sein sollte, dass Gerechtigkeit herrschen muss. Was noch fehlt, ist das komplette Know-how, die Fähigkeit, diese Ideale zielsicher umzusetzen, damit sie Wirklichkeit werden. Die Methoden, die wir in unserer Praxis entwickeln, zielen darauf ab, diese Lücke zu schließen. Wir setzen Selbstforschung ein, um Selbsterkenntnis zu erlangen, die es uns ermöglicht, über wahrgenommene Grenzen hinauszugehen.

C&: Sie arbeiten nicht nur mit Ihrem eigenen Körper, sondern auch mit Bildern, Klang und natürlichen Materialien, und Sie sehen Ihr Publikum als einen direkten

Resonanzraum. Haben Sie ein Gefühl dafür, wie das Publikum mit diesen Elementen in Verbindung steht, und wie treten Sie mit dem Publikum in Kontakt?

MH: Es gibt eine ständige Konversation mit den Betrachtern, ohne die es keine Grundlage oder Notwendigkeit gäbe, durch Kunst zu kommunizieren. Jeder Aspekt der Materialität, mit dem wir uns beschäftigen, ist ein Puzzlestück eines größeren Bildes, das durch die Erfahrung aller, die sich mit dem Kunstwerk beschäftigen, weiter in den Fokus rückt. Es ist ein Tanz, ein Spiel von miteinander verwobenen Signalen, die wir geben und empfangen, das es dem Werk ermöglicht, sich über die Jahre unseres Lebens und darüber hinaus zu entfalten. Jede Einladung zur Ausstellung, jeder Text, der über das Werk geschrieben wird, jede Betrachtung und jeder Kommentar formt die Entstehung der ursprünglichen doppelten Quelle und die kollektive Begegnung zu einer unendlichen Schleife. Es ist umso spannender, als wir die Möglichkeit haben, unsere Werke einem Publikum in der ganzen Welt zu präsentieren. Jede Person und jede Gruppe bringt unterschiedliche persönliche und kulturelle Erfahrungen mit und bringt ihre eigene Note auf den Tisch unseres gemeinsamen Festmahls. Das Publikum mag den Stimmen lauschen, die in unseren Aufführungen und Installationen erklingen, Klänge, die das Herz durchdringen und die Seele berühren. Es könnte Zeuge der Neukontextualisierung unserer Körper in Video- und Fotoarbeiten werden. Oder sie erforschen die Steine, die Erde, die Jute, das Wachs, die Metalle und die Farben, die wir verwenden: Sie vergleichen, verbinden und wundern sich. All dies sind Gelegenheiten, bei denen die Arbeit lebendig wird, wenn Materie auf Geist trifft und dort vibriert, um Bedeutung auszustrahlen, ob wir nun mit Mitgliedern eines Publikums in Nairobi über die Darstellung des Körpers sprechen und eine gewisse postkoloniale Abneigung gegen Nacktheit abbauen oder in Tokio die Gemeinsamkeiten der deutschen und japanischen Kriegsgeschichte herausarbeiten - ob wir in Paris über erotische Liebe oder in New York mit einem Publikum über den politisierten Schwarzen Körper sprechen. Unsere Körperlichkeit und die Materialien, mit denen wir arbeiten, bilden die Leinwand, auf der wir kollektiv die menschliche Existenz als das erforschen, was sie ist: eine sich ständig verändernde, flüchtige Zurschaustellung, voller Möglichkeiten, die zugrunde liegenden Wahrheiten dessen, was wir wirklich sind, zu enthüllen.

Gespäch mit Same Mdluli: C&: Sie haben gerade eine neue Position als Chefkuratorin und Managerin der Standard Bank Gallery übernommen. Können Sie uns ein wenig über Ihren Weg zu diesem großen Schritt erzählen?

Same Mdluli: Mein Werdegang unterscheidet sich nicht von dem anderer junger schwarzer Frauen im Kunstbereich. Ich habe allerdings schon mit 15 Jahren angefangen, Kunst zu studieren, nachdem mich meine Eltern an der National School of the Arts in Braamfontein, Johannesburg, angemeldet hatten. Nach der

Immatrikulation absolvierte ich ein B-Tech-Studium der Schönen Künste an der damaligen Wits Technikon, der heutigen Universität von Johannesburg. Ich arbeitete ein Jahr lang für die Goodman Gallery in Kapstadt. Während ich einen MA in Kunst- und Kulturmanagement absolvierte, arbeitete ich als Vollzeit-Kunstlehrerin an einer Grundschule. Danach bot mir die Goodman Gallery einen Job in ihrer Niederlassung in Johannesburg an. Im Jahr 2015 verließ ich schließlich die Goodman Gallery, um meine Promotion in Kunstgeschichte an der Wits University abzuschließen, an der ich bis zu meiner Berufung durch die Standard Bank als Lehrbeauftragte tätig war.

C&: Was Ihre kuratorische Praxis betrifft, so scheinen Sie sich nicht davor zu scheuen, sich strukturellen und institutionellen Problemen zu stellen - in Bezug auf Rasse, Geschlecht oder Klasse. Fühlen Sie sich dadurch jetzt besonders herausgefordert?

SM: Natürlich fühle ich mich dadurch herausgefordert, denn ich arbeite jetzt für ein Unternehmen, das nicht nur im Kunst-, sondern auch im Finanzsektor des Kontinents eine bedeutende Marke und Präsenz hat. Das bringt eine große Verantwortung mit sich und erfordert ein gewisses Maß an Hartnäckigkeit beim Aushandeln des Gleichgewichts zwischen der Unternehmensidentität und der Rolle des Sponsorings für die Kunst. Beruhigend ist, dass es der Standard Bank gelungen ist, ein Gleichgewicht zwischen der Förderung und Unterstützung der Künste und der sozialen Verantwortung gegenüber ihren Kunden zu finden. Darüber hinaus bietet der Reichtum ihrer Sammlung(en) die Möglichkeit, die Diskussion über die Unternehmensführung um einige dieser wichtigen gesellschaftspolitischen Fragen über die strukturellen Zwänge der Arbeit innerhalb eines bestimmten Rahmens hinaus zu erweitern.

C&: Das erste Projekt, an dem Sie in der Standard Bank Gallery gearbeitet haben, ist I am because you are: Eine Suche nach Ubuntu mit der Erlaubnis zu träumen. Diese Ausstellung befasst sich unter anderem mit Aspekten der Identität und der Geselligkeit. Ist dies ein erster Einblick in das, was wir von zukünftigen Ausstellungen erwarten können?

SM: Nicht unbedingt, aber die Ausstellung umfasst in vielerlei Hinsicht die Art von Ethos, die ich auf jede der kommenden Ausstellungen anwenden möchte - einen Sinn für Ubuntu und Menschlichkeit. Im Moment habe ich drei Hauptschwerpunkte in Bezug auf meine Vision und Ziele für die Galerie festgelegt. Der erste ist die Jugend, insbesondere die schwarze Jugend. Ich halte es für wichtig, ein jüngeres Publikum in die Galerie zu locken, um sie in wichtige, relevante Diskussionen und Dialoge über verschiedene Themen einzubeziehen. Der zweite Schwerpunkt ist die Kunstsammlung der Standard Bank und die Sammlung klassischer afrikanischer Kunst und ihr Potenzial für die Forschung. Dies wird langfristig wichtig dafür sein, wie Afrika als Kontinent durch die Inhalte seiner Gelehrten, Schriftsteller und Intellektuellen geprägt wird. Und drittens geht es um einen panafrikanischen Ansatz im Denken über die Künste; eine Richtung, die den Schwerpunkt darauf legt, wie wir alle miteinander verbunden sind,

indem wir auf dem Kontinent verwurzelt sind und kreative und einfühlsame menschliche Wesen sind.

C&: Wie korrespondieren Ihre Erfahrungen als Künstler, Galeriedirektor, Schriftsteller, Akademiker und Lehrer mit Ihrer kuratorischen Praxis?

SM: Ich denke, dass sie in erster Linie Lektionen sind, vor allem Lektionen darüber, was man nicht tun sollte, wenn man sich mit sensiblem Material und kulturellem Gedächtnis auseinandersetzt. Im Laufe der Jahre hat sich der Begriff "Kurator" in so viele Bedeutungen verwandelt, dass er seine wahre Bedeutung verloren hat. Der Höhepunkt dieser Erfahrungen bestand für mich darin, eine authentische Stimme innerhalb einer kuratorischen Praxis zu finden, die versucht, Kunst, Kunstgeschichte und Erzählungen als eine Form des Erzählens unerzählter Geschichten zu nutzen. Zweitens glaube ich, dass man als kreativer Mensch in gewisser Weise anders verdrahtet ist. Das bedeutet, dass man die Welt auf eine bestimmte Art und Weise verarbeitet, aber gleichzeitig gibt es verschiedene Punkte in seinem kreativen Werdegang, an denen bestimmte Praktiken wichtiger sind als andere oder vielleicht eine Idee besser zum Ausdruck bringen als andere.

C&: Könnten Sie näher erläutern, wie Sie die Rolle der Bildung in der Kunst sowie in Ihrer kuratorischen und künstlerischen Praxis sehen?

SM: Bildung ist entscheidend für ein breiteres Verständnis der Rolle, die Kunst bei der Gestaltung der Gesellschaft spielt. Visuelle Kompetenz ist ein unerlässlicher Bestandteil davon, insbesondere im Zeitalter der sozialen Medien und der prekären Position, die Bilder in diesem Raum einnehmen. Für meine kuratorische und künstlerische Praxis ist es daher wichtig, sich bewusst zu machen, wie sich Bilder durch den zeitgenössischen Wandteppich bewegen.

Wole Soyinka: Die Ausstellung für unsere Zeit ist in der Tat eine, die den Reichtum an Stilen, Themen und Erkundungseifer eines Kontinents feiert, auf dem jeder Akt eines Produkts der Vorstellungskraft immer bequem mit dem Wort "afrikanisch" zusammengefasst wird. In der Tat gibt es ein Gebilde namens "Afrika", aber die schöpferischen Wesen in diesem dunklen Humus - fruchtbar, widerspenstig und vielgestaltig - durchbrechen die Oberfläche einer vermeintlich monolithischen Realität und dringen mit ungeahnten Formen und Schattierungen der individuellen Vision in die Stratosphäre ein.

Artspace, Abriss der Kunstgeschichte: Der Begriff der zeitgenössischen afrikanischen Kunst war schon immer sehr schwierig zu definieren. Und das aus gutem Grund: Der Kontinent erstreckt sich über 54 Länder, von denen jedes seine eigene,

einzigartige Kultur, Traditionen und soziale Strukturen hat. Außerdem erschwert die durch den Kolonialismus verursachte enorme Diaspora diese Definition zusätzlich. Folglich ist es unmöglich, eine genaue Vorstellung davon zu haben, was afrikanische zeitgenössische Kunst ist und wie sie aussieht. Es gibt einige Schlüsselfaktoren, die wir betrachten können, um zu verstehen, was die afrikanische Kunstszene zu dem gemacht hat, was sie heute ist.

Die Ursprünge der zeitgenössischen afrikanischen Kunst: Négritude und Postkolonialismus

Négritude war in erster Linie eine literarische Bewegung, die von den Schriftstellern Aimé Césaire, Léon Damas und Léopold Sédar Senghor angeführt wurde. Sie spielte eine große Rolle bei der Entwicklung der modernen afrikanischen Kunst und später der zeitgenössischen afrikanischen Kunst. Die Bewegung wurde 1937 von einer Gruppe afrikanischer Kunststudenten in Paris gegründet, einer Stadt mit einer toleranten und vielfältigen Kunstszene, und breitete sich weltweit aus. Ziel der Bewegung war es, den Kolonialismus zu kritisieren und die Wertschätzung für die schwarze und afrikanische Kultur zu fördern. Nach Léopold Sédar Senghor musste die afrikanische Kunst, um sich weiterzuentwickeln, die Modernität der Gegenwart widerspiegeln, indem sie auf zeitgenössische soziale Themen und künstlerische Stile reagierte und gleichzeitig die traditionelle Kultur feierte.

Die visuelle Kunst der Bewegung konzentriert sich auf diese Schlüsselprinzipien. Sie lässt sich auch von anderen modernistischen Bewegungen wie der Harlem Renaissance und dem Surrealismus inspirieren. Einer der bedeutendsten bildenden Künstler der Bewegung ist der guayanische Maler Aubrey Williams. Der Künstler nutzte die Abstraktion häufig als Mittel, um zu vermeiden, dass er in eine westlich geprägte, enge Sichtweise der afrikanischen Kunst eingeordnet wird. Darüber hinaus sind die Themen seiner Werke oft Kritik an kolonialen Regimen. Sein Gemälde Der Tod und der Konquistador beispielsweise thematisiert die Grausamkeit der spanischen Kolonialisierung Amerikas.

Postkolonialismus

Die Entkolonialisierung war ein langwieriger Prozess, der sich über einen Zeitraum von 50 Jahren erstreckte, bis Südafrika schließlich 1994 seine Unabhängigkeit von einer weiß dominierten Regierung erlangte. In der Folge der Negritude und der Kolonialkritik begannen afrikanische Künstler mit neuen Kunststilen zu experimentieren und neue Themen zu erforschen, die in dieser Zeit des grundlegenden Wandels aufkamen.

Außerdem vollzog sich eine Abkehr von der Abstraktion und eine Hinwendung zur Konzeptkunst.

Eine herausragende Stilrichtung war die Fundstückkunst. Diese mit gefundenen und recycelten Materialien geschaffene Kunst ist auch heute noch eine beliebte Kunstform auf dem Kontinent. Ein wichtiger Fundstückkünstler ist der Antikriegsaktivist und

Bildhauer Gonçalo Mabunda aus Mosambik. Mabunda schafft seine Werke aus Waffenteilen, die der Christliche Rat von Mosambik nach dem 20-jährigen Bürgerkrieg gesammelt hat. Durch seine Kunst verwandelt er den Tod in neues Leben.

Zunehmende Anerkennung der zeitgenössischen afrikanischen Kunst in westlichen Kreisen

Im späten 20. Jahrhundert trugen mehrere Ausstellungen afrikanischer Kunst im Westen dazu bei, die afrikanische Kunst bekannt zu machen. Im Jahr 1989 zeigte das Centre Pompidou in Paris erstmals die Ausstellung "Magiciens de la terre". Sie befasste sich mit verschiedenen Arten von Kunst aus Ländern außerhalb der westlichen Welt. Diese Ausstellung war der Anstoß für mehrere andere wichtige afrikanische Ausstellungen, die darauf abzielten, die zeitgenössische afrikanische Kunst und Künstler zu fördern und zu feiern. Ein Beispiel ist die Ausstellung "Sieben Geschichten über moderne Kunst in Afrika" von 1995. Sie wurde von afrikanischen Kuratoren in der Whitechapel Gallery kuratiert und zeigte die Werke von 60 Künstlern als Leitfaden für die moderne afrikanische Kunstgeschichte.

Die zeitgenössische afrikanische Kunstszene im Jahr 2021

Der jüngste Boom der afrikanischen Kunst auf dem Markt hat zu enormen Investitionen auf dem Kontinent geführt. Es entstehen immer mehr Kunstorte, und auf dem Kontinent selbst werden immer mehr Kunstmessen und Ausstellungen veranstaltet.

Das Zeitz Museum of Contemporary Art Africa in Kapstadt, Südafrika, hat sich zum Herzstück der afrikanischen Gegenwartskunst entwickelt. Das 2017 gegründete Museum zeigt sowohl etablierte als auch aufstrebende afrikanische Künstler und stellt fast ausschließlich Kunstwerke aus dem 21.

Ein weiteres Zentrum für zeitgenössische afrikanische Kunst ist das Museum of African Contemporary Art Al Maaden in Marrakesch, Marokko. Das 2018 gegründete Kunstmuseum beherbergt eine unglaubliche ständige afrikanische Kunstsammlung. Darüber hinaus bietet es ein breites Spektrum an wechselnden Ausstellungen mit afrikanischen Künstlern.

Afrikanische Künstler auf dem Vormarsch

Im Zuge des grundlegenden Wandels haben afrikanische Künstler ihre Kunststile und Medien weiter diversifiziert. Im Geiste der Negritude und des Postkolonialismus erforschen sie auch im Jahr 2021 die Komplexität der afrikanischen Identität.

Die französisch-beninische Künstlerin Leslie Amine ist stark von der afrikanischen Diaspora beeinflusst. In ihren traumhaften, farbenfrohen Gemälden erforscht sie die Themen Rasse, Rassenmischung und gespaltene kulturelle Identität.

Der gabunische Fotograf Yannis Davy Guibinga nutzt seine Kunst, um eine neue Generation von Afrikanern zu dokumentieren, die trotz des westlichen Kulturimperialismus ihr kulturelles Erbe unbeirrt feiern. Er lehnt den engen westlichen

Blick auf die afrikanische Identität ab und betont stattdessen die Vielfalt der afrikanischen Identität.