

FEBEN AMARA

Ausstellen als Intervention. Die Dakar Biennale für zeitgenössische Kunst*

*Dieser Text ist ein überarbeiteter und erweiterter Auszug aus der 2018 an der Kunsthochschule Kassel angenommenen Bachelorarbeit mit dem Titel: *Poetiken und Politiken des Ausstellens zeitgenössischer afrikanischer Kunst am Beispiel der Dakar Biennale.*

Großausstellungen wie documenta, Biennalen und Triennalen erfahren heutzutage eine Aufmerksamkeit, die sowohl einer kritischen Betrachtung wie auch einer wissenschaftlichen Reflexion bedarf. In diesem Text setzt Feben Amara die Geschichte der 1989 gegründeten Dakar Biennale mit den antikolonialen Identitäts- und Kulturkonzeptionen des Panafrikanismus und der Négritude Bewegung in Beziehung. Ausgehend von ihrer exemplarischen Analyse der 11. Ausgabe der Dak'Art (2014) mit dem Titel *Producing the Common* unterstreicht sie das Potenzial von Großausstellungen als diskursive Interventionen in (post-)koloniale Aufmerksamkeitsökonomien. Denn mit den Mitteln von Kunstausstellungen – so die These dieses Texts – lassen sich Machtverhältnisse nicht nur bestätigen, sondern durchaus auch verschieben: zum Beispiel in Richtung einer transkulturell gedachten Globalität im Sinne Édouard Glissants.

Editorial von Nora Sternfeld & Nanne Buurman

Ausstellen als Intervention. Die Dakar Biennale für zeitgenössische Kunst

Das Kunstfeld, wie auch andere Felder der Gesellschaft, ist permanent sozialen und politischen Umwälzungen ausgesetzt, auf die seine Akteur*innen zu reagieren haben, vor allem, wenn es nicht nur darum geht, die bestehenden Verhältnisse zu bestätigen, sondern diese auch infrage zu stellen. Viele Ausstellungsinstitutionen zeitgenössischer Kunst, die die akuten Problemstellungen unserer Zeit thematisieren, zeugen von der Gleichzeitigkeit ihrer Einbindung in hegemoniale Verhältnisse und dem Anspruch, diese zu kritisieren. Seitdem Stuart Hall in den 1990er Jahren Repräsentation als eine Form der Konstruktion und nicht nur der Abbildung von Wirklichkeit vorstellte,¹ sind annähernd drei Jahrzehnte vergangen. Eine Bezugnahme auf seinen kulturwissenschaftlichen Begriff der Repräsentation erlaubt jedoch auch heute noch, die zeitgenössische Kunstaustellung mit einem neuen Potenzial zu imaginieren: Über ihre stellvertretende beziehungsweise abbildende Beziehung zur gesellschaftlichen Lebenspraxis hinaus, kann die Ausstellung mit Hall als Wirklichkeit konstituierendes und Bedeutung stiftendes Gebilde gelten, als politischer Austragungsort – nicht nur als bloßes Abbild der Politik.

Um mich einer solchen Vorstellung von der Ausstellung als Intervention zu widmen, ist das Modell der Biennale von besonderem Interesse. Biennalen sind zyklisch stattfindende Großausstellungen, deren Ursprünge unter anderem in den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts und den dort vollzogenen räumlichen und objektbezogenen Einteilungen in Nationen und Weltregionen liegen. Seit Beginn der Entstehung dieses Ausstellungsformats kann von einer geopolitischen Rahmung gesprochen werden, die sich in der Existenz dieses Formats *zwischen* verschiedenen Kulturen und Nationen manifestiert und sich im Zuge sogenannter Globalisierungsprozesse des Kunstfelds verbreitet und verändert hat.

In seiner Schrift *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form* aus dem Jahr 2002 benennt Okwui Enwezor, künstlerischer Leiter der *Documenta11* (2002) und Kurator der 56. Ausgabe der Venedig Biennale (2015), die „neuen Kartographien, Orientierungssysteme, Kulturökonomien, institutionellen Netzwerke, Identitäten und Gesellschaftsformationen“,² als Faktoren, die sich mit der Gründung zahlreicher Biennalen im globalen Norden und Süden ergeben haben. Die Dekolonisation, die sich über die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts erstreckte, aber auch die politischen Ereignisse der 1980er und 90er Jahre, wie u.a. der Fall der Berliner Mauer, das Ende der Sowjetunion und der Apartheid in Südafrika, waren die Hintergründe, vor denen eine kritische Auseinandersetzung mit dem „Kraftfeld der alten Koordinaten“ und „politischer Determinanten“, dem Kolonialismus und Imperialismus des Westens, vorangetrieben werden konnte.³

Insbesondere die Ausstellungsprogramme der afrikanischen und asiatischen Biennalen können vor diesem Hintergrund als paradigmatisch für eine Verschiebung gelesen werden, die Oliver Marchart mit Blick auf die *documenta* als „politische Intervention auf der Ebene kultureller Symbolproduktion“ identifiziert.⁴ Um die Möglichkeit der diskursiven

¹ Siehe Stuart Hall (Hg.): *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, Milton Keynes 1997.

² Okwui Enwezor: *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form*, München 2002, S. 9.

³ Siehe Ebd.

⁴ Oliver Marchart: *Hegemonie im Kunstfeld: die Documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*. Köln 2008, S. 11.

und ästhetischen Intervention von Biennalen in gesellschaftliche Rahmenbedingungen zu veranschaulichen, soll im Folgenden die 1989 zunächst als Biennale für Kunst und Literatur gegründete Dakar Biennale als Beispiel vorgestellt werden, die seit 1996 ausschließlich auf zeitgenössische Kunst spezialisiert ist. Dabei möchte ich sowohl die soziopolitischen Bedingungen als auch die repräsentativen Praktiken im Ausstellungsraum in den Blick nehmen, um die der erstmals 1990 stattfindenden Biennale zugrunde liegenden Ideen- und Vorstellungsgestelle herauszuarbeiten.

(Post-)Koloniales Erbe und antikoloniale Theorien

Die Entstehung der Dakar Biennale ist das Resultat einer historischen Diskussion, die sich sowohl über das Feld des Sozialen als auch über die Felder des Politischen und Ästhetischen erstreckt. Als älteste Kolonie Frankreichs, die erst im Jahr 1960 ihre Unabhängigkeit erlangte und bis dahin durch ihre Nähe zum Meer einen interkontinentalen Kontaktraum darstellte, sedimentieren sich im Senegal zahlreiche historische und geopolitische Dimensionen. Die für den Kolonialismus und Sklavenhandel errichteten Handelsrouten, auf denen Menschen, Kulturgüter und Ideen transportiert wurden, durchziehen noch heute das Land.⁵ Mit dem Anliegen, Senegal nach seiner Unabhängigkeit als demokratisches Land zu konstituieren, wurde Léopold Sédar Senghor (1906–2001) als erster Präsident gewählt und ein Mehrparteiensystem eingeführt, die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zu Frankreich jedoch nicht aufgegeben. Bis in die Gegenwart gehört Senegal zu den verlässlichen Partnern der ‚westlichen Welt‘ und wird z.B. von den Programmen des deutschen Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung unterstützt.⁶

Eine Idee, die die Dekolonisierungsprozesse nicht nur im Senegal, sondern in ganz Afrika befeuerte, war die des Panafrikanismus. Laut Emanuel Geiss, Historiker und Autor der ersten deutschsprachigen Enzyklopädie zur Dekolonisation, besteht der Panafrikanismus aus vor allem in Amerika (den USA und westindischen Inseln), in Afrika (vor allem in Westafrika) und in Europa (Großbritannien) im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert begründeten intellektuellen und politischen Strömungen, die die Anschauung teilen, dass die afrikanische Abstammung von Menschen in aller Welt eine Zusammengehörigkeit im Sinne einer ‚Rassensolidarität‘ (Geiss) und eines afrikanischen Selbstbewusstseins bilde.⁷ Des Weiteren strebe der Panafrikanismus, unter anderem vertreten durch Politiker und Philosophen wie W.E.B. Dubois, Kwame Nkrumah und George Padmore, die kulturelle Einheit und politische Unabhängigkeit Afrikas an und befürworte einen ‚Anschluß an die moderne Entwicklung auf der Grundlage der Gleichberechtigung [...]‘⁸. Alle Strömungen des Panafrikanismus teilten laut Geiss die Ansicht, dass Afrika eine politische Einheit werden sollte – beispielsweise im Sinne der afrikanischen Union – oder ‚wenigstens eine enge politische Zusammenarbeit in der einen oder der anderen Form befürworten‘⁹ sollte.

Den Fokus auf die Macht und Funktion der Kultur in einer Gesellschaft lenkend und die nationalistischen Komponenten des Panafrikanismus verneinend, kann die Négritude Bewegung als eine Re-Interpretation und Erweiterung des Panafrikanismus verstanden werden. Von Léopold Sédar Senghor und Aimé Césaire, zwei in Frankreich ausgebildeten

⁵ Siehe Yacouba Konaté: „The Invention of the Dakar Biennial“, in: Elena Filipovic/ Marieke van Hal/Solveig Øvstebø (Hg.): *The Biennial Reader*, Ostfildern 2010, S. 105.

⁶ Siehe Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung: „Afrika südlich der Sahara“, online unter: www.bmz.de/de/laender_regionen/subsahara/senegal/index.html [28.07.2018].

⁷ Imanuel Geiss: *Panafrikanismus: zur Geschichte der Dekolonisation*, Frankfurt/M. 1968, S. 9.

⁸ Siehe ebd.

⁹ Siehe ebd.

Intellektuellen, in den 1930er Jahren entworfen, sollten im Rahmen der Négritude Bewegung insbesondere die afrikanischen Kulturen erneuert und als „Afrikanität“ den eurozentristischen Abwertungen des Afrikanischen selbstbewusst entgegengestellt werden. Die beiden hier vorgestellten Bewegungen problematisierten die kolonial geschaffenen und diskursiv verbreiteten Fremdzuschreibungen und Entwertungen afrikanischer Kulturen und schufen Gegenreden, in denen sie vorschlugen, die Welt von Afrika aus zu verstehen und den abwertenden kolonialen Vorstellungen des afrikanischen Kontinents eine selbstverständliche, eigenständige und positive Bewertung gegenüberzustellen. Ziel war es, ein Selbstbewusstsein herzustellen, das es Afrikaner*innen ermöglichen sollte, die rassistisch hierarchisierende Differenz zu Europäer*innen hinter sich zu lassen und in einen zwischenmenschlichen Dialog zu treten.¹⁰

¹⁰ Siehe Rasheed Araeen: „Why beyond Negritude“, in: *Third Text*, Band 24, Nr. 2, *Beyond Negritude. Senghor's Vision for Africa*, London 2010, S. 172.

¹¹ Siehe Yacouba Konaté: „The Invention of the Dakar Biennial“, S. 115.

¹² Siehe ebd.

Die Bedeutung, die Senghor als Begründer der Négritude Bewegung der Kultur und kultureller Selbstbehauptung zuschrieb, spiegelt sich auch in seiner politischen Agenda als erster Präsident Senegals wieder. In seiner bis 1980 dauernden Amtszeit wies er 25 Prozent des Staatshaushalts der Kulturförderung zu und entwickelte entscheidende Infrastrukturen für künstlerisches und kulturelles Schaffen, aus denen zum Beispiel das Festival Mondial des Arts Nègres (1966) hervorging. Zwar veranlasste ein Struktur Anpassungsprogramm des Internationalen Währungsfonds den Nachfolger Senghors, Abdou Diouf, zu einer Reduktion finanzieller Kulturförderung. Verschiedene militante und selbstorganisierte Künstler*innen-Kollektive wie der National Salon of Visual Arts, überredeten ihn jedoch, nach Beendigung der Austeritätspolitik wieder mehr in den kulturellen Sektor zu investieren. Infolgedessen wurde sowohl die erste Biennale für Kunst und Literatur (1990) maßgeblich durch den Staat Senegal gefördert als auch ihr Nachfolge-Format von 1996, das sich zeitgenössischer afrikanischer Kunst widmete.¹¹

Die Dakar Biennale zwischen Selbstbeschreibung und Weltumschreibung

Mit dem Anspruch, panafrikanisch, international und zeitgenössisch zu sein, hatte die erste Biennale für zeitgenössische afrikanische Kunst (1996) deshalb unterschiedliche Funktionen inne. Zum einen sollte sie als ein Vehikel für das panafrikanische Projekt einer Afrikanischen Union genutzt werden, zum anderen kulturelle Diplomatie fördern und internationale Kooperationen schaffen und stärken. Eine weitere wichtige Rolle spielte sie in der kulturellen und künstlerischen Repräsentation Afrikas, wie Yacouba Konaté, Kurator der 7. Dakar Biennale (2006), zusammenfasst:

In the Biennial, Senegal puts Africa on stage and attempts to negotiate a place in what Heidegger defined as the time of representation. The Dakar Biennial represents Africa not only by speaking in its name, but also by its presence in places where Africa is absent: in the super- markets of culture and the spectacle. It also represents Africa in that it gives a new presence: a presence in the contemporary, when Africa is endlessly associated with tradition and folklore. It represents it in a different light, so to speak: it gives it a makeover.¹²

Die Dakar Biennale sollte demnach auch Vorstellungen von einem traditionell und folkloristisch ausgerichteten Afrika erschüttern, die der Diskurs der europäischen Kolonialzeit hergestellt hatte.

Mit der von dem Franzosen Jean-Hubert Martin kuratierten Ausstellung *Magiciens de la Terre*, die 1989 im Centre Pompidou in Paris stattfand, war kurz vor der Gründung der Dakar Biennale bereits ein inzwischen berühmter Versuch unternommen worden, das „künstlerische Schaffen als universelles und spirituelles Phänomen einer globalen Welt“¹³ zu beschreiben und die Aufmerksamkeit der euro-amerikanischen Kunsteliten auf die marginalisierte afrikanische Kunstproduktion zu lenken. Trotz dieses Anspruchs wiesen Kritiker*innen auch auf den exotisierenden und kulturessentialistischen Charakter der Ausstellung hin, die die vermeintliche Authentizität afrikanischer Kunstproduktion betonte und damit – wie sie kritisch feststellten – aus europäischer Perspektive Werthierarchien zwischen westlicher und nicht-westlicher Kunst (re-)produzierte.¹⁴ Mit der Dakar Biennale hingegen wollte man nicht in Europa sondern in Afrika einen Ort schaffen, der die Besonderheiten der afrikanischen Kunstproduktion in einer modernen, globalisierten (Kunst-)Welt herausstellt und seine Gleichstellung im internationalen Wettbewerb herbeiführt.¹⁵ Im Sinne eines négrituden Ansatzes wurde mit der ersten Dakar Biennale 1990 selbstbewusst und selbstbezeichnend daher der Begriff der „Zeitgenössischen afrikanischen Kunst“ geprägt.

Das Bestreben, durch eine Veranstaltung wie die Dakar Biennale vor allem afrikanische Künstler*innen zu präsentieren und der auf dem Kontinent stattfindenden Kunstproduktion eine Sichtbarkeit im globalen Kunstsystem zu verschaffen, manifestierte sich im Selektionsverfahren für teilnehmende Künstler*innen: Bis ins Jahr 2000 wurden ausschließlich Arbeiten von Künstler*innen gezeigt, die Staatsbürger*innenschaften in einem afrikanischen Land besaßen.¹⁶ Dies gründete u.a. in der kompensatorischen Auffassung, dass moderner und zeitgenössischer Kunst aus Afrika der Platz in der Kunstgeschichte lange Zeit verwehrt worden war und man sich diesen nun, mithilfe einer breitgefächerten Kunstschau mit afrikanischem Schwerpunkt, erkämpfen müsse. Auch bei der Auswahl der Kurator*innen wurden zunächst Staatsbürger*innen afrikanischer Länder bevorzugt. Erst seit 1998 wird auf international ausgerichtete Kurator*innen unterschiedlichster Nationalitäten Wert gelegt. Im Zuge dessen wurden auch zunehmend mehr diasporische und europäische Künstler*innen eingeladen.

Hinter diesen Entscheidungen der Neuausrichtung der Selektionsverfahren stand das senegalesische Amt für Kultur und Denkmalschutz, dessen erklärtes Ziel die Darstellung eines kulturell-progressiven Senegals war. Mit der kritischen Betrachtung kultureller Verbindungen zwischen Europa und Afrika und der Identifizierung eben dieser als Resultat und Weiterentwicklung kolonialer Machtverhältnisse setzte eine Repositionierung afrikanischer zeitgenössischer Kunst ein. Die Nähe zum Westen wurde als eine der Kunstproduktion immanente Bedingung anerkannt, die sich auch in der Organisation der Dakar Biennale spiegelt.¹⁷ Die Dak'Art kann deshalb auch als ein Produkt des Spannungsfelds zwischen globaler Selbstbehauptung und einer Auseinandersetzung mit historisch geprägten rassistischen Klassifikationssystemen verstanden werden, die Differenz als wertende Kategorie nutzen.

¹³ Siehe Julia Friedel: „Magiciens de la Terre“, 2016, online unter: www.contemporaryand.com/de/magazines/magiciens-de-la-terre/ [02.12.2017].

¹⁴ Siehe ebd.

¹⁵ Siehe ebd.

¹⁶ Siehe Thomas Filitz: „Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World“, in: Hans Belting/Andrea Buddensieg (Hg.): *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009, S. 126.

¹⁷ Siehe ebd.

Producing the Common - Die 11. Dakar Biennale (2014)

Bei der 11. Dakar Biennale, die 2014 unter dem Titel *Producing the Common* stattfand, wurden der traditionellen internationalen Ausstellung (*International Exhibition*) vier weitere Ausstellungsteile hinzugefügt. Während für die internationale Ausstellung bereits 61 Künstler*innen ausgewählt wurden, traten weitere 32 Künstler*innen aus afrikanischen und nicht-afrikanischen Ländern für eine Ausstellung mit einem Fokus auf kulturelle Diversität (*Cultural Diversity Exhibition*) im Musée Théodore Monod hinzu. Dazu kamen zwei weitere Abteilungen: eine *Tribute Exhibition* für das Lebenswerk dreier afrikanischer Künstler*innen und eine Ausstellung, die sich afrikanischen Skulpturen widmete. Zusätzlich wurde ein Begleitprogramm, bestehend aus über 277 Ausstellungen mit über 500 Künstler*innen, unter dem Titel *Dakar OFF* beworben sowie zahlreiche Seminare, Workshops und Symposien vor und während der Biennale veranstaltet.¹⁸

Die von den Kurator*innen Elise Alangana (zuständig für die Auswahl diasporischer Künstler*innen), Ugochukwu-Smooth C. Nzewi (Auswahl der Künstler*innen Subsahara Afrikas) und Abdelkar Damani (verantwortlich für die Künstler*innen aus Nord-Afrika) entwickelte konzeptuelle Rahmung orientierte sich maßgeblich an den Ideen des karibischen Schriftstellers und Philosophen Édouard Glissant. Dieser entwickelte in Abgrenzung von den mitunter ethnozentristischen Ansätzen des Panafrikanismus und der Négritude im Rahmen seiner *Poétique de la Relation* in den 1980er und 1990er Jahren die Konzepte der „Tout-Monde“ und „Globalité“. Mit diesen Begriffen der „All-Welt“ und „Globalität“ grenzte er sich ebenso von der Idee kapitalistischer Globalisierung wie von abstammungstheoretischen Kulturbegriffen ab und begründete so einen nicht-westlichen Universalismus, innerhalb dessen Identität nicht durch Abstammung, sondern durch Beziehungen definiert ist. Anstelle von homogenisierenden Kulturkonzeptionen setzte er damit auf die gleichberechtigte Verflechtungen von Kulturen in einer postkolonialen Welt.

Während der Titel der Biennale *Producing the Common* zunächst also theoretisch Interpretationsraum für verschiedene kollektive und subjektive, praktische und theoretische Bezugspunkte zuließ, wurde er durch den von Kurator*innen verfassten Einführungstext mit folgenden Bezügen zu Glissant spezifiziert:

All over the world biennial exhibitions multiply with the aim of creating a global image. Some might see it as a clear manifestation of globalization [...]. For others, including us, the multitude of art biennals is an attempt to find 'globality' and a common desire to produce a feeling of a singular world (Tout-Monde) in each place, a term coined by Édouard Glissant. What Glissant calls the 'Whole-World', is 'our universe that changing yet remains the same, and the vision that we have of it.' 'Producing the common' is our central theme of Dak'Art 2014. With this theme, we seek to link politics and aesthetics in a vigorous and engaged way. [...] Our framework, 'to produce the common', is a conscious act of engaging what is collectively shared, and to take into account what affects everyone, the 'Whole-World'. [...] anchored in both reality and the imaginary. We hope this ensemble will provide a space and time to think about art, politics, and affirm that being together is the only horizon for human creation.¹⁹

Die zitierten Absätze des auf der offiziellen Webseite der Biennale erschienenen Einführungstexts deuten bereits die inhaltlichen und konzeptuellen Paradigmen an, die für die Konzeption und Rezeption der Ausstellung wichtig waren. Die Besucher*innen

¹⁸ Siehe Lucie Falque Vert: *Press Release. Dak'Art 2014. Biennale de l'art africain contemporain*, 2014, S. 3f, online unter: biennaledakar.org/2014/IMG/pdf/com-press03-eng-dakart2014_140503-2.pdf [28.06.2018].

¹⁹ Siehe Elise Atanga/ Abdelkar Damani/Smooth Ugochukwu Nzewki: „Producing the Common“ (2014), online unter: biennaledakar.org/2014/spip.php?rubrique18 (2014) [28.06.2018].

wurden mittels dieser theoretischen Vorbemerkungen darauf vorbereitet, dass sie es mit einer Verflechtung aus Ästhetik und Politik zu tun haben werden, die von den künstlerischen Arbeiten verkörpert wird. Die Kurator*innen wünschten sich, dass die Ausstellung dabei im Sinne von Glissant als eine Welt verstanden wird, die von verschiedenen Akteur*innen mit Fokus auf das Gemeinsame bespielt wird. Erklärtes Ziel war es, die Betrachtenden zum Nachdenken über Kunst und Politik anzuregen und die Vorstellung einer möglichen neuen und anderen Gemeinsamkeit – eines nicht westlich geprägten Humanismus – auch sinnlich begreifbar zu machen. Ohne die Ausstellungsräume betreten zu müssen, wurde den Besucher*innen das Anliegen der Biennale verdeutlicht: ‚Das Gemeinsame‘ ist das zentrale Narrativ der Ausstellung.

Das *Village de la Biennale*, ein ehemaliger Lagerkomplex im Industriegebiet Dakars, war der Hauptstandort der 11. Dakar Biennale. Er war in drei Themenblöcke eingeteilt: *Global African Common*, *Density of the Common* und *Anonymous*.²⁰ Im Folgenden werde ich nun exemplarisch auf den Ausstellungsteil *Anonymous* eingehen, um anschließend einige über die Biennale verstreute künstlerische Positionen zu besprechen. Ziel ist es hierbei, den Einfluss antihegemonialer und postkolonialer Kulturkonzeptionen, insbesondere der antiessentialistischen relationalen Poetik Glissants, auf die künstlerischen und kuratorischen Setzungen herauszuarbeiten.

Im Rahmen der *Anonymous* Ausstellung wurden alle teilnehmenden Künstler*innen eingeladen, eine zweite Arbeit einzureichen, die ohne Nennung ihres Namens, ihrer Nationalität und des Herstellungsjahrs präsentiert wurden. In einem Interview mit der Kunsthistorikerin und Autorin Beth Hinderliter erzählte der Kurator Ugochukwu-Smooth C. Nzewi, wie es zu dieser Setzung kam:

We had initially decided that it was going to have three acts or platforms, of which the ‘Cabinet of Curiosity’, later retitled ‘Anonymous’ was going to be one of them. With the ‘Cabinet of Curiosity’, we wanted to revisit the trajectory of African art, to consider its humble beginnings in Western wunderkammern [...] ‘Anonymous’ allowed us to backtrack and reinsert this important history into the current discourse of global contemporary, of which art biennals are an important vehicle.²¹

Die Reaktivierung des historischen Anordnungsprinzips der Wunderkammer zeigte die Arbeiten unabhängig von Popularität und Marktwert der Künstler*innen. Als Intervention in gängige Konventionen des Ausstellens zeitgenössischer Kunst verunmöglichte eine solche Anonymisierung auch eine vorurteilsgesteuerte Rezeption, in der etwa essentialisierend aus Herkunft, Ethnie oder Identität von Künstler*innen Schlüsse gezogen werden. Durch Ausstellungstitel und Einführungstext mit einem imaginativen Plan ausgestattet, verhinderte die *Anonymous* Ausstellung zwar nicht die Kontemplation der einzelnen Arbeiten, sie entzog sich jedoch den in der Kunstwelt gängigen und standardisierten Betrachtungskriterien zugunsten eines ganzheitlichen Narrativs, das sowohl bisherige Vorstellungen von kultureller ‚Identität‘ wie jene einer westlichen ‚Universalität‘ bewusst hinter sich lässt. Der Verzicht auf Kennzeichnungen verstärkte das Miteinander der Arbeiten und evozierte idealerweise eine kollektivierte Form der Wahrnehmung, die die Idee einer „allumfassenden Welt“ (im Sinne von Édouard Glissants Konzept der *Tout-Monde*) auch ästhetisch erfahrbar machte.

²⁰ Siehe Ugochukwu-Smooth C. Nzewi im Gespräch mit Beth Hinderliter: „Producing the Common, Dak’Art 2014“, in: Nka, Band 36, *Visualizing the Riot*, New York 2015, S. 92f.

²¹ Siehe ebd.

Mit der Ausstellung *Anonymous* wurde demnach die Vision einer Welt präsentiert, die nicht kulturelle Differenzen, sondern Gemeinsamkeiten betonte. Eine solche Infragestellung identitärer Ansätze kann jenseits der *Anonymous* Sektion auch an einzelnen Exponaten der Biennale abgelesen werden:

Die Installation „Indépendance Tchao“ (2014) des Künstlers Kader Attia [Abb. 1] erstreckte sich über einen ganzen Raum der internationalen Ausstellung im *Village de la Biennale*. Im Mittelpunkt stand ein heruntergekommener, metallener Aktenschrank, der aus kleinen Schließfächern besteht. Über dem Schrank ragte die Aufschrift *L'Hotel de l'Indépendance* (Hotel der Unabhängigkeit), ergänzt von einer Fotografie des gleichnamigen Hotels in Dakar (in der Installationsansicht links von dem Schrank zu sehen), die expressionistisch anmutende Malerei einer Straßenszene und Fotokopien, die Bauwerke des Architekten Le Corbusier zeigen. Attias Installation brachte die brach liegende Architektur des *Hotel de l'Indépendance* im Zentrum Dakars mit dem modernen architektonischen Programm Le Corbusiers zusammen. Die Übersetzung des Aktenschanks in ein architektonisches Minaturmodell enthält eine Doppeldeutigkeit, die die Verbindung von Architektur und Macht/Wissen in (post-)kolonialen Kontexten inszenierte. Sie machte auf die hegemonialen kulturellen Beziehungen aufmerksam, die sich in Anbetracht einer ehemals kolonial-imperialistischen Kulturdominanz in Afrika aufzeigen lassen und verwies auf die gemeinsame Formensprache dieser Infrastrukturen.

Eine etwas andere Deutung lässt die Video-Animation der Künstlerin Wangechi Mutu mit dem Titel „The End of Eating Everything“ von 2013 [Abb.2] zu. Das Video zeigt eine monströse, fliegende Gestalt mit weiblichen Gesichtszügen, deren Körper einer Wulst verschiedener Gegenstände, maschineller Apparaturen und menschlicher Gliedmaßen gleicht. Sich durch eine dunkle, undurchsichtige Materie bewegend, verschluckt der Schlund der Kreatur alles, was ihren Weg kreuzt. So fallen ihr ein Schwarm Raben, aber auch pornografische, botanische und anthropologische Objekte und Bilder zum Opfer und verheddern sich in ihrem Körper. Ein Gemisch aus maschinellen und organischen Klängen begleiten das visuelle Geschehen. Der Titel der Arbeit „The End of Eating Everything“ steht dabei im Widerspruch zu der nimmersatten Kreatur und wirft gleichzeitig die Frage nach den Effekten einer im buchstäblichen Sinne gänzlich konsumierten Welt auf. Die globalen, das heißt weltweit gemeinsam zu tragenden, Folgen einer außer Kontrolle geratenen Konsumgesellschaft zu thematisieren, entsprach dabei der programmatischen kuratorischen Setzung der Biennale: die Heraufbeschwörung einer transkulturellen Gemeinschaft, die ihre gegenseitige Interdependenz anerkennt.

„O.R.G.A.S.M. (as god wants and devil likes it)“ hat der Künstler Kiluanji Kia Henda seine aus Fotografien und Objekten bestehende Installation genannt. Zu der im Jahr 2011 entstandenen Arbeit gehört eine Fotomontage [Abb. 3], die verschiedene politische Akteur*innen, vornehmlich europäische Staatspräsidenten, vor einem blauen Hintergrund mit der Aufschrift *Conseil Afropéen/Afropean Council* zeigt. Die Farben und das Motiv des Hintergrunds ähneln dem Logo der Europäischen Union. Die aus Versatzstücken zusammen montierten politischen Vertreter*innen tragen einen Afro oder sind in anderer Form als ‚afrikanisch‘ gekennzeichnet. So tritt beispielsweise auch

der ehemalige Präsident Frankreichs, Nicolas Sarkozy, in Hendas Kulisse wichtigtuerisch gestikulierend mit aufmontiertem Afro auf. Mit dem Interesse, den europäischen Diskurs über Afrika und seine mediale Repräsentation zu beleuchten, kritisch zu hinterfragen und satirisch darzustellen, gründete der Kiluanji Kia Henda die imaginäre „Organisation of African States for Mellowness“ (O.R.G.A.S.M) im Rahmen derer er sich die Bild- und Repräsentationspolitiken von staatlichen Organisationen, multilateralen Konzernen und Nichtregierungsorganisationen der westlichen Hemisphäre aneignet, die in Afrika sogenannte Entwicklungshilfe betreiben.²² Indem er diese Praktiken satirisch hinterfragt und eine afroeuropäische Allianz collagiert, kritisiert er das durch Kolonialismus und Imperialismus konstituierte Kräfteverhältnis zwischen Afrika und Europa und kreierte auf humorvolle Weise eine Utopie gegenseitigen Austauschs auf Augenhöhe.

²² Zur Problematisierung von Entwicklungshilfe siehe z.B. Aram Ziai: Postkoloniale Perspektiven auf „Entwicklung“ (2010), online unter: www.zeitschrift-peripherie.de/120_03_Ziai.pdf [28.07.2018].

Diese Beispiele sind nur ein kleiner Ausschnitt einer sehr umfangreichen Ausstellung und ermöglichen viele unterschiedliche Lesarten. Trotzdem geben sie Aufschluss darüber, welche politischen Debatten, Lösungs- und Transformationsansätze gesellschaftlichen Daseins im Ausstellungsraum heraufbeschworen wurden. Die Biennale unter dem Motto *Producing the Common* entfernte sich mit dem Einsatz verschiedener Repräsentationsstrategien von der Vorstellung, dass ‚afrikanische Kunstproduktion‘ auf einer ethnischen oder kulturellen Zugehörigkeit basiert. Stattdessen entwarfen die Kurator*innen und Künstler*innen unter Bezugnahme auf Glissants Theorien der Globalität Visionen, die den Topos Afrika in einer konstanten Bewegung durch Raum und Zeit hervorbrachten. ‚Das Gemeinsame‘ wurde durch den fließenden Signifikanten Afrika geschaffen, der nur noch sekundär einen Kontinent bezeichnete, in erster Linie jedoch einen mit subjektiven Bedeutungen belegten Begriff darstellte. Diese Definition ließ nicht nur verschiedene Zugriffe auf Afrika zu, sie erwies sich auch für das kuratorische Experiment, das Gemeinsame zu produzieren, als besonders hilfreich, da sie über eine subjektive Bezugnahme hinaus, Raum für eine kollektive Auseinandersetzung jenseits westlicher Universalismen schuf.

Ohne die historischen Bedingungen der Beziehung zwischen Afrika und Europa auszublenden, haben die Kurator*innen mit der 11. Dakar Biennale ein Projekt entwickelt, das gegenwärtige Zustände der Welt reflektierte, aber auch Zukunftsperspektiven eröffnete und dafür fiktive und reale Szenarien der kolonialen Aufarbeitung, anti-kapitalistischen Kritik und transkontinentalen, politischen Zusammenarbeit in den Vordergrund rückte. Damit kann die 11. Dakar Biennale als ein Möglichkeitsraum verstanden werden, der mit Blick auf die Vergangenheit und Gegenwart Visionen für die Zukunft entworfen hat. Die Biennale intervenierte auf der Ebene von Wahrnehmungsprozessen ohne den Anspruch einer ultimativen Lösung für die Probleme unserer Zeit.

Feben Amara hat von 2014 bis 2018 Kunstwissenschaft und Germanistik in Kassel studiert. 2017 war sie Mitglied des Chorus, dem Kunstvermittlungsprogramm der *documenta 14*. Darüber hinaus ist sie in selbstorganisierten Initiativen und Netzwerken – unter anderem beim künstlerischen Kollektiv *Agency for Contemporary Artistic Discourse & Collaboration* und der *Initiative 6. April* – aktiv. Seit 2018 ist sie Mitglied der Arbeitsgruppe *station urbaner kulturen*, die die gleichnamige Ausstellungs- und Projektzentrale in Berlin Hellersdorf führt. Ihre Arbeitsschwerpunkte reichen von postkolonialer Theorie und Transkulturalität bis hin zu Antirassismus, insbesondere in der Verflechtung von künstlerisch-kuratorischer Praxis und politischen Aktivismus.

documenta studien #03
Oktober 2018

FEBEN AMARA:
Ausstellen als
Intervention. Die
Dakar Biennale für
zeitgenössische Kunst

HERAUSGEBERINNEN:
Nora Sternfeld
Nanne Buurman
Ina Wudtke
Carina Herring

REDAKTION/LEKTORAT:
Nanne Buurman
Nora Sternfeld

KORREKTORAT:
Carina Herring

GRAFIK DESIGN:
Bogislav Ziemer

Fachbereich
Kunstwissenschaft

KUNSTHOCHSCHULE
KASSEL



Abb. 1:
Kader Attia, *Indépendance Tchao*, 2014.
Installationsansicht, Dak'Art Biennale, Dakar, 2014. Foto: Aida Muluneh. Quelle: <http://www.anotherafrica.net/art-culture/dakart-2014-makes-contemporary-african-art-visible> [25.08.18].



Abb. 2:
Wangechi Mutu, *The End of Eating Everything*, 2010.
Film Still. Quelle: <http://makingafrica.net/2015/04/featured-workwangechi-mutu-the-end-of-eating-everything/> [09.08.2018].



Abb. 3:
Kiluanji Kia Henda, *O.R.G.A.S.M (as god wants and devil likes it)*, 2011. Fotomontage. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers. Quelle: <http://biennaledakar.org/2014/spip.php?article137> [09.08.2018].