Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 52: Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik

Artikel: Cumulus from America (and Africa) : South Africa = Südafrika

Autor: Walker, Hamza / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680519

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

CUMULUS

From America (and Africa)

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE HAMZA WALKER, AN ARTIST, WRITER, AND CURATOR AT THE RENAISSANCE SOCIETY IN CHICAGO, AND ROMAN KURZMEYER, CURATOR OF THE PROJEKTRAUM AT THE KUNSTHALLE BERN.

HAMZA WALKER

South Africa

Although South Africa has eleven official languages, its style of journalism is clearly modeled on the British tabloid. The day I departed from Johannesburg, there were posters for the daily paper advertising an article on the Biennale which read THE BIENNALE: IS IT ALL A SCAM? Press of this order certainly was not going to help an exhibition which, rumor had it, was thrown into fiscal crisis when the city, one week before the opening, withdrew a large amount of promised support. Under these circumstances, it was a miracle that the exhibition was happening at all. Given that the Johannesburg Biennale was problematic for the right reasons, its most pressing need is that it be insured of happening again.

I was somewhat taken aback by Johannesburg's familiarity. On the way to the hotel from the airport, a gentleman from France, after hearing me declare a mild disbelief at being in Africa, said that I must remember that South Africa isn't really Africa. This would haunt me throughout the trip. I found it bothersome because I knew what he meant and I didn't want to admit it to myself. Johannesburg's coming of age is marked by a renegade urban sprawl. Since the bus driver took me to the wrong Holiday Inn, I got to see Sandton, one in a string of white suburban communities on the city's rapidly developing edges. It didn't take long to realize that the city was undergoing white flight. Nice suburban homes... homes with walls... walls with razor wire. A downtown which everyone (everyone I came into contact with thus far being white) said to avoid at all cost. No one had heard of the Biennale, "the big art show" in layman's terms. Nor did they seem to hear me when I told them it was taking place downtown. Without missing a beat, they continued to warn me of the horror of the inner city, "the drugs, the car jackings, the senseless brutality." What they said of the city and what I saw of the suburbs amounted to a Neo-Detroit circa 1969. I was well aware of the arrogance in projecting my experiences on to South Africa, but I was unaware of its use as a crutch necessary in replacing the mythic with a more sociological scale.

I arrived on Yom Kippur and the night spots which had been recommended by the hotel staff were closed. It was also the night Michael Jackson, or "Jacko" as he was referred to in the tabloids, was performing at the stadium. Lucas 23, my cab driver, kindly offered his services free of charge for the remainder of my stay if I could score him two tickets. We were in Rosebank, a happenin' nightspot, and the

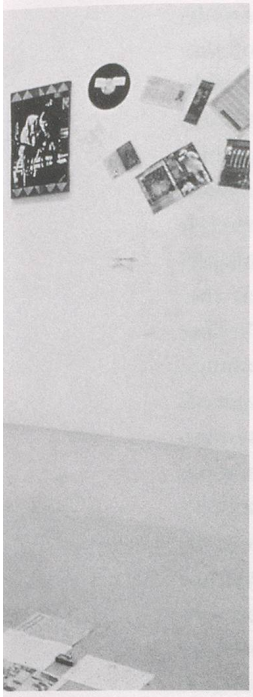
only place open was a gay nightclub. All of the nauseating feelgood associations I have with the international symbol for gaypride were quickly dispelled by a pro-death penalty sticker on the cigarette machine. Despite the irony in its placement, I had a hard time reconciling the sticker with the rainbow windsocks dangling overhead.

These experiences did little to change the symbolic order of my expectations for the Biennale, which actually grew as I headed into the notorious downtown for the opening of the exhibition. While it would be impossible for an exhibition held in a context as socially and politically charged as South Africa to avoid being critical of existing international art exhibitions, how and to what extent would it participate in the development of a cultural gulf stream of sorts, a force which hints at an homogenized set of art practices expanded to a global level? Or would the exhibition exercise a sensitivity towards its context that would keep such critical terms as margins and center from collapsing under the rhetoric of globalism?

"The Biennale is an announcement that South Africa is opening itself up to the world." This noble sentiment, expressed at a press tour by Okwui Enwezor, the exhibition's head curator, laid bare the project's ambitions. By bringing the flow of global cultural goods through Johannesburg, South Africans would have the opportunity to plug into a larger dialogue, to declare their cosmopolitanism. Between the lines, however, this international welcome read as an urban redevelopment scheme for the world to witness. By holding the exhibition in a disused downtown power plant whose architectural twin incidentally contained a

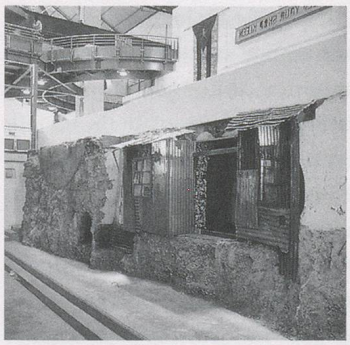
GEORGES ADÉAGBO, LA MORT ET LA RÉSURRECTION, 1997, installation, Nathalie Obadia Gallery, Paris / DER TOD UND DIE AUFERSTEHUNG.

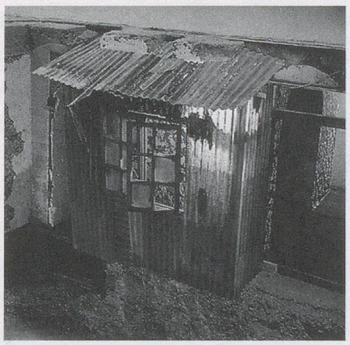
IKE UDE, MAN OF THE YEAR, 1997, from the "HE" series.



KENDELL GEERS, T.W. (MASK), 1996 / T.W. (MASKE).

PAT MAUTLOA, SHACK, 1997, construction / HÜTTE.





shanty town, one got the sense that culture was being used as a carrot to help spur interest in a decaying metropolitan area. While Hans Haacke's flag piece and William Kentridge's stunning animated video work, *Ubu Tells the Truth,* were quite successful in engaging South Africa's politically mythic context, engaging the immediate downtown context proved to be beyond the exhibition's grasp. Ike Ude's exercise in unbridled narcissism, a public work consisting of a poster plastered around the city announcing him as Time Magazine's Man of the Year was simply no match for the tabloid advertisements covering *Jacko's* every move.

Enwezor abandoned the model of the national pavilion in favor of an international grabbag spread over six separate components, whose curators included Colin Richards, Kellie Jones, Gerardo Mosquera, Hou Hanru, and Yu Yeon Kim. The consequences of Enwezor's decision to forsake the national pavilion, however, far from addressing, let alone resolving, the dilemma of nationalism, actually affirmed the existing mechanics of globalization as they have already been absorbed into the art market. The Biennale's six components, two of which took place in Capetown, were grouped under the title "Trade Routes: History and Geography." As this title suggests, the national pavilion would have been problematic simply because of the exhibition's overwhelming number of émigré artists; artists who, born in one country, ultimately came to reside in a cosmopolitan center following their training in a western art school. While on one level, this diasporic phenomenon may seem to counter the failure of the National Pavilion, the question it raises, but in no way resolves, is who, then, does the

artist represent? If this question were put in anecdotal form it would be as follows: Does the most famous Siamese artist live in Siam? No. She lives in New York along with the rest of the world's most famous artists. It was actually the curatorial zeal that gathered together a reputable and worthy list of international cultural vagrants that kept the exhibition from feeling rooted in its context. Two of the most successful works in the exhibition, one by Pierre Huyghe and the other by Suchan Kinoshita, acknowledged the condition of vagrancy inherent in the act of cultural translation as it applies to both the artistic producer and product. The subtle casting changes in Pierre Huyghe's piece which featured three simultaneous projections of the 1920s version of *Titanic* filmed in three different languages, exposed the degree of cultural specificity behind even the most stock cinematic stereotypes. Kinoshita's video piece, experienced remotely through a telescope and headphones from an architectural structure suitable for a single person, featured the artist in a comically desperate attempt to translate into English different stories being told to her simultaneously by her Japanese mother and her Norwegian father, each speaking in their native languages at the same time in a different ear: the artist as a multilingual muse, good only as a conduit for fragmentation.

The exhibition, like any of its size, had its share of winners and losers. The symbolic dimension of the Biennale, however, remained elusive as the experience devolved into varying degrees of appreciation for individual works. As a result, I looked to the panel discussions to address issues relevant to an undertaking of the Biennale's scope in sites such as Johannesburg. This proved to be a disaster. The opening panel was entitled "Cultures in Diaspora," featuring Howardena Pindell, Meena Alexander, Gerardo Mosquera, and Sarat Maharaj. Pindell's incredibly drab critique of Kara Walker and Michael Ray Charles, which is in no way supported by a critical reading of either artist's work, quickly became an attempt to establish a good-versus-bad black artistic canon. Her failure to address a spectrum of cultural production in the African-American community, some naughty and some nice, from Walker to Martin Puryear, makes her scheme far too simplistic to address the deeper complexities of how work such as Walker's functions at a post-civil rights moment. While the content of Alexander's poetry may address the way traditonal non-western art forms must negotiate modernity, its form felt static and its theatrical presentation was painfully sweet. Mosquera's references to Afro-Latin hybridity were dated celebrations of diversity and Maharaj's talk, which held the most promise since it sought to address temporally blurred geographies and histories as a high, low and postmodernist phenomenon, was beleaguered with unforgiving technical problems. In the end, any real and immediate stakes as they related to the topic of globalism, cosmopolitanism and/or nationalism would have been better addressed if we had held hands and sung "Kumbaya." There was no intellectual fire in the room about the world-that-is, nor the world-to-be, just tepid words and slides of so-so art. My expectations were overbearing. I flew standby on the next flight to Capetown.

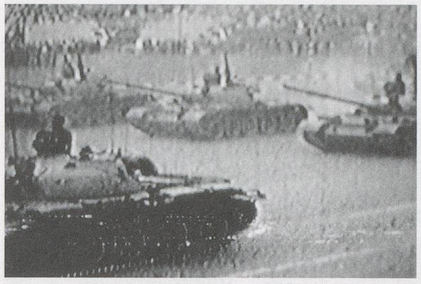
The rental car agent had every right to feel confident in handing me the keys. He heard me request the maximum amount of insurance. Not only was I driving on the left side of the road, I had to learn how to shift with my left hand. Each time I mistook third for first gear, the passenger cabin would flood with gasoline fumes. Had I been unable to get my shift together, I would have entered what is probably one of the most scenic parts of the world nauseous and intoxicated. The landscape surrounding Capetown ranging from Stellenbosch to the Cape of Good Hope is damn near Wagnerian. What were originally two days in wine country turned into four. Johannesburg seemed about as far away as Detroit. I wondered if my thoughts about the exhibition were rash and if there were alternatives. I wondered to what extent the Biennale reflected the terms on which South Africa was to open up, if in fact these terms were not identical to the rhetoric of cultural tourism and economic trickle-down. I wondered while I laughed. I wondered while I cried. I wondered while I drank.

South Africa's relative isolation from broader cultural developments would lead one to believe that there is a desire to belong to a cultural gulf stream. Yet, in a way which lacks the relative social and political neutrality of, say, Kassel, the presence of such a stream runs the risk of becoming a form of cultural tourism, or worse, cultural imperialism. Who owns the Johannesburg Biennale? The residents of Johannesburg or the international art community? Although I would hope it is a healthy mixture of both, for all the goodwill of the international community, winning local support at both the political and community level is imperative to ensure the possibility of such an event, let alone its success in any way, shape or form. South Africa is a

new nation state strained for resources which it desperately needs to make good on collective hopes. It would be naive to imagine that the exhibitions are exempt from the pressures of a painfully new New World. But these are precisely the pressures which can shape a new event.

I returned to Johannesburg to see Soweto. Tumi, a young artist and curator, took the day to show me around. No sooner had he mentioned the random police checks and corruption in the ranks than a cop pulled us over. The officer was black. He wanted to check the serial number, call it in, see if the car was stolen. Tumi gave him lots of paper. They were too far away for me to discern which of the eleven official languages they were speaking, whether it was Xhosa, Zulu, or Afrikaans. It didn't matter. Thoroughly annoyed driver, assinine officer: the scenario is universal. The cop left us alone. Soweto is located about thirty miles outside of Johannesburg. From a lookout tower in Oppenheim Park we surveyed a good portion of the townships. Tumi pointed and with each settling of the index finger came a tale. He then took me to another exhibition he had curated. It was an exhibition of photos taken during the 1986 student uprising and it was held in cargo trailers situated on the site where the first student was killed. School had just let out and the streets were filled with children in their uniforms. This forced my imagination to do work for which it had little enthusiasm. There were five trailers, four of them containing artwork, and the fifth a gift shop with T-shirts and Mandela paraphernalia, a reminder that the story has a successful outcome: Freedom. Now what? Time for faith to be tested.

SALEM MEKOURIA, YE WONZ MAIBEL (DELUGE), 1996, 16mm film to video / 16mm-Film auf Video.



Although I did not attend the first Biennale, I heard that this one was somewhat conservative by comparison. Given that its ambitions were focused on putting the event on the global map, it did not seem to ask the more crucial question of what will set it apart from other international exhibitions. The fact that South Africa is a charged context makes it a rich context. It is not simply in theory but in practice that the Johannesburg Biennale represents a chance to reinvigorate the model of the international exhibition and combat the rather dreary state of our political imaginations. Assembling a roster of artists from around the world does not make an international spectacle, especially when the circulation of artists becomes the status quo. Although the proliferation of international exhibitions would appear to make the task of curating easier, cultural vagrancy actually presents the new challenge of giving roots to events occurring in the cultural gulf stream.

HAMZA WALKER

Südafrika

Auch wenn Südafrika elf offizielle Sprachen kennt, steht dort beim journalistischen Stil offensichtlich die britische Boulevardpresse Pate. Am Tag meiner Abreise aus Johannesburg waren in der Stadt Plakate für die lokale Tageszeitung angeschlagen, die mit einem Artikel über die Biennale unter der Überschrift THE BIENNALE: IS IT ALL A SCAM? (Die Biennale: ein einziger Schwindel?) warben. Eine Presse dieser Art war gewiss nicht hilfreich für eine Ausstellung, die Gerüchten zufolge in eine Finanzkrise gestürzt wurde, als die Stadt eine Woche vor der Eröffnung zugesagte Fördermittel von beträchtlicher Höhe zurückzog. Unter diesen Umständen war es ein Wunder, dass die Ausstellung überhaupt stattfand. Da die Biennale von Johannesburg aus guten Gründen problematisch war, braucht sie nichts dringlicher als die Versicherung, dass sie wieder stattfinden wird.

Ich war ein wenig überrascht, wie vertraut Johannesburg wirkte. Als ich auf dem Weg vom Flughafen zum Hotel der Empfindung Ausdruck ver-

lieh, nicht richtig glauben zu können, dass ich in Afrika sei, meinte ein Herr aus Frankreich, ich solle bedenken, dass Südafrika nicht wirklich Afrika sei. Dies sollte mich während meiner Reise nicht mehr loslassen. Es ärgerte mich, weil ich wusste, was er meinte, und ich es mir selbst nicht eingestehen wollte. Der Reifeprozess Johannesburgs ist gekennzeichnet durch die ungezügelte Ausbreitung des Stadtgebiets. Da mich der Busfahrer zum falschen *Holiday Inn* fuhr, bekam ich Sandton zu sehen, ein Glied in einer Kette weisser Vorstadtgemeinden an dem in rasantem Tempo erschlossenen Stadtrand. Man brauchte nicht lange, um einzusehen, dass die Stadt eine weisse Flucht erlebte. Hübsche Vorstadthäuser... Häuser mit Mauern drum herum... Mauern mit Stacheldraht. Ein Stadtzentrum, das ich, wie mir jeder sagte (wobei jeder, dem ich bis dahin begegnet war, weiss war), unbedingt meiden sollte. Keiner hatte etwas von der Biennale, von der, für Laien verständlich ausgedrückt, «grossen Kunstausstellung», gehört. Und es schien, als hörte man mich gar nicht, wenn ich sagte, dass sie im Stadtzentrum veranstaltet wurde. Ohne Atempause fuhr man fort, mich vor den Schrecken der zentrumsnahen Wohnviertel zu warnen, vor den «Drogen, den Autoentführungen, der sinnlosen Brutalität». Was andere über die Stadt erzählten und was ich von den Vorstädten sah, lief hinaus auf eine Neuauflage von Detroit um 1969. Ich war mir der Anmassung, die in der Projektion meiner Erfahrungen auf Südafrika lag, durchaus bewusst, was ich jedoch nicht wusste war, dass diese Projektion tatsächlich als Krücke zu gebrauchen war, um anstelle der mythischen einen eher soziologischen Massstab anlegen zu können.

Als ich ankam, war gerade Jom Kippur, und die Nachtklubs, die mir die Leute vom Hotel empfohlen hatten, waren geschlossen. Ausserdem trat an jenem Abend Michael Jackson, oder «Jacko», wie er in den Boulevardblättern genannt wird, im Stadion auf. Lucas 23, mein Taxifahrer, bot mir freundlicherweise für meinen weiteren Verbleib kostenlos seine Dienste an, falls ich ihm zwei Eintrittskarten verschaffen könnte. Wir befanden uns in Rosebank, einem Amüsierviertel, und das einzige Lokal, das geöffnet war, war ein Schwulennachtklub. All die übel aufstossenden wohligen Gefühle, die das internationale Symbol der Schwulenbewegung in mir auszulösen pflegt, verflogen sogleich, als ich auf dem Zigarettenautomaten einen Aufkleber erblickte, der für die Todesstrafe warb. Trotz der Ironie, die in dem Ort seiner Anbringung lag, fiel es mir schwer, den Aufkleber mit den regenbogenfarbenen Windsäcken über meinem Kopf in Einklang zu bringen.

Diese Erlebnisse änderten wenig an der symbolischen Ordnung meiner Erwartungen an die Biennale, die sogar noch stiegen, als ich schliesslich zur Eröffnung der Ausstellung in das berüchtigte Stadtzentrum fuhr. Während eine Ausstellung in einem sozial und politisch derart spannungsgeladenen Kontext wie Südafrika sich unmöglich einer Kritik an bestehenden internationalen Kunstausstellungen würde enthalten können, fragte ich mich, auf welche Weise und inwiefern sie ihrerseits zur Entwicklung einer Art kulturellen Golfstroms beitragen würde, einer Kraft, die auf eine vereinheitlichte, auf globale Ebene ausgedehnte Kunstpraxis hinausläuft. Oder würde die Ausstellung eine Sensibilität für ihren Kontext an den Tag legen, die verhinderte, dass kritische Begriffe wie Peripherie und Mitte unter der Rhetorik des Globalen begraben würden?

«Die Biennale setzt ein Signal, dass Südafrika sich der Welt öffnet.» Dieser hehre Gedanke, den Okwui Enwezor, der leitende Kurator der Ausstellung, bei einem Presserundgang äusserte, offenbarte die Ziele des Projekts. Indem man den Fluss globaler kultureller Güter durch Johannesburg leitete, würde den Südafrikanern die Gelegenheit geboten, sich in einen übergreifenden Dialog einzuklinken und ihren Kosmopolitismus zu beweisen. Genauer besehen, hatte dieser internationale Empfang freilich eher etwas von einer Präsentation eines Stadtsanierungsplans, zu der die Welt als Zeuge eingeladen war. Da die Ausstellung in einem stillgelegten Kraftwerk veranstaltet wurde, in dessen Zwillingsbau im übrigen eine Barackensiedlung untergebracht war, konnte man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Kultur als Köder benutzt wurde, um das Interesse an einer heruntergekommenen Grossstadtgegend anzufachen. Während sich Hans Haackes Flaggenarbeit und das grossartige Zeichentrickvideo *Ubu Tells the Truth* (Ubu erzählt die Wahrheit) von William Kentridge in durchaus gelungener Weise mit Südafrikas politisch mythischem Kontext auseinandersetzten, überstieg eine Auseinandersetzung mit dem unmittelbaren innerstädtischen Kontext offenbar den geistigen Horizont der Ausstellung. Ike Udes Übung in ungezügeltem Narzissmus, eine Arbeit im öffentlichen Raum, bestehend aus einem im ganzen Stadtgebiet angeschlagenen Plakat, das ihn als den vom US-Nachrichtenmagazin *Time* ausgerufenen «Mann des Jahres» darstellte, konnte einfach nicht

mithalten mit den Werbeplakaten für die Boulevardblätter, die über jeden einzelnen Schritt *Jackos* berichteten.

Enwezor verzichtete auf das Prinzip der nationalen Pavillons zugunsten einer internationalen Wundertüte bestehend aus sechs voneinander unabhängigen Teilen, für die als Kuratoren Colin Richards, Kellie Jones, Gerardo Mosquera, Hou Hanru und Yu Yeon Kim fungierten. Die Folge von Enwezors Entscheidung, auf nationale Pavillons zu verzichten, war freilich keineswegs, dass etwa das Dilemma des Nationalismus angesprochen, geschweige denn gelöst wurde, sondern vielmehr eine Bekräftigung der bestehenden Mechanismen der Globalisierung, wie sie bereits in den Kunstmarkt Eingang gefunden haben. Die sechs Teilausstellungen der Biennale, von denen zwei in Kapstadt stattfanden, wurden zusammengefasst unter dem Titel «Handelsrouten: Geschichte und Geographie». Wie dieser Titel andeutet, wäre das Prinzip des nationalen Pavillons schon allein wegen der überwältigenden Anzahl von Exilkünstlern problematisch gewesen, das heisst von Künstlern, die ihre ursprüngliche Heimat verlassen und sich nach dem Kunststudium im Westen schliesslich in einem kosmopolitischen Zentrum niedergelassen hatten. Während es auf einer Ebene den Anschein haben mag, als würde dieses diasporaähnliche Phänomen dem Fehlen des Nationalen Pavillons etwas anderes entgegensetzen, besteht das Dilemma, das es aufwirft, aber keineswegs löst, in der Frage, wen der Künstler denn nun vertritt. In eine anekdotische Form gekleidet, würde sich dieses Dilemma wie folgt darstellen: Lebt der/die berühmteste siamesische KünstlerIn in Siam? Nein, sie lebt in New York zusammen mit all den anderen berühmtesten KünstlerInnen der Welt. Tatsächlich war es der kuratorische Eifer, mit dem ein renommiertes, prestigeträchtiges Aufgebot internationaler kultureller Nomaden zusammengetragen wurde, der eine Verwurzelung

ZWELETHA MTHETWA, 2 untitled c-prints, 1996.

der Ausstellung in ihrem Kontext verhinderte. Zwei der gelungensten Werke in der Ausstellung, eines von Pierre Huyghe und das andere von Suchan Kinoshita, bestätigten den Zustand der Unstetheit, die, auf den Akt der kulturellen Übersetzung bezogen, sowohl den künstlerischen Produzenten wie dem künstlerischen Produkt innewohnt. Die subtilen Rollenwechsel in Pierre Huyghes Arbeit, die drei simultane Projektionen der in den 20er Jahren gedrehten Version von *Titanic* in drei verschiedenen Sprachfassungen zeigte, deckten das Mass der kulturellen Spezifität sogar hinter den grössten filmischen Klischees auf. Kinoshitas Videoarbeit, die man aus der Entfernung über ein Teleskop und Kopfhörer von einer auf jeweils eine Person zugeschnittenen Konstruktion aus erlebte, zeigte die Künstlerin bei dem verzweifelten und zugleich nicht der Komik entbehrenden Versuch, verschiedene Geschichten, die ihr ihre japanische Mutter und ihr norwegischer Vater in deren jeweiliger Muttersprache gleichzeitig jeweils in ein anderes Ohr erzählten, ins Englische zu übersetzen. Die Künstlerin als multilinguale Muse, geeignet nur als ein Medium der Fragmentierung.

Die Ausstellung hatte wie jede Schau dieser Grössenordnung ihr Kontingent an Gewinnern und Verlierern. Die symbolische Dimension der Biennale jedoch blieb ungreifbar, da das Ausstellungserlebnis abglitt in eine mehr oder weniger positive Würdigung einzelner Arbeiten. So erhoffte ich mir von den Podiumsdiskussionen, dass zumindest sie Fragen ansprechen würden, die für ein Projekt von der Grössenordnung der Biennale in einer Stadt wie Johannesburg von Bedeutung waren. Dies erwies sich als glatter Reinfall. Das erste Podiumsgespräch stand unter dem Motto «Kulturen in der Diaspora», und die Diskussionsteilnehmer waren Howardena Pindell, Meena Alexander, Gerardo Mosquera und Sarat Maharaj. Pindells unglaublich geistlose Kritik an Kara Walker und Michael Ray Charles, die in keiner Weise durch eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Werk der beiden Künstler gestützt wird, verkam schnell zu einem Versuch, einen Kanon guter gegen einen solchen schlechter schwarzer Kunst abzugrenzen. Die Ausblendung einer ganzen Bandbreite teils provokanten, teils entgegenkommenden kulturellen Schaffens in der afroamerikanischen Szene von Walker bis Martin Puryear machte ihr Schema viel zu simplifizierend, als dass es den tieferen Komplexitäten von einem Œuvre wie dem Kara Walkers zum Zeitpunkt der Nach-Bürgerrechtsbewegung Rechnung tragen könnte. Der Inhalt von Alexanders Poesie möchte zwar erörtern, wie sich traditionelle nichtwestliche Kunstformen mit der Moderne auseinanderzusetzen hätten, doch von der Form her wirkt sie statisch, und ihre theatralische Präsentation war von einer peinlichen Süsslichkeit. Was Mosquera über afrolateinamerikanische Vermischung zu sagen hatte, war eine altbackene Verklärung der Vielfalt, und Maharajs Vortrag, der am vielversprechendsten war, weil er zeitlich verwischte Geographien und Geschichten als Phänomen von High, Low und Postmoderne behandelte, wurde von unerbittlichen technischen Problemen heimgesucht. Am Ende wäre eher etwas von wirklicher, unmittelbarer Relevanz zum Thema Globalisierung und Kosmopolitismus beziehungsweise Nationalismus herausgekommen, wenn wir alle Händchen gehalten und «Kumbaya» gesungen hätten. Es gab im Saal keine intellektuelle Begeisterung, weder über die bestehende noch über eine zukünftige Welt, sondern nur lauwarme Worte und Dias von eher mässiger Kunst. Ich hatte meine Erwartungen zu hoch geschraubt. Ich flog mit dem nächstbesten Flugzeug, in dem noch ein Platz frei war, nach Kapstadt.

Der Vertreter der Mietwagenfirma hatte, als er mir die Autoschlüssel übergab, allen Grund zur Zuversicht. Ich hatte ihn um die maximale Versicherungssumme gebeten. Schliesslich fuhr ich nicht nur auf der linken Strassenseite, ich musste auch lernen, mit meiner linken Hand zu schalten. Jedesmal, wenn ich den dritten mit dem ersten Gang verwechselte, strömte Benzindunst ins Wageninnere. Wäre ich des Problems nicht Herr geworden, so hätte ich eine der wohl schönsten Gegenden der Welt kotzenderweise und völlig benebelt erreicht. Die Landschaft um Kapstadt, von Stellenbosch bis zum Kap der Guten Hoffnung, kommt einer Wagnerschen Szenerie verdammt nahe. Aus ursprünglich zwei Tagen im Weinbaugebiet wurden schliesslich vier. Johannesburg schien ungefähr so weit weg wie Detroit. Ich fragte mich, ob meine Überlegungen über die Ausstellung voreilig und ob vielleicht andere Einschätzungen denkbar waren. Ich fragte mich, inwiefern die Biennale die Rahmenbedingungen widerspiegelte, unter denen sich die Öffnung Südafrikas vollziehen würde, ob diese Rahmenbedingungen nicht im Grunde identisch waren mit der Rhetorik des Kulturtourismus und des wirtschaftlichen Sickereffekts. Ich wunderte mich, während ich lachte. Ich wunderte mich, während ich weinte. Ich wunderte mich, während ich trank.

Die weitgehende Ausgrenzung Südafrikas von den übergreifenden kulturellen Entwicklungen liesse vermuten, dass nunmehr das Bedürfnis da ist, Teil eines kulturellen Golfstroms zu sein. Doch auf eine Art und Weise, wie sie im gesellschaftlich und politisch eher neutralen Rahmen etwa von Kassel undenkbar wäre, birgt das Vorhandensein eines solchen Stroms die Gefahr, dass dabei am Ende eine Form von Kulturtourismus oder, schlimmer noch, kulturellem Imperialismus herauskommt. Wem gehört die Biennale von Johannesburg? Den Einwohnern von Johannesburg oder der internationalen Kunstszene? Wie ich hoffen würde, einer gesunden Mischung aus beiden. Doch bei allem guten Willen der internationalen Szene ist es, um sicherzustellen, dass eine Veranstaltung wie diese überhaupt stattfinden, geschweige denn in irgendeiner Form oder Ausgestaltung ein Erfolg werden kann, unbedingt erforderlich, lokale Unterstützung zu gewinnen. Südafrika ist ein neuer Nationalstaat, der nach Ressourcen giert, derer er dringend bedarf, um die kollektiven Hoffnungen nicht zu enttäuschen. Es wäre naiv zu glauben, dass Ausstellungen von den Zwängen einer schmerzhaft neuen Neuen Welt befreit wären. Zugleich aber sind es genau diese Zwänge, die einem neuen Ereignis ein spezifisches Gepräge verleihen können.

Ich kehrte nach Johannesburg zurück, um mir Soweto anzusehen. Tumi, ein junger Künstler und Ausstellungsmacher, nahm sich den Tag frei, um mich herumzuführen. Kaum hatte er die willkürlichen Polizeikontrollen und die Korruption in den Reihen der Gesetzeshüter erwähnt, wurden wir schon von einem Bullen an den Strassenrand dirigiert. Es war ein schwarzer Polizist. Er wollte die Seriennummer des Autos kontrollieren, sie abrufen und überprüfen, ob der Wagen gestohlen war. Tumi übergab ihm jede Menge Dokumente. Die beiden waren zu weit weg, um auszumachen, in welcher der elf offiziellen Sprachen sie sich unterhielten, ob in Xhosa, Zulu oder Afrikaans. Es spielte keine Rolle. Ein völlig verärgerter Autofahrer, ein dämlicher Polizist, das Szenario ist überall gleich. Der Bulle liess uns laufen. Soweto ist etwa fünfzig Kilometer südwestlich von Johannesburg gelegen. Von einem Aussichtsturm im Oppenheim Park konnten wir einen Grossteil der Townships überblicken. Tumi zeigte mit dem Finger auf diese und jene Stelle, und jedesmal, wenn der Zeigefinger wieder sank, folgte eine Geschichte. Anschliessend führte er mich zu einer Ausstellung, die er ebenfalls organisiert hatte. Es war eine Ausstellung von Photos, die während des Schüleraufstandes 1986 aufgenommen worden waren, und sie war untergebracht in LKW-Anhängern, die man an der Stelle aufgestellt hatte, wo seinerzeit der erste Schüler getötet worden war. Die Schule war gerade aus, und die Strassen füllten sich mit Kindern in ihren Schuluniformen. Dies zwang mich, mir Dinge vorzustellen, für die ich mich nur wenig erwärmen konnte. Es gab fünf LKW-Anhänger, von denen vier Kunst beherbergten, während im fünften ein Laden untergebracht war, in dem T-Shirts und Mandela-Memorabilien verkauft wurden – eine Erinnerung an den guten Ausgang der Geschichte: Freiheit. Was nun? Zeit, die Erwartungen einer Prüfung zu unterziehen.

Obgleich ich die erste Biennale nicht gesehen hatte, hatte ich mir sagen lassen, dass die jetzige etwas reaktionär war. Da man darauf aus war, die Veranstaltung auf die Weltkarte zu bringen, hatte man offenbar vergessen, sich die wichtigere Frage zu stellen, wodurch sie sich von anderen internationalen Ausstellungen unterscheiden sollte. Südafrika bietet aufgrund der Spannungen, die in dem Land herrschen, einen ergiebigen Kontext. Die Biennale von Johannesburg stellt nicht nur in der Theorie, sondern gerade auch in der Praxis eine Chance dar, dem Prinzip der internationalen Ausstellung neues Leben einzuhauchen und dem ziemlich tristen Zustand unserer politischen Imagination entgegenzutreten. Ein Aufgebot von Künstlern aus aller Welt zusammenzutragen macht noch kein internationales Spektakel aus, zumal nicht, wenn der weltumspannende Schaulauf der Künstler zum Status quo wird. Obgleich die rapide Zunahme internationaler Ausstellungen die Aufgabe des Ausstellungsmachers zu erleichtern scheint, stellt das kulturelle Nomadentum uns tatsächlich vor die neue Herausforderung, Veranstaltungen, die sich im Rahmen des kulturellen Golfstroms bewegen, Wurzeln zu verleihen.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

LUCY ORTA, COLLECTIVE WEAR, 1996, microporous polyester, silk-screen print, social links / KOLLEKTIVKLEIDUNG, atmungsaktiver Polyester, Siebdruck, Gesellschaftsglieder.