

HAU HAU HAU
EINS  
 ZWEI 
 DREI



PERFORMING
SOUTH AFRICA

FESTIVAL VOM

18. - 27.09.2008

DOPPLER-EFFEKT: PERFORMING SOUTH AFRICA

STEFANIE WENNER

Ethnologisches Show-Business gibt es seit über 500 Jahren, als beispielsweise 1501 lebende Eskimos in Bristol ausgestellt wurden, oder brasilianische Indianer um 1550 ihr eigenes Dorf in Rouen als Attraktion aufbauen durften, das von der interessierten Bevölkerung besichtigt werden konnte. Neben der „dicksten Frau“ oder dem „stärksten Mann“ der Welt fanden bald insbesondere Südafrikaner, damals so genannte „Hottentotten“ – also Khoi – oder Zulus ihren Platz auf den Jahrmärkten und Bühnen der westlichen Welt.

Ein österreichischer Physiker versuchte Mitte des 19. Jahrhunderts die auf der Erde erkennbaren Farben der Sterne dadurch zu erklären, dass ihre Eigenbewegung Einfluss auf das wahrgenommene Licht hat. Christian Doppler, nach dem dieser Effekt benannt wurde, hat 1842 die entsprechende Studie zu diesem Phänomen vorgelegt.

Der Doppler-Effekt beschreibt Frequenzänderungen von Wellen, die von einer in Bezug auf einen Beobachter bewegten Quelle ausgehen. Während auf den Jahrmärkten der nördlichen Hemisphäre Afrikaner als Kuriositäten ausgestellt wurden, machte man sich in der Physik Gedanken über die Bedingungen von Wahrnehmung. Wenn sich der Sender einer Welle im Verhältnis zum Empfänger bewegt, wird eine Verschiebung der Frequenz bewirkt. Eine Sirene klingt höher, solange sie auf den Zuhörer zufährt; entfernt sie sich, klingt sie tiefer. Derselbe Effekt tritt ein, wenn der Empfänger sich im Verhältnis zum Sender bewegt. Der Standort des Betrachters bestimmt das Betrachtete mit.

So genannte „Passport Shows“ mehren sich nicht nur in der Bildenden Kunst, auch auf dem Theater werden vermehrt Schaufenster für Nationen geboten, die sich in diesem Rahmen darstellen können. Fragwürdige politische Konzepte wie das der Nation und der Regionalität werden damit im Rahmen von Kultur gewissermaßen re-inszeniert und vermarktet. Indem Kuratoren sich auf den Weg machen und in der Welt eine Auswahl treffen, welche Arbeiten interessant

Ethnological show business has been around for over five hundred years, as is evidenced by the exhibition of live Eskimos held in Bristol in 1501, or by the native village that Brazilian Indians were permitted to build in Rouen around 1550 as an attraction for interested visitors. At the fairgrounds and on the stages of the western world, particularly South Africans (Khoi – known as “Hottentots” at the time) took up position next to the world’s “fattest woman” or “strongest man”. The Doppler effect describes the change in the frequency of a wave emanating from a source that is moving relative to an observer. A study proving the existence of this phenomenon was presented in 1842 by Christian Doppler, after whom the effect was named. At a time when Africans were being exhibited as curiosities at fairs in the northern hemisphere, then, physicists were pondering the question of perception. If the transmitter of a wave moves in relation to the receiver, a shift of frequency is brought about. As long as a siren is moving towards a listener, it gains in pitch; the instant it begins to move away, the pitch is lowered. The same effect comes into force when the receiver moves relative to the transmitter. The location of the observer co-determines that which is being observed.

The rise in the number of so-called passport shows is not confined to the visual arts. Theatre, too, is increasingly providing show-cases for nations able to be presented accordingly, and thus to some degree staging in a cultural setting the political debate surrounding questionable concepts such as those of the nation and of regionality. By setting out in search of works that might be of interest to audiences back home, curators establish a perspective on a country and co-produce, with a demonstrative gesture, an externally imposed national identity. These journeys resemble the ethnological expeditions of the last two centuries to the extent that the image later represented in the travelling researchers’ home countries was largely moulded by the particular researcher’s prior assumptions,

für ein hiesiges Publikum sein könnten, stellen sie eine Sicht auf ein Land her und bringen in einer Zeigegeste eine Nationalidentität von außen mit hervor. Diese Reisen ähneln den ethnologischen Reisen des vergangenen und vorvergangenen Jahrhunderts insofern, als das Bild, das später im Heimatland der reisenden Forscher repräsentiert wurde, wesentlich durch die eigenen Vorannahmen geprägt war. Dies spielt heute auch bei Kuratorenreisen eine Rolle. Wie kommt eine Entscheidung zustande, dieses oder jenes Stück, diese oder jene Arbeit, diesen oder jenen Künstler aus Afrika in Europa zu zeigen, und wie lässt sie sich legitimieren? Nur persönlich. Was wir präsentieren, ist das Ergebnis individueller Recherche und Sicht. Ganz explizit gehen wir nicht davon aus, den Fallen neokolonialistischer Tendenzen entgangen zu sein; und trotz aller Bedenken ist der Besuch der eingeladenen Künstler und Intellektuellen aus Südafrika eine Chance. Was „Blackness“ heute jenseits von Rassismen heißen kann, ist eine ebenso zentrale Frage wie die Möglichkeit, eine Wahrnehmung des Anderen hier wie dort zu etablieren. Damit stehen Fragen auf dem Programm, die zwar lokal gestellt werden, aber über diesen Zusammenhang hinaus Bedeutung haben. Ebenso, wie Südafrika sich in einem un abgeschlossenen Prozess von Demokratisierung und Globalisierung befindet, stehen Möglichkeiten und Grenzen von Demokratie und globaler Ökonomie auch bei uns zur Diskussion.

Nicht zuletzt haben wir Deutschen eine Menge mit Südafrika gemeinsam, besonders in der Frage der Bewältigbarkeit von Schuld und Geschichte. „Die Generation weißer Südafrikaner, der ich angehöre, und die nächste Generation und vielleicht noch die übernächste, wird beladen mit der Schande der Verbrechen, die in ihrem Namen verübt wurden, leben,“ schreibt John M. Coetzee in seinem „Tagebuch eines schlimmen Jahres“. Das ist eine Geschichte, die in Deutschland vertraut erscheint. Welche Erbschaft treten die nachfolgenden Generationen egal welcher Hautfarbe in Südafrika an? Und wie verhalten die Staaten des Nordens sich zu der Geschichte des Kolonialismus, die der Welt einen Stempel aufgeprägt hat, deren Spuren nicht getilgt und noch immer nicht versöhnt sind? Diese Fragen können wir im Rahmen unseres Festivals nicht beantworten, wir können aber unsere Aufmerksamkeit auf sie richten und eine

a factor still influencing the curatorial expeditions, of the present day. How does one arrive at the decision to show in Europe this piece or that one from Africa, one artist or another, and what legitimates such choices? The only legitimation is personal. Our presentation is the result of individual research and perspectives. We explicitly do not assume that we have avoided the traps of neo-colonialist tendencies; yet, for all our reservations, we see the visits from the participating African artists and intellectuals as a chance. The question of what “blackness” can mean today, without racist undertones, is as central as the chance to establish a perception of the Other both here and there. The agenda includes questions that are posed locally, to be sure, yet they possess relevance beyond the local context. Just as South Africa is undergoing a process of democratisation and globalisation, so the chances and limits of democracy and the globalised economy are being debated here in Germany likewise.

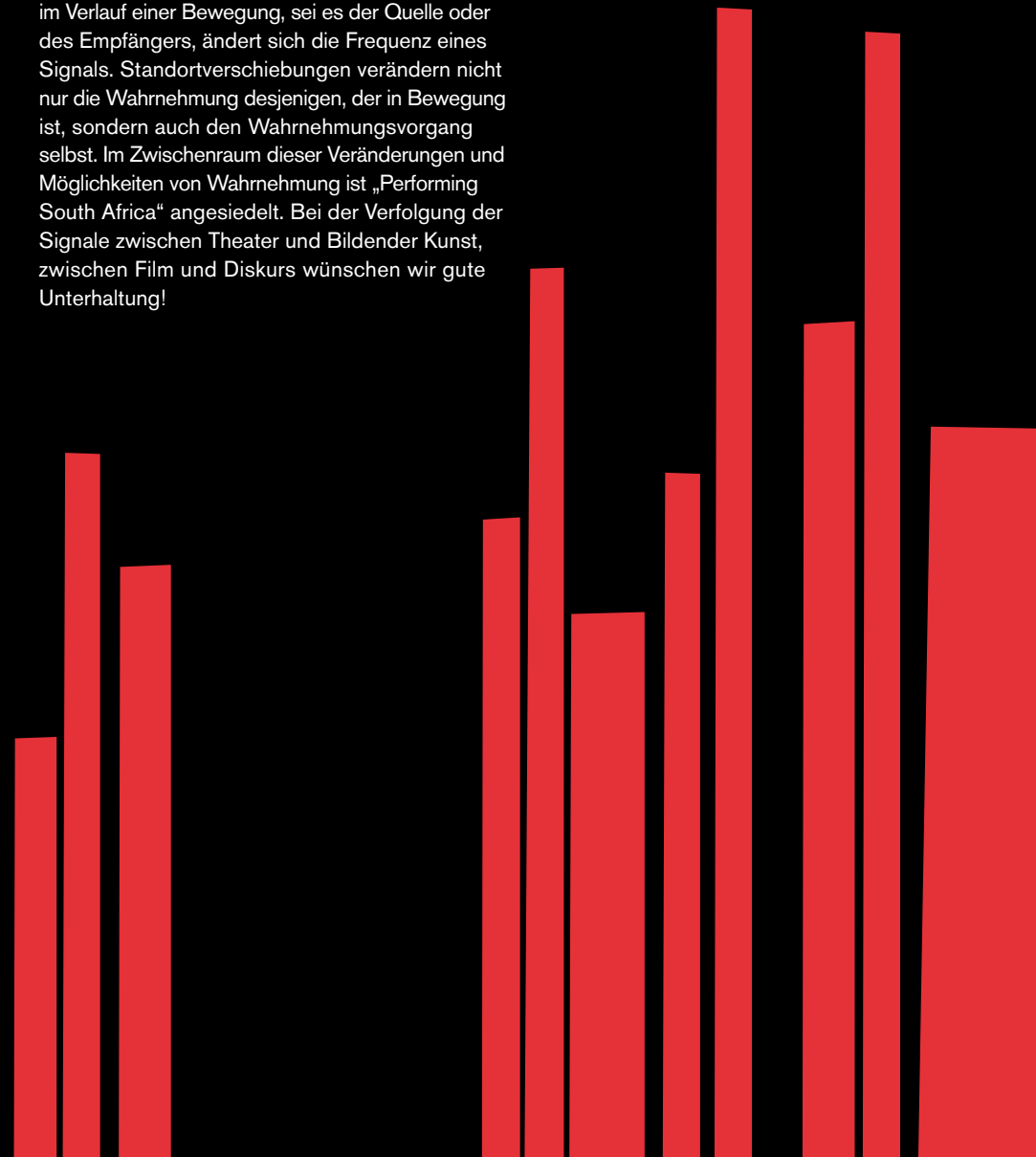
Not least importantly, the Germans have much in common with South Africa, not just in the question of how to deal with culpability and history. “The generation of white South Africans to which I belong, and the next generation, and perhaps the generation after that too, will go bowed under the shame of the crimes that were committed in their name,“ writes John M. Coetzee in his “Diary of a Bad Year”. His words have a familiar ring to German ears. What legacy is passed to the follow-on generations, of whatever skin colour, in South Africa? And how do the states of the northern hemisphere relate to the colonial history indelibly imprinted on the world, its traces neither eradicated nor appeased? These are questions unable to be answered in the scope of our festival. But we can turn our attention to them, and support the joining of forces to take stock of, and present, the current situation. Many of the artistic positions presented at the festival adopt a strategic approach to history, working events from the past into narratives delivered from varying perspectives. Visual artists like Athi-Patra Ruga, Nandipha Mntambo or Gugulective appropriate and displace the tales of other people, re-aligning them in a new context.

Perception depends upon a specific location – that is what the Doppler effect teaches us – and in the course of a movement, be it of the source or of

gemeinsame Bestandsaufnahme unterstützen. Viele der künstlerischen Positionen, die wir zeigen, gehen strategisch mit Geschichte um und übersetzen sie in Geschichten mit unterschiedlichen Perspektiven. Erzählungen anderer werden durch bildende Künstler wie Athi-Patra Ruga, Nandipha Mntambo oder Gugulective angeeignet, deplatziert und neu kontextualisiert.

Wahrnehmung ist von einem spezifischen Standort abhängig – das ist die Lehre des Doppler-Effektes – im Verlauf einer Bewegung, sei es der Quelle oder des Empfängers, ändert sich die Frequenz eines Signals. Standortverschiebungen verändern nicht nur die Wahrnehmung desjenigen, der in Bewegung ist, sondern auch den Wahrnehmungsvorgang selbst. Im Zwischenraum dieser Veränderungen und Möglichkeiten von Wahrnehmung ist „Performing South Africa“ angesiedelt. Bei der Verfolgung der Signale zwischen Theater und Bildender Kunst, zwischen Film und Diskurs wünschen wir gute Unterhaltung!

the receiver, the frequency of a signal changes. Changes in position alter the perception not only of the person in motion, but also the process of perception itself. “Performing South Africa” is sited in the space between these shifts in perception and the possibilities offered. And we hope that you will be well entertained as you follow the course of the signals between theatre and visual art, between film and discourse.



Lieber Thembi,

In Nyanga fragte ich nach ein paar Bieren die Frau, die in dem Haus wohnt, wo die Toilette sei. Sie antwortete, als würde sie mir ein Geheimnis anvertrauen, es gebe keine. Ich bat sie, mir eine andere Möglichkeit zu zeigen. Sie nahm mich am Arm und führte mich in ihr Haus. Dort gab sie mir einen Eimer, und ich pinkelte mitten in ihrem einzigen Zimmer, erleichtert über diese so intime Lösung. In Brasilien nennt man das Huhn auf dieser Postkarte Galhina d'Angola. Ich hoffe, wir sehen uns bald wieder, Cinthia.

Obiger Text stammt von einer Postkarte, die die brasilianische Künstlerin Cinthia Marcelle 2003 an den südafrikanischen Künstler Thembinkosi Goniwe geschickt hat. Das Erlebnis, das sie beschreibt, ereignete sich während einer Kunst-Intervention von Goniwe mit dem Titel „Parties in different spaces“, Teil des fortgesetzten Forschungs- und Kunstprojekts „Very Real Time“ über zeitgenössische Kunst mit Sitz in den beiden größten Städten Südafrikas, Johannesburg und Kapstadt. Ziel des Goniwe-Projekts war die Erforschung „menschlichen Kontakts, sozialer Interaktion, persönlicher Erfahrung und des direkten Dialogs mit verschiedenen Menschen in ihren unterschiedlichen Heimatumgebungen.“ Das auf der Postkarte geschilderte Erlebnis beschreibt eine Realität, die die meisten Menschen teilen, die in südafrikanischen Townships leben, eine Realität, die einen Mangel an grundlegenden Versorgungseinrichtungen einschließt.

„Akuchanywa“, was übersetzt so viel bedeutet wie „Urinieren verboten“, lautete der Titel der Präsentation, mit der sich Gugulective 2007 erstmals einem Publikum öffentlich vorstellte. Das in Kapstadt beheimatete Künstlerkollektiv war Teilnehmer bei X-CAPE, dem alternativen Programm der ersten „Cape Africa

Dear Thembi,

In Nyanga, after drinking some beer, I asked the woman who lives in the house for the bathroom. She answered, as if telling a secret, that there wasn't one. I asked her to show me another possible place. So she touched my arm and led me into her house. There she gave me a bucket and I peed in the middle of the only room, feeling the relief of the solution so intimate. In Brazil, the name of the chicken on this postcard is Galhina d'Angola. I hope to see you soon, Cinthia.

The above is the text on a postcard sent by Brazilian artist Cinthia Marcelle to South African artist Thembinkosi Goniwe in 2003. The incident she describes happened during an intervention by Goniwe called “Parties in different spaces” that formed part of “Very Real Time”, an ongoing programme of research and contemporary art projects located in South Africa's two major cities, Johannesburg and Cape Town. Goniwe's project explored “human contact, social interaction, personal experience and direct engagement with various local people in different spaces.” The event described on the postcard refers to a reality shared by most people living in South African townships, a reality that includes a lack of basic services.

Akuchanywa, translated to mean ‘no urinating allowed’, was the title of Gugulective's very first public showing in 2007. The Cape Town based artists collective were participants in an event called X-CAPE, the fringe programme of Cape Africa Platform's first exhibition, CAPE 07. The exhibition appropriated a sign found at Mlamli's Place, a shebeen in the township of Guguletu (translated to mean “our pride”), the collective uses as an operating space. Before the official end of apartheid as a system of governance, the shebeen (a term of Irish origin for illegal drinking place) functioned,



© Stefanie Wenner

Platform“-Ausstellung, CAPE 07. Die Präsentation übernahm ein Schild von Mlamli's Place, einem Shebeen in der Township Guguletu (übersetzt so viel wie „unser Stolz“), dem Aktionsraum des Kollektivs. Vor dem offiziellen Ende der Apartheid als Regierungssystem fungierte ein Shebeen (ein Ausdruck aus dem Irischen für illegale Kneipe) als unerlaubte Quelle für selbst gebrannten Alkohol und als wichtiger Treffpunkt für schwarze Afrikaner, die sich sonst nirgends treffen konnten. Infolgedessen wurden Shebeens zu einer Plattform für intellektuelle und kulturelle Aktivitäten und waren Ausgangspunkt vieler Karrieren von Musikern, Autoren und Theaterleuten. Inzwischen sind es legale Einrichtungen, geblieben ist aber ihre wichtige Funktion als Kneipe und Treffpunkt, wo hauptsächlich schwarze Afrikaner zusammenkommen, über Politik diskutieren und

as its name would suggest, as an illicit provider of home-brewed alcohol as well as an important meeting place for black Africans who could otherwise not be seen to congregate. As a result they became a platform for intellectual and cultural activity where many musical, literary and theatrical careers were born. Now in correct legal standing, shebeens continue to function as important meeting and drinking places where primarily black Africans may meet, discuss politics and drink to perhaps momentarily drown their realities that for many, still include a lack of basic services.

In light of this history, Gugulective launched itself by appropriating a ready-made public sign that was prohibiting what would normally be a private act, from occurring in public. This negotiation of public and private space is one that is

etwas trinken, um vielleicht für einen Moment die Realität hinunterzuspülen, in der es vielen noch immer am Notwendigsten mangelt.

Vor diesem Hintergrund und unter der Aneignung eines vorgefertigten Hinweisschilds, das einen normalerweise ganz privaten Akt in der Öffentlichkeit verbietet, hatte Gugulective seine Premiere vor Publikum. Die Verhandlung zwischen öffentlichem und privatem Raum ist besonders kompliziert im Fall der Townships, wo die Alltagsrealität des Lebens mit dem Vermächtnis der Apartheid bedeuten kann, dass das System, das keine Sorge für öffentliche Einrichtungen wie Toiletten für Schwarze getragen hat, eine diskretere Verrichtung dieses natürlichen Drangs verhindert. Frauen sind wie üblich zu Alternativlösungen gezwungen, etwa zur Bereithaltung eines Eimers.

Sowohl „Akuchanywa“ wie auch Gugulectives zweite Präsentation „Akuchanywa Apha“ („Urinieren hier verboten“) waren eine Mischung aus Hip-Hop, Literatur und Installationen aus Material, das in der Umgebung von Shebeens gefunden wurde (wie etwa Bierflaschen). Dieses Element des vorgefertigten oder gefundenen Objekts stellt, in diesem Fall auf mehr als nur einer Ebene, Bezüge zu Kunstströmungen wie Dada her, zu dessen einflussreichsten Werken Marcel Duchamps provokative Readymade-Skulptur „Fountain“ (1917) zählt, ein industriell gefertigtes Urinal, das der Künstler wählte.

Mit diesem Spiel zwischen dem öffentlichem und dem privatem Bereich hat Gugulective maßgeblich daran mitgewirkt, Guguletu in der Wahrnehmung der Kunstwelt zu einer „know go area“¹⁾ werden zu lassen. Infolgedessen hat das Kollektiv unterschiedliche Resonanz gefunden, der sich das Anliegen des Kollektivs zum Teil erst noch erschließen muss. Ein lokaler Kunstkritiker beschrieb die dritte Ausstellung des Kollektivs, „Titled“, in einem kürzlich veröffentlichten Artikel als „Versammlung“ und weniger als eine Ausstellung. Dies kann entweder als Fehlinterpretation eines Kritikers verstanden werden, der unbeabsichtigt eine engstirnige Auffassung darüber zum Ausdruck brachte, was eine Ausstellung denn ausmache, oder vielleicht als zutreffende Beschreibung einer Zusammenkunft mit dem Ziel, das Engagement der Gesellschaft zu wecken. Am wichtigsten aber, und gleichzeitig der Grund für

particularly complicated in the case of the township, where the daily realities of living alongside apartheid's legacies may mean that the system that did not cater for public resources such as toilets for black people prevents more discrete attention to this natural urge. Women, as usual found in positions of needing to make alternative, alternative plans such as keeping a bucket.

Both Akuchanywa and Gugulective's second exhibition Akuchanywa Apha ('no urinating allowed here') incorporated a combination of hip-hop, poetry and installations made from materials (such as beer bottles) found in the shebeen environment. This element of the ready-made or the found object, references, or more than one level in this case, such as art movements as Dada for which Marcel Duchamp's provocative readymade sculpture, Fountain (1917), a urinal found by the artist, became one of its most influential works.

With this play between the public and the private domain Gugulective has been instrumental in shaping the art world's imagination into a re-thinking of Guguletu as a "know go area"¹⁾. As a result, the collective has been receiving varying reviews some of which battle to grapple with what the collective sets out to do. For instance, a recent report by a local art critic, after attending the collective's third exhibition called "Titled" described it as a "function" rather than an exhibition. This can either be seen as a failure of the imagination of the reviewer who was unwittingly expressing an insular notion of what constitutes an exhibition, or perhaps a fitting description for a gathering with a purpose for engaging society. Most importantly though, and the reason for the collective's existence, is that the eight young members are inspiring the imagination of the people in Gugulethu and other surrounding townships to imagine their places as sites where intellectual activities can be practiced, witnessed and engaged with.

Over the past two years, the members of Gugulective with the patronage of the local businessman, Mlamli Nyathela (known as Ta Mlamli), have used his shebeen in NY 146 No.15 as their operational base. The NY in this address is an acronym for "Native Yard", a name along with such scientific sounding names as "Site C" in Khayelitsha, that

die Existenz des Kollektivs, ist, dass die acht jungen Mitglieder die Fantasie der Menschen in Guguletu und anderen Townships der Umgebung anregen und ihnen zeigen, dass ihre Siedlungen Orte sind, an denen intellektuelle Aktivitäten praktiziert, erlebt und mitgestaltet werden können.

Während der vergangenen zwei Jahre haben die Mitglieder von Gugulective mit Unterstützung des Lokalunternehmers Mlamli Nyathela (bekannt als Ta Mlamli) sein Shebeen in NY 146 No.15 als Operationsbasis genutzt. Die Abkürzung NY in der Adresse steht für „Native Yard“, ein Euphemismus für ein Wohngebiet der Schwarzen, der in derselben Tradition wie der recht wissenschaftlich klingende Name „Site C“ in Khayelitsha steht, beides Überbleibsel der Apartheid. Seit ihrer Entkriminalisierung haben sich Shebeens wie eine Epidemie in schwarzen Townships ausgebreitet, ohne Regelungen hinsichtlich Alterskontrollen, Öffnungszeiten oder Entfernung zu Schulen – mit den zwangsläufig desaströsen Folgen für die Jungen wie auch die Älteren, denen angesichts steigender Arbeitslosigkeit und unbefriedigender Lebensbedingungen die Perspektiven fehlen. Als Folge davon werden die meisten Shebeens mit Verfall in Verbindung gebracht.

Gugulective setzt mit seinen Aktivitäten bei der Geschichte des Shebeens als Ort von politischem Aktivismus an und versucht das Shebeen als kulturellen Raum und Zentrum progressiven Denkens und Handelns zu reaktivieren. Obwohl sie sich als radikale Gegner politischen Unrechts positioniert haben, sind die Kollektivmitglieder in ihren Arbeitsmethoden frisch und verspielt geblieben. Und gerade über diese Verspieltheit gelingt es ihnen, sich von den diversen Ghettos zu befreien, die im noch existierenden Bild der Apartheid weiter bestehen. Die selbst bestimmten, kritisch engagierten sozialen Projekte von Gugulective stellen die Wahrnehmung der südafrikanischen Kunstwelt (weitgehend eine Welt der Weißen) in Frage, eine Wahrnehmung, die die Kultur der Townships als Opfer sieht, das auf seine Rettung wartet. Indem sie die Dinge selbst in die Hand nehmen, machen sie die Relativität hinsichtlich der „begrenzten Ressourcen“ zu einer Frage der Auffassung, während sie in und mit der reichen Inspiration ihrer Umgebung arbeiten und an einer Strategie des Überlebens festhalten, die von ihren kulturellen

are remnants of the apartheid system. Since their decriminalization, shebeens have spread throughout black townships like a plague, with no regulations to manage such things as age restrictions, business hours or proximity to schools, with the obvious disastrous effects on both young people and adults at a loss for how to deal with rising unemployment rates and unsatisfactory living conditions. As a result, most shebeens have come to be associated with decay from which nothing positive is expected to emerge.

Gugulective take the cue for their activities from the history of shebeens as sites of political activity, and work to re-activate the shebeen space into a cultural site and a hub of progressive thought and activities. Although placing themselves within radical opposition to political injustice, their working methods have remained fresh and playful. It is through their playfulness that they manage to liberate themselves from the multiple ghettos of the lingering apartheid imagination. Gugulective's self-determining, critically engaged social projects challenge the South African art world's perceptions (a largely white world) of the view of township cultures as victimized and awaiting rescue. Taking matters into their own hands, they encapsulate the notion of relativity when it comes to 'limited resources', and work in and with the abundant inspiration of their location and maintain a strategy of survival shaped by their cultural experiences and economic backgrounds.

What makes Gugulective relevant in the present moment is their awareness not only of the past as a platform from which to engage present realities, but also of the lack of stability that this past affords the formation of their identities as young people and the directions that their activism will take. Defined by what they see, hear, smell, touch and experience on a daily basis, the members of Gugulective create works that are immediate products of challenges and contradictions of their realities. How then does one manage the gathering of these experiences curatorially to reflect this present moment as expressed by the collective? An example that may prove useful in this instance is their proposal for "Scratching the Surface" Vol.1 a group exhibition curated by "manje-manje projects" for



© Gugulective

Erfahrungen und wirtschaftlichen Verhältnissen geprägt ist.

Was Gugulective zum gegenwärtigen Zeitpunkt bedeutsam macht, ist ihr Bewusstsein sowohl für die Vergangenheit als Plattform, um aktuelle Probleme anzusprechen, als auch für die mangelnde Stabilität dieser Vergangenheit im Hinblick auf ihre Identitätsbildung als junge Menschen und die Richtung, die ihr Aktivismus nehmen wird. Bestimmt durch das, was sie im Alltag sehen, hören, riechen, berühren und erleben, schaffen die Mitglieder von Gugulective Werke, die unmittelbare Produkte der Herausforderungen und Widersprüche ihrer Realitäten sind.

Nur wie soll man diese Erfahrungen kuratorisch sammeln, damit sie jenen Augenblick widerspiegeln, den das Kollektiv zum Ausdruck bringen möchte? Als hilfreicher Schritt könnte sich der Vorschlag des Kollektivs für die Gruppenausstellung „Scratching the Surface Vol.1“ (August 2008) erweisen, die von „manje-manje projects“ für die AVA

the AVA Gallery in Cape Town (August 2008). The curatorial process with the collective has been a lengthy collaboration involving a number of concepts that have given birth to each other until the realization of the final work, in the form of a series of interventions. Gugulective will undertake to create a series of guerrilla style re-mapping and mark-making exercises that include tagging street names in Cape Town's CBD with NY (Native Yard) addresses. The gallery space will house a concrete pavement slab found in Gugulethu whose surface is inscribed with "NY 7". Placed in a glass case, this testimony to the historical tagging and classification of places and people will be preserved like an archeological object, in a cynical testament to the continuation of forms of tagging and classification. In the context of Cape Town, a city replete with constant reminders of apartheid, these transgressive tactics question these reminders by engaging the time and place that they inhabit. These memorial exercises in mark making that imply a sense of

Gallery in Kapstadt kuratiert wird. Der kuratorische Prozess mit dem Kollektiv ist mit einer extensiven Zusammenarbeit einhergegangen und war von einer Reihe von Konzepten begleitet, die jeweils eine Weiterentwicklung des vorangegangenen waren, bis schließlich das Ergebnis in Form einer Interventions-Serie stand. Gugulective verortet in einer Serie von Guerilla-Aktionen Kapstadt neu und weist unter anderem Straßennamen im Zentrum Kapstadts, dem Central Business District, NY (Native Yard)-Adressen zu. In der Galerie soll eine Gehwegplatte aus Beton ausgestellt werden, die aus Gugulethu stammt und mit der Inschrift „NY 7“ versehen ist. Dieses in einem gläsernen Schaukasten gezeigte Zeugnis der historischen Praxis des Markierens und der Klassifizierung von Orten und Menschen wird wie ein archäologisches Fundstück verwahrt – als zynischer Verweis auf fortgesetzte Formen der Abgrenzung. Im Kontext von Kapstadt, einer Stadt voller Verweise auf die Apartheid, hinterfragt dieses transgressive Vorgehen die Zeugnisse durch den Einbezug der Zeit und der Örtlichkeit, in der sie stehen. Diese Gedächtnisübungen mittels Markierungen, die eine Art Dauerhaftigkeit implizieren, treten in die Fußstapfen früher Höhlenmaler und reihen sich in den Habitus des Taggings und Scratchings von Graffiti-Künstlern ein.

Der amerikanische Künstler Paul Miller alias „DJ Spooky that Subliminal Kid“ verwendete in seinem 2006 für die Luanda Triennale entstandenen Werk mit dem proklamatorischen Titel „New York is Now“ altes Filmmaterial, um „ein Gemälde einer Stadt aus Improvisationen, Disjunktionen und multiplen Rhythmen zu schaffen“. Miller zitiert den Science-fiction-Autor William Gibson mit dem Satz „die Zukunft ist bereits hier, sie ist nur ungleichmäßig verteilt“, und entwirft einen Ort neu, an dem Unterschiedliches gleichzeitig existieren kann. In ähnlicher Weise zielen die Aktivitäten von Gugulective auf eine Zukunft in der Gegenwart, in der Geschichte fast stumm ist und die kulturelle Entwicklung und der Informationsaustausch ein definitiver Weg sind, um sich mit diesen überlappenden komplexen Feldern wieder und wieder auseinanderzusetzen.

¹⁾ Ein Ausdruck, den das brasilianische Kollektiv „Frente 3 de Fevereiro“ während eines Workshops in Berlin (Juni 2006 am HAU) kreierte, bei dem eine Interventions-Serie auf den Straßen sowie bei der Eröffnung der Fußballweltmeisterschaft 2006 stattfand. Der Ausdruck wurde als Alternative für „No-go-Areas“ verwendet.

permanence follow in the footsteps of early cave painters and align with the graffiti artist's habit of tagging and scratching.

When American artist Paul Miller aka 'DJ Spooky that Subliminal Kid', proclaimed that "New York is Now", a title of a work that he created for the Luanda Triennial in 2006, he worked with found archival footage to "create a tapestry of a city made of improvisations, disjunctions, and multiple rhythms". Quoting the science fiction writer William Gibson's expression "the future is already here, it's just unevenly distributed" Miller re-imagines a place where diversities can exist simultaneously. Similarly, Gugulective's activities imagine a future in a present where history is all but silent, and where cultural growth and information exchange is a definitive way to engage with these overlapping complexities again and again and again.

¹⁾ A phrase coined by the Brazilian Collective Frente 3 de Fevereiro during a workshop held in Germany (at the HAU) where a series of interventions were performed in the streets as well as at the opening of the FIFA Soccer World Cup in 2006. The phrase was used as an alternative to "no go areas".

WEISSE VERLEUGNUNG SCHÜRT DEN RADIKALISMUS DER SCHWARZEN IN SÜDAFRIKA – DIE SUCHE NACH EINER NICHT-RASSISCHEN FÜHRUNG

XOLELA MANGCU

Wie so viele andere Gesellschaften, die Traumatisches erlebt haben – Deutschland gehört ebenfalls dazu –, durchlebt auch Südafrika verschiedene Formen der Verleugnung. Die meisten davon sind Verleugnungen der weißen Komplizenschaft bei der Apartheid – einem der schlimmsten Verbrechen gegen die Menschlichkeit. Unter den Weißen herrscht eine gewisse Selbstgefälligkeit und ein Mangel an Reue, der einem häufig buchstäblich den Atem raubt. Es wird so getan, als hätte es keine soziale Katastrophe gegeben, die praktisch die Hälfte der Bevölkerung zu Eingeborenen degradierte. Ich meine damit nicht die Worte der Entschuldigung und Wiedergutmachung, sondern einfach die instinktive Abwehrhaltung, die automatische Solidarität und die ultimative Verleugnung. Diese Kultur des Verleugnens und der rassistischen Solidarität unter Weißen bildet den Hintergrund, vor dem verständlich wird, warum es schwarze nativistische Führer wie Thabo Mbeki geschafft haben, sich immer weiter hinter ihrer Macht zu verschanzen. Sie können immer auf Weiße zeigen und sagen: „Seht, schaut, wie sie leugnen, was sie uns angetan haben. Seht, wie sie sich weigern zu teilen. Seht, wie sie Schwarze weiter missbrauchen und geringschätzen.“ Diese Art der Rhetorik kann für eine vormalis unterdrückte Gruppe von Menschen sehr verführerisch sein, vor allem, wenn sie durch Belege untermauert wird. Es sind nicht einmal schwarze Radikale vonnöten, um auf diese Verweigerungshaltung hinzuweisen. Der ehemalige Vorsitzende der berühmten Wahrheits- und Versöhnungskommission, Erzbischof Desmond Tutu, beschwerte sich bei den Kommissionsanhörungen einmal darüber, dass sich weiße

As with many other societies that have undergone traumatic experiences - with Germany being one of them - South Africa is also going through various forms of denial. These are mainly denials of white complicity to apartheid - one of the worst crimes against humanity. There is a certain smugness and lack of contrition in the white community that is oftentimes quite breathtaking. It is as if there was no social catastrophe that literally consigned half the population to indigenes. I am not even talking the language of apologies and reparations but just an instinctive defensiveness and solidarity and ultimate denial. This culture of denial and racial solidarity among whites provides the backdrop for understanding why black nativist leaders such as Thabo Mbeki have been able to entrench themselves further in power. They can always point to white people and say, “See, look how they deny what they did to us. Look at how they refuse to share the resources. Look at how they continue to abuse and disrespect black people.” That kind of rhetoric can be quite seductive for a formerly oppressed community, especially when backed up by evidence of denial. It does not even require black radicals to point to the denial for what it is. The former chairperson of the much celebrated Truth and Reconciliation Commission Archbishop Desmond Tutu once broke down at the commission’s hearings, lamenting how white South Africans thumbed their noses at the TRC. Author and prominent intellectual and head of the prominent University of Cape Town Njabulo Ndebele traces the denial in the white community to a callousness about black life that is deeply rooted in the apartheid past:

WHITE DENIAL FEEDS INTO BLACK RADICALISM IN SOUTH AFRICA – THE QUEST FOR NON-RACIAL LEADERSHIP BY XOLELA MANGCU

Südafrikaner über die Kommission lustig machten. Der Intellektuelle, Autor und Präsident der Universität Kapstadt, Njabulo Ndebele, führt die Verweigerung der Weißen auf eine Gefühllosigkeit gegenüber dem Leben der Schwarzen zurück, deren Wurzeln tief in die Apartheid-Vergangenheit reichen: „Es existiert ein Kontinuum unbeschreiblicher Gleichgültigkeit und Abgestumpftheit, die damit beginnt, dass Justizminister Kruger sagt, der Tod von Steve Biko¹⁾ lasse ihn kalt ... In all dem schwingt eine Häme mit, die an moralische Verderbtheit grenzt. Diese Kultur der Gleichgültigkeit manifestiert sich im fortgesetzten Schweigen der Weißen über die Schändung der Körper von Schwarzen im heutigen Südafrika.“ Ndebele fordert „einen Wandel in der Identität der Weißen, in der das Weißsein durch die Absorption neuer kultureller Erfahrungen transformiert werden kann ... Dem weißen Südafrika bietet sich jetzt die historische Chance, an der humanistischen Erneuerung unseres Landes teilzunehmen“. Vor diese Herausforderung der Lernfähigkeit sind weiße Südafrikaner seit vierzehn Jahren gestellt. Ich möchte betonen, dass ich hier keinesfalls die Veränderungen bagatellisieren will, die in der Haltung der Weißen seit 1994 stattgefunden haben. Und ich möchte auch nicht alle Weißen über einen Kamm scheren. Das soziale Gefüge der Weißen ist ebenso komplex und differenziert wie das der Schwarzen. Das Moment der Solidarität ist insgesamt aber in der Gemeinschaft der Weißen ebenso stark wie in der Gemeinschaft der Schwarzen. In der öffentlichen Diskussion tritt dies in einer, wie ich sie bei bestimmten Gelegenheiten genannt habe, rassifizierten Mobilisierung der Sympathie zu Tage. Bei Gesetzesverstößen von Schwarzen äußert sich die Voreingenommenheit in einem instinktiven Ruf, häufig von Weißen, hart gegen die Missetäter durchzugreifen. Diese Kultur der Bestrafung ist vielleicht die Konsequenz aus lange aufrechterhaltenen Vorurteilen und Klischees, nach denen Schwarze als das Kind betrachtet werden, das bestraft werden muss. Wenn Weiße Ähnliches tun, wird hingegen in derselben Gruppe der instinktive Ruf nach Verständnis und Vergebung laut. Genau dies passierte, als Schiebereien des früheren Kapitäns der südafrikanischen Cricket-Mannschaft, Hansie Cronje, aufflogen. Ehe man sich versah, war Cronje wieder als Held des südafrikanischen Crickets rehabilitiert. Die rassifizierte Mobilisierung

“There is a continuum of indescribable insensitivity and callousness that begins with justice minister Kruger saying Steve Biko’s death leaves him cold . . . in all this there is a chilling suggestion of gloating which borders on moral depravity. This culture of callousness can be seen in continued white silence about the desecration of black bodies in present-day South Africa.”

Ndebele calls for “a shift in white identity in which whiteness can undergo an experiential transformation by absorbing new cultural experiences . . . an historic opportunity has arisen now for white South Africa to participate in a humanistic revival of our country.” That is the adaptive challenge that has confronted white South Africans over the past fourteen years.

To be sure, I would not want to minimise the changes in attitudes that have happened among whites since 1994. And I would not want to paint white people with one broad brush. The white community is as complex and differentiated as the black community. But on the whole the politics of solidarity are just as strong in the white community as they are in the black community. In the public discourse this plays itself out through what I have on occasion described as a racialised mobilisation of sympathy. The way this bias works is that when black people are caught out in violation of the law, there is an instinctive call, often by white people, to hang them high. This punitive culture is perhaps consistent with long held prejudices and stereotypes about the black as the child who needs to be punished. However, when whites do similar things there is amongst the same community an instinctive call to understand, and forgive.

This is what happened when the former South African cricket captain Hansie Cronje was caught for match fixing. Before we knew it, Cronje was being rehabilitated as a hero of South African cricket. The racialised mobilisation of sympathy has been invoked even in instances where whites have committed gross crimes against black people. The stories of desecration of black bodies abound: a black man pulled by a rope by a truck; a black youth painted all white because he is suspected of theft; a black child shot dead on her mother’s back; a group of whites beat a black man to death and walked away with a slap on the wrist. That is the daily reality of poor black people at the total

The Star

WHY

WAIT

TA



© Image courtesy of the artist and Art Extra, Lawrence Lemaoana: Hierarchy of Colour (100% Zulu Boy), 2007

der Sympathie wurde selbst bei Fällen beschworen, in denen Weiße schwere Verbrechen an Schwarzen verübt hatten. Geschichten über Entwürdigungen von Schwarzen gibt es zuhauf: ein Schwarzer, der an einem Seil von einem Laster gezogen wird; ein schwarzer Jugendlicher, den man komplett weiß anmalte, weil man ihn des Diebstahls verdächtigt; ein kleines schwarzes Kind, das auf dem Rücken seiner Mutter erschossen wurde; eine Gruppe von Weißen, die einen Schwarzen zu Tode prügelt und mit einem Verweis davonkommt. Das ist die Alltagsrealität der verarmten Schwarzen, die in den ländlichen Gegenden weißen Rassisten auf Gedeih und Verderb ausgeliefert sind.

Ich erinnere mich, wie mich ein Freund eines Abends Ende 2000 aufweckte und mir sagte, ich solle den Fernseher anschalten und mir ansehen, wie sechs weiße Polizisten ihre bissigen Hunde auf drei wehrlose junge Schwarze hetzten. Was viele Schwarze aufbrachte, waren die altbekannten Verteidigungsmuster: „das sind Einzelfälle“; „lokal begrenzter Rassismus“; „ein paar faule Äpfel“ usw. Wie verhöhrend hohl, fragte ich mich, müssen diese Aussagen erst in den Ohren der Opfer klingen. Es ist diese Unfähigkeit, Mitgefühl für die Erfahrungen der Schwarzen aufzubringen, die für viele weiße Südafrikaner nach wie vor die große Herausforderung ist.

Die rassistische Mobilisierung von Sympathie wurde erst vor kurzem wieder im Zusammenhang mit dem Prozess gegen den früheren Justizminister Adriaan Vlok bemüht. Zuvor hatte sich Vlok für sein Vorgehen gegen den Geistlichen Frank Chikane, der heute Kabinettssekretär in der Regierung Mbeki ist, entschuldigt. Vlok war für den versuchten Mord an Chikane durch einen Giftanschlag verantwortlich. Als Zeichen der Reue wusch er Chikane die Füße, eine Geste, die mit einer Mischung aus Spott und Anerkennung in den verschiedenen Lagern aufgenommen wurde. Nicht lange danach gab die Generalstaatsanwaltschaft bekannt, man wolle Vlok wegen versuchten Mordes strafrechtlich belangen. Vlok hatte nämlich vor der Wahrheits- und Versöhnungskommission die Wahrheit zum Teil verschwiegen und damit sein Recht auf Amnestie verwirkt. Die Ankündigung einer möglichen Strafverfolgung Vloks löste lautstarken Protest auf Seiten der Weißen aus.

mercy of white racists on the rural farmlands. I remember being woken up by a friend one evening in late 2000 telling me to turn on the television to see six white police officers setting their vicious dogs on three defenseless young black men. What angered many in the black community were the all-too-familiar defensive metaphors: ‘these are isolated incidents’; ‘pockets of racism’; ‘a few bad apples’; etc. And I thought: how mockingly hollow these responses must be in the ears of the victims.

It is this inability to empathise with the experience of black people that remains the adaptive challenge for many white South Africans. I argued this point in one of my columns about good apples covering for bad apples in the white community:

Frankly, I find white resistance to the idea of apologizing to black people astounding. I had always thought that the ability to apologize to those we have wronged, our families, friends and even strangers, was a hallowed moral value. To reconcile with others was to reconcile with oneself. So why not apply this most redeeming human quality to racial reconciliation?

The racial mobilisation of sympathy was evident more recently around the prosecution of former minister of police in the apartheid government, Adriaan Vlok. Earlier Vlok came out to apologise for his actions towards Reverend Frank Chikane, who is now the cabinet secretary in the Mbeki government. Vlok was responsible for attempted murder against Chikane by authorizing poisonous materials. As a sign of contrition Vlok offered to wash Chikane's feet, a gesture that was met with a mix of ridicule and appreciation by different sectors of the community. Not long after that the National Prosecuting Authority announced that it would prosecute Vlok for attempted murder. But Vlok had not confessed during the TRC and because of that forfeited his right to amnesty. The announcement of Vlok's possible prosecution was met with loud protestation in the white community.

I am personally of the view that we should bring an end to all prosecutions. The only argument

Ich persönlich bin der Ansicht, dass wir sämtliche Verfahren einstellen sollten. Mein einziges Argument ist, dass wir ansonsten nur die Büchse der Pandora öffnen. Es ist so ziemlich der einzige Bereich unseres öffentlichen Lebens, bei dem ich bereit bin zu sagen, man solle die Vergangenheit ruhen lassen. Ich möchte Weiße dringend bitten, diese gewissermaßen allgemeine Amnestie als weiteres Fenster zur Versöhnung anzusehen.

Carl Niehaus vom ANC hat in einem Artikel der City Press verdeutlicht, wo weiße Südafrikaner in ihrem Wandlungsprozess ansetzen könnten:

„Die zugrunde liegenden Verflechtungen der mangelnden Bereitschaft, das ganze Übel und die Verderbtheit der Apartheid anzuerkennen und sich damit zu konfrontieren, ist zu einem Hemmnis für den weiteren Wandel in Südafrika geworden. So lange ein beträchtlicher Teil der Weißen den tief sitzenden und uneingeschränkten Rassismus leugnet, der der Kern und das Wesen der Apartheid war, wird es für sie unmöglich sein, ein Teil des neuen Südafrika zu werden.“

Es wäre ein Leichtes für Niehaus gewesen, den Weg zu wählen, den viele Weiße gehen. Er hätte sagen können: „Ich bin kein Teil der moralisch verkommenen Vergangenheit. Ich habe fünfzehn Jahre in den Gefängnissen der Apartheid geschmachtet.“ Angesichts der schrecklichen Qualen, die er als weißer Gegner der Apartheid durchlitten hat, hätte er aus der liberalen Perspektive eines Einzelnen jedes Recht dazu gehabt. Stattdessen sagt er jedoch: „Ich bin ein Weißer und ich möchte mich an alle weißen Leser wenden. Ihr seid Weiße in diesem Land mit seiner besonderen Geschichte, und es ist eine unleugbare Tatsache, dass jeder von uns, ich eingeschlossen, von der Apartheid profitiert hat. Niemand von uns kann der Schuld dieser Realität entfliehen.“ Niehaus weigert sich nicht nur, auf sein eigenes Opfer hinzuweisen (was für sich allein schon ein bemerkenswerter Akt von Opferbereitschaft und Selbstlosigkeit ist), sondern gesteht ein, dass einfach auf Grund seines Weißseins schreckliche Dinge in seinem „Namen“ getan wurden. Und so steht nach vierzehn Jahren unserer Demokratie noch immer die Frage im Raum: Wo ist die Führung, die den weißen Südafrikanern den Weg nach vorne in diese humanistische Erneuerung weist? Dieses Fehlen einer überragenden moralischen Führung beschränkt sich im Übrigen nicht nur auf die konservativen Weißen. Selbst liberale

I would make against prosecutions is that it is like opening a Pandora's Box. This is about the only area of our public life where I am willing to say let bygones be bygones. I would urge whites to see that kind of general pardon as yet another window for reconciliation.

The ANC's Carl Niehaus articulated where white South Africans could begin their transformative process in an article that appeared in City Press:

“The underlying implications of the lack of preparedness to accept, and confront oneself with, the full evil of and depravity of apartheid has become a stumbling block for continued transformation in South Africa. As long as the deep and unmitigated racism that was the heart and essence of apartheid is denied by a substantial part of the white community, it will become impossible for them to become part of the new South Africa.”

Niehaus could have easily adopted the tack taken by many white people. He could have said: “I am not part of a morally depraved past. I languished in apartheid's jails for fifteen years.” From a liberal individual perspective he would have been more than justified, given the terrible torture he went through as a white opponent of apartheid. Instead he says: ‘I am a white man and I want to address all the whites in this audience. You are white in this country with its particular history, and it is an undeniable fact that each one of us, myself included, benefited from apartheid. No one of us can escape the guilt of that reality.’ Not only does Niehaus refuse to point to his own sacrifices (which itself is a remarkable act of sacrifice and selflessness), but he acknowledges that simply by virtue of his whiteness terrible things were done in his ‘name’. And so fourteen years into our democracy the question still remains: where is the leadership to take white South Africans forward into this humanistic revival? And by the way this lack of a larger than life moral leadership is not only limited to the conservative whites. Even liberal and progressive whites have not taken up the cudgels. Helen

und progressive Weiße wollten keine Lanze brechen. Helen Suzman, die mühelos eine Staatsfrau vom Format Mandelas hätte werden können, schaffte es nicht, sich über den Kontext der Demokratischen Partei und der Last, die der Partei nun aufgebürdet ist, hinaus zu profilieren.

Wir müssen daher unsere weißen Brüder und Schwestern noch immer fragen, wo die Führer sind, die Vorbild für alle unsere Kinder sein könnten, vor allem aber für die weißen Kinder, die in einer neuen Epoche groß werden? In hunderten Klassenzimmern im ganzen Land lernen schwarze und weiße Kinder ohne die ganze Rassendiskussion ihrer Eltern miteinander zu leben. Vielleicht wird es die Aufgabe dieser Kinder sein, neue Wertesysteme in der Gemeinschaft der Weißen zu etablieren und damit eine andere Generation weißer Führer in der Gesellschaft zu ermöglichen. Doch kann dies ohne Vorbilder gelingen?

Andererseits ist diese Forderung nach weißer Führerschaft nicht unproblematisch – brauchen wir wirklich eine rassendefinierte Führerschaft, wenn unser erklärtes Ziel doch eine Gesellschaft ist, in der Rasse keine Rolle mehr spielt? Jetzt sagen manche, dass wir alle farbenblind sein sollten – es sollte keinen Unterschied machen, wenn weiße Kinder sich Nelson Mandela oder Nadine Gordimer zum Vorbild nehmen. Alle Menschen sind gleich. Ich kann diese Sicht nicht unterschreiben. Ich glaube, dass die Frage der Rasse noch immer eine Rolle spielt und dass unsicheren Weißen durch eine weiße Führung geholfen werden kann, die sich nicht an ihre ureigenen Ängste wendet, sondern sie dazu auffordert, mit neuen Formen des Seins zu experimentieren. Die Herausforderung ist nicht, die empirische Realität der Rasse in Südafrika zu leugnen, sondern Wege zu erkennen, die diese Unterschiede beim Bau einer Gesellschaft überwinden, in der Vielfalt und Gleichheit einen Wert besitzen. Solange sowohl Schwarze als auch Weiße in ihrer jeweiligen Verleugnungshaltung verharren – auf Seiten der Schwarzen das Leugnen von HIV/Aids, Verbrechen, Korruption und Simbabwe, auf Seiten der Weißen das Leugnen von Rassismus mitten unter ihnen – so lange wird das Ziel einer wirklich rassenfreien Gesellschaft in Südafrika nicht zu verwirklichen sein. Leider ist seit Nelson Mandela niemand in Sicht, der die nötige Führungsrolle übernehmen könnte, um eine solche Gesellschaft zu errichten.

Suzman, who could easily have become a stateswoman like Mandela, could not elevate herself beyond her association with the Democratic Party with all the racial baggage it now carries.

And so we must still ask our white brothers and sisters in the white community where are the leaders who could be role models for all our children, but particularly white children growing up in a new era? In hundreds of classrooms throughout the country black and white children are learning to live with each other without all the racial fuss of their parents. Maybe the project of injecting new value systems in the white community and therefore a different breed of white leaders in the broader society will be the task of the children. But can this be done without white role models?

But then this calling for white leadership raises a conundrum – do we really need race-based leadership if we profess to live in a non-racial society? There are those who argue that we should all be colour blind – it should make no difference if white kids have Nelson Mandela or Nadine Gordimer as their role models. People are all the same. I do not subscribe to this view. I believe that race still matters and insecure white people can be helped along by a white leadership that does not appeal to their basest fears but challenges them to experiment with new ways of being. The challenge is not to deny the empirical reality of race in South Africa but see way in which we can harness those differences in building a society that values diversity and equality. For as long as both blacks and whites are locked in their respective domains of denial – the black denial of the experience of HIV/AIDS, crime, corruption and Zimbabwe, and the white denial of racism in their midst – then for that long the goal of building a truly non-racial society will remain elusive in South Africa. Unfortunately no one since Nelson Mandela has emerged to provide the kind of leadership necessary for building such a society.

¹⁾ Steve Biko, südafrikanischer Bürgerrechtler, gründete die Black Consciousness Bewegung. Er starb am 13. September 1977 an einer Kopfverletzung, die ihm während eines Polizeiverhörs zugefügt wurde.

TOWNSHIP STORIES

REGIE: MPUMELELO PAUL GROOTBOOM

HAU 2 18. UND 20. SEPTEMBER 2008 / 20.00 UHR, 19. SEPTEMBER 2008 / 20.30 UHR

Der Autor, Regisseur und Filmemacher Mpumelelo Paul Grootboom gilt als junger Black African Shooting Star: In „Township Stories“ erzählt er Geschichten aus dem zeitgenössischen Südafrika, von Liebe und Gewalt, von Aufbruch und Resignation.

„Township Stories“ ist ein psychologisches Stück über die Brutalität des heutigen Lebens in schwarzen Townships. Mit seinem cineastisch schnellen Bildertheater greift Grootboom Themen auf, die vor nicht allzu langer Zeit noch als Tabus in seinem Heimatland galten: Vergewaltigung, Mord und Polizeübergreife, Gewalt in der Familie. Erzählt wird die Geschichte eines jungen Mädchens, das sich aus den Fesseln der Familie befreit und dessen Vater einen Killer engagiert. Entlang dieses Plots verwebt Grootboom vier Geschichten. Immer mehr Personen und ihre Perspektiven werden in die mörderische Hetzjagd involviert, wobei sich ein Kaleidoskop erschreckender Zusammenhänge entfaltet. Gleichzeitig aber entdeckt die Vielfalt der Sichtweisen die Relativität der Ereignisse. Der in Soweto aufgewachsene Grootboom sieht es als seine künstlerische Pflicht, die Dinge so zu zeigen, wie er sie erlebt hat. „Man muss sich bewusst sein, dass die meisten Serienmörder traumatisiert sind. Emotional, sexuell und psychisch als Kinder missbraucht“, heißt es in einer Szene.

Autoren von „Township Stories“:
Mpumelelo Paul Grootboom und Presley Chweneyagae

In „Township Stories“ the writer, theatre director and filmmaker Mpumelelo Paul Grootboom (who is also considered a young black African shooting star) tells tales from contemporary South Africa, tales of love and violence, of new beginnings and resignation.

„Township Stories“ is a psychological piece about the brutality of present-day life in black townships. Grootboom and his cinema-paced theatre of images address subjects until recently viewed as taboo in his home country: rape, murder and police assaults, domestic violence. The piece tells the story of a young girl who manages to escape from the bondage of her family. Her father responds by hiring a contract killer. Grootboom weaves four stories into his plot. More and more people, together with their perspectives, are drawn into the murderous chase, and a kaleidoscope of ghastly connections unfolds. But at the same time the variety of perspectives reveals the relative nature of events. Grootboom, who grew up in Soweto, sees it as his duty to show things the way he experienced them. “One must be aware that most serial murderers are traumatised. Emotionally, sexually and mentally abused as children,” it is said in one scene.

TOWNSHIP STORIES
DIRECTOR: MPUMELELO PAUL GROOTBOOM

Township Stories



Meine bisherigen Arbeiten sind Teil meiner Untersuchungen über die Möglichkeiten von Material und Produkt der Kunst. Durch den Gebrauch des kulturell und historisch befrachteten Materials der Kuhhaut habe ich versucht, die Wahrnehmung der Rollen zu hinterfragen, die Männern und Frauen in der Gesellschaft zugewiesen werden. Durch die Einbeziehung meiner Person als gleichzeitiges Objekt und Subjekt der Kunst habe ich das breite Interpretationsspektrum der „idealen Frau“ und Auffassungen von Femininität untersucht. Ich habe dieses Medium dazu verwendet, die Assoziationen aufzubrechen, die man herkömmlich mit körperlicher Präsenz, Weiblichkeit, Sexualität und Verwundbarkeit verbindet.

Auslöser für mein neues Projekt war das Interesse am Stierkampf. Im modernen Mosambik wird dieser Sport bis heute mit der Kolonialzeit assoziiert, als das Land unter portugiesischer Herrschaft stand. In der heute verlassenen Stierkampfarena Praça de Touros in Maputo trugen früher schwarze Mosambikaner zur Unterhaltung der portugiesischen Kolonialherren Stierkämpfe aus. In Portugal finden noch immer Stierkämpfe statt und besitzt dieser Sport in manchen Kreisen einen wichtigen Stellenwert. Der Stierkampf ist immer ein sehr patriarchalischer Sport gewesen; keine Frau wird darin bestärkt, Stierkämpferin zu werden. Mit diesem Projekt hoffe ich, das patriarchalische Wesen dieses Sports ebenso zu hinterfragen wie seine koloniale Aura, mit der er in Mosambik erlebt wurde, und daraus eine neue Synthese aus Modernität und Tradition zu entwickeln.

Die neue Medienarbeit, „Ukungenisa“, basiert hauptsächlich auf Videoaufnahmen sowie einer Fotoserie und stellt die erste Phase meines größeren Projekts dar, für das ich den Stierkampf erlernen und am Ende einen eigenen Stierkampf austragen werde. Ich habe ein eigenes Stierkampfkostüm, betitelt „Ntfombi Mfana“ – „Junge/Mädchen“ (2007), aus Kuhhaut entworfen, um die Grenzen der Kluft zwischen Männlichem/Weiblichem weiter zu untersuchen. Mit Arbeiten wie „Europa“ und „Mlwa ne Nkunzi“ (beide 2008), die Teil dieses Projekts sind, unternehme ich den Versuch, die historischen, zeitgenössischen und klassischen Darstellungen von Frauen in der Stammeskultur wie auch in der feministischen Debatte und der griechischen Mythologie auszuhebeln.

The work I have created to date has been part of my investigation of the possibilities of art material and product. Through using the culturally and historically loaded material of cowhide, I have sought to challenge perceptions of male and female assigned roles within society. Through the use of myself as object and subject of my art creation, I have investigated the broader themes of interpretations of 'ideal female' and notions of femininity. I have used this medium as a means to subvert expected associations with corporeal presence, femininity, sexuality and vulnerability.

I have begun a project that was sparked by my interest in the sport of bullfighting. Within the context of modern day Mozambique, this sport is still associated with the colonial era when the country was under Portuguese rule. The now abandoned Praça de Touros in Maputo is a bullfighting arena where black Mozambicans once fought for the entertainment of the colonial Portuguese. In Portugal however, this sport is still practiced and seen as important within certain communities. This sport remains very patriarchal; no women are encouraged to be fighters. My hope for this project is to challenge the patriarchal nature of this sport and the colonial nature of how it was experienced in Mozambique, and through this develop new syntheses out of modernity and tradition.

This new media work, „Ukungenisa“ (based primarily on video), accompanied by photographs that I have created is the first phase of my larger project in which I will be trained as a bullfighter and eventually have my own bullfight. I have created my own bullfighting jacket out of cowhide titled, „Ntfombi Mfana“ – „girl/boy“ (2007), to further explore the boundaries of the male/female divide. Through works such as „Europa“ and „Mlwa ne Nkunzi“ (both 2008), which form part of this body of work; I make attempt to unseat historical, contemporary as well as classical representations of women in tribal culture as much as feminist debate and Greek mythology.

The story of the young Europa being seduced by the god of gods, Zeus, disguised as a bull caught my interest. Greek mythology tells the tale of Pasiphaë, the wife of Minos, son of Europa and Zeus, giving birth to a Minotaur (half man half bull). In this work I have represented myself as all



Ukungenisa (2008) von Nandipha Mntambo. © Jac de Villiers

Die Geschichte der jungen Europa, die vom Göttervater Zeus in Gestalt eines Stiers verführt wird, hat mich neugierig gemacht. In der griechischen Mythologie gebiert Pasiphaë, Frau des Minos, der ein Sohn von Europa und Zeus war, den Minotaurus (halb Mensch, halb Stier). In dieser Arbeit verkörpere ich alle drei Figuren der Geschichte: die junge Frau, den Verführer und das Monster, das aus ihrer Vereinigung entstand. „Mlwa ne Nkunzi“ ist ein Foto-Diptychon, das mich auf einem Bild als Kämpferin (Mlwa) posierend und auf dem anderen als den Stier (Nkunzi) zeigt. Hier klingt ein Swazi-Ritual für junge Männer an, bei dem mit blanken Fäusten ein Stier zu Tode geprügelt wird, aber auch eine Reminiszenz an die Stierkämpfe im Mosambik der Kolonialzeit und im modernen Portugal. In jedem einzelnen Werk aus der Serie betrachte ich die Themenkomplexe Sexualität, Mann/Frau, innerer/öffentlicher Konflikt oder Wettstreit und den schmalen Grat zwischen dem Abstoßenden und dem Anziehenden. Mein Ziel ist es, Anstöße für neue Interpretation und Auseinandersetzung mit meinen Werken zu geben und eine neue Debatte über die Kunst in ihrer Form als Objekt und Subjekt anzuregen.

three characters within this story: the young woman, the seducer and the monster that resulted from their union. „Mlwa ne Nkunzi“ is a photographic diptych showing myself posed as the fighter (Mlwa) in one image, and as the bull (Nkunzi) in the other, includes reference to a Swazi ritual for young men in which they use their fists to beat a bull to death, but also recalls the bullfights of colonial Mozambique, and modern day Portugal. Within each of the works that form part of this series I explore the broader themes of sexuality, male/female, internal/public conflict or contest and the thin line between the repulsive and attractive. My aim is to inspire new interpretations and engagement with the works I create as well as inspire new debate around the art object and subject.

NANDIPHA MNTAMBO: UKUNGENISA

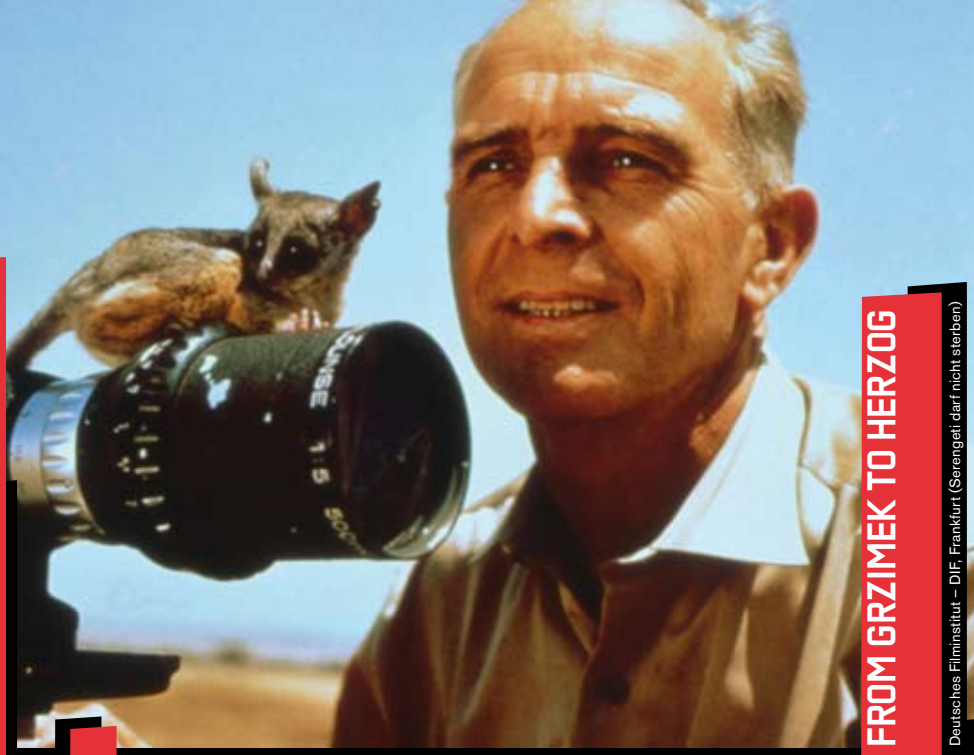
HAU 2 FOYER 18. BIS 20., 25. BIS 27. SEPTEMBER 2008 / 19.00 UHR, AM 19. SEPTEMBER 2008 / 18.00 UHR

GESPRÄCH MIT NANDIPHA MNTAMBO

EIN PLATZ FÜR WILDE TIERE: FILMISCHE EXPEDITIONEN VON GRZIMEK ZU HERZOG

FILMVORTRAG VON TONY KAES

HAU 1. 19. SEPTEMBER 2008 / 19.00 UHR



Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt (Serengetti darf nicht sterben)

Warum projiziert der deutsche Nachkriegsfilm Afrika als Paradies, das der Rettung bedarf? Welche Phantasmen da wirksam werden, woher sie stammen und wie sie funktionieren, lässt sich an den Filmen von Bernhard Grzimek in den 50er und Werner Herzog in den 70er Jahren ablesen. Kolonialismus und Utopie, Ökologie und Ausbeutung verschränken sich dabei, und das Erhabene kippt oft in unfreiwillige Komik um. In jedem Fall erscheint der Mensch als Störfaktor der „wilden Natur“. Ein Vortrag mit Filmbeispielen.

Why does post-war German film portray Africa as a paradise in need of rescue? The origin and the function of the phantoms that come to bear in such notions are discernible in the films made by Bernhard Grzimek in the 1950s and by Werner Herzog in the '70s. As colonialism and utopia, ecology and exploitation become increasingly intertwined, the sublime often veers into involuntary comedy. In either case, the human being is shown as an interference factor in "wild nature". Lecture with film excerpts.

A PLACE FOR WILD ANIMALS: FILM EXPEDITIONS FROM GRZIMEK TO HERZOG FILM LECTURE BY TONY KAES

MINNETTE VÁRI: QUAKE

HAU 1. 19. SEPTEMBER 2008 / 20.30 UHR

„Quake“ ist eine Betrachtung gegenwärtiger Geopolitik, insbesondere der Welt in ihrem apokalyptischen Betriebsmodus. Jenseits der Erzählungen über Aufruhr, die sich von alten Mythologien über moderne Zukunftsvisionen bis zur Darstellung globaler Nachrichten fortsetzen, wollte ich die ursprüngliche Bedeutung von Apokalypse als „Enthüllung“ nicht verlieren.

Die visuelle Dynamik von „Quake“ macht die Unmöglichkeit deutlich, das gesamte Archiv menschlicher Erfahrung zu erfassen. Während Städte erblühen und wieder vergehen und verborgene Stürme wüten, lassen ziehende Figuren den Betrachter wieder allein, und wir denken sorgenvoll an das, was vergessen ist. Eine gewisse Sehnsucht erfüllt diese Arbeit, ein Bewusstsein, dass wir alle Nomaden sind, die nur eine Handvoll Sand greifen können, und mit ihr nur die Handvoll Wissen und Informationen, die sie bietet. Und doch müssen wir akzeptieren, dass dieses Rauschen niemals nur eine Bedeutung hat. Dadurch, dass „Quake“ alle Augenblicke gleichzeitig beschwört, aber in seiner nahtlosen Schleife das Gegenteil linearer Zeit eröffnet, scheint es genau an der scharfen Schnittkante von Wissen, Erinnerung und Erfahrung zu sitzen.

“Quake” is a reflection on contemporary geopolitics, in particular about the world existing in an apocalyptic mode. Besides the narratives of tumult handed on from ancient mythologies through to contemporary popular science fiction to the portrayals and posturings of global news, I wanted to retain the original sense of apocalypse as a ‘lifting of the veil’ - a discourse of revelation.

The visual dynamics in “Quake” suggest that is that it is not possible to encompass the entire archive of human experience. As these cities rise and fall and the subterranean storms roil, the wandering figures leave the viewer behind, and we worry about what is forgotten. There’s that sense of longing in the work, that we are all nomads who can only grasp a handful of sand, with the knowledge and information that it contains, yet must accept that there can never be only one signal to this noise. It’s as though Quake, in evoking all moments at once and yet, in its seamless looping offers the very opposite of linear time, sits at the edge of a radical fissure in the very fabric of what can be known, remembered or experienced.

GUGULECTIVE: SIPHI?

VOR DEM HAU 2 19., 20., 25., 26., 27. SEPTEMBER 2008 / 19.30 UHR

LECTURE-PERFORMANCE VON GUGULECTIVE: HAU 3, 19. SEPTEMBER 2008 / 21.00 UHR

„Siphi?“ ist ein Wort aus der Sprache der Xhosa und bedeutet so viel wie „Wo sind wir?“ Diese Frage stellt das Thema von Ort und Raum zur Diskussion und hinterfragt Auffassungen des Selbst nicht nur individuell, sondern auch als Kollektiv in Deutschland. Sie impliziert die Frage nach der nationalen Identität im Südafrika nach 1994 und was es für uns als Kollektiv bedeutet, in der Architektur der Apartheid zu arbeiten.

Vor diesem Hintergrund will das Kollektiv eine Reihe von Performances und Stadtspaziergängen veranstalten und den „Bleistifttest“ durchführen. 1949 wurden gemischtrassige Ehen in Südafrika verboten und mit dem Sittenwidrigkeitsgesetz, dem „Immorality Act“, der erste Grundstein der Apartheidsgesetze gelegt. 1950 wurde das Gesetz zur Registrierung der Bevölkerung, der „Population Registration Act“, erlassen, nach dem die äußere Erscheinung eines Menschen seine Rassenzugehörigkeit bestimmt. Gab es irgendwelche Zweifel seitens der Behörden bezüglich der Hautfarbe einer Person, kam der Bleistifttest zum Zug: Ein Stift wurde in das Haar gesteckt, und wenn er dort blieb und nicht herunterfiel, signalisierte dies krauses Haar. Die Person wurde dann als coloured (farbig) oder schwarz eingestuft. Fiel der Stift hingegen herunter, galt die Person als weiß.

„Uguqula Ibatji“ (das Innere einer Jacke nach außen stülpen) war ein Ausdruck, den die Migranten der Xhosa auf jene anwandten, deren Rassenzugehörigkeit neu klassifiziert worden war. In der Regel waren es Schwarze, die sich als Coloureds (Farbige) reklassifizieren ließen, um in den Genuss der Privilegien zu kommen, die der Apartheidsstaat den Coloureds zugestand. Die Performance „Uguqula Ibatji“ zielt darauf ab, die Identität als soziales Konstrukt zu hinterfragen, sie hat das Ziel rassistische Stereotype zu dekonstruieren.

„Siphi?“ is a Xhosa word denoting “Where are we?” This question raises issues of place and space, of our individual and collective identity, and interrogates notions of self not only as individuals but our collective position in Germany. It questions national identity within post '94 South Africa and what it means for us as a collective to be working in apartheid architecture.

With this in mind the collective will take on a number of performances, walking performance and the pencil test. In 1949, mixed marriages were banned in South Africa and the Immorality Act became the first major piece of apartheid legislation. In 1950, the authorities implemented the Population Registration Act whereby race was defined by appearance. If there was any doubt on the part of the authorities about the colour of a person's skin, they would resort to the pencil test. A pencil would be pushed into the person's hair, and if it remained in place without dropping, it signified frizzy hair. The person would then be classified as coloured or black; if the pencil fell out, the person would be classified as white.

Uguqula Ibatji (to turn a jacket inside out) was a term used by xhosa migrants to refer to those who had undergone race reclassification. This would usually be black people reclassifying themselves as coloured people on account of the privileges afforded to coloured people by the Apartheid state. The performance “Uguqula Ibatji” aims to interrogate identity as a social construct, it aims to deconstruct racial stereotypes.

Another performance is „Silenced screams“. This is a performative sound installation bringing to the foreground realities faced by many women in South Africa and abroad, questioning the silenced and unsaid. Living in an urbanized cultural society, one would expect certain cycles to be easily broken and gender differences to be put aside. Unfortunately,

GUGULECTIVE: STADTSPAZIERGANG PERFORMANCE IN BERLIN

Eine weitere Veranstaltung ist die performative Soundinstallation „Silenced screams“, in deren Mittelpunkt die Lebensrealität steht, der sich viele Frauen in Südafrika und anderen Ländern ausgesetzt sehen und die dem Schweigen nachforscht und das Ungesagte hinterfragt. Angesichts eines Lebens in einer urbanisierten Kulturgesellschaft sollte man erwarten, dass bestimmte Muster und Geschlechterunterschiede einfach durchbrochen werden können, doch leider ist das nicht der Fall. Viele Frauen sind jeden Tag häuslicher Gewalt ausgesetzt, schweigen jedoch darüber – am stärksten in den Townships und den illegalen Siedlungen, wo es die Norm geworden ist, eine solche Realität zu akzeptieren.

Was bedeutet es, kollektiv zu arbeiten? Was bedeutet es, Südafrikaner zu sein? Was bedeutet es, Schwarzer zu sein? „Siphi?“ will Fragen stellen und die Themenkomplexe Identität, Ort, Raum, Dislokation und Anderssein durchleuchten.

Die Performance des Kollektivs setzt sich mit den Themen Immigration, städtischer Raum und kultureller Austausch auseinander. Gugulective wird elf Jugendliche aus Berlin in diese Spaziergänge einbinden und den Verlauf auf Video und Fotos festhalten und schriftlich dokumentieren. Jeder Jugendliche wird die Rolle eines Führers für ein Mitglied von Gugulective übernehmen. Die dabei stattfindende politische, kulturelle und künstlerische Interaktion zwischen beiden Seiten (Südafrika und Berlin) wird analysiert und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in einem Essay schriftlich festgehalten werden.

that is not the case. Many women face the reality of daily domestic violence yet still remain silent – this is most evident in townships and informal settlements where it has become the norm to accept such a reality.

What does it mean to work collectively? What does it mean to be South African? What does it mean to be black? „Siphi?“ aims to ask questions and to interrogate issues of identity, place, space, dislocation and otherness.

GUGULECTIVE: WALKABOUT PERFORMANCE IN BERLIN

The collective's performance deals with issues of immigration, urban space, and cultural exchange. Gugulective will involve eleven high-school students from Berlin during these walks, and to document the process in video, photography, and in writing. Each of the students will play the role of a guide to a different member of Gugulective. During this process, the political, cultural and artistic interaction and involvement between the two sites (South Africa and Berlin) will be probed, and the information obtained from this intervention gathered by the students in order to compile an essay.

AM RAND DES ABGRUNDS: ZUR LAGE DER DEMOKRATIE IN SÜDAFRIKA

VORTRAG VON XOLELA MANGCU

HAU 3 19. SEPTEMBER / 21.00 UHR, ANSCHL.
GUGULECTIVE IM GESPRÄCH MIT XOLELA MANGCU

In seinem Vortrag wird Xolela Mangcu erörtern, wie Nationalismus von Schwarzen und Weißen auch heute noch die Entwicklung einer nicht-rassistischen Gesellschaft in Südafrika behindert. Mangcu analysiert dies am Beispiel des rassistischen Nationalismus, wie er von Nelson Mandelas Nachfolger Thabo Mbeki praktiziert wird. Er wirft darüber hinaus einen kritischen Blick auf die fortgeführte Politik der Verweigerung innerhalb der weißen Gemeinschaft. In seinem Fazit stellt Mangcu die Forderung nach einer neuen post-nationalistischen Politik und einer neuen Generation politischer Führer jenseits der Freiheitskämpfer.

TO THE BRINK: THE STATE OF DEMOCRACY IN SOUTH AFRICA LECTURE BY XOLELA MANGCU

In his talk Xolela Mangcu will discuss how the political of black nationalism and white nationalism continue to frustrate the building of a non-racial society in South Africa. Mangcu does this by analysing the politics of racial nationalism practised by Nelson Mandela's successor Thabo Mbeki. He also critically examines the continued politics of denial in the white community. In the end Mangcu calls for a new post-nationalistic politics and a new generation of leaders beyond the freedom fighters.

Image courtesy of the artist and Art Extra, Athi-Patra Ruga, ...the naivety of Beiruth 6, 2008, Photographer: Chris Saunders



TOO CLOSE FOR COMFORT: ZUGEHÖRIGKEIT UND ENTORTUNG IN DER ARBEIT SÜDAFRIKANISCHER VIDEOKÜNSTLER

PRÄSENTATION MIT EINFÜHRUNGEN, HAU 1 20. SEPTEMBER, 19.00 UHR

19.00 UHR

LUCY RAYNER - BEGRÜSSUNG UND EINFÜHRUNG

LEORA FARBER - GESPRÄCH

VIDEO 1

STEPHEN HOBBS - GEMEINSCHAFTSARBEIT MIT
ANDRE PRETORIUS

„OUT OF ORDER - A USER'S GUIDE TO A DYSFUNCTIONAL
CITY“, 1997

VIDEO 2

NADINE HUTTON

„NIGHTWATCH: ZION“, 2006
„IGNORE ME“, 2008

VIDEO 3

SAM NHIENGETHWA

„TOWNSHIPS RE-VISITED“, 2006

VIDEO 4

WILLIAM KENTRIDGE

„SOBRIETY, OBESITY AND GROWING OLD“, 1991

PAUSE

20.30 UHR

KÜNSTLERSPRÄCH

MOCKE JANSEN VAN VEUREN - EINFÜHRUNG
ZUM VIDEO „THE MINUTES PROJECT“

VIDEO 5

MOCKE JANSEN VAN VEUREN - GEMEIN-
SCHAFTSARBEIT MIT THERESA COLLINS

„THE MINUTES PROJECT“, 2004

VIDEO 6

ANTHEA MOYS

„GAUTRAIN SERIES: OPHELIA“, 2008
„GAUTRAIN SERIES: TUNNEL SHOUT“, 2008

VIDEO 7

STEVEN COHEN

„CHANDELIER“, 2001-2002

VIDEO 8

MINNETTE VÁRI

„THE CALLING“, 2003



The Minutes Project by Mocke Jansen van Veuren and
Theresa Collins (Still)

Kuratiert von Leora Farber und Lee-At Meyerov von der University of Johannesburg & Lucy Rayner von David Krut Projects

„David Krut Arts, Johannesburg“ und die „University of Johannesburg, Faculty of Art, Design and Architecture's Research Centre, Visual Identities in Art and Design“ freut sich, „Too Close for Comfort: Belonging and Displacement in the work of South African Video Artists“ zu präsentieren. Dieses Video-Programm wurde zunächst konzipiert für das Megacities Colloquium 2008, eine dreitägige Veranstaltung über Johannesburg und wie sich das Phänomen der Megastädte dort spiegelt. Für „Performing South Africa“ wurde das Programm neu zusammengestellt, um Werke südafrikanischer Künstler zu zeigen, die von persönlichen Erfahrungen und Reaktionen auf Urbanismus handeln, besonders in Bezug auf Johannesburg. Megacities verkörpern eine Menge neuer oder intensivierter urbaner Phänomene, die sich nicht nur auf den zukünftigen Wohlstand und die Stabilität einer Stadt auswirken, sondern auch viele traditionelle Vorstellungen von Städten erschüttern.

Curated by Leora Farber and Lee-At Meyerov from the University of Johannesburg & Lucy Rayner from David Krut Projects

David Krut Arts, Johannesburg and the University of Johannesburg's, Faculty of Art, Design and Architecture's Research Centre, Visual Identities in Art and Design is pleased to present "Too Close for Comfort: Belonging and Displacement in the work of South African Video Artists". Produced for the Megacities Colloquium 2008, a three-day event which dealt with Johannesburg and ways in which the city interfaces with megacity phenomena, this video programme has been re-curated for "Performing South Africa" to showcase work being produced by South African artists, dealing with personal experiences and responses to urbanism, particularly in relation to Johannesburg. Megacities embody a host of new or intensified urban phenomena which not only affect the future prosperity and stability of a city, but also unsettle many traditionally held concepts about cities.

TOO CLOSE FOR COMFORT: BELONGING AND DISPLACEMENT IN THE WORK OF
SOUTH AFRICAN VIDEO ARTISTS

PRESENTATION WITH INTRODUCTIONS

Madame X und Madame Y begegnen sich, lernen sich kennen und tanzen zusammen. So einfach und so sinnlich lässt sich die Arbeit von Nelisiwe Xaba und Kettly Noël beschreiben. Zwischen Schatten und Licht vermittelt „Correspondances“ in freundschaftlicher Verbindung. Kommunikation kann ein Tanz sein, ihre Fixierung eine Choreografie, die es ja auch mit der Schrift zu tun hat. Korrespondenzen sind zugleich Ähnlichkeiten; das, was zwei Getrennte verbindet. Mit diesen Sujets geht das Duo Nelisiwe Xaba und Kettly Noël um. Zwischen den beiden entstand in der Begegnung ein Austausch, der ihre eigene Situation als Frauen auf dem afrikanischen Kontinent ebenso thematisiert wie die Wahrnehmung des anderen, sei es der Körper der anderen Frau oder sei es Europa, als das große Andere. Im Spiel mit der Marionette einer weißen Ballerina thematisieren sie nicht nur ihre Rolle als „women of colour“. Die Zurschaustellung des eigenen schönen Körpers führt zu politischer Kritik an der Blindheit des Nordens gegenüber dem offensichtlichen Leid in Afrika. Ihre Begegnung spielt mit den Effekten von Wahrnehmung zwischen Postkolonialismus und ethnologischem Blick. Nelisiwe Xaba war mit ihrer Arbeit „Plasticization“ bereits 2006 bei Tanz im August zu Gast.

Produktion: Donko Seko/La Compagnie

Madame X and Madame Y meet up, get to know each other, and start dancing – that is the simple and sensual framework of the piece by Nelisiwe Xaba and Kettly Noël. „Correspondances“ mediates between shadow and light to impart the bonds of friendship: communication can be a dance, its notation a choreography, which ultimately has something to do with writing as well. Correspondences are also similarities: the connection between two people who are separated. These are the subjects dealt with by the duo of Nelisiwe Xaba and Kettly Noël. The exchange resulting from the encounter between the two thematises their own situation as women in the African continent as well as the perception of the other – be it the other woman's body or the great Other of Europe. Playing with the string-puppet of a white ballerina they address not only their own role as “women of colour” but put on show their own, and beautiful, bodies to introduce political criticism of the northern hemisphere's blindness to the glaringly obvious distress in Africa. Their encounter plays with the effects of perception between post-colonialism and the ethnological gaze. Nelisiwe Xaba guested with her work “Plasticization” at Tanz im August in 2006.

NELISIWE XABA UND KETTLY NOËL: CORRESPONDANCES

HAU 3 25. BIS 27. SEPTEMBER 2008 / 20.00 UHR



Correspondances



... mehr Geschichten über Konterpenetration

WhydeBoyz ist ein Begriff, mit dem schwarze Schwule in Südafrika liebevoll weiße Jungs bezeichnen. Der Begriff ist ein umgekehrter Exotismus oder: will er sagen, wie lange haben wir uns angestarrt und wann verliert Widerstand den Verlust des Exotischen ... Globalisierung und die Geschichten, die sie für das globale Dorf schafft? Mit der Figur Beiruth wird Athi-Patra Ruga dieser Frage an einem fremden Ort auf den Grund gehen, indem er die Kategorie des Einheimischen infragestellt. Mithilfe des Internets hat Ruga vorab das Leben von Facebook-Freunden aus Deutschland verfolgt, die bei dem Projekt assistieren werden, ein Projekt, das unsere Welt kleiner macht und eine Antwort auf die Wertigkeit des Exotischen – oder dessen Omnipräsenz – finden will.

...more tales of counterpenetration

WhydeBoyz is a term used affectionately by Black gay South africans to describe a white boy. The term is that of reverse exotism...or is it, how long have we been looking at each other and when does resistance validate ones loss of the exotic... globalization and the stories it creates for the global village? With the character of Beiruth, Ruga will be embarking on answering this question of comfort in a foreign space, natives displaced. Preproduction consisted in following the lives of facebook friends living in Germany who will be of assistance to the project making our world smaller and finding an end-argument to the validity of the exotic... or it's omnipresence.

ATHI-PATRA RUGA: WHYDEBOYZ - IF YOU SAY IT FAST ENOUGH

HAU 2 PROBEBÜHNE 25. SEPTEMBER 2008 / 21.30 UHR, 27. SEPTEMBER 2008 / 21.00 UHR

JERUSALEMA

EIN FILM VON RALPH ZIMAN

HAU 2 26. SEPTEMBER 2008 / 20.00 UHR, ANSCHL. GESPRÄCH MIT RALPH ZIMAN UND DOROTHEE WENNER

**SÜDAFRIKA, 2007, 120 MIN.
REGIE UND BUCH: RALPH ZIMAN
PRODUZENT: TENDEKA MATATU
DARSTELLER: RAPULANA
SEIPHEMO, JEFFERY ZEKELE,
RONNIE NYAKALE, JAFTA
MAMABOLO, MALUSI SKENJANA**

„Jeruselema“ wirft einen scharfen, symbolischen Blick auf Verbrechen, Korruption und Gesetzeskonflikte im neuen Südafrika.

Alles, was Lucky Kunene jemals wollte, war ein 7er-BMW und ein Haus mit Blick aufs Meer. Doch er wurde in den letzten Tagen der Apartheid in eine arme Familie in Soweto geboren und hatte daher schlechte Karten. Um dem Schicksal im Elend zu entgehen, beginnen er und sein bester Freund Zakes, Autos zu stehlen. Diese „positive Besitzrückführung“, wie der Autoraub euphemistisch benannt wird, lässt ihn kurz eine schönere Welt erahnen. Nachdem ein waghalsiger Raub schiefläuft, können Lucky und Zakes nur knapp entkommen und beschließen ein für alle Mal einen Schlussstrich zu ziehen; von Soweto machen sie sich auf in die Innenstadtbezirke von Johannesburg. Ein dahinsiechender Taxibetrieb ist nach fünf Jahren das Einzige, was sie als Ergebnis all ihrer Anstrengungen vorweisen können. Wieder geraten sie in einen gefährlichen Strudel aus Schießereien mit konkurrierenden Taxigangs, riskanten Wettrennen und Taxiraub. Dann sieht Lucky eine Chance, aus dieser Sackgasse zu entkommen: Er wird Immobilienmakler. Doch es dauert nicht lange und er sieht sich einem neuen Gegner in Gestalt des nigerianischen Drogenbosses Tony Ngu gegenüber. Um in diesem „neuen Paradies“ zu überleben, wird Lucky seinen ganzen Verstand, sein Geschick und seine Erfahrungen von der Straße einsetzen müssen.

**SOUTH AFRICA, 2007, 120 MIN
DIRECTED/WITTEN BY RALPH
ZIMAN, PRODUCED BY TENDEKA
MATATU, CAST: RAPULANA
SEIPHEMO, JEFFERY ZEKELE,
RONNIE NYAKALE, JAFTA
MAMABOLO, MALUSI SKENJANA**

„Jeruselema“ takes an unwavering and blisteringly stylized look into the crime, corruption, and transgressions of the new South Africa.

All Lucky Kunene ever wanted was a BMW seven series and a house with a sea view. But born into a poor family in Soweto in the dying years of Apartheid, the odds were stacked against him. In a bid to avoid their fate, he and his best friend Zakes begin stealing cars. Carjacking, or “affirmative repossession” as it is euphemistically called, gives him a glimpse at a brighter world. But after a daring heist goes wrong, Lucky and Zakes narrowly escape and decide to make a clean break of it by leaving Soweto for inner city Johannesburg. Five years later, a deadbeat taxi business is all they have to show for their efforts. Again they are caught up in shoot outs with rival taxi gangs, in daring races or taxi raids. Then Lucky sees away to escape their predicament: He embarks on a career as an estate agent. But he also finds himself up against another opponent in the shape of Nigerian drug tycoon Tony Ngu. Kunene will have to use all his skills, brains and street smarts, to survive this New Paradise.

JERUSALEMA
A FILM BY RALPH ZIMAN

ANMERKUNG DES REGISSEURS

Als ich das erste Mal davon hörte, dass jemand am helllichten Tag mitten in Johannesburg versucht hatte, ein Hochhaus zu stehlen, fragte ich mich verblüfft, „Wie stiehlt man nur ein Hochhaus?“ Und nicht nur dieses: Ein ganz gewitzter Bursche hatte buchstäblich Dutzende davon gestohlen. Ich hätte es mir eigentlich denken können. In der Welthauptstadt des Verbrechens, einer Stadt mit Rekordzahlen bei Morden, Überfällen, Vergewaltigungen und gewaltsamen Autodiebstählen, um nur ein paar ihrer fragwürdigen Spitzenleistungen zu nennen, war es nur eine Frage der Zeit, bis jemand es schaffen würde, ein ganzes Gebäude zu klauen!

Wie war Johannesburg, das 1994 noch so viel Hoffnung und Potenzial besaß, in einem Jahrzehnt zu einem solch entsetzlichen Ort des Schreckens verkommen? War es vielleicht doch wahr, „Jeder Revolution folgt eine neue Ordnung, doch dazwischen regiert die Gelegenheit“?

Ich wollte mit dem Film „Jerusalema“ einen schonungslosen, aber realistischen Blick auf Johannesburg werfen, auf die Stadt, die Menschen, den Raum, aber auch die Hoffnungen und Sehnsüchte der Bewohner widerspiegeln. Am Ende wurde Johannesburg selbst zu einer eigenen Figur im Film.

Ralph Ziman, Februar 2008

DIRECTOR'S NOTE

The first time I heard someone had tried to steal a high-rise building in central Johannesburg in broad daylight I was dumbstruck, “How do you steal a building?.” And not just that, one smooth operator had stolen literally dozens of them. I suppose I shouldn't have been surprised. In the crime capital of the world, a city with record numbers of murders, muggings, rapes and car jackings, to name just a few of its' dubious honours, it was only a matter of time before someone figured out how to steal an entire building!

How had Johannesburg gone from so much hope and potential in 1994 to this abject horror a decade later? Was the saying true? „After every revolution comes a new order, but before that comes opportunity“?

I wanted the film, „Jerusalema“, to take a harsh but realistic look at Johannesburg, the city, the people, the place but also to reflect the hopes and aspirations of its' citizens. In effect, Johannesburg was to become a character within the film itself.

Ralph Ziman, February 2008

FRESHLYGROUND

KONZERT

HAU 2 27. SEPTEMBER 2008 / 22.00 UHR

Allein die Existenz dieser Band in Südafrika ist ein Versprechen für die Zukunft. Jedes der sieben Bandmitglieder bringt einen unterschiedlichen kulturellen Hintergrund und seine persönliche Version vom „Afrikanischsein“ mit. Diese Einflüsse spiegeln sich in ihrer Musik wider und so ist auch ihr Publikum: Ältere Menschen stehen auf und tanzen, hippe schwarze Teenager singen ihre Texte mit, weiße Kids imitieren ihre Bewegungen.

Die sieben Musiker stammen aus Südafrika, Mosambik und Zimbabwe und haben 2002 in Kapstadt Freshlyground gegründet. Gemeinsam haben sie einen zeitgenössischen, mitreißenden Sound geschaffen, der diverse südafrikanische Traditionen mit Funk, Jazz und Indie-Rock zu einem hybriden Afro-Pop mischt. Ihre Instrumentierung umfasst auch Violine, Flöten, Mundharmonika und Mbira, ein traditionelles afrikanisches „Daumenklavier“. Die Sängerin Zolani Mahola kommt aus einer kleinen Stadt in der Provinz Ostkap, wo hauptsächlich Xhosa gesprochen wird, sie singt auf Englisch und Xhosa.

Am 2. November 2007 nahmen Zolani Mahola und Simon Attwell in Kopenhagen den MTV European Music Award für den „Best African Act 2006“ entgegen. Freshlyground ist damit endgültig auf der großen europäischen Showbühne angekommen. 2008 gewann Freshlyground bei den MTN South African Music Awards (SAMA) in vier Kategorien, unter anderem „Album des Jahres“ für „Ma'Cheri“ und „Beste Band“.

The mere fact of the band's existence in South Africa is a promise for the future. Each of the seven members contributes a different cultural background and an individual version of “being African”. These influences are reflected in their music and in the audience likewise: older people get up and dance, hip black teenagers sing along, white kids imitate their movements.

The seven musicians come from South Africa, Mozambique and Zimbabwe, and founded Freshlyground in Cape Town in 2002. They have created a contemporary, compelling sound that blends various South African traditions with funk, jazz and independent rock to produce their own hybrid Afro pop. Their instrumental range extends to violins, flutes, harmonica and the mbira, a traditional African “thumb piano”. The singer Zolani Mahola comes from a small town in the Eastern Cape province, where Xhosa is the main language she sings in English and Xhosa. When Zolani Mahola and Simon Attwell accepted the MTV European Music Award for “Best African Act 2006” in Copenhagen 2 November 2007, there was no longer any doubt that Freshlyground had arrived on the European stage. At the 2008 MTN South African Music Awards, the band was the winner in four categories, including Album of the Year (for “Ma'Cheri”) and Best Band.

MOSHEKWA LANGA: WHERE DO I BEGIN

HAU 1 PARKETTFOYER
19. BIS 21. SEPTEMBER 2008 / AB 18.00 UHR

In seinem Video „Where Do I Begin“ hat Moshekwa Langa Menschen gefilmt, die langsam in einen Bus steigen. Wir bekommen nur ihre Füße und einen Teil ihrer Beine zu sehen. Schuhe, Hosen, Rocksäume und manchmal Gepäck und Taschen schweben durch das Bild. Der Titel des Videos entstammt der Musik, die im Hintergrund läuft und von Shirley Bassey gesungen wird. Die sich wiederholende Textzeile des Liedes ist das Echo der sich wiederholenden Bilder von Menschen, die in den Bus steigen. Das Video wurde in Langas Heimatstadt gedreht und ist die filmische Auseinandersetzung mit Migration, Wandel und Möglichkeiten des Handelns. Wir zeigen dieses Video parallel mit Penny Siopis' Arbeit „Pray“ in einem Raum als gegenseitige Ergänzung und Reflexion.

ISMAIL FAROUK: JHB626GP

HAU 1 RANGFOYER
19. BIS 21. SEPTEMBER 2008 / AB 18.00 UHR

„JHB626GP“ Das Video handelt vom historischen Erbe der Goldgräberzeit und der Apartheid und beleuchtet die Bewegungsmuster und Konflikte, die mit informeller Ökonomie verbunden sind. Johannesburg kämpft wie die meisten wachsenden Städte mit widersprüchlichen Zielen der ökonomischen Neuorientierung und den Bedürfnissen der Armen in der Stadt. „JHB626GP“ versucht, auf diese Gegensätze und die bedrohte Dynamik des Lebens auf Johannesburgs Straßen angesichts der fortschreitenden Privatisierung aufmerksam zu machen.

„JHB626GP“ wurde in Zusammenarbeit mit der London School of Economics für die Architektur Biennale in Venedig produziert. Farouk kombiniert darin digitale Fotos, Video, Archivmaterial und kinetische Flash Animationen und verwendet die Musik des elektroakustischen Komponisten Dimitri Voudouris aus Johannesburg.

In the video piece „Where Do I Begin“ Moshekwa Langa has filmed people slowly stepping up onto a bus. We can only see their feet and the lower part of their legs. Shoes, trousers, the hems of skirts and sometimes luggage or bags are visible. The title of the piece is taken from the music playing in the background, it is sung by Shirley Bassey, a famous black British female singer. The repetitive line of the song echoes the repetitive footage of people stepping onto the bus. This has been filmed in Langa's Hometown and reflects notions of migration, questions of change and possibilities of action. We have decided to present it across from Penny Siopis work „Pray“ in order for both of the videos to reflect on each other.

„JHB626GP“ deals with the historical legacy of gold mining and apartheid and highlights movement patterns and conflicts associated with informal economic activity. Johannesburg like most developing cities globally is struggling with the contradictory goals of economic realignment and needs of the urban poor. „JHB626GP“ attempts to highlight these contradictions and the endangered vibrancy of Johannesburg street life in the face of the enforced privatised city.

„JHB626GP“ was produced for the Venice Architecture Biennale in collaboration with the London School of Economics. Farouk uses a combination of digital photographs, video and archival film, and kinetic flash animations and features original compositions by Johannesburg based electroacoustic composer Dimitri Voudouris in this Video.

PENNY SIOPIIS: PRAY

HAU 1 PARKETTFOYER 19. BIS 21. SEPTEMBER 2008 / AB 18.00 UHR

Für „Pray“ habe ich Sequenzen alter Filmaufnahmen, auf die ich gestoßen bin, mit entdecktem Ton- und Textmaterial verbunden. Das verwendete Tonmaterial ist ein Fragment ergreifender griechischer Volksmusik, der Text basiert auf Nadine Gordimers Kurzgeschichte „Die endgültige Safari“. Die Geschichte schildert mit den Augen eines jungen, verwundbaren Mädchens den Marsch einer Gruppe von Menschen auf dem Weg nach Südafrika durch den Krüger-Nationalpark und ihre Angst, dabei von Löwen gefressen zu werden. Ich habe diese Geschichte 1992 bei einer Lesung von Gordimer gehört und sie hat mich seither nicht mehr losgelassen. Vielleicht liegt es an der kraftvollen Schilderung des Elends und des Leids, das erzwungene Migration im Allgemeinen bedeutet. Tatsächlich könnte ja die Gruppe der Mosambikaner in Gordimers Geschichte heute eine von Simbabwe sein. Ohnehin könnte der Schauplatz fast überall sein, und die Löwen könnten zu einer Vielzahl tödlicher Gefahren mutieren. Und noch etwas anderes verbindet mich mit der Geschichte und hat sie für mich als Sinnbild der Verwundbarkeit lebendig gehalten. Nicht lange, nachdem ich Gordimers „Die endgültige Safari“ lesen gehört hatte, machte die Nachricht die Runde, dass ein Löwe im Krüger-Park getötet worden war und man in seinem Magen eine kleine Lederbörse entdeckt hatte. Die Börse war leer.

In making „Pray“ I combined sequences of this found footage with found sound and found text. The sound is a fragment of deeply emotional Greek folk music. The text is shaped from lines from “The Ultimate Safari”, a short story by Nadine Gordimer. The story narrates the experience of a group of people crossing the Kruger Park to reach South Africa and fearing being eaten by lions. The narrator appears to be a young, vulnerable girl. I heard Gordimer read this story in 1992 and it has stayed with me since. This might be because the story is such a powerful evocation of the trials and ordeals of forced migration generally. Indeed the group of Mozambicans in Gordimer's story could be Zimbabweans today. But this could be almost anywhere, and the lions could mutate into any number of mortal threats. I also have another association with this story that has helped keep it alive for me as an emblem of vulnerability. Not long after I heard Gordimer read „The Ultimate Safari“, I discovered a lion had been killed in the Kruger Park, and in its stomach was a little leather purse. The purse was empty.

MICHAEL MACGARRY: HEART OF DARKNESS

HAU 1 RANGFOYER 19. BIS 21. SEPTEMBER 2008 / AB 18.00 UHR

Das Projekt zeigt Nicolas Roeg's 1993 entstandene filmische Adaption von Joseph Conrads Novelle „Heart of Darkness“ (Herz der Finsternis), gefilmt durch ein Kaleidoskop unter Beibehaltung des Originaltons. „Heart of Darkness“ wurde erstmals 1902 veröffentlicht, der Film von Nicolas Roeg kam 1993 heraus. Conrads Buch genießt im Westen nicht nur unter Intellektuellen hohes Ansehen und gehört nach Meinung von führenden Literaturwissenschaftlern „zum halben Dutzend der besten Kurzromane der englischen Sprache“. Außerhalb dieses Rahmens findet es weit weniger Zuspruch.

Durch Beibehaltung des Originaltons aus dem Film, bleibt die Erzählung in Conrads Geschichte (nach der das Drehbuch entstand) unangetastet. Die Kaleidoskoplinse jedoch zwingt Roegs Bilder in immer wieder neu entstehende und sich verschiebende farbenreiche Muster, die an die vagen, allgemein „ethnischen“ Stoffdrucke erinnern, die auf Touristenmärkten so beliebt sind. Die entscheidende visuelle Komponente des Films ist unterbrochen, um Roegs Entscheidung zu hinterfragen, einen Film über Kolonial-Afrika im südamerikanischen Belize zu drehen. Was waren die Motive, 1993 einen Film nach der Vorlage von „Heart of Darkness“ zu machen und sich dann für den falschen Kontinent als Drehort zu entscheiden?

www.alltheorynopractice.com

This project features Nicolas Roeg's 1993 film adaptation of Joseph Conrad's novella Heart of Darkness filmed through a kaleidoscope with the original audio left intact. „Heart of Darkness“ was first published in 1902, while Nicolas Roeg's film adaptation was released in 1993. Conrad's novel enjoys considerable academic and popular interest in the West and has been credited by leading literary scholars to be “among the half dozen greatest short novels in the English language”. But outside this framework the appeal is considerably less.

By retaining the film's original audio, the narrative of Conrad's story (from which the screenplay was created) is kept intact. The kaleidoscope lens however reduces Roeg's visuals to an ever evolving and shifting colourful pattern, reminiscent of the vague, generic 'ethnic' fabric prints popular in tourist markets. The vital visual component of the film has been interrupted for the purpose of questioning Roeg's decision to shoot a film about colonial Africa on location in Belize in South America. What were the motives behind choosing to make a film in 1993 based on „Heart of Darkness“ and to then decide to film it on the wrong continent?

www.alltheorynopractice.com



Michael MacGarry: Heart of Darkness, 2007 (still), courtesy of the Artist and Art Extra, Johannesburg

Lawrence Lemaianas Erfahrungen als junger schwarzer Rugbyspieler in Südafrika (unter vorwiegend weißen Afrikanern) lenkten das Interesse des Künstlers bei seiner Erkundung unterschiedlicher Männlichkeitsbilder, die junge afrikanische Männer zu Beginn des 21. Jahrhunderts definieren. Lemaianas Arbeit zeigt, wie Maskulinität und andere Auffassungen des Selbst durch die Kräfte des Nationalismus, der Darstellung in den Massenmedien und die derzeitigen politischen Ideologien geformt werden.

Mit seinen grellbunten Farben und den strahlend pinkfarbenen „farbigen Spielern“ ist „Hierarchy of Mockery: A Man Amongst Men“ (2007) ein Bild, in dem Lemaianas bittere und satirische Sprache des Protests exemplarisch ihren Ausdruck findet. Jacob Zuma, Vorsitzender des Afrikanischen Nationalkongresses ANC und allgemein als Südafrikas nächster Präsident gehandelt, ist hier dargestellt, wie er in die Luft springt und fröhlich seine Erkennungshymne „Awuleth' Umshini Wami“ – was übersetzt so viel heißt wie „Bringt mir meine Maschine“ (gemeint ist „Maschinengewehr“) – schmettert.

Zuma ist in der ganzen Welt nicht nur als Zulu-Traditionalist bekannt – nach letztem Stand hat er vier Frauen und 18 Kinder –, sondern auch als Beschuldigter in einem Vergewaltigungsverfahren, das eine junge HIV-positive Frau gegen ihn angestrengt hat, an der er sich 2006 vergangen haben soll. Zuma gab zu, ungeschützten Geschlechtsverkehr mit der Klägerin gehabt zu haben, teilte einer verwunderten Öffentlichkeit aber mit, „er wusste, dass ihm keine Gefahr durch HIV drohe, weil er nach dem Sex geduscht habe ...“ – dies von einem Mann, dem die Führung der Bewegung für die moralische Erneuerung in Südafrika übertragen war! Zuma und seine verummte Gefolgschaft werden zu einer grotesken Sportmannschaft, die vor dem Hintergrund eines knallbunt bedruckten Stoffes agiert. Der Stoff zeigt einen Ausschnitt eines Gazankhulu-Tuchs – ein Lieblingssouvenir von Touristen, die gerne etwas „authentisch“ Afrikanisches mit nach Hause nehmen möchten.

(Text: David Brodie)

Lawrence Lemaiana's experiences as a young black rugby player (surrounded by predominantly white Afrikaans men) in South Africa guided the artist's interest in exploring various conceptions of masculinity that define young African males in the early 21st century. Lemaiana's work reveals how masculinity, and other conceptions of Self, are shaped through the diverse forces of Nationalism, history, mass-media representation and contemporary political ideologies.

With its gaudy colours and hyper-pink 'players of colour' „Hierarchy of Mockery: A Man Amongst Men“ (2007) is an image that reveals Lemaiana's deployment of an acerbic, and satirical, language of opposition. Jacob Zuma, leader of the African National Congress, and widely expected to be South Africa's next president, is depicted mid-leap, gaily performing his signature anthem – “Awuleth' Umshini Wami”, which translates to “Bring me my machine (Gun)”.

Zuma is infamous world-wide not only for being a Zulu traditionalist – at last count he had 4 wives and 18 children; but also for the accusations of rape leveled against him by a young HIV-positive accuser in 2006. Zuma admitted to having unprotected sex with his accuser, but told a disbelieving public that he 'knew he was safe from HIV as he had a shower after unprotected sex...’ - and this from the man who was tasked with leading South Africa's moral regeneration movement!

Zuma and his hooded acolytes become a grotesque sports team, acting out against a backdrop of hyper-colorful textile patterning. The textile is a detail taken from a Gazankhulu cloth – a favourite amongst tourists who seek to take home an 'authentic' African object.

LAWRENCE LEMAIANA: PLAYERS OF COLOUR

HAU 1 RANGFOYER 19. BIS 21. SEPTEMBER 2008 / AB 18.00 UHR

LEORA FARBER

Leora Farber erlangte an der University of the Witwatersrand 1992 den Master-Abschluss (cum laude) in Bildender Kunst. Ihre erste Einzelausstellung fand 1993 in der Goodman Gallery in Johannesburg statt. 2007 wurde Farber zur Leiterin der Fakultät für Kunst- design und des Zentrums für Architekturforschung, Visual Identities in Art and Design, der University of Johannesburg ernannt. Zurzeit arbeitet sie an ihrer praxisbezogenen Promotion in Bildender Kunst an der University of Pretoria.

ISMAIL FAROUK

Der Stadtgeograf und Künstler Ismail Farouk lebt in Johannesburg. In seinen Arbeiten sucht er nach kreativen Antworten auf Rassismus und soziales, politisches und ökonomisches Unrecht. Mithilfe verschiedenster Medien und Methoden, von öffentlichen Performances bis hin zu web-basierten Mapping-Anwendungen, will Farouk die Bürger in ihrem Kampf um soziale und räumliche Gerechtigkeit stärken und mobilisieren.

FRESHLYGROUND

Freshlyground ist eine siebenköpfige Band mit Mitgliedern aus Mozambique, Zimbabwe und Südafrika und wurde 2002 in Kapstadt gegründet. 2006 wurde Freshlyground bei den MTV European Music Awards als „Best African Act“ ausgezeichnet und vom süd-afrikanischen Fußballverband als Kulturbotschafter der Fußball WM 2010 ausgewählt.

MPUMELELO PAUL GROOTBOOM

Mpumelelo Paul Grootboom ist Bühnen- und Fernsehautor. Für das Theater hat er Enigma (1997), Not With My Gun (gemeinsam mit Aubrey Sekhabi, 1998), Urban Reality (1998) und andere Stücke geschrieben. Er hat bei einer Reihe von Theaterstücken Regie geführt und 2005 den „Young Artist Award“ der National Standard Bank in der Sparte Theater erhalten. Als Theaterregisseur wurde er 2005 für sein Stück „Relativity: Township Stories“ mit dem Naledi Theatre Award ausgezeichnet. Derzeit ist Grootboom fester Regisseur am South African State Theater in Pretoria.

GUGULECTIVE

Gugulective ist ein Künstlerkollektiv mit acht Mitgliedern aus unterschiedlichen Kunstbereichen. Der Name Gugulective entstammt dem Wort der Xhosa-Sprache für Stolz (gugu). Obwohl das Kollektiv 2006 in Guguletu gegründet und aufgebaut wurde, haben sich inzwischen auch Künstler aus Langa und Khayelitsha der Gruppe angeschlossen. Gugulective hat nicht die reaktionäre Intervention zum Ziel, sondern wurde vielmehr aus der Notwendigkeit geboren, kreative Projekte in benachteiligten Stadtvierteln zu initiieren. Mitglieder des Kollektivs sind Khanyisile Mintho Mbongwa, Unathi Sigenu, Athi Mongezeleli Joja, Themba Tsoti, Ziphozenkosi Dayile, Kemang Wa Lehurele, Dathini Mzayeya und Lonwabo Kilani.

MOCKE JANSEN VAN VEUREN

Mocke Jansen van Veuren wurde 1976 in Johannesburg geboren. Während des Kunststudiums an der University of the Witwatersrand begann er mit ersten Experimenten in der Animationstechnik und produzierte experimentelle Videos in verschiedenen Medien. Heute arbeitet er als Dozent für Multimedia an der University of Johannesburg. 2003 begann er mit Theresa Collins ein Gemeinschaftsprojekt, um auf 16mm-Film und mit Hilfe von Zeiträfferaufnahmen die Aspekte des Lebens in Johannesburg festzuhalten; eine Arbeit, die inzwischen Bestandteil des „Minutes“-Projekts ist, einer laufenden Stadtstudie mittels Film- und Tonaufnahmen.

TONY KAES

Tony Kaes ist Chancellor Professor für Deutsch und Filmstudien und derzeit Leiter des Instituts für Germanistik an der University of California, Berkeley. Im Jahr 2000 erschien in der Klassikerreihe des British Film Institute sein Buch über Fritz Langs „M“. Er ist Co-Autor des ersten Werks über die deutsche Filmgeschichte, „Geschichte des deutschen Films“ (Metzler, 1993).

MOSHEKWA LANGA

Moshekwa Langa wurde 1975 in Bakenberg, Potgietersrus, geboren. 1993 machte er seinen Abschluss an der Max Stibbe Waldorf-Schule in Pretoria. Er war von 1997 bis 1998 Stipendiat der Rijksakademie voor Beeldende Kunst, Amsterdam. Seine Werke wurden in zahlreichen Ausstellungen präsentiert, u. a. in Frankfurt, Rotterdam, Chicago, Johannesburg und Rom. Derzeit lebt und arbeitet er in Amsterdam.

LAWRENCE LEMAOANA

Lawrence Lemaona, geboren 1982 in Johannesburg, studierte Bildende Kunst am Technikon Witwatersrand an der Universität Johannesburg und schloss dort 2007 mit dem National Diploma und Bachelor of Technology ab. 2005 gewann er den Absa L'Atelier Gerard Sekoto Award, der auch ein dreimonatiges Stipendium in Paris umfasste. Seine Einzelausstellung „Players of Colour“ wurde 2006 in der Alliance Francaise in Johannesburg gezeigt. Während seiner Zeit am College spielte Lemaona selbst Rugby.

MICHAEL MACGARRY

Michael MacGarry wurde 1978 in Durban geboren. Er lebt und arbeitet als Bildender Künstler in Johannesburg und hat an der University of the Witwatersrand sein Studium absolviert. In seiner Arbeit untersucht er die anhaltenden Auswirkungen des westlichen Imperialismus auf den afrikanischen Kontinent. 2008 hat ihm die Galerie Art Extra in Johannesburg die Einzelausstellung „When enough people start saying the same thing“ gewidmet.

XOLELA MANGCU

Dr. Xolela Mangcu wurde in King Williamstown, Südafrika, geboren. Er ist Vorsitzender der Forumsplattform Public Deliberation und aktiver Teilnehmer des Public Intellectual Life Project an der Wits University. Nationale und internationale Medien widmen ihm regelmäßig ihre Aufmerksamkeit. Dr. Mangcu ist Politikwissenschaftler, hat aber auch ein Doktorat in Städteplanung der Cornell University. 2008 veröffentlichte er sein Buch „To the Brink: The State of Democracy in South Africa“.

LEE-AT MEYEROV

Lee-At Meyerov lebt und arbeitet in Johannesburg. Sie hat an der University of the Witwatersrand 2007 den Master-Abschluss in bildender Kunst erlangt. Sie ist Dozentin für bildende Kunst im Fachbereich Visual Studies an der University of Johannesburg und ist nebenberuflich an deren Forschungszentrum Visual Identities in Art and Design tätig. Sie arbeitet außerdem als Künstlerin und hat an verschiedenen Gruppenausstellungen teilgenommen.

NANDIPHA MNTAMBO

Nandipha Mntambo wurde 1982 in Swaziland geboren und hat im Juni 2007 ihr Studium der bildenden Kunst an der Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town, abgeschlossen. Zwischen 2005 und 2006 hat sie an verschiedenen nationalen und internationalen Ausstellungen teilgenommen, darunter die „MTN New Contemporaries“ in der Johannesburg Art Gallery mit weiteren jungen Künstlern und „Olvida Quien Soy - Erase me from who I am“ im Centro Atlantico de Arte Moderno in Las Palmas. Mntambo wurde bei den Brett Kebble Art Awards mit dem Stiftungspreis ausgezeichnet.

GABI NGCOBO

Gabi Ngcobo ist Kuratorin und Künstlerin und lebt in Kapstadt. Gemeinsam mit Khwezi Gule hat sie „CAPE 07“ kuratiert und arbeitet im Moment als Head of Research der Cape Africa Platform (CAP). Sie ist Gründungsmitglied des Künstlerkollektivs „3rd Eye Vision“, das sich 2000 in Durban gegründet hat und mittlerweile in Kapstadt arbeitet.

KETTLY NOËL

Kettyl Noël, 1969 in Haïti geboren, ging Anfang der 90er Jahre nach Paris, wo sie ihre erste eigene Compagnie gründete. 1999 ging sie nach Mali, wo sie erneut ein eigenes Ensemble aufbaute. 2002 gründete sie in der Hauptstadt Bamako ein Choreografisches Zentrum, in dem sie 2004 auch ein Tanzfestival organisierte.

LUCY RAYNER

Lucy Rayner hat als Galeriedirektorin von David Krut Projects in Johannesburg während der vergangenen drei Jahre zahlreiche Ausstellungen kuratiert, darunter The New Spell, eine Gruppenausstellung von südafrikanischen Künstlern in New York (2008), Design Now, eine Gruppenausstellung mit Auftragswerken von Pionieren des Grafikdesigns und der Illustrationsgrafik in Südafrika (2008) sowie Avant Car Guard, eine Performance von Zander Blom, Jan-Henri Booyens und Michael MacGarry (2008).

ATHI-PATRA RUGA

Athi-Patra Ruga, geboren 1984 in Umtata, lebt und arbeitet heute in Johannesburg. Dort absolvierte er 2004 sein Studium zum Modedesigner an der Gordon Flack Davison Design Academy. 2007 absolvierte er eine residency am PROGR - Zentrum für Kulturproduktion in Bern, Schweiz und entwickelte dort seine Arbeit „Even I Exist in Embo“, die auf eine ausländerfeindliche Kampagne der rechtspopulistischen Schweizerischen Volkspartei (SVP) reagierte. Zuletzt nahm er an den Ausstellung „The Trickster“ in der Galerie Art Extra, Johannesburg, sowie „Disguise“, kuratiert von Joost Boosland bei Michael Stevenson Gallery Capetown teil.

PENNY SIOPIS

Penny Siopis wurde 1953 in Griechenland geboren und arbeitet in Johannesburg als außerordentliche Professorin für Bildende Kunst an der Universität Witwatersrand. Ihre Arbeit umfasst Malerei, Fotografie, Film/Video und Installationskunst. Zentraler Aspekt in all ihren Erkundungen, angefangen bei der Thematisierung von Geschichte, Erinnerung und Migration in früheren Jahren bis zur späteren Auseinandersetzung mit Schande, Gewalt und Sexualität, ist ihr Interesse an der, wie sie es ausdrückt, „Poesie der Verwundbarkeit“. Ihre Arbeiten wurden in Ausstellungen in Südafrika und im Ausland gezeigt.

MINNETTE VÁRI

Minnette Vári erlangte ihren Master-Abschluss in Bildender Kunst 1997 an der University of Pretoria und lebt und arbeitet in Johannesburg. In Einzelausstellungen waren ihre Arbeiten in Südafrika, in der Schweiz und den USA zu sehen, daneben hat sie an zahlreichen Gruppenausstellungen teilgenommen, zuletzt in „Die Subversion des Stillstands“ in Leipzig und Weimar. Sie wird auch in der 5. Seoul International Media Art Biennale vertreten sein.

NELISIWE XABA

Nelisiwe Xaba wurde in Soweto geboren und erhielt ihre Ausbildung an der Johannesburg Dance Foundation. 1996 kam sie mit einem Stipendium für das Ballet Rambert nach London, um Tanz zu studieren. 1997 wurde sie Mitglied der Pact Dance Company und arbeitete danach freischaffend, unter anderem mit Robyn Orlin und Rodney Place. Seit 2001 choreografiert Nelisiwe Xaba eigene Stücke, darunter „Dazed And Confused“ und „They look at me and that's all they think“.

RALPH ZIMAN

Ralph Ziman wurde 1963 in Johannesburg geboren. Als ausgebildeter Kameramann arbeitete er zunächst für Nachrichtensendungen und Dokumentarfilme. 1983 zog er nach Großbritannien und arbeitete dort als Cutter, führte bei mehr als 400 Videoclips Regie und debütierte 1996 mit „Hearts and Minds“ als Spielfilmregisseur.

DONNERSTAG, 18. SEPTEMBER

19.00 HAU 2. FOYER UKUNGENISA
20.00 HAU 2 TOWNSHIP STORIES
ANSCHL. WAU PARTY MIT GUGULECTIVE

VIDEO VON NANDIPHA MNTAMBO
REGIE: MPUMELELO PAUL GROOTBOOM

FREITAG, 19. SEPTEMBER

18.00 HAU 2. FOYER UKUNGENISA
19.00 HAU 1 EIN PLATZ FÜR WILDE TIERE
ANSCHL. HAU 1 QUAKE
19.30 VOR HAU 2 SIPHI?
20.30 HAU 2 TOWNSHIP STORIES
21.00 HAU 3 GUGULECTIVE
THE STATE OF DEMOCRACY IN SA.

GESPRÄCH MIT NANDIPHA MNTAMBO
FILMVORTRAG VON TONY KAES
VIDEO VON MINNETTE VÁRI
PERFORMANCE VON GUGULECTIVE
REGIE: MPUMELELO PAUL GROOTBOOM
LECTURE PERFORMANCE
VORTRAG VON XOLELA MANGCU

SAMSTAG, 20. SEPTEMBER

19.00 HAU 1 TOO CLOSE FOR COMFORT: 10 SOUTH AFRICAN VIDEO ARTISTS
19.00 HAU 2. FOYER UKUNGENISA
19.30 VOR HAU 2 SIPHI?
20.00 HAU 2 GRUSSADRESSE VON BUNDESAUSSENMINISTER FRANK-WALTER STEINMEIER
ANSCHL. HAU 2 TOWNSHIP STORIES

VIDEO NANDIPHA MNTAMBO
PERFORMANCE VON GUGULECTIVE
CHOREOGR.: KETTLY NOËL & NELISIWE XABA
PERFORMANCE VON ATHI-PATRA RUGA

DONNERSTAG, 25. SEPTEMBER

19.00 HAU 2. FOYER UKUNGENISA
19.30 VOR HAU 2 SIPHI?
20.00 HAU 3 CORRESPONDANCES
21.30 HAU 2 WHYDEBOYZ

VIDEO VON NANDIPHA MNTAMBO
PERFORMANCE VON GUGULECTIVE
CHOREOGR.: KETTLY NOËL & NELISIWE XABA
PERFORMANCE VON ATHI-PATRA RUGA

FREITAG, 26. SEPTEMBER

19.00 HAU 2. FOYER UKUNGENISA
19.30 VOR HAU 2 SIPHI?
20.00 HAU 2 JERUSALEMA
20.00 HAU 2 ANSCHL. GESPRÄCH MIT RALPH ZIMAN UND DOROTHEE WENNER
20.00 HAU 3 CORRESPONDANCES

VIDEO VON NANDIPHA MNTAMBO
PERFORMANCE VON GUGULECTIVE
FILM VON RALPH ZIMAN
CHOREOGR.: KETTLY NOËL & NELISIWE XABA

SAMSTAG, 27. SEPTEMBER

19.00 HAU 2. FOYER UKUNGENISA
19.30 VOR HAU 2 SIPHI?
20.00 HAU 3 CORRESPONDANCES
21.00 HAU 2 WHYDEBOYZ
22.00 HAU 3 FRESHLYGROUND

VIDEO VON NANDIPHA MNTAMBO
PERFORMANCE VON GUGULECTIVE
CHOREOGR.: KETTLY NOËL & NELISIWE XABA
PERFORMANCE VON ATHI-PATRA RUGA
AFROPOP KONZERT

IMPRESSUM

Hrsg. Hebbel am Ufer
Künstlerische Leitung: Matthias Lilienthal
Kuratorin „Performing South Africa“: Stefanie Wenner
Produktionsleitung: Elisabeth Knauf, Anna Mülter
Redaktion: Stefanie Wenner, Anna Mülter, Kirsten Hehmeier
Übersetzung Englisch-Deutsch: Thomas Rach
Deutsch-Englisch: Thomas Morrison
Grafik: Double Standards, Berlin
Druck: Druckerei Conrad

PREISE

HAUEINS
19. September (**VORTRAG TONY KAES**) 7 €,
20. September (**10 SOUTH AFRICAN VIDEO ARTISTS**) 11 €, erm. 7 €

HAU ZWEI und **HAU DREI**
auf allen Plätzen 11 €
Schüler, Studenten etc.* 7 €

HAU ZWEI
19. September (**GESPRÄCH MIT NANDIPHA MNTAMBO**) 3 €,
25. und 27. September (**WHYDEBOYZ**) 7 €,
27. September (**FRESHLYGROUND**) 15 €, erm. 10 €

HAU DREI
20. September (**LECTURE PERFORMANCE UND VORTRAG XOLELA MANGCU**) 7 €

TRY OUT - DIE ZEHNERKARTE
Günstig ins Theater auf Zehnerkarte:
10 x allein oder 5 x zu zweit für 80 €.
Gültig für's **HAU 1**, **HAU 2** und **HAU 3**.
(Einzulösen im Vorverkauf oder an der Abendkasse nach Verfügbarkeit.)

* Ermäßigte Karten auch im Vorverkauf für Schüler, Studenten, Auszubildende, Wehr- und Zivildienstleistende, Arbeitslose, Sozialhilfeempfänger und Schwerbehinderte.

HAUEINS STRESEMANNSTR. 29
HAU ZWEI HALLESCHES UFER 32
HAU DREI TEMPELHOFER UFER 10

KASSE

T. 030 - 259004 27 (täglich 12 – 19 Uhr)

HAU ZWEI
HALLESCHES UFER 32 10963 BERLIN
WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE

Die Abendkassen an den Spielorten **HAU 1**, **HAU 2** und **HAU 3** öffnen eine Stunde vor Vorstellungsbeginn.

WWW.HEBBEL-AM-UFER.DE
TEL. 030-259004 27

