

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2012)
<b>Heft:</b>	90: Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson, R.H. Quaytman = Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of Corinne Wasmuth
<b>Artikel:</b>	El Anatsui : a ceaseless search for form = unaufhörliche Suche nach der Form
<b>Autor:</b>	Enwezor, Okwui / Schmidt, Suzanne
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-679788">https://doi.org/10.5169/seals-679788</a>

### Nutzungsbedingungen

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

### Conditions d'utilisation

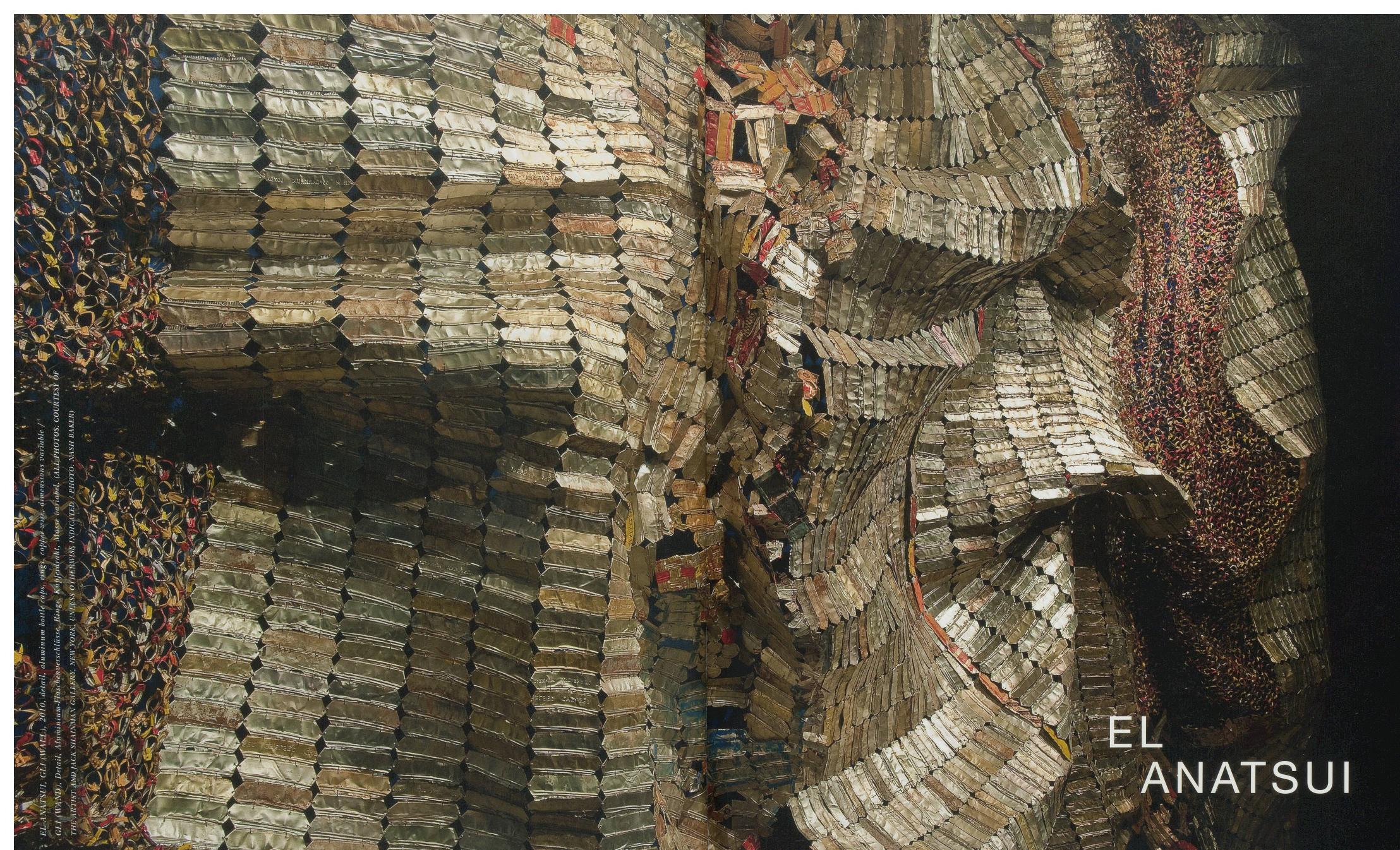
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

### Terms of use

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

**Download PDF:** 13.01.2026

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



EL ANATSUI, *EL ANATSUI*, 2016, detail, aluminum bottle caps, rings, copper wire, dimensions variable /  
GLI (WAND), detail, Aluminum-Fischersverschluß, Ringe, Kupferdraht, Messer, variable. (All) PHOTOS: COURTESY OF  
THE ARTIST AND JACK SHANNON GALLERIES, NEW YORK, UNLESS OTHERWISE INDICATED / PHOTO: NATH BAKER

# A Ceaseless Search for Form

*OKWUI ENWEZOR*

In the art of El Anatsui, the search for form in the course of sculptural production never begins with a predetermined outline. Nor would the motivation that sets in progress the emergence of a particular form, shape, or arrangement be defined purely in formalist terms. Instead, Anatsui tends to privilege and focus enormous attention on the language of his materials—on his media. Even while morphological affinities may lead one to consider the work's relationship to classical African sculpture, there is never a single line connecting his engagement to this tradition. This is particularly relevant given the built-in expectations that Anatsui maintain his African authenticity.

Reserved, wry, and philosophical, Anatsui is contemporary in every way. He creates his art in the tense boundary between tradition and modernity, medium and process. From one project to the next, his practice represents the search for sculptural solutions sensitive to prevailing idioms. He stringently emphasizes the primacy of process over compositional pre-determination, concept over formal completeness, chance over pre-prescribed formulations. Understanding this allows us to more fully appreciate a practice centered around accumulating ideas rather than producing forms. This brings resolution to an apparent contradiction: While there is artisanal dominance suggested by the work's strong sense of craft, it is this craft that provides us with a rich dialogue between the work's content and its significance.

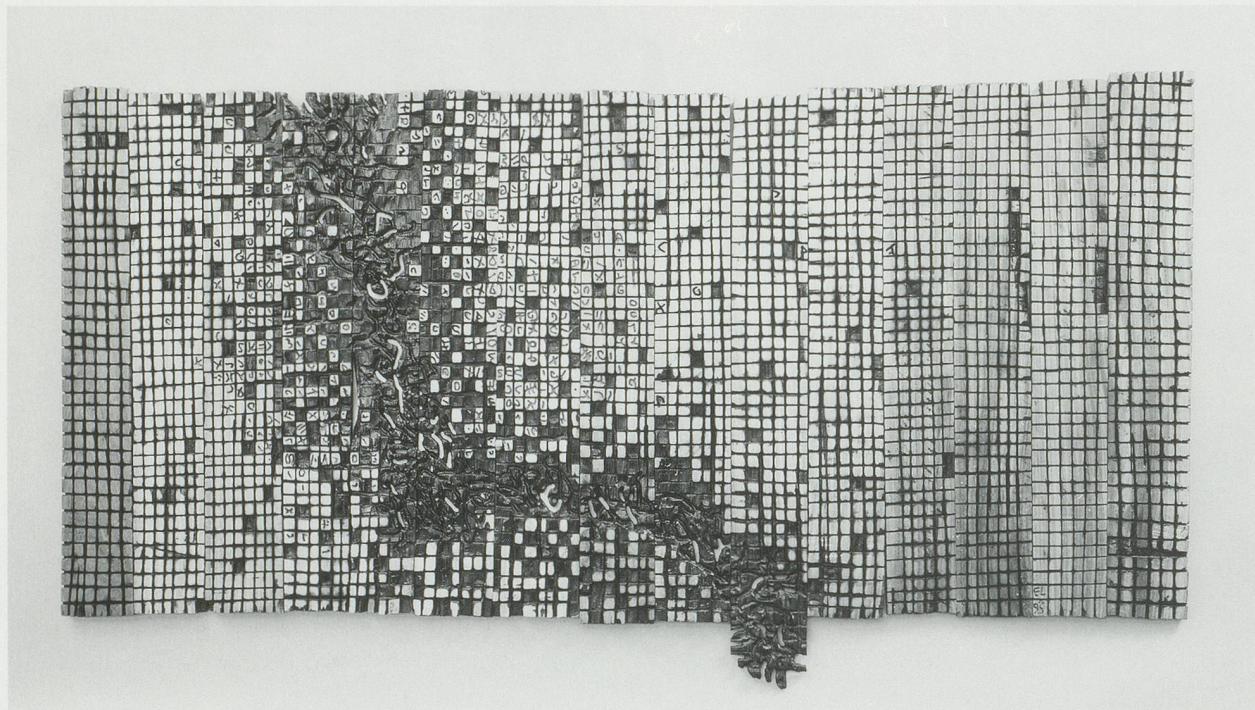
---

*OKWUI ENWEZOR* is Director of Haus der Kunst, Munich, and Artistic Director of La Triennale 2012 at Palais de Tokyo, Paris. He is Kirk Varnedoe Visiting Professor at the Institute of Fine Arts, New York University in Spring, 2012.

*EL ANATSUI, GOAT SKIN BAG, 1979, ceramic, manganese, 18 1/2 x 11" / ZIEGENFELL-TASCHE, Keramik, Mangan, 47 x 28 cm. (PHOTO: KELECHI AMADI-OBI)*



Anatsui's spontaneous way of working does not, however, mean that he embarks on a project without a game plan. Nor does it suggest that he has a lack of interest in the formal registers that ultimately compel him to engage a particular sculptural problem, such as combining gestural mark-making and storytelling (consider his use of a power saw in the wood pieces of the late eighties and nineties, and his use of negative space and fragmentation in the *Broken Pot* series). Found materials also figure dominantly in Anatsui's work. They are repurposed not merely as a commentary on obsolescence, but to shape sculptural installations. These allude to the display formats which the arrangement of objects engenders, while also evoking



EL ANATSUI, OLD CLOTH SERIES, 1993, wood, paint,  $31 \frac{1}{2} \times 60 \frac{1}{4}$  " / SERIE ALTER STOFF, Holz, Farbe,  $80 \times 153$  cm.  
(PHOTO: COURTESY OF MUSEUM OF AFRICAN ART)

a temporality suggested by the worn surfaces of the transformed objects. What I mean by this is that Anatsui responds to every material he works with as if he has encountered it for the first time in the flux of history, all the while concentrating on how he might exploit a material's most meaningful plastic potential. He is driven by the desire to incessantly experiment and sculpturally analyze whatever material he is working with—clay, wood, cement, metal—as he tests the possibility of what each may yield in relation to scale, presence, color, shape, and idea.

While the result of a final piece rests inexorably upon its materiality, its conceptual language flows from an entirely different structuring device, which equally determines the “mark” that the

material carries and the form the work ultimately assumes. In the ordinary course of events, a shattered terracotta vessel is usually swept up and thrown away. But in Anatsui's process, the same shards might be swept up and placed carefully in a box for future consideration. This consideration might entail a meditation and analysis of the gravitational force that would have initially propelled the vessel down from its perch. Or perhaps Anatsui would make some other observation in subjecting it to his methods of physically processing phenomena. In the early eighties, Anatsui participated in an artist residency in rural Cummington, which was when his monumental wood pieces began to emerge. There was a wide availability of wood in the region—particularly logs of pine, which he would find cut and neatly arranged in rows. Anatsui wanted to do something with the logs, but knew he had to resist the temptation to carve to avoid this cliché of African art. Earlier in the seventies, Anatsui worked with flat polished wood discs that he branded with pre-designed, hot iron tools forming what were seemingly lexical designs. At the residency, Anatsui resorted once again to the power saw, but this time as he cut the wood he became intrigued by the beauty of the uncontrolled marks made by the saw, due to its imprecision. The chance discovery that he could use the saw almost counterintuitively—against the cutting function for which it was designed—led to the beginning of one of the most fruitful experiments he has ever undertaken.

El Anatsui is arguably the most significant African artist of his generation and one of the few sculptors who can genuinely be credited for inventing a completely new and unique visual idiom with his woven metal sculptures. Throughout his distinguished career that spans more than forty years (while teaching and mentoring young artists), his work has stood the test of time as the world has undergone enormous global change significantly impacting the African body politic, and hastening the collapse of markets, economic crisis, erosion of social capital, and the deracination of so many institutions. The passage of time, the shift in the fortunes of African societies, and the universality of the work of art—a tool to help manage complexity—seem only to infuse his work with a sense of purpose, buoyed equally by resilience and fragility. Anatsui's employment of fragmentation as a compositional technique serves as a mordant reminder that even the most abstract works can have the capacity to humanize the most lowly of objects and infuse them with iconic power. Here the work of the artist's hand—the laborious, silent task of flattening aluminum liquor bottle caps; the twisting of copper wires into slender tendrils of metal thread that would suture one flattened panel to another; the weaving of such pieces into one resplendent, epic piece—serves as a metaphor for humanity. The act of cutting, flattening, scrunching, twisting, and piecing together thousands of fractured panels offers another analogy between labor and cognition: a body/mind articulation that manifestly reinforces the importance of material beauty. It would take a visionary artistic sensibility like Anatsui's to map these associations into objects whose cascading lightness masks the underlying forms of a powerful social, indeed political-minded critique.

Across his career, Anatsui has developed several distinct modes of articulating his sculptural concerns. These have come to be emulated by other artists in the region. He has assiduously worked with the transformational plastic properties of the African sculptural idiom through his constant reformatting of both his materials and compositional techniques. El Anatsui's early, far less dramatic works, which employed branded wood and broken ceramics, paved the way for his monumental cement sculptures, installations, and his now renowned tapestry-like sculptures, the latter composed of flattened panels of liquor bottle caps that are braided into architecturally scaled impressive structures, blurring the line between sculpture, painting, and assemblage.

EL ANATSUI, GROUP PHOTO, 1987, wood, dimensions variable /  
GRUPPENBILD, Holz, Masse variabel.  
(PHOTO: COURTESY OF MUSEUM OF AFRICAN ART)

His early works were based on the simplicity and humility of materials, yet they contained within them a very tense rebuttal to the formalism of the Western academic rules that governed his art training during his student years in Ghana, as well as the traditional African art that surrounded him throughout his upbringing. The conceptually rich language that he has created unites these incongruous artistic idioms and formally bridges the gap between them. The result of this hybrid is a vital, uncompromising contemporary artistic practice that reflects the situation of art in postcolonial Africa. The key themes of Anatsui's practice are constant experimentation and the testing of new ground while remaining inventive and creatively open to chance. Even though a cursory viewing of his work might suggest that there is a paradox—the tension between the artisanal and the conceptual—the key properties of his work are the continuous attempt to challenge, push, and expand the boundaries of what sculpture can be today. Anatsui has more than succeeded in doing so, and he is indeed one of the rare artists whose work is immediately identifiable and recognizable both for its genuine form and technique. His work stands as a unique achievement in the ceaseless search for an opening through which to actively create sculpture.



# Unaufhörliche Suche nach der Form

OKWUI ENWEZOR

In der Kunst von El Anatsui beginnt die Suche nach der Form im skulpturalen Prozess nie mit einer bestehenden Vorstellung. Und die Motivation, die das Entstehen einer besonderen Form, Gestalt oder eines Gefüges – das Resultat des Schaffens eines skulpturalen Objekts – in Gang setzt, ist nie durch rein formale Überlegungen definiert. Stattdessen gibt Anatsui eher der intensiven gedanklichen Auseinandersetzung mit der Sprache des Materials, dem Medium der Arbeit, den Vorzug. Selbst in den Fällen, wo uns morphologische Affinitäten dazu anregen, das Verhältnis zwischen Anatsuis Skulpturen und klassischen Formaten der afrikanischen Bildhauerkunst in Betracht zu ziehen, gibt es nie einen klaren roten Faden, der seine Auseinandersetzung mit diesen klassischen Formaten durchzöge. Tatsächlich spielt immer noch die Erwartung mit, El Anatsui würde so etwas wie eine afrikanische Authentizität fortsetzen.

Anatsui ist zurückhaltend, ironisch und philosophisch, ein zeitgenössischer Künstler, der im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, Medium und Prozess arbeitet. Projekt für Projekt stellt seine künstlerische Tätigkeit eine beständige Suche nach skulpturalen Lösungen dar, die sich der vorhergehenden stilistischen Idiome bewusst ist. In jeder Serie, auf die er sich einlässt, setzt er die Akzente strikter so, dass das Prozessuale über der kompositionellen Vorbestimmtheit steht, das Konzept über der formalen Vollständigkeit und der Zufall über jeder vorgegebenen Formel. Wenn wir seine Tätigkeit so verstehen, vermögen wir erst

---

OKWUI ENWEZOR ist Direktor des Haus der Kunst, München, und künstlerischer Leiter der Triennale 2012 im Palais de Tokyo, Paris. In diesem Jahr ist er Kirk Var nedoe Gastprofessor am Institute of Fine Arts, New York University.



EL ANATSUI, OASIS, 2008, aluminum, copper wire, 106 x 90" / OASE, Aluminium, Kupferdraht, 269,3 x 228,6 cm.



EL ANATSUI, ZEBRA CROSSING III, 2007, aluminum, copper wire, 61 x 107" / ZEBRASTREIFEN III, Aluminium, Kupferdraht, 155 x 271,8 cm.

zu würdigen, dass es eher das Sammeln von Ideen und weniger nur das Produzieren von Formen ist, das hilft, einen scheinbaren Widerspruch in seiner Kunst aufzulösen, nämlich die Dominanz des Handwerklichen, die sich in der Machart der Arbeiten häufig anzudeuten scheint. Aber diese birgt in sich einen ergiebigen Dialog zwischen dem Inhalt des Werkes und seiner expliziten ästhetischen Aussage.

Diese spontane Vorgehensweise bedeutet jedoch nicht, dass Anatsui seine Projekte nicht plant. Und sie zeugt auch nicht von einem Mangel an Interesse für die formalen Kategorien, die ihn letztlich dazu bringen, sich einer spezifischen skulpturalen Fragestellung zu widmen, etwa der Kombination von gestischen Zeichen (mittels Motorsäge) in seinen Holzarbeiten der späten 80er- und 90er-Jahre mit dem Erzählen von Geschichten; oder der Verwendung von Negativraum und Fragmentierung als Ordnungselementen in der Serie *Broken Pot* (Zerbrochener Krug, 1979). Ein weiterer wichtiger Ansatz in Anatsuis Werk ist der Gebrauch von gefundenem Material. Mit ihm wird kein Wertverlust kommentiert, sondern es wird zu skulpturalen Installationen umfunktioniert, die nicht nur auf Ausstellungsformate anspielen, die das Arrangement der Objekte nach sich ziehen könnte, sondern auch die Zeitlichkeit ansprechen, die die verschlissenen Oberflächen der verarbeiteten Objekte vermitteln. Mit anderen Worten: Anatsui reagiert auf jedes Material, mit dem er arbeitet, als wäre es ihm im Fluss der Zeit und Geschichte eben gerade begegnet, und versucht gleichzeitig dessen aussagekräftigste plastische Möglichkeiten auszuschöpfen. Das bildet den Anlass für endlose Experimente zur skulpturalen Analyse eines gegebenen Materials (Ton, Holz, Zement, Metall usw.), in denen er dessen Potenzial hinsichtlich Grösse, Präsenz, Farbe, Gestalt und Idee prüft.

Während das vollendete Werk erbarmungslos auf dem Material basiert, entspringt seine konzeptuelle Sprache einem ganz anderen Vermächtnis, nämlich dem Schaffensakt, der das Zeichen bestimmt, welches das Material fortan trägt, und demzufolge die endgültige Form, die das Werk annimmt. Normalerweise würde man ein zersprungenes Tongefäß am besten zusammenkehren und entsorgen. Im Fall von Anatsui dürften die Scherben zusammengekehrt und zur zukünftigen Überprüfung sorgfältig in eine Schachtel gelegt werden. Diese Überprüfung könnte eine Analyse der Gravitationskraft miteinschliessen, die das Gefäß von seinem Platz katapultiert hat, oder irgendwelche anderen Beobachtungen, die für Anatsuis analytische Verarbeitung einfacher und komplexer Phänomene dienlich wären. In den frühen 80er-Jahren nahm Anatsui an einem Künstlerprogramm im ländlichen Cummington teil, aus dem seine monumentalen Holzskulpturen hervorgingen. Angesichts des Überflusses an Holz, insbesondere an schlanken Kiefernstämmen, die sauber zugerichtet in langen dichten Reihen vor dem Atelier angeordnet waren, dachte Anatsui darüber nach, was er mit den Stämmen machen könnte, gleichzeitig widerstand er der Versuchung, Assoziation zu wecken, die an die Schnitztechnik von Skulpturen in der afrikanischen Kunst erinnern würden.

Der Anblick der Holzansammlungen faszinierte Anatsui, der in den 70er-Jahren bereits flache Platten aus polierten Holzscheiben bearbeitet hatte, indem er sie mit vorgeformten heissen Eisenwerkzeugen mit lexikalisch wirkenden Brandzeichen versah. Als er in Vermont das Holz mit der Motorsäge zuschnitt, bemerkte er die Schönheit der unwillkürlichen gestischen Zeichen, die die Motorsäge bei ungenauem Arbeiten hinterliess. Die Entdeckung, dass er die Motorsäge fast anti-intuitiv einsetzen konnte, entgegen den Zielen, für die sie eigentlich geschaffen war, führte zu einem der fruchtbarsten holzbildhauerischen Experimente, das er je unternahm.

El Anatsui ist vielleicht der bedeutendste afrikanische Künstler seiner Generation und einer der wenigen Bildhauer, von dem man behaupten kann, dass er mit seinen geflochtenen Metallskulpturen eine neue und einmalige visuelle Sprache erfunden hat. Während seiner gesamten herausragenden Karriere, die über vierzig Jahre unermüdliche künstlerische Tätigkeit, Lehre und Berat-



EL ANATSUI, WHEN I LAST WROTE YOU ABOUT AFRICA,  
I USED A LETTERHEADED PARCHMENT PAPER, THERE WERE  
MANY BLACK SLOTS IN THE LETTER.....  
..... I CAN NOW FILL SOME OF THESE SLOTS BECAUSE.....  
I HAVE GROWN OLDER, 1986, wood,  $73 \frac{3}{8} \times 55 \frac{3}{8} "$  / ALS ICH  
DIR BEIM LETZTEN MAL ÜBER AFRIKA SCHRIEB, VER-  
WENDETE ICH EIN PERGAMENTPAPIER, DA WAREN VIELE  
LEERSTELLEN, DIE ICH JETZT FÜLLEN KANN, DENN ICH BIN  
ÄLTER GEWORDEN, Holz, 188 x 142 cm.

(PHOTO: JERRY L. THOMPSON)

EL ANATSUI, WONDER MASQUERADE, 1990,  
wood, iron, 67 x 14 1/2" / WUNDER MASKERADE,  
Holz, Eisen, 170 x 36,8 cm.  
(PHOTO: COURTESY OF MUSEUM OF AFRICAN ART)

tung junger Künstler umfasst, hat seine Kunst den Test gewaltiger globaler Veränderungen und ihrer Auswirkungen auf die Körperpolitik, den Zusammenbruch von Märkten, ökonomische Krisen, die Erosion des sozialen Kapitals und die Entwurzelung von Institutionen bestanden. Das Verstreichen der Zeit, die Vermögensumschichtungen in den afrikanischen Gesellschaften und das universelle Potenzial des Kunstwerks zur Bewältigung komplexer Zusammenhänge scheinen seinem Werk eine Zielgerichtetheit zu verleihen, die Widerstandsfähigkeit mit Zerbrechlichkeit vereint. Anatsuis Einsatz der Fragmentierung als Kompositionstechnik ist eine scharfe Mahnung, dass noch die abstrakteste seiner Arbeiten die Kapazität in sich trägt, niedrige Objekte zu vermenschlichen und ihnen eine ikonische Kraft einzuflößen. Hier wird die Handarbeit – die aufwändige, stille Tätigkeit des Flachdrückens von Aluminium-Kronkorken, das Zusammendrehen von Kupferdrähten zu schlanken Metallranken, die ein flaches Plättchen mit dem nächsten vernähen und die Einzelteile zu einem prächtigen epischen Werk verflechten – zur Metapher für die menschliche Qualität des Werks. Der Akt des Schneidens, Plattdrückens, Zermalmens, Verdrehens und des Zusammensetzens von Tausenden von Plättchen liefert eine weitere Metapher: für die Verknüpfung von Arbeit und Erkenntnis, eine Art körperlicher und geistiger Ausdruck, der direkt darauf abzielt, die Bedeutung der Schönheit der Materialien zu unterstreichen. Es braucht einen Visionär, um diese Verbindungen in Objekte umzumünzen, deren überschäumende Leichtigkeit die gewaltige Gesellschaftskritik kaschiert, die Anatsuis einzigartiges politisches Markenzeichen darstellt.

Im Lauf seiner Karriere hat Anatsui unterschiedliche skulpturale Ausdrucksformen entwickelt, die von anderen Künstlern der Region fleissig nachgeahmt wurden. Unverdrossen hat er an der Transformation der formalen und plastischen Möglichkeiten der afrikanischen Skulpturensprache gearbeitet, indem er sowohl seine Materialien wie seine Kompositionstechniken laufend veränderte. Anatsuis frühe, undramatische Holzarbeiten mit eingebrannten Brandzeichen und zerbrochener Keramik haben zunächst monumentale Zementskulpturen und Installationen Platz gemacht und mittlerweile seinen berühmten wandteppichartigen Skulpturen aus platt gedrückten Kronkorken-Plättchen, die zu eindrücklichen Gebilden von architektonischen Ausmassen verflochten sind und die Grenze zwischen Skulptur, Malerei und Assemblage verwischen.



Seine frühen Arbeiten basierten auf einfachen und anspruchslosen Materialien, und doch enthielten sie auch eine sehr angespannte Reaktion auf den Formalismus der akademischen Regeln des Westens, die er als Kunststudent in Ghana eingeübt hatte, und auf die Formen der traditionellen afrikanischen Skulptur, die ihn umgaben. Indem er diese scheinbar getrennten Sphären des künstlerischen Ausdrucks zusammenbrachte, schuf er nicht nur eine begrifflich reichhaltige Sprache, sondern schlug auch eine formale Brücke zwischen den beiden Bereichen. Daraus resultierte eine entscheidende und kompromisslose zeitgenössische künstlerische Tätigkeit, die die Situation der Kunst im postkolonialen Afrika widerspiegelt. Anatsui entwickelte die Schlüsselthemen seiner Kunst stets auf der Grundlage von Experimenten, er wagte sich in neue Bereiche vor und blieb zugleich erforderlich und kreativ offen für den Zufall. Selbst wenn das flüchtige Durchsehen seiner Arbeiten auf den ersten Blick vielleicht auf ein Paradox hinzudeuten scheint – die Spannung zwischen Handwerk und Konzept –, so besteht der wesentliche Charakterzug seiner Kunst im beharrlichen Bestreben, die Grenzen dessen, was Skulptur heute sein kann, in Frage zu stellen, auszudehnen und zu erweitern. Darin war Anatsui mehr als erfolgreich, und tatsächlich ist er einer der seltenen Künstler, dessen Arbeiten durch ihre Form und Technik unmittelbar identifizierbar und erkennbar sind. In dieser unaufhörlichen Suche nach einer offenen Form bei der Schaffung des skulpturalen Objekts steht seine Kunst als einzigartige Leistung da.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)



EL ANATSUI, AKUA'S SURVIVING CHILDREN, 1996, wood, metal, dimensions variable / AKUAS ÜBERLEBENDE KINDER, Holz, Metall, Masse variabel.  
(PHOTO: ANDY KEATE)