

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2012)

Heft: 90: Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson, R.H. Quaytman = Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of Corinne Wasmuth

Artikel: El Anatsui : ambition = aufs Ganze

Autor: Storr, Robert / Geyer, Bernhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679789>

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: 15.01.2026

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

EL ANATSUI, *BUKPA OLD TOWN*, 2009,
detail, aluminum, copper wire, 120 x 84" /
BUKPA ALTSTADT, Detail, Aluminium,
Kupferdraht, 305 x 213 cm.

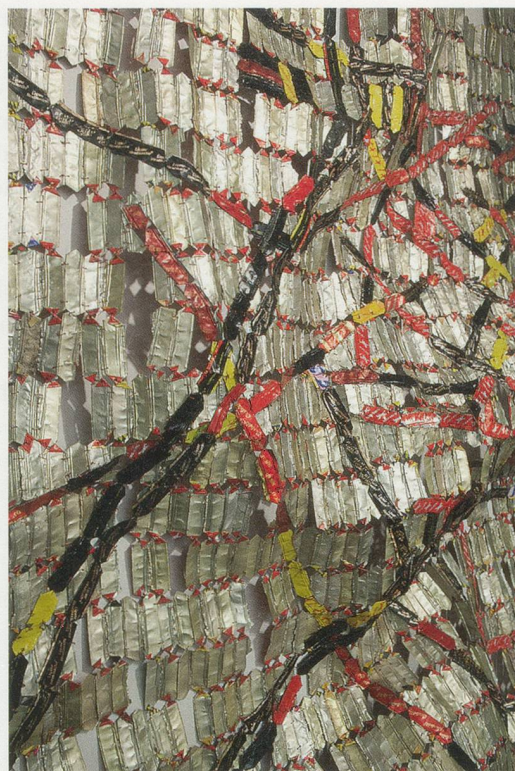
When attempts are made to characterize the cultural blinders and biases that bedevil "The Western Tradition" and its art-historical canon, discussion tends to move quickly to matters of representation. More specifically it jumps to how the non-Western Other appears in work made in the service of empire. Fair enough, there has always been much to be said about such matters and there is still much to be said. It is worth noting, though, that the critique of colonialism began long before currently fashionable post-modern discourses "conquered" university curricula. Indeed, coming both from communities of the oppressed and from dissenters within generally oppressive societies, that critique forms an integral part of colonialism's legacy. But let's start somewhere

Ambition

else for a change. And let's finish by considering how ingrained attitudes toward the medium-specific qualities of "ambitious" modern and contemporary art have even rendered invisible much that falls well within "The Western Tradition."

Take, for example, the concept of the picture plane. As modernists are well aware, the format in question does not necessarily limit its dominion to pictures, though its utility with regard to the problems of picture-making is where its ostensibly absolute authority was initially invoked. The paradigm derives from the fact that, for the most part, images

ROBERT STORR is an artist, critic, and curator who currently serves as Dean of the Yale School of Art.



ROBERT STORR

in Western art have been painted on flat surfaces and presented on flat surfaces. Rigid panels and taut canvases were the preferred support. They were hung on plumb walls, if the wall itself was not being used as a ground upon which to depict figures or inscribe designs, which was often the case. Given the standard sizes and conventional locations of most portable paintings and even of immobile murals, the Renaissance notion that a painting should be looked at as though it were a window onto worlds beyond, required that the planar surface of the support, in effect, be graphically folded inwards. This meant that the boxlike spaces could be constructed within the frame and behind it to accommodate illusions consistent with the boxlike room in which the viewer

stood. And so, along Euclidean lines, perspective was invented.

Of course, styles strictly based on perspectival paradigms as well as on their equally planar, equally systematic reconfiguration or dismantling—Cubism, for example—ignored prehistoric precedents such as European cave painting where animals roam freely on undulating, underground hollows, while glossing over or dismissing the extravagant conjuring of Baroque and Rococo art where lunettes, cupolas, and flared moldings perforate and explode upright walls and level ceilings, or fanciful illusions simply dissolve them. A fair number of these spaces were hung with tapestries but they too generally adhered to the spatial models of the Renaissance developed by Leon

Battista Alberti even when the actual fabric bellied or rippled to a greater or lesser degree. But what of unattended possibilities of non-planar geometry, not to mention formats that are folded and draped rather than stiff or stretched? And what of entire civilizations that embellish soft rather than hard surfaces with shapes and colors and symbols—tents, flags, hangings, garments? All the fundamental questions old-school formalism has begged—to the impoverishment of art and the detriment of other traditions—are threaded through these simple queries.

To the extent that such means of expression can be set aside as “mere” craft or decoration by defenders of the old orthodoxies, they usually have been. Nonetheless they remain capable of being exigently,

EL ANATSUI, *installation view / Installationsansicht*, 2010, Jack Shainman Gallery, New York.



inventively “modern”—or if anyone prefers post-modern—in the hands of someone with a fresh idea about how to address their unrealized potential. Sixty-seven-year-old Ghanaian-born, Nigeria-based El Anatsui is such an artist. The fact that he has only recently “emerged” internationally is a clear demonstration of how mainstream taste not only deprives non-Western talent of visibility and opportunity—or at least delays gaining access to them—but also how it denies itself the experience of genuine innovation. With work in major international shows and important public and private collections around the world, Anatsui has become a breakthrough figure for contemporary African abstraction in the way that Chéri Samba was for representational painting, and Seydou Keita and Malick Sidibé were for photography.

However, two dangers remain. The first is that the extent and variety of Anatsui’s actual accomplishment might be reduced to the most reductive reading of his best-known body of art—colorful meshes or recycled metal refuse—and the second, that few others of true merit will be allowed through the door he has opened because he has come to be such an imposing presence, and because it is the custom of cultural institutions “in the mainstream” to fasten on a handful of artists “outside the mainstream” and focus on them to the exclusion of others—as if the public could only handle so much genuinely fresh material at one time, and only so much learning.

Happily, Anatsui’s career has been so sufficiently long and his oeuvre so sufficiently varied that to whatever degree he is temporarily destined to be the *primus inter pares* of abstraction from Africa for European and American audiences, the range of what he has done will suggest how broad the overall field of activity has been.

An exhibition organized by The Museum for African Art in New York that is currently touring the United States and Canada vividly makes this point. The fact that delays in construction of the museum’s building on Fifth Avenue in Manhattan—up from the Guggenheim, Metropolitan Museum, and the Museum of Modern Art—has, as a silver lining, slowed reception of Anatsui’s work down so that the scope of his art has had a chance to sink in. I saw the earliest examples contained in his retrospective

in the woefully ill-suited Daniel Libeskind galleries of the Royal Ontario Museum almost two years ago. It encompassed oils of the 1980s in a modernized pictographic idiom enhanced by process-derived effects: drips, sprays, punctures, prints featuring archetypal African figures and faces belonging to a long tradition of such work from throughout the continent, carved and rough-cut wooden sculptures (some with added metal and cloth elements) that go from low relief patterning to checkerboard or Mancala designs, and phalanxes of chessmen-like totems to large, whimsical, freestanding figures that partially recall the work of the late Senegalese sculptor Moustapha Dime. Of the chiseled reliefs, two in particular presage the faceted facture of Anatsui’s metal curtains—WHEN I LAST WROTE YOU ABOUT AFRICA (1986), from which the survey exhibition takes its title, and LEOPARD’S PAW-PRINTS AND OTHER STORIES (1991), a gem in which the clustered, visually percussive effects of gouges or cuts intersect, much as polyrhythmic drum beats come together in African music. A tantalizingly small, formally separate group of ceramics and related drawings rounds out the selection of Anatsui’s work prior to his exploration of the possibilities of mixing textiles, formats, and assemblage techniques, and they are, in shape and substance, as densely monumental as the later work is expansive—though, like that later work, they body forth a universe that is essentially pliant and therefore perpetually metamorphic.

Consequently, by the time one arrives at the exhibition’s “main event”—virtually the only thing that those of us who have thus far missed the exhibition know of Anatsui—one has come to know an artist of genuinely large ambition who has tested that ambition against numerous materials in various scales. Not like someone who was just warming up, but like someone who was playing to win each time and pushed himself and the medium hard at every opportunity. In short, when radical invention comes about, more traditional mastery was already an accomplished reality, such that innovation is all the more authoritative and exhilarating.

The prototype of Anatsui’s wall hangings would seem to be PEAK PROJECT, a floor piece from 1999, that is composed like the hangings of tin and foil



EL ANATSUI, *PEAK*, 2010, tin, copper wire, 374 x 295" /
 GIPFEL, Zinn, Kupferdraht, 950 x 749 cm.
 (PHOTO: YUKIYA KAWAGUCHI)

scraps stitched together by twists of copper wire. Its collapsed appearance, bunched-in-the-corner disposition, and detritus-based facture might suggest the "informe" to those for whom any and every seemingly inchoate shape and "de-skilled" mode of production is an anti-aesthetic, Bataillean allegory of degeneration. However, were they ever to be applied, such interpretive overlays would in fact constitute an incidence of critical neocolonialism in the uniform of postmodernism. Rather, the contrast between the organic quality of the work's articulation and orientation—it resembles ground-covering vegetation or rock-hugging lichen—and the industrial traits of its cellular components conflate into a vivid hybrid of

nature and culture, primordial beauty, and the eye-catching beauty of what is, in fact, pollution. How the viewer regards and evaluates this hybrid aesthetically and culturally may vary widely and the difference between the "Third World" art public and that from the "First World" may become pronounced at this very juncture.

To better indicate where the distinctions arise, it is perhaps useful to tell a joke that in different versions has circulated among ethnomusicologists. It concerns a right-thinking American doing research in remote African villages who comes upon a man playing a *mbira* or finger piano. Traditionally such instruments are sometimes adorned with shells so that they can also serve as rattles when the keys are plucked. Looking at the *mbira* in the hands of his new acquaintance, the American notes that the shells have been replaced with Coke bottle caps and challenges the man to explain himself. "In the old days you used shells. Why do you use Coke bottle tops



EL ANATSUI, *THEY FINALLY BROKE THE POT OF WISDOM*, 2011, detail, aluminum bottle tops, copper wire, $185 \frac{3}{4} \times 276$ " / *ENDLICH ZERBRACHEN SIE DEN TOPF DER WEISHEIT*, Detail, Aluminium-Kronkorken, Kupferdraht, 472 x 701 cm.

now?" to which the musician answers, "Son, in the old days we couldn't get Coke bottle tops."¹⁾ Here too neocolonialism is a factor insofar as some of those who profess to love African art mournfully insist that it remain unchanging and that overt exploitation of thoroughly contemporary materials and processes betrays its heritage. This amounts to saying that African art can never be modern but must be arrested in the state that European travelers found it in the eighteenth and nineteenth centuries and that European artists imitated in the twentieth century.

Anatsui's genius resides, to the contrary, in having pinpointed the motive and found the means for effecting a transformation of an abiding aspect of African art that is wholly contemporary and, ul-

timately, free of "preservationist" stylizations of the old ways. That some family members have engaged in producing kente cloth weavings is a pertinent fact. However, Anatsui's re-invention of the color field of abstraction as a manifold, chain-linked picture surface rather than a rigid picture plane is radical in aesthetic dimensions far exceeding anything that might simply be attributed—and worse, explained away—as a clever but "inevitable" permutation of either modernist tradition or African tradition. Instead we are dealing with a genuine paradigm shift coming from a place where no one was looking for one.

True, there are some intriguing antecedents or analogs to Anatsui's heroic and heroically scaled new departure for abstraction that call for men-

EL ANATSUI, *THEY FINALLY BROKE THE POT OF WISDOM*, 2011, aluminum bottle tops, copper wire, 185 ³/₄ x 276" /
 ENDLICH ZERBRACHEN SIE DEN TOPF DER WEISHEIT, Aluminium-Kronkorken, Kupferdraht, 472 x 701 cm.



tion and reward examination. Among the most obvious are the draped color-field paintings made by the Washington-based artist Sam Gilliam during the late 1960s and into the 1970s, and more recent assemblage paintings by David Hammons also come to mind. That both these artists are African American is relevant at least in the measure that neither has yet been accorded full recognition by formalist or neo-formalist commentators who take it upon themselves to decide whether painting and its off-shoots are still capable of renewal and reconfiguration (Remember how many deaths painting has endured since the sixties?), and if so, who are the artists responsible for extending its lease on life. Other points of references—other Others with respect to mainstream accounts—are located in the work of “fabric artists,” almost all of whom have been women. Foremost among the examples useful for our purposes are the early hangings of the Polish Magdalena Abakanowicz, the sculptures of the Americans Sheila Hicks and the late Claire Zeisler, with Anni Albers and others tracing the heritage back to the beginnings of modernism on the “distaff” side.

Abakanowicz, Hicks, and Zeisler long ago demonstrated that weaving and binding filaments could match the ambition of large-format painting, and then some. But Anatsui’s metallic meshes have a majesty that depends less on sheer size, than on the principle of constant expansion and contraction intrinsic to his structural methodology, and on the hypnotic mix of macrocosmic sweep and microcosmic intensity basic to his way of piecing discreet, chromatic bits of elements into “broad-cloth” chain-mail compositions. Thus *DUSASI* (2007), which he created for the *Arsenale* in the 2007 Venice Biennale, commanded the final chamber of that voracious, belittling hall of a building like an altarpiece in a Romanesque cathedral. Now in the collection of the Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, it awaits alternative configurations according to the different spaces in which it might be installed, such variability being not just a matter of museological convenience but also of active reconsideration and even re-composition according to the specificity of site. From that angle, one might think of Anatsui’s work as being akin to a Sol LeWitt wall drawing that can be peeled away from

its support and loosely tacked to a new one with all the wrinkles, stress marks, and crumpled facets that would result, appearing as a set of genetically mutating characteristics of the original.

Indeed the scintillating polychrome matrix of Anatsui’s hangings is a maximalist rejoinder to the minimalist model, a symphonic amplification of the spare chamber music intervals of sixties grid work. As such, it is a major step forward and out of the *cul de sac* of the formalist thinking characteristic of that era in that domain. Moreover, for all its jazzy flash and dazzle, the sometimes clangorous and jarring, sometimes somber resonance of Anatsui’s orchestrations of tin fragments has deeply unsettling overtones. *BLEEDING TAKARI* (2008) renders them explicit both in its title and in the manner in which the integrity of the design has been violated, punctured, and mortally injured—with blood oozing from wounds on to the floor. The imagery is certainly obvious—to jaundiced eyes, perhaps even obvious to a fault. Yet the unease it inspires has at least as much to do with the public’s habitual embarrassment when faced with an artist who unapologetically wears his heart on his sleeve and with art that is overtly symbolic as it does with any doubts one could possibly cast on the artist’s sincerity or on the aptness of such symbolism. How long has it been since a “Western” artist attempted to make abstract art that was avowedly and convincingly tragic? The Abstract Expressionist did it all the time but the answer is a long time, and it indicates how much has been lost to art in the process. With ongoing wars in Somalia, Darfur, the Congo, and elsewhere and with political as well as criminal violence a daily reality throughout Africa, Anatsui has put his finger in the gaping wound of a continent even as he has shown by example its extraordinary creative vigor. An art world besotted by the gambits of those who game the system needs more of the seriousness behind Anatsui’s sustained endeavor and more of a sense of the human stakes for which art plays in places where less is taken for granted and more is demanded of it.

1) A story told by Paul Berliner as remembered by musician Rosamund Morley. Berliner is Professor of Ethnomusicology at the John Hope Franklin Center for Interdisciplinary & International Studies at Duke University.



EL ANATSUI, BLEEDING TAKARI II, 2007, aluminum, copper wire, 155 x 226 $\frac{3}{4}$ " / BLUTENDE TAKARI II, Aluminium, Kupferdraht, 394 x 576 cm.



Aufs Ganze

ROBERT STORR

Jede Diskussion über die kulturellen Schablonen und Scheuklappen, mit denen die «westliche Tradition» und ihr kunsthistorischer Kanon behaftet sind, sieht sich umgehend mit Fragen der Repräsentation konfrontiert – genauer mit der Repräsentation des nicht-westlichen «Anderen» in Werken, die im Dienst der herrschenden Mächte entstanden. Über dieses Thema ist viel geschrieben worden und es gäbe sicherlich noch viel mehr darüber zu schreiben. Hier sei nur angemerkt, dass es die Kritik des Kolonialismus schon lange vor der Zeit gab, als der heute so

ROBERT STORR ist Künstler, Kritiker, Kurator sowie Dekan der Yale University School of Art.

modische postmoderne Diskurs die Universitäten eroberte. Mehr noch, diese Kritik – artikuliert von Vertretern unterdrückter Schichten und von Dissidenten in totalitären Systemen – ist ein unverzichtbarer Teil des kolonialistischen Erbes. Beginnen wir zur Abwechslung einmal woanders. Und schliessen wir diesen Gedankengang mit der Bemerkung, dass der starre Umgang mit den medienspezifischen Eigenschaften «anspruchsvoller» moderner und zeitgenössischer Kunst auch vieles, was innerhalb der westlichen Tradition liegt, unsichtbar gemacht hat.

Beginnen wir bei der Idee der Bildebene, die – wie die Moderne sehr wohl erkannt hat – nicht unbedingt auf das Bild selbst beschränkt bleibt. Aber

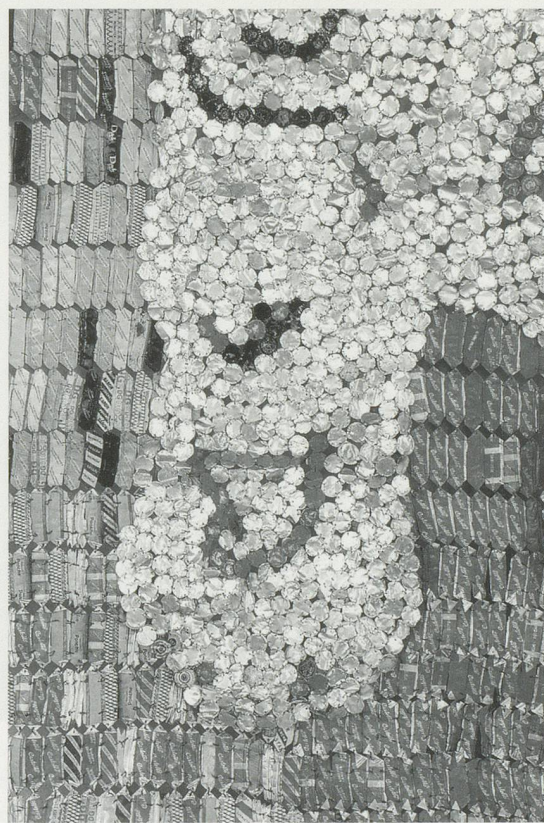
EL ANATSUI, *ON THEIR FATEFUL JOURNEY NOWHERE*,
1996, wood, metal, dimensions variable / *AUF IHREM*
SCHICKSALSTRÄCHTIGEN WEG INS NIRGENDWO, Holz,
Metall, Masse variabel. (PHOTO: SETAGAYA ART MUSEUM,
TOKYO)

da sie sich im Prozess der Bildgestaltung als äusserst nützlich erwies, gelangte sie dort erstmals zu voller Geltung. Ausschlaggebend dafür war die Tatsache, dass das Bild in der westlichen Tradition auf eine flache Oberfläche gemalt und an einer ebenen Oberfläche präsentiert wurde. Feste Tafeln oder gespannte Leinwände waren die bevorzugten Träger. Das Bild hing an lotrechten Wänden, wenn die Wand nicht wie so oft als Malgrund für einen Entwurf oder eine Figurendarstellung diente. Angesichts der konventionellen Grösse und Position der meisten transportablen Gemälde und sogar der nicht transportablen Wandbilder verlangte die Renaissance-Auffassung vom Gemälde als Fenster zur Welt, dass die Fläche des Malträgers mit graphischen Mitteln so nach innen gefaltet wird, dass innerhalb des Bildrahmens und dahinter schachtelartige Räume entstehen und auf diesem Wege eine Illusion erzeugt wird, die mit dem schachtelartigen Raum des Betrachters übereinstimmt. So wurde nach euklidischen Prinzipien die Perspektive erfunden.

Stile entstanden, die diese perspektivischen Regeln befolgten oder auf ebenso systematische und flächenhafte Art und Weise brachen oder modifizierten. Letzteres gilt für den Kubismus, der kein Auge hatte für das prähistorische Vorbild der europäischen Höhlenmalerei, die Tierherden über unterirdische Hohlräume wandern liess und nichts als Geringschätzung empfand für die überladene Kunst des Barock und Rokoko, die glatte Wände und Decken durch Lünetten, Kuppeln und Zierleisten durchbrach und zerriss oder durch erfinderische Illusions-

malerei einfach zum Verschwinden brachte. Diese Räume waren nicht selten mit Tapisserien dekoriert, die sich wölbten oder wellten, entsprachen aber trotzdem weitgehend dem von Leon Battista Alberti entwickelten Raummodell der Renaissance. Wo blieben die ungenutzten Möglichkeiten der nicht-planaren Geometrie, ganz zu schweigen von Bildträgern, die nicht starr oder straff sind, sondern sich falten und bauschen? Wo blieben ganze Kulturen, die anstatt harter Oberflächen weiche mit Formen, Farben und Symbolen verzieren: Zelte, Banner, Behänge, Kleider? All die Grundfragen, die der Formalismus der alten Schule links liegen liess – zum Schaden der Kunst und anderer Traditionen –, treten bei dieser einfachen Revision ans Licht.

Insofern die Verfechter der alten Kunstdoktrin solche Ausdrucksmittel als «blosses» Kunsthandwerk oder Ornament abtun konnten, haben sie dies auch getan. Dessen ungeachtet bleiben sie in der Hand



EL ANATSUI, *AWU*, 2009, detail, aluminum, copper wire, 198 x 300" /
Aluminium, Kupferdraht, 503 x 762 cm.



EL ANATSUI, DUSASA I, 2007, aluminum bottle tops, copper wire, 288 x 360" / Aluminium-Flaschenverschlüsse, Kupferdraht, 731 x 914 cm.

eines Künstlers, der ihr unausgeschöpftes Potenzial zu nutzen versteht, auf zwingende und kreative Art «modern» – oder postmodern, wenn man so will. El Anatsui ist ein solcher Künstler. Dass der 67-jährige Ghanaer, der in Nigeria lebt und arbeitet, erst in jüngster Zeit international bekannt geworden ist, beweist nicht nur, wie der Geschmack des «Mainstreams» Talenten nicht-westlicher Herkunft den Weg zum Erfolg verbaut oder zumindest erschwert, sondern auch, wie er sich selbst das Erlebnis des wirklich Neuen verdirbt. Anatsui, dessen Werke in internationale Grossausstellungen und wichtige öffentliche und private Sammlungen aufgenommen wurden, stieg zur Leitfigur der zeitgenössischen afrikanischen Abstraktion auf, ähnlich wie Chéri Samba in der gegenständlichen Kunst oder Seydou Keita und Malick Sidibé in der Photographie.

Dennoch drohen zwei Gefahren. Zum Ersten jene, dass die ganze Breite und Vielfalt von Anatsuis Schaffen auf die am besten bekannten Highlights reduziert wird: auf die farbenfrohen Gewebe aus wiederverwerteten Metallresten; und zum Zweiten jene, dass er durch seine imposante Statur anderen den Durchgang durch die Tür, die er geöffnet hat, versperrt. Die Kulturinstitutionen innerhalb des Mainstreams lieben es, eine Handvoll Figuren ausserhalb des Mainstreams herauszugreifen und dann unter Missachtung aller anderen zu fördern, als könne die Öffentlichkeit nur ein gewisses Quantum frischer, ungewohnter Ideen und Informationen verkräften.

Zum Glück ist die Laufbahn Anatsuis so lang und sein Œuvre so vielfältig, dass, auch wenn er vorübergehend vom europäischen und amerikanischen Publikum zum *primus inter pares* der afrikanischen Abstraktion gekürt wird, der Umfang seines künstlerischen Betätigungsfelds nie infrage stehen kann.

Dies bestätigt eine vom New Yorker Museum for African Art organisierte Ausstellung, die gegenwärtig durch die Vereinigten Staaten und Kanada reist. Die verzögerte Fertigstellung des neuen Museumsgebäudes an der Fifth Avenue in Manhattan (nördlich des Guggenheim Museum, Metropolitan Museum und Museum of Modern Art) hat so gesehen einen Vorteil: Anatsuis Kunst sinkt langsamer ins Bewusstsein der Öffentlichkeit ein und hat somit mehr Zeit, in ihrer ganzen Bandbreite wahrgenommen zu werden. Zu

den frühesten Werkbeispielen in der Retrospektive – die ich vor fast zwei Jahren in den völlig ungeeigneten Räumen der von Daniel Liebeskind entworfenen Erweiterung des Royal Ontario Museum erleben durfte – zählen Ölgemälde aus den 80er-Jahren in einem modernisierten piktographischen Vokabular, pointiert von Prozessspuren (Tropfen, Spritzer, Löcher); Druckgraphiken mit Figuren und Gesichtern, archetypische Vertreter der jahrhundertealten afrikanischen Tradition; geschnittene und behauene Holzskulpturen (manche mit Metall- und Textilelementen versehen), deren Spektrum von Flachrelief, Schachbrett- und Mancala-Entwürfen über Spaliere totemähnlicher Schachfiguren bis zu grossen, freistehenden Standbildern reicht, deren eigenwillige Gestalt an den senegalesischen Bildhauer Moustapha Dime erinnert. Zwei geschnittene Reliefs nehmen besonders eindringlich die mosaikhafte Struktur der Metallvorhänge vorweg: *WHEN I LAST WROTE TO YOU ABOUT AFRICA* (Als ich dir das letzte Mal über Afrika schrieb, 1986), das der Retrospektive ihren Titel gab, und *LEOPARD'S PAW-PRINTS AND OTHER STORIES* (Pfotenabdrücke des Leoparden und andere Geschichten, 1991), ein Meisterstück, das die dichten, visuell perkussiven Effekte der Rillen und Schnitte wie Polyrhythmen afrikanischer Trommeln arrangiert. Eine delikate, formal autonome Gruppe kleiner Keramiken und Zeichnungen rundet die Auswahl der Werke ab, die der innovativen Vermischung von Textilformaten und Assemblagetechniken vorausgeht. Sie sind in Form und Substanz ebenso monumental wie ihre grossflächigen Nachfolger, obwohl diese einen biegsamen Kosmos hervorbringen, der daher ständig im Fluss ist.

Wenn man beim Höhepunkt der Ausstellung anlangt – bei den einzigen Werken also, mit denen man wohl schon vor dem ersten Besuch vertraut war –, hat man einen Künstler kennengelernt, der aufs Ganze geht und sein Können in den verschiedensten Materialien und Massstäben erprobt. Das ist nicht jemand, der sich gerade warmläuft, sondern jemand, der jedes Mal gewinnen will und sich und sein Medium bis zum Äussersten treibt. Kurz, ehe die radikale Kreativität einsetzte, war bereits eine handwerkliche Meisterschaft vorhanden, die diese Neuerungen erst richtig fundiert und furios erscheinen lässt.

Als Prototyp für Anatsuis Wandbehänge könnte *PEAK PROJECT* (Gipfelprojekt) dienen, eine Bodenskulptur aus dem Jahr 1999, die ebenfalls Blech- und Alureste verwertet, die mit Kupferdraht verwoben sind. Ihre zusammengesackte Erscheinung, ihre in die Ecke gedrängte Installation und ihre dem Abfall abgewonnene Materialität werden all jene als «informe» lesen, für die jeder Anschein einer unfertigen Form und einer vereinfachten Produktionsweise sofort zur antiästhetischen, batailleschen Allegorie der Entartung wird. Solche Interpretationsfolien ergäben indessen, kämen sie tatsächlich zur Anwendung, den Fall eines kritischen Neokolonialismus in der Uniform der Postmoderne. In Wirklichkeit verschmilzt der Gegensatz zwischen der organischen Machart und Orientierung des Werks – gleich Bodenvegetation oder Flechtenbewuchs auf Steinen – und der industriellen Herkunft seiner Bauteile zu einer vitalen Synthese von Natur und Kultur, von urtümlicher Schönheit und dem betörenden Glanz des Mülls. Dieses Amalgam kann unterschiedliche ästhetische und kulturelle Reaktionen auslösen. Vielleicht liegt genau hier der Punkt, wo sich die Geister des Kunstpublikums in der «Ersten» und «Dritten Welt» scheiden.

Ein Witz, der lange in verschiedenen Versionen unter Musikethnologen kursierte, kann uns helfen, diesen Scheidepunkt genauer zu bestimmen: Ein konservativer amerikanischer Forscher trifft in einem abgelegenen afrikanischen Dorf einen Mann, der auf einer *Mbira* (Lamellophon) spielt. Dieses Instrument ist manchmal mit Muscheln verziert, die beim Zupfen der Lamellen ein Rasselgeräusch erzeugen. Der Forscher betrachtet die *Mbira* in den Händen des Mannes und merkt, dass da anstatt Muscheln Cola-Kronkorken hängen. Er fragt: «Warum sind Sie nicht bei den Muscheln geblieben, die sind doch so schön und natürlich.» Der Musiker antwortet: «Die Cola-Deckel sind auch schön, aber die gab's früher nicht.»¹⁾ Ein Paradefall des neokolonialen Denkens. Der Liebhaber der afrikanischen Kunst fordert, dass diese ewig gleich bleibe, und empfindet die ungenierte Verwendung moderner Materialien und Prozesse als Verrat an der Tradition. Die afrikanische Kunst darf nie eine zeitgenössische sein, sie muss konserviert bleiben in dem Zustand, in dem sie von

EL ANATSUI, BUKPA OLD TOWN, 2009, aluminum, copper wire, 120 x 83 ³/₄ " / BUKPA ALTSTADT, Aluminium, Kupferdraht, 305 x 213 cm.





europäischen Reisenden des 18. und 19. Jahrhunderts angetroffen und in dem sie von europäischen Künstlern des 20. Jahrhunderts imitiert wurde.

Anatsuis genialer Ansatz findet den Anstoß und die Mittel für eine Transformation, die ein Grundelement der afrikanischen Kunst aufgreift und trotzdem auf der Höhe der Zeit steht, ohne zu versuchen, Traditionen in stilisierter Form über die Zeiten zu retten. Es ist richtig, dass Familienmitglieder mit der Herstellung von Kente-Stoffen beschäftigt waren. Nichtsdestotrotz unternimmt Anatsui mit seiner Neuerfindung des abstrakten Farbfelds als facettiertes Gewebe (anstelle einer festen Bildfläche) einen radikalen ästhetischen Schritt, der weit über das hinausgeht, was man als schlaue, aber vorhersehbare Abwandlung der modernistischen oder afrikanischen Tradition abtun oder – schlimmer noch – wegerklären könnte. Wir haben es mit einer fundamentalen

Bedeutungsverschiebung zu tun, an einem Ort, wo sie niemand erwartet hat.

Anatsuis heroischer, ambitionierter Aufbruch in die Abstraktion ist sicherlich nicht ohne Vorläufer und Analogien, die verdienen, erwähnt und gewürdigt zu werden. Besonders stark sind die Parallelen zu den drapierten Farbfeldmalereien des in Washington lebenden Künstlers Sam Gilliam aus den späten 60er- und frühen 70er-Jahren sowie zu den Assemblage-Gemälden neueren Datums von David Hammons. Dass beide Afroamerikaner sind, ist zumindest insofern relevant, als ihnen bislang die volle Anerkennung durch jene formalistischen oder neo-formalistischen Kommentatoren versagt blieb, die sich berufen fühlen zu entscheiden, ob die Malkunst mitsamt ihren Ablegern noch der Erneuerung und Weiterentwicklung fähig ist – man erinnere sich, wie oft sie seit den 60er-Jahren totgesagt wurde – und

EL ANATSUI, DELTA, 2010, aluminum bottle tops, copper wire, 183 x 135" / Aluminium-Flaschenverschlüsse, Kupferdraht, 465 x 343 cm.

wenn ja, wo ihre Lebensretter zu suchen sind. Andere Bezugspunkte – andere «Andere» aus Sicht des Mainstream – sind die Werke der Textilkunst, die überwiegend von Künstlerinnen geschaffen wurden. In erster Linie wären hier die frühen Behänge der Polin Magdalena Abakanowicz, die Skulpturen der Amerikanerinnen Sheila Hicks und Claire Zeisler sowie die Ahnenreihe über Anni Albers zurück zu den Urmüttern der Moderne zu nennen.

Abakanowicz, Hicks und Zeisler haben schon vor Jahren bewiesen, dass Drahtgeflechte und -gewebe es durchaus mit der Machtentfaltung grossformatiger Gemälde aufnehmen können. Doch die majestätische Ausstrahlung von Anatsuis Metallnetzen ist nicht so sehr das Resultat ihrer puren Grösse wie des ständigen Wechselspiels von Expansion und Kontraktion, das als Grundprinzip ihrer strukturalen Methodologie innewohnt, sowie der hypnotischen Mischung von makroskopischer Gesamtschau und mikroskopischer Intensität, die sich zwangsläufig aus der Akkumulation kleiner Farblamellen zu «Breitwand»-Draperien ergibt. DUSASA I, entworfen für die Biennale von Venedig 2007, nahm den Schlussraum der erdrückenden Riesenhalle des Arsénale in Besitz wie der Altar einer romanischen Kathedrale. Die Arbeit, heute im Besitz des Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City, erwartet neue Permutationen je nach dem Ort ihrer Installation. Ihre Wandlungsfähigkeit soll nicht die Aufstellung im Museum erleichtern, sondern vielmehr ein aktives Überdenken und Neuformulieren in Reaktion auf die jeweiligen Raumgegebenheiten ermöglichen. Die Vorhänge des Afrikaners wären somit einer Wandzeichnung von Sol LeWitt gleichzusetzen, die sich abnehmen und andernorts neu befestigen lässt, einschliesslich all der erlittenen Falten,

Risse und Beulen, die sich als genetische Mutationen des Originals festschreiben.

Die schillernd polychrome Matrix der Webstücke Anatsuis ist ein maximalistischer Einwurf gegen das minimalistische Argument, eine symphonische Orchestrierung der kargen, kammermusikalischen Rasterakkorde der 60er-Jahre. Als solche sind sie ein wichtiger Schritt nach vorne, heraus aus der Sackgasse des formalistischen Denkens jener Ära. Hinzu kommt, dass sich in die virtuos instrumentierte, hier klirrend schrille, dort düstere Klangfülle auch zutiefst verstörende Dissonanzen mischen. BLEEDING TAKARI (Blutende Takari, 2008) nimmt kein Blatt vor den Mund. Sowohl der Titel als auch die Art, wie der Werkkörper geschändet, durchbohrt, tödlich verwundet wird und das Blut seiner Wunden auf den Boden trieft, spricht eine deutliche Sprache – vielleicht zu deutlich, mögen Kleinredner einwerfen. Aber das Unbehagen, das dieses Werk verursacht, hat zumindest ebenso viel damit zu tun, dass man peinlich berührt ist, wenn ein Künstler seine Gefühle offenbart und sich in gängigen Symbolen ausdrückt, wie mit irgendwelchen Zweifeln an der Ehrlichkeit des Künstlers oder der Relevanz solcher Symbole. Wie lange ist es her, seit ein «westlicher» Künstler ein abstraktes Werk geschaffen hat, das bewusst und überzeugend tragisch ist? Die Abstrakten Expressionisten taten es ständig, aber das ist lange her und die verstrichenen Jahre erinnern nur daran, wie viel die Kunst seither verloren hat. In Somalia, in Darfur, im Kongo und in anderen Teilen Afrikas wüten Kriege. Politische und kriminelle Gewalt gehört zur alltäglichen Realität des Kontinents. Anatsui legt seinen Finger in diese klaffende Wunde, während er exemplarisch die sprühende kreative Energie Afrikas vor Augen führt. Eine Kunstwelt, die sich nur allzu oft von Taschenspielerreien hinters Licht führen lässt, braucht mehr von dem Ernst, der Anatsuis beharrliches Projekt beseelt, und mehr Respekt vor den menschlichen Werten, die Kunst einem Publikum vermittelt, das gewohnt ist, wenig zu erwarten, und ständig mehr verlangt.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) So der Inhalt der Geschichte, die Paul Berliner von dem Musiker Rosamund Morley erzählt wurde. Berliner ist Professor für Ethnomusicology am John Hope Franklin Center für Interdisciplinary & International Studies der Duke University.