

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's metamorphic sculptures = El Anatsuis metamorphe Skulpturen

Autor: Okeke-Agulu, Chika / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679790>

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's Metamorphic Sculptures



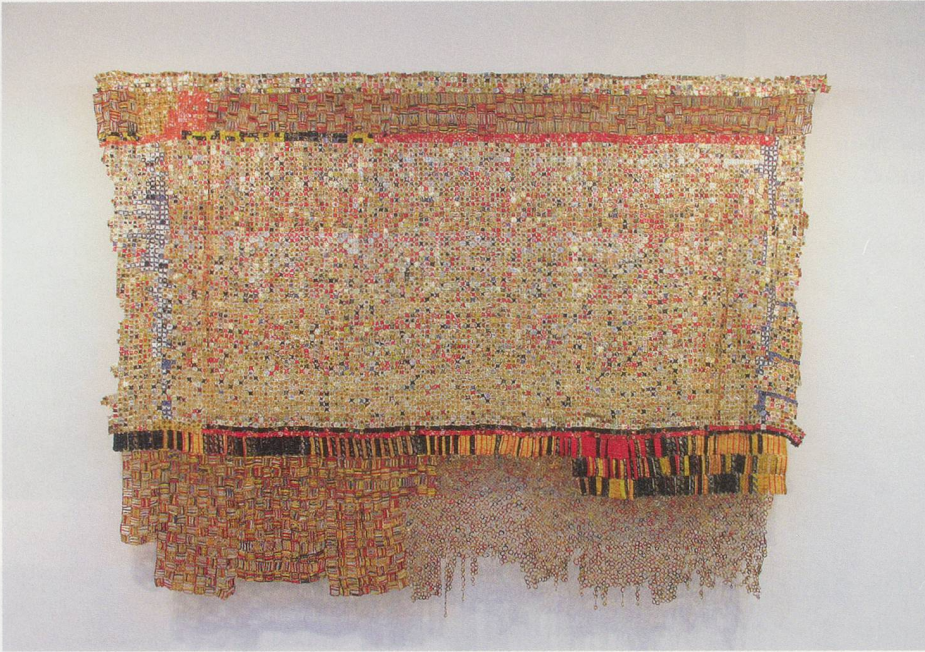
CHIKA OKEKE-AGULU is an art historian, independent curator, and artist. He is co-author (with Okwui Enwezor) of *Contemporary African Art Since 1980* (2009). He teaches in the Department of Art & Archaeology and Center for African American Studies, Princeton University.

CHIKA OKEKE-AGULU

One thing that distresses and bewilders curators and collectors of El Anatsui's sculpture is the burden the artist places on them to make important decisions about the work's installation. Puzzling as it might seem, his apparent *laissez-faire* attitude toward the process of presenting his monumental metal sculptures, which can invoke anything from aesthetic grace to imponderable awesomeness, is a crucial aspect of his artistic philosophy. There is an element of play, which the artist often speaks about. He ignores the ingrained urge of collectors and curators to treat his works with near-sacral deference; they are play objects that can be touched or rearranged with little or no regard to his original design. The sculptures that emerge from his studio are not simply the final product of his rigorous, conceptual, and exacting technical processes. Rather, they are suggestions or proposals for what is possible once the works enter other spaces and contexts beyond the artist's studio. There is an inexorable link between his flexibly constituted sculptures and the ambivalent, shifting relationship that has defined the past and present histories of Africa and the West.¹⁾ Our awareness of this intriguing connection between the formal and conceptual in his work completely changes the meaning

EL ANATSUI, *GLI (WALL)*, 2010, aluminum bottle caps, rings, copper wire, dimensions variable, detail and installation views, Rice Gallery, Houston / *GLI (WAND)*, Aluminium-Flaschenverschlüsse, Ringe, Kupferdraht, Masse variabel, Detail und Installationsansichten. (PHOTOS: NASH BAKER)





and implication of the play his sculptures invite, and complicates our interactions with them.

There is, however, what seems like a strain of idealism in Anatsui's methodology, evident in what he sees as the pedagogical potentialities of his manipulable work; he uses his sculptures to awaken the latent artist in the privileged curator and collector. This notion—which stops short of the radical utopianism of Joseph Beuys's social sculpture theory—reveals, in practice, the fact that artistic creativity of the ambitious kind (perhaps taken for granted by those who, like Anatsui, are endowed with lots of it) is not freely available to everyone, including curators and collectors. How else does one explain the anxiety and distress of those entrusted with composing what Anatsui calls “data” without instructions from the artist—if not that they do not subscribe to his theory of pan-human, high-artistic ability?²⁰

In any case, the labile structure of Anatsui's sculptures and the relational and participatory practices they motivate, or insinuate, are the most visible manifestation of his longstanding meditation on time. If he has one enduring article of faith, it must be

EL ANATSUI, *THEY ARE STILL COMING BACK*, 2006,
aluminum bottle caps, copper wire, 96 x 130" /
SIE KOMMEN IMMER NOCH ZURÜCK, Aluminium-
Kronkorken, Kupferdraht, 244 x 330 cm.

something closely aligned with the popular maxim that “no condition is permanent.” As I have written elsewhere, this is “one of the more ubiquitous affirmations in modern Africa of the precarious place of human beings in the scheme of things.”²¹ Capacious in its applicability, this maxim has been propagated and illustrated by popular musicians and sign painters, and is often invoked in everyday speech to affirm, or explain, the quirky trajectory of history, the bewildering capriciousness of contemporary life, and the inscrutability of what is yet to come. That is to say, our understanding of the past, present, and future must always be provisional. As Anatsui has noted, this explains the prevalence of orality as the primary mode of social discourse and remembrance in African societies. It is to this condition of provisional-

ity—with all its philosophical, existential, and formal implications—that his work aspires.⁴⁾

This way of imagining a work in perpetual progress—a living object prone to change like any other living thing—presents a problem to the critic and historian, and to curators and collectors who must decide how the work will look each time it is displayed. Let me explain: consider the short lives of Anatsui's DUSASA II (2007) and INTERMITTENT SIGNALS (2009). DUSASA II was first shown at the 2007 Venice Biennale and has been installed twice (2008, 2010) at the Metropolitan Museum of Art, its permanent home. In these three incarnations of its public presentation, we face three similar yet dramatically different relief sculptures distinguished compositionally by their wave patterns and color shapes. Similarly, when INTERMITTENT SIGNALS was first shown at the Jack Shainman Gallery in New York (2009), we saw a rectangular wall relief with bold lateral waves across its entire surface. In 2010 at the Sterling and Francine Clark Art Institute in Williamstown, Mas-

sachusetts, the same sculpture became a muscular, dynamic piece either crawling off the wall or apparently set upon from the right side by some mysterious entropic force. The question then for the critic and historian is this: Is it possible to produce definitive, confident readings of these sculptures and not wonder if what is written about them now will make sense in the future? This is when we realize that Anatsui's sculptures force writings that take on the ever-changing structures of oral narratives. In them, no formal condition is permanent.

1) Okwui Enwezor, "Cartographies of Uneven Exchange: The Fluidity of Sculptural Form, El Anatsui in Conversation with Okwui Enwezor," *Nka* 28 (2011), p. 104.

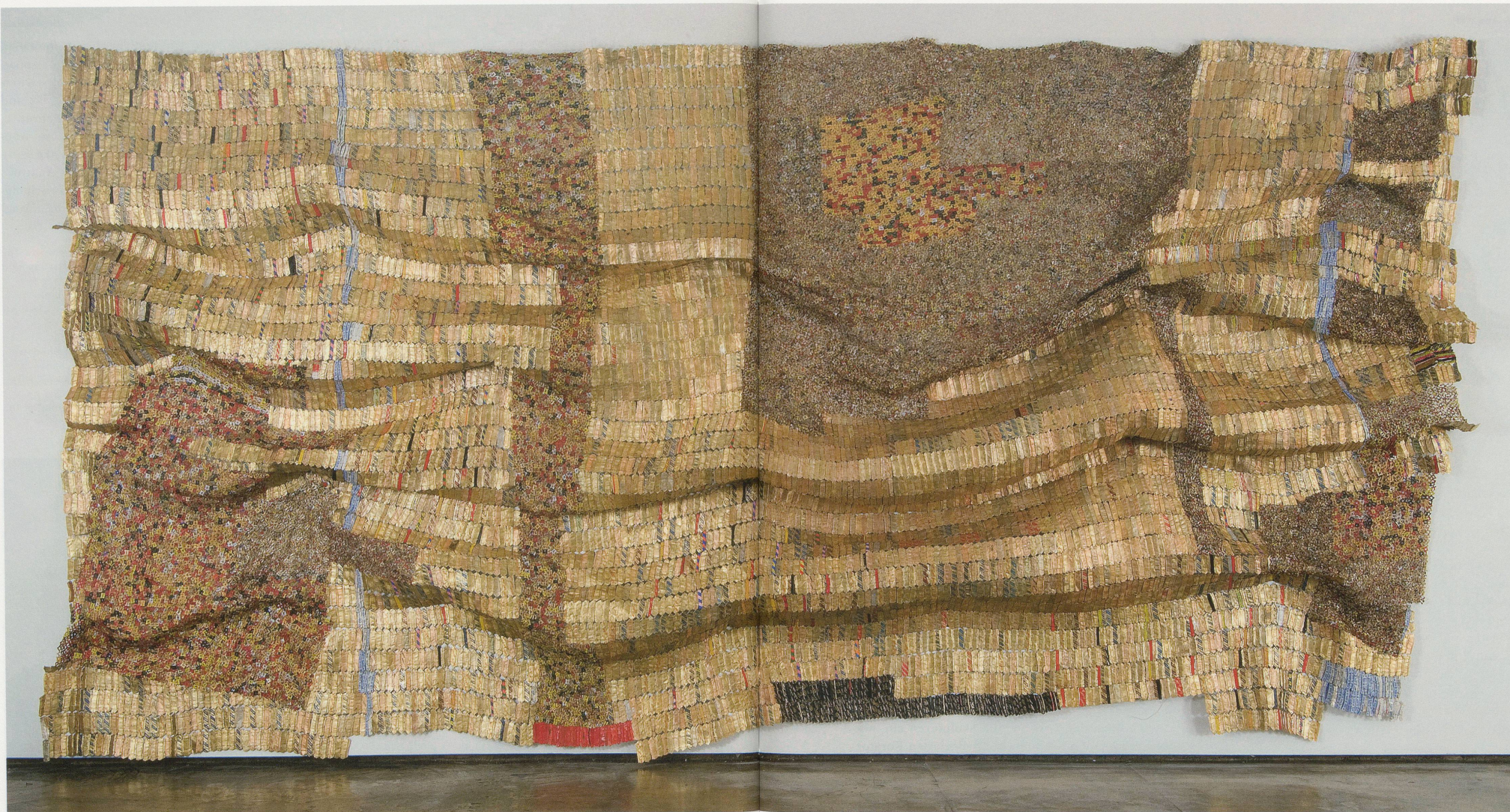
2) "El Anatsui in Conversation with Chika Okeke-Agulu" in *El Anatsui at the Clark*, exh. cat., Sterling and Francine Clark Art Institute (Williamstown, Mass. 2011), p. 11.

3) Chika Okeke-Agulu, "No Condition is Permanent: The Art and Politics of Euro-African Encounter" in Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu, and Britta Schmitz, eds., *Who Knows Tomorrow* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2010), p. 389.

4) "El Anatsui in Conversation with Chika Okeke-Agulu," p. 10.



EL ANATSUI, INTERMITTENT SIGNALS, 2009, aluminum bottle tops, copper wire, 131 1/2 x 493" /
UNTERBROCHENE SIGNALE, Aluminium-Flaschenverschlüsse, Kupferdraht, 334, 1252 cm.



EL ANATSUI, AREA B, 2007, aluminum, copper wire, 139 ³/₄ x 236 ¹/₄" / AREAL B, Aluminium, Kupferdraht, 355 x 600 cm.

El Anatsui metamorphe Skulpturen

CHIKA OKEKE-AGULU

Kuratoren und Sammler von El Anatsuis Skulpturen tun sich häufig schwer damit, dass der Künstler ihnen bei der Installation seiner Werke wichtige Entscheidungen aufbürdet. So irritierend es zunächst sein mag, dieses scheinbare *Laisser-faire* hinsichtlich der Präsentation seiner monumentalen Metallskulpturen – die von ästhetisch grazil bis ungeheuer imposant wirken können – ist ein entscheidender Aspekt seiner künstlerischen Philosophie. Es liegt ein spielerisches Element darin, das der Künstler häufig anspricht. Er stellt sich bewusst gegen das verständliche Bedürfnis von Sammlern und Kuratoren, seine Arbeiten mit nahezu sakraler Pietät zu behandeln; für ihn sind es vielmehr Spielobjekte, die man anfassen und neu arrangieren soll, ohne sich im Einzelnen oder überhaupt auf sein ursprüngliches Konzept zu berufen. Die Skulpturen, die aus seinem Atelier hervorgehen, sind nicht nur das Resultat strenger,

CHIKA OKEKE-AGULU ist Kunsthistoriker, freischaffender Kurator und Künstler. Er ist Co-Autor (mit Okwui Enwezor) von *Contemporary African Art Since 1980* (2009) und arbeitet als Dozent für Kunstgeschichte Afrikas und der afrikanischen Diaspora am Department of Art & Archaeology und Center for African American Studies der Princeton University.

konzeptueller und anspruchsvoller technischer Schaffensprozesse. Es handelt sich vielmehr um Anregungen oder Vorschläge, die neue Möglichkeiten eröffnen, sobald die Werke in andere Räume und Kontexte ausserhalb des Ateliers gelangen. Zudem besteht eine unbestreitbare Verbindung zwischen der flexiblen Beschaffenheit seiner Skulpturen und dem ambivalenten, wechselhaften Charakter der historischen und aktuellen Beziehungen zwischen Afrika und der westlichen Welt.¹⁾ Unser Wissen um diese faszinierende Verwandtschaft von Form und Konzept in seinem Werk verändert die Bedeutung und Implikation des Spiels, zu dem seine Skulpturen einladen, und es erschwert unsere Interaktion mit ihnen.

Es steckt ein geradezu idealistischer Zug in El Anatsuis Ansatz, er zeigt sich in der Vorstellung eines pädagogischen Potenzials seiner manipulierbaren Werke; denn er setzt die Skulpturen ein, um den verborgenen Künstler im privilegierten Kurator und Sammler zu wecken. Diese Idee – sie geht nicht so weit wie der radikale Utopiegedanke von Joseph Beuys' Sozialer Plastik – offenbart allerdings in der Praxis, dass nicht jeder, auch Kuratoren und Sammler nicht, auf jene künstlerische Kreativität zurückgreifen kann, die damit gesegnete Menschen wie

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





*EL ANATSUI, DOUSASA II, 2007, aluminum bottle tops, copper wire, 287 ³/₄ x 360" /
Aluminium-Kronkorken, Kupferdraht, 731 x 914 cm. (PHOTO GIOVANNI PANCINO)*



EL ANATSUI, *GLI (WALL)*, 2010, aluminum bottle caps, rings, copper wire, dimensions variable /

GLI (WAND), Aluminium-Flaschenverschlüsse, Ringe, Kupferdraht, Masse variabel. (PHOTO: NASH BAKER)



Anatsui leicht als selbstverständlich voraussetzen. Wie sonst liesse sich die Angst und Pein jener erklären, die das von Anatsui gelieferte «Datenmaterial» ohne Anweisungen des Künstlers ins Werk setzen müssen, wenn nicht dadurch, dass sie seiner Theorie der allen Menschen gegebenen Kunstbegabung die Bestätigung schuldig bleiben?²⁾

Jedenfalls liefert die labile Struktur dieser Skulpturen sowie der durch sie angeregte oder angedeutete relationale und partizipatorische Umgang mit ihnen den sichtbaren Beweis für Anatsuis konsequentes Nachdenken über die Zeit. Falls er tatsächlich einem Glaubenssatz folgt, muss er eng mit der

populären Maxime «No condition is permanent – Nichts bleibt, wie es ist» verwandt sein. Wie ich an anderer Stelle festgehalten habe, ist diese «im modernen Afrika eine der allgegenwärtigen Bekräftigungen des prekären Platzes des Menschen im grossen Plan der Dinge».³⁾ Diese umfassend anwendbare Maxime wurde von populären Musikern und Schilddermalern propagiert und illustriert, und sie wird im Alltag häufig verwendet, um den seltsamen Lauf der Geschichte, die verstörende Launenhaftigkeit des modernen Lebens und die Unergründlichkeit dessen, was noch kommen wird, zu bekräftigen oder zu erklären. Das heisst, unser Verständnis der Vergan-



EL ANATSUI, WASTE PAPER BAGS,
2004–2010, printed aluminum plates, copper,
variable dimensions / ABFALLSÄCKE, bedruckte
Aluminiumplatten, Kupfer, Masse variabel.
(PHOTO BY KAZUO FUKUNAGA / COURTESY OF
NATIONAL MUSEUM OF ETHNOLOGY, OSAKA, THE
MUSEUM OF MODERN ART, KAMAKURA & HAYA-
MA, THE MUSEUM OF MODERN ART, SAITAMA,
THE YOMIURI SHIMBUN, AND THE JAPAN ASSO-
CIATION OF ART MUSEUMS)

genheit, Gegenwart und Zukunft kann immer nur vorläufig sein. Wie Anatsui bemerkt hat, wird dies durch das Überwiegen des Mündlichen als Hauptmodus des sozialen Diskurses und Gedächtnisses in afrikanischen Gesellschaften plausibel. Es ist dieser Zustand des Vorläufigen – mit all seinen philosophischen, existenziellen und formalen Implikationen –, den sein Werk anpeilt.⁴⁾

Diese Auffassung des Kunstwerks als ein in steter Entstehung begriffenes Werk – als lebendes Objekt, das wie jedes andere Lebewesen dem Wandel unterworfen ist – scheint die Kritiker und Kunsthistoriker zu verunsichern, aber auch die Kuratoren

und Sammler, die von Mal zu Mal neu entscheiden müssen, wie das Werk ausgestellt werden soll. Ich möchte dies am Beispiel der noch kurzen Lebensdauer der Werke DUSASA II (2007) und INTERMITTENT SIGNALS (Blinksignale, 2009) erläutern: DUSASA II war erstmals an der Biennale Venedig 2007 ausgestellt und ist seither (2008 und 2010) zwei Mal im Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt worden, in dessen Sammlung es sich befindet. In diesen drei Verkörperungen seiner öffentlichen Präsentation sehen wir drei ähnliche und doch dramatisch verschiedene Reliefskulpturen, die sich kompositorisch in Wellenmuster und Farbgestalt voneinander unterscheiden. Ähnlich verhält es sich mit INTERMITTENT SIGNALS: Als es 2009 zum ersten Mal in der Jack Shainman Gallery in New York gezeigt wurde, sah man ein rechteckiges Wandrelief mit kühnen, sich über seine ganze Breite hin aufbäumenden Wellen. 2010 verwandelte sich dieselbe Skulptur im Clark Art Institute (Williamstown, Massachusetts) in ein kraftvolles, dynamisches Werk, das entweder von der Wand wegzustreben schien oder auf dessen rechter Seite entropische Kräfte am Werk waren. Das wirft für den Kritiker und Historiker die Frage auf: Ist es möglich, definitive souveräne Interpretationen dieser Skulpturen zu entwickeln, ohne sich zu fragen, ob das, was heute über sie geschrieben wird, auch in Zukunft noch Geltung haben wird? An diesem Punkt erkennen wir, dass Anatsuis Skulpturen uns schriftliche Äusserungen abfordern, die die unendlich wandelbaren, stetig wechselnden Strukturen mündlicher Erzählungen annehmen, denn in ihnen hat keine formale Qualität dauerhaft Bestand.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Okwui Enwezor, «Cartographies of Uneven Exchange: The Fluidity of Sculptural Form, El Anatsui in Conversation with Okwui Enwezor», *Nka* 28 (2011), S. 104.

2) «El Anatsui in Conversation with Chika Okeke-Agulu», in *El Anatsui at the Clark*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass., 2011, S. 11.

3) Chika Okeke-Agulu, «No Condition is Permanent – Nichts bleibt, wie es ist: Kunst und Politik der euro-afrikanischen Begegnung», in Udo Kittelmann, Chika Okeke-Agulu, Britta Schmitz (Hg.), *Who Knows Tomorrow*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010, S. 42 (engl. S. 389).

4) «Anatsui in Conversation», op. cit. (Anm. 2), S. 10.