



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Amadou Sow-

Eine sozialanthropologische Untersuchung im Feld der bildenden Kunst

Verfasser

Christian Wagner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im November 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 307

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kultur- und Sozialanthropologie

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz

Mein Dank gilt:

Amadou Sow, für die geduldige Zusammenarbeit und Einblicke in seine Arbeit
meinen GesprächspartnerInnen, Nicolas Cissé, Habib Diene, Moustapha Diouf,
Baba Diop und N'Gone Fall

Aram Nawal und Rama Lito für deren herzliche Gastfreundschaft

Univ.-Prof. Dr. Thomas Fillitz, für die Betreuung dieser Arbeit

Judith, Stefanie, Wolfgang und vor allem Nicole für die Unterstützung

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung.....	3
1.1. Der Zugang zum Feld:	3
1.2. Darstellung der Arbeit:	4
1.3. Methode:.....	7
1.3.1. Ablauf der Feldforschung:	7
Wien	8
Dakar	10
1.3.2. Interviews:.....	12
Wien	12
Dakar	15
1.3.3. Auswertung der Daten:	16
1.4. Eine Anthropologie der Kunst:	18
2. Kunstwelt Senegal	20
2.1. Artworld:	20
2.2. Senghor, Négritude und die École de Dakar:.....	22
2.2.1. Négritude:.....	23
2.2.2. Die École de Dakar.....	27
2.2.3. Die „Primitivismusdebatte“:.....	31
2.3. Die École des Arts du Senegal:	35
2.4. Ausstellungen:	39
2.4.1. Festival Premier Mondial des Art Nègres:.....	39
2.4.2. Das Musée Dynamique und die Wanderausstellung „Senegalesische Kunst heute“:	42

3. Der Künstler Amadou Sow	45
3.1. Pierre Lods in Dakar.....	45
3.1.1. Pierre Lods und die französisch-sprachigen Workshopschulen in Afrika:.....	45
3.1.2. Die Lehre Pierre Lods` an der École des Arts und sein Einflüsse auf die Kunstpraxis:	48
3.1.2.1. Kunst als Ausdruck einer inneren Vision:.....	49
3.3.2.2. Die Ablehnung „externer Einflüsse“:.....	52
3.1.2.3. Individualität des künstlerischen Schaffens:	54
3.2. Der künstlerischer Werdegang und Werke von Amadou Sow	60
3.3. Das Erbe der École de Dakar:	75
3.3.1. Interpretationen von Sows Werken:	75
3.3.2. Ausstellungsbereiche und Distribution der Bilder:	79
4. Conclusio	88
5. Literatur- und Quellenverzeichnis	93
5.1 Bibliographie:.....	93
5.2. Interviews:	96
5.3 Abbildungsverzeichnis:	97

1. Einleitung

1.1. Der Zugang zum Feld:

Die vorliegende Arbeit ist das Produkt eines Prozesses, der vor knapp dreieinhalb Jahren begann. Der Entschluss, mich in meiner Diplomarbeit mit Gegenwartskunst aus Afrika zu beschäftigen, resultiert aus folgenden Gründen. Zu allererst ist es in meinem grundsätzlichen Interesse an bildender Kunst begründet, dem ich auch in meinem Studium nachging. Neben unterschiedlichen Vorlesungen zur europäischen Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte an der Universität für Angewandte Kunst besuchte ich Vorlesungen am Institut für Afrikawissenschaften, die sich mit so genannter „traditioneller“ Kunst aus Afrika beschäftigten. Weitere Vorlesungen, vor allem zur Geschichte und Religionen in Westafrika und der afrikanischen Diaspora veranlassten mich, ein Thema für die Diplomarbeit zu suchen, das die beiden Interessengebiete, bildenden Kunst und das „Regionalgebiet“ Westafrika, verbindet.

Eine Vorlesung zu Postcolonial Studies, in der ich auf Gegenwartskunst Afrikas und der afrikanischen Diaspora gestoßen bin, die sich vor allem mit den kolonialen und postkolonialen Verhältnissen auseinandersetzt, war schließlich Anlass für Recherchen über Künstler aus Afrika, die in Österreich leben. Eine wissenschaftliche Arbeit über Künstler, die in Österreich leben zu schreiben würde — so meine Annahme — Feldforschungen erleichtern und mir vor allem die Kosten für einen längeren Feldforschungsaufenthalt im Ausland ersparen.

Im Folgenden möchte ich kurz auf die wichtigsten Ereignisse am Anfang der Feldforschung eingehen um den Zugang zum „Feld“, die Auswahl von „Informanten“ und die Entwicklung der Forschung zu schildern.

Nach einer Internetrecherche, stieß ich auf vier Künstler die zu dieser Zeit in Österreich lebten, Tapfuma Gutsa aus Simbabwe, Amadou Sow, Cheikh Niass und Mara Serigne Mor Niang aus Senegal.

Die Kontaktaufnahme zu den Künstlern aus Senegal gestaltete sich relativ einfach, Tapfuma Gutsa konnte ich allerdings auch nach mehrfachen Versuchen nicht erreichen. Bei einem ersten Treffen mit Niang, bei dessen Studienabschlussfeier an der Akademie der bildenden

Künste in Wien, traf ich nicht nur auf ihn sondern auch auf Amadou Sow. Mit beiden besprach ich kurz mein Interesse und klärte ihre Bereitschaft für ein Vorgespräch im Sommer bzw. Herbst 2009 ab. Beim späteren Interviewtermin mit Sow traf ich zufällig auf Niass, der Sow einen Besuch in seinem Atelier abstattete. Anfänglich überrascht, dass die drei trotz des Generationsunterschiedes gute Bekannte sind, war es im Nachhinein nicht verwunderlich, hatten doch alle an der Akademie der bildenden Künste in Wien studiert und bereits Kontakt in Senegal vor bzw. nach ihrer Migration nach Österreich.

Mit Niang und Niass führte ich ein erstes Vorgespräch, in dem ich mir einen Überblick über ihre künstlerischen Tätigkeiten verschaffte.

Da mein Betreuer Thomas Fillitz mit Amadou Sow gut bekannt ist, stellte er mich beim ersten Vorgespräch mit Sow vor, um gemeinsam die Zusammenarbeit zu besprechen. Meine anfängliche Idee, über diese drei Künstler im Kontext eines Generationenvergleichs zu schreiben, legte ich nach einem weiteren Treffen mit Thomas Fillitz beiseite: Aufgrund des beschränkten Umfangs einer Diplomarbeit schien es mir sinnvoller, sich für einen Künstler zu entscheiden. Da ich mich zu diesem Zeitpunkt mit Amadou Sow bereits mehrere Male getroffen hatte und ich seinen, mir bis dahin bekannten, künstlerischen Werdegang vielversprechend fand, entschied ich mich ausschließlich über ihn zu schreiben.

1.2. Darstellung der Arbeit:

Bereits nach dem ersten Treffen mit Amadou Sow, bei dem ich mir einen Überblick über seinen künstlerischen Werdegang verschaffen wollte, wurde mir klar, dass der Beginn seiner künstlerischen Laufbahn Ende der 1960er Jahre für Sow von großer Bedeutung ist. Vor allem Sows ausführliche Erzählungen über seine Ausbildung an der Kunstuniversität *École des Arts du Sénégal* und Anekdoten über den früheren Präsidenten Senegals, Léopold Sédar Senghor, waren Grund für diese Annahme.

Der Beginn meiner Zusammenarbeit mit Sow überschneidet sich zeitlich mit den Vorbereitungen zu der Ausstellung *itinéraire* in Dakar. Anlass dieser Ausstellung war Sows 40-jähriges Jubiläum seiner künstlerischen Tätigkeit. Im Zuge dieser Vorbereitungen erhielt ich einen guten Überblick über sein Schaffen und bemerkte gleichzeitig, dass für eine

genauere Untersuchung der Werke eine Einschränkung nötig war. Auf Grund pragmatischer Gründe wurde entschieden, vor allem auf Werke der letzten Schaffensperiode näher einzugehen. Diese Entscheidung resultierte daraus, dass aktuellere Werke in Sows Wiener Atelier zur Betrachtung bereit standen, während ältere in einem Archiv verstaubt bzw. nicht mehr in seinem Besitz sind.

Durch die Vorbereitungen zu dieser Ausstellung erhielt ich auch erste Einblicke über Sows Verbindungen zu seiner künstlerischen Tätigkeit in Senegal. Dass diese Verbindungen für Sow, der 1974 nach Wien emigrierte, nach wie vor einen wichtigen Stellenwert in seiner Arbeit einnehmen, folgte ich anfangs aus den Telefonaten, die er während unserer Treffen in Wien mit FreundenInnen und Kollegen aus Senegal führte. In späterer Folge wurde dies ebenfalls durch die regelmäßigen Aufenthalte von Sow in Senegal deutlich.

Auf Grund dieser ersten Erfahrungen und Erkenntnisse, meinem Forschungsinteresse sowie einer begleitenden Literaturrecherche ergaben sich folgende Fragestellungen, die in vorliegender Arbeit behandelt werden: Welche Bedeutung hatte die Ausbildung an der *École des Arts du Sénégal* für Sows Schaffen und in welches kulturpolitisches Umfeld war dieses eingebettet? Welche Überlegungen liegen hinter den Werken von Sow verborgen und wie gestaltet sich die Praxis seiner künstlerischen Tätigkeit? Welche Interaktion mit der Kunstwelt in Senegal verfolgt Sow und wie werden seine Werke in Senegal interpretiert?

Um diese Fragen beantworten zu können, führte ich mit Amadou Sow Interviews und begleitete ihn im Rahmen eines Feldforschungsaufenthaltes nach Dakar. Dort traf ich mich mit Sammlern Sows Werke und mit KunstexpertInnen, mit denen ich ebenfalls Interviews führte. Den Verlauf dieser Forschung, die angewandten Methoden und die Auswertung der Daten werden in Kapitel 1.3 dargestellt.

Im zweiten Teil der Arbeit befasse ich mich mit der Entwicklung der Kunstwelt in Senegal zu Beginn der 1960er Jahre, da hier — wenn auch erst ein wenig später — Sows künstlerischer Werdegang begann. Da diese Entwicklung eng mit der Philosophie der *Négritude* von Léopold Sédar Senghor verbunden ist, wird in einem ersten Schritt die Auffassung dieser Philosophie vorgestellt, um in einem nächsten die daraus resultierende Kulturpolitik, deren Einfluss auf das Kunstschaffen und die darüber geführten Debatten darzustellen.

Parallel zu den ideologischen Diskursen der *Négritude* wurde in Senegal eine Infrastruktur für

die Ausbildung der Künstler, die Produktion von Kunstwerken und die Ausstellung der Werke etabliert, die in den Kapiteln 2.3 und 2.4 beschrieben werden. Das *Premier Festival Mondial des Arts Nègres*, das 1966 in Dakar stattfand, und die Wanderausstellung *Senegalesische Kunst Heute*, die für den künstlerischen Werdegang von Sow entscheidend war, werden in Kapitel 2.4 gesondert betrachtet.

Der dritte Teil dieser Arbeit beschäftigt sich umfassend mit dem Schaffen von Amadou Sow und ist in drei Kapitel aufgeteilt. Im ersten gehe ich näher auf die Person Pierre Lods ein, der in seiner Funktion als Lehrer an der *École des Arts du Sénégal* eine prägende Figur darstellt. Seine angewandte Methode des Unterrichts, wird anhand von Sows Ausführungen darüber erläutert.

Im zweiten Kapitel dieses Teils gehe ich, nach einem kurzen Überblick über Sows künstlerischen Werdegang, auf seine Werke und die künstlerische Praxis ein. Hier werden zunächst seine Überlegungen und Inspirationen anhand bestimmter Werke verdeutlicht. Da Sow sein Schaffen in Zyklen unterteilt, stelle ich weiters zwei dieser Zyklen, in welchen die Auseinandersetzung mit dem Material als Bildträger hervorgehoben wird, dar. Um die Bedeutung, die Sow seinem Wiener Atelier beimisst, hervorzuheben, widmet sich der folgende Teil Sows Ausführungen über die künstlerische Praxis in diesem. Den Abschluss dieses Teils bildet ein Überblick über rezente Workshops und Projekte, an denen Sow teilgenommen bzw. die er geleitet hat.

Das dritte Kapitel schließt den Überblick über das Schaffen von Amadou Sow und beginnt mit einer Sichtweise „von außen“ auf sein Werk. Die Interpretationen und Ausführungen über Sow von Sammlern seiner Werke und eines Kunstkritikers zeigen die Wahrnehmung von Sows Schaffen und seiner Person in Senegal. Abschließend wird im zweiten Teil auf die Möglichkeiten des Ausstellens und Verkaufs von Werken in Dakar und auf Sows Handlungsstrategien vor Ort eingegangen.

1.3. Methode:

Mein Zugang zum Forschungsgegenstand orientierte sich methodologisch in erster Linie an den theoretischen Grundannahmen, die Reinhard Sieder in seinem Beitrag „Erzählungen analysieren — Analysen erzählen“ in einem Sammelband zur Ethnohistorie vorschlägt.

Sieder beschreibt in diesem Beitrag die Wende der europäischen Sozial- und Kulturwissenschaften zu einem neuen Verständnis von gesellschaftlicher „Struktur“, welches durch die Konzepte von Pierre Bourdieu und Anthony Giddens maßgeblich geprägt wurde. Das dualistische Prinzip von Objekt und Subjekt, in dem Struktur der objektiven Seite und das Handeln der subjektiven Seite zugewiesen wurde, wird durch die Einsicht, dass Strukturen nicht aus sich selbst sondern aus den Tätigkeiten der gesellschaftlichen Subjekte entstehen, abgelöst. Sieder beschreibt das Verhältnis zwischen Struktur und Subjekt folgendermaßen:

Die Akteure strukturieren die gesellschaftlichen Verhältnisse durch ihre Interaktionen und werden zugleich selbst durch die Regeln der Interaktionen, durch die Verhältnisse, Beziehungen und Ressourcen strukturiert, in denen und mit denen sie tätig sind. (Sieder, 2001:147)

Das Handeln der Akteure steht hier also im Vordergrund der Betrachtung um die Strukturen zu erschließen. Die Aufgabe in den Sozial- und Kulturwissenschaften sei es daher, Methoden und Techniken anzuwenden, um „*die sozialen Logiken der Handelnden empirisch zu rekonstruieren*“ (ebd.: 148). Diese sozialen Logiken können nur durch die Analyse und Interpretation von diversen Äußerungen, wie Gespräche und Beobachtungen, der handelnden Akteure erfasst werden.

Darauf beziehend möchte ich in den nachfolgenden Ausführungen erst auf den Ablauf der Feldforschung eingehen, um den Rahmen der Datenerhebung dar zu stellen und anschließend die angewandten Interviewtechniken und Auswertungsverfahren zu erläutern.

1.3.1. Ablauf der Feldforschung:

Ein zentrales Merkmal ethnologischer Feldforschung ist laut Bettina Beer, „dass es sich um einen nach räumlichen und zeitlichen Kriterien definierten Ausschnitt der Alltagspraxis

handelt, der [...] nicht als geschlossene Einheit, sondern als eine Vielzahl von sozialen Beziehungen und Prozessen innerhalb eines offenen analytischen Feldes verstanden wird“ (Beer, 2003:11).

Zu Beginn war der Raum den ich für meine Feldforschung definierte auf Wien eingeschränkt. Doch bereits nach den ersten Treffen mit Amadou Sow stellte sich heraus, dass dieser Raum nicht nur, wie vorher angenommen, einen theoretisch größeren Rahmen einnimmt, sondern auch topographisch erweitert werden sollte. Obwohl sich sein künstlerisches Schaffen auch in Wien erschließen hätte lassen, wäre hingegen eine Einschränkung seines Handlungsfeldes auf diesen Raum zu kurz gegriffen gewesen. Daher beschloss ich meine Forschung, George Marcus` Formulierung einer *multi-sited research* folgend, durch einen Aufenthalt in Dakar auch physisch auszuweiten. Marcus beschreibt eine solche Forschung folgendermaßen:

Multi-sited research is designed around chains, paths, threads, conjunctions, or juxtapositions of locations in which the ethnographer establishes some form of literal, physical presence, with an explicit, posited logic of association or connection among sites that in fact defines the argument of the ethnography.
(Marcus 1995:105)

Die Datenerhebung der Forschung für die vorliegende Arbeit erstreckte sich über etwa eineinhalb Jahren: Diese kann in eine intensive Recherchephase in Dakar und der Treffen mit Amadou Sow in Wien, eingeteilt werden kann. Allgemein kann mein Zugang zur Datenerhebung als zirkulärer Prozess beschrieben werden, in dem Interviews, die Aufarbeitung dieser und die Sichtung von Literatur einander abwechselnd folgten.

Wien

Nach der ersten explorativen Phase in Wien beschränkte sich die Datenerhebung zum Großteil auf Interviews. Insgesamt führte ich hier fünf Interviews, die mit einem Audioaufnahmegerät aufgezeichnet wurden, wobei die zeitlichen Abstände zwischen den einzelnen Interviews relativ groß waren. Das erste aufgezeichnete Interview wurde am 19.08.2009 und das letzte am 02.06.2011 geführt. Die großen Abstände zwischen diesen resultierten einerseits aus meiner methodischen Herangehensweise, andererseits, aus den regelmäßigen Aufenthalten von Sow in Dakar während dessen keine Interviews möglich waren.

Zwischen den Interviews gab es immer wieder informelle Treffen und Gespräche, meist kurz vor und nach den Aufenthalten in Dakar (Senegal) und zu verschiedenen Anlässen. Die Treffen fanden meist außerhalb seines Ateliers, jedoch in der näheren Umgebung in Lokalen rund um den Rochusmarkt und das Hundertwasserhaus im dritten Wiener Gemeindebezirk statt. Durch hatte ich außerdem die Chance, Sows Verbundenheit mit diesen Orten und den Menschen kennen zu lernen. Die Treffen wurden genutzt um weitere Interviewtermine zu besprechen und vor allem um seine Tätigkeiten in Wien bzw. in Dakar mit zu verfolgen. Vorbereitungen und Pläne für zukünftige Ausstellungen und Arbeiten sowie Rückblicke auf vergangene Ausstellungen waren hierbei mein Hauptinteresse.

Zu Beginn der Feldforschung hatte ich die Gelegenheit, Vorbereitungen zu Amadou Sows Ausstellung *itinéraire*, die in der Galerie Le Manège in Dakar im Dezember 2009 stattfand, zu verfolgen.

Hierbei bekam ich Einblicke in die logistischen Vorbereitungen für den Transport der ausgewählten Bilder von Wien nach Dakar, in Vorbereitungen der Öffentlichkeitsarbeit und die Erstellung des Ausstellungskataloges. Begleitend zu den Werken, befinden sich im Katalog einige von Sow ausgesuchte Gedichte von Léopold Sédar Senghor die von mir abgetippt und für die Kataloggestaltung weiter geleitet wurden. Für die Erstellung des Einleitungstextes zum Ausstellungskatalog, der von Jean Gérard Bosio, geschrieben wurde, benötigte dieser einen Überblick über ältere Arbeiten von Sow.¹ Einen Vormittag lang suchte Sow Bilder zusammen, die ich dann fotografierte. Dies hatte vor allem den Vorteil, dass ich mir gleichzeitig einen kurzen Überblick über ältere Werke von Sow verschaffen konnte.

Während der Feldforschung in Wien führten Gespräche und Interviews, in denen Sow auf bestimmte Werke, oder Zyklen des Schaffens verwies, zu Gesprächssituationen, in denen es vorwiegend um das Werk selbst ging. Dabei wurden teilweise zwischen oder nach den Interviews die Werke selbst bzw. Kataloge in denen seine Werke vertreten sind, in seinem Atelier hervorgesucht, betrachtet und besprochen. Die Gespräche über Technik, Material oder das Zustandekommen von Werken als Teil von Projekten dienten mir manchmal als Anknüpfungspunkte für spätere Interviews und führten zu einem besseren Verständnis seiner Arbeitsweise.

¹ Jean Gérard Bosio, war ein enger Vertrauter und Berater Senghors und ist ein Förderer von Amadou Sow.

Bereits zu Beginn der Forschung sprach ich mit meinem Betreuer und Sow über einen eventuellen Feldforschungsaufenthalt in Dakar. Die erste Gelegenheit bei der ich Sow nach Dakar begleiten hätte können, war die oben angesprochenen Ausstellung *itinéraire*. Da ich diese nicht wahrnehmen konnte, suchte ich nach online-Zeitungsberichten über die Ausstellung, um die dortigen Reaktionen zu sammeln. Das Durchsuchen von senegalesischen Onlinezeitungen führte ich auch bei seinen späteren Aufenthalten in Dakar weiter. Die nächste Gelegenheit, Amadou Sow nach Dakar zu begleiten bot sich ein paar Monate später, im Mai 2010.

Dakar

Der Feldforschungsaufenthalt in Dakar, der finanziell durch ein kurzfristiges Stipendium für wissenschaftliche Arbeiten im Ausland (KWA) unterstützt wurde, fand vom 4.5.-26.5.2010 statt. Vor der Abreise besprach ich mit Sow den ungefähren Ablauf des Aufenthaltes und erkundigte mich über mögliche Interviewpartner. Der ungefähre Ablauf war durch die gleichzeitig stattfindende Dak'Art, die Biennale für zeitgenössische afrikanischer Kunst, teilweise vorgegeben. Vor allem die erste Hälfte meines Aufenthaltes, war von Besuchen des Eröffnungs- und Ausstellungsprogrammes der Biennale geprägt.

Während dieser war mein Interesse in erster Linie auf Personen die Amadou Sow während der Besuche traf gerichtet. Ich begleitete ihn also von Ausstellungsort zu Ausstellungsort und beobachtete, fragte zwischen durch nach und wurde bei Gelegenheit vorgestellt. Wenn es sich dabei um Sammler von Sow, Künstler oder Personen, die sein künstlerisches Schaffen näher kannten handelte, versuchte ich mit ihnen ins Gespräch zu kommen und fragte ob sie zu einem Interview bereit wären.

Neben den Teils sehr zeitintensiven Besuchen der Veranstaltungsorte die sich auf die gesamte Stadt verteilten, gab es Orte, die Sow mit mir immer wieder aufsuchte, wie etwa das Restaurant Le Sarraut, das Lokal Just4You oder den Innenhof des Ateliers des Künstlers Isaa Samb, Orte die Sows enge Verbindung mit der historischen Entwicklung des künstlerischen Umfeldes in Dakar darstellen. Der gemeinsame Besuch der Dakar vorgelagerten, Insel Gorée, war ein weiterer Ausflug in die Vergangenheit Sows, an diesem Ort treffen die persönliche und künstlerische Entwicklung des Künstlers aufeinander. Auf Gorée ist Amadou Sow

aufgewachsen, es ist der Ort, an dem er seine ersten Kunstwerke aus Stein schuf und sein erstes eigenes Atelier hatte, bis heute ist diese Insel ein Ort der Kontemplation des Künstlers.

Während des Aufenthaltes in Dakar habe ich versucht, gezielt die Methode der „teilnehmenden Beobachtung“ anzuwenden. Versucht deswegen, weil mein Handlungsspielraum und das Beobachtungsvermögen durch meine fehlenden Sprachkenntnisse (Französisch und Wolof) eingeschränkt waren. Diese Einschränkung versuchte ich durch möglichst viele Rückfragen über Ereignisse und deren Nachbesprechungen mit Sow bzw. mit anderen englischsprachigen InformantInnen auszugleichen.

Unter „teilnehmender Beobachtung“ versteht Hauser-Schäublin im Allgemeinen eine wissenschaftliche Methode, die eine bewusste Aufmerksamkeit für all jene Dinge erfordert, die den „normalen“ Teilnehmern nicht auffallen. Sie ist von der situativen Interaktion der teilnehmenden Individuen abhängig und durch ein widersprüchliches Nähe/Distanz-Verhältnis geprägt. Die Methode ist daher beides: Teilnahme kann mit Nähe gleichgesetzt werden und Beobachtung mit Distanz. Dominiert in der Forschung einer der beiden Faktoren, führt dies in einem Fall zum Verlust des nötigen Abstandes, um die Forschung zu reflektieren und im anderen Fall würden durch zu viel Distanz wichtige Informationen nicht zugänglich sein. (vgl. Hauser-Schäublin, 2003)

Durch meine Wohnsituation in Dakar, ich wohnte während des Aufenthalts gemeinsam mit Sow in einem Haus, war ein hohes Maß an Nähe bereits gegeben. Dies hatte den praktischen Vorteil, dass ich vieles, wie etwa den geplanten Tagesablauf direkt erfahren konnte und mich dadurch auf bestimmte Situationen einstellen konnte. Vor allem in der ersten explorativen Phase während der Eröffnungstage der Biennale war diese Situation von Vorteil, da der gemeinsame Besuch der Veranstaltungen unerlässlich für die Suche nach InterviewpartnerInnen war. Durch die Teilnahme an vielen Veranstaltungen und Treffen im Rahmen der Biennale war es mir auch möglich Einblicke und Informationen zu gewinnen, die Sows Kontakte mit Künstlerkollegen, Sammlern und Kunstkritikern betreffen. An diesen Ereignissen nahm ich zwar teil, war aber in meiner Position aufgrund der sprachlichen Barriere jedoch meist Beobachter. Diese Barriere versuchte ich wie oben erwähnt durch gezieltes Nachfragen zu überwinden. Ebenso halfen mir Notizen, die ich anfertigte und

Fotografien die ich machte, um an bestimmte Situationen in späteren Gesprächen mit Sow anknüpfen zu können.

Beer empfiehlt, sich bei längeren Feldforschungen von Zeit zu Zeit zu Distanzieren und sowohl über Beziehungen vor Ort, als auch über das eigenen Vorgehen und eventuelle Veränderungen der Forschung nachzudenken (vgl. Beer, 2003: 26). Da bei einem Forschungsaufenthalt von etwa drei Wochen wenig Zeit bleibt um länger auf Distanz zu gehen, versuchte ich meinen Aufenthalt und mein Vorgehen durch das Führen eines Feldforschungstagebuches zu reflektieren. In diesem Tagebuch, hielt ich die Tagesabläufe, Stimmungen und Impressionen, sowie Ideen und Korrekturen für die Arbeit fest.

1.3.2. Interviews:

Wien

Am Beginn der Zusammenarbeit mit Amadou Sow fand ein Vorgespräch statt, in dem ich mein Vorhaben vorstellte und in dem wir die Möglichkeiten der Zusammenarbeit abklärten.

Hierbei wurde schnell klar, dass eine klassische Interviewsituation mit vorgefertigtem Fragebogen nicht die geeignete Form der Datengewinnung sein würde, was auch von meiner Seite begrüßt wurde, da ich selbst eine möglichst offene Gesprächssituation als die für mich natürlichste Methode verstand, die ich auch während diverser kleinerer Feldforschungen im Laufe meines Studiums kennengelernt hatte. Schlehe bemerkt, dass in der ethnologischen Praxis meist eine Mischform aus verschiedenen Interviewformen angewandt wird, die sich an die jeweilige Situation und Person anpassen. (vgl. Schlehe, 2003: 77) Ihre Beschreibungen zu den themenzentrierten Interviews und biographischen Interviews treffen wohl am ehesten meine eigene Herangehensweisen.

Letztere habe ich vor allem in der Anfangsphase der Forschung, in den ersten Treffen angewandt, um mir einen Überblick über Amadou Sows künstlerischen Werdegang zu verschaffen. Schlehe schlägt vor, bei biographischen Interviews, die meist eine Abfolge von mehreren Interviews sind, die Erzählaufforderung auf bestimmte Lebensperioden und Situationen einzugrenzen, die auch der interviewten Person relevant für den Untersuchungsgegenstand erscheinen. (ebd.: 80) Die Relevanz bestimmter Lebensperioden ergab sich in den geführten Interviews durch die Qualität und Ausführlichkeit der Erzählung.

Die Ausführungen von Sow über die Zeit seiner künstlerischen Ausbildung an der École des Arts in Dakar nahmen dabei den größten Stellenwert ein, auf die auch in anderen Gesprächssituationen immer wieder verwiesen wurde.

Themenzentrierte Interviews führte ich, um auf bestimmte Aspekte näher einzugehen, die ich aus den biographischen Interviews erfahren habe, in Bezug auf die Gestaltung seiner Werke und um Themen auf die ich während der begleitenden Literaturrecherche gestoßen bin zu besprechen.

Bei dieser Form des Interviews, so Schlehe, wird der Gesprächsrahmen auf einen thematischen Fokus eingegrenzt wobei, Form und Inhalt von der interviewten Person gestaltet wird. Ein Leitfaden mit themenbezogenen Fragen dient als vorgegebener Rahmen der Interviewführung, wobei eine Überschreitung dieses Rahmens teilweise erwünscht ist, der oder die Interviewende jedoch den Gesprächsverlauf steuern und auf das gewählte Thema zurück führen sollte. Die Leitfragen zu den jeweiligen Interviews gestaltete ich daher mit Blick auf Informationen vorangegangener Gespräche sowie auf damit verbundenen Fragen, die sich aus der Literaturrecherche ergaben. (ebd.: 78)

Auch wenn die beiden Interviewformen hier getrennt angeführt werden, waren die meisten Interviews die ich geführt habe eine Mischform der beiden Typen, in denen je nach Situation die Eigenschaften des einen oder des anderen überwogen. Beiden gemeinsam, wenn auch unterschiedlich gehandhabt, ist das Nachfragen, das sich für mich als Leitgebend für die Zusammenarbeit mit Amadou Sow herausstellte.

Fragen, die sich während einem themenzentrierten Interviews ergeben, würden nicht wie in anderen unstrukturierten Interviewformen als störend gegenüber dem Erzählfluss, sondern im Wechselspiel zwischen den Gesprächspartnern eher als verstärkend empfunden, so Schlehe. (ebd.: 78) Vor allem bei den Ausführungen zu Themenbereichen der künstlerischen Praxis in Bezug auf Technik und Material wurden Verständnisfragen von mir meist bei der nächsten Gelegenheit eingeworfen, wodurch sich die Interviewsituationen phasenweise zu einem Dialog entwickelten.

Sieder schlägt in seinen Ausführungen zum narrativ-biographischen Interview vor, erst nach der Beendigung der Eingangserzählung weitere Fragen zu stellen. Stichworte die der oder die Interviewende während der Erzählung notiert hat, werden zu einer neuerlichen Fragestellung

formuliert, um eine weitere Erzählung zu generieren. (vgl. Sieder, 2001: 154f) Dieses „immanente Nachfragen“ gestaltete sich als besonders hilfreich, um auf bestimmte Aspekte, die während des Gesprächs weitere Fragen aufwarfen, nochmals näher eingehen zu können.

Mit dem „exmanenten Nachfragen“ unterscheidet Sieder eine weitere Form der Datengewinnung: Dafür wird ein eigener Interviewtermin vereinbart um noch offene Informationen und Zusammenhänge ab zu klären. (ebd.: 156) Das „exmanente Nachfragen“ leitete mich von einem Interview zum nächsten. Erzählungen in einem Gespräch warfen neue Fragen auf, die ich im nächsten Interview formulierte. Auch aus der begleitenden Literaturrecherche ergaben sich in Bezug auf die Erzählungen immer wieder neue Zusammenhänge, die ich während der Gespräche einbrachte. Ebenso neue Fragen Ergaben sich während und nach dem Feldforschungsaufenthalt in Dakar. Einerseits durch Informationen, die ich durch die geführten Interviews mit Sammlern und Experten erhalten hatte und andererseits durch die teilnehmende Beobachtung. Dass manche dieser Fragen und Zusammenhänge für Sow und damit für diese Arbeit nicht immer relevant waren, bemerkte ich anhand der Dichte und Ausführlichkeit seiner Erzählungen darüber.

Die Interviews wurden im seinem Wiener Atelier, im Hof des Hauses und an anderen ihm vertrauten Orten, wie zum Beispiel in Kaffeehäusern geführt. Ich selbst bevorzugte das Atelier, da sich hier weniger Gelegenheiten für Ablenkungen boten und der Ort den Vorteil hatte, Werke oft direkt betrachten zu können, wenn auf diese während der Interviews verwiesen wurde. Außerdem waren die Erzählungen dort meist dichter als an anderen Orten und die Gesprächssituation entspannter- meist lief im Hintergrund Musik von Miles Davis, Omar Sosa oder Soriba Kouyaté.

Charakteristisch für die Interviews waren kurze Unterbrechungen in denen Sow Telefonate mit Freunden aus Senegal führte. Diese wurden meist in kleineren Unterbrechungen zwischen den Interviews geführt und störten daher selten eine Erzählung, oft generierten diese sogar weitere Erzählungen. Vor allem dann wenn es um in Planung befindliche Projekte ging, waren diese von Interesse, da ich so von verschiedenen Tätigkeiten erfuhr.

Dakar

Wie bereits oben erwähnt, stand während des Aufenthaltes in Dakar, neben der „teilnehmenden Beobachtung“ und informellen Gesprächen mit Amadou Sow die Suche nach InterviewpartnerInnen im Vordergrund. Bereits vor der Abreise besprach ich mit Sow mögliche InterviewpartnerInnen, mit denen ich über sein Schaffen und seine Beziehungen zur Kunstwelt in Senegal sprechen könnte. Dass während meines Aufenthaltes gleichzeitig die Biennale für zeitgenössische Kunst aus Afrika stattfand betrachtete ich als Vorteil, da ich mir erhoffte, Sammler, Kenner und Kollegen von Sow dort anzutreffen, die ansonsten nicht an einem Ort versammelt wären. Dies traf allerdings nur teilweise zu, da ich die Betriebsamkeit während der Biennale unterschätzte und sich, aus zeitlichen Gründen nur eine Möglichkeit bot, Interviews mit Künstlerkollegen von Sow zu führen. Dies traf auch auf die meisten InterviewpartnerInnen auf meiner Liste zu, die bereits vor der Abreise entstand, was jedoch keine negativen Auswirkungen auf das Resultat des Aufenthaltes hatte.

Die Kontakte zu möglichen InterviewpartnerInnen erfolgten daher mit der Unterstützung von Sow. Durch meine Teilnahme an Sows Besuchen von Veranstaltungen und Treffen im Rahmen der Biennale hatte ich die Möglichkeit Kontakte zu möglichen InterviewpartnerInnen zu knüpfen beziehungsweise Interviewtermine zu vereinbaren.

Die Interviews wurden mit folgenden Personen geführt:

- Nicolas Sawalo Cissé, Sammler, Architekt und Regisseur
- Habib Diene, Sammler, Architekt und Teil des Auswahlkomitees der *Dak'Art* 2008 (Biennale für zeitgenössische Kunst aus Afrika)
- Moustapha Diouf, Sammler und Unterrichtet am Institut für Soziologie der Universität Vermont in Burlington (USA)
- Baba Diop, Kunstkritiker, Journalist, Chefredakteur von *Dak'art actu* (eine Zeitung die während der Eröffnungstage der *Dak'Art* erscheint) und Unterrichtet am Institut des *Sciences de l'Information et de la Communication* (ISSIC)
- N'Gone Fall, freischaffende Kuratorin, Kunstkritikerin und ehemalige Redakteurin der Zeitschrift *Revue Noir* (1994-2001)

Die Interviews fanden an unterschiedlichen Orten, wie etwa in einer Hotellounge, in Büros oder im privaten Zuhause statt. Da ich mit den angeführten Personen je nur ein Interview führen konnte und diese in der Auswertung eine Vergleichbarkeit bieten sollten, erstellte ich während meiner Vorbereitung für den Forschungsaufenthalt einen Leitfaden. Ein solcher soll laut Schlehe die wichtigsten Aspekte, die im Interview zu Sprache kommen sollen und konkrete Fragen beinhalten und „nicht nur auf Basis von Literaturstudien und eigenen Fragen erstellt, sondern auch aufgrund der Daten aus informellen, unstrukturierten Interviews gewonnen“ werden. (vgl. Schlehe, 2003: 79) Den Leitfaden erstellte ich teilweise bereits vor meiner Abreise nach Dakar und beinhaltete Themen und Fragestellungen, die sich sowohl aus der Literatur, als auch aus Beobachtungen und Interviews die in Wien gemacht wurden, ergaben.

Während des Aufenthaltes in Dakar wurde der Leitfaden adaptiert und kleine Änderungen vorgenommen, um diesen an die interviewten Personen anzupassen, wobei die Interviews mit Sammlern vor allem auf die Werke von Sow fokussiert waren und jene mit KunstkritikerInnen, auf die Kunstwelt in Senegal gerichtet waren.

Vier der sechs Interviews wurden in englischer Sprache geführt. Für die Interviews mit Nicolas Cissé und Baba Diop konnte ich auf die Hilfe einer Freundin von Sow zurückgreifen, die bei diesen konsequent, Französisch und Englisch dolmetschte.

1.3.3. Auswertung der Daten:

Die Interviews mit Amadou Sow wurden teilweise bereits zwischen einzelnen Interviews und nach Beendigung der Datenerhebung transkribiert, jene die in Dakar geführt wurden nach dem Aufenthalt. Die angefertigten Gedächtnisprotokolle und Notizen der informellen Gespräche wurden ebenfalls in ein Textverarbeitungsprogramm eingegeben und chronologisch geordnet. Bereits zwischen den Interviews mit Sow fasste ich die transkribierten Interviews bzw. die Tonbandaufnahmen nach der zusammenfassenden Inhaltsanalyse von Philipp Mayring zusammen. Dadurch sollen die wesentlichsten Inhalte hervorgehoben werden und ein überschaubarer komprimierter Kurztext entstehen. (vgl. Mayring 2005: 472) Da die einzelnen Interviews teilweise nach relativ großen Zeitabständen geführt wurden, verwendete ich die entstandenen Texte, um mich auf die folgenden

Interviews vorzubereiten. Auch die in Dakar geführten Interviews wurden zusammengefasst, um in einem ersten Schritt einen Überblick über das gewonnene Material zu erstellen.

Für die Auswertung aller Transkripte orientierte ich mich an die von Christiane Schmidt beschriebenen Analyseschritte von Leitfadeninterviews. Auch wenn die mit Sow geführten Interviews, wie weiter oben ausgeführt, nicht als Leitfadeninterviews bezeichnet werden können, fand ich Schmidts Methode zur Analyse dieser geeignet.

In einem ersten Schritt der Analyse werden nach Schmidt (vgl. Schmidt, 2005) Auswertungskategorien gebildet. Dies erfordert ein intensives und wiederholtes Lesen des Materials mit dem Ziel, die im Transkript vorkommenden Themen und Aspekte zu notieren. Einzelne Textpassagen können dabei auch mit mehreren enthaltenen Themen versehen werden. Das genaue Lesen einzelner Passagen ist dabei wichtig, um diese nicht vorschnell eigenen Fragestellungen zuzuordnen und um keine Aspekte zu übersehen, die sich eventuell nicht auf den ersten Blick erschließen lassen. In einem weiteren Schritt werden nun auf Grundlage der gefunden Themen und Aspekte Auswertungskategorien formuliert, die zuerst vage formuliert und nach Abgleich mit Beobachtungen aus der Feldforschung und Literatur korrigiert und ergänzt werden. Die Auswertungskategorien werden nun zu einem Codierleitfaden zusammengestellt, der ausführliche Beschreibungen zu den einzelnen Kategorien enthält. Mit Hilfe dieses Leitfadens werden einzelnen Textpassagen den formulierten Kategorien zugeordnet. Jedes Interview wird daher auf alle Kategorien des Leitfadens untersucht und verschlüsselt. Die Auswertungskategorien, die zuvor aus dem Material gebildet wurden, werden nun in diesem Schritt auf das Material angewendet.

In dem letzten Schritt der vertiefenden Fallinterpretation ist das Ziel, formulierte Hypothesen zu überprüfen und entwickelte Konzepte auszu differenzieren. Ausgewählten Transkripte werden unter Berücksichtigung der Codierungen unter einer bestimmten Fragestellung noch einmal gelesen, interpretiert und schriftlich festgehalten.

Für die Erstellung bestimmter Auswertungskategorien des Materials behandelte ich die Interviews mit Sow und jene aus Dakar in einem ersten Schritt getrennt. Aspekte wie jene der künstlerischen Intention, sein Selbstverständnis als Künstler oder auch sein künstlerischer Werdegang wurden, da ich seine Informationen als prioritär sehe, nur aus den Interviews mit Sow entwickelt. Erst in der Anwendung des Codierleitfadens übertrug ich diese

auch auf die restlichen Interviews.

Zur Auswertung der Daten und Anwendung des Codierleitfadens verwendete ich das Analysesoftware ATLAS.ti, mit dessen Hilfe ich ebenfalls die Notizen und Gesprächsprotokolle codierte.

1.4. Eine Anthropologie der Kunst:

Für die hier vorliegende Arbeit, die sich mit zeitgenössischer Kunst auseinandersetzt, folge ich einer Annahme, die Kunst als Komprimierung komplexer Vernetzungen sieht. Ein Ziel der Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie ist es, wie Fillitz vorschlägt, diese Vernetzungen vom Werk ausgehend neu zu entfalten. (vgl. Fillitz, 2002: 312) Dies bedeutet für mich einerseits die Beziehung zwischen Künstler und Werk zu betrachten und andererseits, das Werk in einen weiteren gesellschaftlichen Kontext zu setzen.

Da mein Forschungsinteresse einerseits dem Handlungshintergrund der künstlerischen Praxis gilt, sehe ich die Beziehung zwischen Künstler und Kunstwerk als wichtiges Element. Fillitz geht in seinen Überlegungen davon aus, Kunstwerk als Ausdruck weitreichender Überlegungen und Vernetzungen des Künstlers zu sehen. (Fillitz, 2002) Die Annahme einer Kondensierung der Vernetzungen des Künstlers im Kunstwerk, leitet Fillitz von Stratherns Theorie der „distributed person“ ab. „Strathern hat [...] auf den Aspekt von sozialen Netzwerken als identitätsstiftend für Sozialagenten in gesellschaftlichen extensiven Staaten hingewiesen. Umgekehrt können dann ihrer Ansicht nach solche Sozialagenten als Kondensierung dieser heterogenen, weitreichenden Netzwerke angesehen werden. [...]. Die Annahme ist nunmehr, dass das Kunstwerk der Gegenstand ist, in dem diese Vernetzungen aufgrund der jeweiligen Fragestellungen und Reflexionen der Künstler verdichtet dargestellt werden.“ (ebd.: 213)

Das Werk selbst in einen gesellschaftlichen Kontext zu setzen bedeutet für mich andererseits, Diskurse, Prozesse und Handlungen, die in Verbindung mit dem Kunstwerk stehen zu erläutern. Das Werk kann dafür als Ausgangspunkt dienen. Mit dieser Annahme beziehe ich mich auf eine Theorie der Kunst, die Alfred Gell in seinem Buch „Art and Agency“

vorgeschlagen hat. (vgl. Gell, 1998) In diesem sieht er die Beschäftigung einer Sozialanthropologie der Kunst vor allem darin, soziale Beziehungen ersichtlich zu machen. „[...] the question which interests me is the possibility of formulating a „theory of art“ which fits naturally into the context of anthropology, given the premiss that anthropological theories are „recognizable“ initially, as theories about social relationships, and not anything else.“ (ebd.: 5) Gell wendet sich gegen eine Beschäftigung in der Sozialanthropologie der Kunst, die auf eine Erforschung nicht-westlicher ästhetischer Systeme ausgerichtet ist, da diese nicht den Interessen einer Sozialwissenschaft diene. Das Hauptaugenmerk der Disziplin sollte daher auf dem sozialen Kontext der Kunstproduktion, der Zirkulation von Kunstwerken und deren Rezeption liegen. In diesem Sinne bedeutet Kunst für Gell „[...] a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic proposition about it.“ (ebd.: 7)

Um die sozialen Beziehungen, die ein Kunstwerk umgeben, ersichtlich zu machen schlägt Gell vor, das Kunstobjekt als Vermittler in sozialen Prozessen zu sehen. Von daher könne das Kunstobjekt als Äquivalent zum Menschen betrachtet werden, das in das soziale Handeln von Menschen eingreift.² „I have suggested that [...] in relevant theoretical respects, art objects are the equivalent of persons, or more precisely, social agents.“ (ebd.: 7)

Der hier erwähnte „agent“ stellt für Gell den Ursprung und Quelle kausaler Handlungen dar, unabhängig von seiner physischen Beschaffenheit — dies gilt also sowohl für eine Person, als auch für ein Kunstwerk. In dem Sinne können Kunstobjekte, sofern sie in sozialen Prozessen eingebunden sind, einerseits Anstöße für Handlungen geben und andererseits kann ihnen „agency“ zugesprochen werden. „Social agency can be exercised relative to „things“ and social agency can be exercised by „things“[...]“ (ebd.: 17f)

Diesem Teilaspekt von Gell's Theorie einer Anthropologie der Kunst folgend, beschäftigt sich ein Teil meiner Arbeit mit Aspekten, die im Kontext der Werke von Amadou Sow zu finden sind. Ein weiterer Aspekt dieser Arbeit ist auf die Hintergründe und Überlegungen der künstlerischen Praxis von Amadou Sow gerichtet, die im Kunstwerk ausgedrückt werden. Und schließlich sind jene Handlungen, innerhalb der sozialen Beziehungen die ein Kunstwerk hervorruft, von Bedeutung in denen Amadou Sow als Akteur in Erscheinung tritt.

² Dieses Konzept, das Kunstwerk als Äquivalent zum Menschen zu sehen wurde von Marcel Mauss abgeleitet, der im Tauschsystem die Gabe als Verlängerung der Person sieht. (vergl. ebd.:9)

2. Kunstwelt Senegal

Der künstlerische Werdegang von Amadou Sow begann Ende der 1960er Jahre in Dakar der Hauptstadt von Senegal. In einem Land, in dem der Kunst vom damals amtierenden Präsidenten Léopold Sédar Senghor ein hoher Stellenwert für die Entwicklung des Landes zugesprochen wurde. Dieser Stellenwert der Kunst, resultierte aus der von Senghor mitentwickelten Philosophie der Négritude — eine Überzeugung die auf postkolonialen Erfahrungen, vor allem in Senegal und Paris, zurückführt.

Um die Entwicklung der Kunst in Senegal voran zu treiben, legte Senghor mit seiner Politik den Grundstein der dafür nötigen Strukturen und baute sie im Laufe seiner Amtszeit weiter aus. In dieser Zeit wurden Ausbildungsstätten geschaffen, Museen gebaut, Ausstellungsmöglichkeiten eingerichtet und ein Diskurs entwickelt, der die Sichtweise auf Kunst und Künstler³ aus Senegal, national und international, nachhaltig geprägt hat und der auch das Schaffen der Künstler maßgeblich beeinflusst hat.

2.1. Artworld:

Um die Bedeutung der oben angeführten Strukturen näher zu betrachten, beziehe ich mich hier auf Howard S. Becker. Dieser beschäftigt sich in seinem Buch *Art Worlds* mit Formen der Zusammenarbeit von Menschen, die an der Produktion eines Kunstwerks beteiligt sind. Die Arbeit eines Künstlers wird in dieser Betrachtungsweise als ein Teil eines Prozesses verstanden, durch den ein Kunstwerk entsteht. „I [...] have been more concerned with patterns of cooperation among the people who make the works than with the works themselves or with those conventionally defined as their creators“ (Becker, 2008: xxiii). Die Kooperationen die für das Erschaffen eines Kunstwerkes eingegangen werden und dieses auch als solches erscheinen lassen, schließen demnach eine Vielzahl von Aktivitäten ein. Diese reichen von der Erzeugung von Materialien, die für die Produktion von Nöten sind über Ausbildungsstätten für die Künstler und Infrastruktur die das Werk der Öffentlichkeit zugänglich macht, bis hin zu einem System der Beurteilung und Kritik durch die das

³³ Um zu Markieren, dass der Beginn der Kunstwelt in Senegal, nach meinem Ermessen, ein hauptsächlich von Männern dominiertes Feld war, verzichte ich in Kapitel 2 bis 3.2 auf, das ansonsten in dieser Arbeit verwendete, Binnen-I zur Benennung beider Geschlechter.

Kunstwerk erst Sinn und Anerkennung erhält.

Die Kooperation der Menschen, die durch ihre verschiedensten Aktivitäten Anteil an einem Kunstwerk haben, bilden ein Netzwerk, das Becker als *Art world* bezeichnet. Bestimmte Kooperationen bilden demnach bestimmte Kunstarten oder Genres. Becker spricht daher von Kunstwelten im Plural, *Art Worlds*, die sich durch kontinuierliche Zusammenarbeit innerhalb eines Netzwerks auszeichnen und auch von anderen abgrenzen.

Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants. (ebd.: 34)

Laut Becker sind Kunstwelten jedoch nicht klar voneinander abgegrenzt. Da Überschneidungen existieren und sie im Laufe der Zeit einem Wandel unterliegen, können Grenzen nur durch die Beobachtung der Akteure erfasst werden, da sie es sind die diese Grenzen ziehen. „The routine interaction is what constitutes the art world’s existence, so questions of definition can generally be resolved by looking at who actually does what with whom“ (ebd.: 161f.)

Die Entwicklung einer neuen Kunstwelt setzt laut Becker eine Menge an Ressourcen voraus. Neben den finanziellen Aufwendungen für die Kunstwerke selbst, muss unter anderem eine Infrastruktur für Ausbildung, Produktion und Orte zur Veröffentlichung der Arbeiten geschaffen werden. Neben privaten Investoren spielt der Staat hierbei als finanzieller Fördergeber eine wichtige Rolle, ist dadurch Teil der Kunstwelt und beeinflusst diese. „The state acts like other art world participants, providing opportunities to get art work done by giving support both directly and indirectly for what it approves of, and acting as a constraint on other activities by preventing access.“ (ebd.: 191)

Von der Vielzahl an Aktivitäten und Prozessen die, laut Becker, eine Kunstwelt konstituieren, sind für diese Arbeit vor allem die Bereiche Ausbildungsstätte, Distribution, Patronage sowie die ästhetischen Prinzipien von Bedeutung. Für Becker dienen ästhetische Prinzipien der Rechtfertigung und Begründung von Kunstwerken und sind daher wichtiger Bestandteil einer

Kunstwelt. Sie grenzen Kunstwerke von anderen Erzeugnissen ab und verbinden die Teilnehmer einer Kunstwelt.

Art and artist can exist without such rationale, but have more trouble when others dispute their right to do so. Art worlds, as they develop, therefore usually produce that rationale, whose most specialized form is aesthetics and whose most specialized producer, the philosopher. (ebd.: 164)

In welcher Art und Weise die Philosophie als Legitimation für Kunstwerke dienen kann und wie sich die Verschränkung von Staat und Kunstwelt auf die Kunstproduktion auswirken, werde ich in nachfolgend am Beispiel der Entwicklung der senegalesischen Kunstwelt im Bereich der bildenden Künste aufzeigen.

2.2. Senghor, Négritude und die École de Dakar:

Die Bedeutung, die Senghor der Kunst für die Entwicklung des postkolonialen Staates beimaß, wird in seiner großzügigen Förderung und Unterstützung der Kunstproduktion deutlich. In Verbindung mit Politik wurde sie als Mittel zur ökonomischen Entwicklung und zur Förderung eines nationalen Bewusstseins im neuen unabhängigen Staat gesehen. Während seiner Präsidentschaft wurden daher mehr als 25 Prozent der Staatsfinanzen dem Kulturministerium zur Errichtung und Ausweitung der Infrastruktur für Kunst und Kultur zur Verfügung gestellt. (vgl. Senghor, 1989) Damit wurden Museen, Kunsthochschulen und Archive gebaut, Workshops und Stipendien finanziert und Ausstellungen organisiert. In dem vielschichtigen Netzwerk, das eine Kunstwelt ausmacht, trat hier der Staat als Hauptakteur auf. Dieser diente als Käufer, Förderer, Sammler, Händler, Kurator und Kritiker. N`Goné Fall bezeichnet in einem Interview diese Zeit als „the golden ages“ in der „the government was very ambitious and so he [Senghor] decided to put a lot of money for the development, and it was not only visual arts, there was a dance school, a music school, literature, poetry. It was in all the fields of creativity.“ (Fall, Int.: 7)

2.2.1.Négritude:

Wie weiter oben erwähnt, bildete die Philosophie der Négritude den Ausgangspunkt für Senghors umfangreiche Unterstützung und Förderung der Kunst. Seine Entwicklung der Négritude und deren Einfluss auf die Kunstwelt in Senegal wird von Elisabeth Harney, in ihrem Buch „In Senghor’s Shadow“ (Harney, 2004) nachgezeichnet. Unter dem Begriff Négritude, versteht Harney eine literarische und ideologische Bewegung, die von jungen, Schwarzen⁴ männlichen Studenten aus den französischen Kolonien im Paris der 1930er Jahre gegründet wurde. Da diese trotz ihrer kolonialen französischen Sozialisation in Paris als Außenseiter behandelt wurden, diente die Négritude als Instrument, um die eignen Identitäten zu verhandeln und war ein wertvolles Mittel zur Selbstfindung sowie zur Kritik an den herrschenden politischen Verhältnissen (vgl. Harney, 2004: 21f). Zu den wichtigsten Vertretern dieser Bewegung zählt Harney neben Léopold Sédar Senghor die aus den französischen Kolonialgebieten in Afrika und der Karibik stammenden Schriftsteller Birago Diop, Aimé Césaire, Etienne Léro, Léon Damas, Jules Monnerot und Jan Price-Mars.

Um die Diskussionen dieser Gruppe über ein gemeinsames Bewusstsein und eine Verbindung zu Afrika als Teil einer größeren Bewegung zu betrachten, die sich mit der eigenen Identität konfrontiert sah, führt Harney den von Paul Gilroy geprägten Begriff *Black Atlantic* ein. „Within the flexible context of the Black Atlantic, one can approach the artistic and intellectual activities on both sides of the ocean as a single field in which ideas, peoples and objects continually circulated and engaged with one another“ (ebd.: 23). Harney sieht daher, neben dem kulturellen und intellektuellen Umfeld in Senegal und Frankreich, Senghors eigenständige Prägung der Négritude im Kontext von verschiedenen zirkulierenden Ideen in diesem Raum begründet.

Als Vorläufer und Wegbereiter der Négritude betrachtet Harney die verschiedenen Konzepte des Panafrikanismus. Vor allem die Schriften der afro-amerikanischen Intellektuellen W.E.B. Du Bois, Alain Locke und Claude McKay in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hatten Einfluss auf die spätere Rhetorik und Entwicklung der Négritude. In diesen Schriften wurden die Erfahrungen der afro-amerikanischen Bevölkerung in einem rassistisch

⁴ Ich verwende in dieser Arbeit den auf Menschen bezogenen Begriff Schwarz großgeschrieben um damit, in Anlehnung an Stuart Hall, zu kennzeichnen, dass Schwarz-Sein keine Frage der Pigmentierung ist, sondern eine historische, kulturelle und politische Kategorie. (vgl. Dorsch, 2000)

polarisierten Nordamerika thematisiert und dienten als diskursiver Raum in dem die Einzigartigkeit der afro-amerikanischen Kultur hervorgehoben und an eine unveränderliche, gemeinsam geteilte afrikanische Herkunft und Identität appelliert wurde. Als internationale Plattform für die Diskussion und Rezeption der panafrikanischen Bewegung, dienten der 1919 erstmals stattgefundenen internationale panafrikanische Kongress in Paris sowie die von Paulette Nardal gegründete Zeitschrift *La Revue du Monde Noir*, in der unter anderem die Schriften der Protagonisten des Black Atlantics abgedruckt wurden.⁵

Die Bewegung der Négritude entstand im kosmopolitisch geprägten Paris der 1930er Jahre, in dem Ideen über antikoloniale Bestrebungen und ein gemeinsames afrikanisches Bewusstsein des Black Atlantics zirkulierten.⁶ Als einen weiteren Aspekt, der für die Entwicklung der Négritude von Bedeutung war, führt Harney das wachsende Interesse im alltäglichen Leben und in der Kunst, an afrikanischer Kunst und Kultur in Paris an, das sie mit dem Begriff „negrophilia“ beschreibt. Dieser wurde von Jean Laude geprägt und beschreibt „the era in which this fascination with all things sauvage (savage) and primitif (primitive) peaked“ (ebd.: 28). Dieses Interesse wurde auch in den Wissenschaften dieser Zeit geteilt, das sich in der Gründung des Instituts für Ethnologie und des Musée de l’Homme in Paris ausdrückte. Des Weiteren entstanden im Zuge von Forschungsexpeditionen eine Reihe von Arbeiten, die sich unter anderem mit der Geschichte und Kunst Afrikas beschäftigten und teilweise auch in der oben angeführten Zeitschrift *La Revue du Monde Noir* erschienen. Harney erwähnt, wie die Arbeiten, vor allem der europäischen Ethnologen Leo Frobenius und Maurice Delafosse, und die darin verwendeten Begriffe zur Beschreibung einer gemeinsamen afrikanischen Identität, durch die Négritude-Bewegung aufgenommen wurde (ebd.: 30f).

Die Differenzierung innerhalb der Négritude sieht Harney vor allem in den unterschiedlichen Erfahrungen des Kolonialismus begründet und unterscheidet zwischen den Akteuren aus der Diaspora und jenen aus Afrika. Die aus der Diaspora stammenden Studenten hätten durch die *middle passage* einen anderen Bezugspunkt zur physischen und kulturellen Umwelt in

⁵ Weitere Kongresse folgten in den Jahren 1921, 1923, 1927 und 1945.

⁶ Senghors Kontakte führten weit über jene mit intellektuellen aus den französischen Kolonien hinaus. Vor allem die Kontakte zu Protagonisten der Pariser Kunstwelt wie etwa zu Pablo Picasso oder Marc Chagall mündeten in einer langjährigen Freundschaft.

Afrika, als die aus Afrika kommenden, welche teilweise noch an vorkoloniale Gegebenheiten, wie etwa das Sprechen der eigenen Sprache oder der Bezug zu Religion und gesellschaftlichen Strukturen, anknüpfen konnten. Harney folgert daraus, dass durch diese unterschiedlichen kolonialen Bedingungen die Studenten aus der Diaspora keine andere Wahl hatten, als die Kritik in der Sprache und innerhalb der Strukturen des kolonialen Systems auszudrücken. Ein weiterer Aspekt für ihre aggressivere Kritik und Forderung nach Dekolonisation und Gerechtigkeit, ist laut Harney die oftmals beschriebene Erfahrung der Ablehnung, Zurückweisung und Kategorisierung durch die französische Mehrheitsgesellschaft. Im Gegensatz dazu beschäftigte sich Senghor in seiner Interpretation der Négritude eher mit der Beziehung zwischen Frankreich und den kolonialiserten Subjekten, als mit politischer Agitation. Für ihn standen die Dekolonisierung des Denkens und die Betonung eines kollektiven kulturellen Bewusstseins im Vordergrund (ebd.: 32).

Dafür entwickelte er eine Philosophie, die sich stark mit der vorkolonialen Geschichte Afrikas beschäftigte und sah die Négritude als ein Werkzeug, um ein Gefühl der nationalen Zugehörigkeit zu schaffen. Eine zentrale Rolle in Senghors Schriften spielte hierbei die Glorifizierung des vorkolonialen Afrikas, was als „negritude of the sources“ (ebd.: 39) zusammengefasst werden kann. Mit diesem Begriff verweist er auf eine Annahme von harmonischen vorkolonialen Verhältnissen eines traditionellen Afrikas. Harney merkt an, dass die Verherrlichung Afrikas ebenfalls in den damals geführten ethnologischen Diskursen wiederzufinden ist, in denen das europäische Bild des unveränderlichen „noblen Wilden“ geprägt wurde. Senghor nutzte diese Rhetorik und Schriften für seine eigenen, in denen er ein romantisches Bild eines traditionellen Afrikas zeichnete mit dem die „black soul, or âme nègre“ (ebd.: 40), untrennbar miteinander verknüpft sei. Diese Verbundenheit spielte bei Senghor eine zentrale Rolle für sein Verständnis eines unveränderbaren kollektiven Schwarzen Bewusstseins. Aufbauend auf ein gemeinsames afrikanisches Erbe, wies Senghor in einem weiteren Schritt der *âme nègre*, um diese von anderen zu unterscheiden, einzigartige Charaktereigenschaften wie etwa Emotionalität, Expressivität und Rhythmus zu und beschrieb diese als „the psychic constitution, which, in each people, explains its civilisation. In other words, it is a certain way, proper to each people, of feeling and thinking, of expressing itself and of acting“ (Senghor zit. nach Harney, 2004: 41). Harney sieht in Bezug auf die von Senghor angenommenen biologisch determinierten Gemeinsamkeiten, Parallelen

zu rassistischen Argumentationen in Europa und verweist auf Kritiker, die in Senghors Überlegungen eine Legitimierung und Internalisierung des kolonialen und imperialen Diskurses sehen, die nichts an den Herrschaftsverhältnissen zwischen dem Westen und Afrika ändern.⁷ (vgl. Harney, 2004: 42ff)

Diese Kritik bezieht sich jedoch nur auf einen Aspekt der Schriften von Senghor. Neben der „negritude of the sources“ entwickelte Senghor ein weitaus differenzierteres Bild eines afrikanischen Bewusstseins. Der Aufruf an die Schwarze weltweite Bevölkerung „assimiler, pas être assimilés!“ (ebd.: 43) (assimiliert, lasst euch nicht assimilieren!) steht exemplarisch dafür. Senghor war der Überzeugung, dass sich eine Gesellschaft ohne Einflüsse von außen nicht weiterentwickeln kann. „A civilisation would stagnate and die if it were not vivified by the power of cultural spirit; its style crystallizes into vacant forms, into formulae, if it does not borrow from others“ (Senghor, zit. nach Harney, 2004: 42). Der Auffassung nach folgend, entwickelte Senghor das Konzept der „civilisation of the universal“, eine Gesellschaft die einzigartige Elemente verschiedener Kulturen in sich aufnimmt.

If it was then legitimate to cultivate the values of Negritude, to awaken in ourselves dormant energies, it should be for the purpose of bringing us into the current of cultural intermingling [...] into the current of panhumanist convergence; to the edification of the Civilisation of the Universal. [...] Our freedom remains whole to accept or refuse cooperation, to provoke or not to provoke synthesis. (Senghor, zit. nach Harney, 2004: 44)

Es liegt also die Schlussfolgerung nahe, dass Senghor die Sprache und Kultur der Kolonialisten nicht als Gefahr, sondern als Bereicherung für die eigene Gesellschaft empfand.

Als wichtiges Mittel zur Verbreitung der Négritude dieser Zeit diente der, 1947 von der *Société Africaine de Culture* gegründete, Verlag *Présence Africaine* mit der Herausgabe der gleichnamigen Zeitschrift. In dieser wurden die Schriften der Intellektuellen des Black Atlantics mit Kunst verschränkt. Diese wurde als Mittel der Untersuchung und des Ausdrucks eines gemeinsamen Bewusstseins gesehen. Die ebenfalls von der *Société Africaine de Culture* organisierten internationalen Konferenzen in Paris (1956) und Rom (1959) dienten

⁷ Harney bezieht sich hier auf Kritiker der Négritude wie etwa Manthia Diawara, Wole Soyinka und Ousmane Sembene.

Senghor als Plattform um seine Auffassung eines kollektiven Bewusstseins der Schwarzen Bevölkerung und der Bedeutung von Kunst weiter zu entwickeln.

2.2.2. Die École de Dakar

Senghor lieferte mit seinen poetischen und philosophischen Schriften die Rahmenbedingung für die Interpretation der Künste und regte die Künstler dazu an, ein charakteristisches visuelles Vokabular zu schaffen, dass seine Vorstellung von „Afrikanität“ ausdrücken sollte. Als ästhetische Merkmale dienten dafür oftmals panafrikanische Motive wie etwa Masken, Statuetten oder Käämme. Der Appell für die Wiederaneignung und Aufwertung afrikanischer visueller Traditionen sollte mit Hilfe von Materialien und Techniken der westlichen Kunst umgesetzt werden. Die Werke sollten somit Senghors Vorstellungen der Négritude, einer Mischung aus Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln und die Inkorporation westlicher Modernität, Ausdruck verleihen.

(...) there is naturally no such thing as art without the active assimilation of foreign contributions and, above all, no such thing as original genius which is not rooted in a native land, which is not loyal to its ethnicity. I do not mean its “race“, but its national culture. (Senghor, 1995: 230)

Die daraus resultierend Ästhetik der Werke, wurde unter dem Sammelbegriff École de Dakar bekannt.⁸ Diese Schule wurde vor allem mit der Ausbildung und der visuellen Produktion der staatlich geförderten Kunstakademie und Webeschule assoziiert und wurden in erster Linie durch die jährlich stattfindenden Salons und nationale sowie internationale Wanderausstellungen einer breiten internationalen Öffentlichkeit bekannt. Die Ausbildung der institutionellen Infrastruktur und eines interpretativen Rahmens den die École de Dakar

⁸ Der Begriff École de Dakar wurde zum ersten Mal im Rahmen des Premier Festival Mondial des Arts Nègres verwendet und Bezog sich auf Werke die in der Ausstellung *Tendances et confrontations* zu sehen waren. Laut Grabski wurde der Begriff von dem damaligen französischen Kulturminister André Malraux geprägt, der in einer Ansprache die ausgestellten Werke in Vgleich zu europäischen Kunstströmungen wie etwa Renaissance oder Impressionismus setzte und sie unter diesem Begriff subsumierte. Grabski verweist allerdings darauf, dass diese Bezeichnung für die Künstler nur auf dem Papier existierte und nicht auf eine einheitliche künstlerischen Praxis bzw. einen einheitlichen Stil verweist. (vgl. Grabski 2006: 46)

umgaben, fanden vor allem im Zeitraum von 1960, mit dem Beginn der Unabhängigkeit Senegals, bis 1974 statt. Harney argumentiert, dass die Rhetorik welche die École de Dakar umgab, so stark war, dass wenige Kritiker weder die visuelle Kongruenz der Werke noch die deutliche Verbindung zwischen der Négritude und den visuellen Formen in Frage stellten.

Interpretationen dieser tendierten dazu die ikonographischen Elemente der Werke auf den Einfluss der Négritude zu reduzieren und den Einfluss der formalen Charakteristika der europäischen modernen Kunst auf die stilistischen Merkmale der Arbeiten hervor zu heben.

Bei näherer Betrachtung der Werke dieser Schule, so Harney, stellt sich jedoch heraus, dass die Schule kein einheitliches Ganzes formierte. Des Weiteren würde eine Interpretation der Werke als einfache Umsetzung der Négritude die verhandelbaren und subjektiven Aspekte der künstlerischen Produktion ignorieren. (vgl. Harney 2004)

Die meist verbreitete Betrachtung der École de Dakar in Bezug auf deren formale Aspekte geht laut Harney auf einen Artikel von Ima Ebong in dem Katalog zur Ausstellung Africa Explores von 1991 zurück. Ebong zeichnet in der Untersuchung der Schule die Beziehung zwischen Senghors Kulturpolitik, der Institutionalisierung der Négritude und der Entwicklung einer künstlerischen Produktion, die der Philosophie Ausdruck verleiht, nach.

These values [Intuition, Emotion und Rhythmus, Anm. d. Verf.] were to be realised through a specific formalist agenda, calculated to accommodate the metaphysical dimension claimend for them. [...]In this way Senghor effectively narrowed the Ecole de Dakar's aesthetic options to a tightly prescribed formal and ideological zone. (Ebong, 1999: 132)

Obwohl Ebong den Künstlern der Schule eine hohe Individualität in deren formalen Lösungen zuschreibt, sieht sie dennoch Gemeinsamkeiten in den Werken, die Sie mit dem Begriff „semi abstraction“ beschreibt. (vgl. ebd: 132)

Harney wiederum kritisiert die Verwendung dieser Bezeichnung als verbindendes Element, da Ebong in ihrer Untersuchung nur auf Künstler wie etwa Amadou Seck, Boubacar Coulibaly, Ibou Diouf und Bacary Dieme, der École de Dakar eingeht, die sich in ihren Werken einer vorgegebenen Menge von Formen, wie etwa traditionelle afrikanische Skulpturen und Masken bedienen. Damit lässt sie laut Harney jene Werke von Künstlern wie, Pap Ibra Tall, Ibou Diouf oder Abdoulaye N`Diaye, außen vor, die nicht als „semiabstract translations of

traditional forms“ bezeichnet werden können. Diese beschreibt Harney als innovative Kreationen, die Techniken und Materialien der europäischen modernen Kunst verwenden, um damit Geschichten über „important pan-ethnic and pan-religious cultural heroes and historical/political particulars of Senegal’s precolonial past“ zu erzählen. (Harney, 2004: 85)

Außerdem würde die Verwendung des Begriffes „Abstraktion“, bei einer formalen Interpretation der Werke der École de Dakar, die Künstler in den Rahmen der europäischen Modernisten situieren und daher wenig Möglichkeiten für eine genauere Betrachtung der formalen und ikonographischen Elemente bieten.

Als breiter angelegte, abseits einer formalistischen Definition sieht Ebong die Verbindungen der Künstler der École de Dakar eher in deren gemeinsamen Ausbildung, deren Weltoffenheit und deren Involviertheit in lokalen und internationalen Kunstinstitutionen. (vgl. Ebong, 1999: 132) Harney schließt daraus, „[...] if one gives greater attention to the breadth and diversity of artistic production during this period, then no single formalist analysis is possible“ (Harney, 2004: 92). Weiters verweist sie darauf, dass Senghor selbst wiederholt anmerkte, dass die Négritude mehr als ein Thema denn als Stil zu verstehen sei. Ausgehend dieser Charakterisierung begreift sie die Gemeinsamkeiten der École de Dakar als

[...]somewhere between the celebratory, nationalist rhetoric of the postindependence era, the accompanying interest and belief in the wealth of pan-African heritage, and the creation of a highly centralized, elitist art world that gave artists the opportunity, support, and reason to pursue their craft.
(ebd.: 92)

Die Vereinigung panafrikanischer und europäischer Elemente vieler Werke der École de Dakar symbolisierten Senghors Vorstellungen der Négritude und der allgemeinen Entwicklung des jungen Staats. Die Rhetorik, die die École de Dakar umgab, sieht Grabski als Strategie Senghors um die nationale Ideologie der Négritude zu propagieren, in dem die visuellen Künste dieser Periode zusammengefasst wurden und als kollektiver Ausdruck eines nationalen Bewusstseins positioniert wurden. (vgl. Grabski, 2006: 46) Über die Bedeutung von geschichtlicher Kontinuität und Visualisierung eines nationalen Bewusstseins, schreibt Eric Hobsbawm:

„It is clear that plenty of political institutions, ideological movements and groups- not least in nationalism- were so unprecedented that even historic continuity had to be invented, for example by creating an ancient past beyond effective historical continuity, either by semi-fiction[...] or by forgery. It is also clear that entirely new symbols and devices came into existence as part of national movements and states, such as national anthem [...], the national flag [...] or the personification of the nation in symbol or image.“ (Hobsbawm, 1983: 7)

Auch wenn, wie oben besprochen, die École de Dakar nicht auf eine formale oder inhaltliche Definition zusammengefasst werden kann, so wurde sie dennoch von Senghor als Ausdruck der Philosophie der Négritude und seiner Politik betrachtet und vermittelt.

Diese enge Verknüpfung von staatlicher Politik und Kunst wurde bald vor allem von afrikanischen Intellektuellen und Künstler stark kritisiert. Der senegalesische Schriftsteller Cheikh Kane und der Filmemacher Ousmane Sembene kritisierten den Beitrag der Négritude zu einem kulturellen Nationalismus und dessen Auswirkung auf die Ästhetik der bildenden Kunst. Die Kritik zielte jedoch nicht auf die Kunst selbst ab, sondern auf die generelle Unzulänglichkeit der Politik, die dringenden Probleme des jungen unabhängigen Staates zu lösen.

Während manche Kritiker Senghors Politik als zu sehr an Europa angepasst und zu stark mit dem ehemaligen Kolonialland verbunden sahen, bezieht sich ein weiterer Kritikpunkt, auf die starke Betonung eines romantisierten vorkolonialen Afrikas die europäische stereotype Bilder widerspiegelt. (vgl. Harney 2004: 45 und 101)

Ebenso wenig wie die École de Dakar als Schule, in der eine bestimmte Stilrichtung vorherrschte, beschrieben werden kann, wäre eine Interpretation der Werke als reine Übersetzung der ideologischen Lehre der Négritude zu kurz gegriffen. Eine solche würde die subjektiven und verhandelbaren Aspekte der künstlerischen Praxis außer Acht lassen. Der Umstand, dass Künstler wie Iba N'Diaye, der die Leitung der Sektion *Arts plastiques* der Kunstuniversität überhatte, der Philosophie von Senghor kritisch gegenüberstanden, lässt auf einen breiten Spielraum künstlerischen Ausdrucks innerhalb der Kunstwelt schließen.⁹

⁹ Über die verschiedenen künstlerischen Ausrichtungen der Lehre an der École des Arts du Sénégal siehe Kapitel

Für Amadou Sow etwa war nicht die Umsetzung der Négritude in seinen Werken von Bedeutung, sondern die künstlerischen Möglichkeiten in der Kunstwelt, die durch Senghors Förderpolitik entstanden.

Senegal hatte das Glück, dass der Staatspräsident eine kulturell interessierte Person war. Er war kein Politiker wie in den meisten anderen Ländern. Ihn selbst haben die Malerei und allgemein die Kunst, Literatur oder auch Theater wirklich interessiert, das war sein Element [...] und daher hat Senghor, das alles gefördert. (Sow, Int.4: 5)

Auch Fall sieht das künstlerische Schaffen unter der Patronage von Senghor weniger als Einschränkung, denn als Vorteil und Möglichkeit, die eigene Kunst zu diskutieren und zu positionieren.

I think the government was actually their duty. They had the Salon of Senegalese Artists, there was the modern art museum, there were these touring exhibitions of senegalese art. So these artist had many different platforms. [...] They were trying to define what he [Senghor] thought modern art should be and how did artist position themselfe and say, this is what we think in reaction to the state thinks what the school thinks and it was this combination of theory and practice. (Fall, Int.: 3f)

2.2.3. Die „Primitivismusdebatte“:

Der Vorwurf der oben genannten Kritiker an die Négritude, westliche stereotype Bilder aufzugreifen, wurde durch die Rezeption der Werke von Kunstkritiker im Westen bestätigt. Viele dieser Interpretationen von Werken die in Wanderausstellungen der École de Dakar zu sehen waren, waren an der Sprache von Senghor angelehnt. So betonten sie vor allem die rhythmische Komposition der Bilder, die Nähe zur Natur — suggeriert durch die Verwendung von leuchtend, warme Farben oder Erdtönen — und das Vorherrschen panafrikanischer Themen. Während auf der einen Seite das „originäre Afrikanische“ in den Bildern entdeckt wurde, verunsicherte die formale Lösung, angelehnt an die Malerei der europäischen Moderne, die Kritiker in Bezug auf die „Authentizität“ der Bilder. Harney sieht in diesen Kritiken eine inhärente Spannung verborgen, da in der Interpretation der Werke, als

Nachahmung der europäischen Moderne, ebenso die primitivistischen Ideen Europas über Afrika enthalten sind. (vgl. Harney, 2004: 92ff)

Wie Harney argumentiert, wurde, die Konstruktion des „Primitiven“ jedoch im kolonialen Diskurs dazu verwendet, die Differenz zwischen Europa und den Kolonien aufrecht zu erhalten und damit das vermeintlich „Andere“ zeitlich und räumlich distanziert. (vgl. ebd.: 94) Um die Mechanismen und die Tragweite, die den Ideen über das „Primitive“ zu Grunde liegen, zu begreifen, verweist Harney auf Edward Saids Arbeit über Orientalismus. Laut Said ist dieser,

„a distribution of geopolitical awareness into aesthetic, scholarly, economic, sociaological, historical and philological texts; it is an elaboration not only of a basic geographical distinction but also a whole series of „interests“ which, by such menas as scholarly discovery, philological reconstruction, psychological analysis, landscape and sociological description, it not only creates but also maintains; it is, rahter than expresses, a certain will or intention to understand, in some cases, to control, manipulate, even to incorporate, what is a manifestly different world; it is above all, a discourse that is by no means in direct, corresponding relationship with political power in raw, but rather is produced and exists in an uneven exchange with various kinds of power, shaped to a degree by the exchange with power intellectual, power cultural, power moral.“ (Said zit. nach ebd.: 96)

In Bezug auf die Machtbeziehungen zwischen Europa und dem „Primitiven“ im Kontext der Kunst, weist Harney darauf hin, dass die Aneignung von Formen den europäischen Modernisten vorbehalten war, ohne dabei das Monopol auf Originalität aufs Spiel zu setzten. Die Werke nicht-westlicher Künstler, in denen Aneignungen künstlerischer Elemente aus Europa gesehen wurden, wurden als Nachahmungen und blinde Kopien interpretiert.

Die maßgeblichsten wissenschaftlichen Schriften zu dem Thema Primitivismus in der modernen Kunst entstanden in Reaktion auf die Ausstellung „*Primitivism“ in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, die 1984 im Museum of Modern Art (MOMA) stattfand. In dieser wurden Kunstwerke die unter der europäischen Kunstrichtung des *Primitivismus* subsumiert werden können, außereuropäischen „traditionellen“ Kunstwerken gegenüber gestellt. Die Bestrebung des Kurators William Rubin war es, die

Beziehung der „traditionellen“ und der europäischen Kunstwerke zu beleuchten. Als verbindendes Merkmal der beiden verwendete er dafür den Begriff Affinität.

Harney weist darauf hin, dass Rubin in seinen Ausführungen den Begriff „Affinität“ klar von Begriffen wie „Einfluss“ und „Inspiration“ trennt, womit der Einfluss von „primitiver“ Kunst auf die Werke der europäischen Moderne deutlich negiert wurde. Stattdessen wurde Affinität als genialer kreativer Prozess der europäischen Moderne betrachtet, der unabhängig von äußeren Einflüssen, eine bestimmte künstlerische Lösung von formalen Problemstellungen hervorgebracht hatte und der zufällig zeitgleich mit der Begegnung „primitiver“ Kunstformen stattfand. (ebd.: 96f) Harney sieht daher in Rubins Gebrauch des Begriffes a „neologism like affinity-ism characterizes a kind of rear-guard movement that desperately seeks to maintain the prominence, authority, and claims to universalism of the modernist grand narrative in the face of postcolonial assertions of a new cultural politics of difference“ (ebd.: 97).

Die politischen Implikationen rund um die „Primitivismusdebatte“ fasst Hal Foster wie folgt zusammen: „If evolutionism subordinated the primitive to western history, affinity-ism recoups it under the sign of western universality“ (Foster zit. nach ebd.: 97).

Um zu verstehen, warum die Künstler der École de Dakar in ihren Werken, trotz des europäischen primitivistischen Diskurses genau diese Vorstellungen scheinbar bestätigen, bietet Harney eine andere Interpretation dieser Werke an. Dabei greift sie auf Schriften von TheoretikerInnen zurück, die sich mit kolonialen und postkolonialen Diskursen beschäftigen und dabei über die konventionelle Interpretation des Kolonialismus als simple Gegenüberstellung von Unterdrücker und Unterdrückte hinaus gehen.¹⁰

Diese gehen davon aus, dass in der zwar ungleichen aber nicht eindeutigen Beziehung zwischen den beiden ein Raum entsteht, in dem die Unterdrückten strategisch und subversiv an dem geführten kolonialen Diskurs teilnehmen und ihn dadurch zu ihren Gunsten beeinflussen können. Auch die Erzeugnisse kulturellen Produkte dieser Periode können daher als hybride Resultate der Begegnung und Manipulation verstanden werden. (vgl. ebd.: 98)

Eine theoretische Grundlage dieses Prozesses der Vermischung, Aneignung und Anfechtung

¹⁰ Harney bezieht sich hierbei auf Schriften von Homi Bhabha, Hal Foster, Kobena Mercer und Ashis Nandy.

des herrschenden Diskurses bietet Kobena Mercer, der sich auf das von Mikhail Bakhtin entwickelte Sprachmodell bezieht. Bakhtin betont in diesem die Art und Weise, wie linguistische Codes in einem endlosen Machtkampf geteilt, geborgt und rekonfiguriert werden können.

The word in language is half someone else`s. It becomes „one`s own“ only when [...] the speaker appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. Prior to this moment of appropriation the word does not exist in a neutral or impersonal language [...] but rather it exists in other people`s mouths, serving other people`s intentions: it is from there that one must take the word and make it one`s own. (Bakhtin zit. nach Mercer, 1994: 255)

Was Mercer als „social multiaccentuality of the sign“ (vgl. Mercer, 1994: 255) bezeichnet, lässt Spielraum für neue Interpretationen von Schriften der Négritude und Werken der École de Dakar die westlich geprägte Bilder über Afrika, aufgegriffen haben. Harney sieht daher den Gebrauch von europäischen Vorstellungen über das „Primitive“ durch die Protagonisten der Négritude, in der Literatur und in der bildenden Kunst, als Verhandlungsstrategie durch die diesen Vorstellungen neue Akzente verlieht wurden. Mit einen Verweis auf Foster stellt sie daher fest, dass, was die einen als naives und unreflektiertes Zitieren interpretieren, auch ein Beweis sein könnte für „a resistant operation, by which the other [in this case the African artist] might appropriate forms of the modern capitalist west and fragment them with indigenous ones in a reflexive, critical montage of synthetic contradictions“ (Foster zit. nach Harney 2004: 99).

Harney weist daher auf zwei Aspekte hin, die eine andere Sichtweise der Beziehung zwischen der europäischen Moderne und Kunst aus Afrika ermöglichen. *Erstens* wurde der direkte Einfluss der Kunst aus Afrika auf die Entwicklung der europäischen Moderne von Senghor als auch von Künstler der École de Dakar ganz offen zelebriert. Auch Amadou Sow argumentierte in einem Gespräch über die Beziehung der Kunst aus Afrika und der europäischen Moderne:

[...]die Statuetten, die Masken und diese wunderbaren Formen, die die Moderne Kunst geboren haben. Picasso, Apollinaire und Braque haben den Kubismus nicht erfunden, der Kubismus war schon in den afrikanischen Statuen drinnen, das brauchten sie nur holen. (Sow, Int.1: 2)

Harney führt als Beispiel hierfür einen Ausschnitt der Eröffnungsansprache von 1966 an, in der Senghor für Afrika eine Co-Autorenschaft für die Entwicklung der europäischen Moderne beanspruchte:

[...] it took Rimbaud to identify with Negritude, Picasso to be stirred by a baoulé mask, and Apollinaire to sing of wooden fetishes before western European art could accept, after some two and a half thousand years, the relinquishing of phyeos mimesis, the imitation of nature. To a large extent, negro art is to blame – a fortunate and, in any case, productive burden of guilt – if western artists now draw their inspiration, like Bazaine, from the „most obscure labour of instinct and sensitivity“; (Senghor, 1995: 225)

Zweitens sieht Harney die Vereinnahmung Picassos durch Senghor, in dem er ihn als Vorbild für die École de Dakar darstellt, als Angriff auf die europäische Moderne selbst. In der Eröffnungsansprache zur Picasso-Ausstellung von 1972 im *Musée Dynamique*, verweist Senghor auf Picassos andalusische Wurzeln und seine Fähigkeit, in der Malerei von verschiedenen Quellen zu borgen und zu lernen. Laut Harney verweise Senghor damit nicht nur auf den Einfluss der afrikanischen Kunst auf die Werke Picassos, sondern beschreibt ihn als Gleichgesinnten der École de Dakar, deren Kunst ebenfalls durch die Kombination aus der Untersuchung eigener Traditionen und neuen Einflüssen entstand.

2.3. Die École des Arts du Senegal:

Mit der Gründung der *École des Arts du Sénégal* in Dakar wurde eine wichtige Institution geschaffen, die bei der Umsetzung der kulturpolitischen Interessen Senghors eine maßgebliche Rolle spielte. Neben Malerei wurden dort die Fächer Tanz, Musik und dramatische Kunst nach französischem Ausbildungsprogramm angeboten.¹¹

Für die Lehre im Institut für Malerei an der École des Arts du Sénégal wurden 1959 bzw. 1960 die zwei renommierten senegalesischen Künstler Iba N'Diaye und Papa Ibra Tall

¹¹ Die Ecole Nationale des Beaux-Arts du Senegal, wie die Universität heute heißt, hat im Laufe der Geschichte verschiedenste Umstrukturierungen in Bezug auf Curriculum und Ausbildungsschwerpunkte durchlaufen. Die Entwicklungen hatten verschiedene Namensänderungen zu Folge: 1958-61 Maison des Arts, 1961-71 Ecole des Arts du Sénégal, 1971- 77 Institut National des Arts du Sénégal und wird seit 1977 unter dem Namen Ecole Nationale des Beaux-Arts du Sénégal geführt. (vgl. Sy, 1989)

beauftragt. Iba N'Diaye, der seine Kunstausbildung in Paris absolviert hatte, lehrte in der Sektion *Arts plastiques*, während Papa Ibra Tall die Lehre in der Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres* überhatte. Die Einrichtung zweier voneinander getrennter Sektionen für Malerei spiegelt die unterschiedlichen Vorstellungen von Kunstausbildung einerseits und andererseits die grundsätzliche Einstellung der beiden zur Kunst.

Iba N'Diaye der von 1948 bis 1959 in Paris studierte und als freier Maler tätig war, verschrieb sich in seiner Lehre einer westlich orientierten Kunstausbildung. Die Sektion war stark nach dem Vorbild europäischer Kunsthochschulen aufgebaut in der u.a. die klassischen Fächer Stillleben, Anatomie, Perspektive sowie afrikanische und abendländische Kunstgeschichte gelehrt wurden. Wie ein Ratschlag an seine Studenten zeigt, war N'Diaye fest davon überzeugt, dass nur die klassische Kunstausbildung und die Beherrschung von Technik und Material zur Freiheit als Künstler führen kann:

Notably to my young colleagues, I would give several words of advice: be on guard against those who insist that you must be "Africans" before being painters or sculptors, for those who, in the name of authenticity[...] continue to want to preserve you in an exotic garden. We are not born more talented than others, the majority of us do not come from traditional artistic families, but rather we are sons of African cities, which were created, for the most part, in the colonial era, and were crucibles of an original culture, in which [...] foreign or indigenous cultural contributions dominate. [...] you have a very great responsibility: to make our profession legitimate in the eyes of our fellow countrymen, and in those of men from all the continents, making us masters of techniques which alone will permit us to renew ourselves and to give us the courage to advance the iconographic themes of contemporary Africa [...]. (Iban N'Diaye, zit. nach Harney, 2002: 18)

Das angeführte Zitat verdeutlicht nicht nur den Schwerpunkt von N'Diaye auf technische Perfektion in der Malerei sondern auch die implizite Kritik an einer gegenteiligen Auffassung. Diese Kritik bezieht sich auf stereotype europäische Vorstellungen, die Künstlern aus Afrika ein immanentes und verborgenes Talent des Kunstschaffens zuschrieb. Deren Werke dienten dabei den exotischen Vorstellungen von authentischer afrikanischer Kunst.

Die Aussage mahnt weiter vor jenen, welche die Kunst zu stark auf die eigene Herkunft

beziehen und somit einschränken. Der Betonung der Herkunft setzte er eine Malerei entgegen, die als Resultat des Austausches, Kontaktes und Vermischung verstanden wird.

Gerade diese Haltung von N'Diaye war nicht nur einer europäischen Vorstellung von afrikanischer moderner Kunst, sondern auch dem vorherrschenden Tenor innerhalb der senegalesischen Kunsthochschule und Kulturpolitik entgegengesetzt. Aus diesem Grund, gab N'Diaye bereits 1967 die Lehre in der Sektion Arts plastiques auf und ging wieder nach Paris zurück. (vgl. Harney 2004: 64)

Papa Ibra Tall ging 1955 nach Paris, um dort Architektur und später Malerei zu studieren. Nachdem er 1959 eine Ausstellung für den zweiten „Congress of Negro Writers and Artists“ in Rom organisiert hatte, wurde er von Senghor eingeladen, die Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres* in Dakar auf zu bauen.¹² Seine Nähe zur Philosophie der Négritude zeigen verschiedenste Interviewpassagen die in der Literatur zu finden sind, sowie der enge Kontakt zur Société Africaine de Culture während seines Aufenthaltes in Paris.¹³

Im Gegensatz zur Lehre von N'Diaye wurden in der Sektion Recherches en Arts Plastiques Nègres der Bezug zu den eigenen Wurzeln und afrikanischen Thematiken stark betont. Harney beschreibt die Anforderung von Tall an seine Studenten folgendermaßen: „The challenge for Tall's students in the Section de Recherches en Arts Plastiques Nègres was to find a way to incorporate philosophical and sociopolitical ideas embodied in Negritude debates, anticolonial struggle, and postcolonial aspirations into concrete visual forms“ (Harney, 2004: 56). Formale Anweisungen wurden weitestgehend vermieden. Seiner Auffassung nach würden diese, die natürliche Kreativität stören. In dieser Hinsicht finden sich Gemeinsamkeiten seiner Lehre mit europäischen Kunstlehrern, die in verschiedenen Teilen Afrikas Kunstschulen oder Workshops leiteten.¹⁴

Im Gegenteil zu N'Diaye drückte sich Talls starke ideologische Beziehung zur Négritude auch in seinem Schaffen und in der Bemühung um Authentizität aus. Authentizität war in seinen Überlegungen jedoch nicht die einfache Rückkehr zu den Wurzeln sondern, ganz im Sinne

¹² Der erste Congress of Negro Writers and Artist fand 1956 in Paris statt. Beide wurden organisiert von der Société Africaine de Culture in Paris. Teil dieser Vereinigung waren führende Intellektuelle wie Albert Camus, Aimé Césaire, Jean-Paul Satre sowie Leopold Sedar Senghor. (vgl. Mount, M., 1989 und Kapitel 2.2.1.)

¹³ vgl. Harney, 2004, Ebong, 1999 und Mount, 1989.

¹⁴ Über die Methode und Haltung europäischer Kunstlehrer siehe 3.3.1.

Senghors, das Spiel zwischen Universalismus und Partikularismus. So wurden unter anderem Themen lokaler Geschichtsschreibung aufgegriffen, mit pan-afrikanischem visuellem Vokabular und den Mitteln europäischer Ölmalerei bzw. Webearbeiten mit aus Europa importierter Wolle umgesetzt. (vgl. Harney, 2004: 59) Die Bedeutung, die er der Umsetzung der Philosophie der Négritude in der Kunst beimisst, wird in folgendem Zitat deutlich:

We Africans have a philosophy, sensibilities, and values that we must translate into works of art ... At bottom, within himself, an artist is the product of his culture, his social milieu and his traditions ... I see a brilliant future for the painter in Senegal, so long as we do not let ourselves be led by foreigners. Senegalese art, as everything here, can only be created by us. Foreign specialists cannot teach us authentic art. The authenticity will come from us, without outside help, because it is within us. It remains for us to express it.“
(Tall, zit. nach Preston, 1978: 84)

Tall, der neben der Malerei auch Webetechnik unterrichtete, gründete auf Anordnung von Senghor, 1966 eine Webschule in Thiès, ein Vorort von Dakar, unter den Namen *Manufacture Sénégalaise des Arts Décoratifs*.¹⁵

Die Werke der Webschule wurden in der Art und Weise der Produktion, der Konsumption, Interpretation und Distribution das „flagship“ der École de Dakar wie Harney sie beschreibt. (vgl. Harney, 2004: 68) Die dekorativen und farbenfrohen Motive der Teppiche stellten, ähnlich wie in Talls Malerei, unter anderem Szenen des täglichen Lebens, heimische Flora und Fauna, „traditionelle“ afrikanische Masken und Skulpturen sowie Mythen und Helden präkolonialer lokaler Geschichte, dar. Wie an der *École des Arts* wurden die Künstler die an der *Manufacture Sénégalaise des Arts Décoratifs* arbeiteten, vom Staat finanziell unterstützt. Der Staat fungierte auch als größter Sammler der hergestellten Werke, die in staatlichen Institutionen und Gebäuden ausgestellt wurden oder auch als Geschenke für ausländische Botschaften in Senegal dienten. Harney nennt nach Gesprächen mit Tall zwei Faktoren, die für die Gründung und Interessen an der Errichtung der Schule von Bedeutung waren. Erstens waren sich Tall und Senghor darüber einig, dass die Pinselmalerei, eine importierte Technik aus Europa, zu diesem Zeitpunkt noch einige Zeit benötigen würde, um sich zu entwickeln.

¹⁵ Bereits 1964 wurden in Talls Atelier eine Werkstatt für Tapisserie eingerichtet und 1965 nach Thiès verlegt wo sie 1966 offiziell eröffnet wurde. (vgl. Jean-Bart, 1989: 67)

Das Weben jedoch war ihrer Ansicht nach eine von Natur aus afrikanische Tätigkeit. Auch wenn die Webekunst als „natürlich afrikanische“ Tätigkeit vereinnahmt wurde, sandte Tall vier seiner Studenten nach Aubusson und Beauvais (Frankreich) um sich in den dortigen Webeschulen ausbilden zu lassen. Ebenso wurden Webstühle und Wollgarne für die Produktion der Werke aus Frankreich und anderen Teilen Europas importiert. Zweitens sei die Produktion von dekorativen, monumentalen Kunstwerken wie von Wandteppichen, Wandgemälden und Mosaiken am besten dafür geeignet, um die Teilnahme der Künstler an der Gestaltung eines afrikanischen Sozialismus zu verwirklichen. Harney verweist hierbei auf die guten kunsthistorischen Kenntnisse von Tall und Senghor in Bezug auf die Verwendung von Tapisserien und anderen dekorativen Wandschmuck der europäischen Monarchisten zur Demonstration ihrer Autorität. In dem Wissen darum sieht Harney eine mögliche Entscheidung, diesem ästhetischen Mittel eine derart große Bedeutung bei zu messen. (vgl. Harney, 2004: 68f und Jean-Bart, 1989: 67f)

Neben Talls herausragender Stellung in der Schule trug wohl auch das starke politische Interesse Senghors an ihr dazu bei, dass den Werken von Tall in der Kunstkritik eine große Bedeutung beigemessen wird. Der Umstand, dass diese von KunstkritikerInnen als repräsentativ für die moderne senegalesische Kunst stehen, findet Grabski jedoch ironisch und auch etwas irreführend, denn seine Werke waren „[...] in fact, exceptional in its formal sophistication as well as in his interest in visually translating Negritude philosophy“ (Grabski, 2006: 40).

Als dritte wichtige Persönlichkeit, die von Senghor an die École des Arts du Sénégal geholt worden war, möchte ich hier noch Pierre Lods anführen. Da Amadou Sow bei Lods studiert hatte und seine Lehre für die künstlerische Entwicklung Sows sehr wichtig ist, nimmt diese eine besondere Stellung in dieser Arbeit ein und wird in Kapitel 3.1 gesondert behandelt.

2.4. Ausstellungen:

2.4.1. Festival Premier Mondial des Art Nègres:

Mit dem *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* schuf Senghor 1966 ein Forum, um die moderne Kunst des Landes einem internationalen Publikum zugänglich zu machen und den

Diskurs über eine panafrikanische Renaissance voranzutreiben.¹⁶ Das vom senegalesischen Staat, der UNESCO und der *Société Africaine de Culture* finanzierte Festival diente Senghor dazu, seine Vorstellungen der Négritude und die bedeutende Rolle, die der Kunst zugesprochen wurde, zu demonstrieren. „In short, the reason why we have shouldered the incredible responsibility of organizing this festival is the defense and celebration of Negritude“ (Senghor, 1995: 224). Das Ereignis wurde von Senghor auch genutzt, um der Welt, den noch sehr jungen Staat als modern, stabil und kultiviert zu präsentieren und durch die bedeutende Rolle die dem Festival zugesprochen wurde seine Politik auch innerstaatlich zu legitimieren.

Das einmonatige Festival bot eine Vielzahl an kulturellen Programmpunkten an unterschiedlichen Orten in Dakar an. Im Nationalen Theater „Théâtre Daniel Sorano“ wurde ein Übermaß an Tanz-, Theater- und Musikvorstellungen dargeboten, wo unter anderem ein Theaterstück von Aimé Césaire aufgeführt und Musikperformances von Duke Ellington und Miriam Makeba gezeigt wurden. Ein weiterer symbolträchtiger Veranstaltungsort war die, durch ihre Bedeutung während des Sklavenhandels bekannte, Insel Gorée, auf der eine pompöse Ton- und Lichtperformance gezeigt wurde. (vgl. Harney 2004: 73)

Die kulturellen Programmpunkte wurden von einem einwöchigen wissenschaftlichen Symposium mit dem Titel „The Function and Significance of Negro-African Art in the Life of the People and for the People“ mit Teilnehmern aus Afrika, Europa und Amerika begleitet. Im Rahmen des Symposiums wurden thematische Schwerpunkte wie etwa die Einflüsse und Verbreitung von sogenannter traditioneller Kunst aus Afrika, die Herausforderungen und Zukunftsperspektiven für Künstler aus Afrika und die Schnittflächen zwischen moderner Kunst aus Afrika und Europa, sowie die Verantwortung von Künstlern und Filmemachern aus Afrika behandelt. (ebd.: 74)

Den Repräsentanten und Eliten vieler afrikanischer Staaten, der Karibik und Europa, die an diesem Festival teilnahmen, wurden die bildendenden Künste an zwei Ausstellungsorten präsentiert. In dem neu errichteten *Musée Dynamique* wurden so genannte traditionelle

¹⁶ Dieses Festival war hingegen der weit verbreiteten Meinung nicht das erste dieser Art. Wie im Kapitel 2.2.1. erwähnt, fanden bereits 1956 der erste Congress of Black Writers and Artists und in Paris und 1959 der zweite Kongress in Rom statt. Der erste interantionale Kongress über afrikansische Kultur auf afrikanischen Boden fand bereits 1962, in Simbabwe statt. (vgl. Harney 2004: 263)

Kunstwerke aus Afrika gezeigt. Diese Ausstellung wurde aus der senegalesischen staatlichen Sammlung sowie aus einer Vielzahl an Leihgaben aus allen Teilen der Welt zusammen gestellt. Mit Leihgaben aus 52 Museen, war die Ausstellung die bis dahin größte Schau traditioneller Kunst am afrikanischen Kontinent. Wegen der umfassenden Finanzierung durch die französische Regierung wanderte die Ausstellung im August 1966 weiter nach Paris, wo sie im *Grand Palais* zu sehen war. (vgl. ebd.: 264)

Die zweite Ausstellung mit dem Titel *Tendances et confrontations* (Tendenzen und Konfrontationen) zeigte moderne bildende Kunst aus Senegal und anderen Teilen Afrikas, die durch eine von Iba N'Diaye geleitete Jury ausgewählt wurde. Viele dieser Arbeiten wurden von Senghor für die gerade wachsende Staatssammlung angekauft.

In der Rede zur Eröffnungsfeier des Festivals verwies Senghor deutlich auf die Bedeutung der traditionellen Kunst aus Afrika und ihren Anteil den sie zu der von ihm angestrebten *civilisation de l'universel* beiträgt: „It is, in the mid twentieth century, a torrential and inexhaustible source, an essential component of the Universal Civilisation which is taking shape before our very eyes, through us and for us through everyone and for everyone.“ (Senghor, 1995: 225)

Wenig später nimmt er Bezug auf die Bedeutung der modernen Kunst für die ökonomische und soziale Entwicklung des Landes, sowie auf sein Verständnis von moderner Kunst, die er als Verbindung von *Africanité* und externen Einflüssen sieht:

Today, in Senegal, to take a topical example, a new national art, rooted in the black basalt of Cap Verde, is in the making this Dakar symposium, where the air is filled with images and ideas, pollen from all over the world. It is still negro art which, rescuing us from despair, supports us in our struggle for social and economic growth, in our stubborn determination to live. (ebd.: 225)

Mit der Teilnahme am Festival von Akteuren, nicht nur aus Afrika, sondern aus vielen Teilen der Welt, schuf Senghor nicht nur das Bild einer panafrikanischen Einheit sondern vermittelte auch an die Verbundenheit der postkolonialen Länder mit Europa und Amerika. In einem Abschlussstatement des Festivals erklärte Senghor dessen Erfolg und geschichtlichen Stellenwert:

The First World Festival of black arts has attained its goals. It has revealed the Negro to himself; it has identified the nature and abundance of its values, of its function and responsibility, at the global level; it has emphasized the unity of black art through its diversity. The whole world has felt and will continue to feel the profound echoes of this Negritude meeting. (Senghor zit. nach Harney, 2004: 75)

Trotz des nachhaltigen Eindrucks des Festivals im In- und Ausland bemerkt Harney, dass die Präsentation einer panafrikanischen Einheit und die gefeierte Euphorie in der Zeit nach der Unabhängigkeit nur durch die sorgsame Kuratierung der Veranstaltungen, entsprechend für die ausländischen Besucher und die Verschleierung der damaligen realen gesellschaftlichen Situation möglich war. Dies äußerte sich unter anderem durch die Verweisung von Bettlern aus dem Stadtzentrum, der Absperrung von durch Armut geprägten Stadtteilen und der Schließung der Universität, um Proteste zu vermeiden. (ebd.: 76)

2.4.2. Das Musée Dynamique und die Wanderausstellung „Senegalesische Kunst heute“:

Trotz zunehmender Kritik innerhalb afrikanischer Intellektueller, Politiker und Künstler an der Philosophie der Négritude Ende der 60er Jahre, weitete Senghor sein Engagement für die Kunstwelt in Senegal weiter aus.¹⁷ Eine wichtige Institution, die den bildenden Künstlern einen Ort bot, um ihre Werke einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren, war das für das Premier Festival Mondial des Arts Nègres 1966 fertiggestellte *Musée Dynamique*.

Mit dem *Salon des Artistes Sénégalais* (Salon der senegalesischen Künstler) wurde eine Serie von Ausstellungen ins Leben gerufen, die vom Kulturministerium organisiert wurde. In diesen wurden aktuelle Werke senegalesischer Künstler im *Musée Dynamique* ausgestellt. Der erste Salon fand am 5. Jänner 1973 statt, wobei rund 50 Künstler ihre Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Drucke und Teppiche ausstellten. Weitere Salons folgten 1974, 1975 und 1977. Viele dieser dort ausgestellten Werke wurden für die Kunstsammlung des senegalesischen

¹⁷ Harney verweist hier auf das panafrikanische Festival für Kunst und Kultur das 1969 in Algerien stattfand. Im Rahmen dessen wurde Kritik gegenüber der panafrikanischen Ausrichtung der Négritude von Senghor und seiner Kulturpolitik laut. (vgl. Harney, 2004: 76f)

Staates angekauft und fanden in Verwaltungsgebäude und senegalesischen Botschaften im Ausland ihren Platz. (vgl. Sow Huchard, 1989: 73f)

Nach der Schließung des Museums 1977 wurde es sieben Jahre später wieder eröffnet und an die früheren Salons angeknüpft. Im Gegensatz zu den ersten Salons wurden diese nun von der Association Nationale des Artistes Plasticiens du Sénégal (ANAPS) organisiert. Diese versuchte, durch Rahmenprogramme wie etwa Vorträge über senegalesische Kunst oder Publikumsgespräche welche die Ausstellungen begleiteten, eine breitere Öffentlichkeit zu erreichen.

Das im Westen von Dakar an der Felsenküste erbaute *Musée Dynamique* verkörperte auch durch seine Lage, Senghors Interesse am Dialog und Austausch mit Kunst aus anderen Teilen der Welt. So wurden dort bis Mitte der 1970er Jahre Ausstellungen mit Werken europäischer Künstler wie etwa Wassily Kandinsky und Joan Miró (1970), Marc Chagall (1971), Pablo Picasso (1972) und Friedensreich Hundertwasser (1976) gezeigt.¹⁸ (vgl. Sow Huchard, 1989: 52) Bereits vier Jahre nach Wiedereröffnung wurde das Museum trotz großer Proteste 1988 endgültig geschlossen. (vgl. Harney 2004: 220)

Das *Musée Dynamique* war nicht nur ein wichtiger Ort für die Präsentation nationaler und internationaler Kunst, sondern diente auch als Ausgangspunkt um die Künstler der *École de Dakar* auch im Ausland bekannt zu machen. Anfang der 1970er Jahre wurde das Kulturministerium von Senghor beauftragt, eine Wanderausstellung für die senegalesische Kunst zusammenzustellen.¹⁹ Wie Amadou Sow in einem Interview bemerkte, war der erste Salon der bildenden Künstler im Musée Dynamique 1973 eine wichtige Begebenheit, wo Kunstwerke für die Wanderausstellung ausgewählt wurden. (vgl. Kapitel 3.2)

Laut Sow waren an der Auswahl der Werke für die erste Ausstellung ebenfalls Kunstexperten aus Frankreich beteiligt.

Damals waren große Kunstkritiker nach Dakar gekommen, wie etwa Max-Pol Fouchet, eine Referenz unter den Kunstkritikern, [...] und er war in dem

¹⁸ Jean Gérard Bosio, berichtet, in seiner Einleitung zum Ausstellungskatalog *itinéraire* von Amadou Sow, dass erst die Überzeugungskraft von Léopold Sédar Senghor und Photographien der Werke von Amadou Sow und Ibou Diouf, Marc Chagall dazu bewegte im Musée Dynamique aus zu stellen. (vgl. Bosio, 2009)

¹⁹ Der Originaltitel der Ausstellung im französischen lautete „Art sénégalais d’aujourd’hui“.

Komitee mit dem Direktor der Museen in Frankreich zu der damaligen Zeit um Bilder für diese internationale Ausstellung aus zu suchen. (Sow, Int. 1: 1)

In Bezug darauf möchte ich an dieser Stelle auf Beckers Ausführungen über Kunstwelten hinweisen, die für ihn keine abgeschlossenen Einheiten darstellen. Die Grenzen werden in jedem Fall von den Akteuren der Kunstwelt selbst gezogen, die es zu beobachten gilt. (vgl. Kapitel 2.1.) Durch die Einladung von Kunstexperten aus Frankreich, die nach ihren ästhetischen Vorstellungen auswählten, was als senegalesische Kunst präsentiert wurde, wird die enge und ambivalente Beziehung zwischen der senegalesischen Kunstwelt und der „westlichen“ sichtbar. Senghors Forderung nach einer Kunst, die „afrikanische“ Elemente mit europäischen verbindet, spiegelt sich in seiner Kulturpolitik, wenn er ästhetische Vorstellungen des Westens aktiv in die Repräsentation senegalesischer Kunst integriert.

Als ersten Aufenthaltsort der Wanderausstellung im Frühjahr 1974 wurde daher auch das *Grand Palais* in Paris ausgewählt. Diese Ausstellung, für dessen Plakat Amadou Sows Werk *La Querelle* als Vorlage diente, bestand aus Ankäufen der senegalesischen Staatssammlung, die aus den Ausstellungen der Salons hervorgingen. Die Wanderausstellung bestand aus 140 Werken von 33 Künstlern und machte über den Zeitraum von 10 Jahren an weltweit 20 Stationen halt. Nach jedem Ausstellungsort wurde die Sammlung nach Dakar zurück gebracht, wo ältere Werke durch neuere Kreationen ersetzt wurden. (vgl. Harney 2004: 78 und Niane, 1989: 79)

Senghors Verständnis des Künstlers als Repräsentant und Botschafter der Négritude und des Landes wurde durch diese Ausstellung eindrucksvoll zur Schau gestellt. Diese machte die *École de Dakar* in vielen Teilen der Welt bekannt, führte zu längeren Auslandsaufenthalten der Künstler und bekräftigte die Verbindung zwischen Staat und Künstler.²⁰

²⁰ Über den Einfluss, den diese Ausstellung auf den künstlerischen Lebensweg von Amadou Sow hatte siehe Kapitel 3.2.

3. Der Künstler Amadou Sow

3.1. Pierre Lods in Dakar

3.1.1. Pierre Lods und die französisch-sprachigen Workshopschulen in Afrika:

1961 wurde von Senghor eine weitere prägende Figur für den Unterricht an der Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres* engagiert. Pierre Lods, der bis dahin die Workshop-Schule von Poto-Poto²¹, in dem gleichnamigen Stadtteil in Brazzaville geleitet hatte, stieß vor allem wegen seinem Engagement in der dortigen Ausbildung auf Senghors Interesse. In seiner Lehre an der Schule von Poto-Poto folgte er einer Methode, die kennzeichnend für eine Überzeugung, die vor allem in den von Europäern geleiteten Kunst- und Workshop-Schulen der französisch sprachigen Kolonialgebiete war.²²

Bereits ab den 1940er Jahren wurden in den belgischen und französischen Kolonialgebieten Afrikas Kunstschulen errichtet, die von Europäern initiiert und geleitet wurden.²³ In ihnen lassen sich zwei unterschiedliche charakteristische Ausrichtungen der Lehre unterscheiden: Die erste folgte einer Ausbildung nach europäischem Vorbild, in der ein bestimmter Lehrplan verfolgt wurde und Kurse zu unterschiedlichen Kunstrichtungen wie etwa Malerei, Bildhauerei, Design oder auch Architektur angeboten wurden. Ein Beispiel dafür ist die 1943 von dem Priester Frère Marc gegründete *École St. Luc* in Kinshasa (Demokratische Republik Kongo). In der zwei Jahre nach Gründung in *Académie des Beaux-Arts* umbenannten, Kunstakademie nahm neben den klassischen Fächern vor allem die Bildhauerei einen besonderen Stellenwert ein. Die Studenten wurden dort nach klassisch europäischem Curriculum mit Schwerpunkt europäische Kunstgeschichte ausgebildet. Für Marc sollte es keinen Unterschied zwischen dem Unterricht in dieser Kunstakademie und den belgischen Kunstakademien geben. (vergl. Mount, 1989: 83)

Die zweite, *laissez-faire* genannte, Unterrichtsmethode war gekennzeichnet durch ein Fehlen

²¹ Der offizielle Name der Schule lautete Centre d'Art Africaine.

²² Als Beispiel für die so genannte „laissez-faire“ Methode in den englischsprachigen Kolonialgebiete, kann der von Frank McEwen initiierte Workshop in Salisbury (heute Harare/Simbabwe) dienen. Als Leiter der National Gallery of Rhodesia, bot McEwen in den dortigen Räumlichkeiten Interessierten, Material und Unterstützung in deren künstlerischen Engagement. Für die Entstehung von und Diskussion über von Europäern gegründete Kunstschulen in Afrika in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts siehe Mount, M, 1989.

²³ Auch die Kunstschule in Dakar wurde in Zuge dessen bereits 1957, als *École des Arts du Sénégal*, gegründet.

von formalen Anleitungen sowie der Ablehnung jeglicher Anlehnung an westliche Kunstformen. Mount schreibt über Pierre Romain- Desfossés, einen Pionier dieser Ausbildungsmethode, der bereits 1944 in Élisabethville (heute Lubumbashi/ Demokratische Republik Kongo) eine einflussreiche Kunstschule gründete:

Desfossés affirmed that his intention was not to suggest themes, provide models, or even give advice as to color, composition, or modeling. He offered a congenial place to work and supplied necessary materials, including paper, canvas, and paints. The sole rule he imposed was that artists did not repeat themselves. Desfossés asserted that in this way an artist was able to create works based entirely on his own experiences. These experiences, he believed, were, in turn, without benefit of any obvious and direct contact with Western art values. (Mount 1989: 74-75)

Die Methode der Ausbildung in der 1951 gegründeten Schule von Poto-Poto nahm ähnliche Formen an wie jene bei Desfossés. Jedoch unterschied sich die Methode bei Lods darin, dass er die Auswahl und Gestaltung der Motive aktiv, durch Anregung mittels traditioneller afrikanischer Objekte, Pflanze und Musik beeinflusste:

To fuel the painters' inspiration, I surrounded them with traditional African objects, and I organised festivals in the garden which boasted a wide variety of plants. We sometimes read African legends, proverbs, and poems which I felt were connected with the black world [...]. (Lods, 1995: 221)

Desfossés und Lods waren beide der Überzeugung, dass den Schülern eine unbewusste Kreativität innewohne, die sie in ihren Werken zum Ausdruck bringen könnten, wenn sie nur nicht durch westliche Einflüsse gestört und dadurch in ihrem freien Schaffen verhindert würden. Lods war daher darauf bedacht, jene Schüler zu fördern, die seinen Überzeugungen entsprachen und seine Einflussnahme auf die Hilfestellung für den Gebrauch von Materialien zu beschränken:

Due to this prodigious and unbelievable array of spontaneous talent, I was able to make a particular choice and hold only on to the painters who immediately displayed natural qualities of drawing, composition, harmony and imagination. This enabled me to avoid interfering, except to bolster up the

artists` inner resolve, to encourage them or rid them of their doubts, to hand out materials and give them vital instructions as to the use of colours, brushes and the medium to employ, paper and canvas. (Lods, 1995: 221)

Die Werke der Poto-Poto Schule, meist mit Gouache auf Papier oder Öl auf Leinwand gefertigt, wurden vor allem durch Ausstellungen in Nordamerika und Europa in den 1950er Jahren bekannt. Auch in Afrika sind die Reputation und der Stil der Schule weit verbreitet. Der bekannteste daraus hervorgegangene Stil, der sich durch stabartig geformte menschliche Figuren auszeichnet, wurde laut Mount vielfach imitiert und sogar für Textilien adaptiert. (vergl. Mount, 1989: 87)

Der Glaube an eine „innate sense of composition of rhythm and of color harmony so natural to Africans“ und an abgeschlossene nicht westlich beeinflusste Gesellschaften beschreibt Lods’ romantisierende Vorstellung eines traditionellen Afrikas die den primitivistischen Diskurs in Europa dieser Zeit zum Ausdruck bringt. (Lods zit. nach Mount, 1989: 85) Mudimbe bringt in seiner Ausführung über europäische Kunstlehrer in Afrika dieser Zeit ihre Gemeinsamkeiten so auf den Punkt:

[...] they believed in an innate African artistic imagination radically different from that of Europe; they invited the local artists they considered capable of growth into a discipline that, by digging into blurred or forgotten memories, could bring forth new arguments and ideas, a new, acculturated ground of creativity. (Mudimbe, 1999: 34)

Die Künstlerin Everlyn Nicodemus setzt die europäisch geleiteten Workshop-Schulen in Kontrast zu dem damaligen autonom geführten Kunstunterricht afrikanischer Künstler nach westlichem Vorbild.²⁴ Demnach wurde durch die europäischen Lehrenden das Bild der naiven afrikanischen Kunst nach westlichem stereotypem Vorbild geschaffen. Ihre Haltung kritisiert Nicodemus folgendermaßen: „Europeans consider African souls like African soil- they were there for them to exploit; and so they started to set up painting workshops for untutored Africans and to market the products from their ‘gardens’.“ (Nicodemus, 1994: 98)

²⁴ Nicodemus, E., 1994:97ff; Die Autorin führt hier den nigerianischen Künstler Aina Onabolu an, der nach einer Ausbildung in London gemeinsam mit dem britischen Kunstlehrer Kenneth Murray in Lagos ein System für Kunstunterricht entwickelte.

Die Lehre von Lods an der Schule von Poto-Poto, die die Vorstellung einer immanenten afrikanischen Sensibilität, Emotion, Instinkt und Rhythmus mit den Mitteln europäischer Materialien der Malerei verbindet, zeigt jedoch Ähnlichkeiten mit Senghors Vorstellung einer modernen afrikanischen Kunst und war der Grund für ihn, Lods mit der Lehre in der Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres* in Dakar zu beauftragen.

3.1.2. Die Lehre Pierre Lods` an der École des Arts und sein Einflüsse auf die Kunstpraxis:

In der hier verwendeten Literatur wird immer wieder darauf hingewiesen, wie wichtig für Senghor die *École des Arts du Sénégal* als Institution war, um seiner Vision eines neuen modernen Staates Ausdruck zu verleihen. Die Rückbesinnung auf gemeinsame traditionelle Werte und Wurzeln sowie die Integration von Aspekten der westlichen Moderne wurde in der Philosophie der Negritude vereint, und sollten auch in der künstlerischen Produktion ihren Ausdruck finden.

Nachdem Tall bereits 1967 die Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres* verlassen hatte, um sich auf die Lehre und Arbeit in der Webschule in Thiès zu konzentrieren, wurde Pierre Lods zur prägenden Figur der Abteilung für Malerei. Um seinen Unterricht und Methode an der *École des Art du Sénégal* zu erläutern, beziehe ich mich im Folgenden auf Amadou Sows Ausführungen, der von 1968 bis 1973 bei Lods studierte.

Joanna Grabksi stellt in ihrem Artikel „Painting Fictions/Painting History: Modernist Pioneers at Senegal's Ecole Des Arts“ (Grabski, 2006) drei wesentliche Aspekte von Lods Lehre fest, die mit meinen Erkenntnissen aus den Interviews mit Sow übereinstimmen und denen ich folge. Die folgenden Ausführungen von Sow drücken nicht nur die Einflüsse von Lods` Unterricht auf die Intention und Praxis des künstlerischen Schaffens Sows aus, sondern zeigen auch die widersprüchlichen Aspekte seiner Lehre in Bezug auf die Lebenswelt in Dakar zu dieser Zeit.

Lods` Lehre beinhaltete während des Studiums von Sow an der *Section Recherches en Arts Plastiques Nègres*, ein breites Feld der künstlerischen Betätigung.

Ich habe verschiedene Sachen gemacht, das hat geheißen Section Recherches, man hat viel recherchiert, wir gingen von verschiedenen Materialien aus, diese

zu beobachten. Ich kann mich erinnern Pierres Auto war wie eine Mistkübel, wenn er einen Stein sah, der interessant war, hinein, ein Stück Holz, hinein. Er sagte zu uns, 'alle diese Gegenstände liefern euch Informationen über Struktur über Form.' Ja ich war auch ein Sammler, ich habe Skulpturen gemacht mit Knochen, ich hab mit Ton und mit Pappmaché gearbeitet und habe Modelle gebaut. Das war diese Vielfalt der Recherche, das war keine reine Malklasse eigentlich. Das heißt, wir waren alle mit der Forschung, was Materie und was Formen betrifft, beschäftigt. Da gab es kein bestimmtes Schema, das heißt man sollte sich das selber kreieren [...] und deswegen war das eine umfangreiche und freie Fahrt. Wir haben uns manchmal selber die Farben gemischt, nicht von der Tube raus, sondern von der Natur von der Erde selber gemischt. Wenn man Rost wollte zum Beispiel, haben wir Kolanüsse gestampft und den Saft ausgepresst. Und das war eben nicht der klassische Unterricht. Die andere Klasse, die saßen da mit Staffelei, wir hatten in der Klasse keine Staffelei er [Lods] wollte nicht, dass wir das haben. Wir haben am Boden oder auf Tischen gemalt, aber Staffelei war für ihn so ein starres Ding wo man davor steht. (Sow, Int.1: 5f)

Dass der Fokus dieser Betrachtung dennoch auf die Malerei gerichtet ist, ist durch Sows Ausführungen darüber und durch seine künstlerische Entwicklung, in der die Malerei die Hauptrolle spielt, begründet.²⁵ Dennoch hat die im Zitat angesprochene Beschäftigung mit verschiedensten Materialien während des Studiums Sows künstlerische Arbeit und seine Malerei beeinflusst, wie in Kapitel 3.2. gezeigt wird.

3.1.2.1. Kunst als Ausdruck einer inneren Vision:

Das heißt er [Lods] sagte den Leuten nicht, wie sie malen sollen. Er hatte selber nicht mehr gemalt, das heißt niemand hat gesehen was er eigentlich will. Die Künstler sollten von sich heraus malen, was sie empfinden und was sie fühlen. Und das war seine Orientierung, das heißt, er hat sehr wenig

²⁵ Auch allgemein kann gesagt werden, dass die Malerei, neben der Tapisserie, das bevorzugte Mittel des künstlerischen Ausdrucks, bzw. das am meist geachtetste, dieser Zeit war. Wie im Kapitel 2.3. beschrieben waren sich Senghor und Tall darüber einig, dass diese beiden Medien am besten dafür geeignet waren, die Philosophie der Négritude in der Kunst auszudrücken.

gesprachen er hat nur zum Teil Anekdoten gegeben oder Andeutungen, die nicht ganz klar waren. Was und wo machst du was falsch oder wie holst du das raus, was du spürst. (Sow, Int. 1:1)

Die technische Ausbildung, sowie formale Anweisungen, wurde an der Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres*, wie schon in der Schule von Poto-Poto, stark in den Hintergrund gedrängt. Lods beschränkte sich hierbei eher auf vage Hinweise, um die Studenten möglichst wenig zu beeinflussen. Für Lods standen der Ausdruck innerer natürlicher Qualitäten und Visionen im Vordergrund. Als geeignete Technik, um das von Sow erwähnte Gefühl in einem Kunstwerk um zu setzten, war für Lods die Spontanität in der Malerei. Auch für Sow nimmt die Spontanität in der Malerei einen hohen Stellenwert ein. Der Denkprozess findet bei ihm vor der Umsetzung einer Arbeit, vor dem eigentlichen Schaffensprozess statt, während dieses Prozesses wäre rationales Handeln, im Sinne eines ständigen Reflektierens, der Entfaltung der Kreativität hinderlich.

Bei mir findet das nicht im Kopf statt, gut mit dem Kopf natürlich auch, aber nur dreißig Prozent, das andere ist der Geist: Geist hat mit Kopf nix zu tun. Und Körper, ja der Körper arbeitet, [...] körperlich Einsatz, Gefühl, Geist und Kopf, alles ist dabei. Planen tu ich schon, [...] zu sagen o.k. so eine Komposition, ping, ping, ping, und mit diesen drei Punkten entwickelst du eine Form, wo du was deponieren kannst. Aber was ich dort deponiere, das weiß ich noch nicht, das heißt meine Schritte [während des Malens] sind schneller als mein Denken, [...] ich denke nicht daran was da rauskommen soll, weil ich male schneller als ich denke, das Denken braucht zu viel Zeit. (Sow, Int. 3:2)

Vorarbeiten wie Überlegungen zur Komposition und Aufbau dienen als nötige Anhaltspunkte, stehen aber nicht im Vordergrund des Interesses der künstlerischen Tätigkeit. Folglich ist für ihn der Akt des Malens, also die Tätigkeit des Schaffens ans sich, zentral.

Wenn ich wüsste was ich malen würde, dann brauch ich es nicht mehr malen, weil ich machs für mich, nicht für die anderen. Die Spannung während dem Malen spüren, während dem, nicht danach, danach ist es uninteressant. Interessant für die anderen aber nicht mehr für mich. Für mich natürlich auch interessant, aber nicht mehr so intensiv als während dem Akt. Malen ist ein Akt.(ebd.:1)

Bei der Gestaltung eines Werkes, das von Sow als Akt beschrieben wurde, geht es ihm in erster Linie um die Umsetzung von Träumen, Sehnsüchten und Empfindungen. Das Sichtbare und Alltägliche ist weniger von Bedeutung.

Auch in meinen Kompositionen gibt mir das Kraft, das ist einfach da. Sonst ist die Malerei inhaltlich ohne Spannung ich bin kein Dokumentarist meiner Zeit. [...] Ich beschäftige mich eigentlich mit dem, was ich nicht kenne, was ich nicht sehe, was ich nicht sehen kann und was mir nicht zuläuft. Keine Aktualität keine apokalyptischen Dinge wie die Welt untergehen wird, keine so zeitkritischen Dinge. (ebd.:5f)

Und an anderer Stelle weiter auf meine Frage zum Inhalt seiner Malerei:

Was ich kreierte, was ich schaffe, ist nicht die Nachahmung der Natur. Für mich ist Schaffen auch etwas Außergewöhnliches, darzustellen, was man noch nicht gesehen hat. Was man nur mal ahnen kann, von wo das stammen kann oder stammen würde. Aber verstehen nicht und ich gebe auch keinen Schlüssel dafür. Man muss fühlen und damit hats' sich. Aber da ist keine wirkliche Botschaft dahinter keine Titel [...]. Ich bin eher ein freier Poet aber ein außerirdischer Poet. (ebd.:6)

Der freie und spontane Ausdruck innerer Empfindungen und Visionen macht die Produktion und Umsetzung eines Werkes zum zentralen Moment, während die erwähnten Vorarbeiten zu Komposition und Aufbau vor dem eigentlichen Akt des Malens stattfinden um diesen nicht zu unterbrechen. Die Prämisse von Lods, dass Kunstwerke aus einer inneren Vision des Künstlers in einem spontanen Akt der Kreativität entstehen, ist für Sow ebenfalls von Bedeutung. Grabksi fasst, diese folgendermaßen zusammen: „[...] artistic production was premised on a 'state of being' rather than a mastery of materials, mechanics, or techniques. Making art was more a question of feeling deeply and expressing an internal vision than depicting the visible world or critically exploring an issue or premise.“ (Grabski, 2006:40)

3.3.2.2. Die Ablehnung „externer Einflüsse“:

Ein zweiter Bestandteil der Ausbildung bei Lods war die Ablehnung „externer Einflüsse“. Wobei hier vor allem Einflüsse der westlichen akademischen Ausbildung und Gestaltungsformen in der Kunst gemeint sind. Der ausschließliche Bezug zu den eigenen afrikanischen Wurzeln sollte authentisches Schaffen hervorbringen.

Und das war die Substanz; er wollte, dass wir die Substanz von unseren Ursprung holen, statt in den griechischen Mythologien und in den anderen Kunstrichtungen die uns nicht richtig angehen, weil er wollte das unsere Seele spricht und ah das ist die Identität jedes Künstlers. Heute ist die Kunst eine globalisierte Sache, aber zu unserer Zeit das war eine Identitätssache und ist es auch immer noch für mich eine Identitätssache. Nicht zu deklarieren dass ich ein gebürtiger Afrikaner bin, nein weil meine Wurzeln sind auch mit den Vielfalt von Einflüssen, die unbewusst, die man bekommt, das alles spielt eine Rolle. So eine Ausbildung zu geben, da muss man demjenigen die Möglichkeit geben, dass er tief hinein in einen schaut. Nicht in einen Trend hineinrutscht, zu sagen ‘ok das ist der Kunstmarkt’ das ist die Kunstorientierung und das war für mich eine Befreiung, dass ich meine Identität früh genug gefunden habe um mich freier zu fühlen. (Sow, Int. 1:2)

Sow verdeutlicht damit Lods` Forderung, sich in der Kunst auf die persönlichen Wurzeln zu beschränken und sich nicht von äußeren Einflüssen beeinflussen zu lassen. Die Aussage zeigt, wie bedeutend für Sow die Suche nach dem persönlichen Inneren im Kunstschaffen ist, das er hier als Identitätssache bezeichnet, um seiner Inspiration frei folgen zu können. Dass diese Suche nach dem Inneren jedoch nicht unbedingt auf das „Afrikanische“ in einer Person eingeschränkt ist, wird hier ebenfalls klar, wenn Sow die Vielfalt an Einflüssen anspricht.

Die Einflüsse auf das künstlerische Schaffen sollte in Lods Lehre in bestimmte Bahnen gelenkt werden. Parallelen zu der Schule von Poto-Poto, wo Lods die Auswahl und Gestaltung der Motive durch Anregung mit traditionellen afrikanischen Objekten, Pflanzen und Musik beeinflusste, können auch für die Lehre an der *Section de Recherches en Arts Plastiques Nègres* gezogen werden.

Und in dem Pierre hatte eine Dings. Er wollte nicht, dass man die Bücher von manchen Museen oder manche europäische große Künstler anschaut, das war

fast verboten. Er wollte nicht, dass wir die allgemeinen Kultur oder Kunstgeschichte Europas anschauen oder die chinesische, er wollte dass wir in die afrikanischen Museen zu den Masken gehen. Und das war die Zeit wo wir fast kostenlos immer in das Musée von IFAN [Institut Fondamental d'Afrique Noire], wo nur Masken und afrikanische Gegenstände, sind. (ebd.:2)

Der Besuch in Museen, in denen „traditionelle“ afrikanische Objekte ausgestellt wurden, sollte als Mittel der Inspiration dienen, jedoch nicht um diese einfach zu kopieren, sondern in einer eigenen visuellen Sprache umzusetzen. Die von Lods geforderte Ablehnung jeglichen westlichen Einflusses ist dabei ambivalent zu betrachten. Gemeint ist hier wohl nur der westlich tradierte Akademismus in der Malerei, der auch in der Malklasse von Iba N'Diaye gelehrt wurde. Künstler der europäischen Moderne spielten sehr wohl eine Rolle in der Aneignung von Stilmitteln. Die Anlehnung an diese und das Kreieren einer eigenen visuellen Sprache findet sich auch in folgender Aussage von Sow über den Unterricht von Lods wieder:

„Das heißt, es sind zwei verschiedene Arten von Schulen gewesen. Da hast du den Professor Iba N'Diaye, sein Departement war so aufgebaut wie die École in Paris. Nur die Lehrmethode von Pierre hat sich abgespalten, bei der du nichts zu tun hattest mit diesen [klassisch europäischen] Methoden. [...] das heißt er [Lods] wollte nicht, dass wir das europäische Schema annehmen, sondern er wollte, dass wir uns in einem anderen Schema entwickeln. Das ist der Unterschied. Das heißt, wir hatten sehr wenig Theorie über Welt- und Kunstgeschichte, weil das sollte nicht unser Problem sein [...]. Und dann hat er so ab und zu ein Bild von [Amedeo] Modigliani gezeigt, um zu zeigen, wieso er so gut ist. 'Schau, das könntest du besser machen als Modigliani aber schau ihm nicht nach, du musst du ihn komplett vergessen, aber wissen das du ein besseres Abbild bringen kannst.' Und so war das, das waren diese Methoden. (ebd.:3)

Neben visuellen Einflüssen nennt Sow auch persönliche Begegnungen in dieser Zeit, die seine Person maßgeblich beeinflusst haben.

Das war die Zeit, wo viele unserer Freunde gekommen sind vom Festland auf die Insel. Und da waren sehr viele Poeten, Theaterleute, Filmemacher und das waren Freunde. Die sind oft in mein Atelier gekommen über Nacht. Wir haben

Dichtungen gemacht wir waren einfach sehr extrovertiert und das war eine Zeit auch wo 68 kommt, wo wir sehnsüchtig waren nach dieser Freiheit. Und so kamen viele freie junge Geister, von Europa besonders. [...] Das war diese Zeit und alles passierte in Gorée. Ich traf da Holländer, Franzosen, Engländer, junge Leute. Und das war sehr schön zu dieser Zeit und deswegen, die haben auch meinen freien Geist beeinflusst. (Sow, Int.2:4)

Auch wenn diese persönlichen Begegnungen keinen offensichtlichen Ausdruck in den Arbeiten dieser Zeit von Sow fanden, zeigen sie dennoch die Offenheit gegenüber Neuem und die vielfältigen Möglichkeiten der Begegnung in der urbanen Umgebung Dakars.

Wie die oben angeführten Aussagen zeigen, war Lods Ablehnung von „äußeren Einflüssen“ mit bestimmten Ausnahmen verbunden. Als Inspiration sollten zwar traditionelle afrikanische Objekte dienen, die Formsprache der europäischen Moderne spielte jedoch in der Umsetzung der Arbeiten sehr wohl eine Rolle.

3.1.2.3. Individualität des künstlerischen Schaffens:

Das waren freie Ateliers und Lods musste mal sehen wie unsere Arbeiten vorangingen. Wir haben immer in der Gruppe gearbeitet. Das heißt in den Sälen waren viele Studenten und reichlich Platz aber keiner durfte den anderen kopieren. (Sow, Int. 1:5)

Nicht nur die verschiedensten Einflüsse, auch die persönliche Suche der Künstler, sich auszudrücken ohne andere zu kopieren, führten zu einer großen Vielfalt individueller Kunstproduktionen unter Lods Lehre. Sow bewertet Lods' zurückhaltende Methode, der keine direkten Anweisungen gab als positiv, da er dadurch nicht in seiner Suche nach einem persönlichen Stil abgelenkt wurde.

Diese Methode hat mir die Möglichkeit gegeben, nicht beeinflusst zu werden, ich habe keinen Meister, ich liebe die Kunst von Anderen, aber die haben mir nicht geholfen mich zu entwickeln. Das war gut so, diese Methode hat mir diesen Weg von Abschauen oder Nachahmen von berühmten Künstlern erspart. Es hat mir geholfen, meinen Stil zu suchen. Deswegen bin ich froh, dass ich

verschont gewesen bin von namhaften Künstlern, die mich verschluckt hätten.

(Sow, Int. 1:3)

Ein weiterer Aspekt, den Sow bei unseren Gesprächen bezüglich seines künstlerischen Schaffens mehrmals erwähnt hat und mit Lods' Forderung nach der Entwicklung einer eigenen visuellen Sprache in Verbindung gebracht werden kann, ist die generelle Ablehnung von Stilschulen.

Das ist ein Stil, eine Schublade, dadurch sind die erst mal frei in der Artikulation, aber gefangen in dem Stil und das ist eben komisch, das was ich eben auch in dem Film gesagt habe, das sind Künstler die in Schubladen stecken. Und die Ismen, Realismus, Surrealismus, Kubismus und und und, das sind Schubladen, das ist keine Freiheit. Das ist ungefähr so mein Diskurs über die verschiedenen Arten zu malen. [...] das ist begrenzt, das kann nicht eine populäre Bewegung sein, weil Künstler sind alle individuell. Das heißt, ich kann nicht sagen 'ich gehöre zu dieser Bewegung', dann bleib ich mein Leben lang drinnen gefangen und bin gezwungen, das zu malen. (Sow, Int. 3: 2)

Originalität steht also dieser Ansicht nach, dem Formdenken bestimmter Kunstströmungen entgegen, in denen künstlerische Freiheit und Entfaltungsmöglichkeit eingeschränkt wäre. Dieser Auffassung folgend wird auch der Wert den Sow der Wiedererkennung des persönlichen Stils im Œuvre eines jeden Künstlers beimisst, deutlich.

[...] nicht verstehen sondern das sehen ist wichtig, auch in diesem Katalog ist es das Gleiche, der Katalog hat etwas an sich, der erklärt meine Arbeit. [...] das ist meine, das ist eine Lektüre, wenn man das mal jemanden zeigt, der sagt das kommt von einem Künstler, nicht von verschiedenen. Aber es gibt Kataloge von Künstlern, da denkst du da sind zwanzig Künstler dabei. Einmal Landschaft, einmal Portrait, einmal dies, einmal das, das ist nicht akzeptabel. (Sow, Int. 3: 4)

Wie die angeführte Aussage beim gemeinsamen durchblättern eines Ausstellungskataloges über Sow zeigt, ist für ihn der Künstler mit seinem individuellen Œuvre unmissverständlich miteinander verbunden. Auch in Sows Werken sind immer wiederkehrende Formen und ein

eindeutiges persönliches visuelles Vokabular deutlich erkennbar.²⁶ Der Wert, den Sow der starken Verbindung zwischen Künstler und Werk beimisst, zeigt sich ebenfalls in seinem Prinzip der künstlerischen Tätigkeit niemals eine Arbeit zu übermalen.

Es kommt nicht vor, ich radiere nicht ich bin gegen Radiergummi, ich übermale nicht, ich verdecke nicht. Das heißt, jede Artikulation ist das, kommt vom steuern meiner Kreativität, die partizipiert. Aber du musst genauso schnell sein wie mein Strich, ich überlege nicht, was jetzt kommen soll. Weil das ist die Ehrlichkeit der Kunst. Schlecht, wer bestimmt, dass es mal schlecht ist. Habe ich einen schlechten Tag, habe ich schlechte Malerei, aus fertig. Aber ich werde es nicht wegtun, ich schmeiße nicht weg. Als ich das letzte Mal eine Leinwand übermalt habe, das war in meiner Schulzeit glaub ich, wo ich es mir nicht leisten konnte, das Material. Aber schlechtes Bild [und Gutes] sind alle gleich, ich verstecke nichts. (Sow, Int. 5.1: 11)

Die Spontanität des Arbeitens, durch die seine Persönlichkeit zum Ausdruck kommt, wird mit der Ehrlichkeit seines Schaffens gleichgesetzt. Einmal Geschaffenes, auch wenn es als nicht gut gelungen empfunden wird, ist gleichrangig mit anderen Werken, die für besser gehalten werden, da sie alle Ausdruck seiner Persönlichkeit sind. Die Ehrlichkeit in der Malerei wird so zu einem immanenten Prinzip seiner künstlerischen Tätigkeit.

Die drei von Grabski hervorgehobenen Komponenten der Lehre von Lods, Kunst als Ausdruck einer inneren Vision, die Ablehnung jeglicher nicht afrikanischer Einflüsse und die Individualität des künstlerischen Schaffens, dienten als Anhaltspunkte um die persönlichen Überzeugungen und Herangehensweisen im künstlerischen Schaffen von Amadou Sow zu erläutern. Grabski, die Interviews mit Künstlern, die zu dieser Zeit ausgebildet wurden führte, kommt zum Schluss, dass Lods' Lehre viele Künstler in ihrem Schaffen nachhaltig geprägt hat: „[...] many artists relate both the subject matter and formal properties of their production to their training, especially the convention of art-making advanced in the Section de Recherches Plastiques Nègres.“ (Grabski, 2006: 39)

Die Forderung von Lods nach der Suche des Innersten, das bei ihm auf ein romantisierendes traditionelles Bild Afrikas begrenzt ist, spielt für Sow eine wichtige Rolle in seinem Schaffen.

²⁶ Siehe hierzu Kapitel 3.2.

Die Suche nach den eigenen Wurzeln und ihr Ausdruck in der Kunst, hat bei Sow allerdings nichts mit stereotypen Vorstellungen von Lods über in Afrika arbeitende Künstler gemeinsam. Die Beschäftigung mit der eigenen Identität ist bei Sow durch eine grundsätzliche Einstellung zur künstlerischen Praxis begründet. Diese ist einerseits auf die Ausbildung bei Lods zurückzuführen, die Sow als sein Fundament bezeichnet, andererseits auch auf Erfahrungen in seinem Lebensweg wie die Migration nach Österreich und die künstlerische Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien.²⁷

Im Bezug auf die Ablehnung westlicher Einflüsse hat sich gezeigt, dass es sehr wohl Einflüsse gab, die von Lods gezielt vermittelt wurden. Die Erkenntnis von Grabski, dass Lods seinen Studenten keine Bilder historischer oder zeitgenössischer Kunst zeigte, liegt hier im Widerspruch zu Sows Aussagen. (vergl.: Grabski 2006: 42) Zwar hob auch er hervor, dass Lods selbst niemals vor seinen Studenten malte und keine Bilder von sich zeigte, jedoch zeigt das oben angeführte Zitat über die Entwicklung einer eigenen visuellen Sprache mit Hilfe moderner europäischer Kunst, in diesem Fall Modigliani, dass es im Unterricht sehr wohl auch europäische Einflüsse gab. Das waren zum einen die Anwendung der Technik der europäischen Pinselmalerei und zum anderen die stilistischen Mittel der europäischen Moderne. Außerdem dürfte es schwer gewesen sein, in der urbanen Umgebung von Dakar in den 60er und 70er Jahren, gänzlich von westlich geprägten ästhetischen Reizen unbeeinflusst zu bleiben. Alleine die Ausstellungen die seit 1970 im Musée Dynamique zu sehen waren, u.a. Leonardo da Vinci, Wassily Kandinsky und Joan Miró, Marc Chagall und Pablo Picasso, lassen auf Gegenteiliges schließen.²⁸

Im Vordergrund der von Lods intendierten Inspiration, standen jedoch „traditionelle“ afrikanische Objekte, die in Museen ausgestellt wurden. Diese sollten allerdings nicht einfach kopiert, sondern in einer eigenen visuellen Sprache umgesetzt werden. Grabski vertritt hierbei die Annahme: „Rather than copying specific masks or sculptures, they reinterpreted their formal qualities, thereby innovating a visual language alluding to generalized African forms and motifs while capitalizing on the visual tactics of modernist abstraction.“ (Grabski, 2006: 43)

²⁷ Vgl. Kapitel 3.2.

²⁸ Vgl. Kapitel 2.4.

Die Zurückhaltung von Lods in Bezug auf formale und technische Anweisungen, seine Betonung des Individuellen und das Ablehnen des Kopierens führte zu einer Haltung, in der Wiedererkennung des persönlichen Stils von großer Bedeutung ist. Eine Überzeugung die auch der Künstler Cherif Thiam in einem Interview mit Grabski teilt:

"Everyone has his own artistic personality. You see a Cherif and you say this is Cherif's work, he is the one who paints baobabs. When you see a Modou Niang, you see that he is the one who makes birds, he is a specialist in that. You see a pangolin and it is Philippe Sene." (Grabski, 2006: 44)

Grabski führt die dadurch entstandene Vielfalt an Ausdruckformen unter Lods' Studenten auf die individuellen ästhetischen Entscheidungen der Künstler zurück, die durch eine Art Antipädagogik unterstützt wurde. (ebd.: 43)

Durch Lods' einflussreichen Stellung an der *Section Recherches en Arts Plastiques Nègres*, und den nachhaltigen Einfluss den seine Lehre auf die Studenten hatte folgert Grabski:

[...]a constellation of modernist tropes dealing with creativity, individuality, originality, authenticity, and inner vision were forged in the experience of national art school [...]. Artistic experience in the Section de Recherches Plastiques Negres was central to the process of shaping modernist art practice and the persona of the modern artist in Dakar. (ebd.: 44)

Ihrer Ansicht nach waren es daher nur wenige Künstler der *Ecole de Dakar*, bei denen die Négritude eine tatsächliche Rolle in ihren Überlegungen zum Kunstschaffen spielte und als Inspirationsquelle diente. Papa Ibra Tall, Ibou Diouf und Alioune Badiane werden von Grabski als Ausnahmen angeführt, die ausdrücklich an der Übersetzung der Négritude in der Kunst interessiert waren.

Harney bringt jedoch in ihrem Kommentar zu dem Artikel von Grabski ihren Zweifel über die Unbefangenheit der Künstler gegenüber der Négritude zum Ausdruck, indem sie zu bedenken gibt, wie umfassend Senghors Ideologie die künstlerische Produktion in Senegal beeinflusste. „Grabski runs the risk of underestimating the central role Négritude ideology played in the construction of the very concept of artistic modernism and the contours that made up the profile of the modern artist in Senegal.“ (Hanrey, 2006: 49)

Sie gesteht den Künstlern in diesem allumfassend ideologisch beeinflussten kulturellen Raum einen gewissen Handlungsspielraum zu, jedoch ruft sie in Erinnerung, warum Senghor Lods an der die *Section de Recherches Plastiques Nègres* engagierte — beiden waren sich einig über das Bild des afrikanischen Künstlers.

[...] they were encouraged to adopt what Grabski terms "a particularly modernist vision of creativity" with its attendant myths of creativity, spontaneity, individuality, and genius. All of these myths were perfectly consistent with the modernist Primitivism in Negritude writings or at least with Senghor's attempted resolution of these in his advancement of an "aesthetique negro-africaine. (ebd.: 49)

3.2. Der künstlerischer Werdegang und Werke von Amadou Sow

Ich war damals im Centre Michelle [College St. Michelle], das ist eine katholische Schule und dort hat mich der Mai 68 erwischt. Das war eine private Schule, die meine Eltern bezahlt haben. Aber nach dem ich mal aktiv war bei den Krawallen, hat man gesagt, ich sei unerwünscht. Ich war nicht traurig, ganz im Gegenteil, statt traurig zu sein war ich froh. Das war dann für mich ein geebener Weg, dann war für mich klar, jetzt kann ich, ich hatte nur eine Chance und diese Chance habe ich mir gewünscht, Künstler zu werden. Und so bin ich dann ein Jahr später zu meiner Aufnahmeprüfung gegangen. (Sow, Int. 2: 5)

So beschreibt Sow die Situation, als er sich entschloss, eine künstlerische Ausbildung zu beginnen. Das Interesse an Kunst begann jedoch schon viel früher. Bereits in der frühen Jugend wurde sein zeichnerisches Talent in der Schule und in privaten Malkursen gefördert. Die ruhige Umgebung auf Gorée, einer kleinen, Dakar vorgelagerten Insel auf der Sow aufwuchs, war für ihn ein idealer Ort, um sich kreativ zu beschäftigen und spielt auch heute noch eine große Rolle für ihn. Vor allem in der Zeit zwischen dem Schulabbruch am *College St. Michelle* und der Aufnahmeprüfung an der *École des Arts* nützte Sow die Insel als Rückzugsort.

Ich brauchte mal Zeit um meine Fantasie zu entwickeln. [...] Ich habe mich mal nicht mehr so wohl gefühlt und ich wollte mich zurück ziehen und alleine sein. Diese Insel hat viele abgelegene Plätze, Felsen und Buchten, wo kaum Leute hingehen. Da war es sehr ruhig und so habe ich dort eine sehr kontemplative Zeit gehabt. Einfach zu sitzen, zu schauen und zu zeichnen. (Sow, Int. 2: 3)

1969 inskribierte Sow mit 18 Jahren an der *École des Arts du Sénégal* und studierte in der *Section de Recherches en Arts Plastiques Nègres* die von Pierre Lods geleitet wurde. Neben der Malerei im Unterricht waren hier die verschiedensten Materialien Ausgangspunkt für das künstlerische Schaffen.

Neben dem Studium arbeitete Sow in seinem eigenen Atelier auf Gorée. Da er durch persönliche Kontakte Zugang zu Materialien hatte, die ihm mehr Möglichkeiten boten, als die

Gemeinschaftsateliers auf der Universität, stand hier die Beschäftigung mit Ölmalerei im Vordergrund.

Mit den ersten Ausstellungen ab 1972 erreichten die Werke von Sow erstmals ein breiteres Publikum. Vor allem die Teilnahme am ersten Salon senegalesischer Künstler 1973 im *Musée Dynamique*, der vom Kulturministerium organisiert wurde und die erste Einzelausstellung in der Galerie 39, verschafften viel Aufmerksamkeit und veranlassten Sow das Studium an der *École des Arts* abzubrechen.

Deshalb habe ich keinen Abschluss dort gemacht, weil dann kam diese turbulente Zeit. Meine erste Ausstellung noch während meiner Studienzeit in Galerie 39. Und das war, wenn ich mich erinnern kann, 39 Bilder für die Galerie 39, das war noch wie ich studiert habe. Und auf einmal wurde das alles anders, weil da war auch noch der erste Salon der Künstler in Senegal. Das hat Salon geheißen, das war eine Ausstellung nur für Künstler aus Senegal, wo Künstler entdeckt werden sollten. Und das hat kollidiert mit einer Ausstellung, die in Vorbereitung war von Präsident Senghor, „Die senegalesische Kunst heute“, das war der Titel, um der Welt zu präsentieren, um zu zeigen das es zeitgenössische Künstler in der jungen Nation Senegal gibt. (Sow, Int. 2: 1)

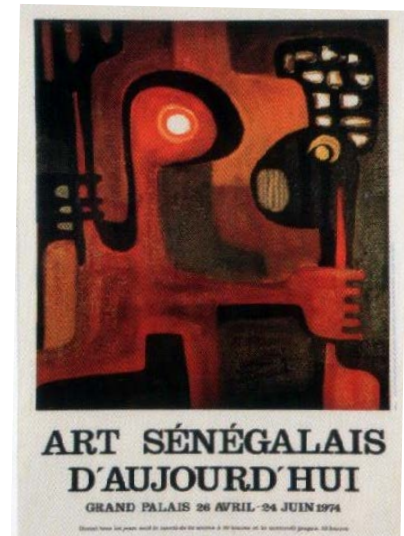


Abbildung 1: Das Bild "La Querelle" von Amadou Sow auf dem Plakat zur Ausstellung im Grand Palais in Paris.

Die von Sow angesprochene Ausstellung „Senegalesische Kunst heute“ war, wie bereits erwähnt, eine Wanderausstellung, die im Zeitraum von mehr als zehn Jahren in vielen Städten der Welt gezeigt wurde.²⁹

Die erste Station machte die Ausstellung im Grand Palais in Paris, für die das Bild *La Querelle* von Sow als Vorlage für das Ausstellungsplakat diente.³⁰ Die Teilnahme an der

²⁹ Originaltitel der Ausstellung im französischen war „Art Sénégalais d’Aujourd’hui“.

³⁰ Laut Jean Gérard Bosio wurde das Bild *La Querelle* als Vorlage für das Ausstellungsplakat von Pablo Picasso in Paris ausgewählt. (vgl. Bosio, 2009) Nach der Wanderausstellung war das Bild in einer privaten Sammlung von Leopold Sédar Senghor. Im Zuge des 50-jährigen Bestehens der UN Menschenrechtdeklaration 1998, wurde eine Neuedition der Deklaration (Liberty 98) herausgegeben, in dem Kunstwerke von Künstlern aus allen Teilen

Wanderausstellung, in der er mit Ölbildern und Skulpturen aus Knochen vertreten war, führte Sow nach Wien wo die Ausstellung vom 12.11-12.12.1974 gezeigt wurde.

Die Kunstkritiker dieses Komitee haben dieses Plakat ausgewählt. Dann war die Ausstellung glaube ich von da nach Italien und Helsinki und nach Wien. Und in Wien passierte dann eine Entscheidung. Weil die Ausstellung wurde in der Akademie der bildenden Kunst ausgestellt, nicht in einem Museum, sondern an einer Stelle wo man Wissen in der Kunst lehrt. Und das war ein sehr guter Ort zu zeigen, was Künstler anderer Kontinente, anderer Kulturen zustande bringen. Und die Studenten waren fasziniert [...] und viele waren neugierig. Und der Direktor dieser Zeit, Professor Melcher, der war Rektor der Akademie, hat die Ministerin Herta Firnberg damals gebeten, ob Künstler von dieser Gruppe ein Stipendium erhalten könnten, damit sie einen frischen Wind in die Akademie bringen. Das war alles grau, alles Tristesse, traurig und wir sollten ein bisschen frischen Wind hineinbringen. Und so wurde ich eingeladen mit einem Stipendium die Akademie in Wien zu besuchen. (Sow, Int. 2: 2)³¹

Sow nahm das Stipendium an und studierte ab dem Winter 1974 an der Akademie der bildenden Künste in der Klasse für Grafik bei Maximilian Melcher, wo er sich hauptsächlich mit Lithographie beschäftigte. 1979 schloss er die Ausbildung an der Akademie ab und ist seither als freischaffender Künstler in Wien und Dakar tätig. Obwohl Wien Sows Lebensmittelpunkt ist, verbringt er mehrere Monate im Jahr in Senegal um dort in seinem Atelier zu arbeiten, auszustellen oder Projekte um zu setzen.

Die oben erwähnte Beschäftigung mit verschiedensten Materialien während der Ausbildung in der Section de Recherches en Arts Plastiques Nègres ist für Sow bis heute maßgeblicher Bestandteil seiner künstlerischen Betätigung. Neben der Beschäftigung mit unterschiedlichen

der Welt den einzelnen Artikeln beigelegt wurden. La Querelle ist eines davon (Artikel 26, Everyone has the right to education) und wurde abermals durch die begleitenden Ausstellungen an vielen Orten der Welt ausgestellt.

³¹ Herta Firnberg war von 1970-1983 Wissenschaftsministerin in Österreich, Maximilian Melcher von 1972 bis 1976 und von 1984 bis 1987 Rektor der Akademie der bildenden Künste Wien.

Materialien, wie etwa bei Skulpturen aus Stein, Knochen oder Holz konzentrierte sich Sow im Laufe der Zeit immer mehr auf das Experimentieren innerhalb der Malerei. Werke in unterschiedlichsten Formaten und Farbmittel mit verschiedensten Materialien und Maltechniken sind seither entstanden.

Als Klammer, die sein künstlerisches Schaffen umschließt, sieht Sow das Zeichnen, das für ihn wichtige Funktionen erfüllt.

Das Zeichnen hat mich nie gelassen, das heißt ich habe immer gezeichnet. Für mich ist Zeichnen die Struktur jedes Bildes und jeder Skulptur. Die Arbeit für einen Maler ist das Zeichnen, je mehr man zeichnet je mehr findet man zu sich und dadurch wird die Arbeit freier. [...] Man bekommt die Freiheit, da hat man keine Angst mehr vor einem Strich, dann ist man weniger gebunden mit dem Resultat, so wie ein Tagebuch schreiben, man schreibt die Wahrheit, man belügt sich selber nicht. So verwende ich auch meine Form des Zeichnens, wie ein Tagebuch. Aber nicht jeden Tag, sondern wenn ich dabei bin, dann ist nix verboten. (Sow, Int. 2: 3)

Das verwenden von Bildtitel lehnt Sow ab, da diese vom Bild ablenken und zu dem unnötig seien um das Werk zu verstehen beziehungsweise zu erleben. Trotz der vielfältigen Betätigungen innerhalb der Malerei betont Sow den Wiedererkennungswert seiner Werke die er in Zyklen einteilt. Ein Zyklus stellt für Ihn eine bestimmte Arbeitsphase dar, in der er mit gleichem Material, Technik und Format arbeitet.

Die Unterschrift und ein Diskurs über Licht:

Das schwarze Loch kommt überall hin. Das ist meine Unterschrift, das ist mein Stil, meine wissenschaftliche Erkenntnisse in der Malerei, dass alles rund ist. Die Sonne ist rund und diese Lichtquelle ist schwarz, das ist immer so. [...] Die Quelle jedes Lichtes ist schwarz. (Sow, Int. 3: 4)

Betrachtet man die Malereien und Zeichnungen von Sow der letzten 15 Jahren, sticht vor allem eine runde, meist schwarze Fläche hervor, die sich im Großteil seiner Werke wiederfindet, die er selbst als seine Unterschrift bezeichnet und auf verschiedene Zusammenhänge verweist. Im oben angeführten Zitat spricht Sow unter anderem von einem schwarzen Loch. Dieses bezieht sich auf die Inspiration durch die Architektur von Lehmbauten in Djenné (Mali), die er auf einer Reise durch die westafrikanische Sahelzone 1986 kennenlernte.

Bei diesen Sachen [seinen Arbeiten] wurde ich inspiriert durch diese Formen und Farben. Das ist auch mal ein bisschen mehr gegenständlich, was sichtbares, weil hier geht es um Architektur im Großen und Ganzen. Aber für mich überwiegt die Kraft eines Bildes. [...]. Die Öffnungen, das schwarze Loch kommt von dort. Das ist eine Entwicklung von mir. Die Türen von Djenné oder die Fenster wo nur ein Loch ist. Und dann schaust du, ob man da rein gehen kann, weil das ist kein großes Haustor sondern ganz klein und niedrig. Wenn du dich dann bückst und reinkommst, kommt dir ein riesen Hof entgegen mit großen Türen und großen Fenstern. [...] und deswegen haben mich diese Öffnungen inspiriert, die sind so klein und du weißt eigentlich gar nicht, was dahinter ist. (Sow, Int. 5.2: 6)

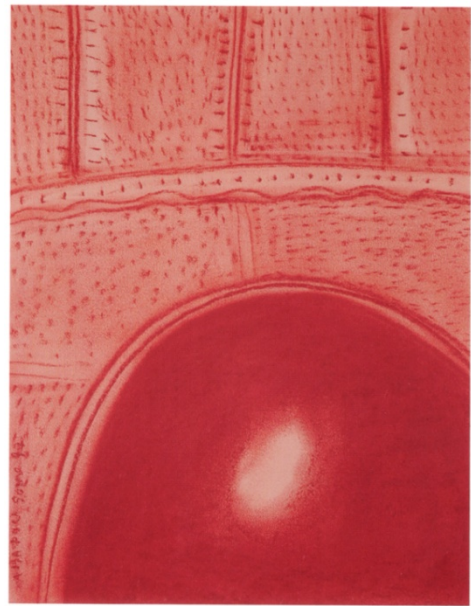


Abbildung 2: ohne Titel, Pastelkreide, 1997, 25 x 32 cm

Für Sow war diese Reise ein wichtiger Abschnitt in seinem Leben. Bereits in seiner Kindheit, ausgelöst durch eine Darstellung von Djenné in einem Kinderbuch, hatte er bestimmte Bilder dieser Stadt vor Augen und träumte lange Zeit von ihr. Den Besuch von Djenné bezeichnet er

als seine Mission, die von seinen Träumen geleitet wurde und als größte Herausforderung der er sich als junger Künstler damals stellte. *„Das war meine Mission und das war sehr, sehr wichtig für mich, dort ist mein Anfang und dort sind meine Wurzeln“* (Sow, Int. 4: 3). Das schwarze Loch steht hier in Verbindung mit Vorstellungen und Phantasien die durch die Ungewissheit aber auch Neugierde entstehen. Erst durch das Eintauchen in dieses, kommt das Verborgenen zum Vorschein.

Ein weiterer Aspekt bei der Betrachtung der schwarzen runden Fläche steht in Zusammenhang mit der Sonne als schwarze Lichtquelle und dem Spiel zwischen Licht und Dunkelheit. *„Wenn es nicht dunkel ist, kannst du kein Licht machen, du brauchst die Dunkelheit, um Licht zu bekommen, nicht umgekehrt. Wenn es nicht dunkel ist, dann hast du kein Licht“* (Sow, Int. 3:5). Durch die Komplementarität von hell und dunkel verstärkt sich die Intensität der hellen Farben und erst dadurch entstehe das Licht. Folgt man dieser Annahme erklärt sie auch Sows Aussage, der Kern der Sonne sei schwarz, denn nur durch die Dunkelheit könne Licht entstehen. Seine Bilder sieht Sow daher auch als „einen Diskurs über Licht. Viele Glauben nur Licht ist das, was strahlt, nein, nur so sieht man, was Licht ist“ (Sow, Int. 3: 5).

Das schwarze Loch beziehungsweise die Sonne dominieren in vielen seiner Bilder, in Anderen entstehen die runden Flächen durch das gewählte Rundformat. In jedem Fall sind runde Flächen zentrales Element, beziehungsweise der *Kern* in Sows Bildern.

Le Format das ist das eine, aber der Inhalt, der ist immer das gleiche. Deswegen kann man nicht sagen rund oder eckig man kann nur präzise sagen, meinst du die runden Formate oder meinst du den Kern, der ist rund. (Sow, Int.3: 5)

In der Bevorzugung runder Formelemente in den Werken, bezieht sich Sow weiters auf Beobachtungen in der Natur und einer bestimmten Bauweise afrikanischer Dörfer.



Abbildung 3: ohne Titel, Acryl auf Leinwand, 2009, Ø 30 cm

In vielen afrikanischen Dingen ist alles rund, eckig gibt's nicht. Im Bauwesen gibt es keine eckigen Sachen, in einem Dorf sind die zentralen Dinge in der Mitte. Der Baum, dort herum passiert alles. Ich sage, die Bäume sind die Kathedralen Afrikas, die Basiliken denn je älter ein Baum desto älter ist das Dorf und alles zirkuliert um den Baum. [...] So wie Hundertwasser es immer gesagt hat, die gerade Linie ist gottlos und das ist wahr das ist gottlos echt, weil die ist in der Kreation der Natur nicht vorhanden. (Sow Int. 3: 8)

Weiters fließen in die Werke Überlegungen und Eindrücke mit ein, die das Leben auf der Insel Goreé betreffen. Vor allem die Abgeschiedenheit vom Festland, die Ruhe und der Blick auf den Horizont, regen seine Vorstellungskraft und Phantasie an, aus der er Kraft für seine Arbeiten schöpft. „Am Meer siehst du das Endlose, erst dort nimmst du wahr, dass die Erde rund ist“ (Sow, Int. 3:8). Das Endlose und die Weite des Horizonts, nicht nur des Meeres, auch der Wüste und Savanne wirken auf sein Schaffen.

„Das heißt ich arbeite mit Wasser mit Steppe und Wüste, nicht am Boden, sondern mit schwebenden Sachen, das alles schwebt, das findet keinen Boden hier. Zugegeben in der Landschaft findest du einen Boden, aber meine Sachen sind oft fliegende Sachen, freie Elemente“ (Sow, Int. 3:4).

Durch die ungestörte Weite dieser Landschaften verliert der dreidimensionale Raum an Bedeutung. Seine verwendeten Motive und Zeichen sind daher meist nicht klar zu verorten, an keinen bestimmten Platz im Raum gebunden und scheinen zu *schweben*.



Abbildung 4: ohne Titel, Acryl auf Leinwand, 1998, 100x 100 cm

Die oben abgebildeten Werke stehen stellvertretend für bestimmte Zyklen, in denen jeweils die gleiche Maltechnik, Material und Format angewendet wurde. Die Bilder dieser Zyklen spiegeln die angeführten Überlegungen und Einflüssen von Sow wider. Um etwas näher auf die erwähnte Auseinandersetzung mit verschiedensten Materialien einzugehen, möchte ich

im Folgenden zwei Zyklen vorstellen, in denen die Auseinandersetzung mit dem Material als Bildträger im Vordergrund stand.

Aluchromie & Suplichromie:

Mitte der 1980er Jahre war Amadou Sow Mitbegründer der Gruppe „Art concept“ in Paris. Gemeinsam mit einem Unternehmen entwickelte die Gruppe ein spezielles Verfahren für die Verarbeitung von Farben auf Aluminium.

Die Farben sind nicht mehr auf der Oberfläche, sie sind in dem Aluminium, das ist durchsichtig [...] deswegen heißt das Malerei ins Licht. Wenn du das Licht abdrehst, dann strahlt das immer noch. Das ist das Licht der Materie von innen nach außen, es strahlt. (Sow, Int.5.1:7)



Abbildung 5: Aluchromie, Testarbeit von Amadou Sow, 1986

Der für dieses Verfahren speziell entwickelte Farbstoff wurde nach einer chemischen Vorbehandlung des Materials mit einer Sprühtechnik auf das Aluminium aufgetragen. Durch eine weitere chemische Behandlung wurden dabei die Farben in das Material eingeschlossen, wodurch diese eine intensive Leuchtkraft erhalten und die Oberfläche die Farben von äußeren Einflüssen schützt. Die daraus entstandenen Werke, versteht Sow als Testarbeiten, da es dabei weniger um Malerei an sich, als um die technischen Möglichkeiten ging. Diese Testarbeiten dienten als Vorbereitung zur so genannten Suplichromie. In dieser sollten die Erkenntnisse in Bezug auf die Farbanwendung, die aus der Aluchromie gewonnen wurden, für ein industrielles Verfahren umgesetzt werden und im Produktdesign Anwendung finden. Die Suplichromie ist in späterer Folge allerdings nicht zur Anwendung gekommen, da die Produktion mit immensen Kosten verbunden war.

Micropainting:

Durch das Pendeln zwischen Wien und Dakar ging Sow dazu über, auch Werke in kleinerem Format zu schaffen. Dies hatte den Vorteil, die Werke leichter transportieren zu können und während der Arbeit nicht unbedingt an einen bestimmten Ort gebunden zu sein. Werke im Postkartenformat und Aquarelle, die er an öffentlichen Plätzen malte, sind so entstanden. Durch Zufall ist Sow auf alte Diarahmen mit Glasfenster in der Größe von 5x5 cm gestoßen, die sein Interesse weckten.

Ein Freund von mir hat mir mal einiges geschenkt und da waren diese Gläser dabei. Und dann denkst du, was kann ich damit machen. [...] weil dieses Format ist ein Unikum, das sind Gläser die ich nicht zuschneiden hab lassen, sondern die waren schon bestimmt für einen Zweck, für Diapositivrahmen. Und diese Diapositivrahmen sind nach dem Krieg gemacht worden, die macht man nicht mehr. Und hab ich den ganzen Bestand gekauft, den ich in Wien in einem Labor gefunden habe. (Sow, Int. 4:13)



Abbildung 6: Micropainting von Amadou Sow, 2005, 5x5 cm

Anknüpfend an seine Malerei auf großformatigem Plexiglas, interessierte ihn die Herausforderung der Arbeit auf Glas im Zusammenspiel mit den Farben in kleinem Format.

Ich habe mit Plexiglas gearbeitet, das ist für mich ständige Forschung. Das ist nicht Glasmalerei in dem Sinn. Ich habe nur mal nach der Transparenz gesucht, wo ich mal zwei Meter große Plexiglaswände gemacht habe, das ist die Durchlässigkeit. Aber bei diesem Format musste ich mich zusammenreißen, weil das ist mal was ganz Anderes. Ich meine, großflächig malen und klein. Miniaturen machen, das ist ganz was Anderes, sogar deine Atmung wird zu viel, deine Augen reichen nicht, da brauchst du eine Lupe. Dann ist das nicht mehr die gleiche Position, die man einnimmt. Das ist ein anderer Kosmos, eine andere Welt. Der Umgang mit dem Pinsel, die Artikulation mit den winzig

kleinen Utensilien auf so einer kleinen Fläche. Dann musst du eine Komposition darauf machen, das ist sehr anstrengend und das war die Herausforderung. (Sow, Int. 4: 12)

Auf diesen hauchdünnen Glasplatten sind mehrere dutzend Werke entstanden. Die Farben werden dabei auf der Rückseite des Glases Schicht für Schicht und in umgekehrter Reihenfolge, also vom Vordergrund beginnend, aufgetragen. Auch wenn Material und Technik Ähnlichkeiten mit den *sous verre*³² Malereien in Senegal aufweisen, sieht Sow keine Parallelen zu dieser Tradition. Weder Format, Inhalt noch Intention dieser Werke würden einen Vergleich zulassen. Im Rahmen der Vorbereitungen zu einer Ausstellung dieser Werke in Dakar ist 2006 ein Kurzfilm von Hermann Kurasch entstanden, der *Micropainting* filmisch in Szene setzte.³³

Sow beschäftigt sich nicht nur mit verschiedenen Materialien als Bildträger sondern experimentiert in seinen Werken auch mit diversen Farbmitteln. So verwendete er bei der Umsetzung mancher Bilder, die durch seine Reise nach Djenné inspiriert waren, eine selbst hergestellte Farbe. Dieser mischte Sow Pigmente bei, die er aus einem gegrabenen Brunnen auf seinem Grundstück in Senegal gewonnen hatte.

³² Sous verre (Hinterglasmalerei) ist eine Technik, die von senegalesischen Pilgern aus Marokko importiert wurde und seit mehreren Generationen in Senegal praktiziert wird. Lange Zeit dienten sie der Illustration von Szenen aus der Bibel oder dem Koran bzw. von Heldensagen und Szenen aus dem alltäglichen Leben. In den letzten Jahren erlangten sie, durch den Touristenmarkt und dem Interesse von akademisch ausgebildeten Künstlern, wieder größere Popularität. (vergl. Harney 2004:180 ff)

³³ Der Kurzfilm ist auf der Website von Courage Films <http://www.couragefilms.at/pages/artfilms/sow/sow.htm> zu sehen.

Das Atelier



Abbildung 7: Amadou Sows Atelier in Wien, 2011

Die Distanz, die ich nehme, macht mich sehnsüchtig nach Dingen, die es nicht gibt, die ich aber kreierte. Deswegen hab ich dir gesagt, wenn ich in meinem Atelier in Wien bin, dann bin ich viel tiefer in Afrika als jeder Senegalese, der dort ist. Das heißt, manche fragen mich wieso ich das schaffe, dass ich so bodenständig bin, viel mehr als die, die dort sind. In meiner Lektüre, in meiner bildnerischen Lektüre, sieht man, dass ich noch eine archaische Afrikanität habe, die ich mir aber nur vorstelle, die nie da war und die es auch nicht gibt. Das ist eben diese Sehnsucht. Meine Schriftzeichen hat es nie gegeben, die sind imaginativ, in meiner Vorstellung entstanden. (Sow, Int. 4: 15)

So beschreibt Amadou Sow sein Verhältnis zu Österreich und Senegal, und wie sich diese Beziehung in seiner Kunst widerspiegelt. Die Sehnsucht nach Afrika, die Sow verspürt, wenn er in seinem Wiener Atelier arbeitet, fördert seine Vorstellungskraft, die es ihm wiederum ermöglicht, Werke eines imaginierten Afrikas zu schaffen.

In ihrem Sammelband über die Beziehungen zwischen Raum, Ort und Kultur in einer globalisierten Welt, erklären Gupta und Ferguson: „Remembered places have, of course, often served as symbolic anchors of community for dispersed people. This has long be true of immigrants, who use memory of place to construct their new lived world imaginatively.“ (Gupta und Ferguson, 1997: 39)

Die Bedeutung von Erinnerungen an seine Herkunft bzw. an das Herkunftsland, manifestiert sich bei Sow auch in der Gestaltung seines Ateliers in Wien. In diesem befinden sich neben Materialien für die künstlerische Tätigkeit und seinen Malereien auch Textilien und Masken aus Afrika, selbst kreierte Objekte aus Holz — bemalt, mit Eisennägeln oder kleinen Spiegelstücken bestückt — die an Masken und Statuetten aus Afrika erinnern. Bücher über Kunst aus Afrika, afrikanische Literatur, Ausstellungskataloge und Bildbände über europäische Maler und Biographien diverser Musikern befinden sich in einem Kasten gegenüber der Musikanlage. Sows CD-Sammlung, zeigt seine Vorliebe für Jazz und „Weltmusik“.

Das heißt, wenn du jetzt in mein Atelier reinkommst, dann bist du nicht mehr in Wien. Dann denkst du, du bist woanders. Ich hab da sowas kreiert, diese Atmosphäre, dass ich, wenn ich drinnen bin, mich einfach an einem Ort befinde, den ich nicht beschreiben kann. Weil es ist ein Ort der künstlichen Transposition, aber nicht der Realität mit passender Umgebung. Weil dieser Raum ist mit meiner Seele drinnen. Aber wenn ich mal einen anderen Raum betrete, sehe ich keine Masken, sehe ich kein Amalgam, sehe ich keine Gegenstände, ja das ist eine Wirriwari [Wirrwarr] bei mir. Und das ist das Interessante; es soll für mich ein Traum sein oder wie sagt man, eine Blase. Dann bin ich in meiner Blase und das ist wieder was anderes, dort kann ich mich frei bewegen, dort kann ich mir mal vorstellen, was ich will.“ (Sow, Int. 5.2: 10)

Das Atelier, seine „Blase“, ist also zentral für seine künstlerische Produktion in Wien, um sich in seiner Kreativität frei ausdrücken zu können. Es schafft einen Raum, der ihn von seiner realen Umwelt in Wien trennt und in dem er sich mit seinem Herkunftsland Senegal und dem Kontinent Afrika tief verbunden fühlt. Die Objekte in seinem Atelier, Musik und seine Sehnsucht nach Afrika leiten Sow während der künstlerischen Produktion — dem Ausdruck

eines imaginierten Afrikas.

Auch Arjun Appadurai verweist auf die Kraft der Imagination, die in einer Welt der gelebten Deterritorialisierung und Globalisierung einen immer stärkeren Einfluss auf das tägliche Leben hat. „The new power of imagination in the fabrication of social lives is inescapably tied up with images, ideas, and opportunities that come from elsewhere [...]“ (Appadurai, 1998: 54) Imagination — die Bilder, Ideen und Möglichkeiten, die in der „Blase“ des Ateliers entstehen — nutzt Amadou Sow, indem er sie als gezielte Technik des künstlerischen Ausdrucks einsetzt.

Weil während ich in meinem finsternen Atelier [in Wien] male, bin ich dort in der Sonne, ich bin weg, ich bin nicht mehr anwesend, ich mache eine heimlich Reise. (Sow, Int. 4: 4)

Der starke Bezug zu Sows Herkunft in seiner künstlerischen Tätigkeit wird durch die regelmäßigen Aufenthalte in Senegal unterstützt, die er auch nützt, um Kraft zu schöpfen und Inspiration für neue Ideen zu sammeln. Die Entwicklung seiner Kunst ist, wie bereits in Kapitel 3.1.2. gezeigt, durch die Ausbildung bei Pierre Lods beeinflusst worden. Doch gleichermaßen trug die Ausbildung an der *Akademie der bildenden Künste* in Wien zu dieser Entwicklung bei. Denn die Herkunft eines Künstlers, gleichgültig welche, spielte auch im Unterricht von Maximilian Melcher, bei dem Sow studierte, eine Rolle.

Professor Melcher hat immer gesagt, „jeder Künstler hat seine Wurzeln, er soll seine Wurzeln malen, ein Tiroler wie ein Tiroler, ein Burgenländer wie ein Burgenländer, weil jeder lebt anders, und daher sind auch seine Wurzeln anders“. Und er hat vollkommen recht. Wenn man in den Bergen aufgewachsen ist, so wie Max Weiler, wenn man seine Kunst anschaut, denkt man an einen Berg; das sind die Sachen, die man in sich hat. [...] Und das spürt man schon. Der Mensch kann alles malen, aber mit seinen eigenen Pinselstrichen; die sind ähnlich wie seine Wurzeln. (Sow, Int. 4: 16)

Der Bezug auf die eigenen Wurzeln in seinen Werken ist, wie Sow erwähnt, eine imaginierte, durch Sehnsucht ausgelöste Vorstellung von einem Afrika, das nie existiert hat. In dieser Vorstellung ist für Sow sowohl das Bild eines „traditionellen“ Afrikas als auch die Vielfalt von Einflüssen einer postkolonialen Welt enthalten.

Workshops und Projekte

Neben der Malerei arbeitet Amadou Sow von Zeit zu Zeit an Projekten, gemeinsam mit verschiedenen Künstlern zusammen und wurde in den letzten Jahren des öfters zu Workshops und Vorträgen eingeladen. 2007 war er Gastprofessor an der Universität Vermont und leitete Workshops im *College Saint Michael's* und *Chanplain College in Burlington* (USA). 2010 leitete er einen Workshop der Sommerakademie für Malerei in Venedig. Zudem war Sow 2006 an zwei Projekten beteiligt die zu Ehren Léopold Sédar Senghors' 100. Geburtstag organisiert wurden. Zum Einen ist dabei der Bildband „Senghorama- Nuit de Sine“ entstanden.³⁴ Für dieses Projekt wurden die beitragenden Künstler gebeten, eine Nacht in Sine, eine Rückzugsort von Senghor, zu verbringen um die „Nacht“ zu fotografieren. Diese Fotos wurden, zusammen mit einem Erinnerungskommentar der Künstler, in dem Bildband abgedruckt. Das zweite Projekt mit dem Titel „100 books for Senghor“, war ein internationaler Workshop in dem Arbeiten rund um das Thema Buch entstanden.

Ein jüngeres Projekt hebt Sows Beschäftigung mit Flaschen hervor, die einen besonderen Stellenwert haben.³⁵ Da Sow politisch relevante Themen nicht in seiner Malerei thematisiert, sucht er für sein gesellschaftliches Engagement anderer Wege der Artikulation. Das von ihm 2005 initiierte Projekt *Bottle Boy* beschäftigte sich mit der landschaftlichen Verschmutzung durch Plastikflaschen in Senegal, die erhebliche Auswirkungen auf die Umwelt hat. In diesem Projekt arbeitete Sow mit jungen Künstlern aus Dakar und dem österreichischen Designer Fidel Peugeot zusammen. Gemeinsam wurden aus weggeworfenen Plastikflaschen und einem designten Verbindungsstück, Skulpturen und Installationen entworfen, die an einem öffentlichen und von vielen Menschen frequentierten Ort im Zentrum von Dakar umgesetzt wurden.³⁶ Die öffentliche Präsenz des Projektes hatte zum Ziel möglichst viel Menschen zu erreichen und auf die Problematik der Umweltverschmutzung und die Wiederverwertbarkeit hinweisen. Nachfolgeprojekte in anderen Städten in Senegal würde sich Sow wünschen, sie

³⁴ Der Name des Bildbandes ist an den Titel eines Gedichtes (Nuit de Sine) von Senghor angelehnt.

³⁵ Sow spricht hierbei von einem „Flaschenzyklus“. Ebenfalls ein Projekt in diesem Zusammenhang war das Design einer Champagnerflasche für den französischen Hersteller Taittinger. Seit 1983 gibt es die so genannte Taittinger Collection, in der Champagnerflaschen von namhaften Künstlern wie etwa Robert Rauschenberg oder Roy Lichtenstein gestaltet werden. Sow kreierte dafür die Flasche für den Champagner des Jahrganges 2002. Ein weiteres Projekt, das noch in Planung ist wird eine künstlerische Umsetzung seiner Flaschensammlung auf seinem Grundstück in der Nähe des Sees Lac Rose bei Dakar.

³⁶ Die Aktion fand im März 2005 im Zentrum Dakars am Place de L'Indépendance statt.

wurden jedoch bis jetzt aus Zeitmangel noch nicht realisiert. Dieses Projekt steht exemplarisch für Sows Interesse mit jungen Künstlern in Senegal zusammen zu arbeiten und sein Engagement in der Kunstwelt in Senegal.

3.3. Das Erbe der École de Dakar:

3.3.1. Interpretationen von Sows Werken:

Um einen Einblick in die aktuelle Rezeption der Werke von Amadou Sow in Senegal zu bekommen, wurden, wie eingangs erwähnt, Interviews mit Sammlern und KunstkritikerInnen geführt. Die Schwerpunkte dieser Interviews kreisten um die Fragestellungen, wie die Interviewten Sows Schaffen interpretieren und was sie an diesem schätzen.

Im Folgenden beziehe ich mich auf die Aussagen von Baba Diop, der als Kunstkritiker Sows Arbeit bereits seit den frühen 80er Jahren verfolgt, und jener, die als Sammler von Sows Werken bezeichnet werden können: Moustapha Diouf und Habib Diene verfolgen Sows Schaffen seit ungefähr 20 Jahren und besitzen Werke aus verschiedenen Zyklen. So auch der frühere Galerist und Architekt Nicolas Cissé, den Sow bereits seit der gemeinsamen Studienzeit an der *École des Arts* in Dakar kennt.

Cissé und Diouf heben den eigenständigen Charakter von Sows Werken hervor.

When you reach a certain level, your aim is just a higher place. And when you reach that, you don't need to create something new. When you see a spoon, you paint a spoon and you have your own inspiration. And whatever you do, it is the work of one man. This is where Amadou is now. When you see this or this work, it is the same, it is perfect and he arrived at that level. (Cissé, Int.: 4)

Sow wird hier ein bestimmtes Niveau des künstlerischen Ausdrucks zugesprochen, das seine Eigenständigkeit hervorstreicht. Auch Diouf beschreibt Sows Werke als unverkennbar:

It is upon where you know when you see a van Gogh piece: it's unique in the world and you know this is Vincence van Gogh. You see a Picasso painting and you know this is picasso [...]. And Amadou has reached a level where, when you see his piece, you can say this is Amadou Sow — if you know about art of Amadou Sow. And that is the major fit to achieve in the art world. It is a kind of coronation of his very, very sophisticated art style. (Diouf, Int.: 2)

Diese Einzigartigkeit und Individualität des Schaffens beschreiben auch Sows eigene Vorstellungen und Ziele seiner Arbeit. Den eigenen Weg — unabhängig von Stilrichtungen und Schulen — beschreibt er als jeher wichtigen Punkt seiner künstlerischen Tätigkeit.

Diouf führt Sows charakteristischen Stil auf verschiedenste Einflüsse und Inspirationen zurück, die er in dessen Arbeiten ineinander vereint sieht.

[...] you have the cubism movement represented in his work, as some impressionism movement. So he refused just to be an African artist, he has a multidimensional perspective in art which makes it quite unique in certain ways. (Diouf, Int.: 1)

Sowohl europäische als auch afrikanische Eigenheiten, werden hier als gleichrangige Einflüsse in den Arbeiten von Sow gesehen. Cissé hingegen sieht vor allem Sows genealogische Herkunft als wichtige Inspirationsquelle:

What is essential is Amadou's relation with the cosmos, so Amadou knows where he is coming from, he is a Peul. For the Peul, their culture and civilisation are really important. All they got is one world, and it is divided in the area where they live and the sky, the home of the gods. That explains their relation with the cosmos, so never forget that about Amadou. (Cissé, Int.: 3)

Auch Diene und Diop erachten Sows Herkunft und Zugehörigkeit zu der Bevölkerungsgruppe der Peul (im Deutschen Fulbe genannt) als wichtige Inspirationsquelle, was sie zum Einen aus den typischen Farben in Sows Arbeiten (z.B. Ocker) schließen. Zum Anderen sehen sie in seinen Werken die Weltanschauung der Peul verborgen, die sie als umfassendes Weltbild in dem Menschen und Götter nicht getrennt voneinander existieren, beschreiben.

Diese Interpretation der Werke findet sich auch in Sows eigener Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion, die er selbst auf den Einfluss der Ausbildung bei Pierre Lods und Maximilian Melcher zurückführt. Wie gezeigt wurde, versteht Sow die eigenen Wurzeln jedoch in einem weiter gefassten Rahmen in welchem verschiedene Einflüsse enthalten sind.

Die Betonung des afrikanischen Einflusses auf Sows Werke wird auch in den Anmerkungen von Diop und Cissé deutlich, in denen sie Wien als Ort des Schaffens wenig Bedeutung beimessen.

It is strange when you see his painting — you would never say he lives in Vienna because he kept his culture. (Diop, Int.: 3)

Am deutlichsten zeigt sich die Interpretation von Sows Schaffen, als ein tief in Afrika

verwurzeltes, im Vorwort des Ausstellungskatalogs *itinéraire* von Jean Gérard Bosio. Hier wird auf die Bedeutung von Sows Geburtsort, Afrika, hingewiesen, der sich in seinen Werken ausdrücke, welche mit den Worten „Originalität“ und „Authentizität“ beschrieben werden. Auf Grund dessen wird von Sow als „der Afrikaner“ gesprochen, da „Originalität“ und „Authentizität“ sein Fundament und der Grund seines Erfolgs seien. (vgl. Bosio, 2009)

Diese Ansicht muss jedoch auch in Kontext zu Sows künstlerischem Werdegang gesetzt werden, der stark mit der Kunstwelt Senegals und dem früheren Präsidenten Léopold Sédar Senghor verknüpft ist. Alle Interviewten streichen den Einfluss von Senghors Politik und Philosophie auf Sows Kunstschaffen und Werdegang hervor und sehen Sow als wichtigen Protagonisten innerhalb dieser Kunstwelt. Exemplarisch dafür steht die Erzählung über Pablo Picassos und Marc Chagalls Entscheidung für Amadou Sows Bild *La Querelle*.

For Senghor to choose Amadou Sow, it required the opinion of someone like Picasso or Chagall, because the president Senghor wanted to invite them here. But both of them asked to look at the work of Senegalese artists first. And a work of Amadou Sow, a painting called La Querelle, was among the sample of the works of Senegalese artists, sent to Picasso and Chagall. And they came up with a choice which was Amadou Sow and Ibou Diouf. So Senghor was influenced by that. What is when you have the blessing of someone like Picasso or Chagall? And that is what propelled Amadou to the eye of the art world. (Diouf, Int.: 2)

Diese Wahl steht stellvertretend für die Verbindung der Kunst aus Senegal mit der aus Europa und als Marker für die Wanderausstellung *Art sénégalais d'aujourd'hui*, durch welche ab 1974 Kunst aus Senegal international bekannt wurde.

Auch die Verbindung von Senghors Philosophie der Négritude und Sows Werken spielt eine wichtige Rolle in der Interpretation der Werke.

There was a young school coming up, there was Amadou and some others, that was the new generation. And Senghor asked them to quickly present a new fashion of works, to show to the world that there was a new African painting, a Négritude African painting and Amadou just translated Senghors theory in his painting. (Cissé, Int.: 3)

Vor allem Senghors Begriff der „*Universellen Zivilisation*“, eine Gesellschaft, die einzigartige Elemente verschiedener Kulturen in sich aufnimmt, tritt bei der Interpretation der Sammler hervor.

Amadou's work is universal; when you look at Amadou's painting you can go to any civilisation since [...] and in any civilisation you can find Amadou's work. And that is why I said Amadou was just translating Senghors thinking, because he was thinking far and he got the concept of universal civilisation. (Cissé, Int.: 3)

Auch Diene schließt sich dieser Interpretation an, indem er Sows Werke als Vereinigung von westlichen und afrikanischen Elementen sieht.

What is interesting about Amadou is the bicultural African and European culture he has. African sensibility, but he paints like an occidental. And what interests me is that kind of working. And from this time and everytime I am following him to see the evolution of Amadou. And now I am sure that he has reached a high state now. Because he uses materials and a technology of the occident with an African sensibility. (Diene, Int.: 1)

Cissé verbindet den Aspekt der „*Universellen Zivilisation*“ mit Senghors Auftrag an die Künstler, als Botschafter im Ausland zu wirken.

Africa is in the center of the world, because you can find links to other civilisations, and every civilisation has something from Africa. So that is why Senghor sent people like Amadou to Austria, some people went to Mexico, some to France, all over the world. (Cissé, Int.: 2)

Gerade die Inklusion von westlichen Elementen, die durch Senghors Stipendien für Künstler im Ausland forciert wurde, interpretieren die Sammler als wesentliches Merkmal der Arbeiten Sows.

He [Sow] has developed a very particular style and due to the fact that he went to school there, in Vienna Art School, he learned from that experience and he used that to expand his own artistic style. And in doing so, he was able to carve up a niche, which is very, very peculiar to his own style. (Diouf, Int.: 1)

Kunstwerke die Einflüsse verschiedener Länder verbinden, hat Senghor als zentral für die Entwicklung des Landes betrachtet. Diene greift diesen Ansatz auf und sieht in den Werken von Sow, in denen einzelne Elemente der Welt miteinander verbunden werden, die Zukunft Afrikas.

And actually a product of Amadou is a product of the future in Africa. Because Africa needs to be a product of the whole world. And with our sensibility, we have to use the same materials, the same technique from all the world. (Diene, Int.: 2)

Dieser Diskurs über das Schaffen von Sow zeigt, wie stark die Rezeption mit der von Senghor geprägten Kunstwelt in Senegal verwoben ist. Die Philosophie der Négritude und vor allem die darin enthaltene Idee einer universellen Zivilisation wird in Sows Werken verortet und dadurch in die Gegenwart transportiert.

3.3.2. Ausstellungsbereiche und Distribution der Bilder:

Bereits mit Ende der 1970er und in den 1980er Jahren schwand in Senegal die finanzielle Unterstützung der Kunstwelt durch den Staat. Die Gründe dafür lagen in den politischen und ökonomischen Veränderungen. 1980 wurde, nach 20-jähriger Amtszeit von Léopold Sédar Senghor, Abdou Diouf zum neuen Präsidenten gewählt. Dieser wurde mit einer schwierigen ökonomischen Situation im Land konfrontiert, die ihn dazu veranlasste, dieser mehr Aufmerksamkeit als kulturellen Aspekten zu schenken. 1980 musste Senegal bereits die finanzielle Hilfe des International Monetary Funds und der Weltbank in Anspruch und deren Sparprogramm übernehmen. Dieses war mit gravierenden Umstrukturierungen verbunden, welche die öffentlichen und sozialen Ausgaben des Staates reglementierte und stark einschränkte. Die dadurch verursachten Veränderungen der Kulturpolitik und der Patronage der Kunstwelt durch den Staat gingen einher mit einer Desillusionierung und Enttäuschung über Senghors verfolgten kulturellen Nationalismus, der seine Ziele verfehlt hatte. (vgl. Harney, 2004)

Laut Harney markierte die erzwungene Schließung des *Village des Arts* durch die Regierung für viele KünstlerInnen einen entscheidenden Moment in der Beziehung zwischen Abdou

Dioufs Politik der Unterstützung und den praktizierenden KünstlernInnen. (ebd.: 220) Das *Village des Arts* war ein bedeutender Ort der künstlerischen Avantgarde.³⁷

Bereits während der Präsidentschaft von Senghor suchten KünstlerInnen die an der *École des Arts* ausgebildet wurden, nach neuen Wegen des künstlerischen Ausdrucks. 1977 besetzten die ersten KünstlerInnen ein ehemaliges, stillgelegtes Militärgelände in Dakar und arbeiteten dort außerhalb der staatlichen Strukturen ohne limitierte Ausdrucksformen und Interpretationen. In dem, stark auf Kooperationen aufgebauten, Village, lebten KünstlerInnen mit unterschiedlicher Profession aus der Malerei, Bildhauerei, Musik, dem Schauspiel, der Photographie und Literatur kommend. Trotz versuchter Intervention des ehemaligen Präsidenten wurde das Gelände 1983 durch Militärtruppen geräumt, wobei viele Werke und Dokumente zerstört wurden. (ebd.: 141ff)

Ebenfalls von den strukturellen Veränderungen betroffen war die *École des Arts*, deren Ausbildungsprogramm verkleinert wurde. Weiters wurde jene Kommission des Kulturministeriums, die für die Kuratierung der Ausstellungen von senegalesischer Kunst im Ausland zuständig war, geschlossen. Auch die jährlichen Salons fanden durch die vorübergehende Schließung des *Musée Dynamiques* nur mehr unregelmäßig statt. Von 1985 an wurden diese von der *Association Nationale des Artistes Plasticiens du Sénégal* (ANAPS) organisiert, die im Gegensatz zu früheren, staatlich organisierten Salons die breite Öffentlichkeit suchte und darauf drängte, die Salons beizubehalten. Nach der endgültigen Schließung des *Musée Dynamique* fanden noch zwei weitere Salons (1988 und 1989) in der *Galerie Nationale* statt, einer kurz vor der Schließung des *Village des Arts*, eröffneten Galerie im Zentrum Dakars. (ebd.: 220)

Trotz der angesprochenen Kürzungen im kulturellen Bereich sah sich die Regierung von Diouf, deren begleitende Rhetorik stark an Senghor erinnerte, als Förderer der Kunst. Vor allem die Bestrebungen, internationale Ausstellungen zu organisieren, sollten an die Errungenschaften Senghors anschließen.

Eine erste Ausstellung dieser Art, war die *Art sur vie: Art contemporain du Sénégal*, die auf

³⁷ Die wohl bekannteste und größte Künstlergruppe — phasenweise bestand diese Gruppe aus mehr als 80 Personen — dieser Zeit war das Laboratoire Agit-Art. Diese beschäftigte sich mit verschiedensten Medien und arbeitete an der Schnittstelle zur Performancekunst.

Einladung Frankreichs im Rahmen der 200-Jahr-Feier der französischen Revolution im Jahr 1990 im *Grand Arche de la fraternité* umgesetzt wurde. Diese Ausstellung, an der Amadou Sow ebenfalls teilnahm, versammelte KünstlerInnen die zwischen den 1960er und 1980er Jahren in verschiedensten Medien arbeiteten. Die Rhetorik, die diese Ausstellung umgab, erinnerte sowohl in Senegal als auch in Frankreich stark an die weiter oben erwähnte Wanderausstellung *Art sénégalais d'aujourd'hui* und wurde als Nachfolge dieser gesehen. (ebd.: 221f)

Bereits während der letzten nationalen Salons forderte die ANAPS Präsident Diouf auf, sich eingehender um die Belange der KünstlerInnen zu bemühen und einen Rahmen zu schaffen, der über die nationale Diskussion der Werke in den Salons hinausginge. (vgl. Fillitz, 2011) Auch Sow unterstreicht in einem Interview die Bemühungen und Forderungen der KünstlerInnen nach einem Ersatz für die nationalen Salons und nach Möglichkeiten die Werke in einem breiteren Kontext zu diskutieren. (vgl. Sow, Int. 4)

Die Biennale in Dakar:

Diesen Forderungen nachgehend wurde 1990 eine internationale Ausstellung für visuelle Kunst und Literatur in Dakar organisiert, die regelmäßig im Abstand von zwei Jahren stattfinden sollte. Bereits 1992 beschränkte sich die Ausstellung auf die visuelle Kunst und wurde als *Dak'Art* bekannt. *Die Dak'Art* war international ausgerichtet und folgte dadurch einer Entwicklung dieser Zeit, in welcher eine Reihe von Kunstbiennalen außerhalb der europäischen und amerikanischen Kunstmetropolen, etwa in Havanna, Kairo, Istanbul, Johannesburg oder Brisbane entstanden. Diese Entwicklung markierte eine neue Ära, in der sich nicht-westliche KünstlerInnen in einer vom Westen geprägten globalen Kunstwelt Aufmerksamkeit verschafften konnten.

Die Biennale von 1992 in Dakar bestand aus zwei zentralen Ausstellungen: eine internationale und eine, in der explizit Kunst aus Senegal gezeigt wurde. Erstere fand in einem neu errichteten Ausstellungsbereich des Institut *Fondamental d'Afrique Noire (IFAN)* und letztere in der *Galerie Nationale* statt. Neben diesen beiden fanden weitere Ausstellungen in den ausländischen Kulturzentren Dakars statt, die je KünstlerInnen aus ihren eigenen Ländern präsentierten. Begleitet wurden die Ausstellungen von einem zweitägigen

Symposium, im Rahmen dessen die Förderung einer Infrastruktur diskutiert wurde, in der die KünstlerInnen eine aktive Rolle der Interpretation, Repräsentation und Vermarktung der Werke einnehmen könnten.

Harney folgert aus dieser Konzeption, dass die oberflächliche Betrachtung dieser Biennale sowie die Rhetorik der Eröffnungsfeier durch den Präsidenten, auf Gemeinsamkeiten mit dem 1966 organisierten *Festival Mondial des Arts Nègres* schließen lassen. Beide hatten zwei internationale Großausstellungen mit Gästen aus Europa, Afrika und Amerika sowie ein Symposium welches die künstlerische Produktion und Stellung der KünstlerInnen in Afrika als Thema der Debatte hatte. Jedoch gibt Harney zu bedenken, dass bei genauerer Betrachtung der Ausstellungen von 1966 und 1992 inhaltliche Unterschiede zu erkennen sind, was sich auch in der teilweise negativen Rezeption der letzteren zeigte. (ebd.: 222f)

Ein offensichtlicher Unterschied war der Fokus der *Dak'Art* auf zeitgenössische Kunst, während im Rahmen des *Festival Mondial des Arts Nègres* in einem Teil der Großausstellungen ausschließlich traditionelle Kunst aus Afrika gezeigt wurde. Ein weiterer Unterschied lag in der Betonung der panafrikanischen Kreativität. War dies, durch die Philosophie von Senghor geprägt, noch ein wichtiger Aspekt von 1966, so wurden 1992 zwar KünstlerInnen des Kontinents eingeladen, die afrikanische Diaspora jedoch vernachlässigt. Harney argumentiert, dass gerade durch dieses Versäumnis die Chance verpasst wurde, die Bindung zwischen Afrika und der Diaspora zu stärken, um der hegemonialen Stellung der euro-amerikanischen KunstkritikerInnen und -händlerInnen entgegenzuwirken. Stattdessen schien es, so Harney, als würden KritikerInnen, GaleriebesitzerInnen, KuratorInnen und WissenschaftlerInnen des Westens, die Symposien dominieren. (ebd.: 224)

Auch Clémentine Deliss sieht in ihrer Besprechung der *Dak'Art 92* ein Problem in der Konzeption, die ihrer Meinung nach bei deren Ausrichtung von einem internationalen „Kunstzirkus“ geleitet worden sei. Ein stärkerer Fokus auf panafrikanische Beziehungen im weitesten Sinn hätte die Möglichkeit geboten, die isoliert voneinander arbeitenden KünstlerInnen in Afrika zu vernetzen und eine stärkere Bindung zu Kollegen aus der Diaspora aufzubauen. Als weiteren und schwerwiegendsten Kritikpunkt dieser Biennale führt sie die Position der teilnehmenden KünstlerInnen an, die stark in den Hintergrund gedrängt wurden. „Many artists felt betrayed by the organizers; works had been lost, badly stored, damaged, or

more acutely, just neglected.“ (Deliss, 1993: 20) Obwohl die internationale Ausstellung einen großen Überblick über zeitgenössische Kunst bot, wurde diese unprofessionell präsentiert. Weiters wurde der wichtige Dialog zwischen KünstlerInnen und KuratorInnen durch die Abwesenheit der KünstlerInnen während der Präsentation der Werke erschwert. Die Art der Programmierung und Organisation dieser Biennale führte auch dazu, dass bereits im Vorfeld wichtige Künstler aus dem Senegal, wie etwa Joe Ouakam (Issa Samb) und El Sy (El Hadji Moussa Babacar Sy) die Teilnahme boykottierten. (ebd.: 1993)

Den Kritiken folgend, wurde die Struktur der Biennale überarbeitet und die Perspektive auf die Kunst des Kontinents selbst und seine panafrikanischen Beziehungen gerichtet, auch um sich in der globalen Landschaft der Biennalen deutlicher zu positionieren. Dies drückte sich auch in der Namensänderung auf *Dak'Art: Biennale de l'Art Contemporain Africain* aus. N'Gone Fall beschreibt diesen wichtigen Transformationsprozess nach der Biennale 1992 folgendermaßen:

They gave themselves more time to define what kind of biennale they wanted to do and why. And at that moment we had a lot of discussions with and from the government, as well thinking about what kind of biennale we should do. We can't have an international biennale, we don't have the budget of those other biennales. There is this new interest about contemporary art production from the continent and there are so few platforms and opportunities for the artist from the continent to meet on the continent. Because they were only meeting when they were included in exhibitions in the west. So the idea was, ok, for the west this is new, so maybe we should be specific and say ok, this is a platform for the continent about the continent and people who have a special interest can come. And it is a meeting place and a platform for us among us to exchange and discuss. That's why it became this specificity. (Fall, Int.: 9)



Abbildung 8: Logo der Dak'Art

Nach einer Pause von vier Jahren fand die darauffolgende Biennale 1996 statt. Sow, der in der Vorbereitungszeit für die *Dak'Art* 1996 gebeten wurde, ein Logo zu entwerfen (siehe Abb. 8), das seither für jede Ausgabe

verwendet wird, sieht die Biennale ebenfalls als Plattform für KünstlerInnen des Kontinents und der Diaspora und als Gegenentwurf zu den Biennalen in westlichen Metropolen. (vgl. Sow, Int. 5.2: 2) In den folgenden Ausgaben der *Dak'Art* wurde das Profil geschärft, in dem die panafrikanische Dimension forciert und die Auswahl der teilnehmenden KünstlerInnen erweitert wurde.

Mit der Biennale von 1996 begannen KünstlerInnen, ihre Werke auch abseits der offiziellen Ausstellungen — an öffentlichen Plätzen, in neuen Galerien, internationalen Kulturzentren oder auch privat — zu präsentieren. Diese privaten Initiativen führten ab dem Jahr 2000 zu einer Institutionalisierung dieser und werden seither vom Sekretariat der Biennale organisiert. Dieses ist für die Produktion einer Broschüre verantwortlich, die über die Aktivitäten der so genannten *Dak'Art „OFF“* informiert. (vgl. Fillitz, 2011) Im Laufe der letzten Jahre wurden diese Aktivitäten, an der KünstlerInnen, Galerien, Kulturzentren und andere Institutionen teilnehmen, zu einem wichtigen Bestandteil der Biennale, was sich auch in der Anzahl der Ausstellungsorte zeigt. 2010 waren es insgesamt 151 Orte in ganz Senegal, 130 davon in Dakar und auf Goreé. Auch wenn diese hohe Zahl an fast unüberschaubaren Aktivitäten von vielen BesuchernInnen kritisiert wird, ist sie auch verantwortlich für den eigenständigen Charakter der Biennale und dem Interesse, das ihr von vielen BewohnernInnen Dakars entgegengebracht wird. Viele lokale KünstlerInnen sehen die hohe Anzahl an Ausstellungen der *„OFF“* auch als Wiederaneignung der Biennale. (ebd.)

Amadou Sow nutzt die Besuche von Veranstaltungen der *„IN“* auch um SammlerInnen, KollegInnen und FreundInnen zu treffen, die zu dieser Zeit an „einem Ort“ versammelt sind. Dabei werden nicht nur Kontakte und Netzwerke gepflegt, sondern auch die Möglichkeit genutzt, die eigenen Werke zu zeigen. Die Gelegenheit, auch abseits der *„IN“* seine Arbeiten zu präsentieren, nutzt auch Sow regelmäßig. 2010 organisierte er, eine kleinere Ausstellung in seinem Atelier und 2012, eine fast einmonatige Ausstellung im Rahmen der *„OFF“*, in einem nahegelegenen Hotel und eine eintägige Ausstellung im Atelier selbst.

Galerien und Ausstellungen abseits der Dak'Art

Durch den oben erwähnten Rückgang der finanziellen Unterstützung und die eingeschränkten Möglichkeiten im Ausstellungsbereich, den der Staat bot, spielten vor allem die ausländischen Kulturzentren in Senegal mit deren angeschlossenen Galerien eine bedeutende Rolle für die KünstlerInnen. Neben dem deutschen *Goethe Institut* und dem Schweizer Kulturzentrum, war bzw. ist vor allem das französische Kulturinstitut, *Centre Culturel Français* an der Förderung der Kunst beteiligt. Bereits seit den 1950er Jahren wurden in diesem Ausstellungen von senegalesischen und französischen KünstlerInnen organisiert. Die an das Zentrum angeschlossene *Galerie 39* war Ausstellungsort für viele der bekanntesten KünstlerInnen in Senegal. (vgl. Axt, 1989) Auch Sow hatte in dieser, noch während der Studienzeit in Dakar, eine erste Einzelausstellung mit 39 Bildern; eine weitere folgte 1992.

Neben der Galerie als Ausstellungsraum bot das Zentrum Fördermittel und Austauschmöglichkeiten mit anderen Kulturzentren in den ehemaligen französischen Kolonien an. Weiters verschaffte es KünstlerInnen den Zugang zu organisierten Workshops in Afrika sowie zu frankophonen Festivals und war ein beliebter Treffpunkt für die KünstlerInnen. (vgl. Harney, 2004: 225f) Dass das *Centre Culturel Français* bis heute eine wichtige Rolle spielt, zeigt die Ausstellung von Amadou Sow zu seiner 40-jährigen Schaffensfeier, die unter dem Titel *itinéraire* von 4. November bis 5. Dezember 2009 in der *Galerie Manège*, der neuen Galerie des Zentrums, stattfand.

Die einzige private Initiative, die in den 90er Jahren einen, mit dem *Centre Culturel Français* vergleichbaren, Einfluss auf die Kunstwelt in Dakar hatte, war die Galerie *Wiitef* (8f)³⁸. Diese wurden von dem Ehepaar Nicolas und Binette Cissé betrieben und kurz vor der Biennale 1992 eröffnet. Sie war die einzige Galerie, die permanent neue Kunst förderte und ausstellte. (ebd.: 228) Sow stellte in dieser Galerie als einer der ersten Künstler bereits in den Jahren 1993 und '94 aus. Nicolas Cissé — eigentlich Architekt — und Sow, lernten einander während des Studiums kennen; damit begann Cissé die Entwicklung von Sow zu verfolgen und seine

³⁸ In Bezug auf die Landschaft der privaten Galerien in Dakar beziehe ich mich auf Harney's Ausführungen, die ihre Untersuchungen vor Ort in den 90er Jahren durchführte. (vgl. Harney 2004) Somit gibt diese Arbeit keinen Überblick über die aktuelle Situation der privaten Galerien in Dakar. Zwar waren während meines Aufenthaltes vor Ort eine Unmenge an Galerien und Ausstellungsorten auf Grund der Dak'Art zugänglich, die jedoch nicht alle, so meine Vermutung, regelmäßig geöffnet haben.

Werke zu sammeln. Abgesehen von den Ausstellungsmöglichkeiten war die Galerie von großer Bedeutung, da sie als Händler und Vermittler, mit guten Kontakten zu ausländischen Galerien, auftrat und ein wichtiger Treffpunkt für viele senegalesische KünstlerInnen war. Ein Aspekt, der die Galerie entscheidend von den ausländischen Kulturzentren unterschied, war die lokale Selbstbestimmung über Repräsentation, Marketing und Interpretation der ausgestellten Werke.

Harney, erwähnt noch weitere Galerien die in den 90er Jahren aktiv waren, die sich jedoch hinsichtlich der Orientierung von der Galerie Wiitef unterschieden. (vgl. Harney, 2004: 228) Die Galerie *Quatre Vents*, konzentrierte sich auf KünstlerInnen, die bereits im In- und Ausland Erfolge feierten, und war nur unregelmäßig in Betrieb. Auch die Galerie Lézard, die bereits in den 60er Jahren eröffnete, stellte vorwiegend etablierte KünstlerInnen, meist gleichbedeutend mit KünstlerInnen der *École de Dakar*, aus. Die Käufer dieser waren vorwiegend ständig im Ausland lebende Senegalesen und Touristen. Sow stellte in der Galerie Lézard in den Jahren 1996 und 1998 aus.

Den Rückgang der staatlichen Patronage betrachtet Harney zwar als Befreiung der senegalesischen KünstlerInnen von der früheren Erwartungshaltung, zu einer nationalen Ästhetik beitragen zu müssen, jedoch fiel damit auch eine große und zuverlässige Geldquelle weg. Auf Grund der limitierten Infrastruktur für Ausstellungen und eines begrenzten privaten Klientels müssen KünstlerInnen, vor Ort, heute auf ausländisches Kapital und Unterstützung setzen. Diese Situation der Abhängigkeit, etwa von ausländischen Kulturzentren, internationalen Museen und Galerien, vergleicht Harney mit der früheren Kulturpolitik von Senghor und erkennt darin eine neokoloniale Dimension. (ebd.: 230)

Was Ausstellungsmöglichkeiten beziehungsweise Werkverkäufe betrifft, zeigt sich für Amadou Sow ein etwas differenzierteres Bild. Sow bestätigt die schwierige Situation in Senegal in Bezug auf den Kunstmarkt, der seiner Meinung nach kaum existiert. (Sow, Int. 5.2) Jedoch zeigen die Beobachtungen im Rahmen dieser Arbeit, dass Sow die bestehenden Strukturen gut nutzen kann beziehungsweise aktiv für den Ausbau dieser Eintritt:³⁹ So wurde vor kurzem auf Drängen von Sow und seinen Kollegen Souleymane Keita eine Ausstellungsfläche in Goreé

³⁹ Da die Vereinigung ANAPS nicht mehr aktiv ist, sucht Sow gemeinsam mit Kollegen nach Wegen, um der Kunstwelt in Senegal neue Impulse zu geben. (vgl. Diop, Int.: 7)

eröffnet. In der Zeitspanne zwischen 2009 und 2011 gab es außerdem immer wieder Einladungen für Sow, an Ausstellungen an verschiedenen Orten in Senegal teilzunehmen, auch wenn diese nicht immer zustande kamen. Neben den Ausstellungsmöglichkeiten im privaten und öffentlichen Bereich in Senegal nutzt Sow seine regelmäßigen Aufenthalte, um kleinere, private Ausstellungen für seinen über die Jahre etablierten Sammlerkreis zu machen. Diese finden nicht nur, wie weiter oben gezeigt, während der Biennalen im „OFF“ Bereich, sondern dazwischen und unabhängig davon statt. Diese Strategie der privaten Verkaufsmöglichkeit ist auch auf Sows generelle Ablehnung von langfristigen Verträgen mit Galerien zurückzuführen.

Mit Galerien hab ich nichts am Hut, weil ich bin gegen diese Form der Ausbeutung, dass man für jemand arbeitet und der zeigt sie nur her und will viel Geld dafür haben, [...] deswegen denke ich mir, ein jedes gutes Produkt kann man auch durch jemanden anderen verkaufen. [...] Eine Ausstellung kann auch woanders stattfinden, das muss nicht unbedingt in der Galerie sein. Und meine Verkaufsphilosophie ist so, dass ich mittlerweile viele Menschen kenne, die zu meiner Kunst stehen, die jede Periode anrufen und schauen und fragen, Amadou hast du schon was Neues gemacht. So verkaufe ich meine Bilder, durch Sammler. (Sow. Int. 5.2: 6)

Ein weiterer Aspekt, der Sow von der Situation der im Senegal lebenden KünstlerInnen unterscheidet, ist durch seine Migration nach Österreich begründet. Auch wenn Sows Ausstellungen in Österreich in einem anderen Kontext gesehen werden müssen, kann diese ihm gegebene Möglichkeit als erweiterter transnationaler Handlungsspielraum betrachtet werden. (vgl. Glick-Schiller, 1999) Dieser spiegelt sich in regelmäßigen Ausstellungen seit seiner Immigration 1974 in verschiedensten Galerien und zu diversen Anlässen in Wien und anderen Teilen des Landes wider. Darüber hinaus zeigen seine weltweiten Ausstellungsaktivitäten, auch abseits der offiziellen Wanderausstellungen von Kunst aus Senegal, dass dieser Handlungsspielraum auf eine globale Dimension ausgeweitet werden kann. Da Sow längerfristige Verträge mit Galerien ablehnt, um seine Eigenständigkeit und Selbstbestimmung zu wahren, nutzt er auch hier private Kontakte; meist zu Personen, die aus Senegal in andere Teile der Welt emigriert sind.

4. Conclusio

Um die wichtigsten Aspekte dieser Arbeit zusammenzufassen, beziehe ich mich auf die in der Einleitung vorgestellten Forschungsfragen, die mich in der Gestaltung dieser Arbeit geleitete haben.

In welches kulturpolitische Umfeld war die Ausbildung von Amadou Sow eingebettet?

Um diese sehr breit gestellte Frage zu beantworten, beschäftigt sich ein Teil dieser Arbeit mit verschiedenen Aspekten der Entwicklung der Kunstwelt in Senegal zu Beginn der 1960er Jahre. Indem der Staat als Käufer, Sammler, Händler, Kurator und Kritiker auftrat, wurde dieser Teil in die drei Bereiche Kunstdiskurs, Ausbildungsstätten und Ausstellungsbereiche eingeteilt.

Der hohe Stellenwert der Kunst in Senegals Politik resultierte aus Léopold Sédar Senghors Philosophie der Négritude. Teil dieser Philosophie war die Ansicht, dass für die Entwicklung des Landes die Kunst eine zentrale Rolle spiele. Eine leitende Idee für die Gestaltung der Kunstwerke war die Konzeption der *Civilisation de l'universe*, die von der Überlegung ausgeht, dass eine Gesellschaft ohne Einflüsse von außen nicht weiterentwickelt werden kann. Die *Universelle Zivilisation* besteht, so die Annahme, aus einzigartigen Elementen verschiedener Kulturen, die in einer Synthese miteinander verschmelzen. Mit diesen Überlegungen schuf Senghor die Rahmenbedingung für die Interpretation und Entwicklung einer modernen Kunst aus Senegal, die ästhetische Elemente aus Afrika beinhalten und ausdrücken sowie mit Materialien und Techniken der westlichen Kunst umgesetzt werden sollte.

Die Werke, die zu dieser Zeit entstanden — bevorzugtes Mittel des künstlerischen Ausdrucks waren die Ölmalerei und Tapisserie — wurden unter dem Sammelbegriff *École de Dakar* bekannt. In einer Diskussion über die *École de Dakar* wurde gezeigt, dass die Annahme vieler KritikerInnen über eine visuelle Kongruenz der Werke dieser Schule nicht aufrechterhalten werden kann und auch die Annahme von einer direkten Umsetzung der Ideologie der Négritude in den Kunstwerken nicht für alle Künstler zutrifft. In der in weiterer Folge besprochenen „Primitivismusdebatte“ werden die verschiedenen Möglichkeiten der

Interpretation der Werke der *École de Dakar* und der geführte Diskurs um die Negritude aus der Sichtweise von postkolonialen TheoretikerInnen betrachtet.

Die Entwicklung des ästhetischen Diskurses der Kunstwelt in Senegal ging einher mit Investitionen in die Infrastruktur für Ausstellungsbereiche der Kunstproduktion und der Organisation von Ausstellungen. Wie gezeigt wurde, war das *Premier Festival Mondial des Arts Nègres* von 1966 eine wichtige Plattform für Senghor, um seine Philosophie der Négritude und die bedeutende Rolle, die er der Kunst zugesprochen hat, in einem internationalen Rahmen zu demonstrieren. Für die Kunstschaffenden in Senegal spielte das *Musée Dynamique* eine wichtige Rolle, um ihre Werke ausstellen zu können. Der vom Kulturministerium organisierte jährlich stattfindende *Salon* in diesem Museum war eine der wenigen Möglichkeiten dieser Zeit, um die Kunst einer breiteren Öffentlichkeit zu präsentieren. Des weiteren waren die Salons Ausgangspunkt für viele Künstler, die an der bedeutenden Wanderausstellung *Art sénégalais d'aujourd'hui* teilnahmen — so auch für Amadou Sow. Diese Ausstellung verdeutlichte nicht nur die enge Beziehung zwischen Frankreich und Senegal bzw. zwischen europäischen Künstlern und der senegalesischen Kunstpolitik durch ihre Einflussnahme der Kuratierung, sondern bekräftigte auch die Verbindung von Staat und Künstler.

In einem weiteren Schritt wurde in dieser Arbeit der Aufbau einer Infrastruktur zur Ausbildung der Künstler besprochen. Hierbei wurde auf die Rolle der beiden Künstler und Leiter der Kunsthochschule *École des Arts du Sénégal*, Iba N'Diaye und Papa Ibra Tall, und auf deren unterschiedliche Vorstellungen der Kunstausbildung eingegangen. Die Lehre an der Sektion *Arts plastiques*, die von Iba N'Diaye geleitet wurde, war stark von einer westlich orientierten Kunstausbildung geprägt, während in der Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres* von Papa Ibra Tall der Bezug zu den eigenen Wurzeln und afrikanischen Thematiken betont wurden. Wie stark der Einfluss der Philosophie der Négritude auf die Lehrenden war, zeigte sich darin, dass sich Iba N'Diaye davon abwandte und die Lehre an der Kunsthochschule aufgab. Im Gegensatz dazu wurde Tall, der Senghors Vorstellung einer modernen senegalesischen Kunst teilte, beauftragt, die Webschule *Manufacture Sénégalaise des Arts Décoratifs* aufzubauen, da die Tapisserie als wichtiges Ausdrucksmittel in der künstlerischen Umsetzung der Négritude gesehen wurde.

Papa Ibra Talls Nachfolger an der Sektion *Recherches en Arts Plastiques Nègres* wurde Pierre Lods, den Senghor auf Grund seiner Ausbildungsmethode engagierte. Die von Lods angewandte Methode, genannt *laissez-faire*, und deren Entwicklung wurde in dieser Arbeit in den Kontext der von Europäern geleiteten Kunst- und Workshop-Schulen der französischsprachigen Kolonialgebiete gesetzt. Um die Anwendung der Methode von Lods an der *École des Arts du Sénégal* zu erläutern, wurden die Beschreibungen von Amadou Sow, der von 1968 bis 1973 bei Lods studierte, herangezogen.

Diese führten zur Veranschaulichung der Frage, *welche Bedeutung die Ausbildung an der École des Arts du Sénégal für Amadou Sows Schaffen hatte?* Hierbei wurde anhand von drei zentralen Komponenten der Lehre von Lods gezeigt, inwiefern sich diese in Sows heutigen Überlegungen zu seinem künstlerischen Schaffen spiegeln.

Lods' Forderung nach Spontaneität in der Malerei, durch welche die im Inneren verborgenen Visionen und Wurzeln der Künstler ausgedrückt werden sollten, finden sich auch in Sows künstlerischer Praxis wieder, wobei hier zwischen Lods identitätsbezogenen, stereotypen Vorstellungen über in Afrika arbeitende Künstler und Sows Vorstellungen von der eigenen Herkunft, die durch verschiedene Einflüsse geprägt wurde, unterschieden werden muss.

Die zweite Prämisse von Lods — die Ablehnung jeglichen nicht-afrikanischen Einflusses in der Kunst — wurde von Sows Aussagen bekräftigt, wie die Ausführungen über die Forderung der Inspirationssuche in Museen für traditionelle afrikanische Kunst beispielhaft zeigten. Jedoch liegt diese Forderung im Widerspruch zu Sows Erzählungen über die europäischen Einflüsse im Unterricht von Lods, wie das Beispiel Modigliani zeigte.

Die Individualität des künstlerischen Schaffens — ein Aspekt, der für Sow in seinem Verständnis als Künstler zentral ist — kann auf Lods' Zurückhaltung in Bezug auf formale und technische Anweisungen sowie die Ablehnung des Kopierens zurückgeführt werden. Diese Forderung äußert sich in Sows Aussagen über die Ablehnung von Stilschulen und der Bedeutung, die er seinem eindeutig erkennbaren persönlichen visuellen Vokabular beimisst.

Die Frage, *welche Überlegungen hinter den Werken von Sow verborgen liegen*, habe ich

versucht, neben den Darstellungen in Bezug auf Sows Ausbildung bei Pierre Lods, durch die Bezugnahme auf ausgewählte Werke zu beantworten. In diesen Werken wurden wiederkehrende Überlegungen gefunden, die sich als künstlerische Beschäftigung mit Licht und Dunkelheit zusammenfassen lassen können, in denen persönliche Erfahrungen und Träume einfließen. So wurde etwa auf die Insel Gorée, auf der Sow aufgewachsen ist, und auf die Reise nach Djenné hingewiesen, die in Sows Schaffen eine bedeutende Rolle spielen.

Wie sich Sows Praxis der künstlerischen Tätigkeit gestaltet, wurde unter anderem auf die Ausbildung an der *Section de Recherches en Arts Plastiques Nègres* zurückgeführt, da in dieser die Beschäftigung mit verschiedenen Materialien im Vordergrund stand. Sows Experimentieren mit Materialien als Bildträger innerhalb der Malerei wurde anhand von zwei ausgewählten Zyklen, *Aluchromie & Suplichromie* und *Micropainting*, dargestellt.

Ein weiterer Aspekt dieser Frage bezieht sich auf die Bedeutung, die Sow seinem Atelier in Wien beimisst. Seine „Blase“ dient ihm als eigener Raum, der in seiner Vorstellung abgekoppelt von der realen Umgebung existiert und in dem er sich in seiner Kreativität frei entfalten kann. Die Verbundenheit mit dem Kontinent Afrika, die das Atelier in Sow unterstützt, fördert seine Vorstellungskraft, die sich in Werken eines imaginierten Afrikas ausdrückt.

Wie werden seine Werke in Senegal interpretiert?

Die Interviews mit Sammlern von Sows Werken und einem Kunstkritiker in Dakar zeigten, dass die von Sow hervorgehobenen Überlegungen zum Eigenverständnis als Künstler und seine Intentionen des Ausdrucks in der Rezeption seiner Werke ebenfalls von Bedeutung sind. So wurde von ihnen mehrfach auf die Eigenständigkeit und Individualität des künstlerischen Ausdrucks von Sow hingewiesen. In Bezug auf die Inspiration, die die Interviewten in den Werken von Sow finden, teilen sich die Aussagen in jene, die sowohl europäische als auch afrikanische Einflüsse erkennen, und jene, die vor allem afrikanische Einflüsse in den Werken hervorheben.

Alle Interviewten streichen den Einfluss von Senghors Politik und Philosophie auf Sows Kunstschaffen und seinen Werdegang hervor. Dies verdeutlicht zum Einen die starke Verknüpfung zwischen Sow und der von Senghor geprägten Kunstwelt in der Rezeption

seiner Werke und Person. Zum Anderen gibt die Rezeption Einblicke darüber, wie vor allem Senghors Idee der „universellen Zivilisation“, die in Sows Werken zu finden sei, bis heute nachwirkt.

Die verschiedenen *Interaktionen von Amadou Sow mit der Kunstwelt in Senegal* beziehen sich in dieser Arbeit auf die von Senghor geprägte Kunstwelt der 1960er und `70er Jahre. Diese wurden in dem Kapitel Kunstwelt Senegal (2.2 bis 2.4) und im künstlerischen Werdegang Sows dargestellt. Weiters beziehen sich diese Interaktionen vor allem auf Ausstellungsmöglichkeiten und -aktivitäten von Sow in Senegal. Hier wurden in einem Überblick, der nicht den Anspruch auf Vollständigkeit stellt, die Ausstellungsmöglichkeiten in Dakar seit den 90er Jahren gezeigt. Als wichtige Institution der Kunstwelt in Senegal wurde die Entwicklung der *Dak'Art: Biennale de l'Art Contemporain Africain* vorgestellt, die den KünstlerInnen in Senegal mit dem „OFF- Bereich“ eine wichtige Möglichkeit bietet, Werke auszustellen. Neben dieser wurde die Bedeutung von privaten Galerien und Galerien der ausländischen Kulturzentren in Dakar, in denen Sow ausstellte, besprochen. Eine weitere Verkaufsmöglichkeit seiner Werke findet Sow in von ihm organisierten privaten Ausstellungen, zu denen er SammlerInnen einlädt, die sein Schaffen verfolgen.

Neben den Ausstellungsaktivitäten wurden weitere Tätigkeiten von Sow in der senegalesischen Kunstwelt — wie etwa die Initiierung des Projektes *Bottle Boy*, der Einsatz für mehr Ausstellungsflächen in Senegal und die Diskussionen mit KollegInnen — aufgezeigt.

Dass sich diese Arbeit zu großen Teilen mit der senegalesischen Kunstwelt beschäftigt, liegt vor allem an dem historischen Schwerpunkt, der in Kontext zur künstlerischen Laufbahn von Amadou Sow gesetzt wurde. Zum anderen auch an den Beobachtungen und Interviews im Rahmen der Feldforschung, in denen vor allem die Beziehung von Sow zur Kunstwelt in Senegal hervorgehoben wurde. Da dieser Blickwinkel nur einen Ausschnitt aus Sows Tätigkeiten und Beziehungen darstellt, lässt diese Arbeit Fragen zur Interaktion von Sow im Kontext einer österreichischen Kunstwelt bzw. eines globalen Raumes weitgehend offen und wären so für weitere Untersuchungen von Interesse.

5. Literatur- und Quellenverzeichnis

5.1 Bibliographie:

Appadurai, Arjun. 1998. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press. Minneapolis

Axt Friedrich. 1989. *Ausstellungen senegalesischer Kunst im nicht offiziellen Bereich* In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). *Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal*, Frankfurt am Main

Becker, Howard. 1982. *Art World*. University of California Press. Berkeley

Beer, Bettina. 2003. *Einleitung: Feldforschungsmethoden*. In: Beer, Bettina. *Methoden und Techniken der Feldforschung*. Dietrich Reimer Verlag. Berlin

Dorsch, Hauke. 2000. *Afrikanische Diaspora und Black Atlantic. Einführung in Geschichte und aktuelle Diskussion*. Lit Verlag. Münster

Ebong, Ima. 1999. *Negritude: Between Mask and flag – Senegalese Cultural Ideology and the Ecole de Dakar*. In: Oguibe ,Olu und Enwezor, Okwui (ed.). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. London

Fillitz, Thomas. 2002. *Zeitgenössische Kunst aus Afrika: 14 Gegenwartskünstler aus Côte d'Ivoire und Bénin*. Böhlau Verlag. Wien

— 2011. *Worldmaking – The Cosmopolitanization of Dak'Art, the Art Biennale of Dakar*. Online: http://globalartmuseum.de/site/guest_author/270, 4.11.2012

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press. Oxford

Gilroy, Paul. 1993 *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press. Cambridge.

Glick-Schiller, Nina. 1999. *Transnationalism: A NewAnalytic Framework for Understanding Migration*. In: Vertovec, Steven und Cohen, Robin (ed.): *Migration, diasporas and transnationalism*. Edward Elgar. Cheltenham.

Grabski, Joanna. 2006. *Painting Fictions/Painting History: Modernist Pioneers at Senegal's Ecole Des Arts*. In: *African Arts*. Vol.39. No.1

- Gupta, Akhil und Ferguson, James. 1997. Beyond „Culture“: Space, Identity, and the Politics of Difference. In: Gupta, A. und Ferguson, J. (ed.) Culture, Power, Place. Duke University Press. London
- Harney, Elizabeth. 2002. The Ecole de Dakar. Pan-Africanism in Paint and Textile. In: African Arts Vol. 35, Nr.3
- 2004. In Senghor's Shadow. Art Politics and The Avantgarde in Senegal 1960-1995. Duke University Press. Durham und London
- 2006. Commentary. In: African Arts, Vol.39. No.1
- Hauser-Schäublin, Brigitta. 2003. Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina. Methoden und Techniken der Feldforschung. Dietrich Reimer Verlag. Berlin
- Hobsbawn, Eric. 1983. Introduction: Inventing Traditions. In: Hobsbawn, Eric und Ranger, Terence. The Invention of Tradition. Cambridge University Press. Cambridge
- Jean-Bart, Anne. 1989. Die senegalesische Gobelinmanufaktur. In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal. Museum für Völkerkunde. Frankfurt am Main
- Lods, Pierre 1989. Die Malerei. In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal, Frankfurt am Main
- Lods, Pierre. 1995. The Painters of Poto-Poto. In: Deliss, Clementine (ed.). Seven Stories About Modern Art in Africa. Whitechapel Art Gallery. London
- Marcus, George E.. 1995. ETHNOGRAPHY IN/OF THE WORLD SYSTEM: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: Annual Review Anthropology. 24:95-117
- Mayring Philipp. 2005. Qualitative Inhaltsanalyse. In: Flick, Uwe, von Kardoff, Ernst, Steineke, Ines (ed.). Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Rowolth. Reinbeck bei Hamburg.
- Mercer, Kobena. 1994. Welcome to the Jungle. Routledge. New York und London
- Mudimbe, V.Y.. 1999. Reprendre: Enunciations and Strategies in Contemporary African Arts. In: Oguibe ,Olu und Enwezor, Okwui (ed.). Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace. London
- Mount, Marshall Ward. 1973. African Art; The Years Since 1920. Indiana University Press.

Bloomington

N'Diaye, Iba. 1978. A propos des arts plastiques dans l'Afrique contemporaine. In: Cahiers de la Maison de la culture de Reims. Reims

Niane, J. C. 1989. Die Wanderausstellung Senegalesische Kunst heute. In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal, Frankfurt am Main

Nicodemus, E., 1994. The Center of Otherness. In: Fisher, Jean (ed.). Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts. London

Preston, George, 1978. Tapestries from Senegal. In: African Arts, Vol. 11, No. 4

Schlehe, Judith. 2003. Formen qualitativer ethnographischer Interviews. In: Beer, Bettina. Methoden und Techniken der Feldforschung, Dietrich Reimer Verlag. Berlin

Sieder, Reinhard. 2001. Erzählungen analysieren — Analysen erzählen. In: Wernhart, Karl R. und Zips, Werner. Ethnohistorie. Promedia. Wien

Schmidt, Christine 2005. Analyse von Leitfadeninterviews. In: Flick, Uwe, von Kardoff, Ernst, Steineke, Ines (ed.). Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Rowolth. Reinbeck bei Hamburg.

Senghor, Léopold Sédar. Einführung. 1989. In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal, Frankfurt am Main

— 1995. Picasso en Nigritie. In: Deliss, Clementine (ed.). Seven Stories About Modern Art in Africa. Whitechapel Art Gallery. London

— 1995 The Role and Significance oft the Premier Festival Mondial des Arts Nègres. In: Deliss, Clementine (ed.). Seven Stories About Modern Art in Africa. Whitechapel Art Gallery. London

Sow Huchard, Ousmane. 1989. Das Musée Dynamique. In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal, Frankfurt am Main

Sy, Kalidou. 1989. Die Kunsthochschule in Senegal. In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal. Museum für Völkerkunde. Frankfurt

Tamsir Niane, Djibril. 1989. Die Ausstellung zeitgenössischer senegalesischer Kunst im Ausland. In: Axt, Friedrich und Sy, El Hadji (ed.). Bildende Kunst der Gegenwart in Senegal, Frankfurt am Main

Weitere Quellen:

Bosio, Jean Gérard. 2010. Amadou Sow. In: Sow Amadou. Itinéraire (Ausstellungskatalog)

5.2. Interviews:

Wien

Sow, Int. 1: Interview mit Amadou Sow, geführt am 19.08.2009, Wien

Sow, Int. 2: Interview mit Amadou Sow, geführt am: 07.10.2009, Wien

Sow, Int. 3: Interview mit Amadou Sow, geführt am: 11.02.2010, Wien

Sow, Int. 4: Interview mit Amadou Sow, geführt am: 28.04.2011, Wien

Sow, Int. 5.1: Interview mit Amadou Sow, geführt am: 02.06.2011, Wien

Sow, Int. 5.2: Interview mit Amadou Sow, geführt am: 02.06.2011, Wien

Dakar

Int. Cissé: Interview mit Nicola Cissé, geführt am: 25.05.2012, Dakar

Int. Diop: Interview mit Baba Diop, geführt am: 25.05.2012, Dakar

Int. Diene: Interview mit Habib Diene, geführt am: 14.05.2010, Dakar

Int. Diouf: Interview mit Moustapha Diouf, geführt am: 12.05.2012, Dakar

Int. Fall: Interview mit N'Gone Fall, geführt am: 13.05.2012

5.3 Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Das Bild "La Querelle" von Amadou Sow auf dem Plakat zur Ausstellung im Grand Palais in Paris.	61
Abbildung 2: ohne Titel, Pastelkreide, 1997, 25 x 32 cm	64
Abbildung 3: ohne Titel, Acryl auf Leinwand, 2009, Ø 30 cm	65
Abbildung 4: ohne Titel, Acryl auf Leinwand, 1998, 100x 100 cm	66
Abbildung 5: Aluchromie, Testarbeit von Amadou Sow, 1986	67
Abbildung 6: Micropainting von Amadou Sow, 2005, 5x5 cm	68
Abbildung 7: Amadou Sows Atelier in Wien, 2011	70
Abbildung 8: Logo der Dak'Art.....	83

Die Abbildungen (2-7) der angeführten Werke wurden, mit Genehmigung von Amadou Sow, vom Verfasser dieser Arbeit fotografiert. Der Abdruck der Abbildungen 1 und 8 wurden von Amadou Sow genehmigt.

Abstract:

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem künstlerischen Werdegang und den Werken des seit 1974 in Wien lebenden und aus Senegal stammenden Künstlers Amadou Sow. In dem ersten Teil der Arbeit wird auf die Entwicklung der Kunstwelt in Senegal eingegangen, um diese im Kontext zu Sows Schaffen zu betrachten. Hierbei werden vor allem die Aspekte des vorherrschenden Kunstverständnisses, der Kunstausbildung und der Ausstellungsmöglichkeiten in den 1960er und '70er Jahre in Senegal betrachtet die stark von dem damaligen Präsidenten Senegals, Léopold Sédar Senghor, geprägt wurden.

Der Bedeutung der Ausbildung von Sow an der École des Arts du Sénégal bei Pierre Lods wird in einem nächsten Schritt nachgegangen. In diesem wird gezeigt, inwiefern sich diese Ausbildung auf Sows heutiges Schaffen und sein Verständnis von Kunst auswirkt. Um Sows Überlegungen und Intentionen des Schaffens darzustellen, werden ausgewählte Werke vorgestellt und in Kontext zu seinen Ausführungen gesetzt. Da Sows Atelier in Wien eine besondere Stellung für seine künstlerische Tätigkeit darstellt, wird auf die Zusammenhänge dieses mit der künstlerischen Praxis verwiesen.

Der letzte Teil dieser Arbeit beleuchtet die Rezeption von Sows Werken und seiner Person in Senegal. Aussagen von Sammlern und einem Kunstkritiker dienen der Veranschaulichung und durch deren Interpretationen können wiederum Rückschlüsse auf die frühere von Léopold Sédar Senghor geprägte Kunstwelt gezogen werden. Abschließend wird auf die Interaktionen Sows mit der Kunstwelt in Senegal, welche die Möglichkeiten des Ausstellens, des Werkverkaufs und seinem Engagement in dieser betreffen, eingegangen.

LEBENS LAUF

Persönliche Daten:

Name: Wagner Christian
Geb. Datum: 19.04.1981
Geb. Ort: Ried i. Innkreis, OÖ
Wohnort: Hasnerstraße 99/48, 1160 Wien
e- mail: wagner_christian_@gmx.net

Ausbildung:

1995- 2001: HTL Braunau, Abteilung Elektrotechnik
Matura 2001
seit Oktober 2003 Studium der Kultur- und Sozial Anthropologie
an der Universität Wien

Berufserfahrung:

Oktober 2001-
September 2002: Zivildienst, Volkshilfe OÖ (Linz)
Mai 2002-
Jänner 2003: Volkshilfe OÖ, Flüchtlingsbetreuung (Linz)
Nacht- und Wochenenddienste
Portier- und Betreuungsarbeit
Februar 07: Praktikum im Museum für Völkerkunde Wien
September 07: Praktikum im Verein WIK - Wiener Integrationskonferenz
Seit März 2008: Naturfreunde Internationale, Webadministration, Grafik und
Projektassistenz