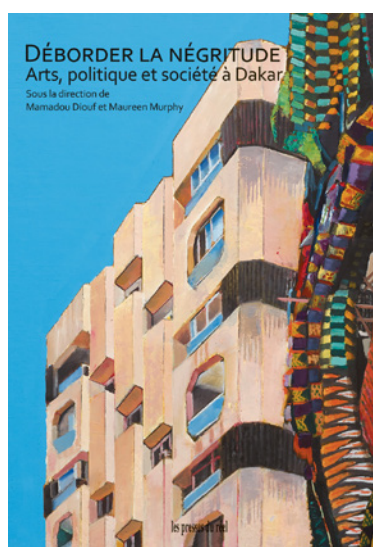


Mamadou Diouf & Maureen Murphy (Hg.) *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar*

Judith Rottenburg



Dijon: Les Presses du Réel, 2020,
256 Seiten

Während die zeitgenössische Kunst des afrikanischen Kontinents heute durch eine wachsende Anzahl an Ausstellungen und Publikationen international mehr und mehr an Sichtbarkeit gewinnt, ist unsere Kenntnis der ihr vorausgehenden Geschichte einer modernen Kunst in Afrika, wie der Kunsthistoriker Chika Okeke-Agulu festgestellt hat, »bestenfalls fragmentarisch«.¹ Eine genauere Kenntnis und stärkere Einbeziehung dieser Vorgeschichte würde für viele Diskussionen der zeitgenössischen Kunst jedoch eine Bereicherung darstellen. Okeke-Agulu, der seine Beobachtung von der nigerianischen Kunstgeschichte ausgehend auf den gesamten Kontinent ausweitet, sieht es als eine dringende Aufgabe an, diese Geschichte heute zu rekonstruieren – weniger um ihrer selbst willen, als um zu verstehen, »wie sie die vertrautere Landschaft der zeitgenössischen Kunst prägt«.²

Die Geschichte der modernen Kunst im postkolonialen Senegal zählt zu den auf dem Kontinent am besten dokumentierten

und doch lässt sich hier eine ähnliche Situation beobachten. Die Hauptstadt Dakar verfügt heute über eine lebendige Kunst-szene und ist über die Biennale *Dak'Art*, die seit 1992 regelmäßig hier stattfindet, international als ein Treffpunkt des zeitgenössischen Kunstbetriebs Afrikas und seiner Diaspora etabliert. Auch wenn es immer wieder Bemühungen gibt, einzelne Aspekte der senegalesischen Kunstgeschichte der 1960er und 1970er Jahre unter die Lupe zu nehmen – innerhalb der Biennale etwa durch eine Reihe von Retrospektiven, die als Hommage jeweils einem ausgewählten Künstler gewidmet werden –, wird sie jedoch oft verallgemeinert und in erster Linie über das kulturpolitische Programm des Dichters und ersten Präsidenten Léopold Sédar Senghor erinnert. Senghor hatte das Konzept der *Négritude*, über das in den 1930er Jahren eine afrikanische und antillanische intellektuelle Elite in Paris entgegen der französischen Assimilationspolitik die Anerkennung ihrer eigenen Kulturen einforderte, von 1960 bis 1980 im Senegal ins Zentrum seiner Kunstförderung und Kulturpolitik gestellt. Dieses frühe Kapitel einer modernen Kunst im Senegal unter Senghor sowie ihr Verhältnis zu darauffolgenden künstlerischen Entwicklungen sind auch im Senegal noch nicht hinreichend beleuchtet, wodurch die Diskussion beider Felder zuweilen an Tiefenschärfe einbüßt.

<https://doi.org/10.57732/rc.2022.12.94997>

Der von Mamadou Diouf und Maureen Murphy herausgegebene Band *Déborder la négritude. Arts, politique et société à Dakar* setzt genau hier ein, indem er sich in diesem »Raum zwischen dem ›Modernen‹ und dem ›Zeitgenössischen‹« verortet (S. 7). Das Konzept der Négritude und die damit verbundenen kulturellen Entwicklungen sollen dabei, wie der Titel metaphorisch ankündigt, über ihre Ufer treten, zum Überlaufen kommen: Anstatt sie als ein historisch klar umgrenztes Kapitel zu verstehen, das seit dem abrupten Ende von Senghors Kulturpolitik und Kunstförderung im Jahr 1980 der Vergangenheit angehört, soll hier also ihr Verständnis erweitert und die Bezüge neu befragt werden, in denen sich die zeitgenössische Kunst zu ihnen positioniert. Dabei erklären die Herausgeber es zu einem besonderen Anliegen, auch den Stimmen von Künstlern Gehör zu verschaffen. Auf neun wissenschaftliche Aufsätze folgen deshalb sechs Interviews mit senegalesischen Künstlern unterschiedlicher Generationen.

Der Band beginnt mit einer Reihe von Aufsätzen, die verschiedene Aspekte der senegalesischen Kunstgeschichte unter Senghors Regierung einer Relektüre unterziehen. Während Joshua Cohen eine Deutung der sogenannten ›École de Dakar‹ aus ihrem Verhältnis zu afrikanischer Skulptur heraus entwickelt (in der damaligen Bezeichnung ›art nègre‹), schlägt Giulia Paoletti eine Interpretation der von Senghor formulierten afrikanischen Ästhetik in Bezug auf Fotografie vor. Sie argumentiert anhand von Beispielen der senegalesischen Studiofotografie, dass hier Senghors Ideal eines nicht-mimetischen Verhältnisses zur Wirklichkeit zum Tragen kommt. Das weiter hinten im Band abgedruckte Interview mit dem Maler Iba Ndiaye (1928–2008) aus dem Jahr 2003 kann in Dialog mit diesen Beiträgen gelesen werden. Es ergänzt sie um die kritische Perspektive eines Künstlers auf die Mechanismen der Erwartung einer spezifisch afrikanischen Kunst, die ihn bereits 1966 dazu bewogen, seine Tätigkeit an der Kunsthochschule in Dakar wieder aufzugeben.

Coline Desportes und Maureen Murphy werfen in ihren Beiträgen anhand von Archivmaterialien aus Frankreich neues Licht auf wichtige Ausstellungsprojekte jener Zeit und die (kultur)politischen Verhandlungen und Fragen des *soft power*, von denen sie begleitet waren. Wie Murphy anhand der Ausstellung *Art sénégalais d'aujourd'hui* zeigt, die 1974 im Grand Palais in Paris erstmalig die Arbeiten der senegalesischen Künstler jener Zeit im Ausland präsentierte und anschließend eine zehnjährige Welttournee antrat, wurde in Frankreich die Einordnung der künstlerischen Arbeiten aus Dakar in Kategorien wie »zeitgenössisch«, »von heute«, »modern« oder »afrikanisch« zum Gegenstand kontroverser Debatten.

Ausgehend von diesen Beiträgen über die 1960er und 1970er Jahre schlägt der Band einen Bogen bis zu heutigen Entwicklungen in Dakar. Inwiefern diese von den Bedingungen einer globalisierten Kunstwelt geprägt sind, analysiert Malick Ndiaye in seinem Aufsatz über die Biennale in Dakar und Joanna Grabski in einer Überblicksdarstellung ihrer 2017 erschienenen Monographie über die Verflechtungen von Kunst und Stadt entlang des Konzepts einer *Art World City*. Als Künstler jüngerer Generationen berichten Viyé Diba und El Hadj Sy sowie Soly Cissé, Cheikh Ndiaye und Diadji Diop in den Interviews über ihre lokale und internationale

Tätigkeit, ihre Ausbildungswege und ihr Selbstverständnis auch im Verhältnis zu früheren Generationen senegalesischer Künstler.

Während der Band in seiner Gesamtheit dazu einlädt, Bezüge zwischen unterschiedlichen Strömungen der jüngeren Kunstgeschichte des Landes in den Blick zu nehmen, stellen darüber hinaus einige der Beiträge die Frage nach solchen Verbindungen eigens ins Zentrum. Dazu zählt Elizabeth Harneys Reflektion über »das Moderne im Zeitgenössischen« (S. 165), deren theoretischer Rahmen auch über den Senegal hinausweist. Harney beobachtet eine aktuelle Nostalgie für modernistische Geschichten und ihre unrealisierten Zukünfte (S. 165), die sich in einem verbreiteten »Durst für Retrospektion« (S. 166) abzeichnet. Sie schlägt das Konzept des »Retromodernen« vor (S. 165), um diese Tendenz zu beschreiben, sich angesichts von heute enttäuschten Versprechen und verlorenen Utopien auf die nicht eingeschlagenen Wege der Moderne zurückzubedenken. Empirisch stützt sie sich dabei auf die von Simon Njami 2016 und 2018 kuratierten Ausgaben der Dakar-Biennale und analysiert anhand einzelner dort gezeigter künstlerischer Arbeiten und des von Njami gesetzten kuratorischen Rahmens unterschiedliche Facetten einer solchen Retrospektion.

Der Künstler und Kurator El Hadj Sy, der in den 1970er Jahren an der Kunsthochschule in Dakar studierte, ist eine zentrale Figur in dem besagten »Raum zwischen dem ›Modernen‹ und dem ›Zeitgenössischen‹« im Senegal. Er nahm eine besondere Rolle im Übergang von Senghors Ära zu der des neuen Präsidenten Abdou Diouf ein, der Senghors Erbe radikal in Frage stellte und, so Mamadou Diouf in seinem Beitrag, insbesondere seinen ästhetischen und nationalen Modernismus einer Revision unterzog (S. 113). El Hadj Sy zählt zu den Künstlern, die schon früh Kritik an der staatlich geförderten Malerei und Tapisserie übten und Mitte der 1970er Jahre das *Laboratoire Agit'Art* gründeten, das sich gegen die offizielle Kunst richtete. Mamadou Diouf diskutiert in seinem Aufsatz den »intensiven, wütenden, ironischen und manchmal auch Komplizenhaften Dialog« (S. 117), den El Hadj Sy mit Senghor und seiner Kunst- und Kulturpolitik der *Négritude* geführt hat, im Kontext der Aktivitäten des *Laboratoire Agit'Art* sowie der (kultur-)politischen Umbrüche, die 1980 mit der Übernahme der Regierung durch Abou Diouf einsetzen. Im Interview weiter hinter im Band schildert Sy diese kritische Haltung in eigenen Worten. Zugleich berichtet er über seine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte jener offiziellen Kunst, die 1989 in eine gemeinsam mit Friedrich Axt herausgegebene Publikation mündete – und deren Vorwort er wiederum von Senghor schreiben ließ.

Emmanuel Chérel diskutiert zwei aktuelle künstlerische Arbeiten, in denen eine Fotografie des Studenten Omar Blondin Diop von 1969 aufgegriffen wird, der 1973 in einer Gefängniszelle unter bis heute nicht aufgeklärten Umständen zu Tode kam. Es handelt sich um Ican Ramagelis Videoarbeit *Joe Ouakam – le berger* (2016) über den Künstler Issa Samb, auch unter dem Namen Joe Ouakam bekannt, und Vincent Meesens Broschüre *Personne et les autres – Postface pour une unité scénique* (2015), die Teil seiner gleichnamigen Ausstellung im belgischen Pavillon auf der

Biennale in Venedig im Jahr 2015 war. Während beide Arbeiten zu einer Relektüre der senegalesischen Linken und ihrer internationalen Verbindungen beitragen und von ihren aktuellen Resonanzen zeugen, gehen sie, so Chérel, aus je unterschiedlichen Verhältnissen »zum ›historischen‹ Dokument, zur Geschichte, zur Zeit, zum Tod« hervor (S. 88).

Der Band vermittelt einen vielschichtigen Überblick über die Kunstgeschichte des Senegal seit 1960. Er bringt Stimmen aus Nordamerika, aus Frankreich und aus dem Senegal zusammen und macht dabei eine Vielzahl an Themen und Ansätzen – teilweise erstmalig in französischer Sprache – gebündelt zugänglich. Die Präsentation dieser internationalen Debatten auf Französisch und nicht etwa auf Englisch birgt die Möglichkeit, sie auch wieder verstärkt in den Senegal zurückzubringen. Die Querbezüge und Verbindungen, aber auch die Widersprüche und Uneindeutigkeiten, die sich von Beitrag zu Beitrag innerhalb der senegalesischen Kunstgeschichte auftun, machen diese Zusammenstellung zu einer bereichernden Lektüre und eröffnen neue Horizonte der Interpretation und der weiteren Forschung.

- 1 Chika Okeke-Agulu, *Postcolonial Modernism. Art and Decolonization in Twentieth-Century Nigeria*, Durham (North Carolina): Duke University Press, 2015, S. 3.
- 2 Ibid.