Dissertation
zur Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
der Philosophischen Fakultäten
der Universität des Saarlandes

vorgelegt von

Lucie Didié
aus Prag

Saarbrücken, 2009

# Exotismus und Kunst.

## Interkulturelle, intermediale und diskursive Formen der Präsenz Afrikas in der Kunstszene in Québec.

| | |
|---|---|
| Dekanin: | Univ.-Prof. Dr. Claudia Polzin-Haumann |
| Berichterstatter: | Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink |
| | Prof. Dr. Christoph Wagner |

*Für meine Eltern.*

*Danksagung*

Ich möchte mich beim Herrn Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink für seine langjährige Unterstützung und seine wertvollen Ratschläge bedanken, mit welchen er die Entwicklung der Dissertation gefördert und mich in meinem Vorhaben unterstützt hat. Mein Dank gilt ebenfalls Prof. Dr. Christoph Wagner für seine Hilfestellung, die er mir in Hinsicht auf die kunsthistorischen Aspekte der Arbeit bot. Weiter möchte ich mich beim Herrn Prof. Dr. Izaac Bazié für seine Unterstützung und Hilfe bei der Planung der Recherchearbeiten während meines Forschungsaufenthaltes in Montréal bedanken.

Mein Dank gilt auch der Landesgraduiertenförderung des Saarlandes für das Stipendium, das es mir ermöglichte, die Dissertation durchzuführen und an internationalen Kongressen teilzunehmen, dem Verein der Freunde der Universität des Saarlandes für einen Reisekostenzuschuss für einen der Kongressaufenthalte, und beim Deutschen Akademischen Austauschdienst für ein Zusatzstipendium für einen sechsmonatigen Aufenthalt in Montréal. Ohne diese erwähnten Stipendien wäre die Dissertation nicht in einem Zeitraum von zwei Jahren durchführbar gewesen.

Am Ende möchte ich mich noch bei all jenen Verantwortlichen und Künstlern bedanken, die mit mir während meines Forschungsaufenthaltes in Montréal zusammengearbeitet haben und so freundlich waren, mir wichtiges Material zur Verfügung zu stellen.

# Inhaltsverzeichnis

**1. Einleitungsteil**

1.1 Fragestellung, methodische Vorgehensweise, Untersuchungsgegenstand 1

1.2 Rahmenbedingungen: Beziehungen zwischen afrikanischen Staaten und Québec und die Kulturpolitik Québecs 8

1.3 Was ist afrikanische Kunst? – Definitionsansätze und Untersuchungskriterien

1.3.1 Definitionsansätze 25

1.3.2 Kunsthandwerk und 'Airport Art': 'Enfant terrible' afrikanischer Kunst? 33

**2. Expo 67: Exotisierung oder Nicht-Beachten afrikanischer Kunst?**

2.1 Expo 67 und die Tradition der Weltausstellungen 39

2.2 Formen und Ambivalenzen der Präsentation Afrikas und afrikanischer Kunst and der Weltausstellung 1967 in Montréal 46

2.2.1 Anthropologische Präsentation afrikanischer Kunst 49

2.2.2 Selbstexotisierende und globalisierende Präsentation Afrikas und afrikanischer Kunst 56

**3. Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst nach der Weltausstellung 1967: Stagnation und Imitation der Präsentationsformen**

3.1 L'art du Congo 67

3.2 Images d'Afrique Noire 81

3.3 Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe 89

3.4 Hintergründe für die mangelnde Präsenz Afrikas in Québec zwischen 1967-1980

3.4.1 Immigration nach Québec der 70er Jahre: Profil und Problematik 101

3.4.2 Beziehungen zwischen afrikanischen Staaten und
Québec in den 70er Jahren 102
3.4.3 Frankophonie und Québec: Aufbauphase der 70er Jahre 102
3.4.4 Entwicklung der Kunstszene in Québec in den 70er Jahren:
Konzentration auf sich selbst 104

**4.Problematik der Präsentationen afrikanischer Kunst als Randerscheinung von Festivals in der Kunstszene der 80er Jahre**

4.1 Festivalaktivitäten als Sprachrohre afrikanischer
Minderheiten in Québec: Problematik der Selbstexotisierung
4.1.1 Festival Nuits d'Afrique 106
4.1.2 Festival Vues d'Afrique 115
4.1.3 Le Carnaval du Soleil 129
4.2 Mangel an Gegenpräsentationen in der Kunstszene Québecs
4.2.1 Témoins de la Tradition 132
4.2.2 Ausnahmeaktivitäten von Pierre-Léon Tétreault 141

**5. Neubewertung afrikanischer Kunst – Modernitätspotential und Präsentationen**

5.1 Akzeptanz afrikanischer Kunst : Präsentationsformen
5.1.1 Vivre en Afrique 153
5.1.2 Afrique sacrée 161
5.1.3 Pour la suite du Monde 175
5.1.4 Präsentation afrikanischer Kunst außerhalb der Museen:
Galerie Simon Blais, Design made in Africa und die Biennalen in Montréal
5.1.4.1 Galerie Simon Blais 179
5.1.4.2 Design made in Africa 184
5.1.4.3 Biennalen in Montréal 186
5.2 Afrika in den Werken zeitgenössischer Künstler in Québec
5.2.1 Neue Präsentationsansätze: Umkehrung des Blickwinkels in
den Werken von Dominique Blain, Trevor Gould und
Raymond Furlotte
5.2.1.1 Dominique Blain 196
5.2.1.2 Trevor Gould 204

5.1.2.3 Raymond Furlotte 219

5.2.2 Verlust der selbstexotisierenden Dimension:
Zeitgenössische afrikanische Kunst in Québec

5.2.2.1 Georges Mamàn 225

5.2.2.2 Léonel Jules 229

**6. Fazit** 234

**7. Anhang** 256

**8. Abbildungsnachweis** 259

**9. Bibliographie** 262

**Lebenslauf** 273

# 1. Einleitungsteil

## 1.1 Fragestellung, methodische Vorgehensweise, Untersuchungsgegenstand

### Fragestellung

Die Präsenz Afrikas in der europäischen Kunstszene ist von Beginn an von kolonialen Beziehungen europäischer Staaten mit dem Kontinent geprägt. Mittels dieser Beziehungen gelangte afrikanische Kunst, insbesondere Skulptur, nach Europa. Dementsprechend intensiv entwickelte sich ein Dialog über die Bedeutung afrikanischer Kunst im Allgemeinen und später im 20. Jahrhundert im Besonderen über die Bedeutung afrikanischer Kunst für die europäische Moderne. Die koloniale Vergangenheit kann somit als ein wichtiger Faktor für die Auseinandersetzung mit afrikanischem Kunstschaffen gesehen werden. Nun stellt sich die berechtigte Frage, wie sich die Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst in jenen Ländern entwickelt hat, welche keine kolonialen Beziehungen mit Afrika nachweisen können. Der gesamte nordamerikanische Kontinent stellt ein solches Beispiel dar: Obwohl nahezu jegliche koloniale Beziehungen zu Afrika fehlen, ist eine Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst nachweisbar. Für die USA erklärt sich diese Präsenz durch das kulturelle Erbe der zahlreichen afrikanischen Sklaven, welche vor allem im 18. Jahrhundert eingeführt wurden. Im Falle Kanadas beziehungsweise der kanadischen Provinz Québec kann jedoch nicht unbedingt von einem Erbe afrikanischer Sklaven gesprochen werden, da es zu keiner nennenswerten Einfuhr (im Vergleich mit den USA) gekommen ist. Kanada entsandte zwar Missionare, Entdecker und Händler nach Afrika (zahlenmäßig der europäischen Präsenz deutlich unterlegen), im militärischen Kontext beteiligte sich Kanada als eine britische Kolonie an den Burenkriegen in Südafrika, jedoch besaß es keine afrikanische Kolonie.

Die Frage nach der Präsenz und den möglichen Gründen für die künstlerische Darstellung Afrikas in Québec ist deshalb einer der Kernpunkte dieser Arbeit. Diese Präsenz kann verschiedene Ausdrucksformen annehmen, vor allem die Bereiche der Literatur, Musik, Kunst- und Firmproduktion offenbaren zahlreiche Beispiele. Zu den bekanntesten zählen die Manifestationen afrikanischer Kunst- und Kulturproduktion im Rahmen von Festivals, wie es der Fall bei dem *„Festival Nuits d'Afrique"* für Musik und Kunst, bei dem *„Festival de Jazz"* für Musik und bei dem *„Festival Vues d'Afrique"* für Film und Kunst ist. Kennzeichnend an dieser Präsenz ist die starke Dominanz Montréals gegenüber dem restlichen Québec; die Metropole kann mit ihren kulturellen Aktivitäten als das Zentrum afrikanischer (oder allgemein: multikultureller) Präsenz in Québec betrachtet werden. Diese zahlreichen

Präsentationsformen in Québec und insbesondere in Montréal dürfen aber nicht als Spiegel der politischen und kulturellen Beziehungen zwischen Québec und Afrika aufgefasst werden. Diese Beziehungen sind von einem eher geringen Interesse an Afrika geprägt, wohingegen sich die afrikanischen kulturellen Manifestationen großer Bekanntheit erfreuen. Gründe für diese Diskrepanz liegen in der Kulturpolitik Québecs und Montréals, die um eine adäquate Präsenz aller kulturellen Gemeinden bemüht ist und entsprechende Förderungsprogramme aufgestellt hat.

**Methodische Vorgehensweise**

Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit betrifft mehrere wissenschaftliche Bereiche: Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und schließlich Museologie. Aus diesem Grund erschien es sinnvoll, einen methodischen Ansatz zu entwickeln, der allen genannten wissenschaftlichen Bereichen gerecht werden konnte.

Den Kernpunkt der methodischen Vorgehensweise bildet die Theorie, dass Kunstwerke stets im Zusammenhang mit den Ausstellungsdispositiven betrachtet werden müssen, wie es Nelson Goodman festgestellt hat:

> *„In order to work, the novel must be published in one way or another, the painting shown publicly or privately, the play presented to an audience. Publication, exhibition, production before an audience are means of implementation – and ways that the art enter into culture. Execution consists of making a work, implementation of making it work.“*[1]

Nach Goodman ist die Rolle der Ausstellungsorte elementar, diese können die Rezeption maßgeblich beeinflussen:

> *„The museum has to function as an institution for the prevention and cure of blindness in order to make works work. And making works work is the museum's major mission.“*[2]

[1] Goodman, Nelson: Of mind and other matters. Cambridge, Harvard University Press 1984, S. 142.
[2] Ibid, S. 179.

Kunstwerke dürfen in diesem Zusammenhang aber nicht nur als visuelle Mittel zum Beobachten der Umwelt gewertet werden, denn die Art und Weise wie die Werke gesehen werden, und was in ihnen gesehen wird, sei genauso bedeutend:

> *„Even the most able work, however, does not always work. Whether it does or not will depend also upon the capacities and condition of the viewer, and the surrounding and circumstances of viewing.“*[3]

Gérard Genette führte die Ideen von Nelson Goodman weiter, indem er versuchte, die Beschaffenheit und Erscheinungsformen von Kunstwerken zu erfassen. Genettes Gliederung der Beschaffenheit der Kunstwerke (*les régimes d'immanence)* besteht aus zwei Kategorien von Objekten:[4] Es wird zwischen Kunstobjekten unterschieden, die aus reellen Dingen bestehen, und Kunstobjekten, die aus Aktionen bestehen. Der ersten Kategorie gehören materielle Objekte wie Bilder, Skulpturen oder Bauten an, die zweite Kategorie umfasst ideelle Objekte wie diverse Aufführungen. Goodman nannte diese beiden Kategorien autographisch (materielle Objekte) und allographisch (ideelle Objekte).[5]
Die in dieser Arbeit untersuchten Objekte gehören alle der autographischen Kategorie an, also materiellen Kunstobjekten deren Wirkung durch ihre Präsenz gegeben ist.[6] Innerhalb der materiellen Objekte differenziert Genette zwischen einmaligen und multiplen Kunstwerken. Einmalige Objekte sind als Unikate hergestellt worden, darunter fallen zum Beispiel Skulpturen, architektonische Bauten oder Malerei. Multiple Objekte wurden hingegen in einer bestimmten Anzahl hergestellt, von ihrer Beschaffenheit her waren sie zu einer Vervielfältigung gedacht, wie zum Beispiel Drucke, Güsse oder Gravuren.[7] Gérard Genette räumt ein, dass diese Unterscheidung oft nicht klar durchgeführt werden kann.
Die Erscheinungsformen der Kunstwerke (*les modes de transcendance*) definiert Genette folgendermaßen:

> *„L'autre mode d'existence des oeuvres, que j'ai baptisé transcendance, recouvre toutes les manières, fort diverses et nullement exclusives les unes des autres, dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou*

---

[3] Nelson, Goodman: Of mind and other matters. Cambridge, Harvard University Press 1984, S. 181.
[4] Gérard Genette: L'oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance. Paris, Éditions du Seuil 1994, S. 38.
[5] Ibid, S. 105.
[6] Ibid, S. 185.
[7] Ibid, S. 40.

*idéal en lequel, fondamentalement, elle « consiste », tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence.“*[8]

Nach dieser Definition sei die Beziehung zwischen einem (Kunst-)Werk und dessen Erscheinungsform elementar. Methodisch ist dieser Ansatz interessant, weil Genette den Versuch unternimmt, drei grundlegende Arten der Erscheinungsformen von Kunstwerken zu erläutern[9], hierbei wurde auf die erkenntnistheoretischen Begriffe 'Transzendenz' und 'Immanenz' zurückgegriffen. Die einzelnen aufgestellten Kategorien entfernen sich aber erheblich vom Forschungsgegenstand, weil sie sich ausschließlich auf die Kunstwerke und ihre verschiedenen 'Manifestationen' konzentrieren, jedoch den Bereich der Ausstellungsdispositive nicht berücksichtigen.

Die Problematik der Ausstellungsdispositive wird hingegen im Bereich der Museologie ausführlicher behandelt. Die Museologie selbst wird als eine interdisziplinäre Wissenschaft begriffen, wie es Noémie Drouguet und André Gob definieren:

*„Sans négliger les aspects matériels liés à la conservation des objets, la muséologie aujourd'hui se situe à l'intersection de différentes disciplines des sciences humaines. Elle est sociologie lorsqu'elle questionne la place du musée dans la société et qu'elle analyse ses publics. Elle est pédagogie par son souci de la mission didactique du musée. Elle participe pleinement des sciences de la communication au sein desquelles ses spécifités restent longuement à explorer, et l'histoire lui est intimement liée par la dimension patrimoniale du musée.“*[10]

Ferner wird präzisiert, dass die Museologie, wie es der Name bereits impliziert, zusammenfassend eine Wissenschaft der Museen ist:

*„La muséologie est la science du musée dans son sens plus général ; elle englobe tous les types et toutes les formes de musées et tous les aspects sous lesquels le musée peut être perçu.“*[11]

---

[8] Gérard Genette: L'oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance. Paris, Éditions du Seuil 1994, S. 185.
[9] Ibid, S. 185f.
[10] Drouguet, Noémie; Gob, André : La muséologie – Histoire, développements, enjeux actuels. Paris, Armand Colin 2006, S. 17.
[11] Ibid, S. 19.

Innerhalb der Museologie befasst sich insbesondere der Bereich der Expographie mit den Ausstellungsdispositiven. Die Expographie ist somit die Wissenschaft des Ausstellens:

> *„(...) elle désigne la mise en espace ainsi que tout ce qui tourne autour, dans les expositions (à l'exclusion des autres activités muséographiques comme la conservation, la sécurité, etc.), que les expositions se situent dans un musée ou dans un autre lieu muséal."*[12]

Der Forschungsgegenstand der Expographie kann daher mit einem Paratext verglichen werden. Gérard Genette entwickelte den Begriff Paratext:[13] Ein Paratext stellt die Summe von Peritext und Epitext zusammen. Unter Peritext sind Texte gemeint, die den eigentlichen Text, den sogenannten Urtext, umschließen. Darunter sind zum Beispiel der Titel und das Vorwort eines Buches zu verstehen. Epitext bezieht sich auf jene Texte, die außerhalb des Werkes existieren, wie zum Beispiel Buchkritiken und Interviews. Die Anwendbarkeit dieser literaturwissenschaftlichen Methodik ist für den Bereich der Museologie beziehungsweise der Expographie durchaus vertretbar, weil die Museologie, wie schon erwäht, eine inderdisziplinäre Wissenschaft darstellt. Ausstellungen können somit im entfernten Sinne auch als literarische Werke gesehen werden: Sie beschreiben Kunstwerke und stellen für den Besucher in ihrer Gesamtform eine Lektüre (von Kunstwerken) dar. Jean Davallon geht bei der Definition einer Ausstellung noch erheblich weiter, er fasst diese als das wichtigste Kommunikationsmittel zwischen Kunstwerk und Publikum auf:

> *„Au sens plus général, l'exposition est un moyen de communication; elle constitue un discours, elle est porteuse de sens (...). L'exposition ne peut donc jamais se réduire, uniquement et directement, à un simple dispositif instrumental mettant en relation le visiteur avec les choses exposées."*[14]

Genettes litteraturwissenschaftliche Methodik soll in dieser Arbeit weiterentwickelt angewandt werden: Als Urtext wurden die ausgestellten Objekte verstanden, unter Paratext alle Mittel, welche das Museum beziehungsweise der Ausstellungsorganisator angewandt

---

[12] Drouguet, Noémie; Gob, André : La muséologie – Histoire, développements, enjeux actuels. Paris, Armand Colin 2006, S. 19.
[13] Schestag, Thomas: Call me Ishmael. In: Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Berlin, Akademie Verlag GmbH 2004, S. 23.
[14] Davallon, Jean : L'exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique. Paris, Éditions L'Harmattan 1991, S. 17.

hatten, um die ausgestellten Objekte zu präsentieren. Darunter fallen nicht nur alle didaktischen Mittel, die direkt in den Museumsräumen zur Anwendung kamen, sondern auch Kataloge, Einladungen und Plakate. Anhand dieser Präsentationsmittel lassen sich Bedeutungsschichten untersuchen, welche die Ausstellungsorganisatoren schaffen wollten. Die dritte Untersuchungsebene beinhaltete die Präsentation der Ausstellung in der Presse und im Fernsehen. Für diese Analyse soll vor allem Material aus der Presse und dem Fernsehen verwendet werden. Sofern Material im Bereich der Fernsehberichte vorhanden ist, kann die intermediale Rezeption untersucht werden. Aus den Fernseh- und Presseberichten können dann Vergleiche gezogen werden, wie und ob sich das zugrundeliegende Konzept verändert hat und welcher Mittel sich die Presse und das Fernsehen bedienten, um diese Veränderung zu schaffen. Daraus ergibt sich folgendes Analysemuster:

Als Grundlage der Analyse dienen Kunstobjekte: Präkoloniale und koloniale afrikanische Kunstobjekte werden jedoch nicht weiter auf ihre Bedeutung untersucht, sondern als Ausgangsbasis für die weitere Untersuchung belassen. Zeitgenössische Objekte von Künstlern aus Québec können zusätzlich auf ihre interkulturelle Dimension untersucht werden. Anhand der Darstellung Afrikas in den Werken können Rückschlüsse über die Beziehungen der Künstler zum afrikanischen Kontinent gewonnen werden.
Die weitere Vorgehensweise richtet ihr Augemerk auf die Gesamtheit der Präsentationsmittel, eine Analyse dieser erlaubt Rückschlüsse über die Bedeutungsschichten der jeweiligen Ausstellung. Darunter sind Kommentare der Ausstellungsorganisatoren gemeint, welche durch das Anwenden didaktischer Mittel beim Ausstellungsbesucher ein bestimmtes Bild von Afrika erzeugen sollen.
Die Analyse wird durch Vergleiche der Präsentationen von Ausstellungen in den Medien abgeschlossen. Je nach dem ob die Bedeutung einer Ausstellung verändert worden ist, können Rückschlüsse gewonnen werden, ob die Ausstellung inhaltlich so aufgefasst wurde, wie es vom Organisator gewünscht war.

Nach diesem Muster soll die Präsenz afrikanischer beziehungsweise Afrika thematisierender Kunst an ausgewählten Ausstellungen und Festivals untersucht werden. Aufgrund der Materiallage ist es jedoch nicht möglich, stets alle drei Untersuchungsebenen zu analysieren. Jeder Bereich dieses Analysemusters bildet eine Einheit in sich, deshalb kann die Analyse auch dann vorgenommen werden, wenn nicht alle drei Ebenen vertreten sind.

**Untersuchungsgegenstand**

Den Untersuchungsgegenstand bilden Ausstellungen afrikanischer und Afrika-thematisierender Kunst sowie deren Präsentationen in der Presse und im Fernsehen. Es wurden hierbei aber nicht nur die Ausstellungen an sich untersucht, sondern auch zugehöriges Material wie Plakate, Kataloge oder Einladungskarten. Der untersuchte Zeitraum belief sich auf ungefähr 40 Jahre, von 1967 bis 2006, und es wurden bewusst nur temporäre Ausstellungen in führenden Museen und Galerien ausgewählt. Die Wahl fiel deshalb auf temporäre Ausstellungen, weil diese anders präsentiert wurden, als es der Fall bei permanenten Ausstellungen war. Temporäre Ausstellungen wurden von den Organisatoren als punktuelle Ereignisse konzipiert: Die Ausstellungen wurden mit Vernissagen eröffnet, Einladungskarten wurden verschickt, Plakate erstellt und eigene Kataloge herausgegeben, die Verantwortlichen bemühten sich um eine verstärkte Medienpräsenz. Diese Materiallage war für permanente Ausstellungen teilweise gar nicht vorhanden, weshalb eine Analyse nicht möglich war.

Geographisch wurde der Schwerpunkt auf die Stadt Montréal gelegt. Aufgrund seiner kulturellen Entwicklung wies die Metropole die höchste Konzentration temporärer afrikanischer Ausstellungen in Québec auf, sie kann als das multikulturelle Zentrum der Provinz angesehen werden[15].

[15] Die Gründe für diese Wahl werden im folgenden Kapitel genau erläutert.

## 1.2 Rahmenbedingungen: Beziehungen zwischen afrikanischen Staaten und Québec und die Kulturpolitik Québecs

Seit den 1960er Jahren bemühte sich Québec verstärkt um außenpolitische Beziehungen zu anderen Staaten, es kann vom Beginn einer Internationalisierung gesprochen werden:

> *„Le Québec se manifestera dorénavant sur la scène internationale comme une entité souveraine dans ses champs de compétence.“*[16]

Die Beziehungen zwischen Québec und afrikanischen Staaten beinhalteten in den späten 60er Jahren sowie in den 70er Jahren drei Dimensionen: Diplomatische, wirtschaftliche und (entwicklungs- sowie kultur-) politische Aktionen.
Seit 1964 war Québec darum bemüht, auf afrikanischem Boden eine eigene Delegation zu öffnen, dieses Vorhaben wurde jedoch bis in die 90er Jahre nicht realisiert, in Europa, USA, Asien und Lateinamerika kam es hingegen zur Öffnung von etwa 20 Delegationen.[17] Québec war seit 1971 im Rahmen der kanadischen Regierung auf afrikanischem Boden vertreten, hierbei handelte es sich um die kanadische Botschaft, 1971 an der Elfenbeinküste geöffnet.[18] Die Schwäche im politischen Bereich der Beziehungen zeigte sich auch in der geringen Anzahl der offiziellen Besuche afrikanischer Staatsoberhäupter in Québec.[19] Ebenfalls die Besuche von Politikern aus Québec in Afrika hielten sich in Grenzen, in der Zeitspanne von 1966 bis 1980 fand lediglich ein Besuch im nicht frankophonen Afrika statt (1980 Somalia). Das frankophone Afrika, mit Ausnahme der Maghreb-Länder, empfing insgesamt 19 offizielle Besuche, davon bildeten Senegal mit sieben Besuchen und Elfenbeinküste mit fünf Besuchen die Schwerpunkte.[20] Insgesamt wurden im besprochenen Zeitraum 24 Besuche politischer Abgesandte aus Québec nach

---

[16]Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 7.
[17]Cholette, Gaston: La politique africaine du Québec. Document de travail, Ministère des affaires intergouvernementales 1968, Seite 4. In: Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québecois de relations internationales), N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 11.
[18]Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 41.
[19] Ibid, S. 10.
[20] Ibid, S. 50.

Afrika (der Maghreb-Raum eingeschlossen) realisiert, davon waren aber lediglich fünf Besuche politisch-diplomatischer Natur.[21] Die wirtschaftlichen Beziehungen waren von einer ähnlichen Charakteristik geprägt wie der diplomatische Bereich. Von 1968 bis 1986 betrug der Anteil der Exporte aus Québec nach Afrika 3% der Gesamtexporte Québecs, mit Afrika wurde von allen Kontinenten am wenigsten Handel betrieben.[22] Nicht nur für Québec waren die Handelsbeziehungen zu Afrika von geringem Interesse, auch auf kanadischem Niveau fand kein reger Handel statt. Anfang der 60er Jahre betrug der Handel mit Afrika für Kanada knapp 2% der gesamten kanadischen Importe und Exporte.[23] Kein offizieller Besuch aus Québec in Afrika hatte im Zeitraum von 1969 bis 1980 wirtschaftliche Interessen zum Ziel.[24]
Am stärksten agierte Québec mit Afrika im Bereich der entwicklungs- und kulturpolitischen Beziehungen; dies geschah durch Abkommen im Rahmen der Frankophonie und im Rahmen der *OAD (Organisme d'aide au dévéloppement).*[25] Das erste internationale Abkommen zwischen Québec und einem afrikanischen Staat wurde 1968 abgeschlossen, es handelte sich um die Finanzierung des Aufbaus der Universität in Butaré in Ruanda.[26] Die meisten Abkommen zwischen Québec und Afrika datieren aus den 1970er Jahren, vor allem im Bereich der Wissenschaft und Lehre (Rekrutierung von Professoren aus Québec für Projekte in Afrika).[27] An zweiter Stelle standen Abkommen im Bereich der Kultur und Kommunikation, diese wurden aber alle erst zwischen 1987 und 1989 unterzeichnet.[28] Die Beziehungen zwischen Québec und den afrikanischen Staaten im Rahmen der Frankophonie waren durch eine afrikanisch-französische Unterstützung gekennzeichnet. Entscheidend für diese Beziehungen war die Rolle Frankreichs:

---

[21]Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 52.
[22] Ibid, S. 11.
[23] Ibid, S. 73.
[24] Ibid, S. 36.
[25]Arseneau, Berehmans: Le Québec et l'Afrique Noire – l'aide québécoise et l'Afrique francophone sub-saharienne. Paris, Institut d'études cooperatives 1972, S. 71.
[26]Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 59.
[27] Ibid.
[28] Ibid.

*„Le rôle de la France a été déterminante dans l'insertion du Québec dans la francophonie naissante et, par le fait même, afin d'établir les premiers contacts qui s'avéreront durables avec les États d'Afrique francophone."*[29]

Unter französischem Einfluss setzten sich afrikanische frankophone Länder für Québec ein, wie es der Fall der Konferenz der Erziehungsminister von 1968 in Gabun war. Québec erhielt eine offizielle Einladung, obwohl diese nur an autonome Staaten ausgesprochen werden sollte. Die kanadische Regierung protestierte, aber Gabun zog seine Einladung nicht zurück.[30] Weiter war die Konferenz von Niamey entscheidend, als sich afrikanische Staaten erneut für Québec aussprachen. Das Engagement der frankophonen afrikanischen Staaten ist sicher nicht nur durch den französischen Einfluss zu erklären, sondern auch durch die Erwartungen dieser Länder, im Gegenzug finanzielle, technische und humane Ressourcen zu erhalten[31]:

*„Toutefois, les pays africains prenaient cause pour le Québec parce que la cause québecoise était liée à la leur."*[32]

Die Erwartungen der afrikanischen frankophonen Länder wurden jedoch nicht erfüllt, denn Québec fehlte es laut damaligen Einschätzungen an finanziellen Mitteln, um eine direkte Kooperation mit Afrika zu unterhalten. Weiter lagen die Prioritäten der Außenpolitik Québecs in den Beziehungen zu Frankreich und zu den USA und schließlich sah Québec kein Aktionsbedürfnis mehr, nachdem es ausreichend in den Instanzen der Frankophonie vertreten war.[33] Die Aktionen im Rahmen der *OAD* betrafen die Bereiche der Erziehung und Lehre, Gesundheitswesen und Missionen.[34] Diese Zusammenarbeit zwischen Québec und afrikanischen Ländern verlief in den meisten Fällen unter der Leitung der kanadischen Regierung, besonders in Zusammenarbeit mit der *ACDI* (*Agence canadienne de coopération internationale*).[35] Insgesamt waren noch weitere 30 Organisationen in diesem Bereich tätig,

---

[29]Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 79.
[30] Ibid, S. 81.
[31] Ibid.
[32] Ibid, S. 82.
[33] Ibid, S. 84.
[34]Arseneau, Berehmans: Le Québec et l'Afrique Noire – l'aide québécoise et l'Afrique francophone sub-saharienne. Paris, Institut d'études cooperatives 1972, S. 79.
[35]Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 62.

darunter befanden sich 24 Organisationen aus Québec.[36] Zusammenfassend können die Beziehungen zwischen Québec und afrikanischen Ländern in den 70er Jahren in zwei Phasen untergeteilt werden: Die Phase von 1968 bis 1971 und die Phase von 1971 bis 1980:[37]

> *„On peut diviser la période 1968-1980 en deux temps distincts: le premier qui va de 1968 à 1971 et le second de 1971 à 1980. Dans le premier temps, le rôle de la France, celui du Canada et celui des pays africains seront primordiaux. Sans le concours de la France le Québec n'aurait pu faire ses premiers contacts avec les pays d'Afrique francophone par les biais des conférences sur l'éducation et des organisations multilatérales francophones."*[38]

Die zweite Phase ist gekennzeichnet von einem starken Aktionsvorhaben Québecs in Afrika. Dieses ist ersichtlich an der Anzahl der humanitären Organisationen, am Beginn der Staatsbesuche in Afrika und an der Präsenz Québecs in Afrika unter kanadischer Regierung. Nachdem die erste Phase der Orientierung abgeschlossen war, wurden die Ziele der Beziehungen zu afrikanischen Ländern ausgearbeitet, dabei stand vor allem die Entwicklungshilfe im Vordergrund:

> *„Si le type de coopération n'a pas été profondément modifié durant ces dernières années, au moins le profil du coopérant s'est altéré parce qu'il a découvert qu'il y a une multitude de questions liées à la coopération internationale, que sa formation devait être aussi solide que sa volonté et son désir de changer le monde devait être pondéré."*[39]

---

[36] Arseneau, Berehmans: Le Québec et l'Afrique Noire – l'aide québécoise et l'Afrique francophone sub-saharienne, Institut d'études cooperatives, Paris 1972, S. 72f.

[37] Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 86.

[38] Ibid.

[39] Arseneau, Berehmans: Le Québec et l'Afrique Noire – l'aide québécoise et l'Afrique francophone sub-saharienne, Institut d'études cooperatives, Paris 1972, S. 80.

Sowohl die afrikanische Immigration als auch die diplomatischen, wirtschaftlichen, entwicklungs- und kulturpolitischen Beziehungen Québecs zu afrikanischen Ländern wiesen in den 70er Jahren begrenzte Dimensionen auf. Da sich die Beziehungen zu Afrika erst in einer Aufbauphase befanden, war der Austausch zwischen Afrika und Québec recht gering. Es gab in dieser Zeitspanne zwar eine hohe Anzahl an humanitären Organisationen mit dem Interessensschwerpunkt Afrika, ihr Aktionsradius war aber auf Mikroprojekte in afrikanischen Ländern beschränkt.[40] Die schwache Anzahl afrikanischer Immigranten in Québec kann somit als ein Spiegel der politischen Beziehungen Québecs zu Afrika bezeichnet werden. Beide Faktoren, die politische Beziehungen und die geringe Immigration, sollten im Zusammenhang mit der Präsenz afrikanischer Kunst in Québec gesehen werden, wo in den 70er Jahren noch von einer 'Rezession' gesprochen werden kann. Es fanden im genannten Zeitraum zwar zwei Ausstellungen afrikanischer Kunst statt (*„Images d'Afrique Noire"* 1974 und *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe"* 1978), diese hatten aber nicht dieselbe Publikumsdichte wie die jährlich stattfindenden Festivals afrikanischer Kultur in 80er Jahren. Aus diesem Grund kann die These aufgestellt werden, dass eine 'Rezession' von einer wahren Hochkonjunktur in 80er Jahren abgelöst wird, die ohne eine wachsende afrikanische Gemeinde in Québec in dem Maße nicht möglich gewesen wäre.

Die 80er Jahre waren in Québec von einem politischen Kurswechsel gekennzeichnet, insbesondere im Bereich der Kulturpolitik: Die Finanzkrise in Québec und die Kabinettsänderung der Regierung lösten eine neue Kulturpolitik aus. Im Mittelpunkt der neuen Kulturpolitik stand der Gedanke, dass die Kultur eine Mission Québecs sei, mit derselben Bedeutung wie soziale Entwicklung, Sicherheit oder Wirtschaft.[41] Das Verabschieden der Charta der Rechte und Freiheiten von 1982 *(„Charter of Rights and Freedoms"*), welche den verschiedenen Ethnien in Kanada Gleichheit und Freiheit zusicherte, war für eine multikulturelle Entwicklung Québecs genauso entscheidend wie der 1988 verabschiedete *„Multicultural Act"*, wodurch Kanada zu einem der ersten offiziellen multikulturellen Länder der Welt wurde.[42] Es wurde der *Conseil des Arts* gegründet und eine neue Herangehensweise an die multikulturelle Situation Montréals machte sich bemerkbar:

---

[40]Arseneau, Berehmans: Le Québec et l'Afrique Noire – l'aide québécoise et l'Afrique francophone sub-saharienne, Institut d'études cooperatives, Paris 1972, S. 72f.

[41]Institut national de la recherche scientifique: Le paysage culturel et artistique montréalais: les infrastructures, les publics, les spécialités, les technologies et la réputation. Montréal, Collection Culture et Ville N.97-2, INRS 1997, S. 31.

[42]Puplampu, Korbla P.; Tettey, Wisdom J.: Ethnicity & the Identity of African-Canadians: A theoretical & poitical analysis. In: Pulampu, Korbla P.; Tettey, Wisdom J.: The Africain Diaspora in Canada – Negotiating Identity & Belonging. Calgary, University of Calgary Press 2005, S. 25.

*„L'idée que la régionalisation des politiques et de l'action culturelle gouvernementale pourrait inclure aussi Montréal n'avait jamais été envisagée sérieusement."*[43]

In Folge der neuen Kulturpolitik konnte vom Phänomen der *Montréalisation* gesprochen werden, also einer Anerkennung der besonderen Bedürfnisse der Stadt als multikultureller Metropole Québecs. Vor allem im Bereich der Medien wandelte sich Montréal in den 80er Jahren zunehmend zum Zentrum Québecs.[44] Die Entwicklung des Budgets, welches von der Stadt Montréal für den Kultursektor ausgeschüttet wurde, verdeutlicht die wachsende Bedeutung der Kultur in den 80er Jahren: Von 1983 bis 1989 wuchs das Kulturbudget von 2,6 Millionen auf 13,9 Millionen kanadische Dollar.[45] Ebenfalls bei der Vergabe von finanziellen Unterstützungen des *Conseil des Arts du Canada* bildete Montréal einen wichtigen Empfänger, mit erhaltenen 23% des Gesamtbudgets (1985-1986) stand Montréal nur knapp hinter Toronto mit 28%.[46] Die Hinwendung zu einer *Montréalisation* und das gestiegene Budget für den Kultursektor hatten zur Folge, dass Montréal als Anziehungspunkt für zahlreiche Künstler galt: 1981 lebten 52% der Bildhauer aus Québec in Montréal.[47] Die Kulturpolitik in Montréal sollte nicht nur dazu dienen, die Lebensqualität in Montréal zu verbessern, sie hatte ebenfalls folgende Ziele: Kunst und Kultur wurden als Faktoren für die Regenerierung von vernachlässigten Vierteln betrachtet, als allgemeiner Entwicklungsfaktor und als Entwicklungsfaktor für die Wirtschaft der Stadt, als Faktor für die interkulturelle Harmonie, für die Entwicklung zu einer Tourismusmetropole, für die Internationalisierung der Stadt und für die Entwicklung einer Kulturidentität Montréals.[48]

Neben der Hinwendung zu einer verstärkten Kulturpolitik in Québec und insbesondere in Montréal, wo ein besserer kultureller Dialog zwischen afrikanischen Einwanderern und Einheimischen ermöglicht wurde, war es vor allem die ansteigende afrikanische Immigration gegen Ende der 80er Jahre, welche zu einer verstärkten Präsentation Afrikas in der Kulturszene Québecs führte (in Form von Festivals). Bis 1988 blieb die Zahl der afrikanischen Einwanderer konstant unter 2.000 Personen pro Jahr, sie bildete stets weniger

---

[43] Institut national de la recherche scientifique: Le paysage culturel et artistique montréalais: les infrastructures, les publics, les spécialités, les technologies et la réputation. Montréal, Collection Culture et Ville N.97-2, INRS 1997, S. 32.

[44] Institut national de la recherche scientifique: Le paysage culturel et artistique montréalais: les infrastructures, les publics, les spécialités, les technologies et la réputation. Montréal, Collection Culture et Ville N.97-2, INRS 1997, S. 39.

[45] Ibid, S. 34.

[46] Ibid, S. 10.

[47] Ibid.

[48] Latouche, Daniel (INRS-Urbanisation): Les arts et les industries culturelles dans la région de Montréal - Bilan et enjeux. Montréal, Collection Culture et ville N.97-6, INRS 1997, S. 41.

als 10% der Gesamtimmigration nach Québec.[49] Die letzten Einwanderungswellen der 80er Jahre nach Québec bildeten etwa 11% der Gesamtimmigration, vor allem die Einwanderer aus den nordafrikanischen Ländern waren für diesen zahlenmäßigen Anstieg verantwortlich. Diese Zusammensetzung ist unter Umständen auf die politischen Beziehungen zwischen Québec und den afrikanischen Ländern zurückzuführen, die in den 80er Jahren folgende Entwicklung durchgemacht hatten: Die Zahl der politischen Kooperationsziele mit afrikanischen Ländern stieg ab 1982 an, für das Jahr 1983 betrug diese 26 Projekte, im Vergleich zu den 70er Jahren, wo lediglich vier Ziele festgelegt waren.[50] Von den erwähnten 26 Projekten bezogen sich zwar nur fünf Projekte auf afrikanische Länder südlich der Sahara, jedoch stellte diese Entwicklung im Vergleich zu den 70er Jahren einen Anstieg dar.[51] Die meisten dieser Projekte stammten aus dem Bereich der Erziehung und Wissenschaft, gefolgt von Projekten aus dem Bereich der Kultur und Kommunikation. Im ersten Bereich ging es vor allem um die Rekrutierung von Lehrkräften aus Québec nach Afrika, im zweiten Bereich um Partnerschaften.[52] Die Gründe für diesen Anstieg an geplanten Projekten lagen in der Umorientierung der internationalen Politik Québecs mit der Hinwendung zum Außenhandel als eines der Mittel, um die Wirtschaftskrise der 80er Jahre zu überwinden.[53] Dementsprechend verteilten sich die Kooperationsziele eher auf die nordafrikanischen Länder, wo mehr Wirtschaftspotential gesehen wurde.[54]

Ein weiterer Punkt für die Öffnung der Kunstszene und der damit verbundenen stärkeren Präsenz Afrikas in Québec war die Internationalisierung: Ein wichtiger Schritt war 1984 die Gründung des *CIAC (Centre international d'art contemporain)* in Montréal. Die Initiative zu diesem Projekt ergriff Claude Gosselin, ehemaliger Ausstellungsdirektor des *Musée d'art contemporain de Montréal* (1979-1983). Er wünschte sich, folgende Einrichtung in der Kunstszene in Québec zu schaffen:

---

[49] La Direction des communautés; Gouvernement du Québec; Ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration: Bulletin statistiqe annuel Vol.8 – Vol.13. Québec1982 – 1989.

[50] Sauvageau, Lyne: De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990). Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québécois de relations internationales),
N.12 mars 1993, Université Laval 1993, S. 36.

[51] Ibid, S. 35.

[52] Ibid, S. 59.

[53] Ibid, S. 67.

[54] Ibid, S. 90.

*„C'est-à-dire une institution de type musée, mais sans collection, pouvant agir avec clairvoyance et rapidité sur les sujets de l'heure. Il y avait aussi l'idée de musée sans mur ou de musée „at large" qui me plaisait. En somme, une structure souple qui me permette de concentrer énergie et travail sur l'artiste et son oeuvre, tout en m'assurant de la réception de cette dernière par un public élargi."*[55]

Das Ziel der Gründung sollte sein, eine Lücke in der Kunst- und Festivalszene zu schließen. Wie Claude Gosselin bemerkte, häuften sich Mitte der 80er Jahre Festivals in Montréal, sie umfassten vom Theater über Tanz und Musik nahezu alle Bereiche, jedoch fehlte ein eigenes Ereignis für den Bereich der visuellen Kunst[56], abgesehen von den Randpräsentationen im Rahmen einiger Festivals:

*„En art contemporain, aucun événement significatif n'était en vue. Il m'apparaissait donc urgent d'insérer dans cette trame de festivals un événement important pour les arts visuels contemporains. Et c'est ainsi qu'ont été les Cent jours d'art contemporain de Montréal (...)."*[57]

Die *„Cent jours d'art contemporain"* fanden jährlich von 1985 bis 1996 statt, sie wurden aber 1997 von der ersten Biennale in Montréal abgelöst, die von nun an die Rolle des 'zeitgenössischen Kunstfestivals' in Montréal übernahm.[58]

Zusammen betrachtet bewirkten die erwähnten Faktoren, dass Afrika im Québec der 80er Jahre zunehmend präsent wurde: Als Unterhaltungsfaktor bei Festivals, als potentieller Handelspartner und als neue Thematik in den Werken von Künstlern aus Québec. Die Präsentationsformen variierten dabei: Am meisten verbreitet waren sicherlich die exotischen Präsentationsweisen, wie sie an Festivals anzufinden waren. Hier kam es zu einer Degradierung der Thematik und der Eigenständigkeit der visuellen Kunst, denn sie diente als Unterhaltungsrahmen der Festivals. Sie stand hinter dem eigentlichen Programm, und es wurden Kunstwerke präsentiert, welche entweder gar nicht der Kategorie Kunst gerecht

[55] Gosselin, Claude: Le CIAC 1984-2004: Vingt ans. In: Centre international d'art contemporain: 2004 – CIAC les 20 ans du CIAC. Montréal, CIAC 2004, S. 6.
[56] Ibid
[57] Ibid.
[58] Centre international d'art contemporain: 2004 – CIAC les 20 ans du CIAC, Montréal 2004, S. 219-234. Über die Aktivitäten des CIAC wird an einer anderen Stelle näher berichtet werden.

werden konnten, weil es sich dabei um 'Airport Art'[59] handelte, oder sie griffen thematisch auf den weit verbreiteten exotischen Bilderschatz zurück. Unter diesen Bildern sind vor allem Darstellungen von Masken, afrikanischen Landschaftsszenen sowie Menschenporträts zu verstehen, meistens aus dem Bereich gegenständlicher Malerei.

Neuere Ansätze brachte der Beginn des umgekehrten Blickwinkels: Pierre-Léon Tétreaults Werke bildeten den Anfang der Auseinandersetzung mit Afrika in der zeitgenössischen Kunstszene Québecs, sie dienten als einer der ersten Belege für die Darstellung Afrikas in Werken eines nicht afrikanischen Künstlers in Québec. Diese Präsentation war mitunter von einer gewissen Exotik beeinflusst, vor allem diejenigen Bilder, die vor dem ersten Afrikaaufenthalt des Künstlers entstanden sind. Zu den bedeutendsten Werken zählt die Bilder und Installationsserie *„Terra Africa"'*, in welcher Pierre-Léon Tétreault versuchte, sich kritisch mit dem Thema Afrika auseinander zu setzen und die afrikanischen Kulturen von einem anderen Standpunkt aus (das heißt anders als bisher bei Festivals und in Museen verbreitet) zu präsentieren. Hinzu kam, dass die Gründung des *CIAC*[60] den Beginn einer Internationalisierung der Kunstszene in Québec erlaubte, vor allem mit dem Beginn der Biennalen kam es zu einem regen internationalen Austausch zwischen den Künstlern.

Die Stadt Montréal bildet auch heute das Zentrum an multikulturellen Manifestationen in Québec. Dies liegt nicht nur am hohen ausländischen Bevölkerungsanteil, sondern auch an einer Kulturpolitik, welche die künstlerischen Ausdrucksmittel ausländischer Bevölkerung zunehmend fördert. Die Gründe für die Entwicklung der Stadt Montréal zu einer multiethnischen Metropole Québecs lagen nicht nur in den kulturellen Faktoren der 60er und 70er Jahre (die Entwicklung erreichte in den frühen 90er Jahren ihren Höhepunkt), sondern sie sind historisch bedingt. Die erste (wirtschaftliche) Dominanz von Montréal gegenüber dem restlichen Territorium Québecs machte sich um 1860 sichtbar, als die Stadt zum Eisenbahnnetzzentrum der Region aufstieg.[61] Zu jenem Zeitpunkt betrug die Bevölkerung Montréals nahezu das Doppelte der Bevölkerung der Stadt Québec (1861: Montréal – 90.323 Einwohner; Québec – 51.109 Einwohner)[62]. Im 19. Jahrhundert waren es vor allem die abwandernde Landbevölkerung aus den Regionen Québecs und die europäische Immigration, wodurch die Stadt Montréal schnell wuchs. Damit verbunden kam es dort nicht nur zu einer raschen Entwicklung eines Transportwesens mit großem Bedarf an neuen Arbeitskräften,

---

[59] Auf die Definition von 'Airport Art' wird im zugehörigen Kapitel eingegangen.

[60] Auf die Rolle des CIAC als eines Internationalisierungsfaktors wird im zugehörigen Kapitel eingegangen.

[61] Harvey, Fernand: Le triangle culturel du Québec: Montréal, Québec et les régions. Montréal, Collection Culture et Ville N.98-1, INRS 1997, S. 2.

[62] Ibidem, Demographische Evaluation aus: Linteau; Durocher; Robert: Histoire du Québec contemporain. Montréal, Band 1, Boréal Express 1979, S. 153.

sondern auch zu einer starken Präsenz anglophoner Industriebourgeoisie.[63] Montréal wurde als das Eingangstor zum inneren kanadischen Kontinent betrachtet. Die dominante wirtschaftliche Präsenz vollzog sich bis zu den 60er Jahren, als Montréal seine Rolle der Metropole Kanadas an die Stadt Toronto verlor. Aus einer wirtschaftlichen Dominanz vollzog sich in den späten 60er Jahren eine kulturelle Dominanz, kennzeichnend hierfür sind die Weltausstellung von 1967 und die Olympischen Spiele von 1976 (und die damit verbundenen Stadtprojekte wie der Ausbau der U-Bahn oder des olympischen Stadions)[64] und die Konzentration kultureller Industrie auf die Stadt Montréal (Fernsehen, Rundfunk, Presse und Kino).[65] Im Bereich der Kunstdiffusion bildet Montréal bis heute das Zentrum Québecs, 1965 wurde unter anderem das *Musée d'art contemporain* gegründet[66], die Anzahl der Kunstmagazine, in Montréal herausgegeben, bezeugt die Dichte der Struktur der Kunstdiffusion (seit 1956 *„Vie des Arts"*, seit 1975 *„Parachute"*, seit 1984 *„Etc Montréal"*):[67]

> *„Enfin, Montréal est le lieu quasi exclusif du marché de l'art au Québec, contemporain ou non."*[68]

Besonders die Weltausstellung trug zu einer endgültigen Wandlung Montréals von einem einstigen wirtschaftlichen Zentrum zu einer kulturellen Metropole bei, wie es einem Bericht des *INRS (Institut national de la recherche scientifique)* zu entnehmen ist:

> *„N'eut été de l'Exposition universelle de 1967, Montréal aurait sans doute poursuivi une politique culturelle relativement anonyme et sans autre objectif que de répondre aux demandes d'une clientèle spécialisée, celle des artistes et du public des arts."*[69]

---

[63] Harvey, Fernand: Le triangle culturel du Québec: Montréal, Québec et les régions. Montréal, Collection Culture et Ville N.98-1, INRS 1997, S. 3.
[64] Ibid.
[65] Ibid, S. 5.
[66] Institut national de la recherche scientifique: Le paysage culturel et artistique montréalais: les infrastructures, les publics, les spécialités, les technologies et la réputation. Montréal, Collection Culture et Ville N.97-2, INRS 1997, S. 10.
[67] Ibid, S. 11.
[68] Ibid.
[69] Ibid, S. 33.

Neben dem durch die Weltausstellung entstandenem Bestreben der Stadtpolitik Montréals für die Organisation des Kunstsektors[70] wurde das öffentliche Interesse für 'Kulturfeste' geweckt, die Weltausstellung kann somit als ein Vorläufer für die in den 80er Jahren zahlreich entstandenen Kulturfestivals gesehen werden:

> *„Vingt-cinq ans après l'expo, l'esprit et même le vocabulaire de cette super-fête continue de vivre et de se manifester partout: on parle de sites et de scènes extérieures, on utilise des passeports, on prévoit des programmations multiples et parallèles."*[71]

Nach der kulturellen Hochphase der 60er und 70er Jahre kam es zu einem relativen Abflachen von neuen Kunstkonzepten in den 80er Jahren, das aber im darauf folgendem Jahrzehnt aufgehoben werden konnte: Das Bewusstsein einer multikulturellen Gesellschaft hielt Einzug in politische Ebenen, die Aktionen des *Conseil des Arts de Montréal* oder der jüngst gegründeten *Diversité Artistique de Montréal* bezeugen diese Tendenz. Harvey Fernand charakterisierte Montréal der späten 90er Jahre folgender Maßen:

> *„Montréal, on le sait, est devenue une métropole historique qui compte une forte minorité allophone dans la ville même, en plus d'une minorité anglophone concentrée dans le West Island et d'une majorité francophone qui a tendance à migrer vers les banlieues. Son économie, en profonde mutation, cherche à se positionner par rapport à la nouvelle économie de l'information et des secteurs de pointe, alors que sur le plan social, la ville est confrontée à une situation d'apauvrissement sans précédent depuis la crise économique des années 1930. Montréal démeure néanmoins une ville ouverte sur le monde et joue la carte des relations internationales dans tous les domaines depuis la Révolution tranquille."*[72]

Als einen wichtigen Faktor für die kulturelle Entwicklung sieht der Autor ebenfalls die *Révolution tranquille*, welche 1968 mit der Besetzung der *École des Beaux-Arts* in Montréal als eines unter vielen Ereignissen ihr Zentrum in der Stadt hatte.

---

[70] Institut national de la recherche scientifique: Le paysage culturel et artistique montréalais: les infrastructures, les publics, les spécialités, les technologies et la réputation. Montréal, Collection Culture et Ville N.97-2, INRS 1997, S. 33.
[71] Ibid.
[72] Harvey, Fernand: Le triangle culturel du Québec: Montréal, Québec et les régions. Montréal, Collection Culture et Ville N.98-1, INRS 1997, S. 4.

Weiter darf das Aufkommen der Konzeption der kulturellen Begegnung als politisches Ziel nicht außer Acht gelassen werden, der sogenannte 'Multikulturalismus' in Kanada, seit 1971 als offizielle Doktrin verfolgt. Der Grundgedanke dabei war, dass der kulturelle Pluralismus ein wichtiger Bestandteil der kanadischen Identität sei und dass jede ethnische Gruppe das Recht haben sollte, ihre eigene Kultur zu bewahren und diese im Rahmen der kanadischen Einheit auszuleben.[73]

Obwohl in den 70er Jahren im Fall von Montréal eigentlich noch nicht die Rede von einer multiethnischen Metropole (im Sinne einer starken afrikanischen Präsenz) sein kann, wurden in dieser Zeit wichtige Weichen für diese Entwicklung gestellt. Die Konzentration auf innenpolitische Probleme, der Mangel an außenpolitischen Beziehungen zu Afrika und die schwache Immigration aus afrikanischen Ländern ließen noch keine derartige Entwicklung zu. Jedoch sollten die Errungenschaften der 70er Jahre als wichtige Vorarbeit betrachtet werden, das Umdenken im Kunstsektor und die angestrebte Internationalisierung durch die Weltausstellung und die Olympischen Spiele ermöglichten den Aufstieg Montréals zu einer multiethnischen Metropole Québecs. Montréal entwickelte sich zu einem Primärziel afrikanischer Immigration nach Québec und dadurch wurde eine Konzentration afrikanischer Kunst/Kunstmanifestationen in Montréal möglich.

Das wichtigste kulturelle Organ in Montréal stellt sicherlich der *Conseil des arts de Montréal* dar, daneben ist eine Reihe von Kulturorganisationen und Institutionen ebenfalls sehr aktiv, um allen kulturellen Minderheiten ein künstlerisches Sprachrohr zu ermöglichen. Zur Förderung afrikanischer Kulturmanifestationen wären an dieser Stelle unter anderem die Organisationen *MAI (Montréal, arts interculturels)*, *CONAM (La Communauté noire africaine de Montréal)*, *Centre Afrika* oder *Afro-Canadian Contemporary Art Foundation* zu erwähnen. Der *Conseil des Arts de Montréal* wurde 1956 auf die Initiative des Bürgermeisters Jean Drapeau hin gegründet, um die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten allgemein in Montréal zu unterstützen:

> *„ (...) de coordonner et encourager des initiatives d'ordre culturel dans la région en accordant notamment une aide financière aux manifestations artistiques de qualité sur la scène montréalaise.“*[74]

---

[73] Harvey, Julien: Le pour et le contre d'un multiculturalisme montréalais. In: Ouellet, Fernand; Pagé, Michel: Pluriethnicité, éducation et société – construire un espace commun. Québec, Institut québécois de Recherche sur la culture 1991, S. 78.

[74] Conseil des Arts de Montréal: Bref historique. Aus: http://www.artsmontreal.org/histo.php, S. 1.

Seit seinem Gründungsjahr bis zum heutigen Zeitpunkt hat sich nicht nur die Struktur verändert (seit den 80er Jahren wurde der *Conseil des Arts* aktiv in die Stadtpolitik eingegliedert, 2005 wurde die *Diversité artistique Montréal* gegründet, um eine bessere Plattform für multikulturelle Kunstausdrucksformen zu schaffen), auch das Budget sowie die Zahl der geförderten Organisationen nahmen stetig zu. Der *Conseil des Arts de Montréal* förderte zunächst alle Bereiche der Kunst: Darstellende Kunst, visuelle Kunst und Musik. Hierbei wurden Ende der 80er Jahre die Kategorien visuelle Kunst, Kino/Video und Multimedia, Tanz, Literatur und Kulturmagazine, Musik und Theater unterschieden.[75] Die Struktur wurde bis 2006 ausgeweitet, sodass der *Conseil des Arts de Montréal* in seinem heutigen Aufgabenbereich folgende Bereiche unterstützt: mediale Kunst, visuelle Kunst, Kino, Tanz, Literatur, Musik, neue künstlerische Praktiken und Theater.[76] Die Entwicklung des ausgeschütteten Budgets sowie die Anzahl der geförderten Organisationen zeigen in den Statistiken des *Conseil des Arts de Montréal*, dass der Bereich der visuellen Kunst in den 90er Jahren an dritter Stelle lag. Am meisten finanzielle Unterstützung wurde für den Bereich der Musik sowie der darstellenden Kunst (Tanz/Theater) gewährt; diese beiden Bereiche lagen auch in der Anzahl der geförderten Organisationen vor dem Bereich der visuellen Kunst.[77] Diese Verteilung blieb auch nach dem Jahr 2000 erhalten, der Bereich der visuellen Kunst war nach wie vor am drittstärksten gefördert und lag hinter den Bereichen Musik und darstellende Kunst (im Förderungsrahmen der darstellenden Kunst unterscheidet der *Conseil des Arts* zwischen den Untergruppen Theater und Tanz.) Der Bereich Theater verzeichnete seit 1995 eine stärkere Förderung als der Bereich Tanz, welcher seinen Platz zugunsten der visuellen Kunst eingebüßt hatte.[78] Im Jahr 2005 wurden 15,1% des Gesamtbudgets für den Bereich der visuellen Kunst ausgeschüttet, dicht hinter den Bereichen Musik mit 26,2% und Theater mit 30,5%.[79]

Unter den seit 1989 nachweisbar geförderten Institutionen im Bereich der visuellen Kunst, wo mitunter afrikanische oder Afrika thematisierende Kunst ausgestellt wurde, befanden sich das *Musée des Beaux-Arts de Montréal*, *Centre international d'art contemporain de Montréal*, *Vues d'Afrique* und *Musée d'art contemporain de Montréal*. Aus dieser Auswahl von Institutionen wird ersichtlich, dass die Förderungen sich nicht explizit auf multikulturelle

[75] Conseil des Arts de Montréal: Rapport annuel 1989, Montréal 1990, S.30.
[76] Conseil des Arts de Montréal: Rapport annuel 2005, Montréal 2006, S. 32-36.
[77] Conseil des Arts de Montréal: Rapport annuel 1989, Montréal 1990, S. 30. Daten zu Förderungen bis 1990 liegen leider nicht vor, weil die Archive des *Conseil des Arts de Montréal* die Jahresberichte nur bis zum Jahr 1990 aufbewahrt haben, jedoch ist davon auszugehen, dass die Verteilung der Mittel sowie das Verhältnis der geförderten Organisationen eine ähnliche Hierarchie aufweisen, also dass der Bereich der visuellen Kunst hinter den Bereichen der Musik und der darstellenden Kunst (Tanz/Theater) blieb.
[78] Conseil des Arts de Montréal: Rapport annuel 2003, Montréal 2004, S. 8-9.
[79] Conseil des Arts de Montréal: Rapport annuel 2005, Montréal 2006, S. 32-36.

Einrichtungen bezogen haben, sondern auf Kunsteinrichtungen, die durch die Qualität der Projekte ihre Förderungen erlangen konnten. Das Förderungsfeld war somit sehr breit gestreut und bot für kulturelle Gemeinden in Montréal nicht genug Möglichkeiten, ihren kulturellen Vorhaben eine Plattform zu bieten. Aus diesem Anlass wurde 2006 die *Diversité artistique de Montréal* als eine unabhängig vom *Conseil des arts de Montréal* agierende Organisation gegründet[80]:

> *„Diversité artistique Montréal est un nouvel organisme voué à la promotion de la diversité ethnoculturelle dans les arts. (...) Les Membres de Diversité artistique Montréal ont libellé la mission de l'organisme comme suit: Promouvoir la diversité culturelle dans les arts et la culture en favorisant la reconnaissance et l'inclusion de tous les artistes et des pratiques artistiques professionnelles dans les réseaux professionnels, les institutions culturelles et les circuits de diffusion à Montréal. Maintenir une présence vigilante et critique pour éviter la discrimination dans les politiques et les actions des instances artistiques et culturelles."*[81]

Als Gründe für die Gründung einer Organisation, wie es die *DAM* sein sollte, werden zunächst die unzureichende Anerkennung und die damit verbundene unzureichende öffentliche Förderung der Kunstbereiche kultureller Minderheiten in Montréal genannt, weiter eine unzureichende Präsenz ethnokultureller Künstler und Organisationen in medialen Netzen und schließlich die mangelhafte Frequentation der kulturellen Minderheiten von wichtigen Kunstdiffusionsnetzen.[82] Die Aufgaben der *DAM* sollen deshalb zu einer besseren Einbindung der kulturellen Gemeinden in die Kunstproduktion sowie Kunstdiffusion in Montréal führen.[83]

Das *MAI (Montréal, arts interculturels)* wurde 1999 eröffnet, die nicht lukrative Organisation hat mehrere Aufgaben. Zunächst soll ein interkultureller Dialog ermöglicht werden; dies soll durch zahlreiche Veranstaltungen wie Ausstellungen, Theater und Tanzaufführungen sowie

---

[80] Bereits seit 2004 arbeitete in diesem Bereich *La délégation sur la diversité culturelle dans les arts*, diese Organisation war jedoch vom *Conseil des arts* abhängig und musste alle Aktionen auf den *Conseil des arts* ausrichten. Diese Handlungsweise bot der Organisation wenig Spielraum in Zusammenarbeit mit anderen, nicht von *Conseil des arts* geförderten Organisationen. Die Gründung des *DAM* soll diese Missstände beseitigen. Informationen aus dem Interview mit Gillaume Sirois, Kulturbeauftragter des *DAM*, Montréal 8.November 2006.

[81] Diversité artistique Montréal (DAM): Mémoire présenté à la Commission de la culture à cause de la consultation générale sur le document intitulé „Vers une politique gouvernementale de lutte contre le racisme et la discrimination." Montréal 2006, S. 5f.

[82] Diversité artistique Montréal (DAM): Mémoire présenté à la Commission de la culture à cause de la consultation générale sur le document intitulé „Vers une politique gouvernementale de lutte contre le racisme et la discrimination." Montréal 2006, S. 10.

[83] Ibid, S. 11.

musikalische Darbietungen geschehen. Weiter sollen Künstler gefördert werden, indem das *MAI* nicht nur die Werbung für jeweilige Ereignisse (in organisationseigenen Räumlichkeiten) übernimmt, sondern auch versucht, die Künstler in ein professionelles Netzwerk einzugliedern. Bei den zu fördernden Künstlern soll es sich ausschließlich um noch relativ unbekannte Künstler handeln, welche sonst keine anderen Möglichkeiten hätten, ihre Kunst dem Publikum in Montréal zu präsentieren. Die ausgestellten Werke müssen dem Kriterium der Interkulturalität entsprechen, sie sollen den Betrachter in einen interkulturellen Diskurs führen, eine Begegnung der Kulturen ermöglichen.[84] Bisher hatte das *MAI* im Bereich der visuellen Kunst folgende Afrika thematisierte Ereignisse organisiert: Im Jahr 2001 stellte der Künstler Siobhàn O'Connor im Rahmen der *Rallye-Expos* im *MAI* aus (die Ausstellung lief unter dem Titel *„Mogombi"* und stellte eine Installation zum Thema afrikanische Weisheiten/Sprüche dar). Zwei Jahre später wurden gleich zwei Ausstellungen zum Thema Afrika organisiert: *„Black Body: Race, Resistance, Response"*[85] und *„MASS APPEAL"*[86]. Beide Ausstellungen stammten aber nicht von Künstlern aus Québec, es handelte sich um Ausstellungen, die von anderen kanadischen Galerien übernommen wurden. Afrikanische Künstler, in Montréal wohnhaft, wurden bis zum Jahr 2006 nicht ausgestellt, dies lag vor allem an der Thematik ihrer Arbeiten, der Ansicht der Verantwortlichen nach passte jene nicht zu den Kriterien des *MAI*[87].

Hauptsächlich bietet das *MAI* eine Plattform für darstellende Kunst, die Organisation besitzt eigene Probe- und Aufführungsräume. In der Galerie, ebenfalls ein Teil der Räumlichkeiten des *MAI*, werden lediglich drei bis vier Ausstellungen im Jahr organisiert, unter den Ausstellungen befanden sich bisher drei, die Afrika thematisierten. Die auf diese Weise visualisierten Aspekte von Afrika waren vielschichtig: Afrikanische Einflüsse in der Hip Hop-Kultur *(„MASS APPEAL")*, Diskurs über Rassismus und die damit verbundene Problematik der Hautfarbe *(„Black Body: Race, Resistance, Response")* und schließlich die Verfremdung und Neuinterpretation afrikanischen Kulturguts *(„Mogombi"*[88]*)*.

Bei der Untersuchung von Organisationen, welche sich ausschließlich um die Integration sowie Vermittlung von afrikanischen Einwanderern und um Organisationen kultureller Ereignisse kümmern, fällt die starke Dezentralisierung in Montréal auf. Es gab bis 2006 keine

[84] Interview mit Régine Cadet, verantwortliche Leiterin des MAI, Montréal 1.November 2006.
[85] MAI: Arts visuels- MASS APPEAL: l'objet d'art et la culture hip hop. 5. April – 12. April 2003, Montreál 2003.
[86] MAI: Visual arts – Black Body: Race, Resistance, Response. 16.Januar – 15.Februar 2003, Montréal 2003.
[87] Interview mit Régine Cadet, verantwortliche Leiterin des MAI, Montréal 1.November 2006.
[88] MAI: Mogombi. 20. Februar – 17.März , Montréal 2001.

zentrale Anlaufsstelle, sondern eine Vielzahl an kleineren Organisationen, die mehr oder weniger zusammengearbeitet haben. Die wichtigsten dieser Einrichtungen sind das *Centre Afrika* und die *CONAM*, beides Organisationen, die ihren Aufgabenbereich nicht nur in der Integration, sondern auch in interkultureller Vermittlung durch diverse festliche und künstlerische Aktivitäten sehen. Das *Centre Afrika*, gegründet 1988, versucht unter anderem, afrikanischen Künstlern Hilfestellung zu geben, ihnen die Stipendienmöglichkeiten aufzuzeigen sowie jene mit Galeristen in Verbindung zu bringen. Die Wirkung des *Centre Afrika* auf die Kunstszene in Québec sei aber laut dem Leiter des Zentrums gering. Im Zentrum befindet sich ebenfalls eine Skulpturensammlung aus dem Raum Makondé, diese wird jedoch nicht gesondert ausgestellt sondern dient als Dokumentationszweck bei Vorträgen über afrikanische Kulturen.[89] Die *CONAM („La Communauté noire africaine de Montréal")* unter der Leitung von Alfred Mandaka organisiert seit dem Jahr 2006 die *„Journées africaines"* im Rahmen des *Festival des weekends du monde*. Die Organisation kümmert sich, ähnlich wie das *Centre Afrika*, um Integration afrikanischer Einwanderer in Montréal, jedoch nicht um die Vermittlung oder Integration afrikanischer Künstler. Die *„Journées africaines"* stellen somit das einzige kulturelle und künstlerische Sprachrohr der Organisation dar, sie sollen stellvertretend für alle afrikanischen Gemeinden in Montréal agieren. Am Festival im Jahr 2006 konnte noch keine visuelle afrikanische Kunst präsentiert werden, dem Publikum wurde in erster Linie afrikanische Musik und Gastronomie angeboten. In kommenden Jahren ist jedoch eine Präsentation afrikanischer Kunst an diesem Festival geplant, kommende *„journées africaines"* werden zeigen, ob es sich bei dieser Präsenz afrikanischer Kunst um eine Präsentation afrikanischer Airport Art (wie am *Festival Nuits d'Afrique*) handeln wird, oder ob afrikanische Künstler aus Montréal in das Programm integriert werden.

Die Problematik besteht heute darin, dass es noch keine zentrale Plattform zur Förderung afrikanischer zeitgenössischer Kunst in Montréal und Québec gibt. Diese ist mit der *Afro Canadian Contemporary Art Foundation* im Entstehen, da diese Organisation jedoch weder über eigene Galerieräumlichkeiten noch über eigene Mitteilungsmedien (Magazine, regelmäßig herausgegebene Informationsblätter) noch über eine Art 'Künstlerkartei' verfügt, ist ihr Wirkungskreis eingeschränkt. Auch die Arbeit der *DAM* könnte zu einer Förderung zeitgenössischer afrikanischer Kunst führen; weil diese Organisation ihre Arbeit im Jahr 2006 aufgenommen hat, war es zum Zeitpunkt der Forschung noch nicht möglich, die Aktivitäten der *DAM* in Bezug auf afrikanische Kunst zu bewerten.

[89] Interview Jean-François Bégin, Leiter des Centre Africa, Montréal 14.9.2006.

Die Gründe für eine Auseinandersetzung mit Afrika in der Kunstszene Québecs lagen vor allem in einer Hinwendung der Kulturpolitik zu einer Förderung künstlerischer Ausdrucksformen aller in der Provinz Québec lebenden ethnischen Minderheiten. Dabei bildet Montréal wegen der hohen Ausländerdichte das Zentrum. Politische Beziehungen zwischen Québec und afrikanischen Staaten hatten nur wenig Einfluss auf diese Entwicklung, es war viel mehr eine Kenntnisnahme der multikulturellen Situation der Metropole Québecs, welche zu einer veränderten Kulturpolitik geführt hat. Kennzeichnend für die Auseinandersetzung mit Afrika in der Kunstszene Québecs waren eine beginnende Entwicklung nach der Weltausstellung 1967, eine Erweiterung der Präsenz Afrikas dank der Festivals in den 80er Jahren, und schließlich eine Ausweitung des Förderungsnetzes multiethnischer Kunst in der Gegenwart.

## 1.3 Was ist afrikanische Kunst? – Definitionsansätze und Untersuchungskriterien

### 1.3.1 Definitionsansätze

Der Begriff 'afrikanische Kunst' ist sehr weit gefasst, und trotz verschiedener Definitionsansätze zahlreicher Autoren scheint die Wissenschaft noch davon entfernt, ein adäquates und einheitliches Modell gefunden zu haben.
Als erste Schwierigkeit bei den Definitionsansätzen erweist sich die Problematik, welche Objekte als afrikanische Kunst bezeichnet werden können. Im westlichen Verständnis definiert sich afrikanische Kunst weitgehend mit Stammesobjekten.[76] Weit verbreitet ist dabei das Modell von Frank Willett[90], das insbesondere die Qualität und die Bestimmung eines Objektes als wichtige Kriterien betrachtet, mit dem Schwerpunkt auf Skulptur. Frank Willett unterscheidet bei seinem Modell insgesamt neun Stufen, sie können als Abstufungen von einem Original bis hin zu einer Fälschung betrachtet werden[91]:

1. Echte Kunstwerke von einheimischen Künstlern für den Gebrauch des eigenen Volkes erstellt; die Werke werden in hohe, mittlere und niedere ästhetische Qualität untergeteilt.
2. Kunstwerke von einheimischen Künstlern für den Gebrauch des eigenen Volkes erstellt, vor dem Gebrauch wurden die Objekte an einen Fremden verkauft.
3. Von einheimischen Künstlern geschaffene Werke im traditionellen Stil, welche hergestellt wurden, um an einen Fremden verkauft zu werden.
4. Kunstwerke, von einheimischen Künstlern im traditionellen Stil hergestellt, jedoch im Auftrag eines Fremden.
5. Von einheimischen Künstlern geschaffene Objekte, der traditionelle Stil wurde imitiert und das Werk ist für den Verkauf an einen Fremden gedacht.

---

[76] Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München, Prestel Verlag 1984, S. 11.
[90] Frank Willettt (1925 – 1990) war ein Spezialist auf dem Gebiet afrikanischer Kunst. In: Kerchache, Jacques; Paudrat, Jean-Louis; Stéphane, Lucien: Die Kunst des schwarzen Afrika. Freiburg, Herder Verlag 1989, S. 39.
[91] Kerchache, Jacques; Paudrat, Jean-Louis; Stéphane, Lucien: Die Kunst des schwarzen Afrika. Freiburg, Herder Verlag 1989, S. 39.

6. Von einheimischen Künstlern geschaffene Werke, im traditionellen Stil eines anderen Volkes gestaltet und für den Verkauf an einen Fremden bestimmt.
7. Die Kriterien entsprechen der sechsten Kategorie, jedoch zeichnet sich das Objekt zusätzlich durch eine sehr schlechte Qualität aus.
8. Von einheimischen Künstlern hergestellte Objekte, die nicht im traditionellen Stil gestaltet und für den Verkauf an einen Fremden gedacht sind.
9. Von nicht afrikanischen Künstlern hergestellte Objekte für den Verkauf an Fremde gedacht, die Objekte werden als afrikanisch ausgegeben und sind somit Fälschungen.

Die Schwächen bei diesem Modell bestehen erstens in der Annahme, afrikanische Kunst sei nur dann als echt oder authentisch zu betrachten, wenn diese für den eigenen Gebrauch geschaffen wurde. Bis zu einem gewissen Grade kann diese Theorie vertreten werden, denn sicher wurden viele Objekte minderer Qualität für den Verkauf an Fremde/Touristen geschaffen (darauf wird noch genau unter dem Begriff 'Airport Art' eingegangen). Jedoch darf die Tatsache nicht außer Acht gelassen werden, dass auch Objekte für den Gebrauch des eigenen Volkes für den jeweiligen Künstler immer nur Auftragsarbeiten darstellen, genauso wie es der Fall bei Aufträgen von Fremden ist.
Eine weitere Schwäche dieses Modells ist die begrenzte Anwendbarkeit auf den Bereich der zeitgenössischen afrikanischen Kunst, insbesondere auf den Bereich der Malerei. Das Kriterium des 'traditionellen Stils' stellt an dieser Stelle einen Widerspruch dar, für Malerei kann es überhaupt nicht angewandt werden, weil diese erst mit beziehungsweise nach der Kolonialisierung als eigenständiger Bereich entwickelt wurde. Zusätzlich stellt sich bei dem Begriff 'traditioneller Stil' die Frage, was als afrikanische Tradition betrachtet werden sollte und wo die Traditionslinie als Bezugspunkt gezogen werden sollte. Rubin William wies auf diese Problematik hin und merkte in seinem Aufsatz an, dass, als im 19. Jahrhundert europäische Kunstsammler begannen, sich mit afrikanischer Kunst auseinander zusetzen, es dabei zu einer Art 'Filterung' kam. Begehrt, so William, waren vor allem Objekte, die einen ausgeprägten Realismus zeigten. Dieser Stil sei aber wiederum durch frühe westliche Missionare beeinflusst worden[92].

[92] Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München, Prestel Verlag 1984, S. 16.

Wenn demnach heute ein afrikanisches Objekt als 'traditionell' bezeichnet wird, heißt dies nicht unweigerlich, dass dieser Kunststil auch traditionell im Sinne von 'ursprünglich' ist. Hierbei spielen nicht nur die Einflüsse von Außen, also jenseits des afrikanischen Kontinents eine Rolle, sondern auch die Einflüsse innerhalb der einzelnen Ethnien.

Afrikanische Skulptur aus präkolonialer Zeit wurde von zahlreichen anderen Autoren untersucht, zu erwähnen wäre hier die ethnologische Präsentation *„Arts d'Afrique"*, herausgegeben von Christiane Falgayrettes-Leveau[93]. Die Untersuchung afrikanischer Skulptur erfolgt nach ethnischen Kulturgruppen (Königreich Benin, Yoruba, Bambara..) sowie nach geographischer Einteilung (Skulptur der Elfenbeinküste, Kunst aus dem Grasland...). Neue Definitionsansätze, welche etwa von Willetts Modell abweichen und eine bessere Kategorisierung afrikanischer Kunst anbieten könnten, behandelt die Autorin nicht.
In der anthropologisch/ethnologischen Darstellung spricht Obi Mordi[94] von 'Schwarzafrika' und versucht, die Bedeutung der Religion und anderer sozialer Einflüsse in der Kunst zu erläutern:

> *„Kunst war immer ein integraler Teil des Lebens in Schwarzafrika. Denn Kunstschaffung war immer verwoben mit Hofritual, religiösen Riten und sozio-ökonomischen Gegebenheiten. Eben das Leben ist Kunst!"*[95]

Die Kunstproduktion darf aber an dieser Stelle nicht als eine kollektive Schöpfung gesehen werden, wo es zu einem Wiederholen bereits etablierter Formen kam, wie es zu Recht Rubin William kritisierte.[96] Mit Sicherheit war afrikanische Kunst eng an soziale Kontexte gebunden; damit jedoch Objekte von außergewöhnlicher Qualität geschaffen werden konnten, waren mehr als nur handwerkliches Können, die Wiedergabe existierender Formen und der Bezug zu einem sozialen Kontext notwendig – es bedurfte vor allem künstlerischer Begabung. Ebenso ist in Mordis Werk ein Verweis auf die zeitgenössische Kunstproduktion zu finden, vom Autor bezeichnet als 'Volkskunst'. Darunter versteht er Kommentare des Alltags an

[93] Falgayrettes-Leveau, Christiane (Hrsg.): Arts d'Afrique. Paris, Musée Dapper/Gallimard 2000.
[94] Mordi, Obi: Das geistig-kulturelle Umfeld schwarzafrikanischer Kunst. Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1995.
[95] Ibid, S. 11.
[96] Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München, Prestel Verlag 1984, S. 31.

Hauswänden oder Beschilderungen von Geschäften.[97] In der Definition weicht Obi Mordi ebenfalls nicht grundlegend vom Willett-Modell ab. Die Autoren Jacques Kerchache, Jean-Louis Paudrau und Lucien Stéphane[98] räumen in ihrem Werk ein, dass *„generalisierende Betrachtungen über Afrika fast immer falsch“*[99] seien, verwenden aber weiter die Begriffe 'afrikanische Kunst'[100] oder 'afrikanische Werke'.[101] Sie versuchen, die ästhetischen Dimensionen der Skulpturen zu erläutern; neben dem Modell von Frank Willett präsentieren sie auch die Qualitätsklassen nach Mark Roskill[102]:

1. Werkstatt-Arbeit eines Künstlers.
2. Eine nur zum Teil vom Künstler ausgeführte Werkstatt-Arbeit, mit Hilfe seiner Schüler ausgeführt.
3. Ein unvollendetes Werk des Künstlers, welches von einem anderen Künstler vollendet wurde, dies kann zu einem späteren Zeitpunkt geschehen sein.
4. Werk vom Künstler, überarbeitet oder verändert von einem anderen Künstler.
5. Werke von Künstlern derselben Zeit, welche unter falschen Namen auftauchen.
6. Kopien oder Imitationen.

Es ist fraglich, inwiefern diese Qualitätskategorien auf afrikanische Skulptur anwendbar sind, weil in den meisten Fällen die Werke nicht signiert wurden, denn die Künstler arbeiteten anonym.[103] Eine detaillierte Untersuchung stellt das Werk von Mabiala Mantuba-Ngoma[104], hierbei versuchte die Autorin nach der produktionistischen Methode vorzugehen.[105] Die angeführten und analysierten Werke werden ethnologisch zugeordnet. Das von Werner Schmalenbach herausgegebene Werk über afrikanische Kunst[106] befolgt eine ästhetisierende und ethnologische Darstellung, die mythologische Seite afrikanischer Skulptur wird im Werk

---

[97] Mordi, Obi: Das geistig-kulturelle Umfeld schwarzafrikanischer Kunst. Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1995, S. 31.
[98] Kerchache, Jacques; Paudrat, Jean-Louis; Stéphane, Lucien: Die Kunst des schwarzen Afrika. Freiburg, Herder Verlag 1989.
[99] Ibid, S. 24.
[100] Ibid, S. 34.
[101] Ibid, S. 35.
[102] Es handelt sich hierbei um die Zwischenstufen zur Fälschung von Mark Roskill. In: Ibidem, S. 39.
[103] Kasfir, Sidney: African Art and Authenticity: A Text without a Shadow. In: Oguibe, Olu; Envezor, Okwui (Hrsg.): Reading the contemporary – African Art from Theory to the Marketplace. London, Institute of International Visual Arts 1999, S. 94.
[104] Mantuba-Ngoma, Mabiala: Méthodologie des arts plastiques de l'Afrique noire. Köln, Rüdiger Köppe Verlag 1994.
[105] Ibid, S. 3. Die Autorin bietet zunächst eine technologische Herangehensweise, wobei die Technik und das verwendete Material im Mittelpunkt stehen, zudem eine biographische Herangehensweise, bei welcher das Leben und das Oeuvre eines Künstlers als zentraler Punkt betrachtet werden.
[106] Schmalenbach, Werner (Hrsg.): Afrikanische Kunst. München, Prestel Verlag 1988.

von Geoffrey Parrinder dargestellt.[107] Eine mythologische und ethnologische Darstellung wurde von Alisa LaGamma verfasst[108], das aktuelle Werk von Ilse Johanna Hendrina Pfeiffer steht in der ethnologischen Darstellungstradition.[109] Dies gilt ebenso für das Werk von Laure Meyer.[110] Diese Werke folgen im Grunde dem Modell von Frank Willett, was gleichzeitig ihre Schwäche darstellt. Die Anwendbarkeit solcher Abhandlungen und Definitionen für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist somit denkbar beschränkt. Die Analyse afrikanischer Kunstausstellungen in der Kunstszene Québecs soll nicht die Problematik der Qualitätsstufen afrikanischer Kunst aufgreifen. Der Schwerpunkt liegt auf den didaktischen und medialen Mitteln, welche diese Ausstellungen begleiten. Aus diesen Präsentationen lassen sich Erkenntnisse über die Vorstellungen von afrikanischer Kunst und Kultur in Québec sowie deren Entwicklung über einen Zeitraum von über 40 Jahren gewinnen. Das Modell von Frank Willett und die an dieser Stelle vorgestellten Untersuchungen und Definitionsansätze afrikanischer Kunst können lediglich als Orientierungshilfe bei der Auswahl der Ausstellungen dienen – genauer gesagt Ausstellungen präkolonialer afrikanischer Kunst. Der Untersuchungsgegenstand betrifft aber nicht nur präkoloniale Kunst, sondern auch das zeitgenössische Kunstschaffen. Hierfür bieten besonders die Untersuchungen von Sidney Kasfir und Olu Oguibe nicht nur kritische Auseinandersetzungen mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst, sondern auch kritische Auseinandersetzungen mit präkolonialem Kunstschaffen:

> *„The idea that before colonialism most African societies were relatively isolated, internally coherent, and highly integrated has been such a powerful paradigm and so fundamental to the West's understanding of Africa that we are obliged to retain it even when we know that much of it is an oversimplified fiction. (...) In African art studies our most uncritical assumption has been the before/after scenario of colonialism (...). This view of authenticity, though now questioned by many scholars, is still held firmly by major art museums and the most prominent dealers and collectors."*[111]

---

[107] Parrinder, Geoffrey: African Mythology. London, Hamlyn 1982.
[108] LaGamma, Alisa: Genesis – Ideas of origin in African sculpture. New York, Metropolitan Museum of Art 2002.
[109] Pfeiffer, Ilse Johanna Hendrina: Gestaltung, Sinn und Magie schwarzafrikanischer Kunst. Wien, Institutum Canarium 2005.
[110] Meyer, Laure: Art africain. Formes et rites. Paris, Assouline 2001.
[111] Kasfir, Sidney: African Art and Authenticity: A Text without a Shadow. In: Oguibe, Olu; Envezor, Okwui (Hrsg.): Reading the contemporary – African Art from Theory to the Marketplace. London, Institute of International Visual Arts 1999, Seite 90.

Sidney Kasfir weist in ihrem Aufsatz auf die am weitesten verbreitete Problematik in afrikanischer Kunst: Die Epochisierung der afrikanischen Kunst, eine Einteilung 'vor und nach' der Kolonisierung. An und für sich ist an dieser Einteilung nichts Falsches, sie kann als zeitliche Achse nützlich sein, vorausgesetzt andere wichtige Ereignisse vor der europäischen Kolonisierung des afrikanischen Kontinents im 19. Jahrhundert werden ebenso betrachtet:

> *„(...) it might be possible to push back the before/after scenario to a much earlier date – say, to the advent of Islam in West Africa or to the coming of the Portuguese. Seen strictly in terms of their cultural impact, these earlier encounters were surely as important as colonialism.*[112]*"*

Einen möglichen Grund, warum diese zeitliche Einteilung in der Literatur verbreitet ist, nennt Wolfgang Bender: Mit der Kolonisation wurde das traditionelle Leben zerstört und somit ging die künstlerische Kreativität zurück, die an das traditionelle[113] Leben gebunden war.[114] Diese These wird von Georgina Beier unterstützt, indem die Autorin darauf hinweist, dass in der Übergangsperiode zwischen Kolonialismus und Unabhängigkeit die Zerstörung alter Traditionen beklagt wurde, dies diente jedoch zur Entdeckung bei den Künstlern, dass Kunst auch Selbstzweck sein und unabhängig von traditioneller Lebensweise existieren kann:[115]

> *„Die Zerstörung traditioneller Kulturen und Kunstformen war ein traumatischer Prozess, aber gleichzeitig schuf sie das kulturelle Vakuum, das den kreativen Impulsen dieser Außenseiter einen Lebensraum gab.*[116]*"*

Ein weiteres Problem, das in der Literatur zur zeitgenössischen afrikanischen Kunst aufgegriffen wird, ist das Attribut 'afrikanisch' im Begriff 'afrikanische' Kunst. Viele

---

[112] Kasfir, Sidney: African Art and Authenticity: A Text without a Shadow. In: Oguibe, Olu; Envezor, Okwui (Hrsg.): Reading the contemporary – African Art from Theory to the Marketplace. London, Institute of International Visual Arts 1999, S. 91.

[113] Der Begriff 'traditionell' stellt in der Literatur ebenfalls einen Schwachpunkt dar: Es mangelt an präzisen Definitionen, was und welche Kunst als 'traditionell' bezeichnet werden könnten, dies hindert die Autoren aber nicht daran, diesen Begriff als Bezeichnung für präkoloniale afrikanische Lebensweisen einzusetzen. Die größte Problematik hierbei ist die Tatsache, dass etwas als 'traditionell' bezeichnet wird, was im westlichen Verständnis ursprünglich ist und für die 'wahre' Kunst und Kultur in Afrika steht. Entwicklungspotential dieser sogenannten 'Traditionen' wird außer Acht gelassen ebenso wie die afrikanische Auffassung ihrer eigenen 'Traditionen'.

[114] Bender, Wolfgang: Kunst und Kolonialismus in Nigeria. In: Beier, Ulli (Hrsg.): Neue Kunst in Afrika. Berlin, Reimer Verlag 1980, S. 17.

[115] Beier, Georgina: Außenseiter – Kunst in der Dritten Welt. In: Beier, Ulli (Hrsg.): Neue Kunst in Afrika, Berlin, Reimer Verlag 1980, S. 34.

[116] Beier, Georgina: Außenseiter – Kunst in der Dritten Welt. In: Beier, Ulli (Hrsg.): Neue Kunst in Afrika, Berlin, Reimer Verlag 1980, S. 40.

Autoren weisen darauf hin, dass dieses Attribut zu globalisierend und simplifizierend angewandt wurde und den realen Verhältnissen nicht entspreche:

*„(...) simplification de la géographie en disant „Afrique“ ou „Afrique noire“.*[117]*“*

Die Frage nach den realen Verhältnissen und die Suche nach einem besseren Begriff sind schwierig. Zunächst ist der Begriff ’afrikanische Kunst’ in der Kunst und Literatur weit verbreitet und weitgehend akzeptiert, ethnologische Unterteilungen wie ’Kunst der Makondé’ oder ’Kunst der Yoruba’ bieten keine Alternativen, weil sie sich auf präkoloniale Kunst beziehen und wenig Anwendbarkeit für zeitgenössische Kunst aufweisen. Eine Möglichkeit wäre, die zeitgenössische Kunstproduktion nach den aktuellen politischen Gegebenheiten zu unterteilen, wie ’Kunst aus Ghana’ oder ’Kunst aus Senegal’. Diese Herangehensweise bieten die Autoren im Werk *„African Cultures, Visual Arts, and the Museum“*, herausgegeben von Tobias Döring.[118]

Der Begriff ’afrikanische Kunst’ kann irreführend sein, weil darunter das Kunstschaffen aller afrikanischen Länder fällt. Übereinstimmend wird aber dieser Begriff (in der Fachliteratur) für Kunst aus den Ländern südlich der Sahara angewandt, nordafrikanische Länder (Marokko, Tunesien, Algerien, Ägypten und Libyen) fallen nicht darunter. Ein detaillierter Begriff wie ’Subsaharisches Afrika’ könnte nützlich sein, würde jedoch das Problem einer allzu verallgemeinernden Bezeichnung nicht lösen, weil es im afrikanischen Raum südlich der Sahara große Kunst- und Kulturunterschiede gibt. Letztendlich müsste die Rede von ’Subsaharisches Westafrika’ oder ’Subsaharisches Ostafrika’ sein. Der Begriff ’Schwarzafrika’ sollte nicht mehr angewandt werden, dieser reduziert die kulturellen, geographischen und politischen Verhältnisse auf die Hautfarbe der Einwohner. Eine berechtigte Frage ist, welche Definitionsansätze für zeitgenössische Kunst aus afrikanischen Ländern südlich der Sahara geboten werden, und inwiefern diese anwendbar sind. Ein Modell bietet Marshall W. Mount[119], indem er die verschiedenen Kategorien der zeitgenössischen Kunst definiert:

1. Überreste der traditionellen Stile

[117] Domino, Christophe; Mangin, André: L’art africain contemporain. Paris, Scala Editions 2005, S. 17.
[118] Döring, Tobias (Hrsg.): African Cultures, Visual Arts, and the Museum. Amsterdam/New York, Rodopi 2002.
[119] Zitat des Modells von Mount. In: Mudimbe, V.Y.: Reprendre: Enounciations and Strategies in Contemporary African Arts. In: Oguibe, Olu; Envezor, Okwui (Hrsg.): Reading the contemporary – African Art from Theory to the Marketplace. London, Institute of International Visual Arts 1999, S. 34.

2. Kunst inspiriert von christlichen Missionen
3. Souvenirkunst oder 'Airport Art'
4. Neue Kunst, die mit Techniken geschaffen wurde, welche unbekannt oder selten in der traditionellen Kunst waren

V.Y. Mudimbe hinterfragt in seinem Aufsatz die Vollständigkeit dieses Modells, weil diese Einteilung erstens die Komplexität der Stile nicht wiedergebe und zweitens die Kunstform 'Popular Art' nicht erfasse. Unter 'Popular Art' wird jene Kunst verstanden, die Narratives und Kunst vereint und das Alltagleben darstellt.[120] Als Alternative spricht Mudimbe von drei Kunstströmen:

1. Traditionsinspirierte Kunst, für den Export gedacht
2. Moderne Kunst, für den Export gedacht
3. ‚Popular Art' (Populäre Kunst, Volkskunst), nicht für den Export gedacht[121]

Dieser Definitionsansatz erfasst auf der einen Seite besser die Vielseitigkeit der zeitgenössischen Kunst, auf der anderen Seite stellt sich die Frage, warum die Kunstkategorien mit Exportabsichten verbunden sind. Die Aussage, dass 'Popular Art' nicht für den Export gedacht sei, kann nicht mehr gehalten werden. Spätestens seit dem internationalen Erfolg des Künstlers Cheri Samba[122], der in Museen populäre Kunst ausstellt, hat diese Kunstform Sammler außerhalb des afrikanischen Kontinents gefunden. Auch der Begriff 'traditionsinspirierte Kunst' ist, aus bereits erwähnten Gründen, nicht optimal gewählt. Für den Forschungsgegenstand soll demnach ein gemischter Definitionsansatz zur Unterscheidung der ausgestellten Kunstformen angewandt werden, die folgendermaßen gegliedert ist:

1. Präkoloniale und koloniale Kunst (Skulpturen, kunstvoll verzierte Alltagsgegenstände)
2. Zeitgenössische Kunst (Malerei und Skulptur)

Diese grobe zeitliche Einteilung erscheint sinnvoll, weil es weder für den ersten noch für den zweiten Bereich einheitliche Definitionen gibt und die Aufgabe dieser Analyse keine reine

[120] Oguibe, Olu; Envezor, Okwui (Hrsg.): Reading the contemporary – African Art from Theory to the Marketplace. London, Institute of International Visual Arts 1999, S. 42.
[121] Ibid, S. 36.
[122] Das Werk von Cheri Samba wird an einer anderen Stelle erläutert.

qualitative Wertung der ausgestellten Objekte sein soll. Problematisch wird bei diesem Modell die Erfassung des Bereiches 'Airport Art', der eigentlich unter die Kategorie 'zeitgenössische Kunst' subsumiert werden müsste. Dazu muss zunächst geklärt werden, ob 'Airport Art' als eine Kunstform betrachtet werden kann oder ob dieser Bereich als Imitation von den anderen Kunstformen in Afrika zu trennen ist. Bei der Analyse erschien es nützlich, 'Airport Art', soweit dies möglich war, vom Untersuchungsgegenstand zu trennen, da jener Bereich des Kunstschaffens eigenen, komplexen Gesetzen gehorcht und weder in Museen noch in Galerien in Québec erfasst wurde. Anzutreffen waren diese Kunstwerke meist nur in einschlägigen Ethno-Boutiquen und im Rahmen von Festivals, und sie sollen nur dann in die Analyse einfließen, wenn sie gemeinsam mit zeitgenössischer Kunst präsentiert wurden.

### 1.3.2 Kunsthandwerk und 'Airport Art': 'Enfant terrible' afrikanischer Kunst?

Kunsthandwerk und 'Airport Art' gehören zu wichtigen Bestandteilen des afrikanischen Kunstmarktes, wobei diese beiden Bereiche nicht verwechselt werden dürfen.
Herrmann Pollig definiert 'Airport Art' als Souvenir- und Touristenkunst, als 'Ethno-Kitsch', der an Flughäfen, Hotels, Bahnhöfen oder in der Nähe von Sehenswürdigkeiten angeboten wird.[123] Diese Objekte zeichnen sich durch einen Mangel an Authentizität aus, die dargestellten Inhalte und Motive werden stereotypisiert und decken sich mit den vorgeprägten Klischeevorstellungen von Kulturen des Interessenten.[124] Eine Sinnerfassung ist bei diesen Objekten gar nicht vorgesehen, es kommt zu einer Verflachung und Verfälschung der Vorbilder und zu einem Außerachtlassen von Bedeutungsdimensionen.[125]
'Airport Art' ist laut Ingrid Herrmann untrennbar vom Massentourismus:

> *„In dem Maße, in dem Touristenströme und damit verbundene Nachfrage wuchsen, sind neue Strukturen entstanden, im Handel wie auch im Handwerk."*[126]

Folglich handelt es sich hierbei um eine relativ junge Erscheinung auf dem afrikanischen Kunstmarkt. Eine weitere Eigenschaft, welche der 'Airport Art' zugesprochen wird ist die Verwendung billiger Werkstoffe bei der Herstellung der Objekte, die Produktion wird in

---

[123] Pollig, Herrmann: Airport Art. Aus: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Airport Art – Das exotische Souvenir, Exotische Welten - Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen 1987, S. 8.
[124] Ibid, S. 9.
[125] Ibid, S. 10.
[126] Herrmann, Ingrid: Haben Sie das gleiche in Rot?. In: Herrmann (Hrsg.): Airport Art – Das exotische Souvenir, Exotische Welten - Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen 1987, S. 18.

vielen Fällen aus Kostengründen im Ausland gefertigt[127]. Die Nachfrage der Käufer beeinflusst die Produktion maßgeblich, das kann so weit führen, dass neue Kulturformen entstehen, wie es der Fall von 'Massai-Masken' war: Masken repräsentieren typische Objekte des westafrikanischen Kunstschaffens, in der Kultur der Massai kamen diese nie vor[128]. Die Nachfrage der Touristen in Ostafrika an Masken führte aber dazu, dass die Masken dort hergestellt wurden und als vermeintlich 'traditionelle' Objekte zum Verkauf angeboten wurden.[129] Die wachsende Popularität der 'Airport Art' lässt sich ebenfalls mit dem Verbot der Ausfuhr an Tiertrophäen erklären[130], wodurch sich die Auswahl an Souvenirs einschränkte und sich so neue Formen entwickelten.

Betrachtet man diese 'Kunstform', so stellt sich unweigerlich die Frage, ob 'Airport Art' nicht eine konzentrierte Form von exotischen Objekten ist. Eckhard Nordhofen bezeichnet den Tourismus als eine industrialisierte Form des Exotismus, der konsumierend das vernichtet, in was er vorgibt, verliebt zu sein:[131]

> *„Der Exotismus unserer Kultur ist die Kompensation der Schuld, die der Europäer als Profiteur der zivilisatorischen Hardware in seinen ehrlichen Stunden ahnt. (...) Europa, ein greinender Moloch, hat Mitleid mit den Opfern, die er verspeist. Der Exotismus ist seine symbolische Entsühnung.[132]"*

Exotismus sollte aber nicht nur am europäischen Blick gegenüber anderen Kulturen definiert werden, sondern vielmehr als eine Scheinauseinandersetzung mit fremden Welten, diese Auseinandersetzung kann als Projektionsfläche eigener, ausgeschlossener, aber dennoch ersehnter Möglichkeiten gesehen werden.[133] In diesem Sinne entspricht 'Airport Art' einer

---

[127] Pollig, Herrmann: Airport Art. Aus: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Airport Art – Das exotische Souvenir, Exotische Welten - Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen 1987, S. 12.

[128] Göltenboth, Dieter: Massai, die Vermarktung des „edlen Wilden". In: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Airport Art – Das exotische Souvenir, Exotische Welten - Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen 1987, S. 42.

[129] Pollig, Herrmann: Airport Art. In: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Airport Art – Das exotische Souvenir, Exotische Welten - Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen 1987, S. 13.

[130] Göltehnboth, Dieter: Makondeschnitzer in Ostafrika. In: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Airport Art – Das exotische Souvenir, Exotische Welten - Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen 1987, S. 52.

[131] Nordhofen, Eckahrd: Der greinende Moloch – Philosophische Motive des Exotismus. In: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, Wüttembergischer Kunstverein 1987, S. 39.

[132] Nordhofen, Eckahrd: Der greinende Moloch – Philosophische Motive des Exotismus. In: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, Wüttembergischer Kunstverein 1987, S. 39..

[133] Hauser, Linus: Ideelle Ausbeutung der Exoten oder versöhnender Tanz der Standpunkte – Ethische Standpunkte des interkulturellen Dialogs. In: Pollig, Herrmann (Hrsg.): Exotische Welten – Europäische Phantasien., Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, Wüttembergischer Kunstverein 1987, S. 40.

Darstellungsform des Exotischen, denn die Objekte stellen lediglich abgeflachte Abbildungsformen der eigentlichen Vorbilder dar. Dabei werden einzelne Elemente der jeweiligen Kunstobjekte, welche als Vorbilder dienten und in der Ausgangskultur von großer Bedeutung waren, vereinfacht oder gar fallen gelassen, da sie vom Käufer weder gefordert noch verstanden werden. Es könnte bei der 'Airport Art' auch die Rede von 'Kunstimitationen' sein. Somit ist zu den wichtigsten Eigenschaften des 'Airport Art' ein Mangel an Authentizität zu zählen. Authentizität kann als eine Referenz an die Vergangenheit eines Werkes definiert werden:

> *„Autrement dit, dans certains arts la notion d'authenticité a un sens, et elle est définie par l'histoire de production d'une œuvre (…).“*[134]

In diesem Zusammenhang werden all jene Objekte als authentisch bezeichnet, die ihres Sinnes nicht beraubt worden sind und in welchen sich das Fortbestehen alter Riten und Gebräuche der jeweiligen Kultur spiegelt:

> *„Now authenticity retains a parallel with the traditional structure by still referring works of art to origins: but that reference is not eternal: art is authentic the more clearly it is autonomous, when its value is distinctive to its aesthetic character. Every art presupposes rules and standards by which it is made possible, and the authenticity of a work turns to its relation to and development of that origin.“*[135]

Der Zeit- oder Vergangenheitsbezug ist dabei eine der wichtigsten Eigenschaften von authentischen Kunstwerken:

> *„Le rapport au temps est une donnée fondamentale des objets authentiques. Ceux-ci doivent, grâce à la rupture, illustrer la continuité d'une époque aux origines floues, suffisamment mystérieuses voire mythiques pour que les objets soient impossibles à dater.“*[136]

---

[134] Genette, Gérard: L'oeuvre d'art. Immanence et Transcendance. Paris, Èditions du Seuil 1994, S. 22.
[135] Gaskell, Iran; Kemal, Salim: Performance and authenticity. In: Gaskell, Iran; Kemal, Salim (Hrsg.): Performance and authenticity in the arts. Cambridge, Cambridge University Press 1999, S. 4.
[136] Rosselin, Céline; Warnier, Jean-Pierre: Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité. Paris, Éditions L'Harmattan 1996, S. 235.

Eine weitere wichtige Eigenschaft von authentischen Objekten sind Spuren der Herstellung, die als Garantie gesehen werden können, dass die Objekte nicht industriell hergestellt wurden:

> *„Un objet authentique sera considéré comme tel grace à des empreintes particulières : que ce soit celle des estampilles (…) ou celle encore plus recherchée de la trace de l'homme (…). Pour opérer la rupture, l'objet authentique doit donner l'impression d'être le résultat d'un geste humain et non mécanique.“*[137]

Sidney Kasfir weist bei der 'Airport Art' weiter auf die Problematik der Rezeption hin. Laut der Autorin entsprechen nicht unweigerlich alle Objekte, die Touristen zum Verkauf angeboten werden, der Kategorie 'Airport Art'. Es kann sich dabei auch um diverse Formen des Kunsthandwerks handeln, die aber als 'Airport Art' wahrgenommen werden:

> *„At the same time it is richly layered example of how the West has invented meaning (and in this case denied authenticity) in African Art. (..)We have seen then that the „tourist“ in „tourist art“ is not the crucial distinction that keeps Western authorities from admitting it to the canon. Rather it is the belief that it is cheap, crude and mass-produced.*[138]*“*

Die Unterschiede zwischen 'Airport Art' und Kunsthandwerk sind nicht immer klar sichtbar. Kunsthandwerksobjekte werden zunächst in der Regel nicht in großer Anzahl hergestellt, die Produktion dieser Objekte ist im Grunde nicht an Massentourismus gebunden. Das Problem der Unterscheidung entstand, weil sich im Repertoire der 'Airport Art' nicht nur Imitationen von Skulpturen befinden sondern auch Gebrauchsgegenstände, die wiederum Imitationen des Kunsthandwerks darstellen.

Nicht nur die Trennung zwischen 'Airport Art' und Kunsthandwerk erweist sich in manchen Fällen als schwierig, ebenfalls die Grenzen zwischen afrikanischer Kunst und afrikanischem Kunsthandwerk scheinen nicht klar definiert zu sein. Im Werk von Obi Mordi wird zwischen

---

[137] Rosselin, Céline; Warnier, Jean-Pierre: Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité. Paris, Éditions L'Harmattan 1996, S. 239f.

[138] Kasfir, Sidney: African Art and Authenticity: A Text without a Shadow. In: Oguibe, Olu; Envezor, Okwui (Hrsg.): Reading the contemporary – African Art from Theory to the Marketplace. London, Institute of International Visual Arts 1999, S. 100.

Handwerk und Kunst nicht unterschieden. Der Autor begrenzt zwei Bereiche des (präkolonialen) Kunstschaffens[139]:

1. Repräsentationskunst: Kunstwerke, die Hofinsignien darstellen, Erinnerungsobjekte an verstorbene Führer, Objekte zur Ehrung der noch Lebenden.
2. Gewerbekunst: Schönheitskunstgegenstände (Schmuck, Körpermalerei), Textilkunst, Gebrauchsgegenstände.

In beiden Bereichen waren Handwerker/Kunsthandwerker tätig. Werner Schmalenbach schrieb in seinem Werk, dass selbst wenn Skulpturenschnitzer ein hohes Ansehen genießen konnten, so waren die Werke im Verständnis der Bildhauer nicht Kunst, sondern handwerkliches Gebrauchsgut.[140] Der Beruf des Künstlers, wie er im heutigen (westlichen) Sinne verstanden wird, ist somit an die koloniale und postkoloniale Zeit gebunden, als sich in afrikanischen Ländern südlich der Sahara ein Markt mit zeitgenössischer Kunst entwickelte. Pierre Gaudibert betont, dass die 20er und 30er Jahre besonders entscheidend für diese Entwicklung waren, weil in jener Zeit westliche Kunsttechniken im Afrika südlich der Sahara eingeführt wurden[141], zur gleichen Zeit datieren auch die ersten Ausstellungen afrikanischer Künstler im Ausland.[142] Dabei darf aber nie vergessen werden, dass der Künstler in den meisten Fällen nicht von seiner Kunst leben konnte und somit gezwungen war, auch ein Handwerk auszuüben oder das Land zu verlassen. Gründe hierbei lagen in der Schwäche des Kunstmarktes im In- und Ausland für afrikanische Kunst, in der schwierigen Situation der Kunstkritik auf dem afrikanischen Kontinent, in der Isolierung vieler Künstler und in teuren Materialkosten (aufgrund des Importes).[143] An dieser Situation hat sich bis zum heutigen Zeitpunkt nur wenig verändert, nach wie vor können die meisten afrikanischen Künstler nicht von ihrer Kunst leben. Da Kunsthandwerksobjekte weder an Massentourismus noch an Massenproduktion gebunden sind, kann nicht von einem Verlust der Authentizität oder von einer Präsenz einer exotischen Dimension gesprochen werden. Authentisch sind diese Objekte, selbst wenn sie in keinem direkten Zusammenhang mit traditionellen Darstellungsmustern stehen, weil sie für einen bestimmten Gebrauch geschaffen wurden (im Unterschied zur eher sinnentleerten 'Airport Art') und dabei weder absichtlich an Material

[139] Mordi, Obi: Das geistig-kulturelle Umfeld schwarzafrikanischer Kunst. Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1995, S. 26ff.
[140] Schmalenbach, Werner: Kraft und Maß – zur Ästhetik der schwarzafrikanischen Kunst. In: Schmalenbach, Werner (Hrsg.): Afrikanische Kunst. München, Prestel Verlag 1988, S. 10.
[141] Gaudibert, Pierre: L'Art africain contemporain. Paris, Editions Cercle d'Art 1991, S. 21.
[142] Ibid, S. 27.
[143] Gaudibert, Pierre: L'Art africain contemporain. Paris, Editions Cercle d'Art 1991, S. 46.

noch an der Ausführung ’gespart’ wurde. Eine exotische Dimension beinhalten diese Objekte nicht direkt, da sie nicht als Versatzstücke der eigenen Kultur für einen Fremden geschaffen wurden. Es kann durchaus vorkommen, dass diese Objekte exotisch beladen werden, indem sie von einem Fremden gekauft und ihres Gebrauchszieles beraubt werden. Doch spielten diese Faktoren bei der Herstellung keine Rolle, es ist eine nachträgliche und vom ’Produzenten’ unbeabsichtigte Bedeutungsänderung. Folgende Definitionskriterien könnten folglich für Objekte des Kunsthandwerks angeführt werden:

1. Ausführungskriterium: Die Technik muss ein solides Niveau des Kunsthandwerkskönnens nachweisen. Das verwendete Material sollte ebenfalls von guter Qualität sein, dies ist aber aufgrund der schwierigen Lebensumstände in Afrika nicht immer möglich und daher nicht ausschlaggebend.
2. Gebrauchskriterium: Es handelt sich um funktionstaugliche Gebrauchsgegenstände, wie sie im Alltag von Einheimischen verwendet werden.
3. Authentizitätskriterium: Die Objekte werden nicht als exotische Reiseandenken hergestellt, weder die Größe, das Material noch die Ausführung wurden in dem Maße verändert, dass ein Gebrauch nicht mehr möglich wäre.

In der Realität ist es aus den angeführten Gründen schwierig, stets eine klare Trennung zwischen Kunst, Kunsthandwerk und ’Airport Art’ zu schaffen. Die genannten Definitionsansätze sollten daher als Hilfen verstanden werden, welche es in entsprechenden Situationen erleichtern können, eine Zuordnung vorzunehmen. Es ist erforderlich, situationsspezifisch vorzugehen und nicht den Fehler einer verallgemeinernden Sicht afrikanischer Kunst zu machen. Dieser ist in der Literatur verbreitet, indem von afrikanischer Kunst als einer zusammengefassten Einheit gesprochen wird oder die Rede von zusammenfassenden Definitionskriterien ist, welche im Endeffekt viele Aspekte nicht berücksichtigen können. Wie nun ersichtlich ist, ist eine Trennung zwischen Kunst und Kunsthandwerk für den Forschungsgegenstand nicht sinnvoll. Es soll lediglich die Trennung zwischen Kunst und ’Airport Art’ durchgeführt werden, da die Objekte des letzteren Bereiches unter anderen Kriterien geschaffen werden als Objekte des ersten Bereiches.

# 2. Expo 67: Exotisierung oder Nicht-Beachten afrikanischer Kunst?

## 2.1 Expo 67 und die Tradition der Weltausstellungen

Von der Weltausstellung 1967 in Montréal kann als von einem Beginn einer stärkeren Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst in Québec gesprochen werden. Zunächst sollte geklärt werden, wie weit die *Expo'67* eine Neuerung bei afrikanischen Präsentationen im Hinblick auf die Tradition der Weltausstellungen dargestellt hat.

Obwohl die erste offizielle Weltausstellung *„The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations"* vom 1. Mai 1851 bis 11. Oktober 1851 in London statt fand, lassen sich die Wurzeln der Weltausstellungen bereits 1798 in Frankreich finden. Am 17. September wurde auf dem Marsfeld in Paris eine Ausstellung eröffnet, welche als Vorläufer für die Weltausstellungen bezeichnet werden kann.[144] Die Ausstellung fand auf die Initiative des Innenministers François de Neufchâteau statt, welcher am 26. August 1798 alle Departements und Bürger Frankreichs aufforderte, ein „Spektakel neuen Typs, eine öffentliche Ausstellung der Produkte der französischen Industrie" zu veranstalten.[145] An dieser Ausstellung nahmen 110 Aussteller teil, Gewerbe und Kunst wurden präsentiert und neue republikanische Maß- und Gewichtseinheiten wurden vorgestellt.[146]

Die Organisatoren der ersten Weltausstellung in London war die *Royal Society for Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce*[147] unter dem Vorsitz von Prinz Albert, welche bereits nationale Ausstellungen von 1847 bis 1849 veranstaltete. Unter den ausländischen Teilnehmern herrschte eine große Mehrheit an europäischen Ausstellern, in erster Reihe der Deutsche Zollverein (1.597 Aussteller), weiter Österreich (647), Belgien (512), Dänemark (53), Spanien (300), Frankreich und Algerien (1.560), Griechenland (62), Niederlande (114), Italien (277), Portugal (264), Russisches Zarenreich (376), Schweden und Norwegen (117) und die Schweiz (278).

---

[144] Teschler, Clara: 1798 Paris – Eine Ausstellung neuen Typs. In: Damals Spezial: Einfach gigantisch – 150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000. Nr. 3, Jahrgang 1998, S. 7.
[145] Ibid.
[146] Ibid.
[147] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 58.

Nordamerika war durch die USA mit 599 Ausstellern vertreten, Lateinamerika durch Bolivien, Chile, Mexiko und Santo Domingo mit jeweils einem Aussteller, Brasilien mit vier und Grenada mit fünf Teilnehmern. Asien war durch Objekte aus China (38), Persien (10) und Türkei vertreten. Afrika war durch keinen Teilnehmer vertreten, es wurden nur Objekte aus Ägypten (391) und Tunesien (189) ausgestellt.[148] Den Ausstellern wurden bei der Weltausstellung Preise von einer internationalen Jury verliehen, sie bestand aus 314 internationalen Mitgliedern und bewertete die Qualität der ausgestellten Objekte nach einem ausgewählten Standard.[149] Bei den verliehenen Preisen handelte sich entweder um die *Council Medal* oder um die *Prize Medal*. Der erstgenannte Preis wurde für Produkte verliehen, die sich durch besondere Neuerungen auszeichneten. Die *Prize Medal* wurde für die Qualität der Produkte verliehen, in dieser Kategorie gab es mehrere Abstufungen.[150]

Die Struktur und Funktion der ersten Weltausstellung war für die Weltausstellungen der folgenden Jahrzehnte maßgeblich, bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts können die Weltausstellungen als industrielle Großmessen betrachtet werden. Sie brachten nationalstaatliche Volkswirtschaften miteinander in Beziehung, dienten als Hilfe bei weltweiter Absatzförderung und boten Informationen über den erreichten Stand der Technik sowie über die Entwicklungstendenzen in der Industrieproduktion und im Kunstgewerbe.[151]

Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts können mit großen Märkten verglichen werden, die an den Ausstellungen verliehenen Preise waren unter den Ausstellern begehrt, diese Auszeichnungen standen für Qualität und Verkaufsgarantie.[152] Diese Verkaufsfunktion der Weltausstellungen veränderte sich maßgeblich mit der Zeit:

> *„Mais cet abandon ne signifie pas pour autant que la „vente“ n'en constitue plus le fondement. On diffuse à l'exposition des genres de vie, liés à des représentations nationales attrayantes, à des constructions politiques ou idéologiques dont on vante les mérites, ou à des visions de la société future idéalisées par les usages de la science et la technique.“*[153]

---

[148] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 58.
[149] Ibid, S. 59.
[150] Ibid.
[151] Boelcke, Dr.Willi A.: Vom Nutzen der Weltausstellungen. In: Damals Spezial: Einfach gigantisch -150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000. Nr. 3, Jahrgang 1998, S. 27.
[152] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 6.
[153] Ibid.

Einzelne Industrieprodukte wurden ab dem 20. Jahrhundert an den Weltausstellungen nicht mehr zum Verkauf angeboten, es waren vielmehr Lebensstile und Konsumwelten, welche den Besuchern angeboten wurden. Waren zu Beginn der Weltausstellungen vor allem wirtschaftliche und politische Motivation dominierend, so wurde im Laufe der Entwicklung das Bestreben nach Unterhaltung immer stärker:

> *„Tout devient spectacle et passe par lui, jusqu'à la science qui en utilise les moyens pour faire passer son message. La seule zone de calme, de méditation, est l'exposition des beaux-arts qui représente le lieu où se réfugie une certaine qualité de culture."*[154]

> *„Mit der Abkehr von Weltausstellungen als einer Art industrieller Olympiade erhielt der Mensch die Chance, stärker in den Mittelpunkt zu rücken (...). Die ungewöhnlich erfolgreiche Expo 67 in Montreal nahm die Übersetzung des Buchtitels von Antoine de Saint-Exupéry zum Hauptthema: „Der Mensch und Seine Welt"; dies wurde zur Philosophie der Ausstellungsplaner."*[155]

Mit dem fortschreitenden Niedergang der ursprünglichen Ausstellungskultur (also den wirtschaftlichen Interessen) rückten die Konsum- und Vergnügungsangebote an den Ausstellungen immer mehr in den Vordergrund, die Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts könnten daher als Pilgerplätze internationalen Massentourismus bezeichnet werden.[156]
Von Beginn an hatten die Weltausstellungen neben der Verkaufsfunktion auch eine klassifkatorische Funktion: Eine Ordnung nach Ähnlichkeitsprinzip sollte einen Vergleich der ausgestellten Objekte ermöglichen:[157]

---

[154] Burhammer, Yvonne: Comment fait-on l'exposition des expositions universelles?. In: Union centrale des arts décoratifs/Musée des arts décoratifs: Le livre des expositions universelles 1851-1989. Paris, Union centrale des arts décoratifs/Musée des arts décoratifs 1983, S. 12.
[155] Boelcke, Dr.Willi A.: Vom Nutzen der Weltausstellungen. In: Damals Spezial: Einfach gigantisch – 150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000. Nr. 3, Jahrgang 1998, S. 28.
[156] Ibid.
[157] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 21.

*„(...) agencer intellectuellement les contenus de l'exposition et lui conférer ainsi une colonne vertébrale qui l'articule, lui donne du sens, la rend lisible; présenter des produits, selon la logique et l'intérêt du producteur ou du commerçant, dans des compositions utiles à l'entreprise qui les fabrique, au visiteur qui les achète, à l'expert qui les évalue."*[158]

Mitte des 19. Jahrhunderts erfuhr das klassifikatorische System der Weltausstellungen eine rapide Entwicklung, bedingt durch wissenschaftliche Errungenschaften (Theorien von Darwin, Genealogie in den klassifikatorischen Methoden von Auguste Comte, chemische Klassifikation von Medeleiev). Bis dahin war die Klassifikation an den Weltausstellungen ausschließlich industrieller Natur[159], mit dem wissenschaftlichen Einfluss veränderte sich die Konzeption der Ordnung: Klassizifieren wurde mit Wissen verbunden:[160]

*„Les classifications des premières expositions traduisent les hésitations de leurs concepteurs face à des exigences contradictoires: aménager les classifications d'une part, pour satisfaire les préoccupations complexes, telles que favoriser des intérêts nationaux ou remplir des ambitions intellectuelles; établir d'autre part des classifications industrielles qui permettent les comparaisons entre nations et suscitent la participation des industriels exposants. Ce dernier objectif détermine largement les classifications."*[161]

Die Weltausstellung von 1876 in Philadelphia stellte einen Wendepunkt dar, zum ersten Mal bestimmte die Gebäudeaufstellung die Klassifikation:

*„(...) la conception moderne d'exposition prend ici tout son sens – un espace ordonné à destination du visiteur: les inventaires en extension évoluent vers les classifications en compréhension."*[162]

---

[158] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 21.
[159] Ibid, S. 25.
[160] Ibid, S. 21.
[161] Ibid, S. 24.
[162] Ibid, S. 27.

Mit der Weltausstellung 1939 in New York wurde das alte klassifikatorische System gänzlich aufgegeben, die Ausstellung war in neun thematische und geographische Zonen geteilt.[163] Die Zonen wurden von einem Gesamtthema ausgehend bestimmt, das Thema der damaligen Ausstellung war *„Democracity“*.[164] Ein wichtiger Schritt für den Funktionswandel der Weltausstellungen war neben den politischen Gegebenheiten die 'Uniformierung' der Ausstellung. In der Konvention von 1928 wurde die Universalität der Weltausstellung definiert, und die Dauer der Ausstellung auf sechs Monate beschränkt[165]:

> *„En effet, le qualificatif d'universel n'est pas neutre, mais valorisant dans le contexte de compétition nationale et commerciale, ce qui pousse de multiples expositions d'importance médiocre à s'en emparer: le label est porteur de dividendes symboliques et matériels.“*[166]

Im zweiten Artikel der genannten Konvention von 1928 wurde auch festgehalten, nach welchen Kriterien eine Ausstellung als eine universelle oder spezielle Ausstellung bewertet werden soll:

> *„Une exposition est générale lorsqu'elle comprend les produits de l'activité humaine appartenant à plusieures branches de la production ou qu'elle est organisée en vue de faire ressortir l'ensemble des progrès réalisés dans un domaine déterminé (...).“*[167]

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Symbol der Weltausstellungen bedeutend, ein stilisiertes Logo, mit welchem das offizielle Thema der jeweiligen Weltausstellung verbunden wurde.[168] Das klassifikatorische System wurde aufgegeben, bei der Weltausstellung 1958 in Brüssel lag die Verantwortung bei den Ausstellern, sich in eine Kategorie ihrer Wahl einzuschreiben.[169] Zum ersten Mal nahmen auch internationale Organisationen als Aussteller teil.[170] Dieses System wurde bei den Ausstellungen 1962 in Seattle und 1967 in Montréal beibehalten:

---

[163] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 35.
[164] Ibid.
[165] Ibid, S. 11.
[166] Ibid, S. 9.
[167] Ibid, S. 33.
[168] Ibid, S. 10.
[169] Ibid, S. 36.
[170] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 18.

*„Dans les dernières expositions du siècle, à Seville par exemple, il se confirme que le thème est bien l'élément organisateur de l'exposition, de sa disposition spatiale comme de sa structure conceptuelle."*[171]

Funktionstechnisch diente die Weltausstellung von 1967 in Montréal also nicht in erster Linie industriellen oder wirtschaftlichen Interessen, sondern einer Demonstration menschlicher Errungenschaften, das Hautthema bildete dabei den Ausstellungsleitfaden. Zum ersten Mal konnten sich 1967 unabhängige afrikanische Staaten an einer Weltausstellung präsentieren, und die Frage ist berechtigt, ob es hierbei zu einer neuen Präsentation Afrikas kam, verglichen mit den vorhergehenden Weltausstellungen.

Das erste Mal wurde Afrika an der Weltausstellung von 1855 in Paris präsentiert, dabei handelte sich jedoch um eine Ausstellung algerischer Produkte, unter dem Begriff „Afrika" wurde also zunächst der nordafrikanische Raum verstanden.[172] Erst mit der Ausweitung des britischen und französischen Kolonialbesitzes verstärkte sich um 1880 das Interesse am gesamten afrikanischen Kontinent, bis hin zu einer Propaganda für die Kolonien, wie es der Fall an der Weltausstellung von 1887 in Brüssel war.[173] Es wurden neben Kunstobjekten, Elfenbein und Textilien auch Einheimische aus Kongo vorgeführt:

*„In einer Zeit, in der die Kolonialisierung des Kongos energisch vorangetrieben wurde, setzte die Brüsseler Regierung in Trevueren mit großem Geschick die afrikanische Kunst ein, um bei den Belgiern Interesse, ja, wie zeitgenössische Beobachter fasziniert meinten, „die Liebe zu einer Kolonie" zu wecken."*[174]

Der für die Kolonien eingeräumte Platz an den Weltausstellungen verdoppelte sich zwischen 1889 und 1900, die zur selben Zeit stattfindenden Kolonialausstellungen bezeugen das starke Interesse an diesen Gebieten (von einem wirklichen Aufkommen der Kolonialausstellungen kann ab 1883 gesprochen werden[175]).

Die Präsentation afrikanischer Kolonien und afrikanischer Kunst an den Weltausstellungen und Kolonialausstellungen beinhaltete bis zur Unabhängigkeit Afrikas neben politischen und

---

[171] Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992. Paris, Flammarion 1992, S. 37.
[172] Karstens, Kay: Pittoresk und instruktiv. In: Damals Spezial: Einfach gigantisch – 150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000. Nr.3, Jahrgang 1998, S. 48.
[173] Ibid, S. 50.
[174] Ibid, S. 51.
[175] Leprun, Sylviane: Le théâtre des colonies. Paris, L'Harmattan 1986, S. 11.

wirtschaftlichen Beweggründen auch paternalistische, zivilisatorische und ethnologische Motive. Eine autonome und vom kolonialisatorischem Kontext gelöste Präsentation wurde erst mit der Unabhängigkeit der afrikanischen Länder möglich, es ist jedoch fraglich, ob diese schon 1967 in Montréal wahrgenommen werden konnte. Die Präsentation afrikanischer Kunst an der *Expo'67* war in erster Linie anthropologisch, sie wurde nicht von afrikanischen Staaten inszeniert, sondern von einem internationalen Komitee organisiert, in diesem Bereich kann also von keiner neuen Selbstdarstellung gesprochen werden.

Obwohl die Organisation der *Expo'67* bemüht war, den afrikanischen Teilnehmern gleiche Rechte einzuräumen wie den anderen Ausstellern, so kam es dennoch zu einem Ungleichgewicht: Bis auf Äthiopien wurden die afrikanischen Teilnehmer in einem Pavillonkomplex 'zusammengefasst', sie genossen, im Vergleich zu anderen Teilnehmern, geringeres Interesse der Presse und ebenfalls das Fernsehen setzte sich nicht mit allen afrikanischen Teilnehmern auseinander. Als ein neues Phänomen kann an dieser Weltausstellung die Selbstvermarktung und Selbstexotisierung afrikanischer Teilnehmer bezeichnet werden. Reportagen im Fernsehen belegen, dass die jungen afrikanischen Staaten die Teilnahme an der Weltausstellung als eine neue Chance sahen, potentielle ausländische Investoren zu gewinnen, indem Berichte ausgestrahlt wurden, in welchen das große wirtschaftliche Potential der Staaten in einer idealisierten Art und Weise angepriesen wurde:

> *„Brüssel, Montreal, Osaka und schließlich Sevilla bildeten eine Tribüne für immer mehr unabhängige europäische Nationen, die gleichberechtigt ihren Platz einnahmen. Kritiker bemängelten jedoch, dass die Einbeziehung der sich entwickelnden Staaten in eine Veranstaltung der Industrienationen problematisch bleibe; der Nord-Süd-Dialog habe auf den Weltausstellungen noch keine Bedeutung gewonnen."*[176]

[176] Karstens, Kay: Pittoresk und instruktiv. In: Damals Spezial: Einfach gigantisch -150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000. Nr.3, Jahrgang 1998, S 52.

## 2.2 Formen und Ambivalenzen der Präsentation Afrikas und afrikanischer Kunst and der Weltausstellung 1967 in Montréal

Die Weltausstellung von 1967 war für Québec ein Ereignis von großer Bedeutung, dessen Popularität bisher durch kein Anderes erreicht werden konnte, wie folgendem Zitat zu entnehmen ist:

> *„On attribue aux années 1960 et 1970 les plus belles utopies mais aussi plusieurs réalisations sociopolitiques durables. Au plan des valeurs sociales et au plan économique, ces années ont acquis dans l'immaginaire collectif le statut d'années fondatrices. Elles ont vu naître un Québec ouvert sur le monde, fier de lui-même, conscient de ses forces et de ses faiblesses (…). (…) ils ont visité Expo'67, vitrine du monde, mais aussi reflet de la modernité de leur propre société. Rentrés chez eux, ces visiteurs se sont inscrits, eux et leurs enfants, à des cours d'„arts plastiques", de musique, de céramique, à des ateliers de toutes sortes. Ils ont travaillé, consommé et voyagé comme jamais auparavant."*[177]

Wird dieses Zitat der beiden Autoren des Werkes zur Studie der Gesellschaft in Québec der 60er und 70er Jahre betrachtet, so scheint es keinen Zweifel daran zu geben, dass die *Expo'67* eine Veränderung des Konsumverhaltens der Bevölkerung Québecs gegenüber der Kunst zur Folge hatte. Es muss aber die Frage geklärt werden, ob diese Veränderung des Konsumverhaltens auch eine Veränderung der Präsentationen und Rezeptionen afrikanischer Kunst in Québec implizierte.

Am 13.11.1962 wurde für die Expo'67 Montréal als Austragungsort beschlossen.[178] Unter den drei letzten Kandidaten für die Weltausstellung, hierbei handelte es sich neben Kanada um Österreich und die Sowjetunion, konnte sich schließlich Kanada durchsetzen, die anderen beiden Länder zogen ihre Bewerbungen zurück.[179]

---

[177] De Koninck, Marie-Charlotte; Landry, Pierre (Hrsg.): Déclics Art et Société. Le Québec des années 1960 et 1970. Montréal, Musée de la civilisation (Québec); Musée d'art contemporain de Montréal; Édition Fides 1999, S. 5.

[178] Jasmin, Yves: La petite histoire d'Expo'67. L'Expo'67 comme vous ne l'avez jamais vue. Montréal, Éditions Québec/Amérique 1997, S. 22.

[179] Ibid, S. 17.

Etwa ein Monat nach dem Festlegen des Austragungsortes wurde per Gesetz die *„Compagnie canadienne de l'Exposition universelle et internationale de Montréal 1967"* gegründet[180], welche mit der Organisation der Weltausstellung beauftragt war. Tatsächlich war die Expo'67 ein Projekt von drei Regierungen: Der kanadischen Regierung, der Regierung Québecs und der Regierung von Montréal. Innerhalb dieses Trios lag die meiste Verantwortung bei Jean Drapeau, dem Bürgermeister von Montréal[181]. Ihm ist auch die Idee zuzuschreiben, eigens für die Weltausstellung eine Insel auszubauen, später unter dem Namen *„Ile Notre Dâme"* bekannt. Als Beauftragter der Weltausstellung, mit der Aufgabe, die Welt nach 'Kanada zu holen', wurde Pierre Dupuy genannt, damaliger kanadischer Botschafter in Frankreich.[182]

Das Hauptthema der Weltausstellung, *„Terre des Hommes",* teilte sich in acht Bereiche:

1. *L'Homme interroge l'Univers*
2. *L'Homme à l'œuvre*
3. *Le génie créateur de l'Homme*
4. *L'Homme dans la cité*
5. *L'Homme et la santé*
6. *L'Homme et l'agriculture*
7. *Le Labyrinthe*
8. *Habitat 67*[183]

Die Gründe für die Wahl dieses Themas waren vielschichtig: zunächst sollte die Demonstration der Einheit Kanadas durch die Themenstellung wiedergegeben werden. 1967 wurde das 100-jährige Bestehen des Bundesstaates Kanada gefeiert[184], ein guter Anlass, dieses Jubiläum anlässlich der Weltausstellung würdig in Szene zu setzen. Ob die Einheit Kanadas wirklich so brüchig war, dass diese Demonstration als eine Gegenmaßnahme angesehen werden kann, sei dahingestellt.[185]

---

[180] Jasmin, Yves: La petite histoire d'Expo'67. L'Expo'67 comme vous ne l'avez jamais vue. Montréal, Éditions Québec/Amérique 1997, S. 22.
[181] Fulford, Robert: Remember Expo – A pictorial Record. Toronto, McCelland and Stewart Limited 1968, S. 10.
[182] Ibid, S. 11.
[183] Jasmin, Yves: La petite histoire d'Expo'67. L'Expo'67 comme vous ne l'avez jamais vue, Montréal, Èditions Québec/Amérique 1997, S. 307.
[184] Geschichte der Weltausstellungen: Die Weltausstellung 1967 in Montréal, Ein Fest für die Unabhängigkeit Kanadas. In: http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=17&lang=2&s_typ=16
[185] Ibid.

Weitere Gründe waren politischer Natur: Die Expo'67 sollte eine Weltausstellung werden, welche sich über die Grenzen der Mauer zwischen dem Westen und dem Osten stellte und vermeintliche 'Gegner' auf engstem Raum vereinte. Eine Weltausstellung, die den jungen Staaten eine Möglichkeit bot, sich auf internationalem Boden zu präsentieren. Und schließlich eine Weltausstellung, welche internationale Aufmerksamkeit nicht nur auf Kanada lenkte, sondern vor allem auf die Region Québec, auf die aufstrebende Metropole Montréal.

Von insgesamt 60 Teilnehmern, kanadische Pavillons ausgeschlossen, waren 18 afrikanische Länder an der Expo'67 vertreten. Unter diesen 18 Ländern vertraten Algerien, Marokko und Tunesien den Norden Afrikas. Afrika südlich der Sahara wurde von folgenden Staaten vertreten: Äthiopien, Demokratische Republik Kongo, Elfenbeinküste, Gabun, Ghana, Kamerun, Kenia, Niger, Nigeria, Madagaskar, Ruanda, Senegal, Tansania, Togo und Uganda.[186] Betrachtet man die lediglich die Anzahl dieser Länder proportional zur Gesamtzahl der Teilnehmer, so wird ersichtlich, dass ungefähr ein Drittel der teilnehmenden Länder aus Afrika stammte, was auf eine beachtliche Präsenz des afrikanischen Kontinents schließen ließe. Die Realität verhielt sich aber anders: alle nordafrikanischen Staaten besaßen einen eigenen Pavillon, von den Staaten südlich der Sahara verfügte lediglich Äthiopien einen. Die restlichen Staaten teilten sich Ausstellungsräume am Place d'Afrique. Somit kann also anstatt von 14 Präsentationen lediglich die Rede von zwei großen Komplexen sein.

[186] The Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition: General Report on the 1967 World Exhibition. Ottawa, Volume I Queen's Print 1969, S. 262f.

### 2.2.1 Anthropologische Präsentation afrikanischer Kunst

Einen Teil des Hauptthemas bildete der Bereich „Le génie créateur de l'homme", in vier Ausstellungen sollte die Kreativität des Menschen dokumentiert werden, das Ziel dieser Ausstellungen war es, den Menschen zu zeigen, wie er die Zeit und den Raum überwunden hat:

> *„Qu'on ait choisi l'art pour illustrer le „Génie créateur de l'homme" n'a d'autre part rien d'étonnant. Depuis ses humbles origines, l'art a été un catalysateur d'énergies humaines. C'est lui qui est à la source de toutes les grandes idées qui ont orienté le monde à travers les siècles. C'est à travers lui que, de tout temps, s'est exprimé le grand rêve humain irréalisable mais combien exaltant – d'un accord total entre l'homme et le monde qu'il habite. Mieux que la science, l'art témoigne du génie humain et illustre l'effort constant d'adaptation de l'homme au monde. Voilà ce qui explique qu'on l'ait choisi pour nous parler de la Terre des Hommes."*[187]

Aus diesem Zitat von Richard Gaudreault kann bereits entnommen werden, dass die Rolle der Kunst in diesem Kontext im anthropologischen Sinne aufgefasst wurde: Kunst als ein Mittel des Menschen, sich über Jahrhunderte Ausdruck seiner Wünsche und Vorstellungen zu verschaffen. Zunächst kann also die These aufgestellt werden, dass der Kunst auf der Weltausstellung 1967 andere Bedeutungen und Kontexte entzogen wurden, damit diese als Demonstration menschlicher Fähigkeiten das Gesamtthema „Terre des Hommes" vervollständigt. Die Themenstellung an sich, mit dem Titel „Der Mensch und die Welt", und wie jene aufgefasst wurde (ersichtlich aus den acht Unterbereichen), zeigt eine Orientierung auf die menschliche Existenz.

Bei den Ausstellungen handelte es sich um folgende Ereignisse:

1. *Exposition internationale d'œuvres d'art*
2. *Exposition internationale de sculpture contemporaine*
3. *Exposition internationale d'esthétique industrielle*
4. *Exposition internationale de photographie*

[187] Gaudreault, Richard: Le génie créateur de l'homme. Aus: Expo 67 Montréal Canada: Le Thème Terre des Homme. Montréal 1967, S. 1.

Afrikanische Kunst oder afrikanische Motive waren jedoch nur im ersten und im vierten angeführten Bereich der Kunstausstellungen präsent. Der erste Bereich, die Exposition internationale d'œuvres d'art, vereinte Kunstwerke aus aller Welt, diese Ausstellung fand in einem für diesen Zweck gebauten Museum statt. Es wurde vom Architektenbüro Gauthier entworfen[188], etwa 200 Exponate wurden dort präsentiert.[189] Die Exponate stammten aus Sammlungen von nationalen, regionalen oder städtischen Museen wie auch aus den Beständen privater Sammler. Insgesamt wurden die 200 Exponate aus 120 Sammlungen ausgeliehen, aus 20 verschiedenen Ländern.[190] Das Museum wurde am Hafen gebaut, Cité du Havre, ein quadratisches zweistöckiges Gebäude:

> *„De forme carrée, il est construit sur deux étages (le second surplombant légèrement le premier) et comporte, au centre de chacune de ses façades, une baie vitrée ouvrant sur une petite terrasse en béton. Les murs sont recouverts d'agrégats très pâles, de sorte que, à distance, le bâtiment a l'air presque blanc."*[191]

Wie aus der Auflistung der Länder[192] ersichtlich wird, waren unter den Verleihern keine afrikanischen Länder vertreten, und das obwohl afrikanische Kunst gezeigt wurde. Ebenfalls unter den Mitgliedern des *Comité consultatif des beaux-arts*, welches mit dem Programm der Ausstellung beauftragt wurde befanden sich keine afrikanischen Teilnehmer. Derselbe Fall lag beim Comité exécutif international des beaux-arts vor, zuständig für die Durchführung des Programms.[193] Im Mittelpunkt der Ausstellung stand wieder die Thematik des Menschen in seinem Universum, daraus wurden dann zehn Bereiche entwickelt: Der Mensch *(„L'Homme"),* Der Mensch und die Arbeit *(„L'Homme et les travaux"),* Der Mensch und die Spiele *(„L'Homme et les jeux"),* Der Mensch und die Liebe *(„L'Homme et l'amour"),* Der Mensch und die Natur *(„L'Homme et la nature"),* Der Mensch in der Stadt *(„L'Homme dans la cité"),* Der Mensch und seine Konflikte *(„L'Homme et ses conflits"),* Der Mensch und sein Ideal *(„L'Homme et son idéal"*), Der visionäre Mensch *(„L'Homme visionnaire")* und Der Mensch und das Unendliche *(„L'Homme et l'infini").*[194]

---

[188] Gaudreault, Richard: Le génie créateur de l'homme. In: Expo 67 Montréal Canada: Le Thème Terre des Homme. Montréal 1967, S. 4.
[189] Ibid, S. 2.
[190] Ibid, S. 5.
[191] Ibid, S. 3.
[192] Siehe Anhang, Punkt 1.
[193] Ibid, S. 6f.
[194] Élie, Robert: Man and His World. International Fine Arts Exhibition Expo 67. Montreal, National Gallery of Canada 1967, S. XIII.

In jedem Bereich wurden Kunstwerke aus verschiedenen Epochen und Ländern thematisch zusammengefasst, in fünf Bereichen wurde afrikanische Kunst ausgestellt, es handelte sich dabei um folgende Themen und Werke:

- Der Mensch *(„L'Homme"):*
  „König Shamba Bolongongo", Holzskulptur 54,5 cm hoch, Bushongo (Bakuba), Kongo um 1600.[195]
- Der Mensch und die Arbeit *(„L'Homme et les travaux"):*
  „Jäger, Antilope tragend", Bronzeskulptur 36,2 cm hoch, Königreich Benin, Nigeria, um 1600-1650.[196]
- Der Mensch und die Spiele *(„L'Homme et les jeux"):*
  „Hornspieler", Bronzeskulptur 65 cm hoch, Königreich Benin, Nigeria, 17. Jahrhundert.[197]
- Der Mensch und die Liebe *(„L'Homme et l'amour"):*
  „Ahnenfigur", Holzskulptur 97 cm hoch, Bambara, Mali.[198]
- Der visionäre Mensch *(„L'Homme visionnaire"):*
  „Nimba-Maske", Holzmaske 119 cm hoch, Baga, Guinea, Anfang 19. Jahrhundert.[199]
  „Geistermaske", bemalte Holzmaske 29 cm hoch, Ogowe-Fluss Gebiet, Gabun, 19. Jahrhundert.[200]
  „Maske der geheimen Gesellschaft Bundu", Holzmaske 40cm hoch, Mende, Sierra Leone, um 1900.[201]

Alle Objekte stammten entweder aus präkolonialer oder kolonialer Zeit, sie entsprachen der ersten Kategorie des Modells von Frank Willet, also den „echten Kunstwerken von einheimischen Künstlern für den Gebrauch des eigenen Volkes erstellt". Zeitgenössische Kunst aus afrikanischen Ländern südlich der Sahara wurde nicht ausgestellt.

---

[195] Élie, Robert: Man and His World. International Fine Arts Exhibition Expo 67. Montreal, National Gallery of Canada 1967, S. 42.
[196] Ibid, S. 76.
[197] Ibid, S. 106.
[198] Ibid, S. 146.
[199] Ibid, S. 318.
[200] Ibid, S. 324.
[201] Ibid, S. 330. Eine weiterführende Analyse der Präsentation dieser Objekte vor Ort ist aufgrund des erhaltenen Materials nicht möglich.

Diese Auswahl zeigt nicht nur die mangelnde Akzeptanz und das mangelnde Interesse an zeitgenössischer afrikanischer Kunst, sondern auch eine globalisierende Darstellung des Kunstschaffens in Afrika. Von 200 ausgestellten Exponaten sollten lediglich sieben westafrikanische Objekte das gesamte Kunstschaffen Afrikas südlich der Sahara präsentieren. Die Beschreibungen der Ausstellungsstücke im Katalog, verfasst von Robert Élie[202] unterteilten sich bei sechs von sieben Exponaten grob in folgende Teile: Ehnologische und geschichtliche Einordnung des Exponats, Beschreibung der stilistischen Merkmale und Beschreibung der Funktion des Exponats oder ähnlicher Kunstwerke desselben Kulturkreises. Bei einem Werk, es handelt sich hierbei um die Ahnenfigur der Bambara, im Bereich *„L'Homme et l'amour"* ausgestellt, beschränkte sich der Text auf kurze Vermutungen, weil zum Ausstellungszeitpunkt noch nicht genügend Informationen über dieses Exponat zur Verfügung standen.[203]

Die These, Kunstwerke seien bei dieser Weltausstellung ihrer weiteren Bedeutungen und weiterer Kontexte entzogen worden, um die anthropologische Gesamtdarstellung zu vervollständigen, kann anhand der Präsentation im Ausstellungskatalog bekräftigt werden. Die Texte im Ausstellungskatalog wiesen zwar an einzelnen Stellen Ansätze auf, die Objekte genauer zu erläutern und sie kunsthistorisch einzuordnen, diese Beschreibungen stellten aber nur einen Aspekt der Gesamtpräsentation dar. Diese bestand in erster Linie aus der tatsächlichen Präsentation vor Ort. Am meisten Aufschlüsse dazu kann wieder der Katalog bieten. Im Katalog wurde die Struktur der Ausstellung (Einteilung der Objekte in Kategorien) exakt aufgegriffen. Anhand dieser Quellenlage ist es sicher, dass der Aufbau der Ausstellung es nicht vorsah, die ausgestellten Exponate nach ihren kunsthistorischen Aspekten zu erläutern und zu präsentieren. Im Konsens mit dem Gesamtthema wurden die Kunstwerke thematisch zusammengefasst, ohne Rücksicht auf ihre Herkunft, Bedeutung und Funktion. Auf diese Weise wurden alle ausgestellten Objekte unter anthropologischen Aspekten präsentiert.

Die *Exposition internationale de photographie* bildete den vierten Bereich der Kunstausstellung der *Expo'67*. Die Ausstellung bestand aus 500 Fotografien und wurde im benachbarten Pavillon zum Museum im Hafengebiet gezeigt.[204] Die Werke stammten von 269 Fotografen aus 49 Ländern, die Fotografieausstellung trug den Titel *„Regards sur la terre des hommes*", und hatte Folgendes zum Ziel:

---

[202] Élie, Robert: Man and His World. International Fine Arts Exhibition Expo 67. Montreal, National Gallery of Canada 1967.
[203] Ibid, S. 146.
[204] Gaudreault, Richard: Le génie créateur de l'homme. In: Expo 67 Montréal Canada: Le Thème Terre des Homme. Montréal 1967, S. 21.

*„(...) s'est donné pour but de mettre en lumière tous les aspects de la condition humaine contemporaine, en insistant tout particulièrement sur l'appartenance de l'homme à un milieu et à une collectivité."*[205]

*„L'exposition internationale de photographie souligne les relations nouvelles qui se développent en notre siècle entre l'individu et la collectivité, en cinq cents „regards sur la terre des hommes", telles que vues par 269 photographes de tous les coins du monde."*[206]

Im Unterschied zur *Exposition internationale d'œuvres d'art* sollte hier das zeitgenössische Umfeld des Menschen dargestellt werden. Die Fotografien stammten nicht ausschließlich von professionellen Fotografen, sondern auch von Amateuren: Aus 40.000 eingereichten Fotografien wurden schließlich 500 ausgewählt. Die Auswahlkriterien lagen nicht nur im künstlerischen Wert der Werke, sondern auch im dargestellten Thema.[207]

*„Dans une exposition de ce genre, l'agencement des photos doit obéir à des lois précises, d'où la nécessité de remettre en question constammement le travail déjà fait. Dans ces conditions, on juge une photo non seulement d'après sa valeur intrinsèque mais également compte tenu de sa relation avec les autres photos qui l'accompagnent dans une section donnée."*[208]
*„Si les photographies exposées ici ont contribué à élargir l'image que l'on se faisait de la „Terre des Hommes", alors l'exposition aura atteint son but."*[209]

Afrikanische Teilnahme wurde nur durch einen Fotografen aus Südafrika und einen Fotografen aus Tansania gesichert. Das Ungleichgewicht bei den Teilnehmern entstand durch die zahlreiche Teilnahme US-amerikanischer Fotografen, sie bildeten die Mehrheit, im Vergleich zu den meisten Ländern ist die afrikanische Präsenz nicht zu schwach.[210] Die

---

[205] Ibid, S. 20.
[206] Robert, Guy (Hrsg.): Terre des Hommes – Man and His World. Ottawa, Queen's Print 1967, Seite 67.
[207] Gaudreault, Richard: Le génie créateur de l'homme. Aus: Expo 67 Montréal Canada: Le Thème Terre des Homme. Montréal 1967, S. 20.
[208] Pocock, Philip J.: Exposition Internationale de Photographie – Regards sur la terre des hommes, Toronto, Southam Press Limited 1967, S. 1 (Seiten ohne Nummerierung).
[209] Pocock, Philip J.: Exposition Internationale de Photographie – Regards sur la terre des hommes, Toronto, Southam Press Limited 1967, S. 1 (Seiten ohne Nummerierung)., S. 2.
[210] Siehe Anhang, Punkt 2.

Ausstellung wurde thematisch in 49 Bereiche gegliedert[211], darunter waren in 12 Bereichen afrikanische Motive anzufinden.[212]

Eine Analyse einzelner ausgestellter Fotografien ist an dieser Stelle nicht möglich. Die Gründe liegen bei unzureichenden Informationen zu den ausgestellten Werken. Phillip J. Popock präsentierte die Fotografien in seinem Katalog, der die einzige Quelle zu dieser Ausstellung bildet, ohne weitere Angaben. Weder Titel, Entstehungsdatum, Format noch Beschreibungen zu den Motiven erläuterten die Fotografien. Zu jeder ausgestellten Fotografie befanden sich lediglich Angaben zum Fotografen. In einigen Fällen muss deshalb auch offen gelassen werden, ob das gezeigte Motiv überhaupt Afrika darstellt. Diese unzureichende Materiallage würde lediglich Deskriptionen der ausgestellten Fotografien erlauben. Deshalb erscheint es sinnvoll, die ausgestellten Fotografien analytisch zu einem Ganzen zusammenzufassen.

Unter allen ausgestellten Fotografien mit afrikanischen Motiven befand sich lediglich ein Bild von einem afrikanischen Fotografen. Keine Fotografie zeigte das 'moderne' Afrika, also Stadtszenen oder Industrie, die Motive beschränkten sich auf Naturdarstellungen oder Menschenporträts. Zusammen mit der Tatsache, dass die Beiträge fast ausschließlich von nicht afrikanischen Fotografen eingereicht wurden, könnte gesagt werden, dass der Blick auf das 'moderne' Afrika gar nicht gezeigt werden wollte. Es ist schwer zu urteilen, um welche Präsentation Afrikas es sich bei dieser Ausstellung handelte. Die Thematik der Ausstellung wies anthropologische Aspekte auf, jedoch wurden nicht nur Bilder vom afrikanischen Kontinent auf diese Weise präsentiert, sondern alle gezeigten Fotografien. Vielmehr könnte diese Ausstellung als eine zusätzliche Dokumentation des Hauptthemas gelten. Bilder von afrikanischer Kunst waren in diesem Bereich nicht anzufinden, und obwohl der Bereich aus diesem Grund den Untersuchungsgegenstand gar nicht betrifft, so lassen sich wichtige Rückschlüsse über das von Außen generierte Bild von Afrika gewinnen. Afrika wurde durch Landschaften, Tiere und Menschenporträts vertreten. Das wenig entwickelte industrielle Potential, welches vor allem bei eigenen Präsentationen der afrikanischen Teilnehmer zu finden war, wurde außer Acht gelassen, ebenso wie Szenen die Armut, Gewalt oder politische Aufstände belegen würden. Der Blickwinkel auf den afrikanischen Kontinent richtete sich ausschließlich auf sogenannte ‚gängige Postkartenmotive' (also Landschaften, Menschen und Tiere). Im Vergleich mit den Präsentationen der afrikanischen Teilnehmer, die zwar ihren industriellen Fortschritt in Szene setzen wollten, aber ansonsten genauso ein idealisiertes Bild

[211] Siehe Anhang, Punkt 3.
[212] Siehe Anhang, Punkt 4.

darstellten, kann die Theorie entwickelt werden, dass die Präsentation Afrikas an der Weltausstellung von 1967 einem idealisierten und eingeschränkten Bild des Kontinents entsprach. Für die Idealisierung und Einschränkung gab zwei Gründe: Erstens war es der Ausstellungsrahmen selbst, der keine kritische und realistische Auseinandersetzung mit Afrika erlaubte: eine Weltausstellung ist von ihrem Konzept her bereits idealisierend und entspricht nicht unbedingt der Wiedergabe von realen politischen und wirtschaftlichen Gegebenheiten eines Landes. Von Anfang spielte bei den Weltausstellungen der Verkaufsaspekt eine wichtige Rolle. Ging es bei den ersten Ausstellungen um das Anpreisen von industriellen Gütern, so verlagerte sich das Interesse zunehmend zum Verkauf einer gewissen Unterhaltungskultur, basierend auf einem scheinbaren und vor allem friedlichen Aneinandertreffen fremder Kulturen. Die Expo'67 war eher mit einem oberflächlichen Konsum von Ausdrucksformen eigener sowie fremder Kulturen zu vergleichen, Unterhaltung im ‚exotischen' Rahmen stand im Vordergrund. Zu diesem Präsentationsrahmen passten gegebenermaßen keine Bilder von Armut oder Gewalt, sondern von einer idealisierten Welt.

Der zweite Grund für die Einschränkung und Idealisierung hängt unmittelbar mit dem ersten zusammen: die Teilnehmer selber förderten diese Faktoren. Jedes Land wollte sich von seiner besten Seite präsentieren, sei es um seine politischen Gegner zu täuschen oder zu übertreffen (Kalter Krieg), oder um sich interessant für potentielle Investoren darzustellen (selbstexotisierende Darstellungen afrikanischer Teilnehmer).

### 2.2.2 Selbstexotisierende und globalisierende Präsentation Afrikas und afrikanischer Kunst

Selbstexotisierende Präsentation afrikanischer Kunst und Afrikas war an der Weltausstellung bei der Präsentation der afrikanischen Teilnehmer zu finden: wie sie sich in Szene gesetzt haben und wie sie ihre Kunst präsentierten. Wie schon erwähnt wurde, so besaß von den Staaten südlich der Sahara lediglich Äthiopien einen eigenen Pavillon, die restlichen afrikanischen Teilnehmer teilten sich den *„Place d'Afrique"*. Diese Präsentation könnte als einer der globalisierenden Aspekte der Präsentation bezeichnet werden, weil die teilnehmenden Staaten in einem Komplex 'zusammengefasst' wurden und nach außen hin (architektonisch) keine Möglichkeit besaßen, sich von den anderen Teilnehmern abzugrenzen.

Beschrieben wurden die beiden 'Attraktionen' folgendermaßen:

1. *Äthiopien*

Der Pavillon auf der Insel *Notre Dâme* erstreckte sich über 445m²[213], der Architekt war Jacques Benoit-Barnet aus Addis Abeba.[214]

> *„Approximately 750 yards of crimson canvas form the tent-like roof of the Pavilion. This is attached to a plastic and glass circular base by twelve golden brass lion heads which become water spouts when it rains. The peak of the Pavilion is surmounted by a revolving golden brass "Lion of Judah", and the green, yellow and red banner of the Ethiopian Empire.*
> *Four steles from the ancient city of Axum flank the entrance, an interior exhibits include artefacts from the old Axumite Empire. Early cave paintings are reproduced.*

[213] The Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition: General Report on the 1967 World Exhibition Volume I. Ottawa 1969, S. 296.
[214] Ibid, S. 298.

*More modern Ethiopian works of art include the crown jewels of the kingdom set in an unbreakable glass case.*
*In coffee shop on the mezzanine floor, coffee brewed from freshly ground beans will be served by girls and boys dressed in the costumes of the country's various provinces. Guests, sitting at individual tables under colourful umbrellas, will drink from coffee cups specially designed and made for the Pavillon by Ethiopian craftsmen."*[215]

Weitere Beschreibung des Pavillons von Äthiopien:

*„Avec son lion héraldique pivotant au faîte du bâtiment et montrant à la Terre des Hommes les couleurs et le nom de l'Éthiopie, le pavillon de ce grand pays africain symbolise la majesté d'un empire qui a traversé l'histoire. La forme de cet édifice pourpre et doré, sis dans l'île Notre-Dame (C-466), rappelle les parasols rituels des prêtres d'Aksoum. (…) Sur les parois intérieurs de la tente, des peintures évoquent l'histoire et la légende de l'Éthiopie, la reine de Saba, la bataille d'Adoua, etc. Les stands du rez-de-chaussée illustrent les richesses de l'Éthiopie et leur exploitation. Dans une salle du trône reconstituée, des illustrations expliquent le rôle du monarque et l'administration du pays."*[216]

Aus diesen Beschreibungen geht bereits hervor, mit welchen Mitteln Äthiopien versuchte, sich zu präsentieren: die Glanzleistungen des Königreiches sollten im Vordergrund stehen. Der Pavillon sollte einem Königssitz gleichen, symbolische Figuren wie die goldenen Löwenköpfe und die zeltartige Dachform des Pavillons verstärkten den Eindruck. Die offensichtlich dominante Anwendung goldener Farbe sollte einen Eindruck von royalem Reichtum vermitteln. Diese Faktoren stellten jedoch nur einen Bruchteil der realen Umstände in Äthiopien dar, das Land glich zum gegebenen Zeitpunkt keinem reichen Königreich, sondern hatte ernsthafte wirtschaftliche Schwierigkeiten. Diese Selbstinszenierung, wie sie auch in ähnlicher Form bei anderen afrikanischen Teilnehmern zu finden war, könnte als selbstexotisierend bezeichnet werden.

[215] The Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition: General Report on the 1967 World Exhibition Volume I. Ottawa 1969, S. 298.
[216] Expo67 – official guide. Toronto, Éditions Maclean-Hunter Limitée 1967, S. 139

2. *Place d'Afrique / Africa Place*

Der Ausstellungsplatz erstreckte sich über 4.097 m² auf der Insel *Notre Dâme*.[217]

> *„A complex of red brick pavilions covered by gabled white roofs encompasses a courtyard terraced in red tile and centred by a great shady tree. A stage for entertainment is at one end of the courtyard, a snack bar with terraced tables at the other."*[218]

Jeder afrikanischer Staat hatte auf dem Platz einen Ausstellungspavillon, da die Pavillons aber architektonisch eine Einheit bildeten, und somit keine einzelnen Elemente waren, kann man den *Place d'Afrique* als einen zusammengehörigen Komplex betrachten. Weitere Beschreibung:

> *„In its pavillon (and on the countless occassions of special events) the particular physiognomy and the cultural patrimony of each African nation are presented, as well as its achievements and its contributions, with a view to yet further betterment for Man and His World. The craftsmanship of its artisans, the accomplishments of its painters and its sculptors are also introduced to the visitors. The average Man in the Western World, for the first time, has an opportunity of viewing the products of African industries and of perusing plans for future production."*[219]

Die Präsenz afrikanischer Länder sollte Folgendes zeigen:

> *„For the Universal and International Exhibition of 1967, the participations of the countries from the dynamic and picturesque Continent of Africa is a rare opportunity to show the World the progress which has been achieved.*
> *Each country is able to express its own particular charactere, its sovereignity and its culture, and to promote its trade, its economic expansion and its Tourist industry, in the scope of a distinctive pavilion. Indeed, Africa Place offers a panorama of modern*

[217] The Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition: General Report on the 1967 World Exhibition Volume I. Ottawa 1969, S. 390.
[218] Ibid, S. 391.
[219] Ibid.

*Africa, which it has not been possible to describe in full here, but which will linger the minds of visitor - together with the haunting beat of the drums welcoming them."*[220]

Diese Beschreibung aus dem offiziellen Bericht über die Expo'67 stellt die afrikanische Teilnahme als eine einzigartige Möglichkeit dar, die industriellen Fortschritte der jeweiligen Länder präsentieren zu können. Dies geschah aber in der Realität nur am Rande, soweit aus dem Material über die einzelnen Teilnehmer zu entnehmen ist, wurde die Industrie nur marginal präsentiert: Meist geschah dies durch das Ausstellen einzelner Bodenschätze, welche im betreffenden Land abgebaut werden können. In solchen Fällen sollte nicht unbedingt die Rede von 'economic expansion' sein, sondern eher von einer Präsentation der geologischen Ressourcen. Technische Entwicklungen, wie Industriemaschinen oder landwirtschaftliche Geräte waren nicht anzufinden.
Die Gründe, warum es bis auf den Pavillon von Äthiopien und die Präsentationen der drei Maghreb-Länder keine 'selbständigen' Teilnahmen afrikanischer Länder gab, lagen vor allem im finanziellen Bereich. Pierre Dupuy bereiste in seiner Funktion auch afrikanische Länder:

*„Ils étaient trop jeunes pour avoir réuni les hommes compétents qui leur permettraient de construire chacun un pavillon national avec un budget raisonnable."*[221]

Die Idee der Solidarität, dass afrikanische Länder in einem Ensemble präsentiert werden, soll auch dem Thema der *Expo'67* entsprochen haben.[222] Diese Präsentation entsprach auch der Auffassung vom Pan-Afrikanismus, einer politischen und intellektuellen Bewegung, welche die kulturelle Einheit und politische Unabhängigkeit Afrikas befürwortete.[223] Rückblickend war die Teilname dieser Länder für den Beauftragten ein Erfolg:

*„La présence des Africains sans aucune discrimination à l'Exposition, la part qu'ils ont prise à nos programmes culturels – musique, danse, théâtre – ont contribué à les faire considérer comme un élément important de la civilisation humaine. Nous avons*

[220] The Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition: General Report on the 1967 World Exhibition Volume I. Ottawa 1969, S. 392.
[221] Dupuy, Pierre: Expo ou la découverte de la fierté. Ottawa, Les Éditions de la Presse, 1972, S. 60.
[222] Ibid.
[223] Geiss, Immanuel: The Pan-African Movement. A History of Pan-Africanism in America, Europe and Africa. New York, Holmes & Meier Publishers 1974, S. 3.

*pu rendre hommage à leur âme qui est aussi belle, aussi riche que la nôtre, sinon plus. Car ils n'ont pas encore perdu contact avec la nature."*[224]

Pierre Dupuy spricht an dieser Stelle von einer Präsentation Afrikas ohne Benachteiligung, diese Präsentation fand aber tatsächlich nicht statt. Den afrikanischen Ländern wurde das gleiche Recht wie den anderen Teilnehmern eingeräumt, Nationaltage an der Expo zu feiern, an welchem sich das jeweilige Land durch kulturelle Aktivitäten präsentieren konnte. Meist bekamen diese Teilnehmer an ihrem Nationaltag Besuch von einer politisch prominenten Persönlichkeit aus dem Heimatland. Im Rahmen des offiziellen Programms wurden die afrikanischen Teilnehmer also nicht benachteiligt, die Benachteiligung lag in der globalen Sicht Afrikas im Rahmen der architektonischen Präsentation (Place d'Afrique*)* sowie in der Präsentation in der Presse und in den Fernsehberichten. Im Bereich der Presse kam es zu zwei verschiedenen Präsentationsweisen afrikanischer Länder und afrikanischer Kunst. Auf der einen Seite standen die Expoführer, die um eine ausgeglichene Darstellung bemüht waren, auf der anderen Seite standen Zeitungsartikel, wo nur sehr selten über afrikanische Teilnehmer berichtet wurde.

Der offizielle Expoführer erschien unter dem Titel *„Expo67 – guide officiel / official guide"* und hatte folgende Struktur:

Jeder Pavillon wurde mit einer Zeichnung dokumentiert und beschrieben, in französischer und in englischer Sprache. Die Beschreibungen der ausgestellten Länder beinhalteten historische und geographische Angaben, die Texte wiesen jedoch keine einheitliche Struktur auf. Der Grundaufbau der Weltausstellung spiegelte sich in dem Expoführer wieder, indem Äthiopien als ein eigenständiger Teilnehmer präsentiert wurde, und die restlichen afrikanischen Staaten unter der Rubrik *„Place d'Afrique"* anzufinden waren. Besonders bei den afrikanischen Ausstellern, die am *Place d'Afrique* zusammengefasst waren, sollte im Expoführer der Eindruck vermittelt werden, es handele sich um moderne und aufstrebende Staaten, nicht nur eine Reise, sondern auch eine Investition wert. Dieser Aspekt einer 'Verkaufsschau' kann in den Fernsehberichten wiedergefunden werden, wo Beiträge ausgestrahlt wurden, welche in keiner Weise die Realität in den afrikanischen Ländern zeigten sondern einem längeren Werbeblock glichen. Auf afrikanische Kunst wurde im Expoführer wenig eingegangen, nur an einzelnen Stellen sind Hinweise auf die ausgestellten Exponate zu finden, wie es der Fall bei der Beschreibung Senegals war:

[224] Dupuy, Pierre: Expo ou la découverte de la fierté. Ottawa, Les Editions de la Presse, 1972, S. 61.

*„(…) On présente dans ce pavillon quelques aspects d'une culture, jadis florissante au Moyen Age et qui s'exprime à travers les formes multiples de l'artisanat ancestral: bijouterie ancienne, sculptures sur bois de toute beauté, souvent d'inspiration religieuse, où l'artiste philosophe essaie de traduire dans le bois de la forêt tutélaire sa conception concrète de l'équilibre universel. Le „dialogue" avec les cultures des pays industrialisés s'intensifie, les modes d'expression se diversifient. De nouvelles sources d'inspiration, de nouvelles techniques, de nouveaux besoins naissent. C'est ainsi qu'apparaissent les très belles tapisseries de Papa Ibra TALL, qu'on a comparées aux merveilles d'AUBUSSON en France, les tableaux étonnants de style et de fraîcheur, peints par de jeunes artistes sénégalais. L'artisanat prend deux visages très différents: tandis que le développement du tourisme crée une forme adaptée et commerciale des objets-souvenirs, par réaction les tenants de l'art pour l'art continuent, dans une ferveur quasi mystique, de ciseler avec amour les chefs d'œuvre de l'art sénégalais contemporain.*

*Parallèlement à cette démarche de l'art traditionnel, l'activité* des poètes et des écrivains engendre une abondante littérature (…)."[225]

Unter dem vorhandenen Material befand sich kein Ausstellungsführer, der eine genaue Aufstellung und Beschreibung der präsentierten Kunstobjekte geboten hätte. Dies kann als Indiz gedeutet werden, dass afrikanische Kunst nicht im Vordergrund der afrikanischen Präsentation stand, sondern als ein Unterhaltungsrahmen der Gesamtpräsentationen gedient hat. Ein weiteres Beispiel für einen Expoführer wäre die kompaktere Ausgabe von Françoise Saint-Michel. Hierbei wurde erneut vordergründig der Pavillon von Äthiopien vorgestellt, weiter wurde auf *Place d'Afrique* eingegangen, ohne dass die einzelnen ausstellenden Länder erwähnt wurden. In dieser verkürzten Form ist wieder die Struktur der Expo zu finden, im Unterschied zum offiziellen Expoführer beinhaltet dieser Führer jedoch keine 'verkaufsfördernden' Beschreibungen (da die einzelnen afrikanischen Teilnehmer nicht erwähnt wurden, ist dies nachzuvollziehen). Vielmehr dienten die Beschreibungen dieses Führers als eine Art Attraktionenschau exotischer Dimension, wie diese bildliche Beschreibung des *Place d'Afrique* belegt:

[225] Expo67 – official guide. Toronto, Éditions Maclean-Hunter Limitée 1967, S. 155.

*„Une tempête équatoriale éclate au-dessus de la végétation tropicale. Des corcodiles remuent dans l'eau. On croirait entendre des fauves partout. Mas il y a plus encore."*[226]

Die afrikanischen Teilnehmer standen nicht unbedingt im Mittelpunkt des Medieninteresses, von afrikanischer Kunst an der Expo wurde nahezu nichts berichtet. Die Quantität der Zeitungsartikel bezeugt das mangelnde Interesse, es wurde nicht über alle Teilnehmer berichtet, im Mittelpunkt der Berichterstattung stand bei den afrikanischen Ländern Äthiopien mit einem eigenen Pavillon. Interessant sind an dieser Stelle die Parallelen zu der architektonischen Präsentation: Äthiopien besaß einen eigenen Pavillon und stand somit mehr im Medieninteresse, der *Place d'Afrique* wurde als Einheit wahrgenommen, weshalb auch Berichte über die einzelnen Aussteller des Komplexes von geringerem Interesse für die Medien waren. Qualitativ befasste sich lediglich ein Bericht mit dem Kunstschaffen in Afrika, es war die Rede von Kunsthandwerk, über afrikanische Kunst wurde nicht berichtet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass afrikanische Kunst im Pressematerial unzureichend dargestellt wurde. Die vorhandenen Berichte richteten ihr Augemerk vor allem auf eine exotische Darstellung der Teilnehmer, im Sinne von interessanten Attraktionen, wie es aus folgendem Artikel ersichtlich wird:

- 28. Juni 1967*, Le Devoir*

*„Le premier pays d'Afrique fête"*

Zum Artikel gehört eine Fotografie, welche die Festivitäten des Nationaltages von Uganda belegt:

*„(...) c'est au rythme de tambours primitifs et de coups de canon, bien occidentaux ceux-là, qu'a été accueilli (…) le ministre de l'information et du tourisme, M. A. Ojera, qui représentait le président de cette république fédérale. (…) Du Canada, il a dit que c'est „une terre ou tout est possible", de l'Expo, que c'est „une occasion pour toutes les nations du monde de participer à l'âge d'or". "*[227]

[226] Saint-Michel, Françoise (Hrsg.): Visitez l'Expo 67 avec Bill Bantey. Montréal, Gazette Printing Company 1967, S. 22.
[227] Ibid.

Die Gegenüberstellung der Adjektive 'primitifs' und 'occidentaux' verdeutlicht die Gegensätze, aus welchen das exotische Potential der Berichte geschöpft wurde: Afrikanische Kulturen wurden als primitive, freizügige und faszinierende Völker dargestellt.

Bei den Fernsehberichten über die afrikanischen Teilnehmer und afrikanische Kunst an der Expo 67 lassen sich im Grunde drei Beitragsarten unterscheiden: zunächst die Berichte *„Visite à l'Expo",* hierbei handelte es sich um Präsentationen der Pavillons, weiter waren kurze Berichte im Rahmen der *„Nouvelles"* (Nachrichtensendung) zu sehen, und schließlich Reportagen, die sich mit den ausgestellten Ländern auch außerhalb des Weltausstellungsrahmens befasst haben, darunter fällt die Reportagenreihe *„Terre des autres Hommes".* Im Unterschied zur Presse wurde den afrikanischen Teilnehmern im Bereich des Fernsehens wesentlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Es wurde zwar nicht über alle afrikanischen Teilnehmer berichtet, also kann auch hier die Rede von einem unzureichenden Interesse sein, jedoch setzten sich die vorhandenen Beiträge intensiver mit den Teilnehmern auseinander als es die Presseberichte taten. Aus den Fernsehbeiträgen lassen sich nicht nur Erkenntnisse über die selbstexotisierende Präsentation afrikanischer Länder und afrikanischer Kunst gewinnen, sondern auch über die exotisierenden Faktoren der Berichterstatter. Unter diesen Faktoren sind Mittel zu verstehen, die angewandt wurden, um die Berichte über die afrikanischen Teilnehmer 'exotischer' zu gestalten; darunter fallen zum Beispiel die Musik oder der Kommentar.

Unter der selbstexotisierenden Präsentation der afrikanischen Teilnehmer sind wiederum jene Maßnahmen gemeint, welche von den Teilnehmern angewandt wurden, um sich unter bestimmten Aspekten nach außen hin zu präsentieren. Wirtschaftliche, politische und kulturelle Informationen wurden in den Beiträgen auf ein Minimum reduziert, das nicht unbedingt die Realität wiedergab und den Eindruck vermittelte, bei den afrikanischen Teilnehmern handele es sich um reiche, fortschrittliche und touristisch interessante Staaten. Bei afrikanischer Kunst kann somit aus mehreren Gründen von einer selbstexotisierenden Präsentation gesprochen werden. Zunächst wurden nur gewisse Bereiche des afrikanischen Kunstschaffens an der Weltausstellung präsentiert, es handelte sich dabei in erster Linie um Masken und Statuen. Zeitgenössische Werke waren nicht (oder kaum) vorhanden, der Bereich der 'Popular Art' wurde ebenfalls nicht berücksichtigt. Weiter war die Präsentation der Kunstwerke kontextgelöst, das heißt, dass die Objekte ohne weitere Beschreibung (Zugehörigkeit zu einer Ethnie, Verwendung des Objektes) ausgestellt wurden (soweit es den Berichten zu entnehmen war). Und schließlich spricht die Rolle dieser Kunstwerke an der

Weltausstellung für eine selbstexotisierende Präsentation: sie sollten die Errungenschaften des jeweiligen Teilnehmers dokumentieren, verklärten aber auf diese Weise die Geschichte und das Kunstschaffen, weil die wenigen Objekte das breite Spektrum der Kunst der Ethnien und die Vergangenheit des Landes nicht repräsentieren konnten. Vielmehr entstand der Eindruck eines 'Schaukabinetts', einer Galerie exotischer Waren. Anhand der Analyse folgender beiden Berichte sollen die beiden Problematiken, also die selbstexotisierende Präsentation und die exotisierenden Faktoren, belegt werden:

Die Problematik der exotisierenden Faktoren lässt sich anhand des Beitrages *„Visite à l'Expo"*, ausgestrahlt am 2. September 1967 auf *Radio Canada* (Dauer: 7 Minuten) rekonstruieren. In diesem Bericht sollte der Pavillon der Demokratischen Republik Kongo vorgestellt werden. Dazu wurde zunächst der Pavillon von außen gezeigt, begleitet wurde diese Einstellung von afrikanischer Trommelmusik, die als der erste exotisierende Faktor gesehen werden kann. Das Mittel der Musik wurde dazu genutzt, dem Zuschauer eine 'afrikanische' Atmosphäre zu bieten, das gezeigte Afrika akustisch durch Trommelmusik zu untermalen.

Auf diese Außenaufnahme erfolgte eine Detailleinstellung einer hängenden Karte am Eingang mit dem Text*: „Au coeur de l'Afrique, le Congo est aussi aux premières lignes du combat pour la libération totale du continent."* An dieser Stelle begann der Sprecher mit seinem Kommentar: Das Land wurde als einer der reichsten Industriestaaten Afrikas präsentiert, es war ebenfalls von einer *„richesse du folklore"* die Rede. Parallel zu diesem Text wurden Bilder von der Inneneinrichtung des Pavillons gezeigt. Als der Sprecher von der „richesse du folklore" berichtete, wurden die im Pavillon ausgestellten Statuen gezeigt. Diese Verbindung zwischen Text und Bild bildete den zweiten exotisierenden Faktor: ein Bild erhielt durch den Text eine zusätzliche exotische Dimension. Die Bezeichnung afrikanischer Kunst als 'Folklore-Reichtum' setzte das Kunstschaffen auf die Stufe von (banaler) Volkskreation, dem Zuschauer wurde so der Eindruck vermittelt, es handele sich dabei um Ausdrucksformen exotischer Völker. Weitere Innenaufnahmen des Pavillons zeigten andere ausgestellte Objekte, abgeschlossen wurde der Bericht von einer Aufnahme eines Bildes von Mobutu.

Die Problematik der selbstexotisierenden Präsentation wird im der Bericht über den Tschad in der Berichtsreihe *„Terre des autres hommes",* ausgestrahlt am 17. September 1967 auf *Radio Canada* sichtbar. Allgemein ist die Problematik der selbstexotisierenden Dimension anhand der Materiallage schwieriger zu untersuchen als die Problematik der exotisierenden Faktoren. Dies liegt am Mangel der erhaltenen Unterlagen, welche über die afrikanischen Teilnehmer

berichten. Am deutlichsten kam die selbstexotisierende Darstellung afrikanischer Länder in der Berichtsreihe *„Terre des autres hommes“* zum Vorschein, in welcher Reportagen über die afrikanischen Teilnehmer gezeigt wurden.

Im Bericht über den Tschad wurden Aufnahmen vom Pavillon gezeigt, dieser Teil wurde von Radio Canada erstellt. Fortgesetzt wurde mit einer Reportage über Staudammarbeiten am Tschad-See und das Alltagsleben der Bewohner. Die Bilder beinhalteten an sich keine selbstexotisierende Dimension, ohne den zugehörigen Kommentar könnten sie einer geographischen Sendung entstammen. Erst der zugehörige Kommentar veränderte die Reportage zu einer Art Vermarktung des Staates Tschad. Anstatt kritisch auf die Lebensumstände der Bevölkerung einzugehen und die sozialen wie materiellen Probleme zu beleuchten, war die Rede vom wirtschaftlichen Potential des Landes, von einer *„patience et détérmination africaine“*. Es entstand der Eindruck, dass dieser Kommentar im Einverständnis mit den jeweiligen Teilnehmern erstellt wurde, wahrscheinlich stammen von ihnen auch einige Aufnahmen. In den Archiven von *Radio Canada* befand sich sehr viel ’Rohmaterial’ von Aufnahmen afrikanischer Teilnehmer an der *Expo’67,* aber kein einziger Verweis auf den Ursprung der in der Reportagenreihe *„Terre des autres hommes“* gezeigten Aufnahmen.

Die Präsentation afrikanischer Kunst an der *Expo’67* beinhaltete drei Dimensionen: Eine anthropologische Dimension wie im Fall der Präsentation *Exposition internationale d’œuvres d’art,* eine selbstexotisierende Dimension bei der Präsentation in den jeweiligen afrikanischen Pavillons und schließlich eine kontextgelöste Dimension, welche in beiden Bereichen anzufinden war. Diese drei Dimensionen wurden durch den Präsentationsrahmen geschaffen, der zunächst aus dem Kontext der Weltausstellung und den damit verbundenen didaktischen Mitteln entstand. Weiter wurden die Dimensionen durch die Expoführer und Ausstellungskataloge, und als letztes durch Berichte in der Presse und dem Fernsehen vermittelt. Daraus entstand ein Bild über Afrika, welches neben den erwähnten anthropologischen Aspekten exotisierende und selbstexotisierende Dimensionen beinhaltete. Diese wurden insbesondere durch die Präsentation im Fernsehen geschaffen.

Die Frage, ob afrikanische Kunst an der *Expo’67* exotisiert wurde, kann demnach für die letztgenannten Präsentationen bejaht werden. Für die eigentliche Präsentation an der Weltausstellung kann diese Aussage aus folgenden Gründen nicht getroffen werden. Das vorhandene Material gab in erster Linie Aufschluss über anthropologische Dimensionen, exotisierende Faktoren waren nicht anzufinden. Sicherlich könnte die gesamte Weltausstellung aufgrund ihrer Unterhaltungsfunktion als eine einzige exotische Präsentation

gelten (alle Teilnehmer präsentierten sich unter bestimmten Aspekten, im Vordergrund standen idealisierte Darstellungen, die als exotisch gelten könnten, weil sie gewünschte jedoch realitätsferne Bilder der jeweiligen Länder boten), diese Problematik betraf jedoch nicht den Forschungsgegenstand.

Für alle Präsentationsbereiche afrikanischer Teilnehmer und afrikanischer Kunst gilt, dass sie im Vergleich zu anderen Teilnehmern unter einer gewissen 'Nicht-Beachtung' gelitten haben. Diese wird in erster Linie aus der Struktur der Weltausstellung sichtbar, wo ein einziger Komplex für afrikanische Teilnehmer vorgesehen war; die Teilnehmer wurden architektonisch zusammengefasst und besaßen nach außen keine Möglichkeit, unterschiedliche Präsentationen aufzubauen. Weiter wird das mangelnde Interesse an der *Exposition internationale d'œuvres d'art* sichtbar, im Rahmen welcher afrikanische Kunst mit nur wenigen Exponaten vertreten war. Und schließlich gaben die wenigen Berichte in der Presse und im Fernsehen Aufschluss über das mangelnde Interesse an afrikanischen Teilnehmern und afrikanischer Kunst.

# 3. Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst nach der Weltausstellung 1967: Stagnation und Imitation der Präsentationsformen

Die Weltausstellung von 1967 bot dem kanadischen Publikum drei grundlegende Präsentationen afrikanischer Kunst: am Ausstellungsthema orientierte, exotisierte und kontextgelöste Präsentationen. Im folgenden Kapitel soll die Frage geklärt werden, wie weit diese Präsentationsformen von den führenden Museen in den Jahren nach der *Expo'67* übernommen wurden und ob es durch die afrikanische Präsenz an der Weltausstellung zu einem stärkeren Interesse an Afrika in der Kunstszene Québecs kam.

## 3.1 L'art du Congo

Die Ausstellung *„L'art du Congo/Art of the Congo"* wurde vom 7. März bis 4. Mai 1969 im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal veranstaltet, und stellt somit die erste bedeutende Ausstellung afrikanischer Kunst nach der Weltausstellung 1967 dar. Die Ausstellung bestand aus der Sammlung des *Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervueren* in Belgien[228] (200 Objekte), aus Werken der Sammlung Ernest Gagnon und aus Objekten weiterer Sammlungen in Montréal (200 Objekte).

Die Sammlung Ernest Gagnon wurde 1975 von kanadischen Jesuiten dem *Musée des Beaux-Arts* gespendet und beinhaltete etwa 500 Objekte, davon 209 Objekte afrikanischer Kunst.[229] Der Jesuit Ernest Gagnon, ehemaliger Professor für französische Literatur und Kunstgeschichte, sammelte Kunstobjekte aus Afrika und Ozeanien[230], die afrikanischen Werke, es handelt sich hierbei um Skulpturen, kamen aus Sierra Leone, Elfenbeinküste, Mali, Obervolta, Ghana, Nigeria, Kamerun und Zaire.[231] Zum Zeitpunkt der Übernahme wurde die Sammlung in die permanente Ausstellung afrikanischer Kunst des *Musée des Beaux-Arts* integriert, mit den Objekten der Ernest Gagnon Sammlung belief sich die Zahl der Werke auf 259.[232]

---

[228] L'art du Congo au Musée des B.-A.. In: Le Devoir, Ausgabe 6.März 1969.
[229] Musée des Beaux-Arts: Collection Ernest Gagnon. Montréal, Dossier du Musée des Beaux-Arts 1975, S. 5.
[230] Ibid, S. 1.
[231] Ibid, S. 2.
[232] Ibid, S. 5.

Die Ausstellung *„L'art du Congo/Art of the Congo"* fand nicht nur im *Musée des Beaux-Arts* statt, sondern auch im genannten *Walker Art Center* (5. November 1967 bis 31. Dezember 1967), im *Baltimore Museum of Art* (6. Februar bis 31. März 1968), im *Museum of Primitive Art in New York* (8. Mai bis 30. Juni 1968), im *Dallas Museum of Fine Arts* (5. Oktober bis 3. November 1968) und im *Milwaukee Art Center* (5. Dezember 1968 bis 19. Januar 1969).[233] Anlässlich des 70-jährigen Jubiläums des *Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervueren* und des ebenso 70-jährigen Jubiläums der Einweihungsfeier der Weltausstellung in Brüssel wurde diese Ausstellung in Zusammenarbeit mit dem *Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervueren* veranstaltet.[234] Der Palast des freien Staates Kongo bei der Weltausstellung 1897 war ausschließlich für die Ausstellung von Kunstwerken vorgesehen, es sollten mit den ausgestellten Objekten folgende Bereiche präsentiert werden: Barbarei, Zivilisation, Sklaverei, Freiheit, Polygamie, Familie, Fetisch und Christentum.[235] Ausgestellt wurden Objekte aus Metal, Holz und Elfenbein, kongolesische Stoffe und Möbel.

Erhalten ist von der Ausstellung *„L'art du Congo/Art of the Congo"* ein detaillierter Katalog für die gesamte Ausstellung (also nicht nur für die Ausstellungsdauer in Montréal), welcher vom *Walker Art Center* herausgegeben wurde. Dieser Katalog stellt das umfassendste Material dar, um den Präsentationsrahmen der Ausstellung zu untersuchen. Neben der Präsentation der vom *Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervueren* zur Verfügung gestellten Ausstellungsobjekte beinhaltete der Katalog mehrere Aufsätze über afrikanische Kunst: *„African Art and the Western View"* von Martin Friedman[236], *„Congolese Art in Europe and America"* von Clark Stillman[237] und *„Congo Art and Society"* von Albert Maesen.[238]

Die ersten 16 Seiten des Katalogs waren den erwähnten Aufsätzen gewidmet, auf den restlichen 45 Seiten wurden im Abbildungsteil die Ausstellungsobjekte erläutert. Dabei wurden die einzelnen Objekte nach Zugehörigkeiten zu einer bestimmten Ethnie zusammengefasst, und anstelle von kunsthistorischen Erklärungen zu den Kunstwerken befanden sich in diesem Teil Abhandlungen über diverse Ethnien, diese Abhandlungen sollten den kulturellen Rahmen beleuchten.

---

[233] Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 4.
[234] Ibid, S. 5.
[235] Union centrale des arts décoratifs/Musée des arts décoratifs: Le livre des expositions universelles 1851-1989. Paris, Union centrale des arts décoratifs/Musée des arts décoratifs 1983, S. 102.
[236] Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 7.
[237] Ibid, S. 11.
[238] Ibid, S. 15.

Der Bildteil gliederte sich in folgende Kategorien: Kongo, Teke, Yaka, Suku, Holo, Mbala, Hungana, Pende, Kuba, Lele, Ndengese, Kete (Nord), Luluwa, Luntu, Nsapo, Mbagani, Kete (Süd), Lwalwa, Salampasu, Cokwe, Songye, Kanyok, Luba, Kusu, Bembe, Lega, Mbole, Boa, Mangbetu, Zande, Ngbandi, Ngbaka und Togbo.[239] Genaue Erläuterungen der Objekte befanden sich erst auf den letzten sechs Seiten des Katalogs, diese waren sehr kurz gehalten (durchschnittlich 25 Wörter pro Objekt) und beinhalteten eine knappe Beschreibung des verwendeten Materials und des Dargestellten. Bereits aus dieser Gliederung kann entnommen werden, welches Bild über Afrika vermittelt werden wollte. Der Großteil des Katalogs (45 von 67 Seiten) war Aufsätzen über die Ethnien Kongos gewidmet. Daraus können Rückschlüsse gezogen werden, dass das Augenmerk auf der dieser Thematik lag, auf einer Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Ethnien in Kongo (geographisch wurde unter dem Begriff 'Kongo' das Gebiet der Demokratischen Republik Kongo verstanden).

Eine Analyse der Aufsätze des Ausstellungskataloges belegt die Absicht der Organisatoren, afrikanische Kunst im Rahmen dieser Ausstellung unter einem ethnologischen Aspekt zu präsentieren. Der erste Aufsatz des Katalogs war der Thematik *„African Art and the Western View"* gewidmet und stammte von Martin Friedman.[240] Der Aufsatz sollte den Leser mit den Einflüssen afrikanischer Kunst außerhalb Afrikas vertraut machen sowie einen allgemeinen Überblick über das Kunstschaffen in Kongo bieten. Martin Friedman begann seinen Aufsatz mit der Bedeutung afrikanischer Kunst für die europäische Moderne:

> *„For well over sixty years African Negro art has been regarded as a major influence on the development of modernism in western painting and sculpture. Certainly much (too much!) has been made of the initial contact of Picasso, Braque and Matisse with the exotic, ethnographic objects which came to Paris in the early 1900s as curious specimens from the little known African colonies."*[241]

Dieses Zitat von Martin Friedman zeigt, dass der Autor den Kontakt europäischer Künstler wie Picasso, Braque und Matisse mit afrikanischer Kunst als überbewertet ansieht. Als Grund für die Überbewertung führt er an, dass im frühen 20. Jahrhundert ein allgemeines Interesse an Afrikanischer Kunst entstand:

---

[239] Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 21 – 61.
[240] Friedman, Martin: African Art and the Western View. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 7.
[241] Ibid.

*„While it was chiefly the masks and figures of French-ruled colonies whose forms were incorporated into the initial Cubist experiments, there was interest in African art in general.“*[242]

Eine ausführliche Erklärung, warum es zu einem allgemeinen Interesse an afrikanischer Kunst kam, ist in diesem Aufsatz nicht zu finden. An dieser Stelle hätten Verweise auf bereits existierende Präsentationen afrikanischer Kunst angebracht werden können. Zu diesen Präsentationen wären die Eröffnung des *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* 1882 in Paris[243] sowie die Präsentationen afrikanischer Kunst im Rahmen von internationalen Ausstellungen (Weltausstellung von 1889 und 1900 in Paris)[244] zu zählen.

Ebenfalls zur Problematik, welche afrikanische Kunstobjekte den erwähnten Künstlern als Inspirationsquellen gedient hatten, hätte zumindest ansatzweise beleuchtet werden können. Bei dieser Auseinandersetzung der europäischen Künstler mit afrikanischem Kunstschaffen war charakteristisch, dass die ausgewählten Objekte oft von schlechter künstlerischer Ausführung waren[245].

Als Übergang zwischen der Einleitung und der Darstellung des Kunstschaffens in Kongo bot der Autor Überlegungen zu den Einflüssen afrikanischer Kunst in den USA:

*„Long after Cubism, traditional African art continues to retain its association with modernism, but in a tenuous, more generalized fashion. (...) And yet, there are affinities: During the 1940s, many American painters were interested in myth and primitive symbolism, and the imagery of much American welded sculpture of the time was „primitivistic“, for example the totem-like constructions of David Smith (...). A form of „primitivism" does persist through much recent American artistic expression, but its symbols, unlike those of African art, are individual, not collective.“*[246]

---

[242] Friedman, Martin: African Art and the Western View. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 7.

[243] Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München, Prestel-Verlag 1984, S. 19.

[244] Ibid.

[245] Rubin William ging auf diese Problematik in seinem Aufsatz „Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung“ im Werk „Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts“ von 1984 ein, er wies dabei auf die Tatsache hin, dass die Objekte, welche den Künstlern als Inspirationsquellen dienten, von schlechter Qualität waren. Dies lag laut dem Autor erstens in der Mittellosigkeit der Künstler und zweitens im Mangel an Objekten hoher Qualität auf dem europäischen Markt.

[246] Friedman, Martin: African Art and the Western View. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 7.

Der Autor erwähnte in diesem Übergang einige zeitgenössische Künstler, um den Fortbestand der Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst außerhalb Europas zu zeigen. Im Vergleich zur europäischen Auseinandersetzung mit afrikanischem Kunstschaffen soll die amerikanische Kunstrezeption auf individuelle Symbole zurückgreifen. Martin Friedman definierte die Begriffe 'kollektive' und 'individuelle' Symbole nicht näher. Es ist davon auszugehen, dass unter der europäischen kollektiven Symbolik eine Art allgemeiner Bilderschatz afrikanischen Kunstschaffens zu verstehen ist. Dieser Bilderschatz bestand aus den damals verbreiteten Präsentationen afrikanischer Kunst im Rahmen von Museen und Weltausstellungen. Die individuellen Symbole, welche der Autor den amerikanischen Künstlern zuordnet, dürften auf Auseinandersetzungen der jeweiligen Künstler mit afrikanischer Kunst beruhen. Es muss hinterfragt werden, in wie fern diese Kategorisierung zutrifft. Die europäische Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst sollte nicht als eine Rezeption rein kollektiver Symbole Afrikas angesehen werden. Vielmehr dienten afrikanische Objekte als Impulse, um bereits vorhandene Entwicklungen in der Kunst zu verstärken:[247]

> *„Es bleibt natürlich die Frage nach wie vor offen, was denn genau innerhalb der Entwicklung moderner Kunst geschehen war, dass die Künstler 1906-07 für Stammeskunst plötzlich aufnahmebereit waren. (...) dass der wichtigste Grund in dem fundamentalen Wandel des größten Teils avantgardistischer Kunst liegt, einem Übergang von jenen Stilen, die in der optischen Wahrnehmung verwurzelt sind, zu solchen, die sich auf geistige Konzeptionen berufen."*[248]

Im anschließenden Teil wurde dem Leser ein Überblick über die Entwicklung der verschiedenen Kunststile in Kongo präsentiert. Hierbei legte der Autor Wert auf eine soziokulturelle Beschreibung einzelner Ethnien und die Einflüsse, welche diese Ethnien aufeinander im Hinblick auf das Kunstschaffen ausgeübt hatten:

[247] Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München, Prestel-Verlag 1984, S. 26.
[248] Ibid, S. 20.

*„'Magic' figures are made by the LEGA, TEKE, SONGYE and others for purposes of protection. The impressive KONGO konde figures, in a class by themselves, serve purely magic functions. These images, whose faces reflect an ecstasy, are intermediaries to omnipresent mercurial powers – sometimes the image is of an animal."*[249]

Die Unterteilung der verschiedenen Kunststile und Kunstpraktiken Kongos nach Ethnien offenbarte eine ethnologische Struktur (im Sinne: von Ethnien ausgehend). Der Autor versuchte die Unterschiede und Gemeinsamkeiten des Kunstschaffens einzelner Ethnien hervorzuheben. Beendet wurde der Artikel mit einer Schlussbemerkung über die Problematik der 'Airport Art':

*„Clearly, much of what passes for traditional Congo art is recent. The Congo, like all of Africa, produces its share of „airport art". The young artist in such newly emerging countries is torn between respect for greater artistic traditions and his desire to be a part of the modern world. This is an immediate and far from resolved problem. He can create a 'folkloric' product, adapting venerable tribal themes and styles – a vapid travesty on a noble past – or he can turn his back on these completely and become a provincial European or American imitator – surely not a very high calling either."*[250]

Zum Erscheinungsdatum des Kataloges handelte es sich bei der Gattung 'Airport Art' um eine noch relativ junge Erscheinung. Der Autor verstand diese als eine Imitation der sogenannten traditionellen Kunst. Weiter deutete er den Zwiespalt an, in welchem sich ein afrikanischer zeitgenössischer Künstler befinden würde. Laut Martin Friedman hätte ein afrikanischer Künstler zwei Möglichkeiten, um sich stilistisch zu orientieren: Die erste Möglichkeit stellt den Bereich der 'Airport Art' dar, die zweite Möglichkeit die Nachahmung westlicher Moderne. Beide Möglichkeiten wären als Imitationen anzusehen. Diese beiden Möglichkeiten stellen jedoch eine Vereinfachung dar. Sie nehmen der modernen afrikanischen Kunst jegliches Potential zur Eigenkreation und Entwicklung, und präsentieren dem Leser afrikanische Moderne als eine Imitation bereits vorhandener Kunstgattungen. Aus diesem Schlusswort wird ersichtlich, welche Kategorisierung zwischen 'traditioneller' und

[249] Friedman, Martin: African Art and the Western View. In : Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 9.
[250] Ibid.

zeitgenössischer afrikanischer Kunst vorherrschte. 'Traditionelle' oder präkoloniale afrikanische Kunst wurde höher als die zeitgenössische Kunst bewertet, indem dieser Qualität und Innovation abgesprochen wurden.

Der zweite Aufsatz *„Congolese Art in Europe and America"* von Clark Stillmann beleuchtete die Geschichte europäischer Kontakte mit dem Kongo und die Wege, auf welchen kongolesische Kunst nach Europa und Nordamerika kam. Weiter befand sich eine Beurteilung der Sammlungen kongolesischer Kunst weltweit (an erster Stelle stand hierbei das *Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervueren*). Der Blick auf diese Kontakte wurde ausschließlich vom europäischen Standpunkt aus präsentiert:

> *„When European explorers began to move through unknown Central Africa in the nineteenth century – most of them after 1880 – there was much art for them to come upon, for some of the most productive tribes and kingdoms were in the interior, where the Europeans had never been."*[251]

Obwohl der Autor anmerkte, dass afrikanische Kunst um die Jahrhundertwende vor allem von europäischen Anthropologen und Ethnologen untersucht wurde, ging er auf die damit verbundene Problematik nicht weiter ein. Unter dieser Problematik ist die Tatsache gemeint, dass afrikanische Kunstobjekte nicht von Kunsthistorikern analysiert wurden, sondern von Ethnologen und Anthropologen. Damit wurde afrikanischer Kunst kein Platz innerhalb des Kunstschaffens eingeräumt, sondern im Bereich der Anthropologie beziehungsweise der Ethnologie.[252] Weiter wurden die europäischen Kontakte zum Kongo in diesem Aufsatz verharmlost, indem quantitativ aufgezählt wurde, wann welche europäische Sammlung kongolesischer Kunst Bedeutung erlangte, ohne auf die oftmals blutige Geschichte der 'Erwerbe' einzugehen:

---

[251] Stillman, Clark: Congolese Art in Europe and America. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 11.

[252] Ob afrikanische Skulptur dem Bereich der Ethnologie oder der Anthropologie angeordnet wurde, hing von der Vorgehensweise ab. Grob kann zwischen zwei folgenden Tendenzen unterschieden werden: Afrikanische Kunst als Dokumentation früher Hochkulturen und Afrikanische Kunst als Dokumentation der ethnischen Vielfalt Afrikas. Diese beiden Tendenzen sind nicht immer klar voneinander getrennt, die Übergänge sind teilweise fließend.

*„Just as among the explorers and scientific investigators were individuals who acquired pieces of native sculpture, so among the other Europeans who stayed in the Congo for shorter or longer periods were some with a taste for art and a penchant for collecting. So, as the country opened up and developed, merchants and engineers and plantation owners and government officials and missionairies sent back or brought back to Europe (and sometimes to America) things they had picked up during their residence in Africa.“*[253]

Wie aus diesem Zitat ersichtlich ist, handelte es sich bei der Darstellung des Transfers kongolesischer Kunst in europäische Museumssammlungen um eine sehr verallgemeinernde Darstellung. Dem Leser wurden keine genauen Daten präsentiert, anhand welcher er sehen konnte, wann welche Sammlung entstand oder erweitert wurde.
Der dritte Aufsatz von Albert Maesen behandelte den soziokulturellen Rahmen kongolesischer Kunst: Die Sprachen des Kongos, kongolesische Sozialstrukturen, politische Strukturen und den Ahnen- und Naturkult. Wie im Beitrag von Clark Stillman wurden dem Leser Beschreibungen geboten, welche historisch nicht exakt belegt waren. Darunter ist eine Präsentation von einem historischen Thema zu verstehen, ohne dass dieses zum Beispiel durch Jahresangaben genau definiert ist, wie folgendes Zitat zeigt:

*„Congo political stuctures vary from forms of archaic democracy, in the simplest societies, to those with strong central control. Between these extremes are an astonishing variety of intermediate systems: certain kingdoms were frankly despotic, some were based on divine right; others were controlled by communities of dignataries to whom rights were accorded, althought crucial decisions seem to be reserved, at least, theoretically to the king.“*[254]

Der Autor zählte ebenfalls einige Ethnien und deren kulturelle Besonderheiten auf:

*„The Bushongo king figures, a number of beautiful LULUWA figures, and the imposing statues used on the roofs of huts housing power symbols of the Kasai PENDE are outside of this dategory. Despite their importance, ancestor statues are*

[253] Stillman, Clark: Congolese Art in Europe and America. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 12.
[254] Maesen, Albert: Congo Art and Society. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 15.

*comparatively rare among such tribes as the TEKE, YAKA, SUKU and the PENDE of the Kwilu region.*"[255]

Die Übersicht über die einzelnen Ethnien war kurz gehalten, sie sollte als ein Kontextrahmen der präsentierten Objekte dienen. Inhaltlich bezog sich dieser dritte Beitrag des Ausstellungskataloges am stärksten auf die Thematik der Ausstellung, die das Kunstschaffen der wichtigsten Ethnien Kongos beleuchten sollte.
Anhand dieser drei Aufsätze sowie der Struktur des Kataloges wird ersichtlich, dass sich die Ausstellung in erster Linie mit den verschiedenen Ethnien Kongos befasst hat. Alle drei Beiträge gehen von einer Strukturierung der Kunst Kongos nach dessen Ethnien aus. An vielen Stellen fehlen jedoch ausführlichere Präsentationen der Ethnien Kongos (historische Daten und Entwicklung) und es sind Verweise auf die Beziehungen zwischen Europa und Afrika (Einflüsse afrikanischer Kunst in der europäischen Moderne, Überblick über afrikanische Kunstsammlungen in Europa) zu finden. Die Verweise gehen im Grunde über den eigentlichen Ausstellungsgegenstand hinaus, sie dienen zur Komplettierung des Präsentationsrahmens. Somit kann gesagt werden, dass die Ausstellungsobjekte nicht kontextgelöst wie bei der Weltausstellung 1967 präsentiert wurden, sondern unter dem Einfluss einer Auffassung afrikanischer Kunst als einen Bestandteil ethnologischer Forschung. Daraus erklärt sich die Struktur des Kataloges und der Ausstellung, bei welcher der Leser und Besucher die Objekte nach ethnischen Gruppen gegliedert vorgefunden hat und nicht rein um ihrer ästhetischen Wirkung oder dem Gebrauch nach angeordnet. Darüber hinaus zeigten die verschiedenen Aspekte der drei Beiträge im Ausstellungskatalog das Bemühen, nicht nur die ausgestellten Objekte und die zugehörigen Ethnien zu präsentieren. Der Leser sollte auf diese Weise in eine Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst und ihren Transfer nach Europa und Amerika eingeführt werden.

Neben diesem Gesamtkatalog wurde vom *Musée des Beaux-Arts de Montréal* ein zusätzlicher Katalog für die Ausstellung in Montréal herausgegeben, um auch jene Ausstellungsobjekte zu erfassen, welche zu der Sammlung des *Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervueren* hinzugefügt wurden. Der insgesamt zwölfseitige Katalog beinhaltete keine Abbildungen, in einem Vorwort wurde neben den Danksagungen kurz auf die Ausstellung eingegangen:

[255] Maesen, Albert: Congo Art and Society. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 16.

*„La sculpture, l'art le plus important qui nous vient de l'Afrique tropicale, provient de deux régions: le bassin du Congo, qui nous est présenté dans l'exposition l'Art du Congo et, au sud du Sahara, la grande masse continentale de l'Afrique occidentale, d'où viennent les œuvres d'art qui ont été empruntées de certaines collections de Montréal, principalement du Musée d'Art Primitif de Montréal au Collège Sainte Marie. C'est dans la structure tribale et dans les sociétés secrètes qu'il faut chercher les forces primaires et cohésives qui déterminent la présence à outrance du style, si caractéristique de l'art africain. Les sculptures des tribus Dogon, Dan, Yorouba, par exemple, constituent un art aussi puissant et inventif que celui du bassin du Congo."*[256]

Beachtenswert für die Analyse der Präsentation ist besonders die Bezeichnung *'la structure tribale'*. Diese bezieht sich nicht nur auf die afrikanischen Gegebenheiten, sondern soll auf das Leitmotiv der Ausstellung, wie schon im Hauptkatalog deutlich gemacht wurde, hinweisen: Eine Stammesstruktur, eine ethnische Einteilung.
Im anschließenden Teil wurden die ausgestellten Werke nach alphabetischer Reihenfolge der Länder und der Ethnien nummeriert aufgelistet. Die Auflistung war gemischt, entweder wurden die Objekte einem Land oder einer Ethnie zugeschrieben. Diese Diskrepanz ist durch teilweise mangelnde Kenntnisse der Objekte zu erklären, einige ausgestellte Werke konnten nicht eindeutig einer bestimmten Ethnie zugeordnet werden, deshalb beschränkte man sich auf die Angaben zum Ursprungsland. Ansonsten wären alle Objekte ethnisch eingeordnet gewesen, nach dem Vorbild des Hauptkataloges. In folgenden zwei Beispielen soll der Unterschied zwischen einer ethnologischen Einordnung und einer allgemeinen Angabe der Ausstellungsobjekte dokumentiert werden:

*1. Baga*
*14*
*Fertility goddess called Nimba / Nimba, déesse de la fertilité*
*34''*
*Galerie Lippel Inc.*[257]

[256] Rosshandler, Leo: Introduction. In : Musée des Beaux-Arts de Montréal: Art Africain dans les Collections de Montréal. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1969, S. 3.
[257] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Art Africain dans les Collections de Montréal. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1969, S. 4

2. *Cameroon/Cameroun*
*90*
*Headdress mask, double head / Coiffe, double tête*
*14,5''*
*Galerie Lippel Inc.*[258]

Sofern das genaue Ursprungsgebiet der Skulptur bekannt war, wurde das Ausstellungsobjekt der Ethnie nach geordnet, ansonsten wurde auf das Ursprungsland zurückgegriffen. Die Beschreibung jedes Objektes war sehr kurz, unterschied sich somit nicht von den Beschreibungen im Hauptkatalog, wo ebenfalls keine näheren Informationen zu den Objekten angeboten wurden.
Da diese beiden Kataloge das einzige erhaltene Material zur besagten Ausstellung darstellen, können keine genauen Angaben zur eigentlichen Präsentation in den Museumsräumlichkeiten in Montréal gemacht werden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die Präsentation der Objekte im Einklang mit der Struktur der Kataloge stattgefunden hat. Auch wenn die Präsentation an dieser Stelle nur fragmentarisch untersucht werden kann, so gibt es dennoch wichtige Aufschlüsse über das durch diese Ausstellung kreierte Bild über Afrika.
Die Ausstellung wurde im Zusammenhang mit der Weltausstellung von 1897 in Brüssel gesehen, dies wird aus den Beschreibungen im Katalog ersichtlich. Im Vorwort wurde auf das 70-jährige Jubiläum der Einweihung der Weltausstellung in Brüssel hingewiesen, insbesondere auf die dort ausgestellte kongolesische Kunst. Das Jubiläum sollte als Anlass für die Ausstellung gelten. Die Ausstellungskataloge wiesen sowohl in der Struktur als auch in den Aufsätzen und Beschreibungen ethnologische Präsentationsformen auf: Kongolesische Kunst wurde ausschließlich unter ethnischen Aspekten präsentiert, an keiner Stelle waren kunsthistorische Analysen der ausgestellten Objekte anzufinden. Es kann somit von keiner Wiederholung der Präsentationsformen afrikanischer Kunst an der Weltausstellung von 1967 die Rede sein, weil diese an der *Expo'67* in erster Linie kontextgelöst und am Hauptthema *„Terre des Hommes"* orientiert waren. Ebenfalls die Präsentationen afrikanischer Kunstobjekte in den jeweiligen afrikanischen Pavillons erscheinen im Vergleich mit der Ausstellung *„L'Art du Congo"* als anonym, ohne den kulturellen Hintergrund zu beleuchten.

Bei der Ausstellung *„L'Art du Congo"* stand die Übermittlung von Informationen über ausgewählte Ethnien Kongos im Vordergrund, wo hingegen bei der Weltausstellung vor allem

[258] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Art Africain dans les Collections de Montréal. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1969, S. 7.

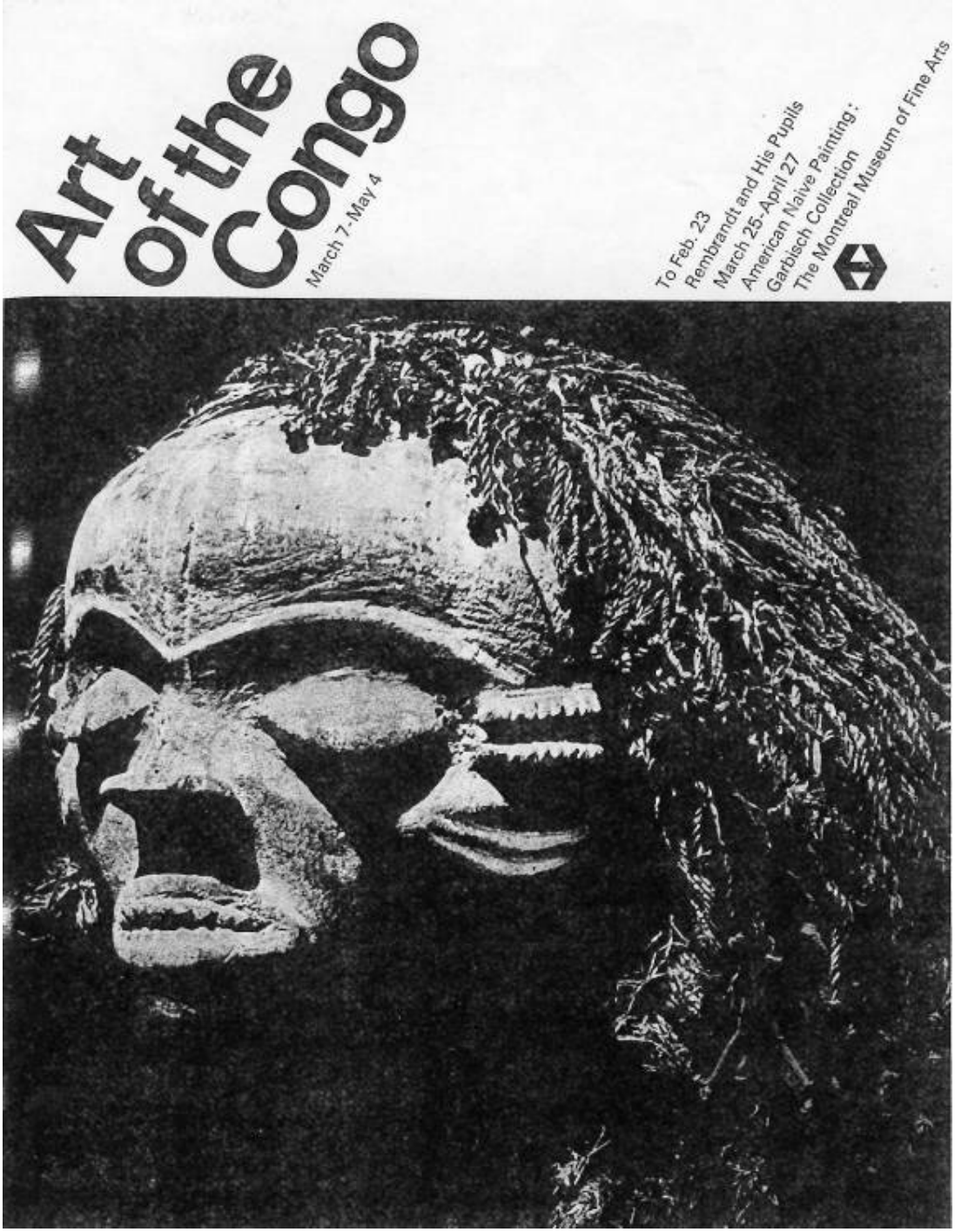
der Unterhaltungsfaktor dominant war. Die in den Pavillons ausgestellten Objekte sollten zwar die jeweiligen Ethnien des Landes repräsentieren, die Frage ist jedoch, ob dies nach Außen gelang. Das Problem war, dass die ausgestellten Objekte nur in seltenen Fällen genau beschildert waren und es auch keine weiterführenden Ausstellungskataloge gab. Deshalb ist es fraglich, ob die Informationen über den kulturellen Hintergrund dem Besucher überhaupt zugänglich waren.

Die von den Ausstellungsorganisatoren beabsichtigte Präsentation Afrikas sollte vordergründig eine Gliederung kongolesischer Kunstobjekte nach deren ethnischen Ursprung beinhalten. Inwieweit dies auch in der Presse dargestellt wurde, kann anhand des vorhandenen Pressematerials rekonstruiert werden.

Wenig Aufschluss darüber gibt die eigentliche Werbung für die besagte Ausstellung (Abbildung 1), bestehend aus einer Fotografie einer Maske welche in der Ausstellung zu sehen war, und der Überschrift *„Art of the Congo, March 7 – May 4,To Feb. 23 Rembrandt and His Pupils, March 25 – April 27 American Native Painting: Garbisch Collection, The Montreal Museum of Fine Arts“*.[259] Da es sich hier lediglich um eine Fotografie und um eine Überschrift handelt, können keine Aussagen getroffen werden, welche Präsentation damit angestrebt wurde. Die Art und Weise, wie die Maske auf der Fotografie dargestellt war, nämlich auf schwarzem Hintergrund und nur zum Teil beleuchtet, lässt vermuten, dass man diese publikumswirksam unter einem geheimnisvollen und mystischen Aspekt darstellen wollte.

Inwiefern diese Präsentation im Einklang oder im Gegensatz zum beabsichtigten Diskurs stand, kann nicht beantwortet werden. Die Präsentation der Ausstellung in der Werbung in *„Artscanada“* könnte mit der Präsentation afrikanischer Kunstobjekte in afrikanischen Pavillons an der Expo verglichen werden: In beiden Präsentationen waren die Objekte ohne genauere Beschreibung zu sehen, als exotische Faszinationsobjekte, welche allein ihrer ästhetischen Werte wegen präsentiert wurden. In beiden Fällen sollten ein oder mehrere ausgewählte Objekte stellvertretend für ganze Kulturräume stehen, die Kunstobjekte wurden zu Versatzstücken der eigenen (im Falle der Präsentationen an der Weltausstellung 1967) beziehungsweise fremden Kultur.

[259] Art of the Congo. In: Artscanada, Ausgabe von Februar / März / April 1969.




1. Anzeige zur Ausstellung „L'art du Congo/Art of the Congo"

Ein Artikel über die Ausstellung erschien am 6. März 1969 in *„Le Devoir"*, er trug den Titel *„L'art du Congo au Musée des B.-A."*. Im genannten Artikel wurden die Rahmenumstände der Ausstellung beschrieben, die ausgestellten Objektgruppen aufgezählt und schließlich die Bedeutung afrikanischer Kunst für die moderne europäische Kunst unterstrichen – im Grunde dieselbe Präsentation wie im Hauptkatalog zur Ausstellung. Im Unterschied zum Katalog war dieser Beitrag weniger auf die Beschreibung von Ethnien gerichtet. Der Autor konzentrierte

sich vielmehr auf das Beschreiben der Rahmenumstände, welche zu dieser Ausstellung geführt haben. Insbesondere erwähnte er es sei das erste Mal, dass eine derartige Ausstellung auf kanadischem Boden geboten wurde, er erklärte ebenfalls den Beitrag der Sammlungen aus Québec an dieser Ausstellung. Die ethnologische Dimension der Ausstellung wurde nur an einer Stelle angedeutet, als die Rede von der Struktur der Ausstellung war: *„(...) et autres objets rituels ou utilitaires représentant 19 cultures de la région du Congo (...).“*[260] Es war nicht die Rede von 19 Ethnien, sondern von 19 Kulturen, welche das Land Kongo repräsentieren sollen. Dieser Terminusunterschied verrät, dass nicht exakt dieselbe Präsentation im Vordergrund stand: anstatt einer Auseinandersetzung über die Kunst verschiedener Ethnien Kongos wurde die Präsenz afrikanischer Kunstsammlungen in Québec/Kanada in den Vordergrund gestellt.

Zusammenfassend kann für die Ausstellung *„L'art du Congo“* gesagt werden, dass sie eine Auseinandersetzung mit dem Kunstschaffen der verschiedenen Ethnien Kongos geboten hat. Diese wurde in der Presse abgeändert. Die Einflüsse der Weltausstellung von 1967 auf diese Präsentationsform hielten sich in Grenzen, weil weder die anthropologische Präsentationsweise der Kunstausstellungen an der *Expo'67* noch der Unterhaltungsfaktor, der schließlich zu einer Reihe von kontextgelösten Präsentationen führte, übernommen wurden. Bei dieser Ausstellung kann von einer Stagnation der Präsentationsformen gesprochen werden, weil die didaktischen Mittel ausschließlich eine Wahrnehmung afrikanischer Kunst als ethnologische Ausdrucksweisen erlaubten und somit die künstlerischen und ästhetischen Werte in den Hintergrund drängten.

[260] L'art du Congo au Musée des B.-A.. In: Le Devoir, 6.März 1969.

## 3.2 Images d'Afrique Noire

Eine zweite Ausstellung afrikanischer Kunst nach der Weltausstellung 1967 fand erst im Jahre 1974 statt. Es handelte sich dabei um die Ausstellung *„Images d'Afrique Noire"*, sie fand vom 25. Mai bis 23. August 1974 im *Centre Culturel de Pointe Claire, Stewart Hall* statt.[261] Die 27 Ausstellungsobjekte stammen aus der permanenten Sammlung des *Musée des Beaux-Arts de Montréal*, sie konnten nicht in museumseigenen Räumlichkeiten gezeigt werden, weil sich das Museum zum damaligen Zeitpunkt im Umbau befand.[262]

Die Ausstellung wurde von Ruth Jackson, Kuratorin für dekorative Kunst am Museum organisiert, in Zusammenarbeit mit Helen Judkins, der Direktorin der Kunstgalerie am *Centre Culturel de Pointe Claire*.[263] Ziel der Ausstellung war es, während der Renovierungsarbeiten am Museum die Sammlungen weiterhin dem Publikum präsentieren zu können und ihm so weiterhin einen Einblick in afrikanische Kunst zu bieten: *„donner une image vive et directe des peuplades africaines."*[264]

Anstatt eines Ausstellungskataloges wurde für die Ausstellung eine neunseitige Informationsbroschüre vom *Centre Culturel de Pointe Claire* herausgegeben, sie beinhaltete die Beschreibung aller ausgestellten Objekte. Im Unterschied zur Ausstellungsbroschüre des *Musée des Beaux-Arts de Montréal* für die Ausstellung *„L'Art du Congo"* waren diese Beschreibungen detaillierter, auf die Angabe der Maße der Statuen wurde verzichtet. Neben Informationen zum Material und zur Herkunft des Objektes wurde der Schwerpunkt auf die kulturellen Anwendungen oder auf die Beschreibung des Objektes gelegt. Bis auf dieses Informationsblatt sind keine weiteren Unterlagen über diese Ausstellung erhalten, es bildet die einzige Quelle für den Präsentationsrahmen der Ausstellung. Folgendes Beispiel soll die Beschreibung der Objekte belegen:

> *„7.AKUA-BA – statuette de fertilité*
> *Ghana, Afrique occidentale*
> *Tribu Ashanti, XIX siècle*
> *Bois*
> *Don de F. Cleveland Morgan, 1958*

[261] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Communiqué du Musée des Beaux-Arts de Montréal. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montreál (Comm.nr.42/F 16.5.74), S. 1.
[262] Ibid, S. 2.
[263] Ibid.
[264] Ibid.

*Poupée au visage de forme de disque, traits en bas relief, corps tourné, bras cylindriques et cou annelé. La forme ronde de la tête indique qu'il s'agit d'un mâle – le rectangle est réservé à la femelle. Ces figurines étaient portées comme talismans par les jeunes filles.“*[265]

Wie aus der Struktur der Beschreibung ersichtlich wird, so wurden die Objekte zunächst benannt, weiter räumlich zugeordnet, indem zuerst das Land und dann der geographische Teil Afrikas genannt wurden, aus dem das Objekt stammte. Weiter wurden die Objekte Ethnien zugeordnet, schließlich fand der Leser Angaben zum Entstehungsdatum. Diese Struktur war bei allen beschriebenen Objekten identisch, lediglich der weitere Text variierte von Objekt zu Objekt. Manche Beschreibungen enthielten gar keine Texte sondern nur die genannten Angaben, vermutlich erklären sich diese Unterschiede durch mangelndes Wissen der Kuratoren. Aus diesem wenigen Material ist es schwierig, die Präsentation der Objekte eindeutig zu analysieren. Die meisten der Beschreibungen erklärten die Gebrauchsumstände der Ausstellungsobjekte mit Angaben zu den Riten der einzelnen Ethnien – somit könnte der Präsentationsrahmen als ethnologisch gesehen werden. Es ist anzunehmen, dass aufgrund des fehlenden Dokumentationsmaterials die Ausstellung *„Images d'Afrique noire“* für das *Musée des Beaux-Arts* lediglich eine kleine Veranstaltung dargestellt hat. Das im *Musée des Beaux-Arts* aufbewahrte Material zu dieser Ausstellung ist mit jenem identisch, welches in den Archiven des *Centre Culturel de Pointe Claire* anzufinden war, weshalb keine weiteren Rückschlüsse möglich sind.

Im Unterschied zum Material, das am *Musée des Beaux-Arts* zu dieser Ausstellung aufbewahrt wurde und das auf eine Ausstellung minderer Bedeutung vermuten ließ, schien die Presse wesentlich mehr Interesse an diesem Ereignis haben, wie eine Anzahl von Artikeln belegen kann.

Am 23. Mai 1974 erschien ein detaillierter Bericht über das Ereignis in *„La Presse“*. Die Überschrift lautete: *„Images vives et directes des peuplades africaines“* und das, obwohl im Bericht nicht nur über die genannte Ausstellung berichtet wurde, sondern auch über andere kulturelle Aktivitäten (andere Ausstellungsinformationen, Künstlerprogramme), in keinem Bezug zur afrikanischen Kunst stehend. Am Anfang des Artikels wurden die

[265] Centre Culturel de Pointe Claire: Images d'Afrique Noire – masques, figurines et objets provenant de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal du 25 mai au 23 août 1974. Montréal, Centre Culturel de Pointe Claire, S. 4.

Rahmenumstände und Daten der Ausstellung besprochen sowie die Zielsetzungen, welche die Kuratorin mit dieser Ausstellung verband:

> *„Elle vise à donner une image vive et directe des peuples africaines par le truchement des symboles et des signes qui expriment leurs croyances, leur connaissance des êtres, leurs goûts et leurs besoins.“*[266]

Dieses Zitat zeigte, welches Bild über Afrika durch diese Ausstellung beabsichtigt war: anhand der ausgestellten Objekte sollte das Bild von kulturellen und religiösen Riten der jeweiligen Ethnien rekonstruiert werden, afrikanische Kunst sollte als lebendige Stammeskunst aufgefasst werden.
Fortgeführt wurde der Bericht durch eine genaue Beschreibung der ausgestellten Objekte. Soweit bekannt war, wurde der soziokulturelle Kontext der Objekte erklärt (Ethnie, Gebrauch, Symbolik). Erneut wurden die Objekte ethnisch eingeordnet, indem die Riten, in den die Objekte zur Anwendung kamen, beschrieben wurden. Zwei Beispiele sollen diese Beschreibungen belegen:

> *„Un masque de buffle aquatique du Cameroun se portait comme un casque au-dessus de la tête. Cette sculpture de grande taille (34 po. de haut) allie à son réalisme un certain expressionnisme. Les narines, les yeux et la bouche du buffle sont exagérés pour rendre le masque plus impressionnant. Le masque aurait servi à des rites d'initiation à la maturité des jeunes garçons du Cameroun.(...)*
> *Le Mali est représenté par une marionnette de 18 po. de haut, fabriquée chez les Bambara. Le torse nu, la face et le cou allongés, les longs nœuds dans les cheveux rappellent les caractéristiques de l'art africain du 19e siècle. Les marionnettes servaient à marquer les fêtes du dieu Kore, au cours desquelles les gens se moquaient des objets sacrés par la pantomime.“*[267]

Bei der ersten angeführten Beschreibung des Ausstellungsobjektes fehlte eine ethnische Zuordnung. In der Ausstellungsbroschüre, vom *Centre Culturel de Pointe Claire* herausgegeben, fehlte ebenfalls eine genaue Angabe.[268]

---

[266] Toupin, Gilles: Images vives et directes des peuplades africaines. In: La Presse, 23.Mai 1974.
[267] Ibid.
[268] Centre Culturel de Pointe Claire: Images d'Afrique Noire – masques, figurines et objets provenant de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal du 25 mai au 23 août 1974. Montréal, Centre Culturel de Pointe Claire, S. 8.

Dem Besucher der Ausstellung wurde in dieser Broschüre vermittelt, dass es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Skulptur der Ethnie Bamileke handelt, indem mit dem Verweis *„probablement Bamileke“*[269] eine ethnische Zuordnung angestrebt wurde. Bei diesem Wissen handelte es sich um eine Annahme, eine genauere Bestimmung war offensichtlich nicht möglich. Das dürfte der Grund sein, warum im Bericht *„Images vives et directes des peuplades africaines“* die Angabe zur Ursprungsethnie fehlte. Die beiden Beschreibungen belegen zusammengefasste Informationen zum Aussehen und Gebrauch der ausgestellten Objekte. An dieser Stelle zeigt sich, dass die Intention des Autors nicht in einer reinen Aufzählung der Exponate lag. Der Leser sollte sich mittels der Beschreibungen mit dem soziokulturellen Umfeld der Skulpturen auseinandersetzen.
Der Artikel wurde von einer Fotografie einer ausgestellten Maske begleitet, im Unterschied zur Werbung für die Ausstellung *„L'art du Congo“* war das Objekt vollständig ausgeleuchtet und auf hellem Hintergrund, eine Beschreibung war ebenfalls anzufinden. Der Unterschied zwischen diesen beiden Abbildungen könnte in den Zielsetzungen der beiden Ausstellungen gelegen haben. Beide hatten die ausgestellten Objekte in ethnologische Kontexte gebracht, jedoch stand der Kontext bei der ersten Ausstellung stärker in Verbindung mit der kolonialen Vergangenheit Kongos – als Anlass für diese Ausstellung wurde ein Weltausstellungsjubiläum genommen. Dieser Kontext fehlte bei der Ausstellung *„Images d'Afrique Noire“*. Sie sollte die Lebensweisen verschiedener Ethnien Afrikas belegen. Passend dazu war die Maske auf der Abbildung gut beleuchtet, denn es ging hierbei nicht um die Mystifizierung einer afrikanischen Kultur, sondern um eine klare Darstellung, wie es zum gegebenen Wissenstand möglich war.

Eine identische Präsentation der Ausstellung befand sich in einem Bericht in *„Le Messager“*, erschienen am 5. Juni 1974 unter dem Titel: *„'Images d'Afrique' au Centre culturel de Pointe Claire / Images of Africa at Pointe Claire Cultural Center“*. Inhaltlich gleicht er dem Artikel, welcher am 23. Mai in *„La Presse“* erschien, lediglich am Ende des Artikels wurde eine Anmerkung hinzugefügt, welche die Ausstellung in ein anderes Licht rückte:

> *„Parallèlement, la galerie d'art de Stewart Hall présente une autre exposition regroupant, celle-là, des objets d'artisanat africain contemporain provenant du*

[269] Centre Culturel de Pointe Claire: Images d'Afrique Noire – masques, figurines et objets provenant de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal du 25 mai au 23 août 1974. Montréal, Centre Culturel de Pointe Claire, S. 8.

*Centre d'artisanant international à Montréal. Organisme inernational des pays francophones, ce Centre a pour objectif le développement de ces pays par la promotion de leur artisanat. L'exposition comprend des couvertures tissées, des pièces murales avec décor peint et appliqués, des paniers, gourdes, bijoux, instruments de musique et autres objets provenants du Mali, Haute-Volta, Niger, Dahomey, Sénégal, Rwanda, Togo, Tchad et Madagascar."*[270]

Parallel zur Ausstellung der Exponate des *Musée des Beaux-Arts* veranstaltete das Zentrum eine Ausstellung afrikanischen zeitgenössischen Kunsthandwerks. Über diese parallele Ausstellung gibt es nach Materiallage ungenügend Anhaltspunkte, ob es sich hierbei wirklich um Kunsthandwerk gehandelt hat oder ob die Präsentation einer Ausstellung von Objekten der Kategorie 'Airport Art' glich. Weder in den Archiven des *Musée des Beaux-Arts* noch in den Archiven des *Centre Culturel de Pointe Claire* ließen sich Unterlagen zu dieser parallelen Ausstellung finden. Für die Analyse ist jedoch bedeutend, wie Präsentation dadurch modifiziert werden konnte. Dieser Zeitungsbericht blieb der einzige von den untersuchten Artikeln, der diese parallele Veranstaltung erwähnte. Daraus wird ersichtlich, dass diese zweite Ausstellung ungenügend Interesse seitens der Presse und seitens der Organisatoren des *Musée des Beaux-Arts* besaß. Offensichtlich war es nicht beabsichtigt, präkoloniale afrikanische Kunst mit zeitgenössischem Kunsthandwerk in Verbindung zu setzen. Der Präsentationsrahmen der ausgestellten Objekte erfuhr auf diese Weise eine zusätzliche Dimension: Neben dem ethnologischen Rahmen, der einer Rekonstruktion vergangener Kulturen glich (alle ausgestellten Exponate der Ausstellung *„Images d'Afrique Noire"* stammten aus präkolonialer beziehungsweise früher kolonialer Ära), wurde eine Verbindung zum zeitgenössischem Kunsthandwerk geschaffen. Durch diese neue Präsentation konnte eine andere Auseinandersetzung mit Afrika entstehen, es blieb nicht mehr beim Bild von präkolonialer Stammeskunst sondern es entwickelte sich weiter zu einem Vergleich zwischen vergangenen afrikanischen Kulturen und deren zeitgenössischem Kunstschaffen.

[270] „Images d'Afrique au Centre culturel de Pointe Claire". In: Le Messager, 5.Juni 1974, S. 18.

Am 30. Mai 1974 erschien in *„News & Chronicle“* ein weiterer Artikel über die Aktivitäten des *Centre Culturel de Pointe Claire* unter dem Titel *„Stewart Hall open house – something for everyone“*. Auf die Ausstellung afrikanischer Objekte wurde nur sehr kurz mit folgender Bemerkung eingegangen:

> *„There is still plenty of time to view the wonderful display of African masks and figures in the gallery. This exhibition from the collection of the Montreal Museum of Fine Arts began Saturday but will continue until August.“*[271]

Begleitet wurde der Artikel mitunter auch von einer Fotografie aus der Ausstellung, es waren drei Kinder und eine erwachsene Frau zu sehen, sie betrachteten eine afrikanische Maske, darunter war die Frage *„I wonder what it is?“* zu lesen. Die Kinder und die Frau wurden mit Namen genannt, die Maske wurde jedoch nicht genauer erklärt. Auffällig bei diesem Bericht ist der aufzählende Charakter, der sehr wenig von der Ausstellung preis gab. Die Präsentation der Ausstellung war in diesem Fall von einer Reduktion gekennzeichnet, sodass lediglich eine Anspielung auf eine mögliche Entdeckung einer fremden Kultur übrig blieb. Diese Andeutung war nicht aus dem Text ersichtlich, sondern aus der Fotografie.
Am 27. Juli 1974 wurde von der Ausstellung ebenfalls im *„The Montreal Star Entertainments“* berichtet. Der ausführliche Artikel *„Masks that reveal rather than conceal“* stammte von Henry Lehmann und bot zunächst eine kunsthistorische Herangehensweise an afrikanische Kunst. Dies geschah indem der Autor die Bedeutung afrikanischer Kunst für das europäische Kunstschaffen erklärte, mit dem Schwerpunkt auf der Bedeutung des Primitivismus für die Moderne. Nach einer Erwähnung der Ausstellung behandelte der Autor die Problematik der westlichen Sichtweise gegenüber afrikanischer Kunst, durch welche die Vielzahl der afrikanischen Stile ignoriert wurde. Weiter wies der Autor auf die Schwierigkeit hin, eine Chronologie der stilistischen Klassifikation des Kunstschaffens aufzustellen, auf die Arbeitsweise afrikanischer Bildhauer und auf die Bedeutung der afrikanischen Symbolik. Es wird ersichtlich, dass der Autor versuchte, einen Bezug zur zeitgenössischen afrikanischen Kunst zu schaffen, indem er an einzelnen Stellen auf die damals aktuellen Lebensumstände der Künstler verwies. Besonders interessant ist, dass er afrikanischer Kunst die Eigenschaft des Primitiven abstritt:

[271] Legge, Helen K.: Stewart Hall open house – something for everyone. In: News & Chronicle, 30. Mai 1974, S. 6.

*„The masks and figures on display are not primitive. Their orchestrated harmonies of form, line, negative and positive space have rarely been surpassed. Today, young, urbanized African artists have a driving need to forge a personal identity of their own while they have a great inborn respect for centuries of tradition. Their estrangement and isolation present a tragic dilemma. They can either create vapid travesties of a past they no longer fully know (Airport Art) or become a provincial European or American imitator.“*[272]

Der Autor wollte die afrikanische Kunst aufwerten, indem er ihr den 'primitiven' Charakter absprach – wobei er in seinem Bericht keine klare Unterscheidung zwischen dem kunsthistorisch etablierten Begriff 'Primitivismus' und dem gängigen pejorativen Adjektiv bot. Der kunsthistorische Begriff 'Primitivismus' ist im eigentlichen Sinne frei von herabwertenden Eigenschaften und wird als Terminus für die Einflüsse afrikanischer und ozeanischer Kunst in der europäischen Moderne angewandt.[273] Anhand des Zitates ist zu entnehmen, dass es sich bei dieser Beschreibung um die zweite Alternative handelte. Weiter sind die Parallelen zum Beitrag von Martin Friedman im Katalog zur Ausstellung *„L'Art du Congo“* klar sichtbar.[274] Henry Lehmann präsentierte an dieser Stelle dieselbe These wie es zuvor Martin Friedman in seinem Katalogbeitrag getan hatte. Beide Autoren waren sich einig, dass afrikanische zeitgenössische Künstler sich in einem Dilemma befänden. Die Künstler hätten entweder die Möglichkeit, Imitationen der 'traditionellen' Kunst anzufertigen ('Airport Art'), oder als Nachahmer der westlichen Kunst tätig zu sein. Erneut wurde an dieser Stelle dem Leser der Eindruck vermittelt, afrikanische zeitgenössische Kunst besäße nicht genügend Potential, um sich eigenständig zu entwickeln, sie stünde im Schatten der präkolonialen afrikanischen Kunst und der westlichen Moderne.

Aus dem Aufbau des Beitrages wird ersichtlich, dass die Ausstellung nur eine untergeordnete Rolle spielte, es handelte sich bei diesem Artikel vielmehr um eine allgemeine Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst. Dieser Eindruck wird durch die Auswahl der Abbildungen unterstützt, denn von insgesamt drei abgebildeten Masken stammte lediglich eine aus der Ausstellung, diese wird auch in einem nebenstehenden Kurztext beschrieben (Seite C-12). Die anderen beiden Masken (ebenfalls auf der Seite C-12 anzufinden, jedoch

---

[272] Lehmann, Henry: Masks that reveal rather than conceal. In: Montreal Star Entertainments, 27.Juli 1974, S. C-12.

[273] Rubin, William: Der Primitivismus in der Moderne – Eine Einführung. In: Rubin, William (Hrsg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. München, Prestel-Verlag 1984, S. 10f.

[274] Friedman, Martin: African Art and the Western View. In: Walker Art Center: Art of the Congo. USA, Walker Art Center 1967, S. 9.

neben der Überschrift) wurden nicht genau erläutert, in den Unterlagen der Archive des *Musée des Beaux-Arts* befand sich eine Anmerkung der Kuratorin Ruth Jackson, dass diese beiden Objekte nicht aus der museumseigenen Sammlung stammten.[275]

In diesem Bericht kam es von allen bisher genannten Artikeln zur größten Veränderung der durch die Ausstellung gebotenen Präsentation Afrikas. Bereits an jenen Stellen, an welchen der Autor von der Ausstellung sprach, veränderte er die ethnologische Herangehensweise zu einer allgemeineren anthropologischen Betrachtungsweise. Dies geschah, indem nicht die einzelnen Ethnien die Struktur des Textes dominierten, sondern die Lebensweisen der verschiedenen Völker in Afrika. Der restliche Aufbau des Artikels zeigte, dass die vom Autor gebotene Präsentation mehrere Dimensionen beinhaltete, die zuvor nicht vorhanden waren. Hier handelt es sich in erster Linie um den Transfer afrikanischer Kunst nach Europa und dessen Einflüsse auf die westliche Moderne. Weitere Dimensionen bestanden aus der Problematik, die zahlreichen Stile afrikanischer Kunst erfassen zu können, ohne zu generalisieren. Schließlich kam ebenfalls die Dimension des Aktualitätsbezuges zum Vorschein, dass heißt der damals aktuellen Situation afrikanischer Künstler und den damit verbundenen Problemen.

Bis auf den zuletzt analysierten Bericht kann bei der Ausstellung *„Images d'Afrique noire"* von einer ethnologischen Präsentation gesprochen werden, welche auch wenig von der Presse verändert wurde. Parallelen zu den Präsentationsformen an der Weltausstellung sind im eigentlichen Sinne nicht zu finden. An der *Expo'67* wurde afrikanische Kunst unter anthropologischem Kontext präsentiert, der Menschen sollte im Vordergrund stehen und nicht die Besonderheit des afrikanischen Kunstschaffens. Das ist der grundlegende Unterschied zu der Ausstellung *„Images d'Afrique noire"*, welche die spezifischen Kunstleistungen einzelner Ethnien Afrikas unterstreichen wollte.

[275] Anmerkungen der Kuratorin Ruth Jackson auf den Kopien des Artitels: Lehmann, Henry: Masks that reveal rather than conceal. In: Montreal Star Entertainments, 27.Juli 1974, S. C-12.

## 3.3 Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe

Die Ausstellung *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe“* fand vom 15. Januar bis 22. Februar 1976 im *Musée d'art contemporain de Montréal* statt. Diese dritte Afrika bezogene Ausstellung nach der *Expo'67* betraf keine afrikanische Kunstobjekte, gezeigt wurden Fotografien von Jean-Marie Bertrand. Es war somit die erste Ausstellung nach der *Expo'67*, welche keine Relikte präkolonialer afrikanischer Kulturen dem kanadischen Publikum präsentieren sollte, sondern Bilder einer zeitgenössischen afrikanischen Gesellschaft, wie das Ziel der Ausstellung war:

> *„(…) réflexions sur l'identité de ce peuple et 'sur l'importance de la fête avec tous les apports d'ordre esthétique qu'elle suppose'.“*[276]

Dieser Zielsetzung kann bereits entnommen werden, dass die Präsentation neben ethnologischen Aspekten, denn es ging um die Darstellung einer bestimmten Ethnie, vor allem ästhetische Aspekte beinhalten sollte.

Die meisten Informationen, um welche Präsentation es sich bei dieser Ausstellung tatsächlich gehandelt hat, lassen sich aus der Informationsbroschüre, die vom Museum anstelle eines Kataloges herausgegeben wurde, gewinnen. Strukturell beinhaltete diese Broschüre neben einigen Abbildungen der ausgestellten Fotografien einen erklärenden Text vom Fotografen Jean-Marie Bertrand. Zunächst ging der Autor auf die Geschichte der Ethnie der *Peuls* ein, weiter präzisierte er, dass es sich bei der ethnischen Gruppe der *Peuls Bororo* um eine eigene 'Rasse' handelte, sie seien seiner Ansicht nach noch die einzigen, welche nach den Sitten ihrer Vorfahren leben würden:

> *„Ce qui est probablement vrai, c'est qu'ils sont encore les seuls à vivre à la manière de leurs ancêtres, n'ayant fait aucune concession au modernisme, malgré les chocs culturels successifs qu'ils ont dû subir depuis le début du siècle: d'abord la pacification française qui devait détruire tout l'équilibre socio-politique qui existait entre les diverses ethnies. Ensuite la colonialisation et enfin la récente accession à l'indépendace des divers Etats africains. Les Peuls Bororo semblent être passés avec*

[276] Musée d'art contemporain: Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe. Montréal, Musée d'art contemporain 1976.

*une étonnante désinvolture à travers tous ces événements qui ont par ailleurs ébranblé sinon détruit bien des cultures.“*[277]

Anschließend wurde der Name *'Peul Bororo'* erklärt, der sich von der Kuhrasse *Bororodji* (von den *Peuls* gezüchtet) ableitete, *'Wodaabe'* entspreche jenem Namen, den sich die *Peuls* selbst gaben. Nach dieser allgemeinen Einleitung erklärte der Autor seine persönlichen Erfahrungen mit den *Peuls Bororo*, der erste Kontakt war 1970 zu datieren:

*„Ce premier contact fut extraordinaire. Les Wodaabe étaient encore heureux et le montraient. Je décidai immédiatement de faire un travail avec eux. (...) J'avais été fasciné par la douceur apparente des relations humaines chez les Wodaabe. J'entrepris de photographier leurs us et coutumes et m'attachai plus particulièrement aux modes d'expressions.“*[278]

Der Fotograf sprach weiter über seine Beobachtungen bei den *Wodaabe*, und über seine Intention der Ausstellung:

*„Les photographies N&B de cette exposition ne représentent pas ce que j'ai vu mais ce que je crois avoir vu durant mes différents séjours avec les Wodaabe.“*[279]

Bei dieser Ausstellung wollte der Fotograf die *Wodaabe* so zeigen, wie er sie sich vorstellte, und wie er sie wieder antreffen wollte. Aus diesem Zitat wird deutlich, dass dem Künstler eine subjektive und ästhetisierende Darstellung der *Wodaabe* wichtig war. Die Ausstellung sollte keiner Dokumentation der Ethnie *Wodaabe* gleichen, wie es der Fall bei den vorhergehenden Ausstellungen afrikanischer Kunst in Montréal gewesen war, sondern einen (ästhetisierten) Aspekt des Alltagslebens der *Wodaabe* präsentieren. Weiter merkte der Fotograf an, dass zum Zeitpunkt der Ausstellung das Gleichgewicht zwischen Mensch und Tier bei den *Peuls* bereits zerstört und die kulturelle Identität am Verschwinden sei:

---

[277] Bertrand, Jean-Maire: Wodaabe Peul Bororo – Photographies Jean-Maire Bertrand – Musée d'art contemporain, Montréal 15. Janvier – 22. Février. Montréal, Musée d'art contemporain 1976.
[278] Ibid.
[279] Ibid.

*„L'équilibre Homme-Animal ayant été détruit, l'identité culturelle d'un peuple nomade disparaîtra petit à petit pour se fondre dans les divers courants d'idées d'une nation en devenir."*[280]

Neben dem ästhetisierten Aspekt des Alltags bei den *Wodaabe* war somit auch eine Auseinandersetzung mit der Zerstörung dieser Kultur präsent. Der Autor des Textes drückte an mehreren Stellen sein Bedauern und seinen Wunsch aus, die *Wodaabe* noch weiter unter den damaligen Lebensumständen antreffen zu können.

Die Ausstellung *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe"* bedeutete den ersten Ansatz nach der Weltausstellung, afrikanische Kunst und Kultur aus dem Blickwinkel eines kanadischen Künstlers zu präsentieren. Es gab bei der *Expo'67* auch eine Fotografieausstellung, wo mitunter Afrika als Motiv präsent war, jedoch wurden die Fotografien in einem anderen Zusammenhang präsentiert. Ähnlich wie bei der Kunstausstellung, so wurden auch in jenem Bereich die Fotografien einem Thema untergeordnet, sie wurden in Gruppen zusammengefasst und sollten das Hauptthema *„Terre des Hommes"* dokumentieren.

Diesen Zweck verfolgte die Ausstellung von Jean-Marie Bertrand nicht. Wie es der Fotograf in der Ausstellungsbroschüre erwähnte, so ging es ihm gezielt um die Darstellung einer (von ihm verloren geglaubten) Kultur, für welche er sich während seiner Afrikaaufenthalte begeistern konnte, und nicht um die Dokumentation menschlicher Lebensformen. Die anthropologische Präsentation, wie sie an der *Expo'67* vorgefunden werden konnte, ist hier nebensächlich. Im weiten Sinne kann von einer ethnologischen Darstellung gesprochen werden, weil sich der Künstler auf die Präsentation einer bestimmten Ethnie beschränkte, jedoch ist diese Beschreibung auch nicht vollständig zutreffend. Am ehesten ist die Präsentation Afrikas in der Ausstellung *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe"* als exotisch und ästhetisierend zu bezeichnen: Eine fremde Kultur wurde unter einem bestimmten Gesichtspunkt dargestellt (der Künstler sagte selbst, er wollte die *Wodaabe* so zeigen, wie er sie sehen möchte), bestimmte Elemente dieser Kultur wurden ausgewählt und aufgewertet, um sie dem heimischen Publikum zu präsentieren. Die Auswahl der Motive beinhaltete vor allem Tänze und Riten einer bestimmten Altersgruppe, wie es der Künstler selbst erklärte:

*„Entre 15 et 25 ans les jeunes, garçons et filles, se consacraient exclusivement á l'amour et à la danse, laissant la garde des troupeaux aux jeunes et aux vieux. Ces danses n'étaient pas la simple répétition de danses folkloriques, de danses anciennes,*

[280] Bertrand, Jean-Maire: Wodaabe Peul Bororo – Photographies Jean-Maire Bertrand – Musée d'art contemporain, Montréal 15. Janvier – 22. Février. Montréal, Musée d'art contemporain 1976.

*mais une perpétuelle création de nouveaux gestes et mouvements, de nouveaux maquillages et de nouvelles grimaces, selon un canevas appartenant à la tradition.“*[281]

Aus diesem Kommentar wird ersichtlich, dass der Fotograf die Tänze und Riten aufwertete, indem er sie über die ’üblichen’ zeremoniellen oder folkloristischen Tanzdarbietungen stellte. Er ästhetisierte das Bild der *Wodaabe*, indem er junge (und attraktive) Menschen in den Vordergrund rückte. Es hätte sich ebenfalls angeboten, den Kampf um Weidegrund und Wasser bei den Nomaden *Wodaabe* zu zeigen, oder den Kampf ums Überleben allgemein. Diese Aspekte wurden aber bewusst weggelassen, um ein exotisch-ästhetisiertes Bild zu zeigen, der Blick des Fotografen war dabei sehr subjektiv, in erster Linie wollte er seine Faszination für die *Wodaabe* weiter geben:

*„J’ai découvert chez les Peuls une civilisation d’une grande cohérence, où les règles sociales sont très peu répressives, où la liberté de l’individu est quasi totale, et ses possibilités d’expressions illimitées dans le cadre d’une assemblée d’hommes dont la cohésion est primordiale pour la survie du groupe. Les conflits de générations semblaient inexistants.“*[282]

Die Präsentation der Fotografieausstellung in der Ausstellungsbroschüre zeigte, dass es bei der besagten Ausstellung um eine ästhetisierende und exotisierende Präsentation Afrikas ging, diese war jedoch widersprüchlich. Die ästhetisierenden und exotisierenden Aspekte standen im Widerspruch zur Intention des Fotografen, ein vollständiges Bild einer afrikanischen Ethnie zu zeigen: Auf der einen Seite wählte der Künstler sehr subjektiv nur gewisse Alltagsaspekte als Motive aus, auf der anderen Seite unterstrich er in seinem Text, dass er die *Wodaabe* so zeigen würde, wie sie seit Generationen leben würden. Die berechtigte Frage hierbei ist, ob es möglich war, anhand dieser ausgewählten Fotografien ein vollständiges Bild der Nomaden *Wodaabe* zu zeigen. Es fehlten Bilder vom Überlebenskampf, der Fokus war auf rituelle Festlichkeiten beschränkt. Deshalb ist es unwahrscheinlich, dass diese enge Auswahl reichte, um ein komplettes Bild zu präsentieren. Ebenfalls problematisch war bei der Präsentation der Unterschied zwischen den ästhetisierenden und exotisierenden Aspekten. Ästhetisierende Aspekte der Einbettung ließen sich an all jenen Stellen finden, an welchen der

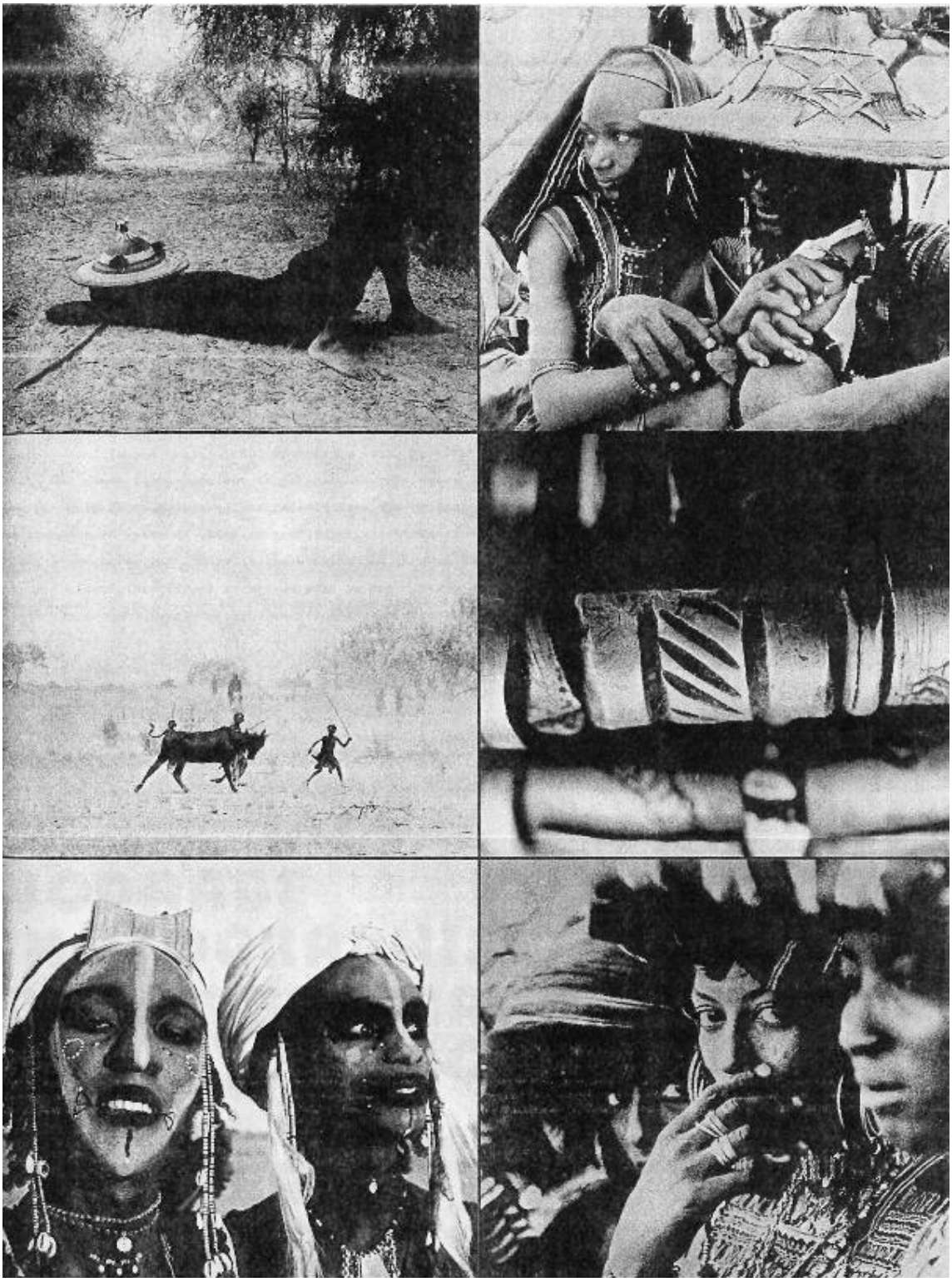
[281] Bertrand, Jean-Maire: Wodaabe Peul Bororo – Photographies Jean-Maire Bertrand – Musée d’art contemporain, Montréal 15. Janvier 22. Février. Montréal, Musée d’art contemporain 1976.
[282] Ibid.

Autor von der äußeren und inneren Schönheit der Wodaabe sprach, wie folgende Stellen belegen:

> *„Les Wodaabe étaient encore heureux et le montraient. (...) J'avais été fasciné par la douceur apparente des relations humaines chez les Wodaabe. (...) D'abord, le geste dans la vie de tous les jours (surtout dans les relations homme-troupeau). Ensuite le vêtement, la bijouterie et enfin la danse. (...) J'ai découvert chez les Peuls Bororo une civilisation d'une grande cohérence, où les règles sociales sont très peu repressives, où la liberté de l'individu est quasi totale, et ses possibilités d'expression illimitées dans le cadre d'une assemblée d'hommes dont la cohésion est primordiale pour la survie du groupe. Les conflits de générations semblaient inexistants."*[283]

Gleichzeitig waren diese ästhetisierenden Aspekte exotisierend: Der Fotograf entschied sich, die Kultur der *Wodaabe* mittels eines eng gewählten Bilderschatzes darzustellen, dieser diente der bereits angesprochenen Ästhetisierung. Das vom Fotografen auf diese Weise generierte Bild entsprach somit nur zu einem gewissen Grade den tatsächlichen Umständen bei den Wodaabe, in dieser Entfremdung lagen die exotisierenden Aspekte. Zwei Beispiele sollen sowohl die ästhetischen als auch exotischen Elemente der Fotografien dokumentieren. Es handelt sich hierbei um Fotografien der Ausstellung, abgebildet auch auf der Vorder- und Rückseite der Ausstellungsbroschüre. Die erste ausgewählte Aufnahme zeigt ein Porträt eines jungen Paares der *Wodaabe* (Abbildung 2). Das Paar ist bis zur Brusthöhe zu sehen, der Hintergrund ist nur schemenhaft erkennbar. Die junge Frau hat ihren linken Arm um den Mann gelegt, ihre beiden Hände umfassen sich dabei. Der junge Mann legt seine rechte Hand auf den rechten Arm der Frau. Das Paar richtet seinen Blick nicht in die Kamera, sie blicken links vom Betrachter der Fotografie aus gesehen. Der Mann trägt einen Hut sowie Schmuck, die Frau ist mit einer Art Kopftuch geschmückt, sie trägt ebenfalls Schmuck. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei dieser Aufnahme um ein sitzendes Paar, weil am unteren Rand der Fotografie Knieansätze des Paares erkennbar sind. Im Betrachtungsmittelpunkt der Fotografie liegen die gefalteten Hände: die beiden Hände der jungen Frau und die rechte Hand des Mannes. Die gefalteten Hände sollen dem Betrachter den Zusammenhalt des Paares sowie die Intimität der Szene zeigen.

[283] Bertrand, Jean-Maire: Wodaabe Peul Bororo – Photographies Jean-Maire Bertrand – Musée d'art contemporain, Montréal 15. Janvier 22. Février. Montréal, Musée d'art contemporain 1976.

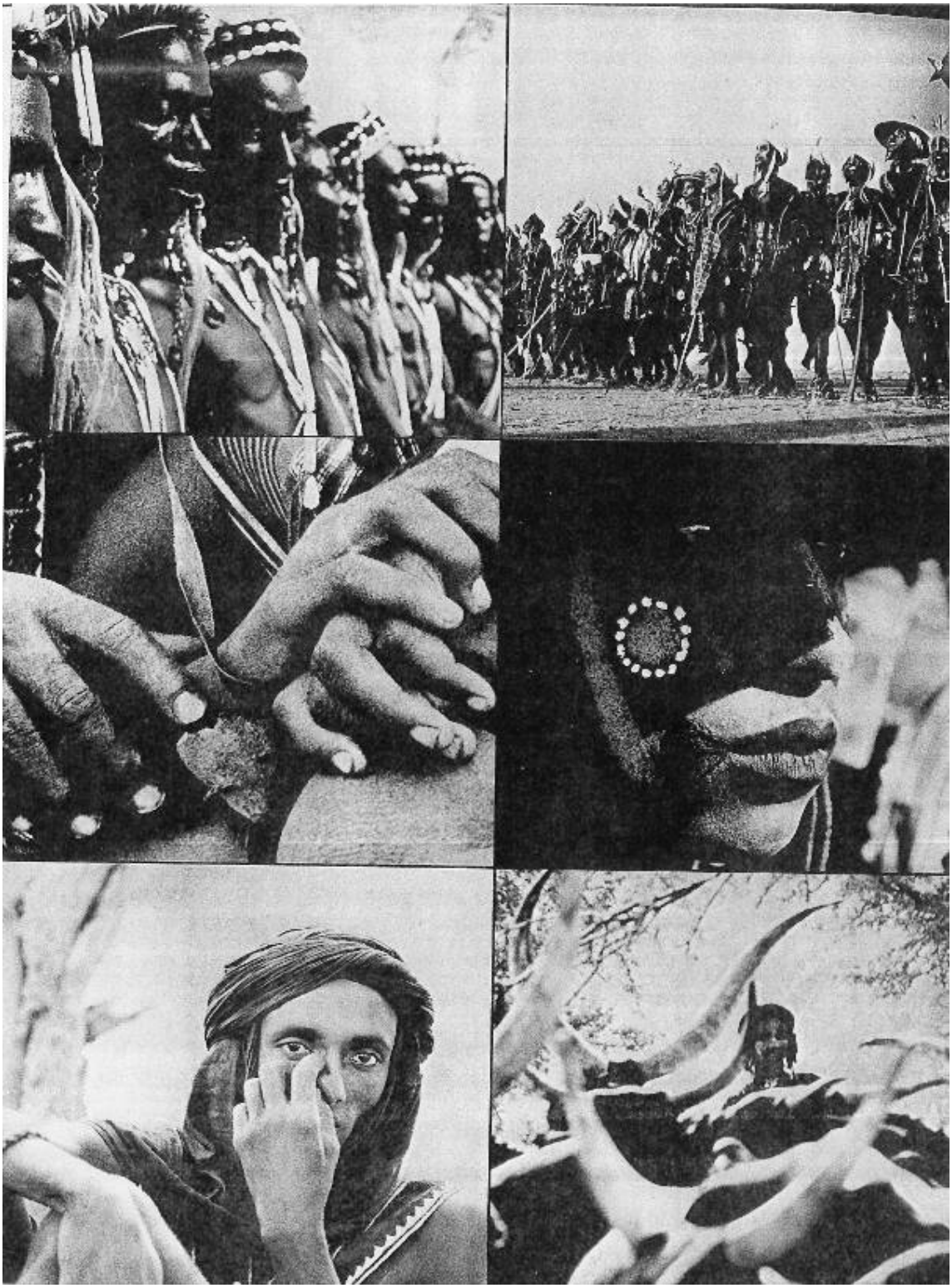


2. Titelblatt der Ausstellungsbroschüre „Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe“

Das Paar scheint in Gedanken versunken zu sein, es ruht, und tauscht dabei körperliche Zuneigung in Form einer Umarmung aus, ohne sich dabei von der Kamera stören zu lassen. Die ästhetisierenden Aspekte dieser Fotografie liegen im Motiv selbst. Dem Betrachter wird die körperliche Schönheit und Intimität eines jungen Paares vor die Augen geführt. Gleichzeitig beinhaltet diese Ästhetik auch exotisierende Aspekte. Diese werden durch die abgebildete Kleidung und Schmuck sowie durch das Motiv wiedergegeben. Die Kleidung und der Schmuck, welches das Paar trägt, wirkten auf den Betrachter fremd, sie repräsentieren die Elemente einer fremden Kultur. Die exotisierenden Aspekte des Motivs lagen im Fokus des Fotografen: Er wählte ein junges Paar, das stellvertretend für den Zusammenhalt innerhalb der *Wodaabe* stehen sollte. Anstatt auf die Präsentation mehrerer Altersgruppen beschränkte sich Jean-Marie Bertrand ausschließlich auf die Darstellung junger Menschen und auf die Darstellung harmonischer Szenen. Darunter sind Szenen gemeint, die weder Gewalt noch Armut zeigen. Auf diese Weise konnte ein Bild einer scheinbar vollkommenen afrikanischen Ethnie generiert werden, die scheinbar fern von jeglichen Alltagssorgen lebt.

Die zweite Aufnahme weist dieselben Parallelen zwischen den ästhetisierenden und exotisierenden Aspekten auf. Dargestellt ist eine Reihe junger geschmückter Männer im Profil (Abbildung 3), sie sind bis zur Brusthöhe abgebildet. Insgesamt sind auf dieser Fotografie sieben Männer zu sehen, wobei lediglich der erste Mann scharf erkennbar ist, die Aufnahme wird mit dem zunehmenden Abstand der jungen Männer verschwommen. Die abgelichteten Männer blicken ebenfalls nicht in die Kamera, sondern an den unteren rechten Rand vom Betrachter aus gesehen. Die ästhetisierenden Elemente befinden sich auch bei dieser Fotografie im Motiv: Dem Betrachter soll die Jugend und die damit verbundene Schönheit der Männer bei den *Wodaabe* präsentiert werden. Die exotischen Elemente sind erneut mittels des abgebildeten Schmucks und mittels des Fokus' des Fotografen vertreten. Der Schmuck repräsentiert wieder die Elemente einer fremden Kultur, der Fokus des Fotografen beschränkte sich wieder auf die Darstellung junger Menschen, die stellvertretend für eine ganze Ethnie stehen sollten.

Diese Präsentation beinhaltete somit eine Auseinandersetzung mit einem ästhetisierten Bild der *Wodaabe* sowie eine Warnung vor der Zerstörung dieser Kultur. Dies wurde in der Presse zum Teil genau wiedergegeben, wie es der Fall beim Bericht *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe“* in der Zeitschrift *„Ateliers“ („Ateliers“* 1976, vol. 4, Nr. 5) war. Der Bericht entsprach wörtlich dem Text in der Ausstellungsbroschüre, lediglich aufgrund des Umfangs wurden einige Stellen weggelassen.



3. Rückseite der Ausstellungsbroschüre „Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe“

Eine Veränderung war im Artikel vom 13. Januar 1976 in *„Le Jour“* zu finden. Der Titel des Berichts lautete *„Les Peuls Bororo d'Afrique du Nord en photos“*. Strukturell wurde nach einer kurzen Einführung (Daten und Hintergrund der Ausstellung) darauf hingewiesen, dass

es sich bei dieser Fotografieausstellung um keine rein ethnologische Präsentation der *Wodaabe* handelte, sondern um einen Einblick in die Interpretation des Fotografen, die er aus den Bildern einer fremden Welt gewann. Weiter wurden die drei Hauptthematiken der Ausstellung erwähnt, fortgeführt wurde der Artikel mit einer Beschreibung der *Peuls*. Am Anfang des Textes wurde darauf hingewiesen, dass der Zweck dieser Ausstellung keine rein ethnologische Darstellung sei (*„(...)l'exposition ne tient pas uniquement du reportage ethnographique(...)"*)[284]. Bei der Beschreibung der *Peuls Bororo* griff der Autor aber auf eine ethnologische Präsentation zurück, dieses journalistische Mittel kann als ein Indiz für die erwähnte Veränderung gewertet werden. Dem Leser wurde ein geschichtlicher und soziokultureller Überblick über die Ethnie geboten und somit ermöglicht, die Ausstellung unter einem ethnologischen Aspekt zu sehen:

> *„Les Wodaabe sont des Peuls. On compte plusieurs millions de Peuls en Afrique mais le groupe Wodaabe communément nommé Peuls Bororo est un groupe ethnique perdu au sein de la race Peul. Ce groupe nomadise dans un triangle situé entre les villes d'Agadez, Tahoua et Zinder au Niger. Ils sont estimés à 40.000. Ce sont vraisemblablement eux qui peulplaient le Sahara il y a environ 6.000 ans, alors que cette région était encore verdoyante et fertile, et qui sont les sujets et les auteurs de très célèbres peintures et gravures du Tassili, du Hoggar et de l'Air."*[285]

Anschließend wurde der Fotograf zitiert, indem erneut der Text der Ausstellungsbroschüre wiedergegeben wurde. Abgeschlossen wurde der Bericht mit folgender Bemerkung:

> *„La richesse et l'expressivité contenues dans les costumes et les maquillages de même que l'étonnante sérénité des physiognomies captées par Jean-Marie Bertrand ne manqueront pas de susciter beaucoup d'intérêt chez les visiteurs du Musée d'art contemporain durant cette exposition."*[286]

Die Veränderung bei diesem Bericht beinhaltete das Weglassen der Zerstörung dieser Kultur und das stärkere Hervorheben des ethnologischen Aspektes. Strukturell zeigte der Bericht deutliche Ansätze, die Fotografieausstellung als eine ethnologische Dokumentation der *Wodaabe* wiederzugeben. Der Fotograf wurde zwar im Bericht zitiert, es wurden aber nur

---

[284] Les Peuls Bororo d'Afrique du Nord en Photos. In: Le Jour, 13. Januar 1976, S. 21.
[285] Ibid.
[286] Ibid.

jene Zitate ausgewählt, welche vor allem den ethnologischen Hintergrund der *Peuls* beleuchteten. Die Bemerkung am Ende des Berichts unterstrich diese Intention: Anstatt von Schönheit zu sprechen, wählte der Autor des Artikels den Begriff 'Reichtum', um auf den 'Folklore-Reichtum' der *Peuls* hinzuweisen.

Am 24. Januar 1976 erschien erneut in *„La Presse"* ein Hinweis auf die Ausstellung *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe"*, unter dem Titel *„D'une exposition à l'autre"*. Zunächst war die Rede davon, dass die *Peuls Bororo* zu den faszinierendsten und schönsten Stämmen Afrikas gehörten, sie besäßen wundervolle Körper und außergewöhnlichen Schmuck:

> *„Les Peuls Bororo ou Wodaabe sont parmi les tribus d'Afrique une des plus fascinantes et des plus belles à regarder. Ces hommes et ces femmes ont des corps magnifiques, des parures extraordinaires, les enfants sont couverts de bijoux et les maquillages rituels sont saisissants."*[287]

Aus diesem einleitenden Satz wurde deutlich, dass das Bild über Afrika vor allem ästhetische Aspekte beinhalten sollte. Im Unterschied zum Bericht in *„Le Jour"* ließen sich an dieser Stelle keine Verweise auf eine ethnologische Einordnung der *Peuls* wiederfinden. Weiter wurde erwähnt, dass der Fotograf Jean-Marie Bertrand bemüht war, die *Peuls Bororo* aus allen Blickwinkeln zu präsentieren: *„Jean-Marie Bertrand a photographié les Peuls Bororo sous tous leurs angles."*[288] Diese Aussage verändert jedoch die Intention des Fotografen: Dieser schrieb in der Ausstellungsbroschüre, dass er nur jene Bilder der *Peuls* zeigte, die seinem Wunsch am nächsten kämen, sie so zu sehen, wie er dies mochte. Eine Präsentation der besagten Ethnie aus allen Blickwinkeln war somit vom Fotografen nicht vorgesehen. Der Fokus des Fotografen richtete sich auf bestimmte Altersgruppe der Peuls (junge Menschen) und bestimmte Szenen (Tänze, Feiern, Momentaufnahmen eines harmonischen Alltags).

In diesem Bericht wurde der ästhetisierende Aspekt verstärkt, indem die ethnologischen Dimensionen außer Acht gelassen wurden. Weiter kam es auch zu einer Verstärkung des exotisierten Bildes der *Peuls*. Dem Leser wurde in diesem Bericht die Ausstellung als eine Dokumentation der Peuls in allen ihren Lebenslagen präsentiert. Die ausgestellten Fotografien entsprachen aber keiner vollständigen Dokumentation der Ethnie, es wurden nur bestimmte Ausschnitte aus dem Alltagsleben der *Peuls Bororo* gezeigt.

Die Verstärkung des exotisierten Bildes der *Peuls* lag in der Präsentation der Ausstellung als einer vollständigen Dokumentation. Auf diese Weise wurde dem in der Ausstellung

[287] D'une exposition à l'autre. In: La Presse, 24. Januar 1976, S. 47.
[288] Ibid.

präsentierten Bilderschatz die Eigenschaft 'vollständig' zugesprochen. Der Eindruck von den *Peuls* als einer bildlich jungen und harmonischen Ethnie wurde verstärkt. Am Ende des kurzen Berichtes befand sich eine Kritik der Ausstellung:

> *„Il y a dans tout cela beaucoup d'exotisme, mais au-delà de la singularité du sujet, rien de vraiment intéressant à signaler au stricte plan de la photographie."*[289]

Diese Kritik warf dem Fotografen vor, abgesehen von einer mangelnden innovativen photographischen Leistung, eine Beschränkung auf exotische Motive. Diese Bewertung kann als widersprüchlich angesehen werden, weil der gesamte Bericht die exotischen und ästhetischen Elemente der Ausstellung verstärkte.

Nach der Weltausstellung fanden drei Afrika thematisierende Ausstellungen in Museumsräumen in Montréal statt, davon nur eine Ausstellung unmittelbar nach der *Expo'67*, die anderen beiden Veranstaltungen im Laufe der 70er Jahre. Die Problematik bei der Untersuchung dieser Ausstellungen bestand in der Materiallage, die keine Untersuchung der eigentlichen Aufstellung der Objekte erlaubte und keine Analyse der museumsdidaktischen Mittel. Lediglich eine teilweise Rekonstruktion der Präsentationen war mittels Katalogen und Ausstellungsbroschüren möglich sowie eine Rekonstruktion der Präsentation in der Presse. Die auf diese Weise untersuchten Präsentationsformen zeigten folgende Entwicklung:
Unmittelbar nach der Weltausstellung kam es zu einer Präsentation afrikanischer Kunst unter ethnologischen Aspekten, die Ausstellung *„L'Art du Congo"* stand im klaren Kontext der Weltausstellung in Brüssel von 1897. Bei der Ausstellung *„Images d'Afrique Noire"* kam es zu einer Fortführung der ethnologischen Präsentation, die neben der Auseinandersetzung mit präkolonialer afrikanischer Kunst auch einen Gegenwartsbezug erlaubte. Schließlich trat bei der Ausstellung *„Peuls Peuls Bororo ou Wodaabe"* die ethnologische Präsentation vollständig in den Hintergrund und stattdessen wurde eine ästhetisierende Präsentation angeboten.
Aus dieser Entwicklung wird ersichtlich, dass es bei diesen Ausstellungen zu keinem Nachahmen der Präsentationsformen der *Expo'67* kam, weil diese in erster Linie anthropologisch oder kontextgelöst waren. Bei der Entwicklung der Präsentationsformen kann daher eher von einer Stagnation gesprochen werden. Erstens weil afrikanische Kunst ethnologisch im Sinne einer Stammeskunst dargestellt wurde (wie dies der Fall seit dem 19.

[289] D'une exposition à l'autre. In: La Presse, 24. Januar 1976, S. 47.

Jahrhundert war). Zweitens weil afrikanische Kunst beziehungsweise Afrika ästhetisierend und exotisierend präsentiert wurden, wie es der Fall bei *„Peuls Peuls Bororo ou Wodaabe“* war. Diese Ausstellung glich einer Präsentation einer vom Fotografen gewünschten Gesellschaft in Afrika, es war somit die Präsentation einer Scheinwelt.

Es ist ebenfalls schwer zu sagen, ob durch die Weltausstellung von 1967 ein stärkeres Interesse an afrikanischer Kunst in Québec geweckt worden ist. Zum Teil kann gesagt werden, dass die *Expo'67* als ein positiver Stimulansfaktor gesehen werden kann. Dies ist der Fall für die Ausstellung *„L'Art du Congo“*, die im direkten Zusammenhang mit den Weltausstellungen statt gefunden hat. Für die anderen beiden untersuchten Ausstellungen kann diese Aussage nicht getroffen werden. Im Zeitraum von 1967 bis 1980 fanden in Québec nur drei Afrika thematisierende Ausstellungen in den führenden Museen statt. Die Gründe für diese schwache Präsenz afrikanischer Kunst lagen nicht zwingend am mangelnden Interesse, sondern an äußeren Einflüssen:

Im genannten Zeitraum befand sich das *Musée des Beaux-Arts* im Umbau und war somit in seinem Aktionsradius denkbar eingeschränkt. Vor allem waren es aber die gesellschaftliche und die politische Entwicklung in Québec, welche eher zu einer Konzentration auf die eigene Kunstszene geführt haben als zu Auseinandersetzungen mit fremden Kulturen. Darunter fallen die nahezu kaum vorhandene afrikanische Immigration nach Québec, die marginalen politischen Beziehungen zwischen Québec und Afrika, die Konzentration Québecs auf die Aufbauphase der Frankophonie (die aber Afrika ausschloss) und schließlich die künstlerische Entwicklung Québecs.

## 3.4 Hintergründe für die mangelnde Präsenz Afrikas in Québec zwischen 1967-1980

Zusammenfassend kann bei den Gründen für eine schwache bis mangelnde Präsenz Afrikas in der Kunstszene Québecs der 70er Jahre von vier Faktoren gesprochen werden. Der erste Faktor umfasst die geringe Immigration aus Afrika nach Québec, der zweite Faktor die Beziehungen zwischen den afrikanischen Staaten und Québec. Der dritte Faktor beinhaltet die Aufbauphase der Frankophonie und dessen Bedeutung für Québec und der vierte Faktor bezieht sich schließlich auf die Entwicklung der Kunstszene in Québec.

### 3.4.1 Immigration nach Québec der 70er Jahre: Profil und Problematik

Afrikanische Immigration nach Québec (darunter sind Immigranten aus afrikanischen Ländern südlich der Sahara zu verstehen) bildete in den späten 60er Jahren und im Laufe der 70er Jahre im Vergleich zur Immigration aus anderen Kontinenten eher eine Randerscheinung. Im Zeitraum von 1966 bis 1968 lebten in Québec nicht mehr als 2.000 afrikanische Einwanderer[290], was auf eine schwache Präsenz deutete, und weitgehend auch das geringe Medieninteresse für afrikanische Teilnehmer an der Weltausstellung 1967 erklären konnte.

In den 70er Jahren bildeten die Einwanderer aus Afrika (dem gesamten Kontinent) die zweitschwächste Einwanderungsgruppe nach Québec, eine noch geringere Anzahl konnten lediglich die Staaten aus Ozeanien nachweisen. Bei den Datenerfassungen der Einwanderungsbehörde wurden alle afrikanischen Staaten gezählt (also auch der nordafrikanische Raum). Etwa ein Fünftel der Gesamtzahl der Einwanderer kam aus Europa und dem amerikanischen Kontinent und ungefähr die Hälfte aus Asien. Diese Verteilung ist aus den von der Einwanderungsbehörde erhobenen Statistiken zwischen den Jahren 1973 und 1979 ersichtlich.[291]

Innerhalb der afrikanischen Gruppe kann von einer deutlichen Mehrheit der Einwanderer aus Nordafrika gesprochen werden, durchschnittlich war die Anzahl der Einwanderer aus Ägypten und Marokko mindestens sechsmal so groß wie aus den restlichen afrikanischen

[290] Ministère des affaires internationales, de l'Immigration et des communautés culturelles; Ministère de l'éducation: La présence des Noirs dans la société québecoise d'hier et d'aujourd'hui. Québec, Gouvernement du Québec 1995, S. 28.

[291] Gouvernement du Québec; Ministère de l'Immigration; La Direction des Groupes Ethniques et Communications: L'immigration au Québec. Bulletin statistique annuel vol. 1-7.

Staaten, gegen Ende der 70er Jahre ist die Anzahl bis zu dreißigmal so groß.[292] Hinter den beiden am stärksten vertretenen Staaten folgten Algerien und Tunesien. Die geringe Anzahl afrikanischer Einwanderer ermöglichte keinen übergreifenden Dialog mit der Bevölkerung aus Québec, wie es der Fall ab den 80er Jahren sein sollte.

### 3.4.2 Beziehungen zwischen afrikanischen Staaten und Québec in den 70er Jahren

Die Problematik der politischen Beziehungen zwischen Québec und Afrika wurde schon im einleitenden Teil erläutert. An dieser Stelle kann nur wiederholt werden, dass sowohl die afrikanische Immigration als auch die diplomatischen, wirtschaftlichen und entwicklungs- und kulturpolitischen Beziehungen Québecs zu afrikanischen Ländern in den 70er Jahren sehr begrenzt waren. Da sich die Beziehungen zu Afrika erst in einer Aufbauphase befanden, war der Austausch zwischen Afrika und Québec recht gering. Es gab eine recht hohe Anzahl an humanitären Organisationen in Québec, ihr Aktionsradius war aber auf Mikroprojekte in Afrika beschränkt. Die schwache Anzahl afrikanischer Immigranten nach Québec kann somit als ein Spiegel der politischen Beziehungen Québecs zu Afrika bezeichnet werden.

### 3.4.3 Frankophonie und Québec: Aufbauphase der 70er Jahre

Der Beginn der Frankophonie ist mit der Gründung der *ACCT (Agence de coopération culturelle et technique)* zu verzeichnen:

> *„Sous l'impulsion de trois chefs d'État africains, Léopold Sédar Senghor du Sénégal, Habib Bourguiba de Tunisie, Hamani Diori du Niger et du Prince Norodom Sihanouk du Cambodge, les représentants de 21 Etats et gouvernements ont signé à Niamey, le 20 mars 1970, la Convention portant création de l'Agence de coopération culturelle et technique (ACCT). Nouvelle organisation intergouvernementale fondée autour du partage d'une langue commune, le français, elle est chargée de promouvoir et de diffuser les cultures de ses membres et d'intensifier la coopération culturelle et technique entre eux. La convention de Niamey indique que l'ACCT doit être*

[292] Gouvernement du Québec; Ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration; La Direction des Communications: L'immigration au Québec, Bulletin statistique annuel vol. 7 (1979). Québec, Gouvernement du Québec; Ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration; La Direction des Communications 1981, S. 17.

*l'expression d'une nouvelle solidarité et un facteur supplémentaire de rapprochement des peuples par le dialogue permanent des civilisations.“*[293]

Zahlreiche Aktivitäten führten zur Gründung der *ACCT* (1970), der Wunsch nach einer länderübergreifenden Organisation wurde mitunter in den 60er Jahren geäußert, Hamani Diori, Habib Bourguiba und Léopold Sédar Senghor schlugen 1960 eine Zusammenarbeit zwischen französischsprachigen afrikanischen Staaten und Frankreich vor, im selben Jahr wurde die erste Konferenz der Erziehungsminister frankophoner Länder abgehalten *(CONFEMEN).*[294] Für Québec bot die Frankophonie eine neue Möglichkeit, außenpolitisch autonom aufzutreten, und sich kulturell vom anglophonen Kanada abzugrenzen. Ein entscheidender Punkt für die Frankophonisierung Québecs war 1977 die Verabschiedung des Gesetzes *„Loi 101“*, in welchem festgesetzt wurde, dass das Französische die einzige offizielle Sprache in Québec sei.[295] Ein Jahr nach der Gründung der *ACCT* wurde Québec als eine teilnehmende Regierung und somit als ein aktives Mitglied in diese Vereinigung aufgenommen.[296]

Die 70er Jahre sind für die Frankophonie in Québec und weltweit mit einer Aufbauphase gleichzustellen, die Organisation erreichte erst in den 80er Jahren mit den Gipfeltreffen frankophoner Staatsoberhäupter (das erste Treffen fand 1986 in Versailles statt)[297] ihr heutiges Erscheinungsbild. Die Francophonie war entscheidend für die Identitätsbildung in Québec, das Nationenmodell Québecs kann als nordamerikanisches Francophoniemodell aufgefasst werden: die kulturelle Nation stellt sich in Québec über die staatliche Nation. Diese Nation verfolgt den Respekt der Diversitäten, das Aufrechterhalten von kulturellem Zusammenhalt und den Kampf gegen die Diskriminierung. Die wichtigste Eigenschaft des Nationenmodells ist die Ausweitung der Definition der kollektiven Identität: sie wird mit Frankophonie in Québec assoziiert und nicht mehr mit französischem Kanada.[298] Zunächst könnte der Eindruck gewonnen werden, dass die Frankophonie der 70er Jahre in Québec

---

[293] „Historique“. In: http://www.francophonie.org/oif/historique.cfm

[294] „Chronologie de la Franconphonie“. In: http://www.francophonie.org/doc/doc-historique/chronologie-oif.pdf

[295] Jones, Bridget; Miguet, Arnaud; Corcoran, Patrick: Francophonie: Mythes, masques et realités – enjeux politiques culturels.Château-Gontier, Publisud 1996, S. 302.

[296] Peloquin, André: La Place du Québec dans la Francophonie d’aujourd’hui. In: Jones, Bridget; Miguet, Arnaud; Corcoran, Patrick: Francophonie: Mythes, masques et realités – enjeux politiques culturels. Château-Gontier, Publisud 1996, S. 108.

[297] Jones, Bridget; Miguet, Arnaud; Corcoran, Patrick: Francophonie: Mythes, masques et realités – enjeux politiques culturels.Château-Gontier, Publisud 1996, S. 302.

[298] Bouchard, Gérard: La nation québecoise au futur et au passé. Montréal, vlb éditeur 1999, S. 62.

einen neuen Austauschrahmen zwischen der frankophonen Bevölkerung verschiedener kultureller und ethnischer Abstammung Québecs erlaubte:[299]

> *„Il s'agit d'une culture en mouvement qui doit se caractériser non seulement par ses héritages coutumiers, mais aussi par les valeurs et les idéaux dont elle est porteuse, par les solidarités qu'elle institue autour de choix de société, par les interactions qu'elle suscite entre les acteurs individuels et collectifs."*[300]

In Wirklichkeit kam es vielmehr zu einer Privilegierung der frankophonen Kanadier vor anderen frankophonen ethnischen Gruppen in Québec[301], ein offener Austauschrahmen konnte sich nicht entwickeln. Hier liegt einer der Gründe für den mangelhaften Dialog um afrikanische Kunst im Québec der 70er Jahre.

### 3.4.4 Entwicklung der Kunstszene in Québec in den 70er Jahren: Konzentration auf sich selbst

Die 60er und 70er Jahre in Québec waren gekennzeichnet vom aufkommenden Nationalismus, von der *„Révolution tranquille"* und von der Gründung wichtiger Kulturinstanzen wie dem *Ministère des Affaires culturelles*, dem *Musée d'art contemporain de Montreál* (1964)[302] und dem *Ministère de l'Éducation*.[303] Waren die späten 60er Jahre noch vom Optimismus der Weltausstellung 1967 beeinflusst, wo es für eine kurze Zeitspanne zu einer Identifizierung der wirtschaftlichen und politischen Freiheit mit der künstlerischen Avantgarde kam, so kam es in den 70er Jahren zu einem Niedergang dieses Gedankenguts, wogegen sich aber die Künstler wehrten. Sie versuchten die Verbindung zwischen Politik, Alltag und Kunst wieder aufzunehmen.[304]

Unter der *„Révolution tranquille"* ist ein politisches Programm zu verstehen, dessen Begleiterscheinungen die Forderung nach einer Unabhängigkeit Québecs war, wie auch eine aufkommende Studentenbewegung, welche offenere pädagogische Verhältnisse und

---

[299] Bouchard, Gérard: La nation québecoise au futur et au passé. Montréal, vlb éditeur 1999, S. 64.
[300] Ibid, S. 66.
[301] Ibid, S. 67.
[302] Arbour, Rose-Marie: L'art qui nous est contemporain. Montréal, Artextes 1999, S. 13.
[303] Fortin, Andrée: Affirmations collectives et individuelles. In: De Konnick, Marie-Charlotte; Landry, Pierre: Le Québec des années 1960 et 1970. Déclics Art et Société. Montréal, Musée de la civilisation Québec; Musée d'art contemporain de Montréal; Fides 1999, S. 11.
[304] Arbour, Rose-Marie: L'art qui nous est contemporain. Montréal, Artextes 1999, S. 44.

autonome Führung verlangte (1968 wurde die *École des Beaux-Arts* in Montréal von Studenten besetzt). In jene Zeit fielen ebenfalls das Phänomen der sexuellen Befreiungsbewegung sowie feministische Bewegungen.[305] Die Künstler aus Québec orientierten sich vor allem am aufkommenden Nationalismus, die innerpolitischen Ereignisse und der spürbare Generationenwandel ließen die Thematik der Werke zu einer Konzentration auf ‚sich selbst' werden, zu Indikatoren eines gesellschaftlichen Umbruchs und zu Symbolen für den Befreiungskampf (sei es der Befreiungskampf im Bereich der sexuellen Entwicklung, der religiösen Tradition oder der politischen Gegebenheiten). Obwohl es demnach einen Mangel an Interkulturalität in der Kunstszene gab, waren die 70er Jahre entscheidend für weitere Entwicklung. Durch den Kampf um Anerkennung der Kunst als eines wichtigen Beitrags für den kulturpolitischen Sektor und für die Bildung der nationalen und kollektiven Identität konnte wichtige Vorarbeit geleistet werden, welche unter anderem in den 80er Jahren eine ‚Multikulturalisierung' der Kunstszene in Québec erlaubte.

Diese vier maßgebenden Faktoren zeigen, dass weder die politischen noch die kulturellen Umstände in Québec eine intensive Auseinandersetzung der Kunstszene in Québec mit Afrika und afrikanischer Kunst erlaubten. Sie dienen aber als wichtige Indizien für Veränderungen, die in den darauffolgenden Jahrzehnten einen stärkeren interkulturellen Dialog zwischen Québec und Afrika ermöglichten.

[305] Fortin, Andrée: Affirmations collectives et individuelles. In: De Konnick, Marie-Charlotte; Landry, Pierre: Le Québec des années 1960 et 1970. Déclics Art et Société. Montréal, Musée de la civilisation Québec; Musée d'art contemporain de Montréal; Fides 1999, S. 19.

# 4.Problematik der Präsentationen afrikanischer Kunst als Randerscheinung von Festivals in der Kunstszene der 80er Jahre

## 4.1 Festivalaktivitäten als Sprachrohre afrikanischer Minderheiten in Québec: Problematik der Selbstexotisierung

In den 80er Jahren kam es in der Kunstszene in Québec zu einer neuen Erscheinung: den Kulturfestivals. Diese präsentierten afrikanische Kunst und Kultur unter bestimmten Aspekten und hatten einen maßgeblichen Anteil an einem stärker aufkommenden Interesse in Québec für afrikanische Kunst. Die Präsentationsformen afrikanischer Kunst im Rahmen dieser Festivals waren jedoch nicht unproblematisch, da sie nur ausgewählte Teile des afrikanischen Kunstschaffens unter bestimmten Aspekten darstellten.

### 4.1.1 Festival Nuits d'Afrique

Das *Festival Nuits d'Afrique* wurde 1987 das erste Mal in Montréal ausgetragen, im Club *Ballatou* unter der Leitung von Lamine Touré.[306] Lamine Touré gründete etwa ein Jahr vor Beginn des Festivals diesen Club, jedoch nach eigener Aussage vom Herrn Touré war dieser noch nicht zufrieden mit dem Erfolg. Alleine die Tatsache, dass der Club für Minderjährige nicht zugängig war, ließ ihn überlegen, wie er die musikalischen Aktivitäten von *Ballatou* ausweiten könnte.[307] Diese Beweggründe führten zur Idee, ein Festival zu organisieren, dass unter freiem Himmel stattfinden sollte und Familien offen stand, es sollte ermöglicht werden, dass *„die Eltern und die Kinder eine andere Kultur kennen lernen sollten".*[308] Weitere Motivation für die Gründung eines Festivals lag in persönlichen Erfahrungen von Lamine Touré, er hatte es stets bedauert, auf der Strasse von 'Mischlingskindern' als ihr Vater bezeichnet zu werden[309] (es handelte sich hierbei wohl um Kinder afrikanischer/haitischer Abstammung, deren Väter keine Kanadier waren. Diese Kinder assimilierten die schwarze Hautfarbe mit ihren Vätern.). Es wurde für den Gründer des Festivals zu einem Bedürfnis, die

[306] Du Local à l' International: de la qualité, toujours de la qualité.... In: http://www.festivalnuitsdafrique.com/historique.php

[307] Interview mit Lamine Touré, Gründer und Präsident des Festival Nuits d'Afrique, Montréal, 19.September 2006.

[308] Zitat von Lamine Touré. In: Interview mit Lamine Touré, Gründer und Präsident des Festival Nuits d'Afrique, Montréal, 19. September 2006.

[309] Interview mit Lamine Touré, Gründer und Präsident des Festival Nuits d'Afrique, Montréal, 19.September 2006.

vielen Facetten afrikanischer Kultur einem breiteren Publikum zu zeigen. Bereits ein Jahr nach der ersten Ausgabe des Festivals *Nuits d'Afrique* wurde die Organisation *„Productions Nuits d'Afrique"* ins Leben gerufen, welche das ganze Jahr über mit der Organisation des Festivals betraut werden sollte[310]. Wie aus dem Interview mit Lamine Touré ersichtlich wurde, sollte das Festival von einem breiten Publikum besucht werden. Dieses Vorhaben konnte aber erst 1990 verwirklicht werden, als das Programm des Festivals ausgeweitet wurde und neben Vorstellungen in Clubs auch ein externer Teil organisiert wurde. Dieser Teil wurde, wie es von Lamine Touré gewünscht war, unter freiem Himmel auf dem Boulevard Saint-Laurent in Montréal veranstaltet (der Club *Ballatou* liegt ebenfalls auf dem Boulevard Saint-Laurent), er war kostenlos und dauerte zunächst einen Tag. In seiner heutigen Form dauert der externe Teil drei Tage und wird seit 1995 auf dem *Place Emilie-Gamelin* ausgetragen[311], auf welchem eine größere Besucherzahl möglich ist, es können bis zu 8.000 Besucher empfangen werden.[312] Welche Bedeutung das Festival in der Unterhaltungsszene von Montréal erlangte, wurde 2005 ersichtlich, als der Organisation des Festivals der Große Preis des Tourismus für die Region Montréal verliehen wurde:[313]

> *„En mars 2005, le Festival International Nuits d'Afrique fut lauréat du Grand Prix du Tourisme Québecois pour la région Montréal – catégorie „festival et événement touristique – budget d'exploitation de 500 000 $ ou plus." Une distinction qui vient récompenser la participation des quelques 20% de touristes qui fréquentent chaque année l'évènement."*[314]

Untrennbar vom Festival *Nuits d'Afrique* sind die zugehörigen Plakate (Abbildung 4) und Programmhefte, die seit 1987 dieselbe Designstruktur aufweisen: Ein Kopf eines jungen afrikanischen Mädchens mit traditionellem Schmuck (der Kopf des Mädchens stellt immer den Mittelpunkt des Plakates oder des Programmheftes dar, von Jahr zu Jahr unterschieden sich lediglich die farbliche Aufmachung, die Informationen, das heißt das Datum und der Titel blieben ebenfalls als Konstanten gleich). Der Gründer Lamine Touré wählte diese Fotografie wegen der Thematik: Das Mädchen ist in einer zeremoniellen Aufmachung zu

---

[310] Festival Nuits d'Afrique: Dossier de Presse. 20ième Èdition anniversaire, 13 au 23 juillet. Montréal 2006, S. 5.
[311] Ibid, S. 2.
[312] Du Local à l' International: de la qualité, toujours de la qualité.... In: http://www.festivalnuitsdafrique.com/historique.php
[313] Festival Nuits d'Afrique: Dossier de Presse. 20ième Èdition anniversaire, 13 au 23 juillet. Montréal 2006, S. 4.
[314] http://www.festivalnuitsdafrique.com/historique.php

sehen, dies symbolisiert ein Fest, wo Menschen zusammentreffen und kommunizieren. Mit der Wahl dieser Fotografie sollte der festliche Charakter der Veranstaltung unterstrichen werden.[315] Mittlerweile wandelte sich das Bild des jungen Mädchens zum Logo des Festivals, es besitzt beim Publikum einen hohen Bekanntheitsgrad und wird einheitlich mit dem Festival *Nuits d'Afrique* identifiziert. Um die Identifizierung des Logos mit dem Festival zu testen, hat die Organisation des Festivals vor Jahren in Montréal Plakate außerhalb der Festivalsaison angebracht, auf diesen befanden sich keine Angaben, sondern lediglich das Bild des Mädchens. Die Resonanz war sehr positiv, die Organisation bekam zahlreiche Anfragen, ob und wo das Festival stattfinden würde.[316]

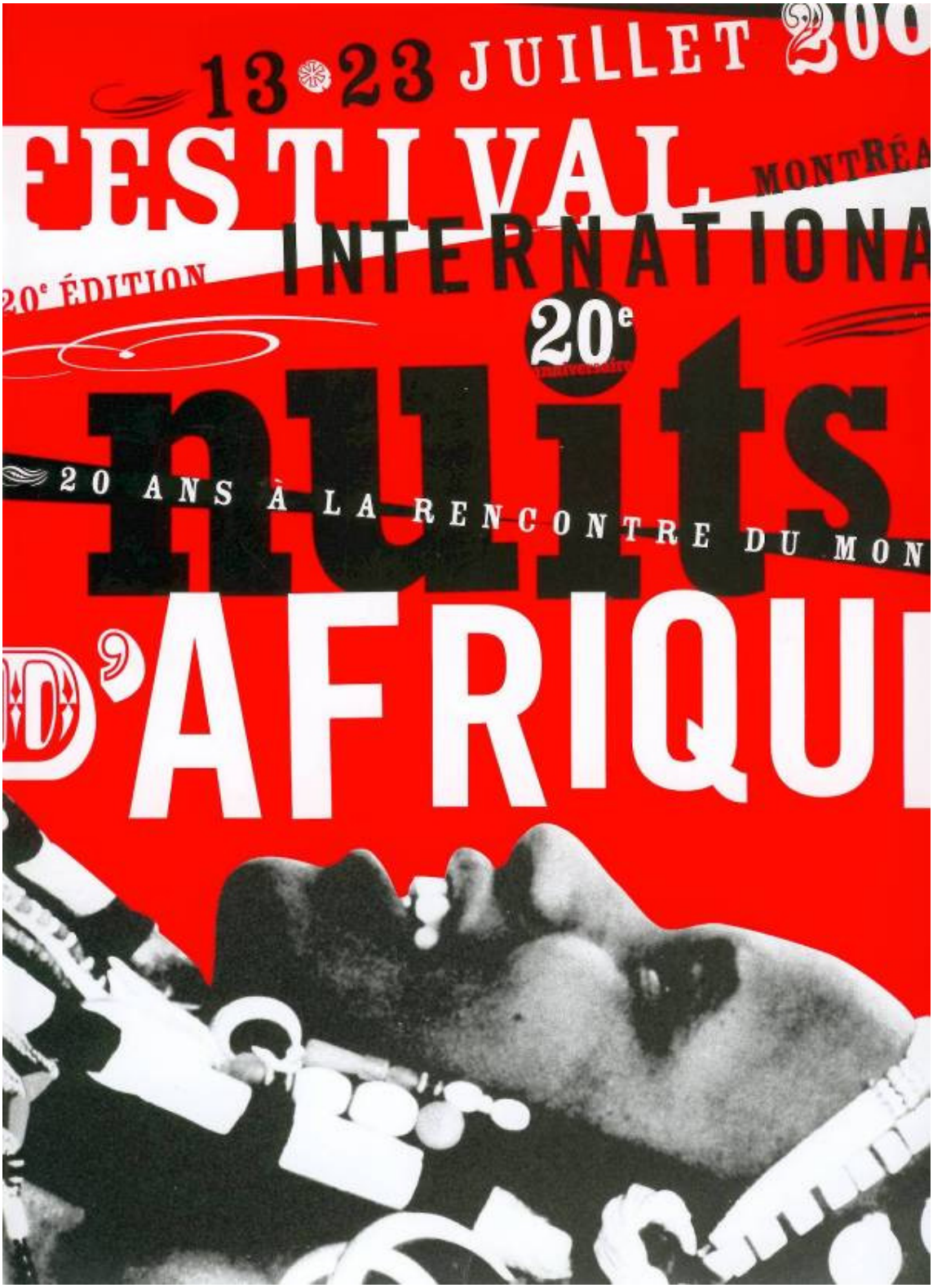
Von Anfang an stand im Mittelpunkt des Festivals zeitgenössische afrikanische Musik:

> *„Lamine Touré s'est donné pour mission de faire la musique du monde celle de tous et de chacun, de la faire découvrir et s'imposer, d'en encourager et d'en encadrer ses artistes."*[317]

Erst mit der Ausweitung auf einen externen Teil wurde dem Publikum auch afrikanische Kunst präsentiert, in Form von Boutiquen, heute bekannt unter dem Namen *„Marché Timbouctou"*. Suzanne Rousseau war von Anfang an mit der Leitung der *Productions Nuits d'Afrique* betraut. Sie erinnert sich an den Beginn des Festivals als einen Kampf um die Akzeptanz afrikanischer Kultur auf kanadischem Boden. Sie bezeichnete sich als relativ allein stehend, was das Interesse an afrikanischer Kultur in Québec betrifft, es war für die *Productions Nuits d'Afrique* sehr schwer, an afrikanische Tonträger in Québec zu kommen. Sie mussten sehr spezialisierte Händler aufsuchen, welche selbst aus Frankreich importierten, weil dieser Markt in Montréal beziehungsweise in Québec noch nicht existierte.[318]

---

[315] Interview mit Lamine Touré, Gründer und Präsident des Festival Nuits d'Afrique, Montréal, 19. September 2006.
[316] Ibid.
[317] Festival Nuits d'Afrique: Dossier de Presse. 20ième Édition anniversaire, 13 au 23 juillet. Montréal 2006, S. 5.
[318] Interview mit Suzanne Rousseau, Leiterin des Festival Nuits d'Afrique, Montreál,12. September 2006.




4. Plakat für das „Festival Nuits d'Afrique", Ausgabe 2006.

Eine sehr wichtige Rolle des Festivals sei es gewesen, die Einflüsse afrikanischer Kultur auf andere Kontinente zu zeigen, insbesondere die Verbindung zwischen Afrika, Kuba und Haiti.[319] Lamine Touré drückte es folgendermaßen aus:

> *„Le titre ‚Nuits d'Afrique' ne concerne pas seulement la culture africaine, il concerne également les Caraibes, il s'adresse à tous les descendants des africains, un retour vers leurs origines."*[320]
>
> *„Ce qui est grandiose de la musique, c'est qu'elle est une révélation qui va au delà des mots, et qui, dans un langage universel, celui de l'âme, engendre la communication. Plus extraordinaire encore c'est que chaque peuple puise sa musique des racines de sa propre culture, lesquelles ne s'épanouissent que par leur partage."*[321]

Die Mängel des kanadischen Musikmarktes in Bezug auf afrikanische Musik werden auch aus den Aufgaben der Organisation des Festivals ersichtlich: Mitunter gehört es zur Arbeit von Suzanne Rousseau und ihrem Team, Musikmessen und Märkte zu bereisen. Laut eigener Aussage von Frau Rousseau finden Musikmessen zur afrikanischen Musik meist in Europa statt, noch 2006, zum Zeitpunkt des Interviews, sprach sie von einer beginnenden Entwicklung in Kanada.[322] Eine direkte Zusammenarbeit mit afrikanischen Märkten gibt es leider nicht. Bis vor ungefähr sechs Jahren hatte die Organisation direkten Kontakt zu Händlern des *MASA* (*Marché des arts et spectacles africains à Abidjan*), aber seitdem diese Musikmesse aber nicht ausgetragen wird, kam es zu einem Einbruch der direkten Beziehungen zu Afrika. Die südafrikanischen Musikmärkte und Messen liegen für die *Productions Nuits d'Afrique* außerhalb des erreichbaren Rahmens.[323]

Die Zusammensetzung der Künstler auf den Festivals zeigt eine Dominanz kanadischer Künstler (besser gesagt: kanadische Künstler afrikanischer Herkunft): 50% aller auftretenden Künstler stammen aus Montréal.[324] Die Händler, welche am *Marché Timbuctou* ausstellen, kommen auch zum großen Teil aus Montréal, bei diesen wird jedoch nicht die Auswahl nach den angebotenen Waren getroffen, es besteht eine andere Priorität: Händler, die von Anfang

---

[319] Interview mit Suzanne Rousseau, Leiterin des Festival Nuits d'Afrique, Montreál, 12. September 2006..
[320] Interview mit Lamine Touré, Gründer und Präsident des Festival Nuits d'Afrique, Montréal, 19. September 2006.
[321] Festival Nuits d'Afrique: Dossier de Presse. 20ième Èdition anniversaire, 13 au 23 juillet. Montréal 2006, S. 5.
[322] Interview mit Suzanne Rousseau, Leiterin des Festival Nuits d'Afrique, Montreál, 12. September 2006.
[323] Ibid.
[324] Ibid.

an ausstellen, besitzen gegenüber anderen Händler das Vorrecht. Die Nachfrage seitens der Händler ist aufgrund des hohen Bekanntheitsgrades und der hohen Besucherzahlen des Festivals sehr groß, die räumlichen Möglichkeiten am *Place Emilie-Gamelin* reichten bei weitem nicht aus, um alle Interessenten unterzubringen.[325] Im Vordergrund bei dem *Marché Timbuctou* stand eine bestimmte Präsentation der Waren. Es sollte dem Publikum der Eindruck vermittelt werden, hierbei handelte es sich um ‚echte afrikanische Atmosphäre', am Markt waren Produkte aller Kategorien vertreten.[326] Im Grunde handelte es sich bei dem *Marché Timbuctou* um einen Kunsthandwerkmarkt. Aufgrund mangelnder Aufzeichnungen ist eine Analyse der vorhergehenden *Marché Timbuctou* nicht möglich, es ist jedoch davon auszugehen, dass die Struktur größtenteils der Ausgabe von 2006 glich. Eine Untersuchung der Zusammensetzung des *Marché Timbuctou* am 23. Juli 2006 hat gezeigt, dass sich unter den ausstellenden Händlern lediglich ein professioneller Künstler befand, der seine Werke zum Verkauf ausgestellt hat. Es handelte sich dabei um den Bildhauer Chaka Chikodzi aus Zimbabwe, er stellte moderne afrikanische Steinskulptur aus. Dies geschah nicht im Rahmen eines eigenen Zeltes (normalerweise verfügte jeder Händler über sein eigenes Zelt). Die Skulpturen wurden, an Baumstämme angebracht (Abbildung 5), am Ende der Absperrung des Marktes zur Straße präsentiert, und lagen nicht nur qualitätsmäßig, sondern auch preislich deutlich über dem sonstigen Niveau der ausgestellten Produkte. Laut der Aussage des Künstlers entschied sich dieser spontan zu einer Präsentation seiner Arbeiten am *Marché Timbuctou*, er war jedoch weder mit den dortigen Präsentationsmöglichkeiten noch mit den Verkaufsmöglichkeiten zufrieden.[327] Im Falle des Bildhauers Chikodzi kann von einer Ausnahme die Rede sein, denn in der Regel wird am *Marché Timbuctou* keine moderne afrikanische Kunst verkauft.

Die anderen Händler am *Marché Timbuctou* verkauften Schmuck, Tücher, Stoffe, Musikinstrumente, Skulpturen und kleine Gemälde (Sandmalerei) und ihre Waren entsprachen in den meisten Fällen der Kategorie 'Airport Art' (Abbildung 6-7): Objekte, geschaffen zum Verkauf an Nicht-Afrikaner. Diese Objekte könnten als kostengünstige Kopien teurer Originale (präkolonialer afrikanischer Kunst) bezeichnet werden.

---

[325] Interview mit Suzanne Rousseau, Leiterin des Festival Nuits d'Afrique, Montreál, 12. September 2006.
[326] Ibid.
[327] Gespräch mit dem Künstler Chaka Chikodzi am 23. Juli 2006 in Montréal: Ein Interview zwecks genauerer Angaben zu den Erfahrungen am *Marché Timbuctou* war leider nicht möglich. Der Künstler war nicht in Montréal wohnhaft, sondern kam aus dem englischsprachigen Kanada (Ontario), die Kontaktaufnahme nach dem Festival erwies sich als sehr mühsam: Der Künstler hinterließ keine Adresse sondern nur eine E-Mail-Adresse, diese war jedoch nach kurzer Zeit gesperrt und deshalb konnte es zu keinem Interview kommen.

5. Festival Nuits d'Afrique 2006, Präsentation der Skulpturen von Chaka Chikodzi.

Da der *Marché Timbuctou* in erster Linie dazu gedacht war, Kunsthandwerk beziehungsweise Airport Art in allen möglichen Formen zu präsentieren, und nur in Ausnahmefällen moderne Kunst, kann hierbei nur bedingt von einer Präsentationsform afrikanischer Kunst in Québec die Rede sein. Über die Problematik der Präsentation afrikanischer Kunstobjekte am Festival *Nuits d'Afrique* äußerte sich im Rahmen eines Interviews Sophie Mayaki, eine Händlerin afrikanischer Kunstobjekte, welche seit 2002 das Importgeschäft in Montréal betreibt. Sophie Mayaki arbeitet direkt mit afrikanischem Markt zusammen, ein Vermittler in Burkina Faso tätigt für sie die Einkäufe im westafrikanischen Raum. Es handelt sich um Werke von Künstlergenossenschaften, neben Holz und Bronzeobjekten werden auch Batikarbeiten importiert. Sophie Mayaki hatte am Festival *Nuits d'Afrique* ihre Objekte ausgestellt, war über die Präsentations- und Verkaufsmöglichkeiten in gleicher Weise wie der Bildhauer Chaka Chikodzi enttäuscht. Ihrer Meinung nach litt die Wahrnehmung der von ihr ausgestellten Objekte unter der begrenzten Qualität der anderen ausgestellten Waren.[328]

[328] Interview mit Sophie Mayaki, Händlerin mit afrikanischem Kunsthandwerk, Montréal, 15. Juli 2006.

6. Festival Nuits d'Afrique 2006, Präsentation der zum Verkauf gebotenen Objekte.

Außer Acht gelassen werden darf diese Veranstaltung dennoch nicht, denn sie zeichnete eine wichtige Tendenz der späten 80er Jahre, wo es zu einer Modifizierung der Präsentation afrikanischer Kunst als Rahmenprogramm von kulturellen Festivals kam. Kunst und Kunsthandwerk übernahmen die Rolle eines exotischen Zusatzprogramms für das Publikum in Québec.

Für die Präsentierenden wurden sie zu einem Mittel der Selbstexotisierung, ähnlich wie es auf der Weltausstellung 1967 geschah, als Kunstobjekte (damals handelte es sich aber um authentische Objekte) wie Versatzstücke einer fremden Kultur präsentiert wurden. In wie weit das Zurückdrängen des Kunsthandwerks und der Kunst auf ein Rahmenprogramm fortgeschritten ist, zeigten die zum Festival *Nuits d'Afrique* erschienenen Zeitungsberichte, welche ausschließlich über das Festival aufgrund seiner musikalischen Darbietungen berichteten. Es fand sich sowohl bei den Berichten über vergangene Festivals als auch bei den Berichten zur Ausgabe von 2006 kein Artikel, welcher Stellung zum *Marché Timbouctou* und den dort angebotenen Objekten genommen hätte.

7. Festival Nuits d'Afrique 2006, Präsentation der zum Verkauf gebotenen Objekte.

Das *Festival Nuits d'Afrique* stellt eine der bedeutendsten Sommerveranstaltungen in der Region Montréal dar, für ganz Québec kann sogar von der bedeutendsten Veranstaltung afrikanischer Kultur, insbesondere Musik, die Rede sein. Die Einflüsse auf die Wahrnehmung afrikanischer Kultur in Québec sind somit tiefgreifend, die hohen Besucherzahlen sprechen für ein breites Interesse.

Als Lamine Touré und Suzanne Rousseau davon sprachen, dass sie mit dem Festival nicht nur afrikanische Kultur dem Publikum in Québec und Montréal näher bringen wollten, sondern die Parallelen zu anderen Kulturräumen zeigen wollten (Kuba und Haiti), so kann dieses Vorhaben für den Musiksektor als durchaus gelungen gesehen werden, betrachtet man das Programm der Veranstaltungen und die Vielfalt der aufgeführten Musik. Die Mängel werden jedoch im Kunstsektor sichtbar, wo es noch zu keinem umfassenden Aufzeigen der Parallelen zwischen afrikanischer Musik und Kunst gekommen ist. Die Präsentation afrikanischer Kultur am Festival *Nuits d'Afrique* ist somit noch bruchstückhaft, weil der musikalische Aspekt im Vordergrund steht, der Kunstsektor aber durch nicht zufriedenstellende Objekte der Kategorie Airport Art vertreten ist.

Die Präsentation der Objekte am *Marché Timbuctou* erfolgte ausschließlich unter kommerziellen Aspekten: die 'Waren' wurden an den jeweiligen Ständen aufgereiht, die einzigen vorhandenen Beschriftungen waren in Form von Preisschildern präsent und boten

keine weiteren Informationen. Die Zusammensetzung der ausgestellten Waren der Festivalausgabe von 2006 offenbarte eine große Vielfalt. Neben Skulpturen und Gemälden der Kategorie Airport Art wurden am *Marché Timbouctou* auch Kleidung, Stoffe, diverse Spielzeuge und Schmuck verkauft. Bei diesen Gebrauchsgegenständen handelte es sich um gängige 'Ethno-Boutiquen'-Artikel, sie könnten als 'Ethno-Kitsch' bezeichnet werden. Der Präsentationsrahmen beinhaltete aufgrund der kommerziell angebotenen Airport-Art-Objekte nur exotische Dimensionen (darunter ist ein massenhaftes Konsumieren industriell hergestellter Kunst aus Afrika zu verstehen, eine Scheinauseinandersetzung mit dem Kunstschaffen Afrikas). Dieser Präsentationsrahmen erlaubte es deshalb nicht, hochwertige Kunst am *Marché Timbuctou* (wenn diese dort ausgestellt wurde) unter anderen Aspekten zu rezipieren.

### 4.1.2 Festival Vues d'Afrique

Das *Festival Vues d'Afrique* stellt ein weiteres Beispiel für eine Festivalpräsentation Afrikas und afrikanischer Kunst in Montréal dar. Die Anfänge des *Festivals Vues d'Afrique* lassen sich auf 1985 datieren, als die ersten afrikanischen Filmtage in Montréal abgehalten wurden.[329] Ziel des Festivals war es, nicht nur Filme afrikanischer Produktionen zu zeigen, sondern dem Publikum auch Zusatzinformationen anzubieten, in Form von Begegnungen mit Journalisten und Schriftstellern, Ausstellungen und Debatten.[330] Mit der Weiterentwicklung dieses Zusatzprogramms wurden die Bereiche autonom, wie es der Fall von *Rallye-Expos* war, welche zum ersten Mal 1995 ins Programm aufgenommen wurde. Zeitgleich wurde der Organisation der *Festivals Vues d'Afrique* vom *Ministère de l'Immigration et des Communautés culturelles* der Preis der interkulturellen Annäherung verliehen (*Le Prix du Rapprochement interculturel*).[331]

Afrikanische Kunst spielte somit bereits von Anfang an eine andere Rolle als beim *Festival Nuits d'Afrique*: Begonnen wurde mit Ausstellungen afrikanischer Kunst als Rahmenprogramm des Festivals, jedoch wurde diesem Bereich eine Entwicklungsmöglichkeit eingeräumt, sodass heute der eigenständige Bereich *Rallye-Expos* existiert, der unabhängig vom Festivalprogramm veranstaltet wird. Unter der Veranstaltung *Rallye-Expos* ist eine

[329] Historique de Vues d'Afrique (1991-2005). In: http://www.vuesdafrique.org/accueil/historique2.php
[330] Interview mit Gérard LeChêne, Gründer und Präsident der Festival Vues d'Afrique, Montréal, 6. November 2006.
[331] Historique de Vues d'Afrique (1991-2005). In: http://www.vuesdafrique.org/accueil/historique2.php

Zusammenarbeit zwischen Galeristen, Künstlern und der Organisation *Vues d'Afrique* zu verstehen.

Seit 1995 werden von Februar bis Juli Ausstellungen in verschiedenen Galerien, Kulturhäusern und Cafés angeboten, diese sind zu einer Art Rallye verbunden: Der Besucher hat in diesem Zeitraum die Möglichkeit, die im Programmheft zu den *Rallye-Expos* angeführten Ausstellungen zu besuchen, für jeden Ausstellungsbesuch kann der Besucher einen Stempel im *Rallye-Expos* Pass erhalten, und am Ende der Veranstaltung können die *Rallye-Expos*-Besucher an einer Verlosung teilnehmen.

Die teilnehmenden Veranstalter werden nach relativ offenen Kriterien ausgewählt: Zunächst müssen die ausgestellten Werke Afrika (gesamter Kontinent) betreffen, hierbei steht es offen, ob es sich um Malerei, Skulptur, Fotografie oder Installation handelt.[332] Die Künstler müssen dabei nicht zwingend Afrikaner sein.

Das zweite Kriterium betrifft die Ausstellungsräume: die geplante Ausstellung kann nur dann ins Programm der *Rallye-Expos* aufgenommen werden, wenn sich ein Interessent findet, der dem Künstler Ausstellungsräume zur Verfügung stellt.[333] Ein Künstler, welcher im Rahmen der *Rallye-Expos* ausgestellt hat, kann jedoch nicht in zwei aufeinanderfolgenden Jahren präsentiert werden. Einerseits um das Spektrum der ausgestellten Kunstobjekte breit zu halten und anderseits um auch neuen, unbekannteren Künstlern Ausstellungsmöglichkeiten zu geben, wie es Bousmaka Seddiki, der Koordinator der *Rally-Expos* betonte.[334]

Gérard LeChêne, der Gründer und heutiger Leiter des *Festivals Vues d'Afrique* sieht eine der wichtigsten Aufgaben der Festivalorganisation in der Vermittlung zwischen den Künstlern und den Galeristen/Ausstellungsorganisatoren. Diese sei mit der wachsenden Bekanntheit des Festivals und der *Rallye-Expos* deutlich einfacher geworden, weil die Angebote an Ausstellungsräumen zugenommen haben.[335] Eine engere Zusammenarbeit mit afrikanischer Kunstszene wäre von der Festivalorganisation gewünscht. Projekte sind auch im Entstehen, aber die Einladungen afrikanischer Künstler nach Québec, damit diese für die *Rallye-Expos* ausstellen können, sind dennoch rar. Dies liegt am hohen Kostenfaktor und für Gérard LeChêne auch am mangelnden Interesse.[336] Weil die Organisation des Festivals und der

---

[332] Interview mit Gérard LeChêne, Gründer und Präsident der Festival Vues d'Afrique, Montréal, 6. November 2006.
[333] Ibid.
[334] Interview mit Bousmaka Seddiki, Koordinator der Rallyes-Expos des Festivals Vues d'Afrique, Montréal, 6. November 2006.
[335] Interview mit Gérard LeChêne, Gründer und Präsident der Festival Vues d'Afrique, Montréal, 6. November 2006.
[336] Ibid.

Rallyes keine eigenen Ausstellungsräume besitzt, ist eine finanzielle Unterstützung seitens des *Conseil des Arts de Montréal* nicht möglich.[337]

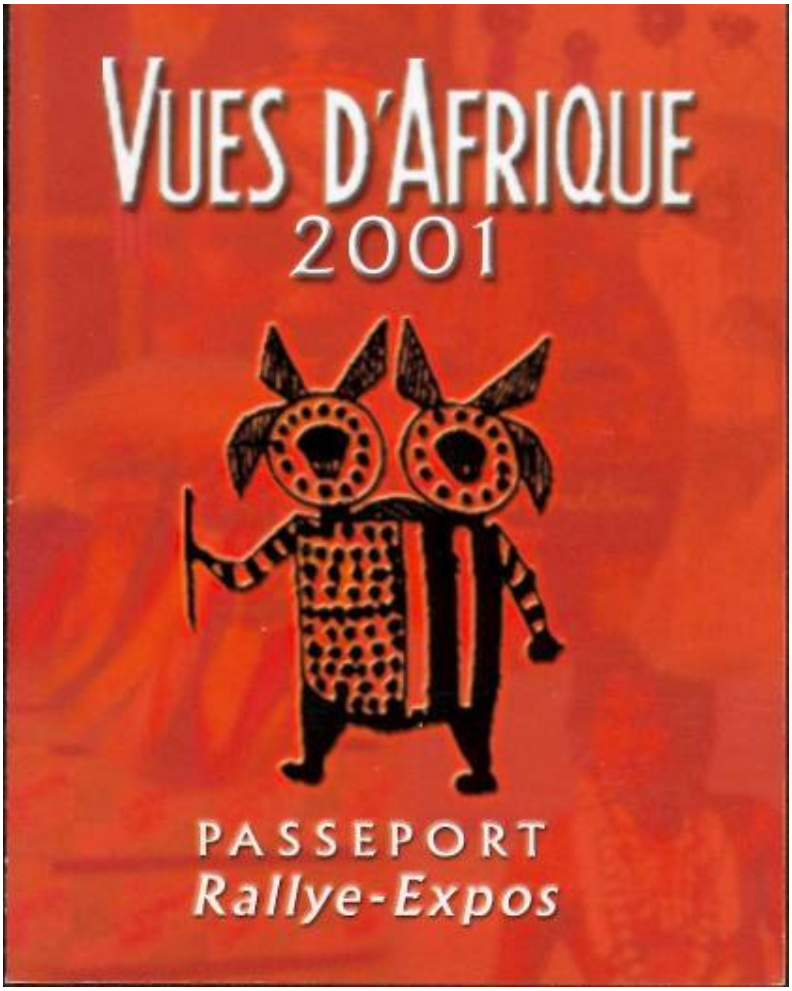
Seit der vom *Festival Vues d'Afrique* unabhängigen Rolle der *Rallye-Expos* sollten diese Veranstaltungen dazu beitragen, eine Sensibilisierung des Publikums auf Afrika zu erreichen und gegen die klischeehaften Bilder über Afrika zu kämpfen, die in den Medien und von humanitären Organisationen aufgegriffen wurden.[338] Es ist schwer zu sagen, in wie weit diese Rolle bereits in den 80er Jahren wahrgenommen werden konnte. Das Gründungsdatum der *Rallye-Expos* liegt in den 90er Jahren, davor bildeten die Ausstellungen einen Teil des *Festivals Vues d'Afrique*, wiederum ein Rahmenprogramm, das sich erst nach zehn Jahren Bestehen von *Vues d'Afrique* emanzipieren konnte. Ein wichtiger Bestandteil des *Festivals Vues d'Afrique* war seit 1987 der Wettbewerb für den Plakatentwurf für das Festival: jedes Jahr zeigte das Plakat für das Filmfestival ein anderes Motiv, das aus Werken von Künstlern, den Gewinnern des Wettbewerbes, entnommen wurde:

> *„C'est pourquoi l'idée s'est imposée de proposer à l'ensemble de la communauté d'origine africaine et créole de réaliser une oeuvre pour l'affiche et le catalogue 1987. De surcroît le projet permettrait à des artistes encore peu familiers avec les circuits de communication – relations publiques, médias, mise en marché – de se faire connaître d'un plus grand nombre. Ceci étant vrai non seulement de l'heureux gagnant mais de plusieures finalistes dont un aperçu des oeuvres est exposé."*[339]

Das Symbol des *Festivals Vues d'Afrique*, das auch für die Aushänge für *Rallye-Expos* genommen wurde (Abbildung 8), bildet eine Zeichnung einer afrikanischen Zwillingsskulptur, es handelt sich dabei um die Zwillingsfigur der Senufo. Diese Skulpturenzeichnung soll nicht nur als Referenz für die Einzigartigkeit der Kunst der Senufo dienen, sondern auch für die Partnerschaft zwischen *Vues d'Afrique* und dem *Festival Panafricain*. Schließlich soll die Zeichnung auch für die Symbolik der Zwillingsskulptur stehen: Zwillinge wurden bei den Senufo mit Glück und Fruchtbarkeit gleichgesetzt, diese Werte sollen ebenfalls vermittelt werden.[340]

---

[337] Interview mit Gérard LeChêne, Gründer und Präsident der Festival Vues d'Afrique, Montréal, 6. November 2006.
[338] Ibid.
[339] Concours d'affiches. In: Magazin „Vues d'Afriques", Ausgabe 1987, Seite 66.
[340] Interview mit Gérard LeChêne, Gründer und Präsident der Festival Vues d'Afrique, Montréal, 6. November 2006.




8. Deckblatt des „Passeports Rallye-Expos“.

Diese beiden Elemente, die Motive der Plakate und das Festivallogo, also zeitgenössische afrikanische Kunst und der Verweis auf präkoloniale afrikanische Skulptur, bilden somit in den Anfängen des Festivals die sichtbarsten Präsentationsformen afrikanischer Kunst.

Im Falle des Festivallogos kann von einer Exotisierung gesprochen werden, denn dabei wurde ein Element einer fremden Kultur in eine andere transferiert. Durch diesen Transfer wurde das Objekt vereinfacht, es soll faszinieren und Aufmerksamkeit erregen. Die vollständige Bedeutung des Logos bleibt dem Publikum, bis auf wenige Kenner, enthalten (ähnlich verhält es sich bei dem Logo für das *Festival Vues d'Afrique*, hier handelt es sich aber um keine Referenz auf afrikanische Kunst sondern um eine Fotografie).

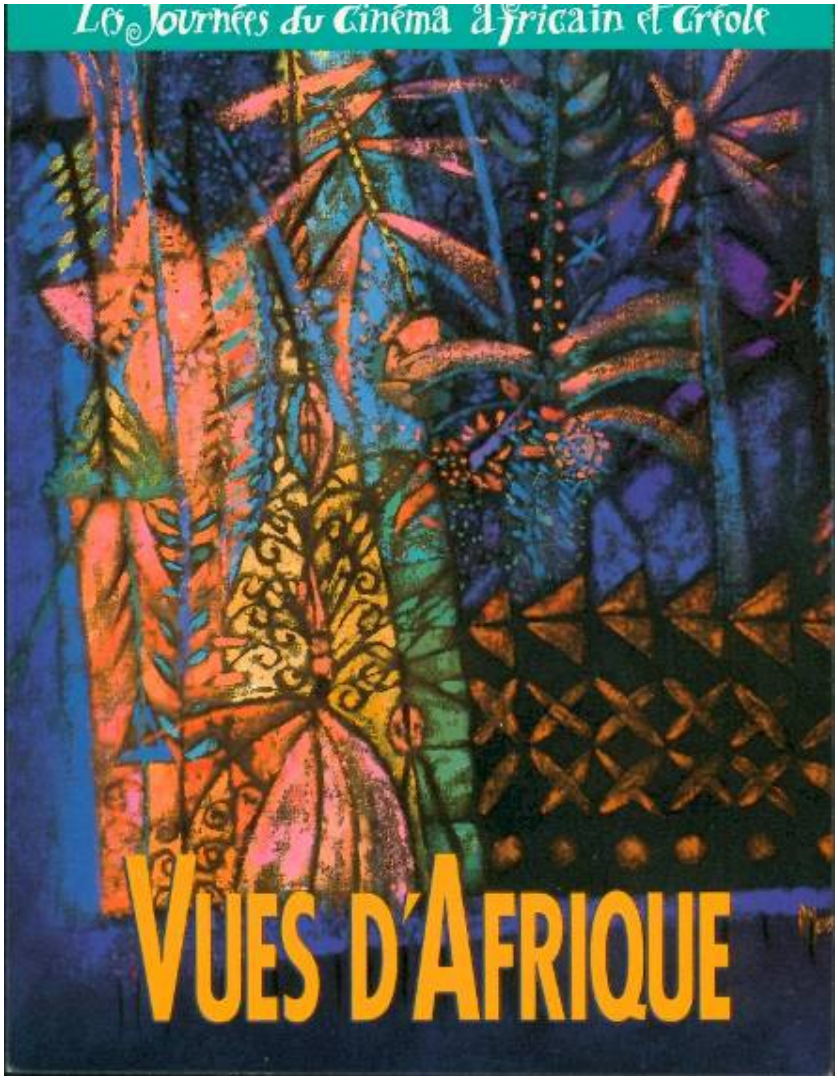
In wie fern von einer Exotisierung bei den Plakatmotiven gesprochen werden kann, ist vom Motiv selbst abhängig: Die Palette der ausgewählten Werke reichte von gegenständlicher bis zur abstrakten Malerei. Die Reihe des untersuchten Materials, welches bis 1991 reichte, ergab eine interessante Verteilung: Zwei Drittel der Motive waren gegenständlich, ein Drittel war

abstrakt. Unter den abstrakten Motiven waren neben Stoffmustern auch Menschendarstellungen zu finden. Bei gegenständlicher Malerei fällt die Dominanz von Porträts und Maskendarstellungen auf. Für die gegenständliche Malerei kann an dieser Stelle gesagt werden, dass sie mehr Exotisierungsprozesse frei setzen kann als abstrakte Malerei. Das liegt an der Beschaffenheit der Motive: Je gegenständlicher das Dargestellte gezeigt wird, umso höher liegt die Wahrscheinlichkeit, dass es mit bereits vorhandenen Klischeevorstellungen von einer fremden Kultur verbunden werden kann. Bei abstrakter Malerei wird es optisch für den Betrachter schwerer, einen exotischen Referenzrahmen ausfindig zu machen.

Anhand der Analyse ausgewählter Beispiele wird der Transfer der exotischen Motive und des damit geschaffenen Bildes über Afrika nachvollziehbar:

1. Abstrakte Motivik: Bei dem ausgewählten Werk handelt es sich um die Gemäldevorlage von Ronald Mevs, welche in die Plakatreihe für das Festival von 1994 integriert wurde (Abbildung 9). Auf dem besagten Plakat ist ein Ausschnitt des Gemäldes zu sehen. Dieser zeigt eine abstrakte kubistische Komposition, sie erinnert sowohl von der Farbgebung als auch von der Motivik an afrikanische Stoffmuster. Farblich befinden sich auf dunkelblauem bis violettem Hintergrund orange und gelbe Palmenmuster, die kubistische Komposition wird durch die horizontale Gliederung mittels schwarzer Linien ersichtlich. Der Bildausschnitt könnte als eine nächtliche Waldszene gedeutet werden. Die Wahl von Komplementärfarben dieser Komposition erinnert ebenfalls an afrikanische Stoffmuster. Der Transfer exotischer Werte bei diesem Beispiel vollzieht sich primär durch die Beschriftung, am Plakat angebracht: *„Les journées du Cinéma africain et créole. Vues d'Afrique."*

   Ohne die Beschriftung bietet das Gemälde aufgrund seiner abstrakten Motivik einen zu geringen Referenzrahmen auf Afrika. Erst beim genaueren Analysieren kann der Beobachter die besagten Palmenmuster erkennen, die aber allein nicht ausreichen, um das dargestellte Motiv mit Afrika zu verbinden. Weitere Kenntnisse von afrikanischer Kultur sind erforderlich gewesen, um eine Verbindung zu afrikanischen Stoffmustern herstellen zu können. Durch die angebrachte Beschriftung wurde jedoch der Rezeptionsprozess bewusst auf Referenzen zu Afrika gelenkt, das Gemälde erhielt somit einen anderen Präsentationsrahmen. Im Kontext des Festivals wurde das Werk als 'afrikanisch' eingebettet, es entstand daher eine Auseinandersetzung mit Afrika.




9. Plakat des Festivals Vues d'Afrique, Ausgabe 1994.

Welche Dimensionen diese Auseinandersetzung beinhalten konnte, hing in diesem Fall in einem hohen Grad vom Betrachter ab: Das wichtigste Element beinhaltete exotische Dimensionen, mittels des Festivalrahmens geboten. Ob weitere zusätzliche Dimensionen auftreten konnten, war vom Erfahrungsschatz des Betrachters abhängig.

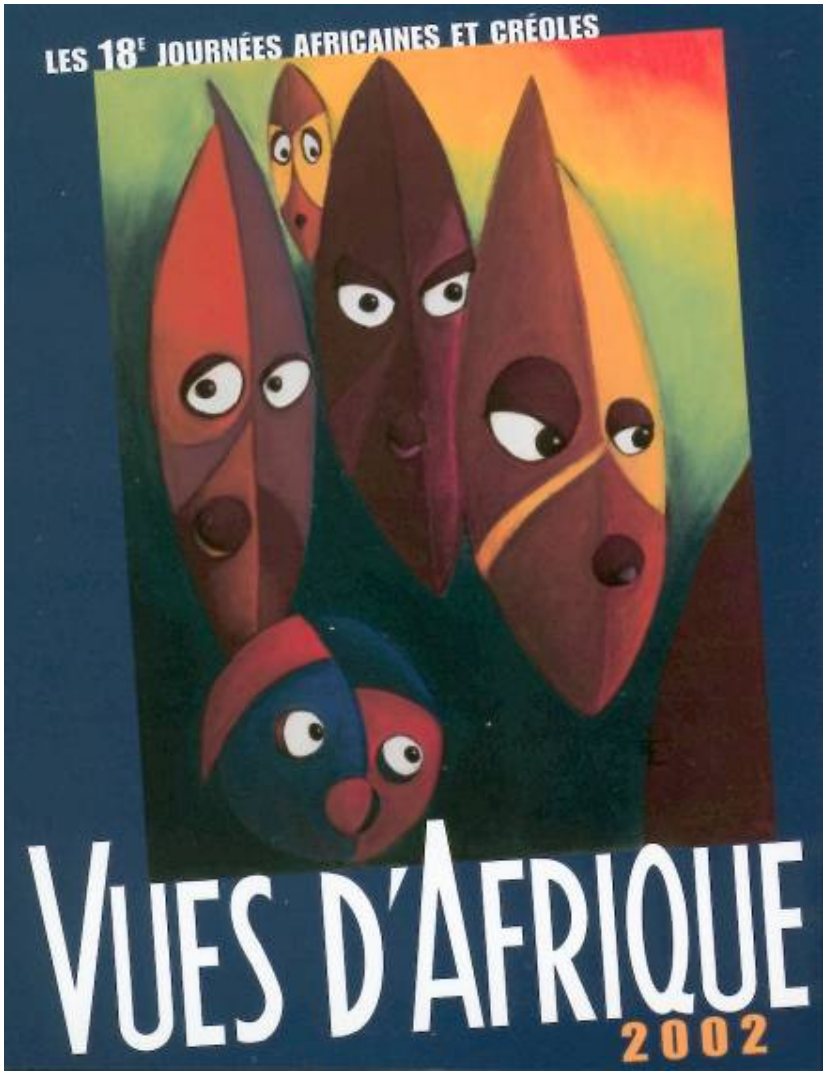
2. Gegenständliche Motivik: Bei den für diese Kategorie ausgewählten Werken handelt es sich um das Gemälde *„La parade des masques"* von Edem Alipui und um das Gemälde *„Innocence"* von Myrtelle Chéry. *„La parade des masques"* wurde als Plakatvorlage für die Festivalausgabe von 2002 verwendet[341], in diesem Fall wurde

[341] Für die Analyse wurden Werke ausgewählt, die erst in den 90er Jahren und der Gegenwart als Plakatvorlagen gedient haben. Dies geschah aus zwei Gründen. Erstens reichte das vorhandene Material zu den für die Plakate verwendeten Werken nicht bis in das Jahr 1987. Weiter sollen an dieser Stelle Prozesse dokumentiert werden,

kein Gemäldeausschnitt gezeigt, sondern das komplette Werk (Abbildung 10). Zu sehen sind fünf vereinfachte afrikanische Masken auf grün-gelbem Hintergrund. Vier der Masken zeigen ovale Formen und sind in Braun, Rot und Gelb gestaltet, eine Maske ist rund und in Rot und Blau gestaltet. Die Komposition hätte auch ohne die angebrachte Festivalankündigung Referenzen auf Afrika hervorgerufen, weil die Masken von ihrer Form und ihrer farblichen Gestaltung her an Elemente afrikanischer Kultur erinnern. Die Präsentation des Gemäldes mittels der Beschriftung exotisierte diese Referenzen: Die Rezeption des Gemäldes geschah auf diese Weise in einem Festivalkontext und rief ein Bild von einem exotischen Afrika hervor: Der Festivalrahmen bot dem Betrachter eine Präsentation exotischer Versatzstücke afrikanischer Kulturen jenseits von Afrika. Ähnlich wie bei dem Gemälde *„La parade des masques“* verlief der Transfer exotischer Werte beim Gemälde *„Innocence“* von Myrtelle Chéry (Abbildung 11). Ein Ausschnitt des Gemäldes wurde für die Plakatreihe der Festivalausgabe von 2004 verwendet. Zu sehen ist ein Porträt eines afrikanischen Kindes, es stützt seinen Kopf auf seine Arme, ein zweites Gesicht ist bis zur Hälfte abgeschnitten. Das Kind blickt hoch, sodass der Eindruck entsteht, es betrachte die Überschrift *„Vues d'Afrique.* Ebenfalls bei dieser Motivik handelt es sich um klare Referenzen auf Afrika. Die Referenzen sind nicht nur mittels der Farbgebung präsent – die Komposition ist in warmen braun-gelben Tönen gehalten, dies stellt eine Anspielung auf die Farben von afrikanischen Landschaften dar.

---

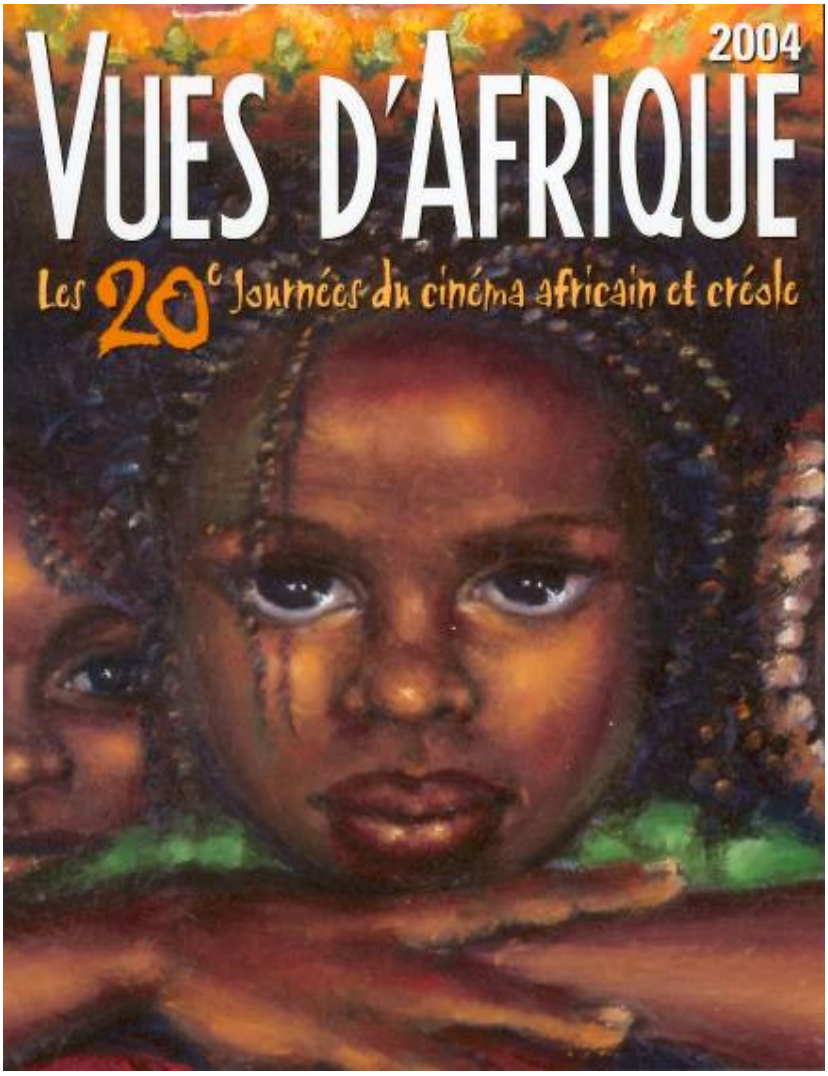
mit welchen die Kunstwerke einen anderen Referenzrahmen erhalten haben. Diese Prozesse sind seit 1987, als die *Concours d'affiches* ins Leben gerufen wurden, gleich geblieben. Deshalb wurden an dieser Stelle jeweils abstrakte und gegenständliche Werke ausgesucht, um die beiden Prozessarten zu untersuchen. Dabei spielt es aber keine Rolle, dass die ausgewählten Werke nicht aus den späten 80er Jahren stammen.




10. Plakat des Festivals Vues d'Afrique, Ausgabe 2002.

Die naturalistische Darstellung des Kindes erlaubte eine Wahrnehmung dessen als ein Kind afrikanischer Herkunft, die Referenzen auf Afrika beinhalteten nicht zwingend exotische Dimensionen, in erster Linie präsentierte das Gemälde die Einwohner Afrikas oder der Karibik. Welche Auseinandersetzungen mit dieser Darstellung verbunden waren, lässt sich schwer nachvollziehen, da dieses Gemälde, aufgrund der Tatsache, dass nur ein Ausschnitt verwendet worden ist, keine klaren Hinweise gibt. Möglicherweise sollte es ästhetische Dimensionen beinhalten, dem Betrachter eine Auseinandersetzung mit der Schönheit Afrikas bieten, präsentiert durch die dargestellten Kinder. Durch die Präsentation mittels der Beschriftung wurde wie bei dem Gemälde *„La parade des masques"* der exotische Kontext verstärkt. Der Festivalrahmen erlaubte nicht nur eine ästhetische Dimension des Gemäldes, sondern auch eine exotische, welche vor allem die

Präsenz ausgewählter Teile afrikanischer Kultur (als einer Art Scheinwelt, nicht unbedingt die Realität wiedergebend) beinhaltete.




11. Plakat des Festivals Vues d'Afrique, Ausgabe 2004.

Somit kann von den Plakaten für das *Festival Vues d'Afrique* gesagt werden, dass ihre Motive nicht als exotisch bewertet werden können.

Der exotische Rahmen wurde aber bei allen Plakaten geschaffen, indem an diese der Name des *Festivals Vues d'Afrique* angebracht wurde, Zusatzinformationen zum Festival sowie in manchen Fällen auch das Festivallogo. Durch den Verweis auf Afrika wurde beim Betrachter automatisch der Prozess freigesetzt, im gezeigten Bild (Bildausschnitt) afrikanische Elemente zu suchen. Bei abstrakten Motiven kann sich es sich dabei um die Farbwahl, die Ähnlichkeit mit afrikanischen Stoffmustern oder die Elemente von afrikanischen Masken handeln.

Bei den in den *Rallye-Expos* ausgestellten Bildern verhält es sich ähnlich: Abstrakte Malerei, welche normalerweise ohne zusätzliche Informationen vom Künstler oder Galeristen nicht direkt mit Afrika in Verbindung gesetzt werden würde, erhielt somit ihre exotische Dimension.

Ein gutes Beispiel bilden hier die Werke von Georges Mamàn, die im Rahmen der *Rallye-Expos* 2006 zu sehen waren.[342] Die *Rallye-Expos* wurden dem Publikum mittels eigener 'Pässe' präsentiert, diese sogenannten *„Passeport Rallye-Expos"* beinhalteten bis zum Jahr 2005 keine Abbildungen, die Ausstellungen wurden bis dato sehr kurz beschrieben. Die Präsentationen der Ausstellungen beinhalteten vor allem grundsätzliche Informationen zu den Ausstellungsdaten, jede Ausstellung wurde mit wenigen Sätzen beschrieben. Hierbei ging es um die Vermittlung knapper Informationen zu den ausgestellten Werken und zu den Künstlern. Die Präsentationen waren deskriptiv und kurz, wie ein ausgewähltes Beispiel belegen kann:

> *„Hommage à la 1ère République noire*
> *Commissaire Myrtelle Chéry*
> *MosaïkArt: 4897, boulevard Sait-Laurent, Montréal (Québec) H2T 1R6*
> *(514) 849-3399*
> *1er au 29 février: Mardi et Mercredi 11 à 18h, jeudi 11 à 20h,*
> *samedi et dimanche 12 à 17h*
> *Peintures originales d'artistes haïtiens vivant au Canada rendant hommage à la première nation noire et à sa lutte motivée par l'espoir. Cette nouvelle galerie nous présente en parallèle des oeuvres d'artisans vivant en Haïti."*[343]

Auf diese Weise konnten lediglich ein Referenzrahmen für die Ausstellungen und eine bestimmte Erwartungshaltung beim Besucher geschaffen werden. Die Ausstellungen standen in einem afrikanischen Kontext, welcher automatisch beim Besucher Erwartungen hervorrief, afrikanische oder Afrika thematisierende Werke anzufinden. Ab dem Jahr 2005 änderte sich die Präsentation der an den *Rallye-Expos* teilnehmenden Ausstellungen. Zunächst wurde das Format der Pässe verändert, anstatt eines gefalteten Blattes (vom ungefähren Format A4) erhielt der Besucher eine kleine Broschüre. Jede Ausstellung wurde nun ausführlicher präsentiert, neben dem Austragungsort und den Daten erfuhr der Leser Hintergrundinformationen zum Künstler und zur Ausstellung sowie eine kleine Bewertung

[342] Eine genaue Untersuchung der Werke von Georges Mamàn soll an einer späteren Stelle untersucht werden.
[343] Vues d'Afrique: Rallye-Expos 2004, Passeport, Montréal 2004.

der gezeigten Werke. Begleitet wurde jede beschriebene Ausstellung von einer oder mehreren farblichen Abbildungen der gezeigten Werke.
Die auf diese Weise variierten die Präsentationen je nach Ausstellung. Einige ausgewählte Beispiele sollen diese Variationen belegen.

1. Präsentation präkolonialer Kunst:
   Für die Ausgabe des Jahres 2005 wurde in das Programm der *Rallye-Expos* die permanente Ausstellung präkolonialer afrikanischer Kunst im *Musée Redpath* der Universität McGill in Montréal aufgenommen. Im Pass der *Rallye-Expos* wurde die Ankündigung dieser Ausstellung von einer Fotografie einer präkolonialen afrikanischen Skulptur ergänzt, diese wurde jedoch nicht weiter erläutert. Beschrieben wurde die Ausstellung folgendermaßen:

   *„Ouvert en 1882, le Musée Redpath est un des plus vieux musées du Canada. Sa vocation première est l'histoire naturelle mais plus de 17.000 objets archéologiques et ethnologiques ont été acquis au cours des deux derniers siècles. Pour la première fois, une galerie leur est dédiée. La collection égyptienne, qui comprend notamment des momies, est la seconde en importance au Canada. D'Afrique sub-saharienne sont présentés instruments musicaux, coiffures tressées, figurines, ivoire, cuir, fer, bois...“*[344]

   Der Katalog präsentierte die Ausstellung unter ethnologischen und anthropologischen Aspekten, präkoloniale afrikanische Kunst wurde im Rahmen eines naturwissenschaftlichen Museums ausgestellt. Auf diese Weise wurde dem Leser afrikanische Kunst als Relikt vergangener Kulturen präsentiert. Die ausgestellten Objekte wurden in einem naturwissenschaftlichen Kontext wahrgenommen. Weder die ästhetischen Dimensionen noch die kunsthistorische Bedeutung afrikanischer Kunst konnten vom Besucher/Leser nachvollzogen werden.

2. Präsentation zeitgenössischer Kunst – Fotografie:
   Die Ausstellung *„Enfants victimes de traite: le retour chez soi“* wurde im Rahmen der *Rallye-Expos* von 2006 präsentiert. Begleitet wurde die Beschreibung der Ausstellung

[344] Vues d'Afrique: Rallye-Expos 2005, Passeport, Montréal 2005, S. 5.

wieder von einer Abbildung eines ausgestellten Werkes, in diesem Fall einer Fotografie, die ebenfalls ohne weitere Erläuterung präsentiert wurde:

> *„Diplômée en service social et en anthropologie, Odile Jalbert est aussi photographe. Ses photos reflètent ces trois grands intérêts: à la beauté des choses s'allie la conscience des réalités sociales, tout comme les sites et les habitants dévoilent la multitude des manières de vivre. Elle nous présente un document réalisé pour Terre Des Hommes, une ONG du Bénin, sur leur programme de lutte contre le trafic d'enfants. La caméra dévient un témoin de l'accueil des enfants dans leurs services jusqu'au suivi dans la communauté après la réintégration dans leur famille."*[345]

Die Präsentation dieser Ausstellung rief eine Auseinandersetzung mit der sozialen Problematik des Kinderhandels in Benin. Obwohl im einführenden Text zur Ausstellung von der Intention der Künstlerin gesprochen wurde, welche neben diesen sozialen Aspekten auch die Schönheit Afrikas (*„la beauté"*) zeigen wollte, so konzentriert sich die Präsentation vor allem auf die besagte soziale Problematik. Der Schwerpunkt wurde auf die Bewertung der Arbeit als fotografisches Dokument gelegt. Die Aufmerksamkeit des Lesers wurde auf eine Wahrnehmung der ausgestellten Fotografien als eine Dokumentation gelenkt. Die Ästhetik der Fotografien wurde zugunsten der Thematik in den Hintergrund gedrängt. Auf diese Weise entstand vor allem eine Auseinandersetzung mit gegenwärtigen sozialen Missständen in Benin.

3. Präsentation zeitgenössischer Kunst: Malerei

   Im Rahmen des Programms des Jahres 2006 wurde ebenfalls eine Ausstellung von Georges Mamàn präsentiert, unter dem Titel *„Georges Mamàn"*. Begleitet wurde der Text von einer Abbildung des Werkes *„Fuego y negro*", in diesem Fall war die Abbildung mit dem Titel beschriftet. Als erstes fällt an dieser Präsentation der Ausstellung auf, dass jegliche Hinweise auf Afrika fehlen. Es wurde weder auf die Herkunft des Künstlers noch auf seine künstlerische Verbindung zum Kontinent eingegangen. Der Text ist sehr neutral gehalten und ohne den Kontext des Passes der *Rallyes-Expos* wäre es für den Leser schwer, eine Verbindung zu Afrika herzustellen. Der Text bezog sich in keinem Punkt auf Afrika. Lediglich mittels des gesamten

[345] Vues d'Afrique: Rallye-Expos 2006, Passeport, Montréal 2006, S. 4.

Kontextes der *Rallye-Expos* konnten Referenzen auf Afrika aufgestellt werden, welche dem Leser/Betrachter eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischem afrikanischem Kunstschaffen boten:

*„Globe-trotter et inlassable chasseur d'émotions, guetteur d'ambiances, archéologue et visionnaire, Georges Mamàn brasse couleurs, littérature, musique, poésie, passé, présent, futur...pour en extraire l'essentiel. Des études scientifiques l'ont conduit aux arts visuels. Il a choisi d'utiliser l'huile, acrylique sur toile, fusain, gravure et lithographie. Récipiendaire de plusieurs prix, il a participé à des manifestations artistiques en France, au Japon, en Belgique et au Canada. Ses œuvres font partie de plusieurs collections privées en France, en Belgique, en Allemagne, au Canada et aux États-Unis. Georges Mamàn vit et travaille actuellement à Montréal."*[346]

Da sich erst in den 90er Jahren der Bereich afrikanischer Kunst in Form der *Rallye-Expos* als eine eigenständige Veranstaltung im Rahmen des *Festivals Vues d'Afrique* behauptete, kann für die Phase der 80er Jahre die Theorie aufgestellt werden, dass afrikanische Kunst ebenfalls die Rolle eines Rahmenprogramms gespielt hat, wie es der Fall bei den *Festivals Nuits d'Afrique* ist. Für die Phase der 90er Jahre kann von zwei Präsentationsformen Afrikas bei den *Festivals Vues d'Afrique* gesprochen werden:

Die erste Form war eine exotische Präsentation der Kunstwerke im Rahmen der Plakate. Unabhängig von der gezeigten Motivik der Kunstwerke wurde ein relativ starrer Rezeptionsrahmen für den Betrachter geschaffen, welcher die Kunstwerke ihrer ursprünglichen Funktion beraubte und sie zu Illustrationen degradierte. Diese Illustrationen schufen präsentierten dem Betrachter die verschiedenen exotischen Facetten Afrikas.

Die zweite Form betraf die Präsentationen der Ausstellungen in den Pässen der *Rallyes-Expos*. Diese waren vielschichtig, ausstellungsabhängig konnten ihre Dimensionen von ethnologischen bis zu sozialkritischen Auseinandersetzungen mit Afrika reichen. Der Kontext vereinte die Ausstellungen zu einer 'Rallye' des *Festivals Vues d'Afrique*.

Die Präsentation der Festivals in der Presse konzentrierte sich auf eine Verstärkung der Rolle afrikanischer Kunst als ein Rahmenprogramm. Auf die vielschichtigen Dimensionen der jeweiligen Ausstellungen wurde nicht eingegangen. Die Kurzmeldung über eine Ausstellung der Künstlerin Kabamakhissa Sylla, erschienen am 22. April 1997 in *„Le Devoir"*, oder ein

[346] Vues d'Afrique: Rallye-Expos 2006, Passeport, Montréal 2006, S. 10.

detaillierter Bericht mit dem Titel *„Dans la lentille africaine“* von Brian Myles, erschienen am 23. April 1999 in *„Le Devoir“,* belegen diese Problematik.
Die erste Meldung aus *„Le Devoir“* wurde mit *„Art africain“* angekündigt, eine Abbildung einer Skulptur der besagten Künstlerin wurde gezeigt, folgende Beschreibung wurde hinzugefügt:

> *„Parmi sa collection d'oeuvres guinéennes, Mme Kabamakhissa Sylla présentait hier cette sculpture, intitulée La Penseuse, au salon Vues d'Afrique, qui se tient jusqu'à samedi au Complexe Desjardins, à Montréal, parallèlement au festival cinématographique du même nom.“*[347]

Aus dieser kurzen Beschreibung wird erneut ersichtlich, dass afrikanische Kunst im Kontext des Festivals als Rahmenprogramm dargestellt wurde, als ein Unterhaltungsrahmen des *Festivals Vues d'Afrique*.
Die Darstellung im Bericht von Brian Myles arbeitete ebenfalls mit einer Herabstufung afrikanischer Kunst zu einem Rahmenprogramm. Der Autor ging nur an einer Stelle auf die ausgestellten Kunstwerke ein:

> *„L'Afrique donne des maux de tête parce qu'il faut bien choisir en ces fastes Journées africaines et créoles. Choisir parmi 150 films africains qui prennent l'affiche dès ce soir en salle. Choisir parmi les différentes expositions d'œuvres de peintres, céramistes et photographes du continent noir. Choisir parmi les débats qui auront lieu sous les thèmes culture et affaires, femmes africaines et pouvoir, art africain et nouvelles technologies.“*[348]

Trotz der Existenz der *Rallye-Expos* und der somit zugenommenen Bedeutung afrikanischer Kunst im Rahmen des Festivals kam es in den 90er Jahren noch zu keiner differenzierten Betrachtungsweise. Der Bericht ging nicht auf die ausgestellten Kunstwerke ein, er sprach nur sehr allgemein von den *Rallye-Expos* als einem Rahmenprogramm. Das heißt folglich, dass das der afrikanischen Kunst noch immer nicht genügend Bedeutung eingeräumt wurde. Afrikanische Kunst wurde auf ein Rahmenprogramm des Festivals reduziert.

---

[347] Grenier, Jacques: Art afticain, Illustrations. Le Devoir, 22. April 1997, S. A4.
[348] Myles, Brian: Dans la lentille africaine. Aus : Le Devoir, 23. April 1999, S. B 10.

### 4.1.3 Le Carnaval du Soleil

Das Festival *„Le Carnaval du Soleil“* stellt das dritte Beispiel an afrikanischen Festivalaktivitäten dar. Das Festival *„Le Carnaval du Soleil*“ wurde von 1983 bis 1990 in Montréal ausgetragen. Gegründet wurde dieses Festival von Julien Reiher Umojha, einem Künstler haitianischer Herkunft, dem heutigen Präsidenten der Vereinigung *„Regroupement des artistes du monde“*, die Leitung und Organisation des genannten Festivals oblag dem Künstler bis 1988.[349] Das Festival definierte Julien Reiher Umojha folgendermaßen:

> *„Le Carnaval du Soleil est un ensemble d'activités socio-culturelles et multi-ethniques qui permettent de célébrer l'avènement du soleil et la saison estivale à Montréal. C'est en même temps une série d'événements de différentes origines sous les auspices de l'art de toute sa versatilité.“*[350]

Zu der Präsentation afrikanischer/karibischer Kunst äußerte sich Herr Reiher Umojha:

> *„Sur la place Borduas, des peintres, des sculpteurs et des artisans exposaient leurs oeuvres. Peinture en action permettait à la foule de voir les artistes créer des oeuvres d'art en direct.(...) En conclusion, ce Carnaval populaire qui faisait profiter les marchands et ainsi contribuait à l'essor économique, profitait également à la population au niveau du divertissement et de l'information ainsi qu'aux artistes par la vulgarisation et la promotion de leurs arts.(...) Cet événement se voulait une célébration de l'amitié par l'interprétation des sensibilités artistiques et culturelles.“*[351]

Dieses Zitat stellt aufgrund der Materiallage den einzigen Anhaltspunkt über die tatsächliche Präsentation der Kunstwerke auf dem Festival dar. Dem ist zu entnehmen, dass Kunst in erster Linie dazu gedacht war, zu unterhalten, dem Festival einen multi-ethnischen Rahmen zu bieten. Möglicherweise sollte dem Publikum ein vielschichtiges Bild des zeitgenössischen afrikanischen Kunstschaffens geboten werden.

---

[349] Reiher Umojha, Julien: Curriculum Vitae, S. 1.
[350] Reiher Umojha, Julien: Definition du Carnaval du Soleil, Montréal 27. November 1983, S. 2.
[351] Reiher Umojha, Julien: Curriculum Vitae, S. 3ff.

Das erste *Carnaval du Solei*l fand vom 11. Juni bis 12. Juni 1983 auf der Straße *Saint-Denis* in Montréal statt[352], neben einem musikalischen Programm fand am *Place Borduas* eine Ausstellung mehrerer Künstler statt. Die ausgestellten Werke beinhalteten nicht nur Malerei sondern auch Skulpturen und Zeichnungen. Die teilnehmenden Künstler gehörten zu den Mitgliedern der *Galerie Frère Jérome*, wie den erhaltenen Unterlagen zu entnehmen ist. Abbildungen der ausgestellten Werke und ihrer Präsentationen sind nicht erhalten. Neben der Kunstausstellung waren am Festival auch Geschäfte mit Kunsthandwerk zu finden, zu welchen ebenfalls Dokumentationsmaterial fehlt. Die Ausstellung am *Place Borduas* wurde im *Communiqué* beschrieben:

> *„Il y aura durant les deux jours d'un bout à l'autre de la rue: Exposition de peinture, gravure, sculpture à laquelle les membres de la galerie du Frère Jérome seront conviés. La Galerie Motivation y présentera une exposition de Copie-Art pour introduire les gens à ce nouveau médium artistique et à ses possibilités."*[353]

Die Beschreibung der ausgestellten Werke ist an dieser Stelle sehr dürftig, ebenfalls die mangelnden Informationen bezüglich der Qualität der Objekte erlauben keine Rückschlüsse.
Bis auf diese kurze Erwähnung im *Communiqué* wurden keine weiteren Kunstaktivitäten im Rahmen des Festivals genannt, das Programm bestand vor allem aus musikalischen Darbietungen[354], diese standen auch im Mittelpunkt der Pressemeldungen, wie es ein Bericht aus der Zeitung *„The Gazette"* zeigt: Es wurde zwar kurz erwähnt, dass es sich bei dem *Carnaval de Soleil* um ein Kunst-, Tanz- und Musikfestival handelte, jedoch wurde nur das musikalische Programm genauer beschrieben.[355] Bis zur Festivalausgabe von 1987, noch unter der Organisation von Julien Reiher Umojha stehend, änderte sich dieses Grundprogramm kaum: Im Vordergrund stand Musik, die Kunst diente als Begleitrahmen des Festivals.
Das *Carnaval du Soleil* kann mit seinem Spektrum an Aktivitäten als eine Stufe zwischen dem *Festival Nuits d'Afrique* und dem *Festival Vues d'Afrique* gesehen werden: Kunst und Kunstproduktion nahmen eine deutlich größere Rolle ein, als es der Fall beim *Festival Nuits d'Afrique* war (und nach wie vor ist), konnten jedoch nie die Bedeutung der *Rallye-Expos* erreichen, was auch daran liegen mag, dass das Festival nur bis 1990 ausgetragen wurde. Vom

[352] Communiqué de Presse: Carnaval du Soleil '83, S. 1.
[353] Ibid, S. 3.
[354] Ibid, S. 2.
[355] Le cha cha du vertige. The Gazette, Montréal, 15. Juni 1985.

Bekanntheitsgrad her kann bei den anderen erwähnten Festivals sicherlich von bedeutenderen Veranstaltungen gesprochen werden. Der wichtigste Unterschied bestand aber darin, dass die beiden Festivals Afrika (in Form von Musik, Film und Kunst) im Mittelpunkt hatten, das *Carnaval du Soleil* jedoch 'alle' Kulturen betraf. Vordergründig ging es um den haitianischen und karibischen Raum, hinzu wurden aber ebenfalls Künstler aus Afrika und anderen Kontinenten genommen. Vielleicht mag die Schwäche des Festivals an dem zu breit angelegten Spektrum liegen, welches nicht genügend Identifikationsmöglichkeiten bot: sei es für die haitianische Gemeinde in Form von Präsentation ihrer eigenen Kultur, sei es für das Publikum in Form eines 'exotischen' Festivals (wie es der Fall bei *Nuits d'Afrique* und *Vues d'Afrique* war). Problematisch am *Carnaval du Soleil* ist die heutige Materiallage, die wenige Rückschlüsse über die Präsentation afrikanischer Kunst an den Festivals erlaubt.

Anhand dieser drei Festivals kann dokumentiert werden, dass in den 80er Jahren eine wichtige Phase der Präsentation Afrikas und afrikanischer Kunst begonnen hatte: Direkte Kontaktaufnahmen mit einheimischem Publikum in Form von Festaktivitäten. Diese Präsentationen waren nur bis zu einem Teil zufriedenstellend, weil sie afrikanische Kunst in den Hintergrund drängten, sie zwar als einen Bestandteil afrikanischer Kultur präsentierten, jedoch nicht als einen autonomen Bereich behandelten. Afrikanische Musik beziehungsweise afrikanisches Filmschaffen standen im Vordergrund, Kunst diente nur als eine optische Begleiterscheinung.

Alle erwähnten Festivals haben das Problem der Exotisierung afrikanischer Kunst im Festivalrahmen sowie das Problem der Qualität der gezeigten Objekte gemeinsam. Aus den Präsentationen afrikanischer Werke an den Festivals entstand meist eine Auseinandersetzung mit exotischen Bildern Afrikas. Falls kunsthistorisch intensive Auseinandersetzungen mit zeitgenössischem Kunstschaffen in Afrika angeboten wurden, wie es der Fall bei den *Rallye-Expos* war, so gingen diese Ansätze durch die Presseberichte verloren. Diese Berichte präsentierten afrikanische Kunst als Rahmenprogramm der Festivals. Durch mangelnde Erklärungen der ausgestellten Objekte kam es ebenfalls zu einer tendenziellen Verstärkung der exotischen Dimension.

## 4.2 Mangel an Gegenpräsentationen in der Kunstszene Québecs

Die Festivalaktivitäten haben gezeigt, dass es in den 80er Jahren zu ersten intensiven Kontakten zwischen afrikanischer Bevölkerung und dem einheimischen Publikum in Québec kam, dies geschah im Rahmen von Festivals: Diese Präsentationen waren aber problematisch, sie standen sehr unter den selbstexotisierenden Darstellungen und boten dem Publikum wenig Möglichkeiten, afrikanische Kunst als einen modernen, dynamischen Sektor zu betrachten. Deshalb stellt sich die Frage, ob es zu Gegenpräsentationen kam, in welchen afrikanische Kunst unter anderen Aspekten gezeigt wurde, und ob die Folgen der direkten Kontaktaufnahme in Werken von einheimischen Künstlern sichtbar waren, indem diese Afrika in ihren Werken thematisierten.

### 4.2.1 Témoins de la Tradition

In dem Zeitraum des Aufkommens der afrikanischen Festivals in Montréal fand die Ausstellung *„Témoins de la Tradition“* vom 27. Januar bis 5. März 1989 im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal statt. Es handelte sich dabei um eine sogenannte Wanderausstellung, welche nicht nur im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal gezeigt wurde, sondern insgesamt in sechs weiteren Museen in Kanada. Diese Ausstellung bestand aus Objekten der Sammlung des *Musée des Beaux-Arts* und Objekten des *Musée Redpath de l'Université McGill* in Montréal[356]. Organisiert wurde sie vom *Musée des Beaux-Arts* und subventioniert vom *Ministère des Communications du Canada*. Die ausgestellten Objekte waren Holzskulpturen und Holzgegenstände (datiert zwischen 1800-1950), die verantwortlichen Kuratoren waren Wendy Thomas und Robert Little.[357] Im Unterschied zu vorhergehenden Ausstellungen im *Musée des Beaux-Arts* ist das Dokumentationsmaterial ausreichend vorhanden.

[356] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Témoins de la Tradition. Communiqué.
[357] Ibid.

10. „Témoins de la Tradition“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1989.

Die Präsentation der insgesamt 25 ausgestellten Skulpturen und Objekte – darunter befanden sich mitunter sieben Skulpturen, drei Masken, zwei geschnitzte Stöcke, drei Stoffe, zwei Messer, drei Behälter, ein Kostüm, ein Horn und eine Puppe[358] – fand hinter Glasvitrinen statt (Abbildung 10). Diese bestanden aus einem schwarzen Sockel, welcher bis zu 50% der Gesamthöhe einnahm. Die Form der Vitrinen variierte, sie konnte entweder rechteckig oder achteckig sein, jede Vitrine war mit einer Beschreibung des Objektes versehen (Abbildung 11). Zusätzlich befanden sich an den Wänden Erläuterungen zu geographischen und kulturellen Gegebenheiten Afrikas.

Jede Vitrine wurde eigens ausgeleuchtet, die Wände und die Decke des Ausstellungsraumes waren weiß gehalten, wie aus dem fotografischen Material zur didaktischen Präsentation

[358] Aus den Versicherungsunterlagen des Musée des Beaux-Arts de Montréal (Dokument trägt keinen Namen), 26.Januar 1989, S. 1 bis 5.

ersichtlich ist (Abbildung 12).[359] Diese Präsentation der Objekte erscheint nicht innovativ. Die Aufstellung erfolgte in Glasvitrinen, sie ermöglichten es zwar, die Exponate von allen Seiten zu betrachten, aber die Gestaltung des Raumes wirkte kahl. Es entstand der Eindruck, es handele sich um Objekte, die aus ihrem Kontext gerissen wurden. Dieser Teil der didaktischen Präsentation konnte somit keine neuen Tendenzen aufweisen, die Objekte nicht kontextgelöst zu präsentieren. Alle ausgestellten Objekte stammten aus West- und Zentralafrika, insbesondere vom Volk der Baoulé, Bakouba, Bakongo und Bakota.[360] Die Auswahl der Exponate zeigte, dass es sich bei dieser Ausstellung um eine Präsentation afrikanischer Alltagsgegenstände handelte, wie im Communiqué zur Ausstellung beschrieben:

> *„Ces objets ont été tous créés pour servir à une fonction précise dans des cérémonies ou dans la vie quotidienne; certains étaient destinés à des groupes restreints, tels que les sociétés réservées aux hommes, les femmes enceintes (...).“*[361]

Die Ausstellung sollte dazu dienen, anhand der ausgestellten Objekte dem Publikum einen historischen Rahmen ferner Kulturen zu dokumentieren:

> *„Si la présentation muséale de ces objets permet d'en apprécier avantageusement les qualités formelles, il s'agit cependant d'un cadre étranger au contexte historique dont ils sont issus. On sait que, traditionnellement, la valeur et la qualité d'un objet s'établissait sur la base de critères à la fois esthétiques et fonctionnels. Aussi cette exposition tentera-t-elle de rendre compte de l'écart entre les besoins pour lesquels ces objets ont étés créés et leur destination actuelle de pièces de collection appréciées surtout pour leur valeur esthétique.“*[362]

[359] Aus dem Fotomaterial des Musée des Beaux-Arts de Montréal, erstellt anlässlich der Ausstellung, Montréal 1989.
[360] Musée des Beaux-Arts de Montreál: Témoins de la Tradition. Communiqué.
[361] Ibid.
[362] Ibid.

11. „Témoins de la Tradition“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1989.

> *„Loin de leur Afrique d'origine, ces objets renaîtront une fois de plus dans le nouveau contexte d'une exposition muséale où ils seront exposés de manière à être vus de tous côtés et où ils seront accompagnés de matériel didactique expliquant leurs rôles antérieurs in situ.“*[363]

Aus dieser Beschreibung im Communiqué kann bereits ein wichtiger Teil des Präsentationsrahmens entnommen werden: Die Präsentation der Objekte geschah nach ästhetischen Aspekten, der Besucher sollte mit der Ästhetik afrikanischer Gebrauchsgegenstände sowie mit einer Ästhetisierung des Alltagslebens konfrontiert werden.

[363] Kennell, Elisabeth; Pitre, Marc: Le Musée des Beaux-Arts de Montréal présente Témoins de la tradition: l'Art d'Afrique des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal et du musée Redpath. Communiqué, Montréal 1989, S. 30.

12. „Témoins de la Tradition“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1989.

Die Ausstellung wurde von einer Videovorführung begleitet, zum ersten Mal wurde afrikanische Kunst mit anderen Medien in einer Ausstellung des *Musée des Beaux-Arts* präsentiert. Diese zusätzliche Einbettung sollte eine Verbindung zwischen alten afrikanischen Objekten, so wie sie in der Ausstellung präsentiert wurden, und zwischen Alltagsgegenständen westlicher Kulturkreise sein:

> *„L'objet de ce vidéo est de mettre en relation quelques artefacts dans l'exposition avec des objets contemporains occidentaux.“*[364]

Die Videoaufnahme dauerte fünf Minuten, die französische und die englische Vorführung wurden abwechselnd wiederholt.

[364] Korrespondenz zwischen dem Musée des Beaux-Arts und Marilyn Lajeunesse, der Verantwortlichen für die Videoaufnahme (Das Dokument trägt keinen Namen und ist nicht datiert).

Der Film bestand aus einer Dia-Vorführung, fünf Objekte der Ausstellung wurden mit fünf Objekten der westlichen Welt verglichen. Als erstes wurde eine Schale des Volkes Kuba mit einer Kristallschale verglichen, zunächst wurde das afrikanische Objekt gezeigt, anschließend das westliche Pendant. Daraufhin folgte eine Beschreibung: *„On utilise les deux entre amis. Ils représentent l'hospitalité et l'harmonie."*[365] An zweiter Stelle wurde ein Kostüm mit zugehöriger Maske des Volkes Pende gezeigt und mit einer Uniform der berittenen kanadischen Polizei verglichen, mit dem Kommentar: *„On les associe les deux à des événements particuliers ainsi que pour représenter la loi."*[366] Fortgesetzt wurde mit dem Bild einer Ahnenfigur und eines Grabsteines: *„Les deux signifient le respect envers les morts et ont une signification religieuse"*[367], danach kamen Bilder einer bestickten Bastmatte und eines Sarges: *„L'abondance des décorations et des matériaux indiquent l'opulence et le rang social de la personne décédée"*[368], abgeschlossen wurde die Vorführung mit dem Bild eines geschnitzten Stockes des Volkes Luba und einem Bischofsstab: *„Les deux représentent le prestige et le rang au sein d'une hiérarchie sociale."*[369] Für die Präsentation der afrikanischen Objekte wurde im Film ein brauner Hintergrund gewählt, bei den westlichen Objekten entschied man sich für einen blauen Hintergrund. Nach den Vergleichen wurde der Film mit einer Bemerkung abgeschlossen, afrikanische Artefakte hätten mehrere Bedeutungen, der geschnitzte Luba-Stab wurde erneut eingeblendet und mit einem Siegel verglichen: *„Les deux garantissent l'authenticité des messages."*[370]

Zum Film wurde ein Informationsbogen für die Museumsbesucher herausgegeben, insgesamt umfasste diese Broschüre fünf Seiten und war zur zusätzlichen Interaktion des Publikums mit den ausgestellten Objekten gedacht. Der Titel dieser Broschüre war identisch mit dem Filmtitel: *„Témoins De La Tradition – Parallèles entre Artefacts Africains et Objets Occidentaux Contemporains."* Zunächst wurden die im Film gezeigten Vergleiche zusätzlich erläutert, dies geschah auf den ersten beiden Seiten. Anschließend wurde der Ausstellungsbesucher aufgefordert, im Teil der *„Fiche d'Activité"* selbst Vergleiche anzustellen.[371]

Dafür wurden weitere drei Objekte der Ausstellung ausgewählt, hierbei handelte es sich um eine Puppe des Volkes Aschanti, eine Vogelstatue des Volkes Senufo und eine

---

[365] „Parallèles: Entre Artefacts africaines et objets occidentaux contemporains", Film zur Ausstellung „Témoins de la Tradition", 27.Januar – 5.März 1989 in Montréal.
[366] Ibid.
[367] Ibid.
[368] Ibid.
[369] Ibid.
[370] Ibid.
[371] Ausstellungsbroschüre „Témoins De La Tradition – Parallèles entre Artefacts Africains et Objets Occidentaux Contemporains". Musée des Beaux-Arts de Montréal, Montréal 1989, S. 3.

(Grab/Erinnerungs-) Platte aus Benin. Der Besucher sollte dazu passende westliche Pendants finden, und diese entweder aufzeichnen oder nur hinschreiben. Um die Vergleichsmöglichkeiten zu erleichtern, wurden die Anwendungsgebiete der ausgewählten Objekte zusätzlich beschrieben. Anschließend sollte der Besucher selbst einige Objekte der Ausstellung wählen und mit westlichen Objekten vergleichen. Diese beiden didaktischen Mittel, der Kurzfilm und der dazugehörige Informations- und Interaktionsbogen, stellten die Ausstellung in einem zeitgenössischen Bezug, auf diese Weise wurden die ausgestellten Objekte in einem zeitgenössischen Kontext gestellt. Die Ausstellung sollte daher zusätzlich die Parallelen zwischen Afrika und westlichen Kreisen aufzeigen. Es ging bei dabei weniger um eine ethnologische Auseinandersetzung im Sinne einer Präsentation der Kunst afrikanischer Ethnien. Es handelte sich vielmehr um einen kulturellen Vergleich über den Gebrauch afrikanischer Alltagsgegenstände. Das Publikum wurde zum ersten Mal in einer Ausstellung afrikanischer Objekte im *Musée des Beaux-Arts* aufgefordert, aktiv teilzunehmen. Dies ermöglichte den Besuchern einen anderen Zugang zu den Exponaten. Anstatt diese passiv zu konsumieren erfuhr der Besucher durch die aktive Teilname mittels des Informationsbogens einen intensiveren Bezug zur Aktualität der ausgestellten Objekte. Die Informationsvermittlung nahm somit bei dieser Ausstellung zum ersten Mal eine aktive Form an.

Begleitend zur Ausstellung wurde ein umfassender zweisprachiger Ausstellungskatalog von der Kuratorin Wendy A. Thomas unter dem Titel *„Témoins de la Tradition – l'Art d'Afrique des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal et du Musée Redpath"* herausgegeben. Der Katalog setzte sich aus einem allgemeinen Teil zusammen, in welchem anhand einer Karte die Ursprungsgebiete der ausgestellten Exponate vorgestellt wurden. Hier zeigen sich bereits Tendenzen, ethnologische Aspekte der Ausstellung hervorzuheben. Es folgte eine Erklärung der Ausstellung, an diese schloss der eigentliche Katalog mit Abbildungen und zugehörigen Erklärungen der Ausstellungsobjekte an, vereinzelt wurden auch Fotografien gezeigt, auf welchen der Gebrauch ähnlicher Objekte auf afrikanischem Raum erläutert wurde. Neben der üblichen Beschreibung der Exponate (Titel, Ursprungsgebiet, Maße, Besitzer) wurde auch eine kunsthistorische Einordnung geboten, indem zunächst das Objekt nach Verwendung und Bedeutung erklärt wurde. Anschließend wurden Theorien von Kunsthistorikern verglichen, die darstellten, welcher Ethnie das Objekt zugeordnet werden

könnte und welche weiteren Bedeutungen es ebenfalls haben könnte.[372] Abgeschlossen wurde der Katalog von einer Bibliographie. Im Unterschied zur eigentlichen Präsentation der Objekte in der Ausstellung fehlte im Katalog der Bezug zu zeitgenössischen westlichen Gebrauchsgegenständen. Die Präsentation im Katalog geschah ausschließlich unter ethnologischen Aspekten, indem nicht nur die Zugehörigkeit der Objekte zu bestimmten Ethnien erläutert wurde, sondern auch die Anwendung der Objekte in den jeweiligen Ethnien.

In der Presse wurde diese Ausstellung ebenfalls unter anderen Aspekten präsentiert. Am 31. März 1989 erschien in *„Le Devoir“* ein Artikel zur Ausstellung unter dem Titel *„L'art africain sort des oubliettes“*[373]. Im ersten Teil des Berichts wurden die technischen Daten der Wanderausstellung sowie der Hintergrund erläutert. Anschließend folgte eine kurze Aufzählung der durch die Exponate präsentierten Ethnien, abgeschlossen wurde der Text durch einen Verweis auf die koloniale Ausbeutung Afrikas:

> *„Depuis des siècles, l'exportation d'artefacts reflète le rapport inégal entre l'homme blanc et les Africains; certaines pièces de collection sont le résultat de commandes passées aux indigènes – depuis le Portugais Vasco da Gama, vers l'an 1500, d'autres relèvent des „pillages“ de la colonisation.“*

Neben dem erneuten Hervorheben der ethnologischen Dimension der Ausstellung, wie dies schon im Katalog geschah, wurde an dieser Stelle die Ausstellung weitgehend verändert. Die Verweise auf die koloniale Ausbeutung Afrikas sowie auf die Problematik der Authentizität mancher Objekte riefen eine Auseinandersetzung mit vergangenen Beziehungen zwischen der westlichen Welt und Afrika sowie eine Auseinandersetzung mit dem Kolonialismus allgemein. Bezüge zu zeitgenössischen westlichen Gebrauchsgegenständen wurden nicht erwähnt.

---

[372] Thomas, Wendy A.: Témoins de la Tradition – l'Art d'Afrique des collections du Musée des beaux-arts de Montréal et du musée Redpath / Witnesses to Tradition – African Art from the Montrela Museum of Fine Arts and the Redpath Museum. Montréal, Service de diffusion du Musée des beaux-arts de Montréal, 1989, Vergleiche Seite 16, Seite 19, S. 26.

[373] Roberge, Pierre: L'art africain sort des oubliettes. In: Le Devoir, 31. März 1989.

Derselbe Bericht erschien am 7. März in *„Le Soleil“* unter dem Titel *„Des musées canadiens accueilleront des objets d'art de l'Afrique noire“*.
Eine rein ethnologische Präsentation erfuhr die Ausstellung durch einen Bericht in *„La Presse“*, erschienen am 1. Februar 1989 unter dem Titel *„L'art africain au Musée des beaux-arts“*. Der Text ist bis auf die kolonialen Verweise identisch mit dem Text des Berichtes in *„Le Devoir“*: Eine Einleitung erläuterte wieder die Hintergründe der Ausstellung, anschließend wurden einige präsentierte Ethnien erwähnt. Wieder befanden sich keine Angaben über die bis dato neuartige didaktische Einbettung der Objekte, welche dem Besucher einen Bezug zur westlichen Kultur erlaubte. Präsentation betraf somit eine ethnologische Auseinandersetzung mit Gebrauchsgegenständen afrikanischer Ethnien.

*„Témoins de la Tradition“* stellt die einzige Afrika orientierte Ausstellung in den 80er Jahren im *Musée des Beaux-Arts* dar. Einige Aspekte der Präsentation offenbaren eine neue Umgangsweise mit museumsdidaktischen Mitteln, um afrikanische Kunst zu präsentieren. Darunter fällt zunächst die Videopräsentation: Zum ersten Mal wurde auf dieses Medium zurückgegriffen, um eine bessere Interaktion mit dem Besucher zu erlauben. Indem die Ausstellungsexponate mit zeitgenössischen westlichen Alltagsgegenständen verglichen wurden, sollte die Ausstellung einen neuen Bezug zur Gegenwart gewinnen, und eventuell mehr Interesse beim Besucher an den alten und vermeintlich nicht mehr angewandten afrikanischen Gegenständen wecken. Die Videopräsentation wies eine sehr klare Struktur auf, afrikanische und westliche Gebrauchsgegenstände wurden abwechselnd miteinander verglichen. Die farbliche Untermalung der Objekte war jedoch für die gewünschte didaktische Einbettung nicht optimal gewählt, denn anstatt die Objekte miteinander in Verbindung zu bringen, schaffte sie eine Trennung. Für afrikanische Gegenstände wurde zur braunen Farbe gegriffen, für westliche Gegenstände zur blauen Farbe. Die Gründe für diese Wahl sind nicht klar, die braune Farbe könnte als Symbol für Erd- und Naturverbundenheit sein im positiven Sinne, für die Hautfarbe und die ‚Primitivität' der afrikanischen Eingeborenen im negativen Sinne. Dem stand die Farbe Blau (genauer gesagt Dunkelblau) für westliche Gegenstände gegenüber. Nicht nur der Kontrast ‚Warm-Kalt' ist hier offensichtlich, sondern auch die mögliche Identifizierung der blauen Farbe als Farbe der Könige, des Himmels, und im Fall von Québec als Farbe der Nationalfahne. Die Kommentare, welche die Objekte weiter miteinander verbinden sollten, konnten diese farbliche Diskrepanz nicht überbrücken.

Bei der Ausstellung *„Témoins de la Tradition“* offenbarte sich eine deutliche Diskrepanz zwischen dem durch die didaktische Einbettung der Objekte entstandenen Bild von Afrika und zwischen jenem, das durch den Ausstellungskatalog und Presseberichte getragen wurde. Die ästhetisierenden und zeitgenössischen Dimensionen erhielten durch den Ausstellungskatalog und die Presseberichte ethnologische und koloniale Aspekte. Die berechtigte Frage ist, warum es zu dieser deutlichen Modifikation kam. Die Gründe könnten in einer Ausstellungstradition in den führenden Museen in Québec gesucht werden, wo afrikanische Objekte stets unter ethnologischen oder anthropologischen Aspekten präsentiert wurden. Die Bezüge zur Gegenwart und zu westlichen Kulturkreisen, so wie sie in der Ausstellung *„Témoins de la Tradition“* präsent waren, wurden weder in der Presse noch im Katalog präsentiert. Aus diesem Grund kann bei dieser Ausstellung von einer unzureichend erfolgreichen Vermittlung des zeitgenössischen Kontextes afrikanischer Kunst gesprochen werden. Die Ausstellung kann nur begrenzt als ein neuer Ansatz gesehen werden, afrikanische Kunst unter aktuellen Aspekten dem Publikum in Québec zu präsentieren. Wenn der beabsichtigte Ausstellungsdiskurs in seiner Gesamtheit in der Presse und im Katalog vermittelt worden wäre, so hätte die Ausstellung dem Publikum mehr Vergleichsmöglichkeiten zu Festivalpräsentationen bieten können. Darunter sind qualitative Vergleiche zwischen den im Museum ausgestellten Exponaten und den bei den Festivals präsentierten Objekten gemeint. Weiter fällt darunter auch ein Vergleich der exotisierenden Festivalpräsentationen mit musealen Präsentationen. Da jedoch die eigentliche Bedeutung der Ausstellung ungenügend nach Außen präsentiert worden ist, waren für die Phase der 80er Jahre die Festivalaktivitäten nahezu die einzigen Möglichkeiten, an welchen das Publikum in Québec afrikanische Kunst im aktuellen Kontext erfassen konnte.

### 4.2.2 Ausnahmeaktivitäten von Pierre-Léon Tétreault

Neben neuem Bemühen, afrikanische Kunst in einem anderen Kontext dem Publikum zu präsentieren, sei es auf den Festivals oder in der Ausstellung *„Témoins de la Tradition“*, ist für die Phase der 80er Jahre kennzeichnend, dass afrikanische Motivik Einzug in Werken von Künstlern aus Québec hielt und neue interkulturelle Präsentationsformen Afrikas bot. Ein bekannter Künstler dieser Zeit war Pierre-Léon Tétreault.

Geboren wurde Pierre-Léon Tétreault am 1. Mai 1947, die Ausbildung zum Künstler begann P.-L. Tétreault 1968, als er insgesamt drei Monate an der *École des Beaux-Arts* in Montréal

verbrachte.[374] Ein Jahr später begann der Künstler bereits mit der Arbeit in einem privaten Atelier und nahm an einer Anzahl von Gruppenausstellungen teil. 1975 begann die erste längere Reise für P.-L. Tétreault, dank eines Stipendiums des *Ministère des Affaires Culturelles du Québec* konnte er insgesamt ein Jahr in Europa, Russland und Japan verbringen.[375] Die Drucke von P.-L. Tétreault der 70er Jahre waren gekennzeichnet von einem Zur-Schau-Stellen innerer Gemütszustände:

> *„Le parcours de Pierre-Léon Tétreault dans les années 1970 témoigne éloquemment, et avec une remarquable vigueur, de cet „état d'esprit" (...). Cette mentalité nouvelle n'influence pas seulement sa production artistique dans sa forme et ses moyens, mais oriente l'artiste lui-même vers une implication personnelle décisive dans le fonctionnement d'une société dont il repoussera toujours plus loin les limites culturelles et territoriales. (...) il devient membre fondateur et premier président du Conseil québecois de l'estampe, puis participe à la fondation de l'Atelier circulaire. Et c'est sans compter son engagement futur et passionné dans la reconnaissance et la promotion des arts et des cultures autochtones..."*[376]

Bereits 1978 hatte P.-L. Tétreault die Möglichkeit, im *Musée d'art contemporain de Montréal* auszustellen[377], spätestens ab diesem Zeitpunkt kann von einer großen Bekanntheit des Künstlers gesprochen werden, welche durch die Einladung zur siebten internationalen Biennale der Druckkunst in Rijeka (damals Jugoslawien) 1980 belegt wurde.[378] Der Bruder des Künstlers, Michel Tétreault, eröffnete 1982 in Montréal die Galerie *„Michel Tétreault art contemporain"*, wo P.-L Tétreault im Laufe der 80er Jahre öfter ausgestellt hat (1982, 1984, 1986, 1987 und 1993)[379]. Zunächst wandte sich P.-L. Tétreault in dieser Zeit der Beschäftigung mit der Kunst der kanadischen Eingeborenen zu, er unterrichtete Künstler dieser Herkunft in Malerei und Druck auf Holz.[380] Obwohl der erste Afrika-Aufenthalt von P.-L Tétreault erst auf 1989 zu datieren war, traten schon ab 1985 verstärkt afrikanische Elemente in den Werken des Künstlers auf:[381]

---

[374] Jean, Marcel (Hrsg.): Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade. Laval, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups 1998, S. 138.
[375] Ibid.
[376] Ibid, S. 16.
[377] Ibid, S. 138.
[378] Ibid.
[379] Ibid, S. 138.
[380] Ibid, S. 139.
[381] Jean, Marcel (Hrsg.): Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade. Laval, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups 1998, S. 109.

*„Le mode particulier de penser de Pierre-Léon Tétreault lui permet de circuler sans encombre entre ces écueils. Ce que nous appelons les cultures exotiques ne sont pas pour lui des réservoirs de formes que son art emprunterait et travaillerait pour donner un prétexte et un sens à sa pratique et animer la surface de ses toiles. (...) Sa pensée se tient aussi loin de l'intégrisme culturel que de l'apostasie. Comme le nomade, dans ses déplacements incessants „elle ne bouge pas", mais reste en éveil, respectueuse, toujours mobile et accueillante au cœur de son propre séjour, portes et fenêtres toujours ouvertes à tous les parfums."*[382]

*„Au long de ses voyages et de ses séjours, parfois prolongés au sein de cultures étrangères, Pierre-Léon Tétreault n'a pas emprunté des histoires, des mythes, des passés, des contes, des signes, des couleurs et des espaces pour se persuader qu'ils étaient les siens, il s'est seulement laissé imprégner par des multiplicités et des ambiances. Il a (...) accepté de laisser pénétrer en lui les bribes de la vielle mémoire de l'autre, et s'est apperçu que, malgré la différence, il en discernait, dans sa propre mémoire enfouie, des traces semblables. (...) La preuve en est qu'avant les voyages d'Afrique, certaines de ses œuvres en portaient déjà les signes, alors ignorés de lui."*[383]

Jean Dumont, der Autor dieser Zitate, streitet den afrikanischen Elementen der Werke von P.-L. Tétreault eine exotische Note ab, weil sich der Künstler keiner Elemente bediente, die er sich als Versatzstücke fremder Kulturen für seine Werke ausgeliehen hätte, aus dem Kontext gerissen und ohne ursprüngliche Bedeutung dem Publikum präsentiert hätte. Dennoch widerspricht sich der Autor, in dem er eingesteht, der Künstler habe schon vor seinem Afrika-Aufenthalt afrikanische Elemente in seinen Werken aufgegriffen. Hätte sich P.-L. Tétreault lediglich von seinen Reisen inspirieren lassen und hätte er nur jenes in den Bildern dargestellt, was auf ihn während der Aufenthalte eingewirkt hat, so ist die Frage berechtigt, aus welchem Bilderschatz er die Elemente vor seinem ersten Afrikaaufenthalt geschöpft hat. Handelte es sich bei diesen Bildern doch um exotische Darstellungen einer für ihn noch fremden Welt? Wenn ihm der afrikanische Alltag noch nicht bekannt war, und er noch ungenügend Kenntnisse über die afrikanischen Kulturen verfügte, so waren diese Elemente doch in

[382] Jean, Marcel (Hrsg.): Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade. Laval, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups 1998, S. 23.
[383] Ibid, S. 24.

gewisser Weise kontextlose interkulturelle Imaginationen Afrikas, anhand jener er eine fremde Welt zu Bild gebracht hatte.

Dies würde auch die stilistische Änderung erklären, die seine Afrika orientierten Werke nach seinem ersten Aufenthalt in Afrika erfuhren: Die bis dato gegenständlichen Drucke und Bilder wurden abstrakter und kritischer, die Integration des Umrisses des afrikanischen Kontinents in ein abstraktes Ganzes erfuhr in zahlreichen Bildern Verwendung. Jean-Pierre Meurisse bezeichnete Pierre-Léon Tétreault in dieser Rolle als einen fröhlichen Schmarotzer, welcher sich der Symbole bediente, um sie zu einem neuen Ganzen zu vereinen. Obwohl diese Anmerkung überspitzt erscheint, so kommt sie der Motivation Tétreaults für die afrikanische Thematik wesentlich näher, als die Erklärungen von Marcel Jean:

> *„Fasciné par une culture visuelle résolument non-occidentale, Tétreault s'en fera le pique-assiette allègre, brassant des sources électiques, interprétant, reconvertissant à nouveau des signes trop souvent sous-estimés à nos yeux.“*[384]

Die Serie der Afrika orientierten Bilder und Drucke begann 1985 mit dem Holzschnitt *„L'ami africain“*, zwei Jahre später entstand das Pendant zu diesem Bild unter dem Titel *„L'amie haïtienne“*, ebenfalls Holzdruck.[385] In der Mitte dieser beiden Bilder befindet jeweils ein Porträt der sogenannten Freunde: im ersten Bild ist von dem von Pierre-Léon Tétreault bezeichneten Afrikaner nur der Kopf zu sehen, dieser ist zu einer Art Maske stilisiert, eingerahmt, unterhalb der Maske befindet sich eine Schildkröte, diese wird in mehrfacher Ausführung im Rahmen wiederholt. Im zweiten Bild dieser Serie ist im Unterschied zum ersten Bild eine Frau in einer Ganzkörperpose zu sehen, sie ist wie das erste Porträt ebenfalls eingerahmt, hier wurden jedoch neben Tiermotiven in Form von Schlangen auch Herzen, Blumen, und Schattenumrisse zweier weiblicher Figuren verwendet. Farblich gleichen sich die beiden Porträts, sie sind in Rot, Braun und Schwarz gestaltet. Zu dieser Porträtreihe gehört an und für sich auch der Holzdruck *„L'ami inuit“* von 1989. Stilistisch identisch wurde hier der Kopf des Porträtierten eingerahmt, Tier- und Menschendarstellungen umsäumen die Komposition.

Diese ist aber nicht in rot-braunen Tönen gehalten, sondern in Grün gestaltet. Betrachtet man nun diese beiden ‚afrikanischen' Porträts in Verbindung mit der Darstellung *„L'ami inuit“*, so

---

[384] Meurisse, Pierre-Jean: Riopelle-peintures récentes, Tétreault-peintures récentes. Éditions Art Poche 1992, S. 14.

[385] Jean, Marcel (Hrsg.): Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups, Laval 1998, S. 110 und 111.

handelt es sich bei diesen Holzdrucken höchstwahrscheinlich um ideelle Porträts, und um keine konkreten Darstellungen. Drei Menschen aus verschiedenen Kulturkreisen sollten in Verbindung gesetzt werden, jeder umgeben von Elementen, welcher der Künstler als landestypisch angesehen hat. Die Gründe für das Stilisieren des afrikanischen Porträts zu einer Art Maske sind nicht ganz klar, wahrscheinlich war zu jenem Zeitpunkt das Bild von Masken für die afrikanischen Kulturen für den Künstler sehr präsent (dieses Bild war durch die Präsentation afrikanischer Kunst an Festivals in Form von 'Airport Art"', also Maskenkopien und anderen imitierten Skulpturen, sehr verbreitet).

Die afrikanische Motivik setzte sich bis zu Tétreaults Aufenthalt in Afrika weiter im gegenständlichen Bereich fort, bei manchen dieser Bilder ist es vom Titel her nicht klar, ob es sich um Darstellungen afrikanischer oder haitischer Szenen handelt. Der Autor Jean Dumont präsentiert diese Bilder gemeinsam unter den Titel *„Pulsions d'Afrique"*. Es ist fraglich, ob Darstellungen von Haiti und Afrika thematisch als eine Einheit betrachtet werden sollten. Dies wäre lediglich möglich, wenn haitianische Elemente der Bilder als eine Weiterentwicklung afrikanischer Elemente gesehen würden. Nach Interviews mit zeitgenössischen Künstlern aus Québec zeigte sich diese Tendenz: Künstler aus Haiti greifen in ihren Darstellungen immer wieder zu afrikanischen Elementen, da sie diese laut ihren eigenen Aussagen als die 'ursprüngliche' Kultur Haitis ansehen.[386]

Nach Pierre-Léon Tétreaults erstem Aufenthalt in Afrika war die Installation *„Terra Africa"* von 1990 in der Galerie von Michel Tétreault eine bedeutende und wegweisende Hinwendung des Künstlers zur afrikanischen Motivik. Am 8. März 1990 fand die gleichnamige Vernissage statt, die Ausstellung umfasste nicht nur die besagte Installation, sondern auch Gemälde und Fotografien des Künstlers.[387] Die Installation *„Terra Africa"* bestand aus drei großen Teilen: Wandgemälde, Bodengestaltung und Seitensockel, die Gesamtkomposition setzte sich aus elf Elementen zusammen: Am Boden waren vier Gemälde angebracht, diese bestanden aus einem großen Bodenbild welches den afrikanischen Kontinent zeigte und drei kleineren Elementen (bestehend aus Holzplatten und Holzelementen), alle farblich in rot, braun, weiß und schwarz gehalten. Umrahmt wurde dieses Bodengemälde von zwei Sockeln. Hierbei handelte es sich um zwei unterschiedlich große Holzsäulen in schwarz und rot, an der Wand waren insgesamt fünf Elemente angebracht. In der Mitte befand sich die Darstellung eines stilisierten Gesichts

[386] Mehr dazu im Kapitel zur zeitgenössischen Kunstproduktion in Québec.

[387] Einladungskarte zur Vernissage aus den Bibliotheksarchiven des Musée des Beaux-Arts de Montréal. Die Galerie Tétreault existierte zum Zeitpunkt der Recherchen nicht mehr, es war weiter auch kein Kontakt zum Michel Tétreault möglich, genauso wenig zum Künstler selbst, der sich seit ungefähr Mitte der 90er Jahre aus der Öffentlichkeit völlig zurückgezogen hat. Deswegen kann an dieser Stelle keine genaue Aussage zu den anderen Elementen (bis auf die Installation, von welcher noch Abbildungen vorhanden sind) der Ausstellung getroffen werden.

(wieder im Maskenstil) auf braun-rotem Hintergrund, von jeder Seite folgte direkt jeweils eine graphische Darstellung (untergeteilt in drei Felder). Umrahmt wurde die Gesamtkomposition an der Wand von zwei ‚Stöcken', dabei handelte es sich um mehrere zusammengebundene schwarze Stöcke, welche zu einem Ganzen an eine Holzplatte angebracht wurden. Die Gesamtkonstruktion dieser Installation erinnert an Altarbauten, der Zuschauer wird über die Bodenkomposition zum eigentlichen Wandgemälde geführt. Geschwärzte Baumäste, zerschnittener Leinenstoff und zusammengebundene Stöcke, die einerseits wie Bündel andererseits wie Speere aussehen, lassen die Intentionen des Künstlers erahnen: Das Aufzeigen postkolonialer Gewalt und des kolonialen Erbes, das die Zukunft der afrikanischen Staaten schwierig gestaltet. Im *Communiqué* zur Ausstellung beschrieb der Künstler seine Beweggründe für diese Installation und diese Ausstellung:

> *„Terra Africa...continent noir, continent d'origine d'où resurgit le sage avertissement de la parole des ancêtres. (...) continent convoité, continent brulé qui vient secouer et questionner le froid silence de notre indifférente repue. (...) continent volé, voilé, violé telle une brûlure à cœur ouvert. (...) fête de la couleur et du rythme, provocation de tous les sens, vitalité dérangeante de tes femmes-déesses, de tes marchés bigarrés, de tes paysages hallucinés, de tes gens rieurs et de tes enfants en cascade. (...) Eros de la mort féconde, énigme et mystère d'une fabulation envahissante, magie incantatoire alimentant nos fantasmes coloniaux. (...) carrefour des civilisations, choc des cultures et bouillonnement des ethnies. (...) miroir de notre fragilité, peur de notre vulnérabilité et pauvreté de notre richesse. (...) je n'ai fait qu'effleurer brièvement la surface illuminé de ta profondeur indomptée. (...) c'est beaucoup, beaucoup plus que tout ce que je pourrais évoquer mais c'est le titre de cette exposition que je vous propose et qui origine d'un court voyage de 3 mois en Afrique de l'ouest à l'hiver 1989. Avec beaucoup d'émotion, j'espère pouvoir vous faire participer quelque peu à cette charge poétique qui émane du continent."*[388]

Aus dieser kurzen Bemerkung des Künstlers zu seiner Ausstellung wird nicht nur ersichtlich, dass der Grund für diese Ausstellung sein Afrika-Aufenthalt war, sondern auch, dass die emotionale Bindung, die der Künstler nach seinem Aufenthalt mit Afrika noch hatte, eine wichtige Rolle bei der Produktion seiner folgenden Afrika orientierten Werke spielte. Die Präsentation dieser Installation zeigt eine vom Künstler beabsichtigtes vielschichtiges Bild

[388] Tétreault, Pierre-Léon: „Terra Africa". Communiqué von Michel Tétreault Art Contemporain, Montréal 1990, S. 30.

von Afrika. Dieses beinhaltete zunächst eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik in afrikanischer Kunst. Weiter beinhaltete es eine Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Situation in Afrika, diese beeinflusste den Künstler durch Gewalt und Farbenvielfalt. Von einer Faszination am exotischen Afrika kann nicht (mehr) die Rede sein (wie es unter Umständen der Fall davor hätte sein können), vielmehr sprach der Künstler im *Communiqué* die tragischen Zustände vieler afrikanischen Länder an, von der für ihn schmerzhaften afrikanischen Realität. Dadurch wird der Stilbruch verständlich, der sich nach dem Afrikaaufenthalt in Tétreaults Afrika orientierten Werken deutlich macht. Es ist nicht nur der Wechsel von gegenständlicher Malerei/Drucken zum abstrakteren Stil, sondern vor allem die provokante Thematik, welche die eben zitierten Emotionen des Künstlers wiederspiegelt. Der Künstler wollte von damaligem Zeitpunkt an in seinen Werken kritisch kommentieren, diese Kommentare intensiv weiter entwickeln, bis sie seinen Ansprüchen, Dynamik, Freude und Leid zu einem Ganzen zu vereinen, entsprachen. Die Serie der Integration des Umrisses des afrikanischen Kontinents in ein abstraktes Gemälde begann 1990 mit dem kritischen Werk *„Afrique continent à feux et à sang“*.[389] In der Mitte des Gemäldes ist auf rotem Hintergrund der schwarze afrikanische Kontinent zu sehen, oberhalb sind drei Holzblöcke angebracht, jeweils mit Nägeln und roter Farbe behandelt. Im unteren Teil des Gemäldes sind in einem mehrfarbigen Rahmen aus Schachbrettmustern Soldatenschatten gemalt. Wie der Titel schon sagt, handelt es sich bei dieser Darstellung um die Thematisierung von Gewalt in Afrika.
Sechs Jahre später tauchte das Kontinentmotiv erneut auf, in der Gemäldeserie *„Quiprocrocs gare aux crocos“*[390] wurde es weiterentwickelt:

> *„Au cœur d'une extraordinaire orgie visuelle, dans la vibration et les rythmes des couleurs vives, un ou des motifs acculturés de crocodiles semblent se repaître d'une Afrique de plus en plus miniaturisée. (...) À la surface des dernières toiles sont multipliés à l'envie des contours d'un continent de plus en plus fragile et les symboles de plus en plus nombreux des prédateurs. C'est que le mal s'étend de par le monde.“*[391]

In insgesamt elf Kompositionen (1996-1997) variiert Pierre-Léon Tétreault diese Thematik: der Künstler experimentiert mit Farbe und Komposition. Das zu Anfang groß dargestellte

[389] Jean, Marcel (Hrsg.): Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade. Laval, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups 1998, S. 120.
[390] Ibid, S. 25.
[391] Jean, Marcel (Hrsg.): Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade. Laval, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups 1998, S.25.

Krokodil wird gegen das Ende der Serie immer kleiner, in den letzten beiden Gemälden *„Pulsions d'Afrique"* (1997) und *„Courts-circuits piégés"* (1997) hat es die gleiche Größe wie der afrikanische Kontinent. Sowohl das Krokodil als auch der Kontinent werden zahlreich im Gemälde wiederholt, es entsteht der Eindruck eines Mosaiks, einer farbenfrohen Komposition. Die Krokodile und die Kontinente sind auf gemusterten Hintergründen dargestellt, von ihrer Platzierung und Wiederholungsrate erinnern diese letzten beiden Bilder an afrikanische Stoffmuster. Genauso wie Kommentare an afrikanische Stoffmuster angebacht werden, so entwickelte sich die Grundkomposition „Krokodil frisst afrikanischen Kontinent auf" zu einem Kommentar zu postkolonialen Gewaltstrukturen in Afrika.

Die letzte Phase, in welcher Pierre-Léon Tétreault Afrika thematisierte, lag zwischen 1997 und 1998. Die Intention, auf die Gewalt in Afrika hinzuweisen, trat zurück und musikalische Elemente erfuhren zunehmend an Bedeutung. Der Übergang zwischen den politischen und musikalischen Bildern ist gut am Gemälde *„Sens, contresens et sang rythmé"* von 1997 zu sehen.[392] Stilistisch schließt es an die vorhergehende Serie an, wo sich die Gesamtkomposition zunehmend mosaikähnlichen Stoffmustern näherte, jedoch sind die Krokodile durch schwarze Pfeile (als Symbole für Sinn und Musik) ersetzt worden, die afrikanischen Kontinente sind noch vorhanden, verschwanden aber in der Folgekomposition *„Foudre jazzé"* von 1997.[393] Das letzte Gemälde, der Entwurf für das *Festival de jazz de Montréal* von 1998, widmete sich vollständig dem musikalischen Thema: Tanzende Figuren sind in einer Komposition von Mustern und Umrissen des afrikanischen Kontinents integriert, eine rhythmische Komposition, in welcher keine Verweise auf ein kritisches Kommentar zur Situation in Afrika zu finden ist.

Die Entwicklung des Bildes von Afrika und die Entwicklung der interkulturellen Elemente in den Werken von Pierre-Léon Tétreault lassen sich in chronologisch in drei Etappen gliedern:

1. Etappe der gegenständlichen Thematisierung Afrikas

   Die erste Auseinandersetzung mit Afrika war gekennzeichnet von einer gegenständlichen Thematisierung. Der Künstler stellte Afrika mittels Masken und Menschenporträts dar, die interkulturelle Präsentation beinhaltete eine Thematisierung weit verbreiteter Bilder (Masken), die mit dem Kontinent identifiziert wurden. Das Bild beinhaltete zu diesem Zeitpunkt noch ästhetische Elemente und eine Scheinauseinandersetzung mit einer fremden Kultur.

[392] Jean, Marcel (Hrsg.): Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups, Laval 1998, S. 134.
[393] Ibid, S. 135.

2. Etappe der Abstraktion Afrikas

   In der zweiten Phase kam es zu einer interkulturellen Umsetzung der Erfahrungen des Künstlers, basierend auf seinem Aufenthalt in Afrika. Bei der Umsetzung kam es zu einer Abstraktion Afrikas, wie anhand der Installation *„Terra Africa“* zu sehen war. Der Künstler war bemüht, all seine Erfahrungen interkulturell zu vermitteln, indem er durch sein Werk ein Bild von Afrika mit vielen Dimensionen hervorrufen wollte. Es beinhaltete positive Aspekte, wie die Faszination für afrikanische Kultur und Ästhetik, und negative Aspekte, wie die Gewalt in Afrika, welche der Künstler zum damaligen Zeitpunkt kennen lernen konnte. Interessant an diesem negativen Aspekt war, dass der Künstler die Schuld für diese Gewalt den westlichen Kreisen zugeschrieben hat, wie aus seinem Zitat zu entnehmen ist.

3. Etappe der Experimente

   Die letzte Etappe, in der sich Pierre-Léon Tétreault mit Afrika beschäftigte ist von einer intensiven Auseinandersetzung mit einer neuen Motivik gekennzeichnet, diese wurde experimentell in einer Bilderserie entwickelt. Diese letzte Etappe beinhaltete eine musikalische Auseinandersetzung mit afrikanischer Kultur, präsent durch rhythmische Kompositionen. Die interkulturelle Präsentation Afrikas scheint in dieser Phase nun nicht mehr im direkten Zusammenhang mit den Erfahrungen des Künstlers in Afrika zu stehen. Pierre-Léon Tétreault präsentierte den afrikanischen Kontinent interkulturell, indem er den Bereich der Musik wählte, um seine Afrikavorstellungen in seinen Bildern zu verkörpern.

Aufgrund heutiger Materiallage ist es schwer, die gesamten Präsentationen der Werke von Pierre-Léon Tétreault zu untersuchen. Bis auf die erhaltenen Zitate des Künstlers, die einen ersten Aufschluss über die vom Künstler gewollte Sinngebung bieten, ist wenig von den tatsächlichen Präsentationen erhalten. Dies liegt an der Tatsache, dass die Galerie Michel Tétreault nicht mehr existiert. Der Bruder des Künstlers organisierte sehr viele Ausstellungen, besonders zu jener Zeit, als Pierre-Léon Tétreault anfing, sich mit dem Thema Afrika auseinander zusetzen. Aus diesem Grund können an dieser Stelle lediglich die Präsentationen in der Presse untersucht werden.

Zur Afrika orientierten Ausstellung *„Terra Africa“* von Pierre-Léon Tétreault im Jahre 1990 war das Medieninteresse recht hoch. Zwei ausführliche Artikel erschienen in den zwei

führenden Tageszeitungen *„La Presse“* und *„Le Devoir*“. Der Bericht in *„La Presse“* erschien am 17.März 1990 unter dem Titel *„Pierre-Léon Tétreault voit le monde avec un troisième œil“*.[394] Insgesamt wurde über die Aktivitäten von Pierre-Léon Tétreault sehr viel berichtet, jedoch nur in diesen beiden Artikeln stand die afrikanische Thematik des Künstlers im Vordergrund.

Nahezu die Hälfte des ersten Berichtes *„Pierre-Léon Tétreault voit le monde avec un troisième œil“*[395] war der Vorgeschichte zu dieser Ausstellung gewidmet. Der Autor rekapitulierte die vergangenen Erfahrungen und Reisen des Künstlers, und kam schließlich zur Beschreibung und Bewertung der Ausstellung. Interessant an dieser Bewertung war, dass der Autor die kritische Auseinandersetzung Tétreaults mit dem kolonialen Erbe Afrikas nicht deutlich hervorgehoben hat, sondern den Schwerpunkt auf die ästhetischen Elemente der Installation legte:

> *„Des œuvres qui parlent de l'âme, des couleurs, des rythmes, des cultes de l'Afrique. Des œuvres heureuses. Et ça et là, dans un tableau, dans l'installation, une évocation des conquêtes coloniales qui ont profondément blessé ce continent.“*[396]

Diese Anmerkung war die einzige Stelle, welche sich mit den negativen Aspekten der afrikanischen Thematik beschäftigte. Der restliche Bericht konzentrierte sich auf die positiven, ästhetischen Aspekte, wie aus der Beschreibung der Installation hervorgeht:

> *„Au premier regard des abstractions. Un enchevêtrement de lignes courbes, de couleurs. Et pour peu que l'on consente à pénétrer dans l'espace illimité par la toile, ce qui était abstrait ne l'est plus. On découvre les coiffes des femmes, une foule bruyante et compacte, les étals, les fruits. Tout cela s'anime, vibre sous d'autres formes qui ne sont là que pour reproduire le rythme, la musique.“*[397]

Begleitet wurde der ausführliche Bericht von zwei Fotografien, einerseits eine Aufnahme des Bildes *„Place du marché“* und andererseits eine Aufnahme des Künstlers vor seiner Installation *„Terra Africa“*, von dieser wurde jedoch nur ein Ausschnitt gezeigt. Die

---

[394] Bernatschez, Raymond: Pierre-Léon Tétreault voit le monde avec un troisième œil. In: La Presse, 17. März 1990, S. K4.
[395] Ibid.
[396] Ibid.
[397] Bernatschez, Raymond: Pierre-Léon Tétreault voit le monde avec un troisième œil. Aus: La Presse, 17. März 1990, S. K4.

Installation wurde zusätzlich kommentiert, sie solle die koloniale Ausbeutung des afrikanischen Kontinents darstellen. Das ist der zweite Verweis auf die neue Behandlung der afrikanischen Thematik, die Pierre-Léon Tétreault nach seinem Aufenthalt in Afrika angewandt hatte. In der Überschrift selbst war auch ein Verweis auf das Interesse Tétreaults an Afrika zu finden, und zwar im Vergleich, der Künstler sehe die Welt mit einem dritten Auge, dies war eine Anspielung auf die 'dritte Welt', welche das Interesse von Tétreault bildete.
Obwohl sich der Autor insgesamt darauf konzentrierte, die positiven Aspekte wie die afrikanische Ästhetik und Musikalität in den Werken Tétreaults zu unterstreichen, so ließ er Andeutungen auf die koloniale Ausbeutung und Gewalt in Afrika nicht vollends fallen, denn zwei kurze Verweise deuteten diese Dimension an.

Der zweite Bericht zu dieser Ausstellung erschien am selben Tag in *„Le Devoir"* unter dem Titel *„Garneau, Saint-Pierre, Tétreault – Une peinture très actuelle"*. Obwohl der Artikel nicht nur der Bewertung der Werke Tétreaults gewidmet war, wurde er ausschließlich von Fotografien seiner Werke begleitet. Dabei handelte es sich erneut um die Installation *„Terra Africa"*, diesmal in kompletter Ansicht, und um das Gemälde *„Marché Zouké, Zouké"*. Der Bericht über Pierre-Léon Tétreault, der an letzter Stelle folgte (um wohl die alphabetische Ordnung des Titels zu respektieren) bestand aus einer Art Interview der Autorin mit dem Künstler und anschließender Ausstellungskritik.

Im ersten Teil des Berichtes fügte die Autorin zahlreiche Zitate des Künstlers ein, die den Zweck hatten, die Ausstellung genauer zu erläutern. Besonders deutlich trat aus diesen Zitaten die Absicht des Künstlers, das Bild Afrikas zu ästhetisieren:

> *„On projette sur le tiers-monde une vision misérabiliste mais il y a une vigueur, une entraide qui n'existe pas chez nous."*[398]

Unter den Zitaten befand sich auch ein Hinweis auf die koloniale und postkoloniale Gewalt in Afrika. Als Pierre-Léon Tétreault die Installation *„Terra Africa"* beschrieb, sprach er von einem *„Afrique exploitée"*, einem ausgebeuteten Afrika. Dies bildete die einzige Stelle, an welcher diese Problematik vermittelt wurde. Der restliche Bericht setzte sich vor allem mit den formalen und ästhetischen Aspekten des Afrika thematisierenden Werkes von Tétreault

[398] Zitat von Pierre-Léon Tétreault. In: Gravel, Claire: Garneau, Saint-Pierre, Tétreault – une peinture très actuelle. Le Devoir, 17. März 1990.

auseinander, der Schwerpunkt lag hierbei insbesondere auf einer kunsthistorischen Bewertung seiner Arbeit. Die Präsentation der von Pierre-Léon Tétreault geschaffenen Bilder von Afrika erlitt in diesem Artikel eine leichte Abwandlung. Im Unterschied zum ersten Bericht ging in diesem Artikel die Bedeutung über die Ausbeutung Afrikas verloren. Vordergründig wurde eine ästhetische und interkulturelle Auseinandersetzung mit Afrika präsentiert, die Dimension der kolonialen und postkolonialen Gewalt trat in den Hintergrund.

Interessant an den Präsentationen in der Presse ist, dass diese nicht vollständig verändert wurden, wie es der Fall bei der Ausstellung *„Témoins de la Tradition“* oder bei vorhergehenden Ausstellungen afrikanischer Kunst war. Die Genauigkeit mit welcher die Werke und Ausstellungen dargestellt wurden erklärt sich zunächst aus der Tatsache, dass über einen zeitgenössischen Künstler aus Québec berichtet wurde. Pierre-Léon Tétreault vermittelte in seinen Werken Afrika aus der Sichtweise eines Kanadiers, in der Präsentation und waren bereits die interkulturellen Prozesse vollzogen. Die Kunstwerke, beinhalteten bereits eine interkulturelle Umsetzung der afrikanischen Thematik, oder anders gesagt eine interkulturelle Interpretation Afrikas. Das könnte als der Grund für die genaue Darstellung in der Presse gesehen werden:
Die Presse hatte auf diese Weise einen leichteren Zugang zum Verständnis der Werke und zur Nachvollziehbarkeit der damit verbundenen Intentionen des Künstlers. Bei der Ausstellung *„Témoins de la Tradition“* bildeten afrikanische Kunstobjekte die ‘Ausgangsbasis’, es konnte dabei von keiner interkulturellen Umsetzung des Themas ‘Afrika’ gesprochen werden. Erst die Präsentation schuf eine Art Adaptation für das kanadische Publikum.

Obwohl der Schwerpunkt der rein afrikanischen Werke von Pierre-Léon Tétreault nicht mehr in die Schaffensphase der 80er Jahre lag, war das schon in dieser Zeit vorhandene Interesse des Künstlers an einer fremden Kultur der Grund für diese Auseinandersetzung. Mit der Beschäftigung mit Afrika bildete Pierre-Léon Tétreault unter den namhaften Künstlern aus Québec in den 80er Jahren eine Ausnahme, man könnte sogar von einer Vorreiterrolle sprechen. Nachdem der Künstler seine eigenen Erfahrungen auf dem afrikanischen Kontinent gemacht hatte, bemühte er sich um eine vielschichtige Darstellung Afrikas. Diese beinhaltete nicht nur ästhetische und exotische Elemente, wie es der Fall für die Präsentationen afrikanischer Kunst bei führenden Festivals der 80er Jahre war, sondern auch die Problematik der postkolonialen Zustände in Afrika.

# 5. Neubewertung afrikanischer Kunst – Modernitätspotential und Diskursfeld

## 5.1 Akzeptanz afrikanischer Kunst: Präsentationsformen

In der Phase der 90er Jahre und der Gegenwart soll erläutert werden, in wie fern sich die Präsentationen Afrikas in der Kunstszene verändert haben und welche Rolle die interkulturelle Präsentation Afrikas in den Werken nicht afrikanischer Künstler in Québec dabei spielte. Zunächst sollen Afrika orientierte Ausstellungen in den Museen untersucht werden, weiter andere Afrika orientierte Ausstellungen außerhalb der Museumsräumlichkeiten und schließlich die Interkulturalität in den Werken ausgewählter Künstler aus Québec.

### 5.1.1 Vivre en Afrique

Die Ausstellung *„Vivre en Afrique"* fand vom 26. April bis 23. September 2001 im *Musée des Beaux-Arts in Montréal* statt, hierbei wurden etwa 50 Objekte der Sammlung Collins präsentiert. Die Sammlung afrikanischer Kunst des Museums wurde 1992 durch die Spende von Frau Jean M.Collins um 300 Objekte erweitert, die Objekte stammen vor allem aus Angola, von den Völkern Ovimbundu und Batshokwe.[399] Die Ausstellung wurde ebenfalls im Rahmen des *Festivals Vues d'Afrique*, den *Rallye-Expos*, präsentiert. Für die Struktur der Ausstellung waren fünf Bereiche gedacht: Behälter, Ruhemöbel, Gebrauchs- und Zeremonieobjekte, Musikinstrumente, Kult- und Ritualobjekte.[400]
Der erste Bereich umfasste diverse Körbe und Töpfe[401], im zweiten Bereich befanden sich Kopfstützen und Stühle[402], im dritten Bereich Stäbe, Kämme, Pfeifen und Waffen[403], im vierten Bereich Trommeln und Pianos (Xylophone)[404], im fünften Bereich kleine Skulpturen und Amulette.[405]

---

[399] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Communiqué „Vivre en Afrique: La collection Collins d'objets angolais". Montréal, Musée des Beaux-Arts, S. 1.
[400] Auflistung der Objekte nach Gebrauch, Unterlagen aus dem Musée des Beaux-Arts, ohne Titel und ohne Seitenangaben.
[401] Lajeunesse, Marylin: The Collins Collection. Montréal, Musée des Beaux-Arts 1998, S. 4.
[402] Ibid, S. 5.
[403] Ibid, S. 6.
[404] Lajeunesse, Marylin: The Collins Collection. Montréal, Musée des Beaux-Arts 1998, S. 7.
[405] Ibid, S. 8.

Die Ausstellung wurde bereits 1998 ins Leben gerufen, sie wurde vom 5. Dezember 1998 bis 25. April 1999 im *Musée des Beaux-Arts de Montréal* präsentiert, bevor sie im Zeitraum von April 1999 bis April 2000 außerhalb der Museumsräumlichkeiten gezeigt wurde, jedoch in Montréal. Soweit aus den Unterlagen ersichtlich ist, handelte es sich bei der Präsentation von 1998 um eine Art Einführung in die Kultur Angolas, welche ihren Höhepunkt 2001 finden sollte:

> *„Une sélection d'objets variés de la collection Collins, tel une vitrine sur une culture donnée, est présentée et sert d'introduction à la culture angolaise et plus spécifiquement aux instruments de musique."*[406]

Aus dieser Beschreibung können erste Rückschlüsse über die Präsentation der ausgestellten Objekte gewonnen werden. Die Präsentation hatte zum Ziel, einen Überblick über die Kultur Angolas zu bieten, mit dem Schwerpunkt auf Musikinstrumenten, eine Art musikalisch-künstlerische Auseinandersetzung mit der Kunstproduktion Angolas.
Zwecks dieser Präsentation sollte ein experimenteller Bereich eingerichtet werden, in welchem mit Musikinstrumenten gespielt werden konnte (zeitgenössische afrikanische Instrumente)[407], ein Informationsspiel zur Veranstaltung war auf der Internetseite des Museums geplant. Das sozio-edukative Programm sollte neben dem Musikatelier auch Programme in Verbindung mit dem *„Black history month"* umfassen, weiter Konferenzen über die Beziehungen zwischen traditioneller afrikanischer Musik und zeitgenössischer Musik wie dem Jazz-, Musik- und Tanzvorführungen.[408] Besonders der kulturelle Rahmen dieser kleineren Veranstaltung zeigte eine neue Tendenz in der Präsentation afrikanischer Kunst: das Bestreben wurde ersichtlich, afrikanische Kunst nicht mehr kontextlos oder nur unter ethnologischen Aspekten dem Publikum zu präsentieren, sondern Bezüge zur Gegenwart zu schaffen. Bereits in der Ausstellung *„Témoins de la Tradition"* von 1989 zeigten sich Ansätze dieser Entwicklung, indem zum Medium des Videos gegriffen wurde, um der Ausstellung einen Aktualitätsbezug zu verleihen. Aus einem erhaltenen Gästebuch der *Maison de la culture Côte-des-Neiges* (hier fand die Ausstellung vom 9. April bis 2. Mai 1999 statt) kann entnommen werden, dass insbesondere das haptische Erlebnis eine große Faszination auf die Ausstellungsbesucher ausübte, das heißt die Erfahrungen mit Musikinstrumenten.

---

[406] Musée des Beaux-Arts / Service de l'éducation et des programmes publics: L'objet, source de musique. Montréal, Musée des Beaux-Arts 1999, S. 1.
[407] Ibid, S. 2.
[408] Ibid.

Aus der Tatsache, dass zum ersten Mal einer Afrika thematisierender Ausstellung ein derart langer Ausstellungszyklus zugeteilt wurde, können eine andere Akzeptanz afrikanischer Kunst und das wachsende Interesse an diesem Bereich belegt werden. Die Entwicklung in den 80er Jahren war maßgeblich daran beteiligt – die zahlreichen Präsentationen afrikanischer Kunst und Kultur an Festivals bewirkten eine vernetzte Rezeption afrikanischer Kunst als ein Teil des gesamten afrikanischen Kunstschaffens. Diese Rezeption wurde durch das Rahmenprogramm der Ausstellung ermöglicht, dabei zeigte sich deutlich die Tendenz zum 'Unterhalten'. Zum ersten Mal war eine interdisziplinäre Präsentation afrikanischer Kunst im Rahmen einer Museumsausstellung beabsichtigt: Der Musikbereich sollte dem Publikum bei den ausgestellten Objekten einen Gegenwartsbezug bieten. Kaum Innovation gab es jedoch bei der Auswahl der Objekte. Es handelte sich um Objekte aus kolonialer beziehungsweise präkolonialer Zeit. Mag diese Ausstellung didaktisch viele interessante Ansätze geboten haben, so blieb sie inhaltlich mit den vorhergehenden Ausstellungen identisch: es handelte sich um Präsentationen alter afrikanischer (Stammes-) Kunst.

Eine Analyse der Präsentation in den Museumsräumlichkeiten und des sozio-edukativen Programms ist aufgrund der Materiallage nicht möglich. Den wichtigsten Anhaltspunkt zur Präsentation der Objekte bietet der Ausstellungskatalog. Der erste Teil dieses Kataloges bestand aus einer allgemeinen Einführung, in welcher neben der Vorgeschichte zur Sammlung Collins und Danksagungen auch die Intention der Ausstellung anzufinden war:

> *„Vivre en Afrique: la collection Collins d'objets angolais réunit une séléction d'artefacts destinée à éveiller l'intérêt des visiteurs et à favoriser une compréhension des différentes groupes culturels angolais."*[409]

Diese Beschreibung der Ausstellung zeigt sehr klar, dass der interdisziplinäre und gegenwartsbezogene Aspekt völlig außer Acht gelassen wurde. Die Präsentation konzentrierte sich auf eine ethnologische Darstellung ausgewählter Kulturgruppen in Angola. Nach dieser Einführung und einer Vorgeschichte zur Sammlung Collins kam es zu einer historischen Vorstellung der beiden Ethnien, von denen die ausgestellten Objekte stammten (Batshokwe und Owimbundu). Anschließend wurde die Ausstellungsstruktur, nunmehr mit lediglich vier Bereichen erklärt (erstens Behälter, zweitens Nutz-, Zeremonie- und Ritualobjekte, drittens

[409] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Vivre en Afrique – La collection Collins d'objets angolais. Montréal, Musée des Beaux-Arts (ohne Jahres- und Seitenangaben).

Musikinstrumente und viertens Objekte zur Anbetung[410]). Jeder beschriebene Bereich wurde von einer Fotografie eines ausgestellten Objektes begleitet, die Objekte wurden dabei nicht weiter erläutert, sondern nur datiert. Die Beschreibungen der einzelnen Ausstellungsbereiche glichen einem zusammenfassenden Überblick über die kulturelle Bedeutung der jeweiligen Objektgruppe für die am Anfang erläuterten Ethnien. Diese Struktur bestärkt die Annahme, dass die tatsächliche Präsentation der Ausstellung unter einem ausschließlich ethnologischen Kontext stattfand. Eine weitere Zielbeschreibung der Ausstellung im Katalog belegt die nicht vorhandenen, aber laut den internen Museumsunterlagen beabsichtigten Referenzen auf den Gegenwartsbezug afrikanischer (präkolonialer) Kunst:

> *„Tout objet ayant séparé de son créateur, de son propriétaire initial ou de son lieu d'origine, surtout d'un lieu très lointain, a une vie secrète qui ne pourra jamais être entièrement dévoilée. Nous espérons toutefois, grâce aux objets de cette exposition, offrir aux visiteurs un aperçu de la vie traditionnelle des peuples angolais."* [411]

Diese Beschreibung zeigt, dass eine Präsentation von ausgewählten afrikanischen Ethnien, mit dem Schwerpunkt auf dem sogenannten traditionellen Leben im Vordergrund stand. Das Adjektiv 'traditionell' wurde in diesem Kontext bei den Museumsausstellungen oft angewandt, es soll für Qualität und Authentizität stehen. Gleichzeitig schließt es nicht aus, dass diese Tradition nicht mehr existiert. Das Adjektiv wurde aber selbst dann angewandt, wenn zum Zeitpunkt der Ausstellung dieses gezeigte Leben bei den vorgestellten Ethnien nicht mehr anzufinden war. In diesem Fall wäre womöglich der Begriff 'vergangene Traditionen' weniger unklar gewesen.

Weitere Anhaltspunkte zur Präsentation der Objekte dieser Ausstellung bietet ein Bericht im Museumsmagazin *„Collage"*. Der Bericht von Marylin Lajeunesse *„Vivre en Afrique – La collection Collins d'objets angolais"* erschien in der Frühjahrsausgabe 2001. Den Anfang des Berichts bildete erneut eine Einführung in die Geschichte der Sammlung Collins, anschließend folgte eine Beschreibung der ausgestellten Gebrauchsgegenstände: diese war erneut ethnologisch gegliedert, im Sinne ihrer kulturellen Funktionen bei den jeweiligen Ethnien:

> *„Les appuis-tête, les tabourets et les chaises, trois pièces de mobilier conçues pour améliorer le confort dans les moments de repos, cachent aussi d'autres fonctions:*

[410] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Vivre en Afrique – La collection Collins d'objets angolais. Montréal, Musée des Beaux-Arts (ohne Jahres- und Seitenangaben).
[411] Ibid.

*certains appuis-tête sont utilisés afin de protéger les coiffures des femmes et la croyance veut que le tabouret arbite l'âme de son propriétaire.“*[412]

Erst am Ende des Berichtes war eine Anmerkung über einen interdisziplinären Rahmen zu finden, daraus lassen sich jedoch sehr wenige Rückschlüsse ziehen, da sie sehr allgemein gehalten war:

*„Du matériel didactique et des objets à manipuler sont mis à la disposition des visiteurs pour leur permettre d'explorer et de replacer dans leur contexte les remarquables artefacts de la collection Collins.“*[413]

Die Tatsache, dass keine genaueren Beschreibungen dieses Programms im besagten Artikel anzufinden waren, und dass laut dieser Anmerkung das didaktische Programm als eine Art Zusatz der Ausstellung aufgefasst werden sollte, lässt vermuten, dass eine ethnologische Präsentation der Objekte deutlich im Vordergrund stand und dementsprechend nach außen getragen werden sollte. Anhand dieses Materials kann zur Ausstellung *„Vivre en Afrique“* folgende Analyse aufgestellt werden: Die Ausstellung fand nicht nur in den Räumen des *Musée des Beaux-Arts* statt, sie bildete eine Wanderausstellung welche ihren Höhepunkt 2001 im *Musée des Beaux-Arts* bilden sollte. Untersucht wurde daher die Ausstellung des Jahres 2001. Aus den museumsinternen Unterlagen ging hervor, dass die Wanderausstellung eine Präsentation haben sollte, welche mit interdisziplinären Mitteln arbeitete.[414] Sie sollte dem Publikum die Möglichkeit bieten, zeitgenössische afrikanische Musikinstrumente mit präkolonialen Instrumenten zu vergleichen. Über die tatsächliche Durchführung des interdisziplinären Rahmenprogramms ließen sich keine weiteren Anhaltspunkte finden. Aus dem Katalog und dem Plakat (es gab keinen Katalog im eigentlichen Sinne, das Ausstellungsplakat wurde rückseitig bedruckt und bildete zugleich den Katalog) zur Ausstellung wird ersichtlich, dass eine Diskrepanz in der Präsentation aufgetreten ist. Diese lag zwischen der Ausstellung selbst, die einen Aktualitätsbezug zum Musikschaffen in Afrika haben sollte und somit einen interdisziplinären Aspekt aufweisen sollte, und dem durch den vom Museum herausgegebenen Katalog geschaffenen Bild. In diesem Katalog kam es zu einer ethnologischen Präsentation, es wurde in keiner Weise auf die interdisziplinären

[412] Lajeunesse, Marylin: Vivre en Afrique – La collection Collins d'objets angolais. Montréal, Musée des Beaux-Arts, Collage Frühjahr 2001, S. 7.
[413] Ibid.
[414] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Communiqué „Vivre en Afrique: La collection Collins d'objets angolais“. Montréal, Musée des Beaux-Arts, S. 1.

Dimensionen eingegangen. An keiner Stelle des Kataloges fanden sich Hinweise auf die parallele Ausstellung zeitgenössischer afrikanischer Musikinstrumente, der Schwerpunkt lag auf einer Auseinandersetzung mit kulturellen Gewohnheiten bestimmter Ethnien in Afrika. Wenn im vom Museum herausgegebenen Katalog die geplante interdisziplinäre Präsentation zu einer ethnologischen Auseinandersetzung mit Angola vereinfacht wurde, so ist die Frage interessant, zu welcher Abwandlung es in den Presseberichten kam.

Im April 2001 erschien in *„Échos Centre-ville“* ein Bericht mit dem Titel *„Vivre en Afrique...pour mieux connaître le peuple angolais“*.[415] Die Autorin begann den Bericht mit einer bedauernden Feststellung:

> *„Bien que les pays d'Afrique cachent des joyaux inestimables et une culture des plus passionnantes, ce sont malheureusement les guerres destructrices et la misère que nous présentent le plus souvent les médias.“*

Sie fügte weiter an, dass das Musée des Beaux-Arts einen anderen Weg beschritt, indem es dem Publikum die Möglichkeit bot, die Ethnien Batshokwe und Ovimbunbu kennen zu lernen. Zunächst erschien der Anfang dieses Artikels als eine Einführung in die Gewalt und Armut in Afrika. Der Artikel wurde mit einer Beschreibung der ausgestellten Objekte fortgeführt, wie im Bericht in *„Collage“* war diese Beschreibung oberflächlich gehalten und diente keiner Erläuterung einzelner ausgestellter Objekte. Beschreibungen des didaktischen Zusatzprogramms waren nicht zu finden. Es kann somit für diesen Bericht gesagt werden, dass er ebenfalls die interdisziplinäre Dimension der Ausstellung fallen ließ. Verändert wurde die Präsentation zusätzlich, indem sie am Anfang des Berichtes eine ästhetisierende Dimension erfuhr. Die Ästhetisierung kam an jenen Stellen zu Tage, wo die Autorin von unglaublichen Schätzen Afrikas (*„joyaux inestimables“*) und von einer der faszinierendsten Kulturen sprach (*„une culture des plus passionnantes“*).

Eine weitere ethnologische Präsentation der Ausstellung lässt sich im Bericht *„Vivre en Afrique au MBA“* in *„ICI Montréal“* finden.[416] Strukturell ist dieser Bericht nahezu identisch mit dem Bericht von Marylin Lajeunesse, er unterscheidet sich lediglich durch den Anfang. In diesem Bericht fehlten eine ästhetisierende Einführung und die Erwähnung von Gewalt in

[415] Roussin, Marie-Claude: Vivre en Afrique...pour mieux connaître le peuple angolais. Montréal, Échos Centre-ville, April 2001, Vol. 8 Nummer 4, S. 13.
[416] Ici Montréal: Vivre en Afrique au MBA. Montréal, 12. Juni 2001.

Afrika. Eingeleitet wurde der Artikel durch eine Beschreibung der Ausstellungsumstände und der Geschichte der Sammlung Collins. Die Erläuterung der Ausstellungsobjekte fuhr nach der gleichen Systematik fort, wie es der Fall in *„Collage“* war: Objektgruppen wurden ihrer Funktion nach beschrieben. Eine abschließende Bemerkung über ein didaktisches Zusatzprogramm fehlte, stattdessen wurde darauf hingewiesen, dass die Objekte vom fotografischen Material begleitet werden:

> *„L'exposition de ces objets est complétée par des photographies qui illustrent le contexte géographique d'où ces objets ont été rapportés.“*[417]

Obwohl der Kontext, in welchem die Objekte präsentiert werden sollten, nicht rein geographischer Natur sein sollte, wurde nur dieser Aspekt hier erwähnt.

Die Ausstellung wurde in den erhaltenen Berichten aus dem Jahr 2001 nicht unter allen Aspekten präsentiert. In der Presse wurde vor allem der ethnologische Aspekt hervorgehoben, so wie dieser durch die museale Präsentation hervorgerufen wurde.

Erhalten ist ein umfassender Bericht aus dem Jahr 1999 in *„The Gazette“*. Der Bericht von Kathryn Greenaway erschien unter dem Titel *„50 object lessons about Angola“*.[418] Der Bericht bezog sich auf die Ausstellung in der *Maison de la Culture Côte des Neiges* und erklärte dem Leser ausführlich das didaktische Zusatzprogramm. Der Bericht bot zunächst eine kurze Beschreibung der Ethnien Ovimbundu und Batshokwe, fortgeführt wurde mit der Erklärung der didaktischen Mittel: Beschriftungen der Objekte, Erklärung eines sozio-edukativen Spiels, Angebot an Musikinstrumenten. Mittels dieser Beschreibung wurde dem Leser die interdisziplinäre Dimension der Ausstellung näher gebracht, wie es in keinem Bericht zur Ausstellungsausgabe von 2001 der Fall war, obwohl diese nahezu identisch gewesen sein dürfte, da es sich um eine Wanderausstellung handelte. Dieser Unterschied hing womöglich von den Austragungsorten ab: das *Maison de la Culture Côte des Neiges* ist kein Museum, und dementsprechend anders musste die Präsentation der Ausstellung ausfallen, um Interesse beim Publikum zu erzielen – dabei bot sich das Hervorheben des sozio-edukativen Programms besonders an. Für die Ausstellungsausgabe im *Musée des Beaux-Arts* wurde auf eine ethnologische Präsentation zurückgegriffen, um eine wissenschaftliche Dimension zu

[417] Ici Montréal: Vivre en Afrique au MBA. Montréal, 12. Juni 2001..
[418] Greenaway, Kathryn: 50 object lessons about Angola. In: The Gazette Montreal, Montréal, 9. April 1999.

belegen, auch wenn der Unterhaltungsfaktor, wie es sich bereits bei der Ausstellung *„Témoins de la Tradition“* andeutete, mehr in den Vordergrund rückte.

Zusammenfassend kann bei der Ausstellung *„Vivre en Afrique“* von einer zum Teil realisierten innovativen Präsentation afrikanischer Kunst gesprochen werden. Die Ausstellung sollte dem Publikum ermöglichen, wichtige Ethnien aus Angola kennen zu lernen und mittels eines didaktischen Rahmenprogramms (zeitgenössische Musikinstrumente welche bespielt werden konnten) einen Bezug zur Gegenwart zu vollziehen. Die Ausstellung im *Musée des Beaux-Arts* wurde jedoch unter ausschließlich ethnologischen Aspekten präsentiert. Die Präsentation in der Presse erfuhr nur wenig Abänderung. Somit entstand eine Diskrepanz zwischen der realen Präsentation und jener, die von der Museumsseite und von der Presse präsentiert wurde.

### 5.1.2 Afrique sacrée

Eine weitere Ausstellung afrikanischer Kunst im *Musée des Beaux-Arts* bildet die Ausstellung *„Afrique sacrée“*. Sie wurde am 6. Juni 2006 im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal eröffnet, zum ersten Mal wurden Exponate aus genanntem Museum mit Exponaten aus der Sammlung des *Cirque de Soleil* und der Sammlung des *Musée Redpath* der Universität McGill gemeinsam präsentiert.[419] Die Ausstellung umfasste 54 Exponate, sie stammen ausschließlich aus der präkolonialen beziehungsweise aus der kolonialen Zeit (genauere Datierungen erweisen sich nach wie vor als schwierig), es handelte sich hierbei erneut um keine Präsentation zeitgenössischer afrikanischer Kunst, sondern der sogenannten ’traditionellen Kunst’. Von den ausgestellten Objekten stammte der Großteil mit 36 Exponaten aus der Sammlung des *Cirque de Soleil*[420]. Die meisten Exponate stammten aus dem Gebiet des Kongos (geographisch ist das Gebiet um den Kongo-Fluss gemeint) sowie aus dem westafrikanischem Raum (Mali, Elfenbeinküste, Nigeria u.a.), lediglich einzelne Objekte repräsentierten das künstlerische Schaffen Ost- und Südafrikas, wie ein Objekt aus Madagaskar, ein Objekt aus Angola und ein Objekt aus Zambia.[421]

Die Zielsetzungen für diese Ausstellung waren sowohl ästhetischer als auch strategischer Natur. Am Tag der Eröffnung der Ausstellung *„Afrique sacrée“* wurde das *Musée des arts premiers* am *Quai Branly* in Paris eröffnet[422], strategisch war es demnach wichtig, Präsenz im dem Bereich afrikanischer Kunst zu zeigen und die internationale Bedeutung des *Musée des Beaux-Arts* in Montréal zu behaupten. Neben diesen Gründen nannte die leitende Kuratorin Nathalie Bondil auch das ästhetische Bedürfnis, den ihrer Meinung nach vernachlässigten Bereich der afrikanischen Kunst zu beleben.[423] Laut der Einschätzung von Frau Bondil handelte es sich bei den vorhergehenden Präsentationen afrikanischer Kunst im *Musée des Beaux-Arts in Montréal* um unvorteilhafte Zusammensetzungen, da hochwertige Exponate Seite an Seite mit ’minderwertigen’ Objekten, welche zu der Kategorie Airport Art gezählt werden können, gezeigt wurden.[424]

---

[419] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Communiqué – L’Art africain à l’honneur au Musée des beaux-arts de Montréal. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, S. 1.
[420] Ibid.
[421] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Afrique Sacrée – Arts anciens de l’Afrique subsaharienne, Liste des oeuvres. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, S. 1-12.
[422] Musée des Beaux-Arts de Montréal: Communiqué – L’Art africain à l’honneur au Musée des beaux-arts de Montréal. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, S. 1.
[423] Interview mit Nathalie Bondil, leitende Kuratorin am Musée des Beaux-Arts in Montréal, Montreál, 28.August 2006.
[424] Ibid.

In Zusammenarbeit mit dem Sammler afrikanischer Kunst Jacques Germain wurde eine Auswahl getroffen, und die ausgewählten Objekte wurden mit den beiden anderen erwähnten Sammlungen zu einem Gesamtkonzept vereint:

> *„Les œuvres de l'exposition actuelle correspondent au niveau international, nous avons maintenant une collection d'art africain qui est digne de son nom, un choix magnifique, qui permettera aux spécialistes et aux amateurs d'apprécier les œuvres d'une haute qualité."*[425]

Die Präsentation afrikanischer Objekte in der Ausstellung *„Afrique sacrée"* sollte also, im Unterschied zu bisherigen Präsentationen, keinen rein ethnologischen Rahmen besitzen, sondern die ästhetischen Aspekte afrikanischer Kunst hoher Qualität hervorheben:

> *„Nous n'avons pas voulu montrer l'exposition sous des aspects anthropologiques ou ethnologiques, mais comme des chefs d'œuvres de la sculpture et de les mettre en lien avec nos collections d'art moderne pour montrer l'influence de l'art primitif au début de notre siècle. C'est aussi la raison pour laquelle se trouve une sculpture de Julio Gonzales à la fin de l'exposition."*[426]

Die Präsentation der Exponate sollte somit andere Dimensionen als die bisher im *Musée des Beaux-Arts* gebotenen ethnologischen Aspekte beinhalten, sie sollte einerseits das Publikum auf afrikanische Kunst hoher Qualität sensibilisieren und andererseits diese in Verbindung mit dem zeitgenössischem westlichen Kunstschaffen bringen. Um die Verbindung zur europäischen Moderne didaktisch in Szene zu setzen, befand sich am Ende der Ausstellung eine Skulptur von Julio Gonzales, diese war jedoch in einem separaten Raum untergebracht, was eine gewisse Trennung hervorgerufen hatte. Weiter war es das einzige zeitgenössische Werk, welches in dieser Ausstellung gezeigt wurde. Ob die Einflüsse primitiver Kunst in der europäischen Moderne somit von allen Museumsbesuchern nachvollzogen werden konnte, bleibt offen.

Von insgesamt drei Räumen waren zwei Räume afrikanischer Kunst gewidmet, der aktuelle Kontext war für den Museumsbesucher zunächst nicht lesbar, weil keine Hinweise auf das

---

[425] Zitat von Nathalie Bondil. In: Interview mit Nathalie Bondil, leitende Kuratorin am Musée des Beaux-Arts in Montréal, Montreál, 28. August 2006.
[426] Ibid.

zeitgenössische Schaffen geboten wurden. Die didaktische Einbettung der ausgestellten Objekte gliederte sich folgendermaßen:
Die Exponate wurden in Glasvitrinen präsentiert (Abbildung 15), von Fotografien zugehöriger afrikanischer Ethnien begleitet, die Fotografien stammten, wie die Exponate, aus früher Kolonialzeit und waren an den Wänden angebracht (Abbildung 16).

15. „Afrique sacrée“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 2006.

Die Präsentation der Objekte hatte zum Ziel, diese in einem eigenen ’magischen Universum’ zu zeigen, wie es Nathalie Bondil ausgedrückt hatte:

> *„Nous avons voulu que cette petite exposition, car elle n’est pas immense, paraisse comme un bijou. (…) L’idée que j’avais en tête était de redonner aux objets l’aspect sacré et magique. (…) Du côté de l’éclairage on a gardé les salles sombres, avec l’éclairage direct sur les objets, pour qu’on ait l’impression d’entrer dans un propre univers. En plus nous avons voulu travailler avec des couleurs naturelles qui redonnent la terre africaine, le bois d’ébène et la couleur ocre. Les objets singuliers*

*ne sont pas posés par hasard mais selon un parcours géographique. L'appareil didactique est très complexe sans une documentation ethnologique détaillée.*"[427]

16. „Afrique sacrée", Musée des Beaux-Arts de Montréal 2006.

Jacques Germain war an dieser beschriebenen Präsentation maßgeblich beteiligt, er entwarf das Konzept der Präsentation der afrikanischen Objekte in dunklen Räumen:

*„La présentation dans des pièces sombres était mon idée, j'ai voulu présenter les objets comme dans la nuit, comme dans des rituels nocturnes, où les objets ne sont éclairés que par le feu, comme je l'ai vécu en Afrique. De cette manière on peut mieux montrer l'aspect sacré.*"[428]

Diese beiden Zitate zeigen die beabsichtigte Präsentation der Objekte: alle didaktischen Mittel waren dazu gedacht, eine ästhetisierende und mystifizierende Atmosphäre zu schaffen. Dem Besucher sollte der Eindruck vermittelt werden, die Objekte befänden sich nicht in einem

[427] Zitat von Nathalie Bondil. In: Interview mit Nathalie Bondil, leitende Kuratorin am Musée des Beaux-Arts in Montréal, Montreál, 28. August 2006.
[428] Zitat von Jacques Germain. In: Interview mit Jacques Germain, Sammler afrikanischer Kunst und Leiter der Galerie Jacques Germain, Montréal, 5. Oktober 2006.

Museumsraum sondern unter freiem nächtlichen Himmel auf dem afrikanischen Kontinent, dieser Eindruck sollte durch ein Nachahmen der gleichen Licht- und Farbumgebung wie in Afrika erreicht werden. Die räumliche Gestaltung sollte den Eindruck einer afrikanischen Nacht erwecken, einer Art Schatzkammer, eines anderen Universums. Für dieses Konzept wurden die Ausstellungsräume dementsprechend gestaltet: die Wände der Räume wurden in einem dunklen Braun gehalten, die Trennwände waren in Rot- und Brauntönen gehalten worden (Abbildung 17). Ebenfalls der Boden wurde in dunklem Holz (Mahagoni?) gehalten, damit der farbliche Eindruck einheitlich blieb. Die Beleuchtung setzte nur bei den gezeigten Skulpturen Akzente, ansonsten wurden die Räumlichkeiten nicht beleuchtet. Das Spektrum der Beleuchtung war in warmen Tönen gehalten worden, sodass der Eindruck erweckt werden konnte, die Skulpturen wären vom natürlichen Licht wie Feuer beleuchtet, ferner entstand ebenfalls der Eindruck, die Objekte wären teilweise aus Gold. Dies war wohl eine einkalkulierte optische Täuschung welche durch das wenige, aber sehr warm gehaltene Licht und die Reflexion dieses auf den Skulpturen entstand. Dieser Eindruck wurde durch eine Präsentation der Exponate in Glasvitrinen verstärkt. Bereits das Eintreten in die besagten Ausstellungsräume erweckte beim Besucher das Gefühl, er begebe sich in eine andere 'Welt': von einer hellen Eingangshalle führte ein dunkler Vorraum in die eigentlichen Ausstellung. Am Eingangsbereich vor dem dunklen Vorraum war ein Schild zur Ausstellung angebracht, das den ersten Eindruck einer Schatzkammer oder einer Art geheimer Welt erwecken sollte: etwa so hoch wie das Eingangsportal und in einem hellen Braun gehalten, zeigte es nur durch einen Spalt einen Teil einer ausgestellten Skulptur, einen ersten Vorgeschmack auf die Ausstellung. Das gewählte Braun stand im Kontrast zur restlichen Umgebung des Eingangsbereiches, dieser Kontrast war gewollt, um den Besucher auf das Betreten eines anderen Bereiches vorzubereiten. Die Wahl eines dunklen Vorraumes hatte nicht nur den Zweck, den Eindruck einer Schatzkammer zu verstärken, sondern auch eine optische Vorbereitung des Besuchers auf die dunklen Ausstellungsräume. Der Effekt des plötzlichen Eintretens von einem hellen in einen wesentlich dunkleren Raum ist bekannt: das menschliche Auge braucht gewisse Zeit, um sich nach diesem Wechsel in den dunklen Räumen orientieren zu können. Der Vor- oder Zwischenraum konnte somit dem Besucher ermöglichen, sich auf die dunkleren Gegebenheiten einzustellen und so direkt in den visuellen Genuss der Ausstellung kommen zu können.

17. „Afrique sacrée“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 2006.

Bei dieser Präsentation stellt sich die Frage, in wie fern ein Bezug zwischen dieser 'mystischen' Welt zur westlichen Moderne geschaffen werden konnte, so wie geplant war. Nicht nur die räumliche Trennung zwischen den afrikanischen Objekten und der modernen Skulptur erschwerte diesen Gedankengang beim Betrachter. Es war ebenfalls diese Kombination aus bestimmten Licht- und Farbverhältnissen, die eine Verbindung erschweren konnte. Die Skulptur von Julio Gonzales wurde nicht in einer dunkel gehaltenen Umgebung präsentiert, sondern in einem teilweise von Tageslicht erhellten Raum. Der Lichtunterschied sowie eine gewisse räumliche Trennung bildeten daher didaktisch eine Bruchstelle.
Laut der Aussage der Verantwortlichen Nathalie Bondil sollten mit der Ausstellung *„Afrique sacrée"* keine ethnologischen oder anthropologischen Schwerpunkte gesetzt werden. Diese Schwerpunkte wurden jedoch durch die in der Ausstellung angebrachten Fotografien und durch die einleitende Beschriftung vermittelt, wie folgende Analyse belegen kann. Die einleitende Beschriftung sollte den Besucher in den Ausstellungsdiskurs einführen:

> *„Découvert par l'Occident lors des explorations portugaises du XVe siècle, l'art noire rayonne sur le continent, dans la région intertropicale appelée Afrique subsaharienne, depuis près de 5.000 ans. Bien qu'il y ait pris diverses formes, c'est la sculpture qui en demeure l'expression principale: elle est le plus souvent en bois, mais en métal, en terre cuite et en ivoire. Afrique sacrée réunit une séléction de pièces hautement représentatives de cet art. Elles sont présentées suivant un parcours classique, ethno-stylistique, qui se confond avec la géographie culturelle du continent et s'articule autours de trois grandes régions: l'Afrique occidentale, centrale et orientale."*[429]

Die Erklärung der Beschriftungstafel sprach von einer klassischen Anordnung der Exponate, von einer ethnologisch-stilistischen Aufstellung, welche geographisch beeinflusst war. Das Konzept entsprach also bisherigen Präsentationen afrikanischer Kunst, wo eine ethnologische Gliederung zur Vereinfachung der Ausstellungsstruktur angewandt wurde. Weiter wurden dem Leser eine historische Einführung sowie eine Erklärung zu den verwendeten Materialien in afrikanischer Kunst geboten. Anhand dieser Einleitung ist es nicht nachvollziehbar, dass die Ausstellung afrikanische Kunst unter ästhetisierenden und mystifizierenden Aspekten präsentieren sollte, weil an keiner Stelle von diesen erwähnten Aspekten gesprochen wurde.

[429] Beschriftung der Ausstellung „Afrique Sacrée", Musée des Beaux-Arts de Montréal, 9. Juli 2006.

Bei den gezeigten Fotografien handelte es sich um Abbildungen von afrikanischen Stämmen aus der Kolonialzeit, um Menschenporträts im ethnologischen Sinne der Völkerschauen des 19. Jahrhunderts. Diese Abbildungen sollten die Ausstellungsobjekte in einen Kontext bringen und zu einer besseren Schaffung einer afrikanischen Atmosphäre beitragen, jedoch vermittelten sie vor allem den Eindruck einer exotischen Welt. Dieser Eindruck entstand durch die Motive der Fotografie – hierbei handelte es sich um Bilder aus einer vergangenen kolonialen Welt.

Weder der einleitende Text noch die Fotografien offenbarten ästhetisierende oder mystifizierende Aspekte der Ausstellung, und es ist daher fraglich, ob dieses Bild über afrikanische Kunst beim Besucher entstehen konnte. Die gesamte Präsentation offenbarte eine ethnologische Dimension, weiter einen, wenn auch abgeschwächten, Bezug zur westlichen Moderne.
Die Ausstellung beinhaltete zwei Elemente: die ästhetisierten Elemente ließen sich in der Aufstellung und der Beleuchtung der Exponate finden, diese wurden wie kostbare Raritäten präsentiert und zogen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die exotischen Elemente ließen sich in der Gesamtgestaltung des Raumes in Verbindung mit den gezeigten Fotografien finden: die Räumlichkeiten waren vom westlichen Blickpunkt aus in typisch afrikanischen Farben gestalten, die angebrachten Fotografien zeigten ausgewählte Bilder bestimmter Ethnien – dies konnte beim Besucher den Eindruck vermitteln, es handele sich bei der Präsentation um eine reale Wiedergabe Afrikas.

Die Präsentation der Objekte bestand nicht nur aus den besagten didaktischen Mitteln, sie wurde auch durch Pressematerial getragen, vom *Musée des Beaux-Arts* für die Ausstellung herausgegeben. Die Einladungskarten sowie das Plakat zur Ausstellung wurden dem Gesamtkonzept der Ausstellung angepasst, insbesondere bei der Einladung wurde die Grundidee deutlich sichtbar. Die Einladungskarte bestand aus zwei Teilen (Abbildung 18): einem dunkelbraunem Umschlag mit der Überschrift *„Afrique sacrée/Sacred Africa“*. Der innere Teil dieses Umschlags war mit einer Karte von Westafrika bedruckt. Wie bei dem Schild, welches vor dem Eingang zu den Ausstellungsräumen angebracht wurde, so befand sich auch in diesem Umschlag ein Schlitz, durch welchen ein Teil eines ausgestellten Objektes sichtbar wurde. Die Einladung bestand aus insgesamt acht Abbildungen der ausgestellten Exponate (vertikal geordnet und gefaltet, zweiseitig bedruckt), in der Mitte dieses Faltblattes befand sich beidseitig der Text der Einladung, auf einer Seite auf englisch

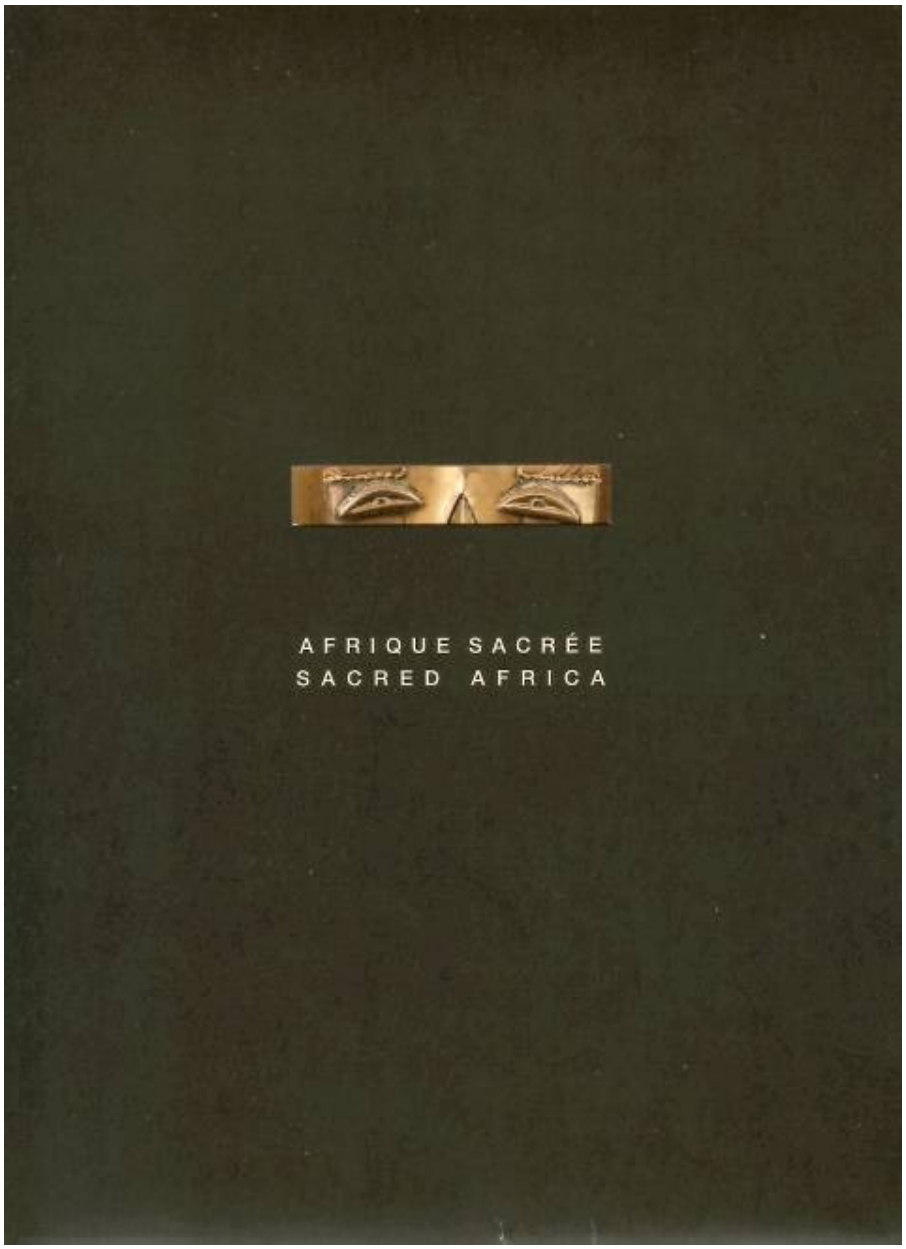
und auf der anderen Seite auf französisch. Angepasst wurde die Einladung auf das Gesamtkonzept nicht nur farblich, sondern auch im Sinne eines erwünschten *„parcours géographique“*[430] (deutlich durch die integrierte Landkarte) und im Sinne einer Präsentation von heiligen und magischen Aspekten der Skulpturen (sichtbar am Schlitz im Umschlag, der als ein Hinweis auf die noch nicht geklärten Aspekte der afrikanischen Skulptur gedeutet werden kann und weiter sichtbar an der Präsentation der Objekte auf den Fotografien in der Einladungskarte. Die gezeigten Objekte wurden alle vor dunklem Hintergrund fotografiert, sie waren, wie in der Ausstellung punktuell beleuchtet, sodass es zu einer Schattenbildung kommen konnte. So konnte bereits beim Betrachten der Einladung der Eindruck entstehen, die Objekte sollen ’geheimnisvoll’ und ’magisch’ präsentiert werden, ohne vollständig beleuchtet worden zu sein). Bei dieser Präsentation wird ersichtlich, dass der Bezug zur westlichen Moderne, wie er in der Ausstellung gefunden werden konnte, fehlte. Sie stellte die ethnologischen und ästhetisierenden Aspekte in den Vordergrund.
Beim Betrachten der Präsentation der Ausstellung *„Afrique sacrée“* in der Presse konnte beobachtet werden, dass es ebenfalls zu einem Hervorheben der ästhetisierenden und exotisierenden Dimensionen kam, sowie zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit der Bedeutung afrikanischer Kunst für die westliche Moderne.

Am 7. Juni 2006 erschien in *„Le Devoir“* ein ausführlicher Bericht zur Ausstellung.[431] Eingeleitet wurde der Artikel durch eine Erklärung, welche Sammlungen afrikanischer Kunst im *Musée des Beaux-Arts* ausgestellt werden und welche Bedeutung diese Ausstellung für die Museumslandschaft in Kanada habe (insbesondere mit dem Verweis auf die parallele Öffnung des *Musée du quai Branly* in Paris). Anschließend wurden die ausgestellten Objektgruppen aufgezählt, sie wurden geographisch zugeordnet *(„masques du Mali“, „reliquaires du Gabon“, „fétiches à clous du Congo“*).
Weiter sprach die Autorin von der Herkunft der ausgestellten Objekte, keines der Exponate soll aus Afrika ‚erbeutet’ gewesen sein, sondern durch sachkundige Sammler erworben:

> *„Précisons qu'aucune de ces pièces n'a été acquise sur le continent noir où la saignée des trésors nationaux est ancienne et radicale. L'art ancestral africain a déserté ses*

[430] Bondil, Nathalie: Afrique sacrée – arts anciens de l’Afrique subsaharienne. In: M- La revue du Musée des beaux-arts de Montréal, Nr. 6, Jahrgang 2006, Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, S. 4.
[431] Tremblay, Odile: Chefs-d'œuvre de l'art africain au MBAM. Montréal, Le Devoir 7.6.2006, S. B 6.

*sources, avidement recueilli par des collectionneurs occidentaux. Créées toutes à la grande époque précoloniale, collées parfois à des rituels animistes, à des cérémonies funéraires ou festives, ces œuvres avaient été acquises par des amateurs européens ou américains (...).“*[432]




18. Einladungskarte zur Ausstellung „Afrique sacrée“, 2006

Den Schlussteil des Berichts bildete eine Beschreibung der Tätigkeit von Jacques Germain, die Kriterien für qualitätsvolle afrikanische Kunst wurden erläutert und die Bedeutung der afrikanischen Kunst für die westliche Moderne erwähnt:

[432] Tremblay, Odile: Chefs-d'œuvre de l'art africain au MBAM. Montréal, Le Devoir 7.6.2006, S. B 6.

*„Qualité plastique, authenticité, ancienneté, tels sont les critères de sélection pour les oeuvres exposées.“*[433]

*„Picasso, Braque, Matisse, en identifiant ces pièces comme des chefs-d'œuvre de l'humanité ont fait beaucoup pour la reconnaissance de ce qu'on nommait à l'époque l'Art nègre, appelé à influencer de façon majeure l'art occidental.“*[434]

Bei diesem Bericht wurde die ästhetisierende Dimension am stärksten hervorgehoben. Dies geschah an zahlreichen Stellen, wo die Autorin von der Schönheit der ausgestellten Objekte sprach (*„art de puissance et de magie“, „leur beauté et leur qualité impressionnent“*). An Stelle einer ethnologischen Dimension trat ein kurzer Hinweis auf die geographische Anordnung der Ausstellung, indem die Objekte aufgezählt und Ländern zugeordnet wurden. Hinzugefügt wurde eine Auseinandersetzung mit dem Erwerb afrikanischer Kunst. Die Frage, warum die Autorin diesen Aspekt betonte, ist berechtigt, zumal er in dieser Weise in keinem Bericht zu vorhergehenden Ausstellungen afrikanischer Kunst im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal erwähnt wurde (Es wurde stets angegeben, um welche Sammlung es sich handelte und aus welchen Regionen Afrikas die Objekte stammen, aber es wurden keine präzisen Angaben zum Erwerb der Exponate gemacht.). Die Erwähnung einer ‚einwandfreien' Herkunft der ausgestellten Objekte sollte wohl das Bild einer harmonischen und authentischen Ausstellung verdeutlichen, die Vorwürfe, es handele sich um erbeutete Kunst, sollten vermieden werden.[435]

Das am Ende des Berichts angebrachte Zitat von Jacques Germain zur Bedeutung afrikanischer Kunst für die westliche Moderne bietet einen Hinweis auf den in der Ausstellung realisierten Bezug zur zeitgenössischen Moderne. Das Zitat war jedoch allgemein gehalten und bot dem Leser keine Anhaltspunkte über das ausgestellte Werk von Gonzales.

Allgemeine Hinweise auf die Frage, wie weit afrikanische Kunst europäische moderne Künstler beeinflusst hatte, ließen sich ebenfalls bei der Präsentation in einem kurzen Bericht auf *Radio Canada* finden. Ein etwa zweiminütiger Beitrag über die Ausstellung *„Afrique*

---

[433] Zitat von Jacques Germain. In:Tremblay, Odile: Chefs-d'œuvre de l'art africain au MBAM. Montréal, Le Devoir 7.6.2006, S. B 6.

[434] Ibid.

[435] Anhand der durchgeführten Interviews mit afrikanischen beziehungsweise haitischen Künstlern, welche in Montréal leben, wurde sehr deutlich, dass das Bild eines ausgebeuteten Afrikas weit verbreitet war. Nahezu jeder befragter Künstler erwähnte, dass die Situation in Afrika bedauernswert sei, weil fast alle wichtigen und wertvollen Kunstobjekte geraubt oder auf zwielichtigen Wegen erworben wurden. Die Schuldzuweisung an westliche Kunstsammler war erheblich, und es könnte sehr gut sein, dass die Autorin des Berichtes Kommentare dieser Art vermeiden wollte, indem sie gleich von Anfang an den Sammlern beziehungsweise den Besitzern der ausgestellten Objekte jegliche Schuld an der Lage in Afrika abstritt.

*Sacrée"* wurde im Rahmen der Nachrichten *„Téléjournal"* im Bereich der *„Chronique culturelle"* am 6. Juni 2006 ausgestrahlt. In diesem Bericht wurden Guy Laliberté und Guy Congeval in den Ausstellungsräumen befragt. Zunächst erklärte Guy Laliberté sein Interesse für afrikanische Kunst, indem er betonte, dass anhand der großen Meisterwerke afrikanischer Bildhauerkunst sichtbar sei, wie sehr die Meister der Moderne beeinflusst wurden. Anschließend bestätigte Guy Congeval diese Aussage, indem er explizit Künstler aufzählte, welche sich mit afrikanischer Kunst auseinander gesetzt haben (Picasso, Die Brücke, Kirchner...). Während der Interviews war ein geteilter Bildschirm zu sehen, rechts befanden sich die Interviewten und links waren die Exponate zu sehen. Abschließend merkte Guy Congeval zur Ausstellungsdidaktik, dass er sich sicher sei, dass auf diese Weise ermöglicht wurde, dass sich die Plastizität und die Spiritualität der ausgestellten Werke gut treffen könnten.

Dieser Beitrag betonte durch seine Gestaltung die Bedeutung afrikanischer Kunst für die Moderne. Die Gegenüberstellung der Exponate und der Aussagen der Interviewten ermöglichten dem Zuseher, eine Verbindung zwischen den ausgestellten Objekten und westlicher Moderne allgemein, ohne dass auf die ausgestellte Skulptur von Gonzales eingegangen wurde. Diese Präsentation unterschied sich stark von jener im Museum: diese war in erster Linie ästhetisierend und ethnologisch, und konnte bei einzelnen Betrachtern exotische Bilder von Afrika hervorrufen.

Zusammengefasst kann bei der Ausstellung *„Afrique sacrée"* im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal von einem bedeutenden Ereignis für die gesamte Kunstszene in Montréal, wie auch in Québec gesprochen werden. Einige Aspekte der Präsentation erwiesen sich als im Widerspruch stehend zur beabsichtigten Einbettung der Objekte und dem damit verbundenen Diskurs. Jedoch dürfen die Folgen einer solchen Ausstellung nicht außer Acht gelassen werden. *„Afrique sacrée"* kann als die erste Ausstellung seit der *Expo'67* betrachtet werden, wo versucht wurde, afrikanische Kunst im Rahmen eines Großereignisses zu präsentieren. Die ersten sichtbaren Einflüsse zeigten sich bei den Einkäufen an Kunstobjekten, getätigt durch das *Musée des Beaux-Arts*. Zeitgleich zur Ausstellung wurde der Bestand afrikanischer Kunst um eine weitere Skulptur erweitert. Dieser Einkauf stellte eine Besonderheit dar, weil auf diesem Gebiet schon seit den frühen 70er Jahren keine Einkäufe getätigt wurden. Somit kann der Erwerb als ein Zeichen für eine Umorientierung des *Musée des Beaux-Arts* gesehen werden, als eine Interessensverlagerung zugunsten afrikanischer Kunst. Nathalie Bondil

bezeichnete diesen Einkauf als strategisch wichtig, nicht nur um der Außenwelt die Orientierung des Museums zu zeigen, sondern um den Kunstmarkt in Québec zu stimulieren:

> *„C'est comme un « cercle vitieux » : Si vous montrez votre intérêt, l'intérêt des autres suit. Nous avons voulu donner un exemple en achetant la sculpture qui se trouve aussi dans l'exposition actuelle puisque pendant 30 ans rien n'était acheté dans ce domaine."*[436]

Die Ausstellung sollte nicht als ein einzelnes Ereignis gesehen werden, sie sollte vielmehr als der Anfang einer intensiveren Beschäftigung mit afrikanischer Kunst gelten: auf die Ausstellung folgten Konferenzen, im Jahr 2008 sollen die ausgestellten Objekte um weitere Exponate erneuert werden und schließlich sind auch Einkäufe zeitgenössischer afrikanischer Kunst geplant:

> *„ Ce ne suffit pas de réaliser quelque chose de grand, mais de garder l'intérêt. Nous avons prévu de faire des achats dans le domaine d'art africain contemporain pour montrer que nous avons la volonté de continuer."* [437]

Es bleibt abzuwarten, welche Einflüsse diese neue Museumspolitik auf die Kunstszene in Québec dauerhaft zeigen wird. Bis in das Jahr 2006 befand sich weder im *Musée des Beaux-Arts* noch im *Musée d'art contemporain in Montréal* ein zeitgenössisches afrikanisches Kunstwerk im Bestand, und die Tatsache, dass, im Vergleich zur internationalen Kunstszene, in Montréal verspätet ein Interesse an diesem Bereich begann, lässt auf eine Öffnung der Kunstszene in Québec und auf eine Anerkennung zeitgenössischer afrikanischer Kunst schließen. Faktoren, welche dieses Umdenken begünstigen, waren sicher auch der wachsende Druck der Konkurrenz und ein zunehmender Zwang zu einer Positionierung der Museen in der Kunstszene in Québec:

> *„Le MBAM est un musée encyclopédique, il a une place particulière dans le domaine de l'art international, parce qu'il y a très peu de musées (au Québec) qui montrent de l'art non canadien. Ce positionnement doit être renforcé, parce qu'il reflète les*

[436] Zitat von Nathalie Bondil. In: Interview mit Nathalie Bondil, leitende Kuratorin am Musée des Beaux-Arts in Montréal, Montreál, 28. August 2006.
[437] Ibid.

*réalités multiculturelles de la ville. Il y a déjà plusieures collections d'art africain, mais dans la plupart de cas elles sont montrées sous des aspects civilisatoires.*"[438]

Schließlich war es auch der Druck, dem multikulturellen Publikum in Montréal zu entsprechen. Spätestens seit dem Beginn der 80er Jahre wurden Festivals zu Sprachrohren afrikanischer Minderheiten in Montréal, das wachsende Interesse an diesen Ereignissen führte zu einer neuen Nachfrage an afrikanischer Kunst und Kultur, welcher, wenn auch verspätet, das *Musée des Beaux-Arts* versuchte gerecht zu werden. Weiter wurde bei der Ausstellung *„Afrique sacrée"* zum ersten Mal die Positionierung und Bedeutung afrikanischer Kunst für führende moderne europäische Künstler angesprochen. Zwar wurde diese Aspekt nur bedingt durch die Präsentation der Objekte im *Musée des Beaux-Arts* getragen, indem sowohl in der Ausstellungsdidaktik als auch im zur Ausstellung herausgegebenen Material lediglich allgemeine Verweise auf die europäische Moderne geboten wurden, jedoch erfuhr diese Dimension eine Verstärkung durch die Präsentation in der Presse und im Fernsehen. Das spricht für ein wachsendes Interesse an afrikanischer Kunst und einem Bemühen, diese im kunsthistorischen Feld zu positionieren, und nicht mehr als einen ethnologischen oder anthropologischen Untersuchungsgegenstand zu betrachten.

[438] Zitat von Nathalie Bondil. In: Interview mit Nathalie Bondil, leitende Kuratorin am Musée des Beaux-Arts in Montréal, Montreál, 28. August 2006.

### 5.1.3 Pour la suite du Monde

Seit 1992 befand sich das *Musée d'art contemporain* nicht mehr im alten Hafen, sondern im Stadtzentrum Montréals, am *Place des Arts*. Die Eröffnung der neuen Museumsräumlichkeiten am 28. Mai 1992 wurde mitunter durch eine Ausstellung gefeiert, es handelte sich dabei um eine Ausstellung internationaler zeitgenössischer Kunst unter dem Titel *„Pour la suite du Monde"* (26. Mai bis 11. Oktober 1992).[439] Mit dieser Ausstellung wurde zum ersten Mal in einem Museum in Québec afrikanische zeitgenössische Kunst gezeigt, es befanden sich unter den ausgestellten Objekten Werke von Chéri Samba, einem Maler aus Zaire. Dieses war bei weitem nicht die erste internationale Ausstellung für den Künstler, sein Durchbruch gelang ihm mit der Ausstellung *„Magiciens de la Terre"* 1989 im Centre Georges Pompidou in Paris gezeigt wurde:[440]

> *„Chéri Samba est l'un des Magiciens de la terre réunis au Centre Georges Pompidou en 1989. Empruntant à la bande dessinée sa technique et son humour, Samba écrit littéralement sur les toiles une analyse sociale, économique et politique de son pays et du monde occidental. L'artiste choisira le lingala, le français ou l'anglais selon l'auditoire auquel il s'adresse. „C'est à travers mes textes que se dit une forme de vérité. Ce qu'on peut voir dans le tableau n'est souvent pas de la même nature et peut quelquefois contredire ce qui est dit et écrit.""*[441]

Chéri Samba war der einzige afrikanische Künstler, dessen Werke im Rahmen der Ausstellung *„Pour la suite du Monde"* gezeigt wurden, der Großteil der 29 teilnehmenden Künstler kam aus den USA (sieben Künstler) und Québec (ebenfalls sieben Künstler) sowie Kanada (drei Künstler). Die restlichen Nationen, es handelte sich um Frankreich, Großbritannien, Palästina, Chile, Deutschland, Brasilien, Spanien, Korea, Italien, Polen und Zaire, waren, bis auf Deutschland (zwei Künstler), mit jeweils einem Künstler vertreten.[442]

---

[439] Musée d'art contemporain: Pour la suite du Monde. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, Einlandungskarte zur Ausstellung, 1992.
[440] Musée d'art contemporain: Chéri Samba. Informationsblatt über Chéri Samba, aus den internen Dokumenten des Musée d'art contemporain de Montréal, ohne Seiten und Jahreszahlangaben.
[441] Musée d'art contemporain: Pour la suite du Monde. Beschreibung des Künstlers Chéri Samba aus der Ausstellungsbroschüre, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal 1992, S. 6.
[442] Musée d'art contemporain: Liste des artistes participants à l'exposition „Pour la suite du Monde". Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal 1992.

Die Gründe für diese Auswahl lagen in den thematischen Anforderungen dieser Ausstellung, die neue Sichtweisen über die menschliche Existenz bieten sollte:

> *„Les artistes rassemblés dans l'exposition Pour la suite du Monde le sont pour ce regard ému qu'ils ont posé sur les hommes et les femmes de leur temps. Ils le sont également pour ce regard exigeant qui appelle à l'approfondissement de notre conscience sociale. Chacun nous parle de sa compréhension de l'univers. Chacune des oeuvres nous dit l'injustice, l'intolérance, la solitude, la perte d'identité."*[443]

Der Ausstellung sollte demnach diverse Blicke auf die menschliche Gesellschaft präsentieren, eine Auseinandersetzung mit verschiedenen Sichtweisen auf Ungerechtigkeit, Intoleranz, Einsamkeit und Identitätsverlust. An dieser Stelle wird ersichtlich, dass die Werke von Chéri Samba in keinem expliziten afrikanischen Kontext präsentiert werden sollten, sondern eine weitere Sichtweise auf die erwähnten Phänomene bieten sollten. Das lässt Rückschlüsse zu, dass die Präsentation von Chéri Samba dieselben Aspekte beinhaltete wie bei den anderen ausgestellten Künstlern.

Bis zum Jahr 2006 bildete diese Ausstellung im *Musée d'art contemporain* die einzige Präsentation eines zeitgenössischen afrikanischen Künstlers. Die Gründe dafür lagen einerseits in der Museumspolitik, welche ihren Schwerpunkt auf kanadische zeitgenössische Künstler legte. Andererseits geht die schwache Präsenz auf eine schwere Erfassung der afrikanischen zeitgenössischen Kunstszene zurück: Mangels Experten in der Kunstszene Québecs ist eine Beurteilung der zeitgenössischen afrikanischen Kunstproduktion schwierig. Diese beiden Gegebenheiten können als Ursachen dafür gesehen werden, warum das Interesse und die Präsentation afrikanischer zeitgenössischer Kunst in Québec im kleinen Rahmen geblieben sind.

Im Unterschied zu Ausstellungen präkolonialer oder kolonialer afrikanischer Kunst, so wie sie im *Musée des Beaux-Arts de Montréal* stattgefunden haben, kann bei der Ausstellung *„Pour la suite du Monde"* von einer Präsentation frei von exotischen Dimensionen gesprochen werden. Anhand des vorhandenen Materials sowie der Beschreibung von Chéri Samba im Ausstellungskatalog darf die Präsentation der Werke des Künstlers als ein Bemühen um eine gleichwertige Behandlung gesehen werden. Dieser Eindruck entsteht zunächst durch eine Analyse des Ausstellungskataloges: Im ersten Teil des Kataloges, aus mehreren Aufsätzen zum Thema der Ausstellung bestehend, wurde nicht explizit auf einen

[443] Musée d'art contemporain: Pour la suite du Monde. Ausstellungsbroschüre, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal 1992, S. 1.

der teilnehmenden Künstler eingegangen. An einigen Stellen werden die Künstler aufgezählt um den Museumsbesuchern die formale und inhaltliche Verbindung der Werke zu verdeutlichen, so im Aufsatz von Réal Lussier.[444] Dieser schrieb zu Chéri Samba:

> *„(...) ou celui de Chéri Samba qui se fait chroniqueur perspipace de la vie et des événements de sa communauté.“*[445]

Wie aus diesem Text ersichtlich wird, handelt es sich bei dieser Beschreibung um eine nähere Erläuterung des Werkes von Chéri Samba. Der Autor verwendete dabei keine Ausdrücke, die auf eine Exotisierung der Kunstwerke schließen lassen. Diese Anspielungen hätten sich zum Beispiel in Verweisen auf die afrikanische Herkunft des Künstlers finden können. Dieser Kommentar deutet auf eine erklärende Präsentation hin, die dem Leser zunächst keine Bezüge zu Afrika offenbarte.

Ebenfalls der zweite Teil des Kataloges, bestehend aus den Abbildungen der ausgestellten Werke, lässt in keiner Weise auf eine exotisierende Präsentation der Werke von Chéri Samba schließen. In alphabetischer Reihenfolge wurden alle teilnehmenden Künstler vorgestellt, die ausgestellten Bilder wurden ohne weitere Texte präsentiert, bei den Abbildungen befanden sich lediglich Angaben zum Titel, zu Entstehungsdaten und zu Besitzern der Werke. Im anschließenden Teil sind, wiederum in alphabetischer Reihenfolge, zu jedem Künstler eine Biographie und Bibliographie aufgestellt worden. Beide Teile des Kataloges zeigen eine neutrale Präsentation von Chéri Sambas Werk. Der Grund, warum Chéri Samba als Teilnehmer ausgesucht wurde, lag nicht in seiner afrikanischen Herkunft, sondern in der Thematik der Bilder, welche die Eindrücke des Künstlers von einer bestimmten Gesellschaft zeigten.

In der Presse wurde die Ausstellung in gleicher Weise präsentiert, im Vordergrund der untersuchten Berichte stand die internationale Dimension und die Thematik der Ausstellung, Chéri Samba wurde als einer der teilnehmenden Künstler präsentiert, es erschien zur Ausstellung kein Bericht, der sich explizit mit Chéri Sambas Werken beschäftigt hätte. Von einer Veränderung der Präsentation zugunsten einer Auseinandersetzung mit Afrika kann nicht gesprochen werden.

---

[444] Lussier, Réal: Quand faire de l'art devient une question éthique. In: Musée d'art contemporain de Montréal; Godmer, Gilles; Lussier, Réal (Hrsg.): Pour la suite du monde, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1992, S. 15-20.

[445] Musée d'art contemporain de Montréal; Godmer, Gilles; Lussier, Réal (Hrsg.): Pour la suite du monde, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1992, S. 19.

Die Ausstellung *„Pour la suite du Monde“* zeigte, dass sich neben exotischen Präsentationen afrikanischer Kunst eine neue Tendenz durchgesetzt hatte: Zeitgenössische afrikanische Kunst wurde gleichwertig mit zeitgenössischer Kunst aus westlichen Kreisen präsentiert, auf diese Weise wurde afrikanischer zeitgenössischer Kunst zum ersten Mal Modernitätspotential in der Kunstszene Québecs zugesprochen. Diese Bewertung kann als eine direkte Reaktion auf die Ausstellung *„Magiciens de la Terre“* gesehen werden.

Leider bildete diese Ausstellung das einzige Beispiel, sowohl für das *Musée des Beaux-Arts* als auch für das *Musée d'art contemporain*, wo afrikanische zeitgenössische Kunst in einem Museum in Québec präsentiert wurde. Auch wenn laut der Aussage von Nathalie Bondil Ankäufe afrikanischer zeitgenössischer Kunst im *Musée des Beaux-Arts* geplant sind, so wird die Zeitspanne zwischen der Ausstellung *„Pour la suite du Monde“* und jenem Zeitpunkt, bis wieder afrikanische zeitgenössische Kunst dem Publikum in Museumsräumen präsentiert werden kann, beachtlich sein.

### 5.1.4 Präsentation afrikanischer Kunst außerhalb der Museen: Galerie Simon Blais, Design made in Africa und die Biennalen in Montréal

Kennzeichnend für die Phase der 90er Jahre und der Gegenwart waren, neben einer Präsenz afrikanischer Kunst im Rahmen von Festivals, Afrika thematisierende Ausstellungen außerhalb der Museumsräumlichkeiten in Montréal. Zu den wichtigsten Ereignissen zählen die Ausstellungen in der *Galerie Simon Blais*, die Ausstellung *Design made in Africa* und afrikanische Präsenz im Rahmen der Biennalen.

#### 5.1.4.1 Galerie Simon Blais

Seit dem Jahr 2003 veranstaltete die *Galerie Simon Blais* jeden Sommer im August eine Ausstellung afrikanischer Kunst.[446] Die rund 150 ausgestellten Objekte stellten zum größten Teil afrikanische Gebrauchsgegenstände dar, es handelte sich dabei präkoloniale afrikanische Kunst, zeitgenössische afrikanische Kunst wurde nicht ausgestellt. Die Aktivitäten der Galerie beschränkten sich normalerweise auf das Ausstellen zeitgenössischer Kunst, die Ausstellung afrikanischer Kunst bildete dabei eine Ausnahme. Dies ist auf das persönliche Interesse des Galeriebesitzers Simon Blais zurückzuführen:

> *„Je me suis rendu compte qu'il y avait une liaison entre les arts primitifs et l'art moderne.(…) Je veux partager cette passion, d'après moi ces créations ont les mêmes finesses artistiques et la même valeur que l'art moderne ou contemporain. J'aime bien valoriser ces objets dans le contexte d'une galerie. Ainsi mes clients peuvent apprendre cet art. (…) Ce n'est pas forcément profitable d'exposer ces objets, les premières expositions ne l'étaient pas du tout, cette-ci semble l'être. (...) En organisant une telle exposition, je me force à apprendre beaucoup sur les objets, sur leurs origines. Je partage ces expériences en exposant."*[447]

Die Zielsetzung dieser Ausstellungen war somit eine Aufwertung afrikanischer Kunst im Kontext einer Galerie; afrikanische Kunst in den Kontext einer modernen Galerie zu setzen und dem Publikum einen die Gemeinsamkeiten mit modernen Kunst vor Augen zu führen.

---

[446] Interview mit Simon Blais, Leiter und Gründer der Galerie Simon Blais, Montréal, 29.August.2006.
[447] Zitat von Simon Blais. In: Interview mit Simon Blais, Leiter und Gründer der Galerie Simon Blais, Montréal, 29. August 2006.

Das Engagement des Galeristen geht nicht auf persönliche Erfahrungen auf dem afrikanischen Kontinent zurück, sondern auf eine Faszination für präkoloniale afrikanische Kunst. Diese begann bei Simon Blais zeitgleich mit einer verstärkten Präsentation Afrikas in der Kunst- und Kulturszene Montréals und Québecs, also zum Zeitpunkt der Hochblüte afrikanischer Kulturfestivals. Zwar gibt Simon Blais an, dass für sein Interesse an afrikanischer Kunst mitunter sein Bruder verantwortlich wäre, der seit 20 Jahren in Afrika arbeiten würde.[448] Da sich aber Simon Blais erst seit 2001 intensiv mit afrikanischer Kunst beschäftigt, ist davon auszugehen, dass die Veränderungen in der Kunstszene Québecs nicht ohne Einfluss geblieben sind (insbesondere, wie schon erwähnt, die stärker gewordene Präsenz Afrikas in der Öffentlichkeit mittels Festivals).

Aufgrund einer unzureichenden Materiallage ist eine Untersuchung der tatsächlichen Präsentation der Ausstellungen vorhergehenden Jahre leider nicht möglich. Doch ist es davon auszugehen, dass die Ausstellung afrikanischer Objekte aus dem Jahr 2006 der Grundstruktur der vorhergehenden Ausstellungen entsprach, deshalb kann ihre Analyse auch Aufschlüsse über die vergangenen Jahre bieten.

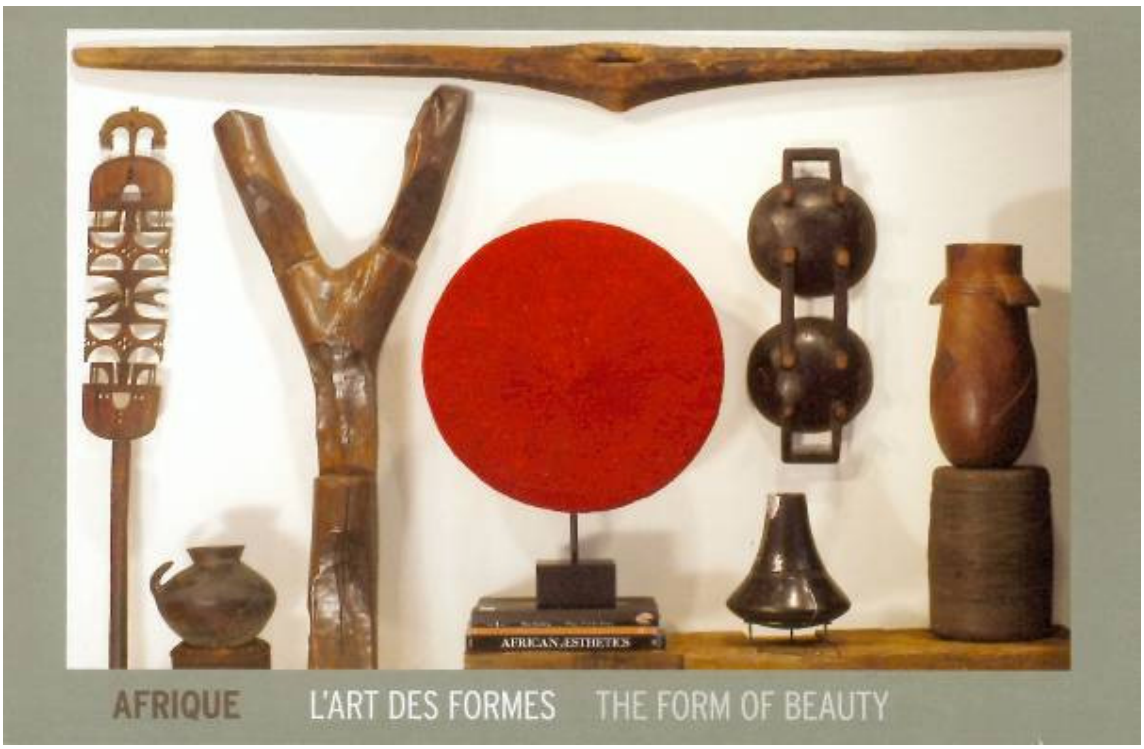
Die Ausstellung afrikanischer Objekte fand im Jahr 2006 unter dem Titel *„Afrique – L'art des formes"* vom 19. August bis 30. September 2006 statt. In allen Galerieräumlichkeiten wurden afrikanische Objekte thematisch aufgestellt, begleitet von einigen zeitgenössischen Werken (nicht afrikanischer Künstler, thematisch behandelte keines der Werke Afrika). Simon Blais suchte dafür aus dem Galerieinventar jene Werke aus, in welchen er persönlich eine Verbindung zu afrikanischen Objekten sah.

Die Objekte waren nach Größe entweder in Glasvitrinen oder auf Holzsockeln angebracht, es befand sich keine Beschriftung bei den einzelnen Exponaten, jedes Exponat war lediglich mit einer Nummer versehen. An der Galerierezeption befand sich ein Gesamtkatalog, in welchem zu jeder Nummer das entsprechende Exponat mit Bezeichnung, Datierung, Ursprungsland und Preis erklärt wurde. Laut Simon Blais war die mangelnde Beschriftung der Ausstellungsobjekte Absicht, er wollte die Besucher animieren, nicht ‚passiv' zu konsumieren, sondern aktiv nach den Exponaten zu fragen.

Einen eigentlichen Ausstellungskatalog gab es zu der Ausstellung nicht, die Galerie gab zu diesem Anlass Ansichtskarten (Abbildung 19) heraus, darauf befanden sich neun der ausgestellten Objekte in einer bestimmten Anordnung (diese entsprach nicht der Ausstellungsanordnung). Diese Karten lagen für die Besucher zum Mitnehmen in der Galerie aus. Somit bildet die Aufstellung der Objekte in den Räumlichkeiten die einzige Quelle,

[448] Interview mit Simon Blais, Leiter und Gründer der Galerie Simon Blais, Montréal, 29. August 2006.

welche Erkenntnisse über die Präsentation bieten kann. Die Ausstellung *„Afrique – L'art des formes"* muss zunächst unter dem Aspekt einer Verkaufsausstellung analysiert werden. Im Unterschied zu den Ausstellungen in den beiden erwähnten Museen ging es bei diesen Ausstellungen nicht in erster Linie um Unterhaltung und um Wissensvermittlung, sondern um den Verkauf präkolonialer Gegenstände. Auch wenn der Galerist den Verkaufsaspekt nicht an die erste Stelle stellt, so wurde aus seinem Zitat, dass erst die Ausstellung im Jahre 2006 lukrativ gewesen sei, deutlich, dass diese Motivation eine nicht mindere Rolle gespielt hat. Es braucht nicht erwähnt zu werden, dass selbst eine in der Kunstszene Québecs etablierte und bekannte Galerie wie die Galerie Blais es sich auf die Dauer nicht leisten kann, Ausstellungen ohne Verkaufserfolg zu organisieren.




19. Einladungskarte zur Ausstellung „Afrique – L'art des formes", 2006.

Die Anordnung der Exponate in Verbindung mit deren Beschriftung zeigten deutlich eine Verkaufsabsicht in der Präsentation: die Objekte waren nach Gebrauch in Gruppen zusammengefasst und lediglich mit Nummern versehen. Für eine Ausstellung reinen Unterhaltungszweckes wäre eine geographisch beziehungsweise ethnisch gegliederte Anordnung üblicher gewesen (um so die Wissensvermittlung, welche die Museen für ihre

Ausstellungen beanspruchen, zu vereinfachen). Aber die gewählte Systematik ist nicht alleine ausschlaggebend, weshalb von einer Verkaufsausstellung gesprochen werden kann: Der Ausstellungszweck wird deutlich, wenn die Systematik der Anordnung zusammen mit der Beschriftung betrachtet wird. Jedes Objekt wurde nur nummeriert präsentiert und auf diese Weise ‚anonym' gehalten. Obwohl der Galerist mit dieser Präsentation bezwecken wollte, dass beim Publikum das Interesse zum ‚Nachfragen' geweckt würde, ist es fraglich, ob diese Intention bei den Galeriebesuchern auch ankam. Es ist wahrscheinlicher, dass nur ernsthaft interessierte Kunden nach weiteren Informationen und vor allem dem Preis der Objekte gefragt haben, die restlichen Besucher behielten ihr passives Konsummuster bei. Vergleicht man alle Ausstellungen zur afrikanischen Kunst in den Museen in Montréal, so haben diese im Grunde einen Aspekt gemeinsam: Museumsdidaktisch wurde dabei bis auf wenige Ansätze nicht unbedingt experimentiert, sondern auf 'bewährte' Mittel der Wissensvermittlung gesetzt, der Besucher behielt seine passive Rolle eines Betrachters. So dürfte es nicht verwunderlich sein, wenn beim Publikum eine gewisse Erwartungshaltung bezüglich afrikanischer Kunst eingetreten war: die des passiven Konsumierens von Wissen, die der passiven Unterhaltung.

Die anonyme Präsentation betonte die ästhetischen Aspekte der ausgestellten Gegenstände: die Objekte schienen neben ihres Gebrauchs auch wegen ihrer künstlerischen Beschaffenheit in Gruppen eingeteilt zu sein, um dem Betrachter bessere Vergleichsmöglichkeiten der Objekte untereinander zu bieten, ohne Rücksicht darauf, ob die Objekte aus denselben Zeitepochen oder geographischen Räumen Afrikas stammten. In Zusammenhang mit den an den Wänden angebrachten Gemälden wurden die Objekte in Kontext mit zeitgenössischer Kunst geführt, beide Teile der Ausstellung sollten durch ihre ästhetischen und künstlerischen Werte den Besucher in den Ausstellungsthematik führen. Sie umfasste bei mehrere Ebenen: im Vordergrund stand eine Auseinandersetzung mit der künstlerischen und ästhetischen Vielfalt afrikanischer Gebrauchsgegenstände. Weiter beinhaltete sie eine Dimension, welche diese Objekte, wie es auch vom Galeristen beabsichtigt war, in Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst führte. Dieser Hinweis wurde lediglich indirekt präsentiert, indem zeitgenössische Werke die Ausstellung begleiteten, sie bildeten eine Art Wand-Rahmendekor. Dieser Zusammenhang wurde auf eine ähnliche Weise hergestellt, wie es der Fall bei der Ausstellung *„Afrique sacrée"* war, wo im letzten Raum der Ausstellung eine Skulptur von Gonzales präsentiert wurde. Zu aller letzt kann in der Ausstellung auch eine Auseinandersetzung mit afrikanischen (Gebrauchs-)Kunstobjekten vom Standpunkt eines

Sammlers aus gefunden werden. Der kommerzielle Aspekt der Ausstellung spielte zumindest eine genauso gewichtige Rolle wie das Einführen des Publikums in einen ästhetischen Diskurs über afrikanische Kunst. Nicht nur die Anordnung und die Anonymität der ausgestellten Objekte sprach für den kommerziellen Aspekt, es war vielmehr die Quantität der gezeigten Objekte: rund 150 Exponate teilten sich drei Ausstellungsräume, die Objekte wurden teilweise dichtgedrängt hinter Vitrinen präsentiert. Durch diese Präsentation und den Ausstellungsrahmen (es handelte sich um eine reine Verkaufsaustellung einer kommerziellen Galerie) konnte sich der Besucher mit Sammeltätigkeit afrikanischer Objekte auseinandersetzen.

Zur Rezeption und Präsentation dieser Ausstellung in der Presse und im Fernsehen können an dieser Stelle keine Aussagen gemacht werden. Die Ausstellungen wurden zwar in der Presse angekündigt, dabei handelte es sich aber um galerieeigene Anzeigen, darauf waren Objekte aus den Ausstellungen zu sehen sowie weitere Grundinformationen über die Ausstellungsdauer, den Ort und die Öffnungszeiten. Über die Galerie Simon Blais an sich wurde in zahlreichen Presseberichten sowie in einigen Sendungen berichtet, aber keiner der Berichte betraf explizit die Ausstellungen afrikanischer Kunst.

Inwiefern diese Ausstellung anhand der untersuchten Präsentation als 'exotisch' gesehen werden kann, ist fraglich. Wie deutlich wurde, so ist die Vermittlung exotischer Werte mittels Kunstausstellungen nicht nur an die bloße Aufstellung eines afrikanischen Kunstobjektes gebunden. Die Vermittlung ergibt sich vor allem aus den angewandten didaktischen Mitteln, also Aspekten wie der Beschriftung und Präsentation der Objekte, den Ausstellungskatalogen, Ausstellungsplakaten und der Gestaltung der Ausstellungsräume.

Die Beschriftung und Aufstellung der Objekte im Rahmen der Ausstellung *„Afrique – L'art des formes"* diente dem Verkauf, die Ausstellungsräume wurden für die Dauer der Ausstellung nicht umgestaltet, bis auf die notwendigen Präsentationsvitrinen und Sockel (ohne diese wäre eine adäquate Präsentation unmöglich gewesen) wurde an den Galerieräumlichkeiten nichts verändert. In einem sehr weiten Sinne könnte im Unterscheid der modernen Räumlichkeiten zu den alten, fremden Objekten eine gewisse Spannung, unter Umständen Exotik gesehen werden. Auf einige Betrachter könnten die Exponate dank der mangelnden Beschriftung und der Einbettung in die Galerieräume derartig fremd gewirkt haben, dass dies zu einer Wahrnehmung der Objekte als exotische Gegenstände geführt haben könnte.

### 5.1.4.2 Design made in Africa

Die Ausstellung *„Design made in Africa“* fand vom 12. Januar 2006 bis 26. Februar am *Centre de design de l'UQAM* in Montréal statt. Die Ursprünge dieser Ausstellung gehen auf eine im Jahr 2003 gestartete Initiative von mehreren Organisationen zurück.[449] Im Rahmen dieser Initiative wurden afrikanische Designer aufgerufen (der Aufruf betraf alle afrikanischen Länder, nordafrikanische Staaten eingeschlossen), Gebrauchs- und Alltagsgegenstände für eine Wanderausstellung zu entwerfen. Die Ausstellung begann im Jahr 2005, ausgestellt wurden die Objekte zunächst auf afrikanischem Boden (Mali, Togo, Benin, Niger, Congo, Kamerun) und anschließend in Europa (Italien, Niederlande und Portugal).[450] Im Laufe des Jahres 2006 wurde die Ausstellung in Kanada, USA und Brasilien gezeigt, sowie erneut in Afrika (Angola, Südafrika, Zimbabwe, Algerien und Tunesien).[451] Ziele der Ausstellung wurden folgendermaßen beschrieben:

> *„Il s'agissait ensuite de donner à cette exposition la plus grande audience afin de répondre au double objectif que nous nous étions fixés. D'une part, présenter sur le continent africain un potentiel de création de nouveaux modèles d'objets qui tentent la synthèse entre le local et le gobal, tant en ce qui concerne leur usage que leur mode de production, mais aussi leur dessin, leur manière d'affirmer leur être au monde, leur actualité. D'autre part, offrir au monde une vitrine d'objets créés en Afrique, et la présenter à l'occasion des grands rendez-vous internationaux du design.“*[452]

Eines der wichtigsten Ziele dieser Ausstellung war es demnach, aktuelle und innovative Designentwicklungen und Ideen in Afrika einem so großen Publikum wie möglich zu zeigen und einen Austausch im Bereich des Designs zu ermöglichen.
Passend zu diesen Zielen wurde die Ausstellung in Montréal am *Centre de design de l'UQAM* veranstaltet. Da es sich bei der besagten Präsentation afrikanischen Designs um eine Wanderausstellung gehandelt hat, oblagen weder das Konzept noch die Auswahl der ausgestellten Exponate in den Händen der Veranstalter in Montréal. Im Prospekt zur

[449] Beteiligte Organisationen waren AFAA, Département Afrique en Créations, Saint-Étienne Métropole, die internationale Design-Biennale Saint-Étienne 2004, die Biennale von Dakar und die Association Made in Afrique. In: Bouisson, Michel: Le processus sont les devenirs. In: Design made in Africa. Paris, Jean-Michel Place Éditions 2004, S. 8.
[450] Design made in Africa: Circulation de l'exposition. Prospekt zur Ausstellung, ohne Orts- und Jahresangaben, S. 13.
[451] Ibid, S. 14.
[452] Bouisson, Michel: Le processus sont les devenirs. In: Design made in Africa. Paris, Jean-Michel Place Éditions 2004, S. 8.

Ausstellung wurde das einheitliche Konzept erklärt, welches von Frank Houdégla entwickelt wurde.[453] Eigene Podeste aus Holz und Metall wurden entworfen und gebaut, ebenfalls die Beleuchtung wurde genau festgelegt. Somit variierten im Laufe der Ausstellungsdauer lediglich die Räumlichkeiten. Deshalb kann die Rede von einer festgelegten Präsentation sein, worauf die kanadischen Veranstalter wenige Einflussmöglichkeiten hatten.

Eine Analyse der Präsentation der Ausstellung *„Design made in Africa“* kann also nur beschränkt durchgeführt werden, nämlich für jenen Bereich, für welchen die Organisatoren in Québec zuständig waren. Dieser Bereich betraf die Räumlichkeiten. Die Objekte wurden in einem dunklen Raum auf schwarzem Hintergrund präsentiert. Parallelen zur Ausstellung *„Afrique Sacrée“* im *Musée des Beaux-Arts* desselben Jahres bieten sich förmlich an: In beiden Ausstellungen wurden die Objekte bewusst in dunkler Umgebung präsentiert, die Beleuchtung war punktuell auf die einzelnen Exponate gerichtet. Dienten diese Mittel bei *„Afrique Sacrée“* der Erzeugung einer 'authentischen' Atmosphäre, so hatten sie bei *„Design made in Africa“* aber die Rolle, die Farblichkeit und Beschaffenheit der Gegenstände besser zur Geltung zu bringen. Es ist fraglich, ob der schwarze Hintergrund bei dieser Ausstellung als eine Referenz auf den 'schwarzen' Kontinent Afrika gesehen werden soll. Im Unterschied zu *„Afrique sacrée“*, wo durch Photographien und Texttafeln der Bezug zu Afrika klar geschaffen wurde, kam es bei *„Design made in Africa“* zu einer kontextgelösten Präsentation: Es befanden sich weder Photographien noch Beschriftungstafeln in der Ausstellung, die Objekte wurden lediglich mit kurzen Beschriftungen (Name, Designer, Land) versehen. Die Präsentation der Objekte enthielt keine exotischen Dimensionen. Sicherlich kann es sein, dass die ausgestellten Objekte auf den einen oder anderen Betrachter aufgrund ihrer Gestaltung und Farbigkeit derart fremdartig gewirkt haben, dass es erneut, wie bei den Ausstellungen in der *Galerie Simon Blais*, zu einer Wahrnehmung der Objekte als exotische Gegenstände kam. Klare Hinweise auf eine exotische Präsentation ließen sich aber nicht finden. Die Präsentation der Ausstellungsobjekte im *Centre de design de l'UQAM* fand im Sinne der Ausstellungsorganisatoren, die eine Auseinandersetzung mit der Modernität im afrikanischen Design anstrebten[454]: Die ausgestellten Designexponate wurden um ihrer künstlerischen Ästhetik und Modernität willen präsentiert, ohne weitere Hinweise auf ihre afrikanische Herkunft. Die Präsentation in Montréal vermittelte dem Besucher die moderne Seite afrikanischer Kunst.

---

[453] Houndélaga, Franck: Les oeuvrest et la scénographie. In: Design made in Africa, Prospekt zur Ausstellung, ohne Orts- und Jahresangaben, S. 6.

[454] Bouisson, Michel: Le processus sont les devenirs. In: Design made in Africa. Paris, Jean-Michel Place Éditions 2004, S. 8.

Ebenfalls die Präsentation der Ausstellung in den Medien in Québec beinhaltete keine grundlegende Veränderung. Am 11. Januar 2006 wurde im Rahmen der Nachrichten auf *Radio Canada* ein erster Vorgeschmack auf die Ausstellung geboten, indem die Exponate gezeigt wurden. Der etwa vier Minuten lange Bericht zeigte alle ausgestellten Objekte in den Ausstellungsräumlichkeiten, dies geschah ohne Kommentar, lediglich untermalt mit Musik. Bei der Auswahl der Musik hätte der Sender zu einer exotischen Präsentation greifen können, indem er die modernen Werke mit 'traditioneller' afrikanischer Musik wie Trommelklängen und Gesang konfrontiert hätte. Dies geschah jedoch nicht, die Aufnahmen wurden von einer Art afrikanischem/maghrebinischen Pop untermalt. Durch diese Wahl wurde die Intention der Ausstellung betont, moderne Facetten Afrikas zu zeigen.

Im Ganzen repräsentierte die Ausstellung *„Design made in Africa"* eine neue Präsentation afrikanischer Kunst (beziehungsweise afrikanischen zeitgenössischen Kunstschaffens) für die Kunstszene in Québec. Auch wenn das Konzept nicht aus Québec stammt, und der Anteil der Organisatoren in Montréal an der Präsentation gering war, so bot *„Design made in Africa"* für das Publikum in Québec neue Sichtweisen auf den afrikanischen Kontinent. Die Ausstellung sollte eine Auseinandersetzung mit moderner afrikanischer Kunst ohne Bezüge zur Tradition erwecken. Bis dato wurde in Québec meist nur das präkoloniale Skulpturschaffen präsentiert, im Einzelfall zeitgenössische Malerei, diese jedoch selten in Museumsräumlichkeiten, sondern eher im Rahmen von Festivals oder in kleineren Galerien (wobei hier die Qualität der Werke hinterfragt werden muss). Zum ersten Mal bot sich dem Publikum bei dieser Ausstellung die Gelegenheit, anderes künstlerisches Schaffen aus Afrika zu sehen und das Modernitätspotential afrikanischer Designer zu erfassen.

#### 5.1.4.3 Biennalen in Montréal

Seit 1998 bilden die Biennalen von Montréal, organisiert vom *Centre international d'art contemporain de Montréal (CIAC)*[455], einen festen Bestandspunkt der Kunstszene in Québec. Sie ermöglichen einen Austausch internationaler zeitgenössischer Kunst, darunter auch afrikanischer Teilnehmer und Künstler, die Afrika in ihren Werken thematisierten. Zu den Künstlern, welche Afrika beziehungsweise Exotismus in ihren Werken thematisierten gehörten Trevor Gould und Dominique Blain.[456] Afrikanischer Künstler, welcher an den bis

[455] Centre international d'art contemporain de Montréal: Les 20 ans du CIAC. Montréal 2004, Seite 234.

[456] Die Werke der beiden erwähnten Künstler werden an einer anderen Stelle untersucht werden. Sowohl Dominique Blain als auch Trevor Gould thematisieren Afrika, Kolonialismus und Exotismus in ihren Installationen, Bildern und Skulpturen. Beide Künstler gehören zu den international bekanntesten Künstlern aus Québec.

zum Jahr 2006 abgehaltenen Biennalen teilgenommen hatte (es waren insgesamt vier Biennalen), war Barthélémy Toguo. Bevor die Biennalen vom *CIAC* ins Leben gerufen wurden, bestanden die Aktivitäten des Zentrums unter anderem aus jährlichen Veranstaltungen welche unter dem Titel *„Les cent jours d'art contemporain"* ausgetragen wurden, daran hatte Dominique Blain ebenfalls teilgenommen. Im Rahmen von *„Les cent jours d'art contemporain"* wurde eine Ausstellungsreihe *„Visions"* (1990-1991) veranstaltet, hier wäre besonders die Teilnahme von Panya Clark zu erwähnen.[457] Die Künstlerin aus Toronto stellte an den *Visions91* ein Werk aus, das Afrika thematisierte. Diese Thematik scheint aber die Ausnahme im Werk der kanadischen Künstlerin zu sein. Der Künstler Ismaïla Manga aus Senegal nahm mittels des *CIAC* an der Veranstaltung *„Vues d'Afrique/ Rallye-Expo"* teil.

Insgesamt kann bei den Aktivitäten des *CIAC*, mit dem Schwerpunkt auf den Biennalen, von zwei afrikanischen Teilnehmern gesprochen werden und von drei kanadischen Teilnehmern, welche dem Kontinent Afrika eine besondere Rolle in ihren Werken eingeräumt haben (ob nun einmalig für eine Installation oder als zentrales Thema ihres Oeuvres).

Das erste Beispiel für eine kanadische Teilnehmerin bildet Panya Clark mit ihrer Installation *„Patterns of Commitment"* (Abbildung 20), welche im Zeitraum vom 15. August 1991 bis 3. November 1991 in Montréal ausgestellt wurde. Die Installation bestand aus drei Teilen: einem aufgeschlagenen Magazin auf einem Sockel, einer an einer Wand angebrachten Skulptur und einem auf eine Wand projizierten Bild.[458]

[457] Centre international d'art contemporain de Montréal: Visions 91. Montréal 1991, S. 5.
[458] Ibid, S. 15.

20. Panya Clark: „Patterns of Comitment“. Installation mit diversen Materialien, 1991.

Das zentrale Thema dieser Installation bildete eine Abbildung aus dem Magazin *„National Geographic“*. Auf dem Foto war der Rücken einer Frau des Stammes Nuba abgebildet, der Rücken war mit zahlreichen Narben geschmückt. Im ersten Teil der Installation war dieses Magazin zu sehen: auf der linken aufgeschlagenen Seite befand sich die Fotografie, auf der rechten Seite der zugehörige Artikel mit der Überschrift *„Proud Primitives. The Nuba People.“* Direkt gegenüber vom Sockel mit dem Magazin befand sich eine Skulptur an einer Wand angebracht, die Skulptur zeigte einen Frauenrücken. Hinter der Wand mit der Skulptur befand sich der dritte Teil der Installation, eine Projektion des Rückens auf einer Leinwand. Im Ausstellungskatalog zu der Veranstaltung *„Visions 91“* wurde die Installation folgendermaßen beschrieben:

*„En entrant dans la salle, le visiteur remarque un magazine ouvert déposé sur un lutrin. Ce document, une édition du National Geographic, montre l'image du dos scarifié d'une femme de la tribu Nuba. Un texte anthropologique typique accompagne l'image et informe sur les moeurs de la tribu. Une replique très fidèle du dos scarifié est suspendue à un muret face au spectateur lecteur. Derrière la closion, une projection de la même image traverse un tissu écran et se pose sur le mur. L'expérience de l'installation de Panya Clark se réalise donc par moments successifs, qui nous amènent à considérer différentes représentations et états de réel d'un même référent."*[459]

Anhand dieser Beschreibung wird ersichtlich, dass die Künstlerin interessiert war, verschiedene mediale Zustände eines Themas darzustellen. Darunter fällt zunächst die Abbildung im Magazin, diese wurde in einer Skulptur wiedergegeben, um anschließend als Projektion zu erscheinen. Somit kann von einem Wechsel zwischen Presse, Skulptur und Kino (oder Fernsehen, je nach dem wie die Projektion gedeutet werden kann) gesprochen werden. Das Motiv bleibt bei den medialen Wechseln stets gleich, die Abbildung des Frauenrückens wurde nicht verändert, lediglich die Größe variierte. Auf diese Weise wurde dem Betrachter zunächst ermöglicht, die Vorlage des ausgestellten Magazin-Berichts dreidimensional zu erfassen. Die Künstlerin wählte als Ausgangspunkt einen 'typisch anthropologischen' Bericht, wie es in der Ausstellungsbeschreibung stand. Die Wertung 'typisch anthropologisch' sollte auf die westliche Tradition verweisen, über sogenannte 'Naturvölker' und ihre Lebensweise zu berichten. Durch die Konfrontation mit dem Artikel im Magazin wurde der Betrachter mit anthropologischen Untersuchungen zu Afrika konfrontiert.

Die im Magazin ausgewählte Fotografie zeigte eine Großaufnahme eines Frauenrückens, welcher mit für die westlichen Kreise ungewohnten Mustern/Narben versehen war. Der Kopf und die Gliedmaßen der gezeigten Frau sind schlichtweg 'abgeschnitten', der gesamte Mensch wird nicht gezeigt. Die Künstlerin verzichtete in ihrer Skulptur ebenfalls bewusst auf die Darstellung eines Menschen, sie modellierte den Rumpf und stellte auf diese Weise die Narben in den Vordergrund. Der Rücken wurde als ein Versatzstück einer fremden Kultur präsentiert und als ein ästhetisches Faszinationsobjekt. Der dritte Teil der Installation zeigte dem Betrachter noch stärker diese eingeschränkten Betrachtungsweise: Der Frauenrücken wurde nun vergrößert auf eine Leinwand projiziert, die Projektion spiegelte sich an der Wand

[459] Parent, Sylvie: Panya Clark. In: Centre international d'art contemporain de Montréal: Visions 91. Montréal 1991, S. 5.

vor der Leinwand. Die Installation bot eine Steigerung des Wahrnehmens: sowohl die Größe der Darstellung als auch die Beleuchtung wurden vom ersten bis zum dritten Installationsteil gesteigert: die Abbildung im Magazin ist am kleinsten, sie ist am wenigsten beleuchtet. Der zweite Teil bot durch seine Plastizität und stärkeres Licht eine intensivere Wahrnehmung, welche schließlich im letzten Teil ihren Höhepunkt fand: Der Rücken war überdimensional an die Wand projiziert und bot die stärkste Lichtquelle.

Durch diese Steigerung kam es zu einer Veränderung der im ersten Teil entstandenen Thematik: Die Abbildung des Berichtes diente als Motiv für eine Skulptur. Der abgebildete Frauenrücken verlor im zweiten Teil der Installation seine Bedeutung als Dokumentation eines anthropologischen Themas, um durch Plastizität und Ästhetik dem Betrachter eine andere Sichtweise auf Afrika zu bieten. Der dreidimensional gewordene Frauenrücken besticht durch das Narbenmuster, er verweist auf eine fremde Kultur, ohne diese weiter zu erklären. Der Betrachter wurde an diesem Punkt mit dem Kommentar der Künstlerin zu wissenschaftlichen Untersuchungen, wo die Andersartigkeit afrikanischer Kulturen in den Vordergrund gestellt wird, konfrontiert. Mittels der Darstellung als Skulptur verlagerte sich die Bedeutung des Themas von einer anthropologischen Dokumentation zu einer ästhetischen Wahrnehmung.

Im dritten Teil der Installation waren die Umsetzung der afrikanischen Thematik und die Veränderung der anthropologischen Thematik zu einer ästhetischen Auseinandersetzung am stärksten sichtbar. Der modellierte Frauenrücken verlor seine Dreidimensionalität, um vergrößert auf einer Leinwand zu erscheinen. Der Betrachter wurde durch die anderen Licht- und Größenverhältnisse intensiver mit der Ästhetik des abgebildeten Rückens konfrontiert, gleichzeitig wurde ihm eine andere Rezeption durch das Medium der Projektion ermöglicht. Der Frauenrücken wurde nicht nur auf die angebrachte Leinwand projiziert, sondern war auch an der sich davor befindlichen Wand sichtbar. Dazwischen befand sich genug Freiraum, sodass sich jeder Betrachter hineinbegeben konnte. Somit konnte jeder Besucher die auf dem Rücken dargestellten Narben auf 'sich selbst sehen'. Panya Clark verstärkte im dritten Installationsteil den ästhetischen Aspekt, durch die Projektion wollte sie jedem Besucher die Möglichkeit bieten, Afrika 'direkt' zu erleben. Die Künstlerin arbeitete in dieser Installation mit zwei Prozessen, um beim Betrachter ein ästhetisches Bild Afrikas hervorzurufen. Den ersten Prozess bildete eine Interpretation westlicher Berichterstattung über Afrika: Ein ausgewählter Bericht wurde von der Künstlerin kommentiert und zu einem von ihr gewünschten ästhetischen Bild verändert. Der zweite Prozess bestand aus einer Konfrontation. Die Künstlerin behandelte zwei unterschiedliche Kulturen: Afrikanische

Tradition wurde mit westlicher Moderne konfrontiert, indem das Bild eines 'traditionellen' afrikanischen Frauenrückens mit modernen Medien wiedergegeben wurde. Das Bestreben dabei war es, dem Betrachter diese Konfrontation so intensiv wie möglich zu vermitteln. Die Intensität wurde vor allem durch die Möglichkeit, dass jeder Besucher das projizierte Bild auf sich selbst 'erfahren' konnte, geschaffen.

Die Ausstellung *„Visions91"* wurde in zahlreichen Presseberichten erwähnt, analysiert werden an dieser Stelle jedoch nur diejenigen, die über die Installation von Panya Clark berichteten.

Im Artikel *„Les Cents jours d'art contemporain"* von Jocelyn Lepage[460] befand sich eine Detailabbildung der Installation, kurz beschrieben mit dem Satz *„L'installation de Panya Clark ne passera pas non plus inaperçue avec ce dos sculpté à la manière dont certaines Africaines se transforment le dos en dentelles au moyen de blessures cicatrisées"*.
Die Erwähnung zeigte eine sehr oberflächliche Beschreibung der Installation und reduzierte diese zu einer Auseinandersetzung mit afrikanischen Kulturgepflogenheiten. Eine Fotografie eines Details des Frauenrückens verstärkte diese Aussage und bot zusätzlich exotische Dimensionen. Dies verlief ähnlich wie bei dem Bericht im *National Geographic*, der als Vorlage von Panya Clark ausgewählt wurde: Fremder weiblicher Körper diente als Repräsentation einer anderen, exotischen Kultur. Der kurze Bericht von Jocelyn Lepage reduzierte nicht nur die Thematik der Skulptur, er veränderte auch ihren Sinn: Bei der Installation ging es nicht nur um eine bloße Darstellung eines fremden weiblichen Rückens oder um eine Präsentation einer fremden Kultur. Der Betrachter sollte dazu aufgefordert werden, den westlichen und vermeintlich anthropologischen Blick auf andere Kulturen zu hinterfragen. Die Unveränderbarkeit des Frauenrückens in allen drei Installationsteilen (von der Größe abgesehen) sollte dem Betrachter die Unveränderbarkeit der westlichen Vorstellungswelt gegenüber Afrika vor die Augen führen. Die Darstellung im Bericht *„Les Cents jours d'art contemporain"* veränderte diesen ästhetischen und interkulturellen Aspekt zu einer rein ethnologischen Auseinandersetzung.
Im Bericht *„Les Cents jours d'art contemporain et le défi de l'œuvre dans l'espace public"* von Claire Gravel[461] ist die Erfassung der vollständigen Bedeutung der Installation besser gelungen. Das Titelblatt der Ausgabe *„Vie des Arts"* ließ zunächst auf eine ähnliche

[460] Lepage, Jocelyn: Les Cents jours d'art contemporain. In: La Presse, 24. August 1991, S. C 10.
[461] Gravel, Claire: Les Cents jours d'art contemporain et le défi de l'oeuvre dans l'espace public. In: Vie des Arts, September 1991, S. 17-19.

Beschreibung, wie sie in *„La Presse“* anzufinden war, vermuten. Das Titelblatt bestand (wiederum) aus einer Detailaufnahme des Frauenrückens. Es war eindeutig erkennbar, dass es sich bei dem Rücken um eine Darstellung einer afrikanischen Frau handelt musste, dieselbe Abbildung begleitete den Bericht von Jocelyn Lepage. Claire Gravel beschrieb in ihrem Artikel nicht nur das ausgestellte Werk von Panya Clark, am Anfang des Berichtes war ein Interview mit Claude Gosselin, dem Organisator der Ausstellung zu finden. Im anschließenden Teil ging die Autorin auf die teilnehmenden Künstler ein, zu Panya Clark erschien folgende Beschreibung:

> *„Les mises en scène critiques de Panya Clark (Toronto) introduisent une réflexion sur l'identité féminine. S'apercevant que le musée atténue la puissance évocatrice des objets provenant d'autres cultures, Clark en est venue à présenter des artefacts à côté de l'image de leur présentation muséale. Un moulage de son dos, marqué par des scarifications rituelles, nous restitue avec emphase ce phénomène culturel.“*[462]

Claire Gravel führte die Beschreibung der Installation von Panya Clark mit einer Fragestellung über die weibliche Identität ein, welche von der Künstlerin thematisiert wurde, indem sie die Problematik von musealen Präsentationsformen Afrikas aufgriff. Die Darstellung arbeitete erneut mit einer Reduktion, weil weder auf die Veränderung einer anthropologischen Auseinandersetzung mit Afrika zu einer ästhetischen Wahrnehmung eingegangen wurde, noch wurden die verschiedenen medialen Zustände der Installation erläutert.

Anhand der beiden Berichte ist gut zu sehen, dass es bei der Präsentation dieser Installation zwei gegensätzliche Tendenzen gab: einerseits sollte die Aufmerksamkeit der Leser durch eine Groß(Detail)Aufnahme eines afrikanischen Rückens angeregt werden; Panya Clark war nicht die einzige ausstellende Künstlerin, und dass die Wahl bei den Berichten über *„Visions91“* dennoch auf ihr Werk fiel, zeigte, dass durch einen gewissen 'Exotismus' und der damit verbundenen Erotik (ein entblößter Frauenrücken auf einem Titelblatt führte gezwungenermaßen zur solchen Rezeption) bessere Verkaufszahlen erhofft wurden. Andererseits wurden die Texte relativ neutral und vor allem kurz gehalten, sie vermittelten im Gegensatz zum Bild keine exotischen Dimensionen dieser Installation.

[462] Gravel, Claire: Les Cents jours d'art contemporain et le défi de l'oeuvre dans l'espace public. In: Vie des Arts, September 1991, S. 19.

Barthélémy Toguo nahm 2002 an der Biennale in Montréal teil, sie wurde vom 27. September bis 3.November abgehalten. Der Künstler stellte eigens für diese Biennale ein Installationsprojekt *„World Garden Party“* zusammen. Aus der Korrespondenz des Künstlers mit den Verantwortlichen des *CIAC* war eine detaillierte Beschreibung der Installation zu entnehmen:

> *„Je souhaiterais un espace rectangulaire de 200m² dans lequel je vais construire un pont à l'aide des planches d'une hauteur de 2,50 m et d'une longueur égale à la largeur de la salle. Ce pont ne sera pas accessible au public, il n'aura ni entrée ni sortie, il sera délimité par les murs. Sur ce pont se déroulera pendant toute la durée du vernissage une performance: 3 à 4 personnes feront des allers et retours sans trouver d'issue. Seront suspendues à ce pont 4 vidéos (Biberou, moitié-toi, moitié-moi, travailleurs, garçon?). De plus, des dessins à l'acrylique, à la craie, à la gouache, au charbon...seront réalisés directement sur les murs. Ces dessins illustrent mes émotions ressenties lors de différents voyages à travers le monde, Crète, Sénégal, Allemagne, Corée, USA, Côte d'Ivoire, Espagne...*
> *Sur cette toile de fond (ensemble de dessisn sur le mur) j'accrocherai des photographies témoins de scènes de vie à Montréal (rue sortie d'église, d'école, d'usine, scènes de rue...).“*[463]

Zur Biennale von 2002 wurde wegen mangelnder finanzieller Mittel kein Ausstellungskatalog vom *CIAC* herausgegeben, sondern lediglich eine Ausstellungsbroschüre, in welcher sich aber keine Abbildung der beschriebenen Installation befand. Somit ist die Beschreibung des Künstlers der einzige Anhaltspunkt über das tatsächliche Aussehen der Installation. Und diese gibt ebenfalls nicht genug Aufschluss: Der Künstler erklärte zwar, er wolle seine Erfahrungen in Senegal und in der Elfenbeinküste bildlich an den Wänden des Ausstellungsraumes darstellen und diese Erfahrungen mit seinen Erlebnissen in anderen Ländern verbinden, aber es befanden sich keine Skizzen in der Korrespondenz, die sein Vorhaben genauer erläutert hätten. Es bleibt ebenfalls unklar, in welcher Weise und ob überhaupt Afrika in den Videopräsentationen gezeigt wurde, denn die Titel reichen nicht als Informationen aus. Anhand der Beschreibung lassen sich somit keine Rückschlüsse über die Präsentationsart Afrikas in der Installation *„World Garden Party“* gewinnen.

[463] Toguo, Barthélémy: Projet Biennale de Montréal. Brief an die Verantwortlichen des CIAC, 2. Juli 2002.

Diese Unklarheit offenbaren auch die zugehörigen Presseartikel: Die Biennale von Montréal aus dem Jahr 2002 stand im Mittelpunkt vieler Berichte, jedoch wurde in keinem auf das Werk von Barthélémy Toguo eingegangen, und das, obwohl sich zum Beispiel im Magazin *„ETC Montréal“* eine ausführliche Beschreibung der Biennale und der teilnehmenden Künstler befand.[464] In diesem Bericht wurde zwar eine Aufnahme eines Teiles der Installation gezeigt (mit zugehörigem Titel und dem Namen des Künstlers)[465], aber dies blieb der einzige Hinweis auf die Teilnahme von Barthélémy Toguo. Aus dieser Aufnahme lassen sich auch zu wenige Rückschlüsse über die Installation erfassen, da lediglich eine Ecke des gesamten Ausstellungsraumes gezeigt wurde, in welcher sich zwei Bilder und eine Palme befanden. Aus der Beschreibung des Künstlers ist aber zu entnehmen, dass die Installation als ein Ganzes konzipiert war und als solches betrachtet werden sollte, weshalb die im *ETC* gezeigte Fotografie womöglich den Gesamteindruck der Installation verfälscht haben könnte. Bei dieser Materiallage entsteht der Eindruck, dass die besagte Installation nicht ’spektakulär’ genug für die Presse war, beziehungsweise der Künstler für das kanadische Publikum nicht bekannt genug war (im Vergleich zu den Berichten über die Arbeit von Panya Clark, oder den ausführlichen Berichten über die Teilnahme von Dominique Blain und Trevor Gould).

Die Materiallage zur Ausstellung von Ismaïla Manga am *CIAC* ist noch unzureichender als jene von Barthélémy Toguo, weshalb eine Analyse an dieser Stelle ebenfalls nicht möglich ist. Die Frage, die sich nun aufdrängt, ist, ob afrikanische Künstler, welche an den Aktivitäten des *CIAC* teilgenommen hatten, im Vergleich zu kanadischen Künstlern benachteiligt wurden. Anhand der Presseberichte kann diese Frage mit einem Ja beantwortet werden, weil nur unzureichend über die beiden afrikanischen Teilnehmer berichtet wurde. An der Tatsache, dass diese beiden Künstler Afrika in ihren Arbeiten gezeigt haben, kann dies nicht gelegen haben, wie die Presserezeption von Panya Clark gezeigt hat. Eine Benachteiligung seitens der Organisatoren vom *CIAC* aus ist nicht nachzuweisen, an dieser Stelle muss die Frage somit mit einem Nein beantwortet werden. Dass bei den veranstalteten Ausstellungen überhaupt afrikanische Künstler berücksichtigt wurden, zeigt nicht nur, dass ihren Werken genügend Modernitätspotential zugesprochen wurde, sondern auch das Bemühen, afrikanische zeitgenössische Kunst dem Publikum in Québec präsentieren zu wollen.

Die Bedeutung der vom *CIAC* veranstalteten Biennalen liegt ebenfalls in der Kontextualisierung der ausgestellten Werke für den Besucher. Die Biennalen stellen für die Kunstszene in Québec einen Präsentationsrahmen für zeitgenössische Kunst, und boten den teilnehmenden Künstlern die Möglichkeit, dass ihre Werke vom Publikum in Québec als

[464] Chevarie, Théodore: Une confusion évidente. In: ETC Montréal, März / April / Mai 2003, S. 49-53.
[465] Ibid, S. 49.

moderne Kunst rezipiert wurden. Gerade bei afrikanischen Teilnehmern dürfte dies eine wichtige Rolle gespielt haben. Wenn bedacht wird, dass bis zum Zeitpunkt der Biennalen dem Publikum in Québec zeitgenössische Kunst aus Afrika ausschließlich im Rahmen von Festivals präsentiert wurde, so wird ersichtlich, dass die Biennalen eine neue Kontextualisierung boten, indem afrikanische Künstler nicht um ihrer Herkunft und nicht um ihrer Thematik willen (wie das der Fall bei den Festivals war) ausgewählt wurden. Bei den für die vom *CIAC* organisierten Veranstaltungen spielte ausschließlich die künstlerische Qualität eine entscheidende Rolle. Die unzureichende Materiallage zu den Werken von Barthélémy Toguo und Ismaïla Manga erlaubt weder Aufschlüsse über die Präsentation, noch über die Präsentation in den Medien. Festzuhalten bleibt jedoch, dass die besagte Kontextualisierung durch den *CIAC* eine andere Rezeption erlaubte.

## 5.2 Afrika in den Werken zeitgenössischer Künstler in Québec

### 5.2.1 Neue Präsentationsansätze: Umkehrung des Blickwinkels in den Werken von Dominique Blain, Trevor Gould und Raymond Furlotte

In diesem Teil sollen Künstler aus Québec vorgestellt werden, welche Afrika in ihren Werken thematisieren, und somit eine Art Umkehrung des Blickwinkels bieten. Besonders interessant für die Analyse ist, ob aufgrund der kanadischen Herkunft eine andere Präsentation Afrikas und eine andere Rezeption dieser zustande kamen.

#### 5.2.1.1 Dominique Blain

Das Werk von Dominique Blain gehört zu den bekanntesten Beispielen der Kunstszene Québecs, in welchen Afrika auf eine bis dato 'unbekannte' Art dargestellt wurde. Die Künstlerin wurde 1957 in Montréal geboren und arbeitet seit Ende der 80er Jahre intensiv im Bereich von politisch engagierter Kunst, mittlerweile besitzt sie einen großen Bekanntheitsgrad, der sich auch in den Medien wiederspiegelt.
Die zentrale Thematik der Werke von Dominique Blain betrifft eine Auflehnung gegen die wirtschaftlichen und politischen Missverhältnisse in den Entwicklungsländern, darunter auch in afrikanischen Staaten. Die Missverhältnisse können sich auf die Gegenwart oder die koloniale Vergangenheit beziehen:

> *„ (...) réflexion sur les rapports sociaux et les idéologies qui ont marqué le vingtième siècle. Ses principales préoccupations reposent sur les droits de la personne, les inégalités raciales et sexuelles, les rapports de pouvoir, l'identité, l'écologie, la liberté d'expression ou l'emprise des médias."*[466]

Die Künstlerin arbeitet dabei mit einer Neuinterpretation von literarischem Material: Es besteht aus Presseartikeln, den zugehörigen Fotografien und literarischen Werken allgemein. Diese werden mit anderen Objekten zu Skulpturen, Installationen oder Fotomontagen zusammengesetzt und erlauben dem Betrachter eine andere beziehungsweise eine neue Rezeption der ursprünglichen Thematik der Werke, wie es die Künstlerin anlässlich eines Interviews selbst verdeutlichte:

[466] Communiqué MACM: Dominique Blain 6.2.-18.4.2004. Montreál, Musée d'art contemporain 2004.

*„ (...) je parle de rapports de pouvoir et ce qui m'intéresse, c'est de partager avec d'autres une réflexion, un regard sur le monde dans lequel nous vivons. Je crois que toute expérience change la conscience et je me sens comme un „transmetteur", comme quelqu'un qui cherche à amener le visiteur à regarder les choses sous un autre angle."*[467]

Vom 6. Februar bis 18. April fand im *Musée d'art contemporain* die erste Einzelausstellung der Künstlerin in Montréal statt. Dominique Blain war bereits vor dieser Ausstellung in der Kunstszene Québecs präsent, sie stellte an den Biennalen von Montréal, in der Galerie der *UQAM* sowie in anderen diversen Galerien aus, nebenher war die Künstlerin international aktiv (Teilnahme an der Biennale in Sidney 1992, an *Prospect 93* vom Frankfurter Kunstverein 1993, an der Gemeinschaftsausstellung *„A Selection of Contemporary Canadian Art"* im Stedelijk Museum in Amsterdam 1995 u.a.).[468] Die Bedeutung der Einzelausstellung von 2004 ist als eine Anerkennung und als ein endgültiger Durchbruch der Künstlerin zu sehen.

Als Beispiele der interkulturellen Darstellung Afrikas in den Werken von Dominique Blain werden an dieser Stelle zwei Skulpturen analysiert, die sich auch in der Ausstellung im *Musée d'art contemporain* von 2004 befanden. Es handelt sich um die Skulptur *„Balance"* aus dem Jahr 1991 und um die Skulptur *„Eritrea"* aus den Jahren 1991-2003.

Die Skulptur *„Balance"* zeigt, wie es der Titel schon verrät, eine Waage (Abbildung 21). Auf der rechten Waagschale befinden sich zwei Baumwollblüten, auf der linken Waagschale eine rostige Kette. Die linke Waagschale gibt unter dem Gewicht der Baumwollblüten nach. Die Visualisierung Afrikas ist durch die Symbolik der Baumwollblüten in Verbindung mit der rostigen Kette präsent: Beide Objekte stehen für Sklaverei und Ausbeutung Afrikas. Die Künstlerin manipulierte die Waage so, dass diese bei den Baumwollblüten ein höheres Gewicht als bei der rostigen Kette anzeigt, wodurch Dominique Blain auf die Ungerechtigkeit der Sklaverei anspielen wollte: Die Baumwolle hat durch die Ausbeutung und die Gewalt ein schweres Gewicht. Sie symbolisiert das Endprodukt der Sklaverei, die Motivation der

[467] Lussier, Réal: Entrevue avec Dominique Blain par Réal Lussier. In: Lussier, Réal; Musée d'art contemporain (Hrsg.): Dominique Blain, Musée d'art contemporain. Montréal 2004, S. 11.
[468] Communiqué MACM: Dominique Blain 6.2.-18.4.2004, Musée d'art contemporain, Montreál 2004.

westlichen Welt für die Ausbeutung und Gewalt, welche afrikanische Länder und deren Einwohner erfuhren.

21. Dominique Blain: „Balance“. Skulptur aus diversen Materialien, 22 x 35,5 x 17cm, 1991.

Die Aussage der Skulptur könnte somit folgendermaßen ausgedrückt werden: „Unser Wohlstand wiegt schwer, dahinter steht Gewalt und Ausbeutung“. Die Rezeption der Skulptur erforderte vom Betrachter eine richtige Zuordnung der angewandten Symbolik, das dürfte jedoch in den meisten Fällen problemlos erfolgt sein. Die beiden verwendeten Objekte, also die Baumwollblüten und die rostige Kette, sind in Verbindung gesehen sehr kontextbeladen. Die meisten Betrachter konnten die Skulptur sofort mit Sklaverei identifiziert haben, dies lag an den mittlerweile weit kursierenden Bildern und Berichten über diese Epoche. Die interkulturelle Darstellung Afrikas war in dieser Skulptur mittels der Anspielung auf die Sklaverei präsent. Vom westlichen Blickwinkel wurde die Ausbeutung des Kontinents thematisiert, die Künstlerin wählte dabei das Verfahren der Symbolisierung von Alltagsgegenständen (Waage, Kette und Baumwollblüten), um den Betrachter in eine Auseinandersetzung mit kolonialer Gewalt in Afrika einzuführen.

Die Skulptur *„Eritrea“* besteht aus insgesamt drei Teilen (Abbildung 22): Aus zwei kleinen Tafeln mit Holzrändern, darunter befindet sich eine Ablage mit einem Schwamm. Die linke Tafel ist leer, es sind lediglich Kratzer als Gebrauchsspuren erkennbar. Auf der rechten Tafel befindet sich eine Fotografie (diese ist nicht angeklebt, sondern direkt auf die Tafel gedruckt). Die Fotografie ist sehr dunkel gehalten, erst beim genaueren Betrachten ist ein Apellplatz zu erkennen, wo kleine Kinder (allem Anschein nach afrikanische Kinder) zwei Offiziere begrüßen. Im Unterschied zur Skulptur *„Balance*“ gibt hier der Titel wichtige Informationen über die Skulptur preis.

22. Dominique Blain: „Eritrea“. Skulptur aus diversen Materialien, 44 x 60.9 x 8,5 cm, 1991-2003.

Ohne den Titel *„Eritrea*“ gelesen zu haben, wäre es schwer, die Fotografie einem bestimmten Land zuzuordnen. So wird jedoch klar, dass die Skulptur auf die koloniale Vergangenheit Eritreas anspielen möchte, laut der Fotografie insbesondere auf die italienische Besetzung Eritreas während des Zweiten Weltkrieges.

Die Bedeutung dieser Skulptur ist vielschichtig: die beiden Tafeln sowie die Ablage mit dem Schwamm rufen beim Betrachten die Bilder von Schule hervor. Diese Bilder werden durch die Fotografie in einen bestimmten Kontext gesetzt, nämlich der Verschulung und somit auch der geistigen Beeinflussung durch die italienischen Kolonisatoren. Gleichzeitig kann die dunkle Fotografie als eine nicht auszulöschende Spur der Vergangenheit Eritreas gesehen werden (weswegen sich der Schwamm auf der Ablage befindet).
Im Unterschied zur Skulptur *„Balance“* war bei diesem Werk Afrika nicht nur durch eine Symbolisierung von Objekten präsent. Die Künstlerin bediente sich bei *„Eritrea“* einer Kombination aus Symbolisierung und Neuinterpretation vom fotografischen Material. Die Symbolisierung war mittels der Schultafeln präsent, die beim Betrachter Assoziationen zur Schule und zum Schulsystem ausrufen sollten. In Verbindung mit diesem Prozess kam es zu einer Neuinterpretation vom fotografischen Material: eine Fotografie, welche eine Szene aus dem von Italien besetzten Eritrea zeigte, befand sich auf einer der beiden Tafeln. Auf diese Weise erlangte die Fotografie einen neuen kontextuellen Rahmen, sie diente als Beleg für die koloniale Vergangenheit Eritreas und die Spuren, welche dieses System bis heute in Eritrea hinterlassen hatte. Der Betrachter wurde bei dieser Skulptur mit kolonialer Gewalt in Afrika konfrontiert, jedoch nicht auf eine so allgemein Weise wie bei der Skulptur *„Balance“*, sondern in Bezug auf die Ausbeutung eines bestimmten Landes.

Diese beiden Skulpturen zeigen, dass Dominique Blain mit versteckten Aussagen arbeitet und vom Betrachter gewisse Kenntnisse erfordert, um ihre Werke im echten Kontext zu sehen. Das Neuartige an der Arbeit von Dominique Blain besteht darin, dass sie bei der Präsentation Afrikas auf die Darstellung exotischer Bilder verzichtet. Der Betrachter soll nicht von fremden Welten, also Afrika, fasziniert sein, er soll sich nicht an der Schönheit fremder Kunst erfreuen, sondern anhand der Skulpturen, Installationen und Bilder die politischen und wirtschaftlichen Probleme in Afrika wahrnehmen. Die Künstlerin bedient sich bewusst subtiler und symbolischer Andeutungen auf den afrikanischen Kontinent, um dem Publikum einen möglich breiten Interpretationsraum zu lassen. Dominique Blain verdeutlichte, dass es beim ’Lesen’ ihrer Werke keine bestimmte Interpretation gäbe. Sie betrachtet ihre Arbeiten vielmehr als Anstöße, welche je nach Betrachter auf verschiedene Arten interpretiert werden können.[469]
Dank der mittlerweile großen Bekanntheit von Dominique Blain stieg auch das Interesse der Presse und des Fernsehens an ihrem Werk, somit lassen sich zahlreiche Berichte über die

[469] Interview mit Doninique Blain, Montréal, 3. Mai 2007.

Ausstellungen und die Aktivitäten der Künstlerin finden. Im Mittelpunkt der Berichte stand entweder die Person Dominique Blain[470], oder die Thematik ihrer Arbeit (die Mehrheit der Berichte griff dieses Thema auf). Das Werk von Dominique Blain wurde dabei als politische Kunst oder engagierte Kunst bezeichnet, je nach Bericht wurden einzelne Arbeiten vorgestellt. Bei den Präsentationen in der Presse verzichteten die Autoren ebenfalls auf Anspielungen auf exotische Dimensionen. Es entstand der Eindruck, als ob die Autoren um eine neutrale Beschreibung bemüht waren, um die 'Aussage' der politischen Werke nicht in einen anderen Kontext zu. Zwei ausgesuchte Beispiele sollen diese Vorgehensweise belegen:
Im Artikel *„Visions mondiales"*[471] beschrieb der Autor eine Fotografiereihe der Einzelausstellung von Dominique Blain im *Musée d'art contemporain*. Die Fotografiereihe bestand aus insgesamt 26 Abbildungen. Zunächst wurden dem Betrachter stark vergrößerte Details präsentiert, welche noch keine Rückschlüsse über das Gesamtbild zuließen, und so zum Beispiel nur eine Porträtaufnahme eines afrikanischen Mannes zeigten. Anschließend war die Gesamtkomposition zu sehen, auf welcher zu erkennen war, dass es sich bei diesem Mann um einen 'Rikscha' handelte, der mit anderen Männern den Wagen eines weißen Kolonialherrn zog. Die Künstlerin wollte mit dieser Zusammenstellung den Besucher zu einem genaueren Betrachten verleiten, sie wollte demonstrieren, dass manche Dinge anders sind, als sie erscheinen. Wieder stand die politische Aussage im Vordergrund, die den Kolonialismus kommentierte. Im Artikel *„Visions mondiales"* überging der Autor jegliche Beschreibungen von Afrika, er deutete nur mit der Bezeichnung *„colonisateurs bien lointains"* auf das Sujet der Fotografiereihe:

> *„Ailleurs, en montrant des images anciennes de colonisateurs bien lointains, Blain crée chez le spectateur davantage un sentiment de réconfort qu'un sentiment de trouble."*[472]

Die Thematik der Fotografien hätte durchaus auch mit exotischen Bildern beschrieben werden können. Erstens wegen der Tatsache, dass keine der Fotografien gewaltvolle Bilder zeigte, es waren stets Momentaufnahmen aus dem kolonialem Alltag zu sehen, Porträts der Kolonialherren und ihrer 'Diener'. Zweitens waren die Fotografien nicht allzu unterschiedlich von jenen Aufnahmen, welche die Ausstellung *„Afrique sacrée"* begleitet haben (auf diesen

[470] Petrowski, Nathalie: Dominique Blain – la démineuse du musée. In: La Presse, 8. Februar 2004. Dieser sehr lange Bericht beschäftigte sich ausführlich mit der Person Dominique Blain und mit ihrer Arbeitsweise, ohne die einzelnen Arbeiten genauer zu analysieren.
[471] Mavrikakis, Nicolas: Visions mondiales. In: Voir (Montréal), 19.-25. Februar 2004, S. 39.
[472] Ibid.

waren zwar keine weißen Kolonialherren zu sehen, aber es handelte sich um Menschenporträts aus derselben Zeit). Somit hätte der Autor die Fotografiereihe durchaus als eine Reihe ‚exotischer Bilder' sehen können. Diese Rezeption und die zugehörige Beschreibung waren aber durch den gegebenen Kontext nicht möglich. Dominique Blain wurde als eine politisch engagierte Künstlerin bekannt, jedes ihrer Werke spiegelt ihre Kritik wieder. Selbst wenn die besagte Fotografiereihe ursprünglich exotische Bilder beinhalten mochte, so wurde diese Dimension durch den Künstlernamen (Dominique Blain als 'Garant für kritische Auseinandersetzung mit wirtschaftlichen und politischen Gegebenheiten') und die Präsentation (in einer besonderen Abfolge von einem Detail auf eine Gesamtaufnahme) genommen.

Dieselbe Fotografiereihe wurde nahezu identisch im Artikel *„Art engagé"*[473] beschrieben, erneut wollte der Autor jegliche Anspielungen auf ein 'exotisches' Afrika vermeiden, indem er bemüht war, neutral von *„hommes noirs ou asiatiques"* und von einer *„époque coloniale"* zu sprechen:

> *„Dans Détails, de 1992, on voit, sur un mur, des photographies en noir et blanc dans un cadre. Mis à part l'aspect vieillot des photos, ces visages d'hommes noirs ou asiatiques n'ont rien à première vue de particulièrement original. Mais de l'autre côté du mur, ils apparaissent dans leur contexte: ces mêmes visages sont ceux de porteurs, à l'époque coloniale."*[474]

Der Autor konzentrierte sich bei dieser Textstelle auf eine Beschreibung der Installation *„Détails"*. Bereits im einleitenden Teil des Artikels wurde dem Leser der Kontext vermittelt:

> *„Le travail de Dominique Blain est très varié – sculptures, photographies et installations -, mais il évoque avec consistance le même message à caractère social et politique. Une œuvre accessible qui, par une grande simplicité de moyens, interpelle la conscience sociale du spectateur."*[475]

Der Leser wurde mit dieser Einleitung in die Bedeutung der Werke von Dominique Blain eingeführt. Diese wurden zusammenfassend als eine politische und soziale Auseinandersetzung mit den Ungerechtigkeiten der Welt vorgestellt, gerichtet an das

[473] Hellman, Michel: Art engagé. In: Le Devoir, 7. Februar 2004.
[474] Ibid.
[475] Hellman, Michel: Art engagé. In: Le Devoir, 7. Februar 2004.

Gewissen der Betrachter. Dieser vom Autor geschaffene Rahmen bot die Grundlage für eine unveränderte Rezeption der jeweiligen Werke von Dominique Blain. Wie schon erwähnt, wurde durch diesen Rahmen, oder anders ausgedrückt durch den Kontext des Namens 'Dominique Blain' eine Veränderung nicht möglich.

Ein weiterer Grund für ein Fehlen jeglicher exotischer Anspielungen bei der Präsentation der Werke von Dominique Blain und ist die Tatsache, dass die Darstellung Afrikas im Werk von Dominique Blain keine exotischen Bilder enthält. Diese Aussage kann nicht für das Ausgangsmaterial der Installationen und Skulpturen getroffen werden: Selbstverherrlichende Aufnahmen von weißen Kolonialherren, dokumentarische Fotografien von Kolonialregimes, Kolonialzeitschriften – sie alle dienten ursprünglich der Vermittlung eines bestimmten Bildes von Afrika, das weit davon entfernt war, frei von exotischen Dimensionen zu sein. Die Künstlerin verwendete dieses Material, um damit dem Betrachter ihre Kritik vor die Augen zu führen, je nach Werk handelt es sich um Anspielungen auf die Sklaverei, Ausbeutung, Kolonialherrschaft oder Krieg. Der Exotismus des Ausgangsmaterials ging durch die Neuinterpretation und vor allem durch die Identifizierung der Kunstwerke von Dominique Blain mit engagierter Kritik verloren.

Die Bedeutung des Œuvres von Dominique Blain für neue Präsentationsansätze Afrikas in der Kunstszene Québecs ist als maßgeblich zu beurteilen. Die Künstlerin stammt aus Québec, und durch diese Tatsache entstand ein hohes Identifikationspotential (und ein hoher Bekanntheitsgrad) beim Publikum aus Québec mit den Werken der Künstlerin. Dominique Blain thematisiert in ihren Werken den 'westlichen' kritischen Blickwinkel auf Afrika. Ihre Arbeiten stellen 'Anklagen' gegenüber dem Westen für seine in den Entwicklungsländern begangenen Fehler dar. Dieser Ansatz bedeutet eine Innovation in der Kunstszene Québecs, wo vor allem ästhetisierende und ethnologische Präsentationen Afrikas vorherrschend waren.

#### 5.2.1.2 Trevor Gould

Trevor Gould wurde 1951 in Johannesburg in Südafrika geboren, lebt aber seit den 80er Jahren in Montréal, wo er bis heute als Künstler und als Dozent an der *Université Concordia* tätig ist. Im Mittelpunkt der Werke von Trevor Gould steht die Thematisierung von Präsentationsformen Afrikas des 19. Jahrhunderts, insbesondere in anthropologischen Museen. Die Präsentationsformen werden hinterfragt, dabei werden die ursprünglichen Ausstellungsobjekte mit Kommentaren von Trevor Gould zu neuen Kompositionen in Form von Bildern oder Skulpturen zusammengefügt, auf diese Weise entsteht eine neue Wahrnehmungswelt für den Betrachter. Die Skulptur spielt für den Künstler als Medium der neuen Wahrnehmung eine besondere Rolle: Sie dient als ein soziales Anschauungsobjekt das einen bedeutenden Teil Goulds kultureller Auseinandersetzung mit den Präsentationsformen darstellt:

> *„Trevor Gould fonde son travail sur l'idée que la sculpture est une forme de matière sociale et que ses expositions sont un aspect de la recherche culturelle."*[476]

Bei der Komposition der neuen Wahrnehmungswelten bedient sich Trevor Gould exotischer Bilder, um beim Betrachter Referenzen auf Afrika hervorzurufen. Sein Bild Afrikas soll das Hinterfragen alter exotischer Präsentationsformen anregen.

Im Laufe seiner künstlerischen Tätigkeit stellte Trevor Gould neben zahlreichen Ausstellungen in Galerien und Kultureinrichtungen mitunter an der Biennale von Montréal (1998) und an der Biennale von Johannesburg (1995) aus. Vom 12. Februar bis 29. März 1998 wurden die Arbeiten des Künstlers zum ersten Mal in einer Einzelausstellung im *Musée d'art contemporain* in Montréal gezeigt, die Ausstellung trug den Titel *„Poser pour le public"*. Sie bestand aus mehreren Teilen (Skulpturen, Bilder und Installationen), welche didaktisch und inhaltlich miteinander verbunden waren. Die zentrale Thematik war, wie der Titel schon verriet, eine Kritik der westlichen Präsentationsformen Afrikas. *„Poser pour le public"* war nur der erste Titel, sobald sich der Betrachter den Ausstellungsräumen näherte, wurde er mit dem zweiten, und wesentlich präziseren Titel konfrontiert. Dieser lautete *„Under the Open Sky: The World as Exhibition / À ciel ouvert: le monde en exposition"*.[477]

---

[476] Art Gallery of Hamilton; Musée d'art contemporain de Montréal: Trevor Gould. Montréal 2003, S. 196.
[477] Ibid, S. 30f.

Mit dem Zusatztitel machte Trevor Gould den Betrachter auf die Thematik der Ausstellung aufmerksam, der Titel weckte beim Besucher eine gewisse Erwartungshaltung. Die Sätze *„Under the Open Sky: The World as Exhibition / À ciel ouvert: le monde en exposition“* versprachen dem Publikum eine Präsentationsbühne der Welt, obwohl Trevor Gould nicht die gesamte Welt in der besagten Ausstellung präsentierte sondern lediglich Afrika. Diese Präsentation fand auch nicht unter freiem Himmel statt, wie dem Titel zu entnehmen war, sondern in Museen/Galerieräumen. Dieser Widerspruch war als ein bewusst eingelenktes Wortspiel zu deuten, das den Besucher zunächst in die Irre führen sollte. Die generalisierende Bezeichnung des Titels wurde erst im Laufe der Ausstellung verstanden: Je länger sich der Betrachter in den Ausstellungsräumen befand, umso deutlicher wurden ihm die generalisierenden und exotischen Präsentationsformen Afrikas vor die Augen geführt. Die Parallelen zwischen dem Titel und der Kritik an generalisierenden Darstellungen Afrikas (wie sie bis zum heutigen Tag vorhanden sind) konnten hergestellt werden.

Die gesamte Ausstellung widmete sich einer intensiven Auseinandersetzung mit Afrika indem westliche Präsentationsformen des Kontinents mit den Kommentaren von Trevor Gould konfrontiert wurden. Besonders in zwei Teilen der Ausstellung, es handelt sich um die Installation *„James Joyce at the Writers Ball“* und um die Installation *„Model of Nubian Giraffe with Landscape. After Jacques-Laurent Agasse 1827“* ist dieser stumme Dialog gut sichtbar.

Die erste Installation bestand aus einer Skulptur und sechs Aquarellen, direkt hinter der Skulptur auf der Wand angebracht (Abbildung 23). Die Skulptur stellt einen angekleideten Mann in Lebensgröße mit einer Affenmaske dar, er lehnt sich nach vorn und deutet mit einer Hand in die Ferne (Abbildung 24). Die sichtbare Haut des Mannes ist blau (Hände und der von der Maske nicht verdeckte Kopf). Nur anhand der Skulptur war es dem Betrachter nicht möglich, diese als James Joyce an einem Schriftstellerball zu identifizieren. Die Zuordnung wurde erst beim Betrachten der sechs Aquarelle möglich, welche Szenen des sogenannten *„Writers' Ball“* zeigen. Trevor Gould erfand in dieser Aquarellserie einen imaginären Ball, jedes der Bilder stellt eine Szene aus Afrika dar, kommentiert durch Schrift (Abbildung 25): Auf dem ersten Bild von links sah der Besucher ein Werbeschild mit einer Werbung für ein Hotel (*„Victoria Views Hotel Southport“*) und für das Getränk Coca Cola in einer Landschaft angebracht. Auf dem zweiten Bild war eine Palme vor einer Mauer zu sehen, an der Palme war ein weißes Banner mit der Innschrift *„Conrad“* angebracht.

Auf dem dritten Bild der ersten Reihe war ein weißer Mann mit Brille zu sehen, er stand vor einer Mauer, auf welcher wieder *„Hotel“* zu lesen war, neben ihm befand sich eine kleine Palme in einem Topf und ein Sessel.

23. Trevor Gould: „James Joyce at the Writer’s Ball“.Detailansicht der Skultpur “James Joyce”,1997-1998.

24. Trevor Gould: „James Joyce at the Writer's Ball". Gesamtansicht der Installation, 1997-1998.

Unterhalb dieser Reihe befanden sich weitere drei Bilder: Das erste Bild von links zeigte nun eine Szene aus dem Schriftstellerball. Drei verkleidete Schriftsteller standen mit einem Löwen unter einem weißen Banner mit der Innschrift *„Writers' Ball"*. Der erste Schriftsteller trug eine Affenmaske, der zweite eine rote Kopfzierde und der dritte eine Löwenmaske. Gefolgt wurde dieses Bild von einer Giraffendarstellung mit einem blauen Mann hinter einem weiß-gelb-blauem Banner mit den Innschriften *„Conrad"* und *„Joyce"*. Das dritte und das letzte Bild der Serie zeigte alle drei Schriftsteller unverhüllt und mit blauer Hautfarbe, sie wurden durch Bezeichnungen im Bild gekennzeichnet (*„Joyce, Conrad, Ngugi"*) und standen unter einem Banner mit der Innschrift *„1996 The Conference Vicotria Views Hotel Jan 9-11"*.

Die Lesbarkeit dieser Aquarellserie basiert auf einer chronologischen Abfolge und einer thematischen Veränderung von exotischen Motiven. Der Betrachter wird von Bild zu Bild in die Thematik eines imaginären Balls eingeführt: Die ersten Bilder stellen die Umgebung vor, und zeigen dabei durch die dargestellte Natur das exotische Ambiente. Bereits vom ersten Bild an spielt die Schrift eine sehr wichtige Rolle, sie übernimmt nicht nur den narrativen und explikativen Verlauf der Bilder und bestimmt somit den kontextuellen Rahmen der Installation, sie enthält auch exotische Dimensionen. Durch Beschriftung *„Hotel"* und das gleichzeitige Zeigen von Palmen wurde beim Betrachter unmissverständlich der Eindruck eines fernen Landes hervorgerufen, erst im vierten Bild, also im ersten Bild der zweiten

Reihe, wird das ferne Land als Afrika zugeordnet, dies geschieht durch die Identifikation des dargestellten Löwen oder der Giraffe mit dem Kontinent.

25. Trevor Gould: „James Joyce at the Writer's Ball ". Detailansicht der Aquarellserie, 1997-1998.

Die ersten drei Bilder übernehmen somit die Rolle von exotischen Momentaufnahmen eines noch nicht genauer bestimmten Landes, die Schrift präsentiert dem Betrachter zunächst ein Aufeinandertreffen von Schriftstellern. In den letzten drei Bildern werden die exotischen Momentaufnahmen zu einer Art Karikaturen verändert. Trevor Gould zeigte in diesen Bildern anstatt von Landschaften einen Löwen und eine Giraffe gemeinsam mit den von ihm

ausgewählten Autoren. Die Tiere übernehmen fortan die Rolle der Personifikation der Umgebung, der Künstler wählte bewusst zwei bedeutungsbeladene Tiere aus, um auf diese Weise die Zuordnung zu Afrika zu erleichtern. Die Karikatur dieser Szenen besteht in der Tatsache, dass absurde Szenen präsentiert werden, ein Aufeinandertreffen von Schriftstellern wird zu einer Auseinandersetzung über die Grenzen des menschlichen Daseins, über die Frage, wie weit Menschen Tiere sind und umgekehrt. Sowohl der Löwe als auch die Giraffe werden in den Bildern nicht zwingend als Inventar oder als Dekor präsentiert (auch wenn sie Afrika verkörpern), sondern auf einer Ebene mit den Autoren. Unweigerlich entsteht der Eindruck, der Künstler habe die Tiere den Autoren gleichstellen wollen. Dieser Eindruck wird durch die Tatsache verstärkt, dass die Autoren zunächst hinter Tiermasken dargestellt werden. Das letzte Bild der Reihe bot schließlich dem Betrachter eine Art 'Auflösung' der chronologischen Erzählung, vergleichbar mit einer filmischen Pointe. Die zuvor maskierten Autoren werden 'entlarvt' und mit Namen versehen, der Ort der Konferenz wird genau bestimmt. Erst in diesem Bild wurde dem Betrachter klar, dass die ganze Installation einen imaginären, ja absurden Hintergrund hatte: Einen derartigen Maskenball hatte es nie geben, alleine die Tatsache, dass sich die drei genannten Autoren (James Joyce, Joseph Conrad, Ngugi wa Thiong'o) getroffen hätten, erscheint unmöglich. An diesem Punkt leitete der Künstler die Verbindung zur Skulptur ein, welche visuell für den Betrachter vor allem durch die blaue Hautfarbe der Autoren nachvollziehbar war. Der Künstler wählte die Farbe Blau aus mehreren Gründen: Einerseits verbindet er damit den Ozean, die Distanz zwischen den Kontinenten (Nordamerika und Afrika) andererseits repräsentiert Blau für ihn eine neutrale Farbe: Er wollte auf diese Weise die Autoren gleich stellen und jegliche rassistische Interpretationsmöglichkeiten (Ngugi wa Thiong'o stammte aus Kenia) vermeiden. Dass gerade James Joyce als Namensträger für die Skulptur ausgewählt wurde, ist laut Trevor Gould ein Zufall gewesen. Erst nachdem die Skulptur und die Installation angefertigt waren, entschied sich der Künstler aus formalen Gründen für diesen Autor:

> *„(...) Joyce who was in the habit of creating new words by conjoining parts of words in unexpected ways, could well be unexpectedly seen appearing in a monkey mask. There seems to be a connection by means of the operation of conjoining more than in the resemblance.“*[478]

[478] Zitat von Trevor Gould. In: Private Korrespondenz mit Trevor Gould, Mai 2007.

Die Installation *„James Joyce at the Writers'Ball"* bot in mehreren Hinsichten eine neue Darstellung Afrikas in der Kunstszene Québecs: Auf den ersten Blick erschien es, als ob sich Trevor Gould gängiger exotischer Bilder (Natur, Tiere) bedient hätte, um die Vorstellungen vom afrikanischen Kontinent beim Betrachter auszulösen. Die exotischen Motive dienten jedoch lediglich als eine Einleitung in eine weitaus komplexere Darstellung Afrikas, welche vor allem durch das 'Nicht-Gezeigte' übermittelt wurde. Das 'Nicht-Gezeigte' basierte auf einem stummen Monolog des Künstlers über den Kolonialismus in Afrika. Um alle Dimensionen der Skulptur verstehen zu können, war es erforderlich, dass der Betrachter mit Literatur vertraut war, insbesondere mit dem Schaffen der drei gezeigten Autoren. Falls diese dem Betrachter vertraut waren, so konnte eine Verbindung der Autoren hergestellt werden, wie es bereits Johanne Lamoureaux definierte:

> *„Far from being an arbitrary collection of proper names, and despite the impossible anachronism of their gathering, all three had experience of and wrote of English colonialism. And for each, the experience contained a linguistic twist."*[479]

Die Verbindung der Autoren durch eine gemeinsame Erfahrung des englischen Kolonialismus stellte die eigentliche Bedeutung dieser Skulptur dar, in welche der Betrachter je nach Kenntnis eingeführt werden konnte. Abgesehen davon konnte der Besucher, auch ohne entsprechende Kenntnisse der Autoren der satirischen beziehungsweise karikaturhaften Auseinandersetzung des Künstlers mit geläufigen exotischen Motiven folgen.

Die Installation *„Model of Nubian Giraffe with Landscape. After Jacques-Laurent Agasse 1827"* bestand aus einer Giraffenskulptur und einem Gemälde von Lucius O'Brien (*„Cape Trinity – A September Day on the Saguenay River"*). Das Motiv der Giraffe entnahm Trevor Gould aus dem Gemälde *„The Nubian Giraffe"* (1827) von Jacques-Laurent Agasse. In diesem Gemälde ist eine Gruppe von drei Männern zu sehen, sie füttern eine Giraffe. Zwei dieser Männer tragen orientalische Trachten (besitzen jedoch keine dunklere Hautfarbe, weshalb es sich bei dieser Darstellung um Kostüme handeln könnte), ein Mann ist in damaliger zeitgenössischer Kleidung dargestellt. Die beiden Orientalen tragen eine Futterschale, zu welcher sich die Giraffe beugt. Die Darstellung der Umgebung offenbart eine europäische Landschaft (mit einer Graswiese und Laubbäumen im Hintergrund), das lässt Rückschlüsse zu, es handelt sich bei der gezeigten Motivik um eine Tierparkszene. Jacques-

[479] Lamoureaux, Johanne: Exhibit a The Pose. In: Art Gallery of Hamilton; Musée d'art contemporain de Montréal: Trevor Gould. Montréal 2003, S. 109.

Laurent Agasse war ein bekannter Tiermaler des 19.Jahrhunderts[480], mit dem genannten Werk sollte das Geschenk vom ägyptischen Oberhaupt Pasha Ali Mehmet an den englischen König George IV darstellen. Dieses Geschenk war eine Giraffe welche 1827 in London ankam und an den Londoner Zoo übergeben wurde.[481]

Der Künstler stellte die Giraffe in seiner Ausstellung vor die Darstellung einer kanadischen Landschaft (es handelte sich dabei um das besagte Gemälde von Lucius O'Brien), woraus ersichtlich wurde, dass er die Thematik der Vorlage aufgegriffen hat: Das Gemälde von Jacques-Laurent Agasse zeigt ein afrikanisches Tier in einer fremden Umgebung, also in europäischer Landschaft, vermutlich in einem Tierpark. Der Kontrast afrikanisches Tier – nichtafrikanische Landschaft war ebenfalls in der Skulptur wiederzufinden, jedoch trug die Giraffe eine andere Bedeutung. Diente sie im ursprünglichen Gemälde lediglich als eine Darstellung eines fremden Tieres, so war die Giraffenskulptur in der Ausstellung *„Poser pour le public"* ein zentrales Motiv. In diesem Motiv hinterfragte der Künstler nicht nur die Identifikation einer Giraffe mit Afrika, er stellte damit auch Kommentare zum Kolonialismus dar. Die Identifikation einer Giraffe mit Afrika ließ sich bereits im ersten Teil der Ausstellung, der Installation *„James Joyce at the Writers Ball"* finden. In einem der Aquarelle stellte Trevor Gould eine Giraffe dar, sie sollte beim Betrachter als bildlicher Beleg für den Austragungsort des imaginären Kostümballs dienen, als afrikanisches Dekor. Die Ausstellung wurde nach dieser Installation mit der Giraffenskulptur fortgesetzt, um thematisch eine Verbindung zu schaffen. Im ersten erwähnten Ausstellungsteil war die Andeutung an den Kolonialismus in Afrika nicht für alle Ausstellungsbesucher klar lesbar, da sie gewisse literarische Kenntnisse vorausgesetzt hatte. Ebenfalls bei der Giraffenskulptur erforderte der Künstler gewisse Vorkenntnisse vom Betrachter. Damit der Ausstellungsbesucher die Installation *„Model of Nubian Giraffe with Landscape. After Jacques-Laurent Agasse 1827"* als eine Interpretation eines Gemäldes auffassen konnte, war es notwendig, das dem Betrachter die Vorlage von Jacques-Laurent Agasse bekannt war.

Der Titel alleine, der auf die Vorlage deutete, reichte nicht unbedingt aus, um das Motiv des Fremden in einer (für den Betrachter) vertrauten Umgebung zu erfassen.

Die vollständige Bedeutung der Giraffenskulptur offenbarte sich dem Besucher im anschließenden Ausstellungsteil, aus einer Fotografiereihe aus dem *American Museum of*

---

[480] Loche, Renée: Agasse, Jacques-Laurent. In : Historisches Lexikon der Schweiz: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D21971.php.

[481] *Other giraffe gifts by Mehmet Ali.* In: http://en.wikipedia.org/wiki/Zarafa.

*Natural History* in New York und Aquarellen sowie kleinen Gipsskulpturen von Trevor Gould bestehend (Abbildung 26 und 27). Die Fotografien zeigten Landschafts- und Tierabbildungen aus den ehemaligen afrikanischen Kolonien (alle gezeigten Fotografien stammten aus dem frühen 20.Jahrhundert), sie bestanden aus Safari- und Expeditionsszenen sowie aus einer Fotografiereihe, bestehend aus sieben Abbildungen, die den Biologen und Präparator Carl Akeley bei der Arbeit zeigten. Kommentiert wurden die Fotografien durch insgesamt drei kleine Installationen und eine Aquarellreihe: Die drei kleinen Installationen bestanden aus jeweils drei Aquarellen und einer kleinen Gipsskulptur und bezogen sich thematisch auf die Landschafts- und Tierabbildungen. Die Aquarellreihe bezog sich thematisch auf die Fotografien von Carl Akeley. Die Gründe für die Wahl dieses Themas waren vielschichtig, zunächst wollte der Künstler damit die Präsentation Afrikas an Weltausstellungen des 19.Jahrhunderts kommentieren und die damals verbreitete eurozentrische Sichtweise gegenüber fremden Kulturen kritisieren.[482] Weiter wollte Trevor Gould auf die Ausbeutung des afrikanischen Kontinents hinweisen: Die Arbeit von Akeley für das *American Museum of Natural History* bestand mitunter darin, an Safaris teilzunehmen und Gipsabgüsse von erlegten Tieren anzufertigen, um auf diese Weise die Museumsbestände zu vervollständigen.[483] Akeleys Arbeit steht somit für den Künstler stellvertretend für das massenhafte Erlegen von afrikanischen Tieren.

[482] Clendinning, Anne: The open sky enclosed. Re-presenting the world as exhibition. In: Art Gallery of Hamilton; Musée d'art contemporain de Montréal: Trevor Gould. Montréal 2003, S. 54.
[483] Ibid, S. 62.

26. Trevor Gould: „Poser pour le public“, Ausstellungsteil.

Eine der drei Installationen thematisierte erneut eine Giraffendarstellung: Drei Fotografien zeigten Giraffen in Afrika. Auf zwei Abbildungen waren Landschaften mit Giraffen zu finden, auf der dritten Fotografie eine erlegte Giraffe. Neben diesen Fotografien, sie befanden sich auf einem kleinen Pult, stand eine Miniaturabbildung der Skulptur *„Model of Nubian Giraffe with Landscape. After Jacques-Laurent Agasse 1827“*. Oberhalb waren an der Wand drei Aquarelle angebracht, welche zunächst einen Mann, dann eine Giraffe und schließlich einen Mann und eine Giraffe zeigten. Dieser Installationsteil bot nicht nur eine formale Verbindung zwischen den bisher gezeigten Giraffendarstellungen, sondern auch eine ’Auflösung’ der Bedeutung dieser. Die Giraffe war bis zu diesem Punkt entweder in Verbindung mit dem Menschen als eine Art Versatzstück Afrikas zu sehen oder als einzelnes Tier, das für die Faszination des Westens an afrikanischer Tierwelt stand.

Diese beiden Bedeutungen fanden nun eine Verbindung: Der Mensch, der im vorhergehenden Ausstellungsteil noch neutral neben der Giraffe stand, wurde anhand der Fotografien zu einem Jäger, die Giraffe zum begehrten Objekt. Die zur Installation zugehörigen Aquarelle zeigten zunächst die Giraffe mit erhobenem Kopf und ohne den Menschen, in Verbindung mit dem Menschen beugte sich das Tier hinunter, jedoch nicht, um sich aus einer Futterschale zu bedienen, sondern um in ein aufgeschlagenes Buch zu blicken (Abbildung 27). Anhand des Buches und der blauen Hautfarbe des Mannes ist anzunehmen, dass es sich dabei um einen der drei Autoren handelte, dargestellt in vorhergehender Installation. Der Künstler griff an

dieser Stelle erneut zu einer Personifikation Afrikas in einer Giraffe: Indem sich die Giraffe, in diesem Fall also der Kontinent Afrika, zu einem aufgeschlagenem Werk eines der Autoren beugte, kam es zu einer symbolischen Auseinandersetzung über die koloniale Ausbeutung und Gewalt. Der untere Installationsteil dokumentierte somit anhand einer Giraffenjagd die koloniale Ausbeutung des afrikanischen Kontinents, der obere Installationsteil das Begreifen dieser kolonialen Ausbeutung. Die beiden analysierten Installationen der Ausstellung belegen die wichtigsten Aspekte der Arbeit von Trevor Gould. Der Künstler versucht in seinen Ausstellungen dem Betrachter eine vielschichtige Auseinandersetzung über ein koloniales Afrika zu bieten. Die wichtigsten Mittel, welcher sich der Künstler dabei bedient, sind Tier- und Landschaftsdarstellungen. Diese Bilder entsprechen den weit verbreiteten Bildern über Afrika und bieten gerade deswegen dem Künstler die Möglichkeit, diese in Verbindung mit dem Kolonialismus zu bringen, und den Betrachter mit der kolonialen Vergangenheit Afrikas zu konfrontieren.

Die Präsentation der Werke von Trevor Gould in der Presse wies zwei Ebenen auf: Zunächst eine ausführliche Darstellung in Kunstmagazinen, weiter zum Teil sehr reduzierte Präsentationen in Tageszeitungen. Die Berichte in Kunstmagazinen präsentierten dem Leser nahezu vollständig die Vielschichtigkeit von Trevor Goulds Werken, wie die Analyse des sehr umfangreichen Berichtes von Jo-Ann Kane in *„Parachute“* belegen kann.

27. Trevor Gould: „Poser pour le public“. Detailansicht eines Ausstellungsteiles.

Der Bericht erschien unter dem Titel *„Trevor Gould – La sculpture comme miroir“* in der Juli-August-September Ausgabe des Jahres 1999.[484] Nach allgemeinen Überlegungen zum Kolonialismus in Afrika leitete die Autorin über zum Werk von Trevor Gould:

> *„Si toute l'œuvre de Trevor Gould semble avoir été élaborée autour du thème de la ségrégation raciale, on ne peut que constater qu'elle est empreinte d'une sensibilité à*

[484] Kane, Jo-Anne: Trevor Gould – La sculpture comme miroir. In: Parachute, Nummer 95, Ausgabe Juli-August-September 1999, S. 4-11.

*la quelle seul un homme blanc, issu d'un milieu géographique superbe où l'animal est traité avec plus respect que l'homme de couleur, pouvait avoir donné forme.“*[485]

Aus diesem Zitat ist zunächst eine Auseinandersetzung mit rassistischen Problemen in Südafrika sichtbar. Im anschließenden Teil vertiefte die Autorin die Präsentation, indem sie über weitere Dimensionen sprach: die Auseinandersetzung mit dem britischen Kolonialismus in Afrika und die Auseinandersetzung mit westlichen musealen Präsentationsformen des Kontinents:

*„Comment un artiste peut-il à la fois traiter de différences culturelles, raciales et politiques tout en remettant en cause les principes de muséologie sans s'écarter du sujet que le tient le plus à cœur: les impacts de l'impérialisme britannique?“*[486]

Fortgefahren wurde im Bericht mit einer Analyse der Ausstellung *„Poser pour le public“*, die einzelnen Ausstellungsteile wurden beschrieben, zu jedem Teil bot dann die Autorin ihre Interpretation an. Den ersten Teil, dabei handelte es sich um die Giraffenskulptur *„Model of Nubian Giraffe with Landscape after Jacques-Laurent Agasse“*, wertete die Autorin als eine Neuinterpretation der viktorianischen Darstellungen von Afrika. Besonders interessant ist die Beschreibung des zweiten Ausstellungsteiles, weil die Autorin in diesem Teil erneut auf den Ausstellungsbedeutung einging:

*„Ici, dans la deuxième installation, le visiteur prenait conscience des réalités muséographiques et de l'organisation spatiale de l'installation par la mise en exposition des procédés eux-mêmes. Tous ces dispositifs se voulaient une dénonciation et une critique des procédés muséaux.“*[487]

Im letzten Teil rekapitulierte die Autorin ohne Interpretation die letzten Ausstellungen von Trevor Gould:

---

[485] Kane, Jo-Anne: Trevor Gould – La sculpture comme miroir. In: Parachute, Nummer 95, Ausgabe Juli-August-September 1999, S. 4f.
[486] Ibid, S. 6.
[487] Ibid, S. 10.

*„Ce qui est récurrent dans l'œuvre de Gould, ce n'est pas tant la représentation de l'impérialisme que la persistance avec laquelle ce dernier a su organiser le monde contemporain."*[488]

Dieser sehr umfassende Bericht spiegelte alle Dimensionen des Werkes von Trevor Gould wieder, er bot dem Leser eine intensive Einführung in die Lesbarkeit der Arbeit des Künstlers. Diese Präsentation erklärt sich auch durch die Tatsache, dass die Autorin den Künstler befragte, und er auf diese Weise die Möglichkeit hatte, aktiv auf die Präsentation seiner Werke in der Presse Einfluss zu nehmen.

Die Berichte in Tageszeitungen wiesen eine reduziertere Präsentation auf, dies lag mit Sicherheit an zwei Faktoren: Erstens am Umfang der Berichte, die bei weitem nicht die Dimension der intensiven Auseinandersetzungen in Kunstmagazinen erreichen konnten und zweitens am Mangel der Interventionsmöglichkeiten des Künstlers selbst. Es ist nicht anzunehmen, dass der Künstler für jede Pressemeldung zu Rate gezogen wurde, wie es der Fall beim Bericht in *„Parachute"* war. Anbei sollen zwei prägnante Beispiele diese Reduktion belegen.

Das erste Beispiel bietet der Artikel *„Signatures ironiques"* von Mona Hakim, erschienen am 8. Mai 1993 in *„Le Devoir"*.[489] Die Autorin bezog sich in diesem Artikel auf eine Ausstellung des Künstlers in der *Galerie Rochefort* in Montréal. Die Autorin führte den Leser in die Ausstellungsstruktur ein, sie kommentierte die beschriebenen Objekte. Die Kommentare offenbarten jedoch nur zum Teil die vom Künstler beabsichtigten Bedeutungen seiner Arbeit, sie stellen vielmehr Wertungen der Autorin dar, wie folgende Stelle zeigt:

*„Bien que chaque élément de l'installation soit suffisamment clair, le raccord entre chacun d'eux n'est pas toutefois toujours facile. Les dessins sur papier parsemés d'inscriptions tels que God, African, English ou Missionnary, au travers de figures de singes, de mains, d'éléphants ou d'humains, renverraient davantage à une pensée philosophique. Or Gould maîtrise à merveille le sens d'espace et nous concentre plus que tout sur l'atmosphère trouble du lieu. Nous sommes à la fois en position de dominant (devant le riche bol de fruits et les séduissants tissus) et de dominé (devant la gorille en chaleur) sur un site qui frise l'exotisme."*[490]

---

[488] Kane, Jo-Anne: Trevor Gould – La sculpture comme miroir. In: Parachute, Nummer 95, Ausgabe Juli-August-September 1999, S. 11.
[489] Hakim, Mona: Signatures ironiques. In: Le Devoir, 8. Mai 1993, S. C14.
[490] Hakim, Mona: Signatures ironiques. In: Le Devoir, 8. Mai 1993, S. C14..

Wie diese Stelle zeigt, handelt es sich bei der Wertung um eine Interpretation der Autorin.
Eine identische Präsentation ist in einem Bericht von Jérôme Delgado zu finden, der unter dem Titel *„Poses de scout“* in *„La presse“* am 20. Juni 2004 erschien.[491] In diesem Artikel sollte die Ausstellung *„Notes After Jean de la Hire“* in der *Galerie Lilian Rodriguez* angekündigt werden. Am Anfang stellte der Autor die Thematik der Ausstellung vor, es handelte sich hierbei um eine Interpretation vom Werk des Autors Jean de la Hire. Die anschließende Beschreibung der ausgestellten Objekte war sehr kurz gehalten:

> *„Bien plus que narrative, la suite d'aquarelles propose une ribambelle de poses et d'attitudes que l'humain prend devant son vis-à-vis animal. Tendre aux côtés de l'éléphant, agressif devant les rats, Trevor Gould suggère plus qu'il définit les situations. Et comme ses compositions sont hors contexte, sans décor ni trop de détails, il y a place à l'imaginaire.“*[492]

Im Unterschied zur Präsentation der Werke von Dominique Blain in der Presse, die stets unter dem Aspekt einer politisch engagierten Kunst dargestellt wurden, herrscht bei der Präsentation der Werke von Trevor Gould kein einheitliches Bild. Es kann nicht gesagt werden, dass der Künstler Trevor Gould als ein 'Afrika-engagierter' Künstler dargestellt wurde. Diese Verteilung entstand womöglich aus den vielschichtigen Interpretationsmöglichkeiten der Werke:
Sie konnten auf verschiedene Arten gedeutet werden und vermittelten kein einheitliches Bild des Œeuvres von Trevor Gould. Die exotischen Elemente in Trevor Goulds Werk repräsentieren die Landschafts- und Tierdarstellungen in Form von Skulpturen, Fotografien oder Aquarellen. Sie sind nicht exotisch im Sinne einer vereinfachenden Präsentation eines fremden Kontinents. Die Exotik von Trevor Goulds Installationen ist vor allem im Kontrast zwischen den kolonialen Welten und der Gegenwart enthalten, letztere ist durch die bildlich gewordenen Kommentare des Künstlers präsent.
Bedeutend ist das Werk von Trevor Gould für die Kunstszene in Québec vor allem deshalb, weil es dem Publikum eine sehr breite Vielfalt an Bildern von Afrika bietet. Diese können vom Kolonialismus bis zur problematischen Situation in Südafrika reichen, sie sollen den Betrachter zum Hinterfragen der Rolle der westlichen Welt in Afrika bringen.

---

[491] Delgado, Jérôme: Poses de scout. In: La presse, 20. Juni 2004, Seite ARTS SPECTACLES 9.
[492] Ibid.

#### 5.1.2.3 Raymond Furlotte

Der autodidaktische Künstler Raymond Furlotte ist seit 1992 in der Kunstszene in Québec aktiv, seine Bilder stellen eine humorvolle und satirische Darstellung der gegenwärtigen Alltagswelt dar. Das Œuvre von Raymond Furlotte umfasst gegenständliche Malerei, jedes seiner Bilder beinhaltet einen identischen Aufbau und nur wenig variierende Größen: Der Hintergrund ist stets gleich gestaltet (horizontaler Übergang von ocker bis rotbraun) und der Künstler arbeitet mit drei verschiedenen Formaten. Auf monotonem Hintergrund, der als Präsentationsbühne dient, stellt der Künstler Objekte, Personen und Tiere zu seinem satirischen Kommentar zusammen. Die Themen behandeln stets aktuelles politisches und kulturelles Geschehen, die Motive sucht der Künstler in seiner Umgebung, darunter zählen Pressefotos und Vorschläge und Wünsche von Bekannten beziehungsweise Kunden. Raymond Furlotte bezeichnete seine Arbeit folgendermaßen:

> *„Je pense que ce que je fais consiste en prenant des éléments réels, je les transforme un peu (...), je prends donc ce qui se trouve déjà sur place et je le crée de ma manière.“*[493]

Innerhalb des breiten Spektrums der Thematik der Bilder hält Afrika für Raymond Furlotte einen besonderen Platz inne. Es sind vor allem afrikanische Tiere, die der Künstler in seinen Werken darstellt, in einzelnen Fällen auch Personenporträts. Anhand der Tiere sollen Geschichten erzählt werden, anhand der Personen Parallelen zwischen Afrika und Kanada gezeigt werden.[494] Die Motivation für die Darstellung Afrikas besteht für Raymond Furlotte vor allem darin, auf die Ungerechtigkeiten in Afrika hinzuweisen. Der Künstler selbst hat bis auf einige persönliche Kontakte mit afrikanischen Künstlern keine Erfahrungen mit dem afrikanischen Kontinent. Das heißt, dass alle gezeigten afrikanischen Elemente in den Bildern nicht auf persönlichen Erfahrungen und Beobachtungen in Afrika basieren.[495] Die Bilder sollen Gedichten gleich Geschichten erzählen, sie entstehen aus folgenden Gründen:

> *„Pour forcer le public à réfléchir. Pour moi ce n'est rien de peindre une fleur parce que je veux montrer une fleur. Je n'ai rien contre ceux qui le font, mais j'ai besoin*

[493] Interview mit Raymond Furlotte, Montréal, 17. Juli 2006.
[494] Ibid.
[495] Raymond Furlotte war sich zum Zeitpunkt des Interviews nicht sicher, ob er jemals nach Afrika reisen möchte, da er befürchtete, dass seine Vorstellungen von Afrika, aus welchen er den Motivschatz für seine Bilder schöpfte, auf diese Weise zerstört werden könnten.

*d'un message, d'une petite histoire, je veux qu'en regardant mes tableaux les gens se posent la question si tout cela aurait pu se passer réellement. Je fais aussi des tableaux qui ne sont destinés qu'à faire rire, mais ce ne sont pas mes préférés.*"[496]

Das Bild *„Enfin! la paix"* (2003) stellt ein Beispiel für Raymond Furlottes Tierdarstellungen dar (Abbildung 28).

28. Raymond Furlotte: „Enfin! la paix". Acryl auf Holz, 40 x 50cm 2003.

Vor dem einheitlichen Hintergrund ist frontal ein Elefant zu sehen, er bewegt sich auf den Betrachter zu. Statt Stoßzähne besitzt der Elefant jedoch übergroße Bananen. Die Deutung dieses Gemäldes ist vielschichtig: Zunächst stellt sie eine Auflehnung gegen den Handel mit Elfenbein dar. Das Elfenbein ist im Bild durch Bananen ersetzt und somit wird Frieden in Afrika möglich, wie es der Titel verrät. Weiter könnte dieser Szene ein Kommentar zu der damals aktuellen politischen Situation an der Elfenbeinküste zu Grunde liegen, die sich in einem kriegsähnlichen Zustand befand. Der Künstler schlug in seinem Bild Frieden vor, indem er der Elfenbeinküste (personifiziert durch den Elefanten) anstatt Elfenbein Bananen gab, Nahrung statt illegalem Handel mit Elfenbein. Der Künstler wollte beim Betrachter dieses Gemäldes eine Auseinandersetzung mit der Gewalt in Afrika anregen. Bei seiner Komposition verzichtete er sowohl auf Bilder von Armut, Waffen oder gewaltvollen Szenen, das Bild eines veränderten Elefanten reichte ihm, um den gewünschten Eindruck zu vermitteln. Diese Rezeption war deswegen möglich, weil der Künstler zu sehr klischeehaften Bildern von Afrika griff: Bananen und Elefant. Bei der bildlichen Umsetzung entfernte sich

[496] Interview mit Raymond Furlotte. Montréal, 17. Juli 2006.

Raymond Furlotte aber insofern von exotischen Bildern, indem er absichtlich die (klischeehaften) Vorstellungen der westlichen Welt gegenüber Afrika einsetzte, um auf die gewaltvolle Realität hinzuweisen. Exotisch mag das Bild *„Enfin! la paix“* beim ersten Betrachten wirken, bevor der Betrachter die vertauschten Stoßzähne entdeckt und sich auf diese Weise des Kommentars des Künstlers bewusst wird.

Die Komposition *„La bonne société“* (2006) gehört zu Raymond Furlottes kritischsten Bildern. Auf wiederum ocker-rot-braunem Hintergrund ist auf der linken Seite ein westlicher Diener beim Servieren von Tee beziehungsweise von Kaffee zu sehen, auf der rechten Seite ein ausgehungertes afrikanisches Kind, das von Hand gefüttert wird. Zunächst fällt bei diesem Bild die klare Konfrontation von Reichtum und Armut auf, von westlichem Wohlstand und afrikanischer Armut. Der Künstler wollte auf eine sehr intensive Weise auf die ungerechte Verteilung der Lebensmittel hinweisen, um dies zu vermitteln, bediente er sich erneut symbolträchtiger Bilder. Weißer Diener in einer weißen Livree serviert auf silbernem Tablett ein Getränk – dieses Bild könnte als das Symbol des westlichen Reichtums schlechthin bezeichnet werden. Dem gegenüber wurde ein ausgehungertes afrikanisches Kind gestellt, mit großem Kopf, aufgeblähtem Bauch und eingefallenem Brustkorb. Scheinbar aus letzter Kraft führt es einen Löffel zu seinem Mund, die rettende Nahrung wird ihm durch eine helfende Hand gereicht. Dieses Bild könnte wiederum als das Symbol von Armut bezeichnet werden (in westlichen Kreisen bedienen sich zahlreiche Organisationen solcher Bilder, um für Spenden für afrikanische Länder zu bitten, daher kann das Bild des Kindes als ein ‚Aushängeschild' bezeichnet werden). Eine Vermittlung von exotischen Bildern ist bei diesem Werk laut der Definition von Exotismus nahezu unmöglich. Die Konnotationen des dargestellten Kindes rufen bei Betrachtern zu negative beziehungsweise abschreckende Emotionen hervor, welche die Wahrnehmung eines faszinierenden und ästhetisierten Afrikas verhindern. Der Betrachter wird mit einer Auseinandersetzung mit Armut und Hungersnot in Afrika sowie mit dem materiellen Überfluss in westlichen Kreisen konfrontiert.

Die interkulturellen Dimensionen der Darstellung Afrikas in den Werken von Raymond Furlotte beinhalten eine Transformation klischeehafter Bilder zu kritischen Kommentaren. Der Künstler sucht dabei weit verbreitete Bilder des Kontinents, die der westlichen Vorstellungswelt gegenüber Afrika entsprechen. Diese Bilder werden verfremdet oder mit weiteren Bildern zu kritischen Kommentaren zusammengesetzt, um ein anderes Bild Afrikas zu schaffen.

Die Presserezeption der Werke von Raymond Furlotte war bis zum Jahr 2004 relativ gering, dies änderte sich, als der Künstler im Jahr 2004 den ersten Preis eines Kunstwettbewerbs des *Festival Juste pour rire* in Montréal gewann. Vor allem lokale Zeitungen äußerten Interesse am Künstler und seinem Werk, doch in den meisten Fällen wurde in den Berichten nicht auf die 'afrikanischen' Werke eingegangen, sondern auf die ironisch-humorvollen Kompositionen. Die Präsentation der Werke in der Presse ist somit gekennzeichnet von einem Weglassen der afrikanischen Dimension und einem Hervorheben der ironischen Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Alltagswelt. Wenige Artikel deuteten die afrikanischen Dimensionen der Bilder nur an, jedoch ohne tiefgründig auf die politische und wirtschaftliche Kritik des Künstlers einzugehen. Dies ist der Fall im Artikel *„L'ironie en peintre"*[497], in welchem eine Ausstellung von Raymond Furlotte angekündigt wurde. Dem Leser wurde Raymond Furlottes Werk als ironischer Kommentar unserer Gesellschaft präsentiert, lediglich an einer Stelle des Artikels ließ sich ein kurzer Hinweis auf die Dimensionen seiner Malerei finden:

> *„Dans une liberté qui lui est propre, il soulève des propos sérieux: malbouffe, terrorisme, royauté, exploitation des enfants, violence dans le sport, mariage, mères porteuses, pouvoir, manipulation génétique, silicone, show-business, adoption, classes sociales, etc."*[498]

Diese Aufzählung bot aber keine Hinweise auf die afrikanische Dimension in den Werken des Künstlers. Armut und Gewalt in Afrika in Konfrontation mit westlichem Luxus wurde von der Presse auch dann ignoriert, als Raymond Furlotte Ausstellungen mit ausschließlich tierischen Motiven veranstaltete, sogar wenn Bilder mit afrikanischen Motiven abgebildet wurden, so wie es der Fall im Artikel von Patricia Sauzède-Bilodeau war.[499] Der Artikel *„La bestiole humaine"* wurde vom Bild *„Enfin! La paix"* begleitet, dieses Werk wurde aber nicht explizit im Bericht analysiert. Der Bericht bestand zum großen Teil aus einem Aneinanderreihen von Ramyond Furlottes Zitaten, verbunden durch einen deskriptiven Text. Die Zitate des Künstlers erhielten keine Erklärungen zu seiner Sicht Afrikas sondern oberflächliche Beschreibungen einiger in den Bildern dargestellten Szenen:

---

[497] La Voix du Restigouche: L'ironie en peintre. Campbellton 24. Juni 2006, Vol. 7 Nr. 25, S. 14.
[498] Ibid.
[499] Sauzède-Bilodeau, Patricia: La bestiole humaine. In: L'Express régional, 1. März 2005, Vol. 11 Nr. 04F.

*„J'ai peint un lion qui mange un burger, la toile s'appelle Je suis malade, précise-t-il. Je veux que les gens se disent, si on trouve mauvais qu'un lion mange un burger, pourquoi est-ce que nous on le ferait?"*

Im Bericht wurde ignoriert, dass die Bedeutung dieses Gemäldes vielschichtiger sein kann, als nur ein Löwe dem von einem Hamburger schlecht wird. Es ist eine der Interpretationsmöglichkeiten, die der Künstler gerne als Anekdote erzählt, erklärt aber nicht vollständig die Kritik, die dieses Bild hervorrufen kann: Die Problematik der globalen (ungerechten) Lebensmittelverteilung. Erneut ist die Thematisierung Afrikas auf eine humorvolle Auseinandersetzung mit dem Alltag reduziert worden.

Unter den Berichten ließ sich auch ein Beispiel finden, wo Raymond Furlotte in einem ‚afrikanischen' Kontext präsentiert wurde, dies war der Fall für das Ereignis *„Le mois de l'histoire des noirs"* im Jahre 2004.[500] Raymond Furlotte wurde in diesem Bericht lediglich als einer der teilnehmenden Künstler erwähnt, der Artikel enthielt keine Abbildungen von seinen Arbeiten und auch keine weiteren Erklärungen. Auch wenn dieser Bericht den Lesern keine ausführlichen Informationen zu den Werken des Künstlers gab, so konnte die Erwähnung dennoch als eine afrikanische Kontextualisierung des Schaffens von Raymond Furlotte gesehen werden.

Dieser Bericht bildet vom Kontext her eine Ausnahme. Insgesamt haben die Präsentationen der Afrika thematisierenden Bilder von Raymond Furlotte in der Presse dem Leser ausschließlich die ironischen Seiten der Bilder des Künstlers präsentiert und sind unzureichend auf seine Kritik zu den Missständen in Afrika eingingen. Obwohl der Künstler selbst behauptete, dass die ironischen Werke nicht seine bevorzugten seien, wird er mit ihnen in den Presseberichten stets 'identifiziert'. Das könnte auch an der Tatsache liegen, dass Raymond Furlotte der Durchbruch mit einem solchen satirisch-ironischem Werk gelang. Ähnlich wie Dominique Blain bedient sich Raymond Furlotte bestehender Bilder aus der Presse, um diese zu einem ironisch-kritischem Ganzen zusammenzusetzen. Die Afrika-thematisierten Werke des Künstlers weisen auf die ungerechte politische und wirtschaftliche Lage in afrikanischen Ländern hin. Im Unterschied zu Dominique Blain, die von der Presse nahezu einheitlich als eine politisch engagierte Künstlerin wahrgenommen wird, findet die Präsentation der Werke von Raymond Furlotte in der Presse stets unter dem Aspekt von humorvollen Kommentaren statt, die afrikanischen Dimensionen dieser Präsentationen werden nicht übermittelt.

[500] LeBlanc, Benoit: Afrique en mouvements innove pour le mois de l'histoire des noirs. In: Journal Rosemont/Petite Patrie, 18. Februar 2004, S. 5.

Dominique Blain, Trevor Gould und Raymond Furlotte können als Beispiele an Künstlern aus Québec gesehen werden, welche versuchen, mittels interkultureller Darstellungen afrikanischer Thematik dem Publikum verschiedene Facetten Afrikas zu zeigen. Im Fall von Dominique Blain sind Darstellungen, die dem Publikum die Folgen des Kolonialismus und die gegenwärtigen Ungerechtigkeiten in afrikanischen Ländern zeigen, sie ähneln Anklagen an das Verhalten der westlichen Welt. Trevor Gould versucht ebenfalls, den Kolonialismus in Afrika in seinen Werken zu thematisieren, jedoch mit einer Konzentration auf den britischen Imperialismus und auf die Situation in Südafrika. Die afrikanischen Dimensionen der Arbeiten von Dominique Blain als auch von Trevor Gould wurden in der Presse den Lesern halbwegs adäquat vermittelt. Anders verhielt es sich bei der Präsentation der Werke von Raymond Furlotte. Diese Werke kritisieren die Missstände in Afrika und die ignorante Einstellung des Westens gegenüber diesen Missständen. Das wurde aber von der Presse fast völlig außer Acht gelassen, die Werke des Künstlers wurden durch die Präsentation in der Presse zu einfachen humorvollen Auseinandersetzungen mit gegenwärtiger Alltagswelt reduziert.

### 5.2.2 Verlust der selbstexotisierenden Dimension: Zeitgenössische afrikanische Kunst in Québec

Einen wichtigen Beitrag zu einer Erweiterung der afrikanischen Thematik in der gegenwärtigen Kunstszene in Québec leisten neben den erwähnten kanadischen Künstlern ebenfalls afrikanische Künstler, die zunehmend eine Selbstexotisierung vermeiden und versuchen, neue Dimensionen des afrikanischen zeitgenössischen Kunstschaffens zu präsentieren. Im Unterschied zu den kanadischen Künstlern ist ihr Wirkungskreis jedoch durch die Tatsache eingeschränkt, dass sie sich bei weitem nicht derselben Bekanntheit erfreuen, wie es der Fall bei Dominique Blain oder Trevor Gould ist. Demzufolge ist das Interesse der Medien an diesen Künstlern gering, bis auf Galerien hatten sie ihre Werke noch in keinem der führenden Museen in Montréal präsentieren können.

#### 5.2.2.1 Georges Mamàn

Georges Mamàn wurde 1954 in Marokko geboren, und lebt seit den 90er Jahren in Montréal, seine Ausstellungstätigkeiten konzentrieren sich neben Montréal auf Frankreich. In seinem Werk ließ sich Georges Mamàn nicht nur vom nordafrikanischen Raum inspirieren, sondern auch von afrikanischen Kulturen südlich der Sahara. Insbesondere die Vertikalität afrikanischer Skulptur sowie afrikanische Farbsymbolik spielen in den Gemälden eine wichtige Rolle, sie beeinflussten den Bildaufbau des Künstlers, der Aufbau weist stets klare vertikale Struktur sowie Formen afrikanischer Skulptur auf. In Anlehnung an die afrikanische Farbsymbolik haben die Farbe rot als eine Farbe von Rhythmus, afrikanischem Boden und Leben sowie die Farbe Gelb als die Farbe afrikanischer Sonne und Landschaft eine besondere Bedeutung. Das Bild von Afrika, das der Künstler zeigen möchte, beinhaltet eine Auseinandersetzung mit afrikanischen Kulturelementen in Verbindung mit moderner Malerei, dem Publikum soll die Modernität und Aktualität afrikanischer Kunst nahe gebracht werden.

Das Werk *„Livingstone“* aus dem Jahr 2001, an welchem der Künstler zwei Jahre lang gearbeitet hatte, markierte einen Wendepunkt im künstlerischen Schaffen von Georges Mamàn (Abbildung 29). Der Künstler begann in diesem Gemälde mit einer verstärkten architektonischen Komposition seiner Bilder und einer Hinwendung zu seinen elementaren Farben Gelb und Rot:

> *„Il apparaît un moyen qui devient une valeur indispensable, le trait gravé dans la matière picturale. Je sculpte mon tableau. Je rélève mon intime complicité avec la sculpture. Par ailleurs, le partage de l'espace sur la toile s'apparente aussi aux mêmes recherches qu'en sculpture. Dans l'ensemble de la réalisation du thème, la figuration du groupe sera une part importante.“*[501]

[501] Mamàn, Georges: De 1990 à 2006. Cinq toiles, quelques commentaires. Montréal 2006, S. 4.

29. Georges Mamàn: „Livingstone“. 60 x 73 cm, 2001.

Wie aus dem Zitat des Künstlers zu entnehmen ist, so stellt für ihn die Skulptur ein essentielles Medium seiner Bilder dar. Dank der Annäherung an die Skulptur wurde es für Georges Mamàn möglich, seine Bilder wie ein Bildhauer zu strukturieren, die Materialität und die Formen der Skulptur in das zweidimensionale Medium der Malerei zu bringen. An diesem Punkt wird klar, welche entscheidende Bedeutung die Beschäftigung mit afrikanischer Skulptur für den Künstler hatte. Sie ermöglichte ihm eine neue Herangehensweise an die Malerei und einen neuen thematischen Bilderschatz. Das Werk *„Livingstone“* kann somit als der Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst (insbesondere mit afrikanischer Skulptur) gesehen werden. Die Komposition wird von einem Kopf dominiert, besonders auffällig ist seine skizzenhafte Darstellung, die im Kontrast zum ausgearbeiteten Hintergrund steht. Die Gesichtszüge fehlen, nur eine vertikale Linie deutet den Nasenrücken an, das Gesicht als solches ist dank der Augen erkennbar. Die afrikanischen Einflüsse sind in erster Linie an der Gestaltung des Kopfes sichtbar: Die Form, die überdimensionale Gestaltung der Augen und das Weglassen der übrigen Gesichtspartien erinnern an afrikanische Skulptur.

Diese Technik entwickelte der Künstler weiter, seine Kompositionen orientierten sich vom Bildaufbau und von der Formenumsetzung her immer stärker an Skulptur, wie es das Bild *„Amarillo“* zeigt (Abbildung 30). Das Werk entstand 2004 und zeigt bereits die fortschreitende bildhauerische Gestaltung von Mamàns Bildern:

> *„Elle personnalise bien les réalisations d'aujourd'hui. Les éléments sont ici épurés. Verticalité, frontière de figuration, symbolisme du groupe humain, contraste sculptural sont tous présents pour servir le battement de la composition.“*

30. Georges Mamàn: „Amarillo“. 81 x 100 cm, 2004.

Auffällig dabei sind die immer stärker in den Vordergrund tretenden Formen afrikanischer Skulptur, und nicht nur die vertikalen Strukturen. Die Formen dominieren die Komposition, zeigte der Künstler in seinen Bildern bis zu diesem Zeitpunkt leicht abstrahierte Gesichts- und Körperformen, so verlieren sie nun an Bedeutung zugunsten eines plastischen Aufbaus. Körperformen werden skizzenhaft angedeutet, sie bilden nun vertikale Markierungspunkte der Bilder und geben die Grundstruktur wieder.

Zur Presserezeption des Werkes von Georges Mamàn kann an dieser Stelle keine Aussage getroffen werden, da keine entsprechenden Berichte vorhanden waren. Der Künstler nahm 2006 zum ersten Mal mit einer Bilderserie, in der *Galerie Studio 261* ausgestellt, an den *Rallye-Expos* teil, insofern wurde er im Pressematerial der Organisation Vues d'Afrique im sogenannten *„Passeports de Rallye-Expos"* vorgestellt. Die Galerie selbst gab einen kleinen Ausstellungskatalog von Georges Mamàn heraus, dieser beinhaltete jedoch keine Analyse beziehungsweise Beschreibung seiner Bilder, sondern lediglich Abbildungen. Diese Präsentation seiner Werke offenbart nur ungenügend die afrikanischen Elemente der Bilder. In der ersten Präsentation im Rahmen der *Rallyes-Expos* wurde das Werk von Georges Mamàn in einem afrikanischen Kontext präsentiert, der Betrachter sah auf diese Weise Mamàns Werk in Verbindung mit Afrika. Jedoch war diese Verbindung sehr allgemein gehalten und zeigte nicht die wirkliche Dimension des Werkes von Georges Mamàn. Die Bedeutung afrikanischer Kunst und Skulptur für die Moderne wurde zu einer allgemeinen Auseinandersetzung mit Afrika vereinfacht, zu einem Beleg für ein Afrika thematisierendes zeitgenössisches Kunstschaffen.

Georges Mamàn versucht, afrikanische Elemente in abstrakten Kompositionen einzubinden. Er verzichtet sowohl auf Landschafts-, Tier- oder Menschenporträts, die Werke spiegeln seine Impressionen des afrikanischen Kontinents. Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen afrikanischen Künstlern in Québec versucht Georges Mamàn nicht in seinen Bildern Afrika zu idealisieren oder zu ästhetisieren (wie es der Fall bei zahlreichen Landschaftsbildern oder Menschendarstellungen ist), sondern ausgehend von seinen Kenntnissen der afrikanischen Kunst (insbesondere der Skulptur) neue Kompositionen zu schaffen.

#### 5.2.2.2 Léonel Jules

Léonel Jules gehört zu haitischen Künstlern, die ihr Werk der Thematisierung Afrikas gewidmet haben. Obwohl der Künstler nicht direkt aus Afrika stammt, so bezeichnet er sich seiner *„origines“*, also seiner Herkunft wegen als Afrikaner. Léonel Jules wurde in Montréal geboren und wuchs in Québec auf, der Künstler genoss eine Ausbildung im Fach der plastischen Kunst an der *Université du Québec à Montréal.*[502] Ab dem Ende der 80er Jahre war Léonel Jules aktiv in der Kunstszene in Québec und stellte in zahlreichen Galerien und Kulturzentren aus. Zu den künstlerischen Aktivitäten von Léonel Jules zählen auch Schulprojekte, im Rahmen dieser arbeitete der Künstler mit ausgewählten Schülern an Wandgemälden, das letzte Wandgemälde wurde vom *Musée d'art contemporain* in Montréal am *Festival Montréal en Lumière* im Februar 2005 präsentiert.[503]

Der Stil der Gemälde von Léonel Jules veränderte sich seit den 90er Jahren von gegenständlicher Malerei zu abstrakten und kubistischen Kompositionen. Der Künstler inspirierte sich am Anfang seiner Laufbahn von karibischen Landschaften, wie im Bild *„Éducation universelle“* von 1999 (Abbildung 31).

Zwei afrikanische Kinder und ein Erwachsener sind von hinten auf einer Bank vor einem Tisch zu sehen, sie beugen ihre Köpfe und scheinen in Studien vertieft zu sein. Die Szene spielt unter freiem Himmel, neben der Bank befinden sich Palmen und über der Gruppe ist ein Sternenhimmel angedeutet. In erster Linie wollte der Künstler den Akt des Lernens thematisieren: Generationen welche voneinander und miteinander lernen. Weiter könnte dieses Lernen als ein Mittel um der Armut zu entkommen interpretiert werden. Die Kinder und der Erwachsene sind in Studien vertieft, dank der Lektüre können sie geistig die Grenzen der ärmlichen Verhältnisse verlassen und ihren Gedanken im Universum den freien Lauf lassen. Das Gemälde zeigt dem Betrachter die Bedeutung der Schulbildung für afrikanische Kinder und Erwachsene. Die Bezüge in diesem Bild zu Afrika werden durch die Hautfarbe der dargestellten Personen und durch die Natur in Form von Palmen sichtbar, allerdings könnten diese Elemente auch aus dem karibischen Raum stammen.

Das Gemälde *„Héritage du cubisme“* aus dem Jahr 2004 zeigt eine andere Auseinandersetzung des Künstlers mit afrikanischer Kunst und demonstriert die Hinwendung zur abstrakten Malerei (Abbildung 32). Das Gemälde ist formal in zwei Bereiche unterteilt: Auf der linken Seite ist ein Drittel des Gemäldes durch eine horizontale Linie vom anderen Teil getrennt. Dieses Drittel zeigt eine abstrahierte afrikanische Maske, sie ist nur der groben

[502] Jules, Léonel: Informations générales. In: http://www.leoneljules.com/Biographie.html, am 18.06.2007.
[503] Jules, Léonel: L'art au mur 2006-2007. In: http://www.leoneljules.com/, am 18.06.2007.

Form nach als solche zu erkennen. Dieser Teil steht für die Inspirationsquelle Afrika, für die Wurzeln des Kubismus, welche im anderen Teil des Bildes thematisiert sind. Dieser besteht aus einer kubistischen Vase, umgeben von einem farbigen und abstrakten Rahmen. Léonel Jules wollte mit diesem Gemälde die Aktualität afrikanischer Kunst unterstreichen, indem er den Einfluss dieser auf die europäische Malerei (Kubismus) zeigte.

31. Léonel Jules: „Éducation universelle“. Acryl, 16 x 20 cm, 1999.

Die kubistischen Einflüsse sind eines der zentralsten Themen im aktuellen Werk des Künstlers, seine abstrakten Kompositionen sollen keine direkten Bezüge zu Afrika beziehungsweise zum karibischen Raum schaffen, sondern die Modernität des Kontinents demonstrieren.

Die Präsentation der Werke von Léonel Jules in der Presse erfuhr eine Verstärkung der ästhetisierenden Dimension, wie es der Fall beim Bericht von Laurent Almaric war.[504]

32. Léonel Jules: „Héritage du cubisme“. Acryl, 24 x 32 cm, 2004.

Der Autor erklärte am Anfang seines Berichtes den Kontext der Gruppenausstellung *„Mawon, Marroon, Cimarron, Marron“*, hierbei wurde der Leser mit der Problematik der Sklaverei konfrontiert. Anschließend setzte der Autor mit der Beschreibung jeden teilnehmenden Künstlers fort, zu Léonel Jules erschien folgender Text:

> *„Figurative, expressioniste ou abstraite, chacune des toiles offre sa propre règle de lecture. Toutes ont en commun un travail de la matière et de l'espace avec une référence persistante aux signes, qu'ils soient abstraits, sacrés, tribaux ou ancestraux. Ainsi, Léonel Jules, Haïtien, part de signes abstraits, d'écoulements de peinture, de morceaux de matières picturales ou de calligraphies, pour nourrir son art. „C'est en travaillant dans la spontanéité et sur le hasard des formes que j'ai le plus de plaisir.*

[504] Almaric, Laurent: Les entrailles caraïbes. In: Montréal, La Presse 23. Dezember 1995, S. D15.

*Pour moi, c'est le geste libre qui exprime l'identité du créateur“ dit-il. Cet original qui vit à Montréal depuis 21 ans, prend un malin plaisir à mettre en exergue les jeux d'ombres et de lumières pour dédoubler son œuvre à volonté. Geste et séduction, une peinture acrylique sur plexiglas, est de ces oeuvres que l'on peut s'approprier à volonté. Il suffit de tourner autour et celle-ci s'anime pour adopter l'expression que veulent bien lui donner nos yeux.“*[505]

Laurent Almaric deutete in dieser Beschreibung die Bedeutung Afrikas für den Künstler an, indem er es als die Inspirationsquelle des Künstlers bezeichnete, und dabei Zeichen erwähnte, welche heilig sind und einen Stammes– oder Vorfahrenkontext haben sollen. Dem Leser wurde auf diese Weise aber nicht vermittelt, dass insbesondere die Aktualität afrikanischer Kunst (in Form von Kubismus) für Léonel Jules eine Bedeutung hat. Weiter fuhr der Autor fort, indem er die ausgestellten Bilder zu abstrakten Erlebniskompositionen ästhetisierte. Der anfängliche Kontext der Ausstellung, der den Betrachter mit Sklaverei konfrontieren sollte, wurde zugunsten einer ästhetischen Beschreibung aufgegeben, einer Auseinandersetzung mit kompositorischen Elementen der Werke. Aufgrund des Hervorhebens der ästhetischen Elemente der Werke wurden die Bezüge zu Afrika nur ansatzweise offenbart.

Eine exotisierende Präsentation der Werke von Léonel Jules ließ sich beim Artikel von Rosette Pipar[506] finden. Die Autorin wählte als Überschrift den Einzug von Exotismus in den Motorsport mittels der Gemälde von Léonel Jules, diese lautete: *„La Légende des Villeneuve – un fond d'exotisme haïtien au service du sport automobile“*. In einer Serie stellte der Künstler einige bekannte Rennfahrer dar, darunter die Rennfahrer Jacques und Gilles Villeuneuve. Die Gemälde zeigten Porträts der erwähnten Fahrer, exotische Elemente ließen sich eigentlich gar nicht finden. Die Autorin exotisierte diese Gemälde wegen der Herkunft des Malers, dieser Bezug war in ihrem Artikel die einzige Erklärung für die Wahl ihrer Überschrift. Im Bericht selbst ging die Autorin auf die Vorgeschichte der Gemäldeserie ein und erklärte Léonel Jules Erfahrungen mit dem Motorsport, weiter versuchte sie Parallelen zwischen dem Werk von Jason Pollock und dem Werk von Léonel Jules zu finden. An keiner Stelle dieses Artikels ließen sich Hinweise auf Afrika finden. Somit bildete lediglich die Überschrift eine Einordnung der Arbeiten des Künstlers als haitischer Exotismus.

---

[505] Almaric, Laurent: Les entrailles caraïbes. In: Montréal, La Presse 23. Dezember 1995, S. D15.

[506] Pipar, Rosette: La Légende des Villeneuve – un fond d'exotisme haïtien au service du sport automobile. In: Le Collectionneur, Volume IX, Nummer 34, Ausgabe Mai 1996.

Bei den Arbeiten von Léonel Jules kann nicht von selbstexotisierenden Darstellungen gesprochen werden, auch wenn im letzterwähnten Beispiel diese als exotische Arbeiten präsentiert wurden. Vielmehr bedeuten die Gemälde des Künstlers eine Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe Afrikas, welches sich auch außerhalb des Kontinents zeigt. Der Künstler strebt mittels abstrakter Kompositionen eine Auseinandersetzung mit der Modernität afrikanischer Kunst und deren Einflüsse auf afrikanische Nachfahren an, darunter sind auch die Einwohner Haitis gemeint. Das wurde nur unzureichend in der Presse dargestellt, die meisten Verweise auf die afrikanischen Elemente im Werk von Léonel Jules geschahen durch die Erwähnung der haitischen Herkunft des Künstlers. Dieser verallgemeinernde Prozess, die Arbeiten eines Künstlers nahezu immer in derselben Weise zu präsentieren, zeigte sich bereits bei den Presseberichten über Dominique Blain und Raymond Furlotte. Es ist wahrscheinlich, dass dieser Prozess von den Autoren angewandt wurde, um beim Publikum einen gewissen ‚Wiedererkennungswert' der Künstler zu schaffen und die damit verbundene Erwartungshaltung der Leser zu erfüllen.

Die Werke der Künstler Georges Mamàn und Léonel Jules demonstrieren den Verlust der selbstexotisierender Dimension in Werken afrikanischer Künstler. Die beiden Künstler bedienen sich nicht sogenannter ‚exotischer' Bilder von Afrika, um beim Publikum das Bild des Kontinents hervorzurufen. Afrikanische Kunst dient vielmehr als Inspirationsquelle für eine Auseinandersetzung mit der Modernität afrikanischer Kunst, afrikanische Elemente werden in abstrakte Kompositionen eingefügt und bedürfen teilweise näherer Erläuterungen, damit das Publikum diese Bilder mit Afrika verbinden kann. Der Verlust der selbstexotisierenden Dimension liegt in dem bewussten Verzicht auf gängige afrikanische Motivik (wie sie in den Werken, welche in *Festival Nuits d'Afrique* oder in *Festival Vues d'Afrique* präsent sind) und in einer Hinwendung zur abstrakten Malerei. Diese beiden Faktoren erlauben den Künstlern, die Aktualität und Modernität afrikanischen Kunstschaffens zu dokumentieren. Gemeinsam mit Werken von zeitgenössischen Künstlern aus Québec wie Dominique Blain oder Trevor Gould kann festgestellt werden, dass der Kontinent Afrika in vielen Facetten dem Publikum in Québec präsentiert wurde.

# 6. Fazit

Obwohl die Weltausstellung von 1967 in Montréal für Québec ein sehr bedeutendes Ereignis gewesen ist, kann zu diesem Zeitpunkt noch von keinem wirklichen Beginn einer intensiven Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst gesprochen werden. Die Gründe dafür liegen in den Präsentationsformen afrikanischer Kunst im Rahmen der *Expo'67*. Vordergründig war bei allen Präsentationen an der Weltausstellung der Unterhaltungsfaktor. Dieser Unterhaltungsfaktor kann als die wichtigste Eigenschaft der Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts gewertet werden, die *Expo'67* repräsentierte in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Falls afrikanische Kunst an der Weltausstellung in Montréal präsentiert wurde, wie es im Rahmen der Kunstausstellung *„Exposition internationale d'œuvres d'art"* geschah, so wurden die Exponate den Besuchern unter anthropologischen und kontextgelösten Aspekten präsentiert. Letzteres ist eine Präsentation, welche nicht die Besonderheiten afrikanischen Kunstschaffens betonen sollte. Afrikanische Kunst wurde anthropologisch präsentiert, indem sie als Beleg für die Vielfalt menschlichen Könnens dienen sollte. In diesem anthropologischen Präsentationsrahmen wurden die Exponate eingebettet. Ausstellungsobjekte aus verschiedenen Kulturräumen der Welt wurden thematisch in Gruppen geordnet, ohne detailliert die Bedeutung der Objekte zu erläutern. Diese Präsentationsform erlaubte lediglich eine Rezeption afrikanischer Kunst als einen Teil des globalen Kunstschaffens.

Die Präsentationen in den Pavillons afrikanischer Teilnehmer boten ebenfalls unzureichende Auseinandersetzungen mit afrikanischer Kunst. Die afrikanischen Präsentationen an der *Expo'67* wiesen selbstexotisierende und vermarktende Dimensionen auf. Ziel dieser Präsentationen war es, die Teilnehmer so positiv wie möglich und für potentielle Investoren so interessant wie möglich darzustellen. Um diese Eindrücke zu erwecken griffen die afrikanischen Teilnehmer zu selbstexotisierenden Präsentationen: In den Pavillons wurden die jeweiligen Staaten idealisiert präsentiert, dies entsprach in keiner Weise den realen politischen und wirtschaftlichen Umständen. Ein Beispiel für diese selbstexotisierende Idealisierung stellt der Pavillon von Äthiopien dar. Das Land wollte seinen royalen Reichtum in den Vordergrund stellen. Die Konzentration auf die Glanzleistungen des Königreiches verharmloste die tatsächliche Armut und die wirtschaftlichen Probleme Äthiopiens.

In den Pavillons selbst wurden vermeintlich typische Produkte des jeweiligen Landes als Versatzstücke einer fremden Kultur dem kanadischen Publikum geboten, stets dazu gedacht,

das ’harmonische’ Bild des Landes zu vervollständigen. Afrikanische Kunst wurde als ein typisches Landesprodukt, das Faszination auf die Ausstellungsbesucher ausüben sollte, präsentiert. Soweit dem erhaltenen Material zu entnehmen war, so wurden die Kunstobjekte aus dem Kontext gerissen präsentiert. Die Objekte wurden ohne Erläuterungen in Form von Beschriftungen oder Tafeln präsentiert, wie es bereits bei der *Exposition internationale de l’oeuvre d’art* geschah. Sie wurden weder nach Entstehungsdatum noch nach Ursprungsgebiet sortiert, sondern zu den anderen ’typischen’ Landesprodukten (wie zum Beispiel zu Rohstoffen) zugefügt. Unter diesen Umständen wurde afrikanische Kunst als ein Exportprodukt rezipiert, die Bedeutung derselben konnte nur mangelhaft oder gar nicht wahrgenommen werden.

Unmittelbar nach der Weltausstellung wurde 1969 im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal die Ausstellung *„L’Art du Congo“* veranstaltet. Sie ist somit die erste Ausstellung afrikanischer Kunst unmittelbar nach der *Expo’67*. Die einzige Gemeinsamkeit, welche diese Ausstellung mit der *Expo’67* hatte, war der Kontext. Die Ausstellung *„L’Art du Congo“* wurde anlässlich des 70jährigen Jubiläums der Einweihungsfeier der Weltausstellung in Brüssel veranstaltet. Die Präsentationsformen afrikanischer Kunst unterschieden sich jedoch grundlegend. Bei der Ausstellung im *Musée des Beaux-Arts* konnten weder anthropologische noch kontextgelöste Präsentationen nachgewiesen werden. Afrikanische Kunst wurde im Rahmen dieser Ausstellung ausschließlich unter ethnologischen Aspekten präsentiert. Sie erweckte neben einer Auseinandersetzung mit der Kunst der verschiedenen Ethnien Kongos auch eine Auseinandersetzung mit der Bedeutung afrikanischer Kunst für die europäische Moderne. Der zweite Aspekt wurde vor allem durch den Ausstellungskatalog vermittelt. In den zur Ausstellung gehörenden Presseberichten wurde dieser Aspekt nicht berücksichtigt, den Lesern wurde ausschließlich die ethnologische Dimension der Ausstellung geboten. Ein Einfluss der *Expo’67* auf die Präsentationsformen dieser Ausstellung ist somit nicht nachweisbar.

Für die führenden Ausstellungen afrikanischer Kunst in der Phase der 70er Jahre kann zusammenfassend gesagt werden, dass der ethnologische Aspekt der Präsentationen im Vordergrund stand, Gemeinsamkeiten zu den Präsentationen an der Weltausstellung ließen sich ebenfalls nicht finden. Zu diesen Ausstellungen gehören die Ausstellung *„Images d’Afrique Noire“* (25. Mai bis 23. August 1974) im *Centre culturel de Pointe Claire* in Montréal und die Ausstellung *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe“* (15. Januar bis 22. Februar 1978) im *Musée d’art contemporain* in Montréal. Die Ausstellung *„Images d’Afrique Noire“* beinhaltete neben einer ethnologischen Präsentation Ansätze, afrikanische Kunst in

Verbindung mit zeitgenössischem Kunsthandwerk zu präsentieren. Parallel zur eigentlichen Ausstellung fand im *Centre culturel de Pointe Claire* eine Ausstellung zeitgenössischen Kunsthandwerks statt. Dieser Ansatz wurde aber im herausgegebenen Katalog nicht dargestellt, lediglich in der Presse wurden die Parallelen zwischen präkolonialer Kunst und zeitgenössischem Kunsthandwerk angesprochen. Die Ausstellung *„Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe“* bot thematisch eine Neuerung: zum ersten Mal wurden dem Publikum in Québec Bilder einer zeitgenössischen afrikanischen Gesellschaft präsentiert, dies geschah im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik im Alltagsleben der Ethnie Wodaabe.

Erst in der Phase der 80er Jahre kam es zu einem Aufgreifen der Präsentationsformen der Weltausstellung von 1967. Dies geschah in Form von Festivals, darunter fallen vor allem das *Festival Nuits d'Afrique* und das *Festival Vues d'Afrique*. Die Parallelen zur *Expo'67* sind nicht nur anhand des Unterhaltungsfaktors sichtbar, der bei den Festivals auch eine gewichtige Rolle spielte. Afrikanische Kunst wurde an den Festivals in der Phase der 80er Jahre als ein Rahmenprogramm präsentiert. Die daraus resultierenden Auseinandersetzungen mit afrikanischer Kunst beliefen sich auf einen Massenkonsum afrikanischer Kunstimitate und auf die Rezeption afrikanischer Kunst als Unterhaltungsrahmen für die Festivals. Wie bei der Weltausstellung 1967 beinhalteten diese Präsentationen exotische Dimensionen, indem ausgewählte Bereiche des afrikanischen Kunstschaffens gemeinsam mit musikalischen und filmischen Darbietungen beim Publikum das Bild eines faszinierenden Afrikas generieren sollten. Beim *Festival Vues d'Afrique* stand die Präsentation afrikanischer Kunst mehr im Vordergrund als beim *Festival Nuits d'Afrique*, wie aus den *Rallye-Expos* ersichtlich wurde. Dieser Präsentationsrahmen bot aber stets dieselbe Rezeption afrikanischer Kunst, unabhängig davon, ob es sich dabei um zeitgenössische Werke oder Ausstellungen präkolonialer Kunst gehandelt hat. Durch die Einbettung in einen Festivalkontext erhielten die ausgestellten Objekte einen sogenannten 'afrikanischen' Rahmen: Der Betrachter brachte die Kunstwerke in Verbindung mit dem Festival, selbst Kunstwerke, welche zunächst keine klaren afrikanischen Elemente zeigten, erhielten eine afrikanische Dimension.

Kennzeichnend sind für die Phase der 80er Jahre auch ein relativer Mangel an Gegenpräsentationen in Museen und ein Beginn des Aufgreifens afrikanischer Thematik in den Werken zeitgenössischer Künstler aus Québec. Lediglich eine Ausstellung afrikanischer Kunst wurde in jenem Zeitraum im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal veranstaltet. Hierbei handelt es sich um die Ausstellung *„Témoins de la Tradition“* (27. Januar bis 5. März 1989). Charakteristisch für diese Ausstellung war eine Hinwendung zu einer anthropologischen Präsentation und eine Integration einer intermedialen Präsentation der Exponate im Rahmen

der Ausstellung. Die intermediale Präsentation, hierbei handelte es sich um einen kurzen Film, sollte beim Besucher eine kulturvergleichende Auseinandersetzung über den Gebrauch afrikanischer Alltagsgegenstände hervorrufen. Als einer der ersten Künstler aus Québec, welcher Afrika in seinen Werken thematisierte, kann Pierre-Léon Tétreault gelten. Kennzeichnend für sein Werk ist zunächst eine Scheinauseinandersetzung mit Afrika. In dieser Schaffensphase hatte der Künstler noch keine eignen Erfahrungen in Afrika gemacht, die Auseinandersetzung mit afrikanischem Kontinent geschah mittels gegenständlicher Malerei, wie zum Beispiel Maskendarstellungen. Nach seinem ersten Aufenthalt begann der Künstler mit dem Umsetzen seiner Erfahrungen, indem er abstrakte und kritische Werke schuf.

Das Aufgreifen der afrikanischen Thematik in den Werken von Künstlern aus Québec setzte sich in der Phase der 90er Jahre fort, bis zum heutigen Zeitpunkt gelten Dominique Blain, Raymond Furlotte und Trevor Gould als die in diesem Bereich bekanntesten Künstler Québecs. Dominique Blain arbeitet im Bereich der politisch engagierten Kunst, der Betrachter soll für die politischen und wirtschaftlichen Probleme in Afrika sensibilisiert werden. Raymond Furlotte ist für seine satirischen Umsetzungen afrikanischer Thematik bekannt, der Künstler möchte den Betrachter mit vermeintlich klischeehaften Bildern von Afrika (in Form von Tier- und Menschendarstellungen) konfrontieren, um auf diesem Wege einen Bild von politischen und wirtschaftlichen Missstände in afrikanischen Staaten hervorzurufen. Trevor Gould behandelt in seinen Werken die Problematik der kolonialen Präsentationsformen Afrikas. Neben der Hinwendung einiger Künstler aus Québec zu afrikanischer Thematik ist ein Verlust der selbstexotisierenden Dimension in den Werken afrikanischer zeitgenössischer Künstler in Québec bedeutend. Hier wären insbesondere die Künstler Georges Mamàn und Léonel Jules zu erwähnen, die in ihren Werken eine Hinwendung zur abstrakten Thematik verfolgen. Beide Künstler setzen sich mit der Bedeutung und dem Erbe der afrikanischen Kunst für die Moderne auseinander.

Zusammenfassend kann zur Phase der 90er Jahre und zur gegenwärtigen Situation gesagt werden, dass diese von einer Vielzahl an Präsentationsformen afrikanischer Kunst geprägt sind. Standen in den 70er Jahren ethnologische Präsentationen im Vordergrund, welche in den 80er Jahren von Festivalaktivitäten und anthropologischen Präsentationsansätzen abgelöst wurden, so wird die heutige Situation von einer großen Vielzahl an Präsentationen beherrscht. Zunächst haben die Festivals weiter Bestand, es kann also nach wie vor von einer Präsentation

afrikanischer Kunst als Unterhaltungsrahmen gesprochen werden. Daneben kann nicht mehr von einheitlichen Präsentationen im Bereich der Museen gesprochen werden.

Bei der Ausstellung *„Vivre en Afrique“* (26. April bis 23. September 2001) im *Musée des Beaux-Arts* in Montréal handelte es sich um eine ethnologische Präsentation Angolas, bei der Ausstellung *„Afrique sacrée“* (ab dem 6. Juni 2006) im *Musée des Beaux-Arts* um eine ästhetisch-mystifizierende Darstellung afrikanischer Kunst. Im *Musée d'art contemporain* in Montréal wurde in den 90er Jahren zum ersten Mal afrikanische zeitgenössische Kunst präsentiert, es handelte sich dabei um die Ausstellung *„Pour la suite du Monde“* (26. Mai bis 11. November 1992). Im Rahmen dieser Gruppenausstellung wurden die Werke von Chéri Samba präsentiert, diese Präsentation verglich das zeitgenössische Schaffen von internationalen Künstlern, eine explizite Auseinandersetzung mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst war nicht beabsichtigt.

Neben diesen musealen Aktivitäten erlangten auch Ausstellungsaktivitäten außerhalb der Museen Bedeutung. Dazu wären in erster Linie die *Galerie Simon Blais* zu zählen, der Inhaber der Galerie veranstaltet seit dem Jahr 2003 jeden Sommer eine Ausstellung afrikanischer Gebrauchsgegenstände. Diese Präsentation war vor allem ästhetisierend, denn die ausgestellten Objekte wurden, wie an der Weltausstellung von 1967, kontextgelöst (ohne Beschriftungen und Erläuterungen) präsentiert. Im Bereich der zeitgenössischen Kunst war die Ausstellung *„Design made in Africa“* (12. Januar bis 26. Februar 2006) im *Centre de design de l'UQAM* bedeutend, zum ersten Mal wurden im Bereich des Design afrikanische Werke in Québec ausgestellt. Weiter gelten die Biennalen von Montréal als wichtige Plattformen für afrikanische Künstler, die Präsentation ihrer Werke an den Biennalen ermöglichte dem Publikum eine Rezeption des zeitgenössischen afrikanischen Kunstschaffens im Kontext von anderen zeitgenössischen Werken.

Diese vielschichtigen Präsentationen sowie die Tatsache, dass es bei afrikanischen Künstlern, welche in Québec leben, zu einem Loslösen von selbstexotisierenden Thematiken in ihren Werken kam, belegen eine folgenreiche Entwicklung der Präsenz Afrikas in der Kunstszene in Québec. Ein Vergleich mit Ausstellungen afrikanischer Kunst außerhalb von Québec soll die Frage klären, in wie fern die enorme Entwicklung in den 90er Jahren und der Gegenwart einer kulturpolitischen Besonderheit Québecs zuzuschreiben ist, oder einem zunehmenden Einfluss von Außen auf die Präsentationsformen in Québec.

Ein Vergleich mit internationalen Ausstellungen präkolonialer afrikanischer Kunst offenbart eine dominierende Präsenz ethnologischer Präsentationsformen, wie es der Fall bei der

Ausstellung *„Face of the Spirits – Masks from the Zaire Basin“* war. Diese Ausstellung fand vom 18. September bis 31. Dezember 1993 im Ethnographischen Museum in Antwerpen und vom 20. April bis 24. September 1994 im *National Museum of African Art* in Washington D.C. statt.[507] Der Ausstellungskatalog bestand neben den Abbildungen der ausgestellten Exponate aus 15 Aufsätzen, die sich mit den kulturellen und ethnologischen Gegebenheiten in Zaire befasst haben. Der Schwerpunkt dieser Aufsätze lag auf einer historischen Präsentation der auf dem Gebiet von Zaire lebenden Ethnien, ihren Kulturgepflogenheiten sowie ihren Gebrauch der Masken. Diese Präsentation wäre mit der Ausstellung *„L'art du Congo“* vergleichbar, die ebenfalls eine rein ethnologische Einbettung präkolonialer afrikanischer Kunst geboten hat.

Zu den führenden internationalen Ausstellungen zeitgenössischer afrikanischer Kunst zählt als erstes die Ausstellung *„Magiciens de la Terre“*. Diese Ausstellung fand vom 18. Mai bis 14. August 1989 im *Musée national d'art moderne*, im *Centre Georges Pompidou* und in *La Grande Halle – La Villette* in Paris statt[508], und kann als erste bedeutende internationale Ausstellung zeitgenössischer afrikanischer Kunst gedeutet werden. Im Rahmen dieser Ausstellung wurden nicht nur Werke afrikanischer Künstler ausgestellt. Unter den 104 teilnehmenden Künstlern befanden sich 17 Künstler aus Afrika südlich der Sahara.[509] Die Bedeutung dieser Ausstellung lag darin, Künstler jenseits der westlichen Kulturkreise gemeinsam mit westlichen Künstlern dem Publikum in Frankreich zu präsentieren, wie es Jean-Hubert Martin im Vorwort des Ausstellungskataloges beschrieb:

> *„Pourtant, de l'idée d'une enquête sur la création artistique dans le monde d'aujourd'hui, on pouvait imaginer de n'exposer que des auteurs non occidentaux, sachant que l'existence de l'art dans nos centres ne fait pas de doute. C'était persister à mettre ces créateurs dans un ghetto, dans une catégorie ethnographique de survivance archaïque issue des expositions coloniales, alors qu'il importe d'affirmer leur existence dans le présent. Des dialogues et tous les types de communication entre ces individus peuvent avoir lieu à l'occasion de l'installation de l'exposition et déboucher sur des échanges qui restent une des grandes surprises de l'entreprise. Des artistes occidentaux ne semblaient devoir participer au projet, car lorsque se posèrent les premières questions sur des oeuvres n'appartenant pas à nos circuits (Aborigènes*

[507] Herreman, Frank; Petridis, Constantijn: Face of the Spirits – Masks from the Zaire Basin. Trevuren, Royal Museum of Central Africa 1993.
[508] Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989.
[509] Ibid.

*australiens, Kabakoo, etc.), c'est de la part des artistes et les soutiens les plus décisifs. A la faveur de cette ouverture d'esprit, il me sembla donc naturel d'en inclure certains à ce qui devenait une aventure."*[510]

Diese Ausstellung sollte eine vergleichende Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischem Kunstschaffen in sogenannten Entwicklungsländern und mit dem westlichen zeitgenössischen Kunstschaffen beinhalten. Die Kriterien, nach welchen die Künstler weltweit ausgewählt wurden, orientierten sich zunächst an der Thematik der Werke:

*„Tous ces objets, d'ici ou d'ailleurs, ont en commun d'avoir une aura. (...) Ils sont destinés à agir sur le mentant et les idées dont ils sont le fruit. Ils sont les réceptacles de valeurs métaphysiques. Ils communiquent un sens."*[511]

Weitere Kriterien für die Auswahl waren die Originalität und das Innovationspotential der Werke, die Beziehung des Künstlers zu seinem sozialen Umfeld sowie die im Werk sichtbaren Intentionen des Künstlers. Ausgeschlossen waren von dieser Ausstellung dekorative Gegenstände und Kunsthandwerk.[512] Ausgewählt wurden die Künstler, indem ihre Ateliers besichtigt wurden.[513] Ziel dieser Ausstellung sollte somit nicht nur eine Gegenüberstellung westlicher und nicht westlicher Künstler sein, sondern eine Visualisierung der künstlerischen Vielfalt, welche von Kontinent zu Kontinent unterschiedliche Formen annehmen kann:

*„L'exposition entend montrer la diversité de la création et ses multiples directions. De même, l'exposition évite les rapprochements formels, les artistes qui tirent leur inspiration de „primitivisme" ont en général été écartés, ainsi que les peintres qui parent leurs toiles de quelques signes empruntés à l'art africain ou à quelque autre „art premier"."*[514]

---

[510] Martin, Jean-Hubert: Préface. In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989, S. 8.
[511] Ibid.
[512] Ibid, S. 9.
[513] Ibid, S. 10.
[514] Martin, Jean-Hubert: Préface. In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989, S. 9.

Damit beim Publikum ein Vergleich über die genannte Vielfalt entstehen konnte, wurde für die Ausstellung eine spezielle Struktur entwickelt. Diese wurde von Aline Luque[515] entwickelt und sah eine schrittweise Einführung in die Thematiken der ausgestellten Werke und eine Einführung in das soziokulturelle Umfeld der teilnehmenden Künstler. Die Ausstellung gliederte sich in 16 Bereiche:

1. *„En supposant qu'au commencement tout soit héroïque"*
2. *„Le sens du signe est-il déjà là?"*
3. *„Cicatrices et origines? Il doit raconter des histoires"*
4. *„Est-ce que le décor fait le mur?"*
5. *„Echos suspendus entre deux corps hypothétiques"*
6. *„Sommes-nous tous capables du délit d'initié?"*
7. *„Est-ce que les dieux t'expliquent, ou t'inventent?"*
8. *„Spéculaires de l'infini"*
9. *„Il le signe, est-ce que tu le crois?"*
10. *„Il te voit: qu'en penses-tu? Il te pense: que vois tu?"*
11. *„Quelles histoires pour avant?"*
12. *„Quelle critique? Pourquoi?"*
13. *„Est-ce que l'un des deux ne s'abîme pas déjà?"*
14. *„Deux parcours: il faut déjà choisir, qui en a le pouvoir?"*
15. *„Il se souvient pourtant de certaines guérisons"*
16. *„Il oublie la mort"*

Wie aus dieser Gliederung ersichtlich wird, so wurden die einzelnen Ausstellungsbereiche nach Themen und Fragen benannt, die beim Betrachten der ausgestellten Werke entstehen konnten. Die Gliederung der Ausstellung hatte somit eine themenorientierte Struktur. Werden die einzelnen Bereiche gemeinsam betrachtet, so entsteht ein Bild der gesamten Ausstellungsthematik mit all ihren Dimensionen.

Im Ausstellungskatalog befanden sich neben Abbildungen der ausgestellten Werke auch Aufsätze, welche den Zweck haben sollten, die Bedeutung nicht-westlicher zeitgenössischer Kunst zu erläutern. Zu diesen Aufsätzen zählte zunächst ein persönlicher Erfahrungsbericht von Mark Francis. In diesem Aufsatz sprach der Autor von seinen Erlebnissen bei der Suche

[515] Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989, S. 12.

nach Künstlern bei den Navajos.[516] Anschließend befand sich ein Bericht von André Magnin über seine Erfahrungen bei den Makondé-Bildhauern in Mozambique[517], weiter erläuterte Pierre Gaudibert den Kontext der Ausstellung:

> *„L'exposition traduit un autre signe annonciateur: pas plus que les peuples dudit tiers monde ne se veulent objets de l'histoire, mais créateurs de modernités et de civilisations, sujets d'une histoire véritablement humaine à inventer, les artistes de plus en plus nombreux issus de ces régions du monde ne s'acceptent plus objets anonymes de vitrines, mais revendiquent individualités contemporaines créatrices à part entière demandant à être reconnues internationalement, c'est à dire universellement."*[518]

Erneut wird aus diesem Zitat ersichtlich, dass die Ausstellung *„Magiciens de la Terre"* dem Publikum eine neue Rezeption nicht-westlicher zeitgenössischer Kunst bieten sollte. Die ausgestellten Objekte sollten nicht mehr als anonyme Belege fremder Kulturen präsentiert werden, sondern als gleichwertige Beiträge zum zeitgenössischen Kunstschaffen.
Fortgefahren wurde im Ausstellungskatalog mit einem Aufsatz von Thomas McEvilley, der Autor erläuterte die Funktion einer Ausstellung, mit dem Schwerpunkt auf der Ausstellung *„Magiciens de la Terre"*.[519] In diesem Bericht wurde wieder die Bedeutung von *„Magiciens de la Terre"* als die erste Visualisierung nicht-westlicher zeitgenössischer Kunst auf europäischem Boden unterstrichen. Der anschließende Beitrag von Homi Bhabha bot Überlegungen zur Kulturtheorien[520], abgeschlossen wurde der Aufsatzteil vom Beitrag von Jacques Souillou, der die Problematik der Beziehungen zwischen primitiver Kunst und westlicher Kunst erklärte.[521]

---

[516] Francis, Mark: True Stories, ou Carte du monde poétique. In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989.
[517] Magnin, André: 6°48' Sud 38°39' Est. In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989.
[518] Gaudibert, Pierre: La planète tout entière, enfin... . In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989, S. 16f.
[519] McEvilley, Thomas: Ouverture du piège: l'exposition postmoderne et „Magiciens de la Terre". In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989.
[520] Bhabha, Homi: Hybridité, hétérogénéité et culture contemporaine. In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989.
[521] Souillou, Jacques: Ravissantes périphéries. In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989.

Nach diesem Aufsatzteil befand sich im Katalog ein Abbildungsteil, bestehend aus diversen Fotografien, Artikeln und Buchauszügen. Bernard Marcadé stellte diesen Teil zusammen[522], er gliederte sich in 19 Bereiche:

1. *Un monde avant le péché originel.*
2. *„Tout l'Occident pense le passé sur le monde du regret et le présent sur celui de la chute".*
3. *Cannibales – anthropophages – coupeurs de têtes...et.*
4. *La maladie infantile du primitivisme.*
5. *„Je hais les voyages et les explorateurs".*
6. *Quinze jours d'exploration – six mois de conférence.*
7. *Entre le premier chez les primitifs.*
8. *„En somme, c'est la zone tempérée qui a servi de théâtre pour le spectacle de l'histoire universelle".*
9. *Noir et blanc.*
10. *Les cowboys et les Indiens.*
11. *„Être soi-même une partie de ce tableau plein de mouvement et de lumière".*
12. *Ne visitez pas l'Exposition coloniale!.*
13. *La maison du jour.*
14. *Impressions d'Afrique et Lettres persanes.*
15. *L'Orient de l'esprit.*
16. *Atlas à l'usage des artistes et des militaires.*
17. *Debout les damnés de la terre.*
18. *Totems et tabous.*
19. *„Le culte des marchandises se pratique tout aussi bien en Mélanésie qu'à Beaubourg".*

In diesen 19 Bereichen wurden thematisch passend Fotografien und diverse Zitate sowie Auszüge aus der Presse oder Literatur zusammengestellt, sie wurden ohne Kommentare des Autors präsentiert, und sollten als Zeugen der vergangenen Beziehungen zwischen den westlichen Ländern und den sogenannten Entwicklungsländern dienen und den Leser auf

[522] Marcadé, Bernard: L'autre, ce grand alibi. Généalogie – en forme de fable visuelle et textuelle – de nos rêves et de nos chimères, de nos grandeurs, de nos petitesses, de nos attirances et de nos répulsions. In: Centre Pompidou: Magiciens de la Terre. Paris, Éditions du Centre Pompidou 1989.

Stereotype aufmerksam machen, welche die westlichen Kulturen gegenüber anderen Kulturen entwickelt hatten.

Besonders im letztgenannten Teil des Ausstellungskataloges offenbart sich die zentrale Thematik. *„Magiciens de la Terre“* sollte nicht nur als eine komparative Ausstellung gesehen werden, sondern als ein Versuch, Werke nicht-westlicher Künstler (stellvertretend für nicht-westliche Kulturen) aufzuwerten. Das geschah mittels Präsentationsformen, welche die Werke als gleichwertige Beiträge zum zeitgenössischen Kunstschaffen präsentierten und auf einen ethnologischen Präsentationsrahmen verzichteten.

Der direkte Einfluss dieser Ausstellung auf die Präsentationsformen Afrikas in der Kunstszene in Québec ist bei der Ausstellung *„Pour la suite du monde“* zu sehen, die drei Jahre nach *„Magiciens de la Terre“* veranstaltet wurde. Parallelen gibt es bei der Einbettung afrikanischer zeitgenössischer Kunst innerhalb des globalen Kunstschaffens. Bei der Ausstellung *„Pour la suite du monde“* wurde nur ein Künstler aus Afrika ausgestellt, jedoch ähnelten die Präsentationsformen seiner Werke stark den Präsentationsformen von *„Magiciens de la Terre“*. Bei beiden Ausstellungen wurde afrikanische Kunst als gleichwertig der westlichen Kunst präsentiert, die Herkunft des Künstlers spielte eine zweitrangige Rolle.

Sechs Jahre nach der Ausstellung *„Magiciens de la Terre“* fand die Ausstellung *„Seven Stories about Modern Art in Africa“* statt. Organisiert wurde sie von der *Whitechapel Art Gallery* in London, wo sie vom 27. September bis 26. November 1995 stattfand. Weiter wurde die Ausstellung in der *Malmö Konsthall* in Malmö ausgetragen (27. Januar bis 17. März 1996) und im *The Solomon R.Guggenheim Museum* in New York (15. Juni bis 15. September 1996).[523] Bei dieser Ausstellung wurde ausschließlich zeitgenössische afrikanische Kunst ausgestellt, und hatte folgendes Ziel:

> *„Notwithstanding such knowledge, this exhibition, Seven Stories about Modern Art in Africa, has been organised with the confidence that, by listening first to the personal viewpoints of distinguished African artists and curators, attention will be directed to serious achievements of artists, both those working as individuals and those who have contributed to the movements. (...) From this ever-widening exposure, it should follow that young audiences will become as familiar with and sympathetic to the visual arts in Africa as they now are with its music.“*[524]

[523] Déliss, Clémentine (Hrsg.): Seven Stories about Modern Art in Africa. London, Whitechapel 1995.

[524] Lampert, Catherine: Foreword. In: Déliss, Clémentine (Hrsg.): Seven Stories about Modern Art in Africa. London, Whitechapel 1995, S. 9.

Ziel dieser Ausstellung war es, den Bekanntheitsgrad zeitgenössischer afrikanischer Kunst zu erweitern und einen kunsthistorischen Überblick über die wichtigsten Künstler und Künstlerbewegungen Afrikas zu bieten. Dem Bild von einem anonymen Künstler, das bei Präsentationen präkolonialer afrikanischer Kunst vorherrschend war, sollte die Individualität zeitgenössischer Künstler gegenüber gestellt werden. Die Ausstellung sollte den Betrachter in die Gegebenheiten afrikanischer zeitgenössischer Kunstszene einführen und eine Auseinandersetzung mit den Besonderheiten dieser hervorrufen. In diesem Sinne wurde der Ausstellungskatalog als ein Nachschlagewerk zur zeitgenössischen afrikanischen Kunstszene gestaltet. Der Katalog gliederte sich in drei Teile: aus einer Einleitung (aus drei Vorworten bestehend), aus einem Teil genannt *„Seven Stories“* (Vorstellung der teilnehmenden Künstler) und schließlich aus dem Teil *„Recollections“* (Präsentation der Geschichte zeitgenössischer Kunst in Nigeria, Senegal, Sudan, Äthiopien, Südafrika, Kenia und Uganda). Im gesamten Katalog befanden sich nicht nur Abbildungen der ausgestellten Werke, sondern auch Fotografien von anderen Werken afrikanischer Künstler sowie von Aufnahmen von Ateliers.

Einflüsse dieser Ausstellung auf die Präsentationsformen Afrikas in der Kunstszene Québecs lassen sich nur bedingt nachweisen. Dies liegt in erster Linie daran, dass bis zum Zeitpunkt der Untersuchung keine Ausstellung afrikanischer zeitgenössischer Kunst in Québec stattgefunden hat. Die einzige Ausstellung, welche vom Aufbau her als ähnlich bezeichnet werden könnte, ist die Ausstellung *„Design made in Africa“*, die 2006 ausgetragen wurde. Bei dieser Ausstellung wurden die Künstler ebenfalls nach geographischer Unterteilung Afrikas präsentiert: Das heißt, dass ihr Herkunftsland eine Rolle gespielt hat, ihre Herkunft war der Grund für die Teilnahme an der Ausstellung. Im Unterschied zu „*Seven Stories“* wurde jedoch dem Publikum kein kunsthistorischer Überblick über die Entwicklung der zeitgenössischen Kunstszene in Afrika geboten, die Exponate unterschieden sich ebenfalls. Bei der Ausstellung *„Design made in Africa“* wurden Gebrauchsgegenstände wie Möbelstücke und Geschirr ausgestellt, wo hingegen die Ausstellung *„Seven Stories about Africa“* Kunstobjekte präsentierte.

Die Ausstellung zeitgenössischer Kunst, die am besten die Entwicklung der Präsentation Afrikas seit den 90er Jahren wiederspiegelt, ist *„Africa Remix – l’art contemporain d’un continent“*. Diese Ausstellung wurde vom 27. April bis 7. November 2004 im Museum Kunst Palast in Düsseldorf, vom 10. Februar bis 17. April 2005 in der *Hayward Gallery* in London, vom 25. Mai bis 8. August 2005 im *Centre Georges Pompidou* in Paris und vom April bis

Juni 2006 im *Mori Art Museum* in Tokyo ausgetragen.[525] Ziel dieser Ausstellung war erneut eine Präsentation afrikanischer zeitgenössischer Kunst, jedoch im Rahmen einer anderen Einbettung als dies der Fall bei den vorhergehenden genannten Ausstellungen war:

> *„L'exposition „Africa Remix" est la première consacrée à l'art contemporain du continent africain dans son ensemble, par-delà les clivages géographiques, ethniques, religieux ou politiques que nous connaissons. Elle ne nous donne pas une vision exhaustive de ce continent, mais une image riche et diversifiée. „Africa Remix" invite à lire l'Afrique à travers l'œil des artistes africains, à entrevoir leurs interrogations, leurs doutes et leurs espoirs sur ce continent, terre de leurs racines."*[526]
>
> *„Le propos de cette exposition n'est pas historique. Elle ne cherche pas à reconstituer la chronologie d'une évolution qui s'est déroulée durant quelques décennies. Elle s'emploie à montrer un état de la création africaine dans ses développements les plus récents, sans pour autant faire l'impasse sur une génération plus âgée qui a l'avantage d'avoir acquis quelque reconnaissance dans les circuits de l'art contemporain. (...) L'exposition mélange les autodidactes et les „branchés". Elle tient compte d'une nécessaire répartition géographique sur l'ensemble du continent: Afrique subsaharienne aussi bien qu'Afrique du Nord."*[527]

Zum ersten Mal wurde im Ausstellungskatalog nicht nur Kunst präsentiert und die kunsthistorische Entwicklung dieser erläutert. Bei der Ausstellung *„Africa Remix"* wurde dem Publikum im Katalog weiter eine Präsentation des gesamten künstlerischen Schaffens Afrikas geboten, darunter sind die Musik- und Modeszene sowie das Filmschaffen gemeint. Aus diesem Grund gliederte sich der Katalog folgender Maßen: Nach einem Einleitungsteil, welcher aus Vorworten der zuständigen Verantwortlichen bestand und den beabsichtigten Diskurs der Ausstellung erläuterte, folgte der Teil mit Essais. Dieser Bestand aus sechs Beiträgen: Der Beitrag *„La réception de l'art africain contemporain et son évolution"* von Jean-Hubert Martin war der Erörterung der kolonialen Einflüsse auf afrikanische Kunst sowie die Entwicklung diverser Kunstschulen gewidmet. Im Beitrag *„Afrique, expositions et peurs du noir..."* sprach David Elliott von der Rezeption afrikanischer Kunst und Afrikas außerhalb

---

[525] Centre Georges Pompidou: Africa Remix – l'art contemporain d'un continent. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2005.

[526] Desmaret, Thierry: Total, mécène de l'exposition „Africa Remix". In: Centre Georges Pompidou: Africa Remix – l'art contemporain d'un continent. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2005, S. 6.

[527] Martin, Jean-Hubert: La réception de l'art africain contemporain et son évolution. In: Centre Georges Pompidou: Africa Remix – l'art contemporain d'un continent. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2005, S. 27.

des Kontinents und der Entwicklung dieser vom Kolonialismus bis zur Gegenwart. *„L'Afrique commence au Nord"* von Abdelwahab Meddeb diente der Darstellung einer differenzierten Präsentation des afrikanischen Kontinents, darunter sind Ansätze gemeint, die den Norden Afrikas nicht unter dem Begriff ‚Afrika' erfassen. *„Made in Africa"* von John Picton bot dem Leser eine anthropologische Herangehensweise an die Entwicklung der Kunst in Afrika. Der Autor stellte die ersten Anfänge von künstlerischen Tätigkeiten in der Urzeit dar und beschrieb die kolonialen Beziehungen zwischen Europa und Afrika. Der Beitrag *„L'Afriche"* von Jean-Loup Amselle hinterfragte den Gebrach der Termini *„art africain"* und *„art africain contemporain"* und im Aufsatz *„Le multiplayer: initiatives d'artistes et rôle du curator"* von Clémentine Déliss wurden dem Leser persönliche Eindrücke der Autorin im Rahmen einer biographischen Rückschau auf ihre Erfahrungen mit afrikanischer Kunst präsentiert.

Der Bildteil des Kataloges war, wie die Aufstellung der Werke in der Ausstellung, in vier Bereiche gegliedert: *„Identité et histoire", „Corps et esprit", „Ville et terre"* und *„Mode, design et musique"*. Im ersten Bereich sollte der Betrachter in die afrikanische Identität und die Darstellung dieser in Verbindung mit der Geschichte Afrikas eingeführt werden:

> *„D'où cette évidence: l'Afrique d'aujourd'hui n'est rien d'autre que le fruit d'une histoire corrigée par d'autres. D'où l'impossibilité pour l'Africain de se penser, dans un premier temps, autrement qu'en réaction à autrui."*[528]

Sowohl in diesem als auch in den restlichen Abbildungsbereichen wurden die ausgestellten Werke lediglich mit Namen des Künstlers und dem Entstehungsdatum präsentiert, ohne weitere Hinweise auf die Herkunft der Künstler. Durch diese Präsentationsweise wurde die Intention der Ausstellung, afrikanische Künstler ohne Betonung ihrer Herkunft zu präsentieren und somit ein einheitliches Bild afrikanischer zeitgenössischer Kunst zu schaffen, welches auch den Norden Afrikas einbezog, verstärkt.

Der zweite Bildteil trug den Titel *„Corps et Esprit"*, und sollte dem Besucher die Unzertrennlichkeit von Körper und Seele in den Darstellungen diverser afrikanischer Künstler präsentieren:

[528] Njami, Simon: Identité et Histoire. In: Centre Georges Pompidou: Africa Remix – l'art contemporain d'un continent. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2005, S. 84.

*„Cette section de l'exposition met en scène des oeuvres dont la préoccupation est la représentation. Et si elle associe le corps et l'âme, c'est parce que ces deux entités sont ici inséparables."*[529]

Der dritte Bildteil *„Ville et Terre"* sollte den Betrachter in scheinbare Gegensätze bei der Darstellung von Landschaften und Stadtszenen einführen und ihm aufzeigen, dass dieser Gegensatz lediglich formell ist und in den ausgestellten Werken zu einer Einheit verschmolz:

*„Ici, comme dans les sections précédentes, nous avons choisi de mettre en scène deux notions en apparence contradictoire. Mais là encore, la contradiction n'est que formelle."*[530]

Der letzte Abbildungsteil *„Mode, design et musique"* wurde ohne ein erläuterndes Vorwort präsentiert, an diesen Abbildungsteil wurde der Aufsatz *„Ah-Freak-Il y a"* von Lucy Duran angeschlossen, der eine Präsentation der zeitgenössischen afrikanischen Musik beinhaltete. Begleitend zur Ausstellung wurde eine Musik-CD mit dem Titel *„Africa Remix"* von *SAI SAI Productions* herausgegeben, die Auflistung der Interpreten befand sich im Anschluss an den Beitrag von Lucy Duran.
Vor dem letzen Beitragsteil, den Aufsätzen *„L'autoreprésentation dans le cinéma africain"* von Manthia Diawara über afrikanisches Filmschaffen, *„La Mode et idée d'Afrique"* von Hudita Nura Mustafa über die wichtigsten afrikanischen Modeschöpfer und *„Quand tombent les masques...La performance comme manifeste d'une nouvelle génération d'artistes africains contemporains"* von Bernard Müller über Performances in afrikanischer Kunst befand sich ein alphabetisches Verzeichnis mit dem Titel *„Africa Remix-Sampler"*. Dieser Teil wurde von Thomas Boutoux und Cédric Vincent herausgearbeitet und präsentierte in alphabetischer Reihenfolge die wichtigsten Ereignisse in afrikanischer Kunstszene und die bedeutendsten Ausstellungen afrikanischer Kunst:

*„À la manière d'un sampler, ce texte, qui est organisé à travers 130 entrées, découpe et fragmente la constitution du champ de l'art africain contemporain. Les entrées*

[529] Njami, Simon: Corps et Esprit. In: Centre Georges Pompidou: Africa Remix – l'art contemporain d'un continent. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2005, S. 136.
[530] Ibid, S. 178.

*indexent de façon non exhaustive d'un ensemble d'événements, d'expositions, de structures, de revues, de collectifs et de mouvements artistiques significatifs.*"[531]

Die Struktur des Kataloges sowie die Einteilung der Ausstellung in vier Bereiche zeigte eine Intention, bei der Ausstellung *„Africa Remix"* nicht nur eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer afrikanischer Kunst zu kreieren, sondern die Gesamtheit der afrikanischen Kunstszene zu unterstreichen. Zu dieser Gesamtheit zählen neben Musikbranche auch die Mode- und die Filmszene. Im Vordergrund stand die visuelle Kunst, dem Betrachter sollten jedoch die Verbindungen zu den anderen erwähnten Kunstbereichen aufgezeigt werden. Durch diese Verbindung kam es zu einer vielschichtigen Wahrnehmung. In dieser Vielschichtigkeit liegen die Parallelen zu den Präsentationsformen Afrikas in Québec. Es muss festgehalten werden, dass eine vergleichbare Ausstellung, welche diese Vielschichtigkeit unter einer Thematik vereinte, in Québec noch nicht stattgefunden hat. Aber die stattfindenden Festivals und die unterschiedlichen (parallelen) Ausstellungen zur afrikanischen Kunst in Québec demonstrieren ab den späten 90er Jahren dieselbe Vielschichtigkeit an Diskursen zur afrikanischen Kunst. Die Ausstellung *„Africa Remix"* sollte deshalb als eine Konsequenz weltweiter Entwicklung, afrikanische Kunst unter mehreren Aspekten zu präsentieren, gesehen werden.

Folgende Tabellen sollen die Entwicklung der Präsentationsformen Afrikas in der Kunstszene Québecs verdeutlichen:

[531] Boutoux, Thomas; Vincent, Cédric: Africa Remix – Sampler. In: Centre Georges Pompidou: Africa Remix – l'art contemporain d'un continent. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2005, S. 241.

| Zeitabschnitt | Jahr | Ausstellungen und ihre Präsentationen | Präsentation in den Medien |
|---|---|---|---|
| 60er | 1967 | *Expo'67*; kontextgelöst und exotisierend | Selbstexotisierend und exotisierend |
| | 1969 | *L'art du Congo*; ethnologisch | Ethnologisch |
| 70er | 1974 | *Images d'Afrique Noire*; ethnologisch | Ethnologisch, im Kontext zum zeitgenössischem Kunsthandwerk |
| | 1978 | *Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe*; ästhetisch und exotisierend | Ethnologisch und ästhetisch |
| 80er | Ab 1985 | *Festival Vues d'Afrique*; exotisch, unterhaltend | Unterhaltend, Kunst als Rahmenprogramm |
| | Ab 1987 | *Festival Nuits d'Afrique*; exotisch | Nicht vorhanden |
| | 1989 | *Témoins de la Tradition*: ästhetisierend und anthropologisch | Ethnologisch |
| | | Pierre-Léon Tétreault; ästhetisierend | Ästhetisierend |
| 90er | 1992 | *Pour la suite du Monde*; ästhetisierend | Ästhetisierend |
| | Ab 1998 | Biennalen; ästhetisierend, interkulturell | Ästhetisierend, ethnologisch |
| | | Dominique Blain; politisch engagiert, kritisch | Politisch engagiert |
| | | Trevor Gould; kritisch | Keine einheitliche Präsentation |
| | | Raymond Furlotte; ironisch, kritisch | Humorvoll |
| Gegenwart | 2001 | *Vivre en Afrique*; ethnologisch | Ethnologisch |
| | 2006 | *Afrique sacrée*; ästhetisierend, mystifizierend | Ästhetisierend |
| | 2006 | *Design made in Africa*; ästhetisierend | Ästhetisierend |
| | | Georges Mamàn; ästhetisierend | Nicht vorhanden |
| | | Léonel, Jules ästhetisierend | Exotisierend |

| Entwicklung in Zeitabschnitten | Thematik der Ausstellung |
|---|---|
| 60er | Ethnologische Gegebenheiten Afrikas<br>Bedeutung afrikanischer Kunst für die Moderne |
| 70er | Ästhetik im Alltagsleben in Afrika<br>Ethnologische Gegebenheiten Afrikas |
| 80er | Afrikanische Kunst als Unterhaltungsfaktor<br>Kulturvergleichende Auseinandersetzung<br>Politische und wirtschaftliche Probleme in Afrika |
| 90er und Gegenwart | Ästhetik afrikanischer Kunst<br>Zeitgenössische afrikanische Kunst<br>Modernität afrikanischer Kunst<br>Politische und wirtschaftliche Probleme in Afrika |

Methodisch wurde in dieser Arbeit von Kunstwerken ausgegangen, die zugehörigen Präsentationen (Museen, Galerien, Medien) wurden analytisch als ein ‚paratextueller' Rahmen behandelt. Aus den ausgewählten Ausstellungen ließ sich ein Bild davon rekonstruieren, welche Vorstellungen in Québec gegenüber Afrika auf welche Weise verbreitet wurden und welches Bild von Afrika hervorgerufen wurde. Die Erwartungen, dass es in Québec als einer frankophonen Enklave in Nordamerika zu verstärkten Präsenz Afrikas (insbesondere das frankophone Afrika) käme, lagen hoch. Obwohl die wichtigsten Punkte der Kulturpolitik in Québec die Förderung des Multikulturalismus und der Frankophonie sind, blieben diese elementaren kulturpolitischen Ziele lange Zeit ohne tiefgreifende Konsequenzen für die dortige Kunstszene. Das Gegenteil scheint der Fall zu sein: Im Vergleich zu führenden internationalen Ausstellungen kann sogar von einer verspäteten Öffnung der Kunstszene Québecs gegenüber afrikanischer Kunst, vor allem zeitgenössischer afrikanischer Kunst, die Rede sein. Der Einzug zeitgenössischer afrikanischer Kunst begann auf dem internationalen Kunstmarkt mit der Ausstellung *„Magiciens de la Terre"* 1989 in Paris, in Québec kann jedoch erst 1992 von einem Ansatz gesprochen werden, welcher aber nur unzureichend das zeitgenössische Kunstschaffen in Afrika demonstrierte. Erst die Ausstellung *„Design made in Africa"* 2006 in Montréal kann als eine adäquate Präsentation gewertet werden, siebzehn Jahre nach der Ausstellung *„Magiciens de la Terre"*. Gründe für diese verspätete Öffnung gegenüber afrikanischer zeitgenössischer Kunst liegen erstens ihrer mangelnden Präsenz vor Ort. In Montréal, dem multikulturellen Zentrum Québecs, wurden an Festivals und in diversen kleineren Ausstellungen in Galerien Kunstobjekte afrikanischer zeitgenössischer Künstler präsentiert, das Problem bei diesen Präsentationen liegt jedoch in der Qualität der ausgestellten Objekte. Die in diesem Rahmen ausgestellten Objekte bewegten sich nahe der Kategorie ‚Airport Art' und wiesen nicht dieselbe künstlerische Qualität und Innovation auf wie Objekte, die an führenden internationalen Ausstellungen zeitgenössischer afrikanischer Kunst präsentiert wurden. Somit besteht nahezu keine Möglichkeit, dass diese Werke der in Québec lebenden Künstler Einzug in die wichtigsten Museen des Landes halten könnten.

Der zweite Grund für eine verspätete Öffnung Québecs gegenüber afrikanischer zeitgenössischer Kunst hängt unmittelbar mit dem ersten Grund zusammen. Die Kuratoren haben vor Ort wenig Auswahl an qualitativ hochwertiger Kunst und die Museen verfügen über zu wenig Experten, welche Kunstwerke aus Afrika nach Québec bringen könnten. Der dritte Grund liegt in einer mangelnden gemeinsamen Geschichte Québecs mit Afrika. Verglichen mit Frankreich oder USA fehlen Québec sowohl eine koloniale Vergangenheit in Afrika als auch ein bedeutender Bevölkerungsanteil afroamerikanischer Bevölkerung. Die

Beziehungen im Rahmen der Frankophonie reichen bei weitem nicht aus, um als eine gemeinsame Vergangenheitserfahrung gelten zu können.

Das Bild von afrikanischer Kunst, welches mittels Ausstellungen und Festivals geschaffen wurde, ist bis zum heutigen Zeitpunkt von ethnologischen Präsentationen (im Bereich präkolonialer und kolonialer afrikanischer Kunst) und von selbstexotisierenden Präsentationen (im Bereich der ausgestellten 'Airport-Art-Objekte an den Festivals) dominiert. Dieses Bild beginnt sich zu wandeln, einen großen Beitrag daran haben zeitgenössische Künstler aus Québec wie Dominique Blain oder Trevor Gould: Sie thematisieren Afrika in ihren Werken und zeigen andere Aspekte Afrikas als ethnologisches Kulturerbe und exotische Bilder. Ebenfalls dürfen die Präsentationen zeitgenössischer afrikanischen Kunst in Québec nicht außer Acht gelassen werden: Auch wenn diese im internationalen Vergleich verspätet eingesetzt haben und bis 2006 noch eine relativ begrenzte Anzahl aufwiesen, ermöglichten sie eine Auseinandersetzung mit der Modernität im afrikanischen Kunstschaffen. Es ist davon auszugehen, dass es in Zukunft zu einer stärkeren Präsenz qualitativ hochwertiger zeitgenössischer afrikanischer Kunst in den führenden Museen in Québec kommen wird, damit diese der internationalen Konkurrenz gerecht werden.

Im Laufe der Analyse zeigte sich eine deutliche Diskrepanz zwischen dem Bereich präkolonialer afrikanischer Kunst und dem der zeitgenössischen afrikanischer Kunst. Letzterer wies deutlich mehr Potential auf, vielschichtige Diskurse über Afrika hervorzurufen, im ersteren Bereich war auffällig, dass die Präsentationsformen über einen Zeitraum von vierzig Jahren nahezu dieselben blieben. Diese Diskrepanz ist kein Phänomen, das ausschließlich in Québec auftreten würde. Ebenfalls bei internationalen Ausstellungen wurde dieser Bruch deutlich. Bislang ist keine Ausstellung bekannt, wo präkoloniale afrikanische Kunst gemeinsam mit zeitgenössischer Kunst präsentiert worden wäre, um auf diese Weise die Gemeinsamkeiten der beiden Bereiche zu demonstrieren. Zusammenfassend kann bei der Entwicklung der Präsentationsformen afrikanischer Kunst in Québec von drei grundlegenden Modellen gesprochen werden:

1. Wissenschaftliches Modell

   Dieses Modell beinhaltet alle ethnologischen und anthropologischen Präsentationen afrikanischer Kunst. Charakteristisch an diesen Präsentationen ist eine wissenschaftliche Kontextualisierung, basierend auf ethnologischen und anthropologischen Erkenntnissen über afrikanische Kunst. Das wissenschaftliche Präsentationsmodell bezieht sich ausschließlich auf den Bereich präkolonialer und kolonialer afrikanischer Kunst, seine Wurzeln lassen sich bis zu den frühen Präsentationen afrikanischer Kunst im 19.Jahrhundert zurückverfolgen und es ist im gesamten untersuchten Zeitraum anzufinden. Insbesondere in der Phase der 90er Jahre und der Gegenwart erhielt das wissenschaftliche Modell zusätzliche ästhetische Dimensionen.

2. Ästhetisches Modell

   Als ein ästhetisches Modell können jene Präsentationen afrikanischer Kunst bezeichnet werden, wo ausgestellte Objekte unter ästhetischen Gesichtspunkten präsentiert werden, um die künstlerische Qualität der Werke hervorzuheben und um dem Publikum die Möglichkeit eines kunsthistorisch-analytischen Vergleiches zu bieten. Dieses Modell bezieht sich sowohl auf den Bereich der zeitgenössischen afrikanischen Kunst als auch auf den Bereich der präkolonialen und kolonialen afrikanischen Kunst, wobei es vermehrt im erstgenannten Bereich zur Anwendung kommt. Zum vermehrten Auftreten des ästhetischen Modells kam es im untersuchten Zeitraum ab den 90er Jahren.

3. Unterhaltungsmodell

   Unter einem Unterhaltungsmodell werden alle Präsentationsformen afrikanischer Kunst verstanden, wo ausgestellte Objekte entweder kontextlos im Rahmen von Festivitäten präsentiert werden oder in welchen den ausgestellten Objekten mittels eines Unterhaltungsrahmens eine exotische Dimension verliehen wird. Dieses Modell ist ebenfalls für beide bereits genannten Bereiche afrikanischer Kunst anwendbar. Das Unterhaltungsmodell fand zunächst in den späten 60er Jahren Anwendung, es wurde durch die Weltausstellung von 1967 in der Kunstszene Québecs eingeführt. Zu einem intensiven Aufgreifen des Unterhaltungsmodells kam es aber erst in der Phase der 80er Jahre, bis zur Gegenwart hat dieses Modell vor allem an diversen Festivals Bestand.

Diese drei Modelle beschreiben die Grundtendenzen bei der Präsentation afrikanischer Kunst in Québec. In manchen Fällen waren jedoch Mischformen aus zwei Modellen vorhanden, weiter ist davon auszugehen, dass sich mit einer zunehmenden Präsenz zeitgenössischer afrikanischer Kunst in der Kunstszene Québecs ein weiteres Modell entwickeln könnte. Dieses beträfe alle Präsentationen, welche zeitgenössische afrikanische Kunst gemeinsam mit präkolonialer afrikanischer Kunst präsentieren würden; das Präsentationsmodell würde deshalb vor allem komparatistische Dimensionen beinhalten. Dennoch bleibt es schwierig, Prognosen für die Entwicklung der Präsentationsformen/Modelle afrikanischer Kunst in Québec zu erstellen. Wie gesagt wird es aller Wahrscheinlichkeit nach zu einer stärkeren Konzentration auf den Bereich der zeitgenössischen afrikanischen Kunst kommen, was eine zunehmende Bedeutung des ästhetischen Präsentationsmodells mit sich führen würde, vorausgesetzt zeitgenössische afrikanische Kunst wird nicht in Kontext mit präkolonialer afrikanischer Kunst gebracht. Das *Musée des Beaux-Arts de Montréal* wird im Bereich zeitgenössischer afrikanischer Kunst Einkäufe tätigen, und dies dürfte auch positive Konsequenzen für die Kunstszene haben. Es ist jedoch ungewiss, wann diese Einkäufe getätigt werden und wann mit einem sogenannten 'Boom' zu rechnen ist. Dies allein dürfe aber dennoch nicht ausreichend sein, um die bis dato übernommenen Präsentationsformen (präkolonialer Kunst und Kunst an Festivals) nachhaltig zu verändern. Ohne eine Qualitätssteigerung zeitgenössischer afrikanischer Kunst vor Ort und weiterem Interesse von Künstlern aus Québec an Afrika wird ein tiefgreifender Wandel nicht möglich sein. Seitens der Kulturpolitik in Montréal ist mit der Gründung der *DAM* 2006 eine gute Basis geschaffen worden, um afrikanischen Künstlern den Einstieg in die Kunstszene Québecs und Montréals zu ermöglichen. Voraussetzungen für eine Förderung sind jedoch eine außergewöhnliche Qualität der Kunstobjekte und ein innovatives Vorhaben. Der Kunstmarkt in Québec ist überfüllt mit gängigen exotischen Kunstwerken der Kategorie 'Airport Art', und die einzige Möglichkeit, welche die zeitgenössischen afrikanischen Künstler vor Ort haben, um auf die Dauer überleben zu können, ist ein Loslösen von diesem Bereich und eine Orientierung auf die internationale Konkurrenz.

# 7. Anhang

1. Folgende Länder hatten ihre Exponate zur Verfügung gestellt: U.S.A. (52 Exponate), Frankreich (29 Exponate), Sowjetunion (14 Exponate), Großbritannien (14 Exponate), BDR (10 Exponate), Japan (10 Exponate), Italien (10 Exponate), Niederlande (9 Exponate), Österreich (8 Exponate), Ägypten (5 Exponate), Mexiko (4 Exponate), DDR (3 Exponate), Belgien (3 Exponate), Schweden (2 Exponate), Bahamas (1 Exponat), Norwegen (1 Exponat), CSSR (1 Exponat), Tunesien (1 Exponat), Indien (1 Exponat), Schweiz (1 Exponat).[532]

2. Die teilnehmenden Fotografen stammen aus folgenden Ländern. U.S.A. (98), Frankreich (32), BRD (25), Großbritannien (15), Japan (12), Sowjetunion (12), Italien (11), Indien (10), Kanada (10), Schweiz (6), Ungarn (5), Österreich (4), Schweden (4), Niederlande (2), CSSR (2), Polen (2), Argentinien (1) Australien (1), Belgien (1), Brasilien (1), China (1), Dänemark (1), Finnland (1), Griechenland (1), Iran (1), Irland (1), Israel (1), Jugoslawien (1), Kuba (1), Libanon (1), Liechtenstein (1), Mexiko (1), Norwegen (1), Rumänien (1), Spanien (1), Südafrika (1), Tansania (1), Türkei (1).[533]

3. Gliederung der 49 Bereiche: Fotograf, Fotografie, Natur, Mensch, Mensch und Natur, im Haushalt, auf der Straße, Lektüre, Radio und Fernsehen, Unterhaltung, Manifestationen, Chef, Leid, Tod, Gebet, Zeugen der Vergangenheit, harte Arbeit, Wissenschaft und Technologie, arbeitender Mensch, Büro, Fabrik, landwirtschaftliche Nutztiere, Ernährung, Landwirtschaft, Fischen, Forstwirtschaft, Bekleidung, Bilder des Menschen, Soldat, Organisation und Bürokratie, Industriepanorama, Auto, Armut und Hunger, Krankheit, behinderte Menschen, Alter, Einsamkeit, Krieg, Minenarbeiter, Sportarten, Kinder, Musik, Fröhlichkeit, Ausgelassenheit, Schule, Jugend, Freundschaft, Zuneigung.[534]

---

[532] Élie, Robert: Man and His World. International Fine Arts Exhibition Expo 67. Montreal, National Gallery of Canada 1967, S. XIf.
[533] Pocock, Philip J.: Exposition Internationale de Photographie – Regards sur la terre des hommes, Toronto, Southam Press Limited 1967, Daten aus dem Anhang entnommen.
[534] Ibid, S. 26.

4. Afrikanische Motive, also Bilder von Menschen, Landschaften oder Tieren aus Afrika südlich der Sahara fanden sich in den Kategorien Natur (Ernst Haas (U.S.A.): Fotografie von zwei Empala-Böcken[535], Evelyne und Marc Bernheim (U.S.A.): Afrikanisches Dorf[536]), Mensch (George Krause (U.S.A.): Porträtfotografie eines afrikanischen (?) Jungen[537], Evelyn und Marc Bernheim (U.S.A.): Porträt eines afrikanischen (?) Mannes[538], Marc Riboud (Frankreich): Porträt einer afrikanischen Frau[539], Food and Agriculture Organization of the United Nations: Stark unterernährter afrikanischer Junge mit einem leeren Teller[540]), Bekleidung (Evelyn und Marc Bernheim (U.S.A.): Parade afrikanischer Frauen, bekleidet mit Kostümen, der Stoff ist bedruckt mit Porträtfotografie vom Präsidenten J.F. Kennedy[541], Gilles Ehrmann (Frankreich): Festlich gekleidete Gruppe von afrikanischen Frauen[542]), Armut und Hunger (Carlo Bavagnoli (Frankreich): Bettelnder und weinender afrikanischer Junge[543]), Krankheit (Thomas Hoepker (BRD): Porträt eines afrikanischen Mannes mit verstümmelten Händen[544]), Harte Arbeit (Ken Heyman (U.S.A.): Afrikanischer Mann, gebeugt und mit nackten Oberkörper[545]), Ernährung (Edouard Boubat (Frankreich): Afrikanische Frau am Strand, lächelnd, einen großen Fisch (Hai?) auf dem Kopf tragend[546]), Kinder (Georges Holton / Unicef (U.S.A.): Sich waschende afrikanische Kinder[547]), Musik (Michael Friedel (BRD): Singende afrikanische Kinder[548]), Ausgelassenheit (Peter Hill (Tansania): Afrikanische Tänzer und Akrobaten[549]),

[535] Pocock, Philip J.: Exposition Internationale de Photographie – Regards sur la terre des hommes, Toronto, Southam Press Limited 1967, Fotografie Nr. 20.
[536] Ibid, Nr. 26.
[537] Ibid, Nr. 28.
[538] Ibid, Nr. 29.
[539] Ibid, Nr. 41.
[540] Ibid, Nr.177.
[541] Ibid, Nr. 114.
[542] Ibid, Nr. 115.
[543] Ibid, Nr. 168.
[544] Ibid, Nr. 181.
[545] Ibid, Nr. 243.
[546] Ibid, Nr. 309.
[547] Ibid, Nr. 376.
[548] Ibid. Nr. 393.
[549] Ibid, Nr. 425.

Schule (George Rodger (Frankreich): Afrikanische Unterrichtsszene[550], Paul Almasy (Frankreich): Afrikanische Unterrichtsszene[551], Fee Schlapper (BRD): Afrikanische Unterrichtsszene[552] - Afrikanische Schüler halten ihre beschriebenen Tafeln hoch, Bruce Roberts (U.S.A.): Lehrerin vor sich meldenden afrikanischen Kindern[553], Afrikanischer Junge auf dem Schoß einer nichtafrikanischen Frau[554], Sam Holmes (U.S.A.): Afroamerikanisches (?) Mädchen beim Lernen[555], Hilmar Pabel (BRD): Afrikanische Lehrerin tanzt im Kreis mit ihren Schülern[556]), Freundschaft (Calogero Cascio (Italien): Sich im Arm haltende kleine afrikanische Jungen[557]), Zuneigung (Samuel Putnam (U.S.A.): Afrikanischer Mann hält ein Neugeborenes hoch[558], Lou Bernstein (U.S.A.): Afroamerikanisches (?) Paar[559]).

[550] Pocock, Philip J.: Exposition Internationale de Photographie – Regards sur la terre des hommes, Toronto, Southam Press Limited 1967, Fotografie Nr. 431.
[551] Ibid, Nr. 432.
[552] Ibid, Nr. 433.
[553] Ibid, Nr. 436.
[554] Ibid, Nr. 438.
[555] Ibid, Nr. 437.
[556] Ibid. Nr. 445.
[557] Ibid, Nr. 475.
[558] Ibid, Nr. 494.
[559] Ibid, Nr. 495.

# 8. Abbildungsnachweis

1. Anzeige zur Ausstellung „L'art du Congo/Art of the Congo". In: *Art of the Congo*. Artscanada, Februar/März/ April 1969, © Musée des Beaux-Arts de Montréal.
2. Titelblatt der Ausstellungsbroschüre „Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe". In: Musée d'art contemporain: *Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe*. Montréal, Musée d'art contemporain 1976, © Musée d'art contemporain.
3. Rückseite der Ausstellungsbroschüre „Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe". In: Musée d'art contemporain: *Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe*. Montréal, Musée d'art contemporain 1976, © Musée d'art contemporain.
4. Plakat für das „Festival Nuits d'Afrique", Ausgabe 2006. In: Plakatmaterial der Organisation „Festival Nuits d'Afrique", © Productions Nuits d'Afrique.
5. Festival Nuits d'Afrique 2006, Präsentation der Skulpturen von Chaka Chikodzi. In: Private Aufnahmen, © Lucie Didié.
6. Festival Nuits d'Afrique 2006, Präsentation der zum Verkauf gebotenen Objekte. In: Private Aufnahmen, © Lucie Didié
7. Festival Nuits d'Afrique 2006, Präsentation der zum Verkauf gebotenen Objekte. In: Private Aufnahmen, © Lucie Didié.
8. Deckblatt des Passeports Rallye-Expos. In: Dokumentationsmaterial der Organisation „Festival Vues d'Afrique", © Direction du Festival Vues d'Afrique.
9. Plakat des Festivals Vues d'Afrique, Ausgabe 1994. In: Dokumentationsmaterial der Organisation „Festival Vues d'Afrique", © Direction du Festival Vues d'Afrique.
10. Plakat des Festivals Vues d'Afrique, Ausgabe 2002. In: Dokumentationsmaterial der Organisation „Festival Vues d'Afrique", © Direction du Festival Vues d'Afrique.
11. Plakat des Festivals Vues d'Afrique, Ausgabe 2004. In: Dokumentationsmaterial der Organisation „Festival Vues d'Afrique", © Direction du Festival Vues d'Afrique.

12. „Témoins de la Tradition“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1989. In: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Merrett, Bryan (Fotograf): *Installations Témoins de la Tradition. L'Art d'Afrique des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal et du musée Redpath.* Eigens für die Dissertation erstellte CD-Rom mit Bildmaterial. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, © Musée des Beaux-Arts de Montréal.
13. „Témoins de la Tradition“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1989. In: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Merrett, Bryan (Fotograf): *Installations Témoins de la Tradition. L'Art d'Afrique des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal et du musée Redpath.* Eigens für die Dissertation erstellte CD-Rom mit Bildmaterial. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, © Musée des Beaux-Arts de Montréal.
14. „Témoins de la Tradition“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1989. In: Musée des Beaux-Arts de Montréal; Merrett, Bryan (Fotograf): *Installations Témoins de la Tradition. L'Art d'Afrique des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal et du musée Redpath.* Eigens für die Dissertation erstellte CD-Rom mit Bildmaterial. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, © Musée des Beaux-Arts de Montréal.
15. Guest, Christine (Fotograf) : *Afrique sacrée*, Fotografie Nummer 14, Musée des Beaux-Arts de Montréal 2006, © Musée des Beaux-Arts de Montréal.
16. „Afrique sacrée“, Musée des Beaux-Arts de Montréal 2006. In: Private Aufnahmen, © Lucie Didié.
17. Guest, Christine (Fotograf) : *Afrique sacrée*, Fotografie Nummer 31, Musée des Beaux-Arts de Montréal 2006, © Musée des Beaux-Arts de Montréal.
18. Einladungskarte zur Ausstellung „Afrique sacrée“ 2006. In: Private Aufnahmen, © Musée des Beaux-Arts de Montréal.
19. Einladungskarte zur Ausstellung „Afrique – L'art des formes“ 2006. In: Private Aufnahmen, © Galerie Simon Blais.
20. Panya Clark: „Patterns of Comitment“. Installation mit diversen Materialien, 1991. In: Centre international d'art contemporain de Montréal: *Visions 91*. Montréal, CIAC 1991, Seite 15, © Panya Clark.
21. Dominique Blain: „Balance“. Skulptur aus diversen Materialien, 22 x 35,5 x 17cm, 1991. In: Lussier, Réal; Musée d'art contemporain (Hrsg.): *Dominique Blain, Musée d'art contemporain*. Montréal, Musée d'art contemporain 2004, Seite 30, © SODART (Montréal) 2008.

22. Dominique Blain: „Eritrea“. Skulptur aus diversen Materialien, 44 x 60.9 x 8,5cm, 1991-2003. In: Lussier, Réal; Musée d’art contemporain (Hrsg.): *Dominique Blain, Musée d’art contemporain*. Montréal, Musée d’art contemporain 2004, Seite 31, © SODART (Montréal) 2008.
23. Trevor Gould: „James Joyce at the Writer’s Ball“.Detailansicht der Skultpur “James Joyce”,1997-1998. In: Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal: *Trevor Gould*. Montréal, Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal 2003, Seite 37, © Trevor Gould.
24. Trevor Gould: „James Joyce at the Writer’s Ball“. Gesamtansicht der Installation, 1997-1998. In: Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal: *Trevor Gould*. Montréal, Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal 2003, Seite 34, © Trevor Gould.
25. Trevor Gould: „James Joyce at the Writer’s Ball “. Detailansicht der Aquarellserie, 1997-1998. In: Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal: *Trevor Gould*. Montréal, Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal 2003, Seite 108, © Trevor Gould.
26. Trevor Gould: „Poser pour le public“, Ausstellungsteil. In: Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal: *Trevor Gould*. Montréal, Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal 2003, Seite 21, © Trevor Gould.
27. Trevor Gould: „Poser pour le public“. Detailansicht eines Ausstellungsteiles. In: Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal: *Trevor Gould*. Montréal, Art Gallery of Hamilton; Musée d’art contemporain de Montréal 2003, Seite 73, © Trevor Gould.
28. Raymond Furlotte: „Enfin! la paix“. Acryl auf Holz, 40 x 50cm 2003. In: Privates Bildmaterial des Künstlers, © Raymond Furlotte.
29. Georges Mamàn: „Livingstone“. 60 x 73 cm, 2001. In: Privates Bildmaterial des Künstlers, © Georges Mamàn.
30. Georges Mamàn: „Amarillo“. 81 x 100cm, 2004. In: Privates Bildmaterial des Künstlers, © Georges Mamàn.
31. Léonel Jules: „Éducation universelle“. Acryl, 16 x 20cm, 1999. In: Privates Bildmaterial des Künstlers, © Léonel Jules.
32. Léonel Jules: „Héritage du cubisme“. Acryl, 24 x 32cm, 2004. In: Privates Bildmaterial des Künstlers, © Léonel Jules.

# 9. Bibliographie

Die systematische Einordnung der Werke erfolgt in diesem bibliographischen Teil nach Themengebieten, dabei wird Primärliteratur gemeinsam mit Sekundärliteratur präsentiert. Material, welches aus der Presse, dem Fernsehen, Internet oder mittels Interviews gewonnen wurde, wird in den letzten drei Bereichen der Bibliographie aufgelistet:

## 1. Afrikanische Kunst und Ausstellungen afrikanischer Kunst außerhalb Québecs


- Beier, Ulli (Hrsg.): *Neue Kunst in Afrika*. Berlin, Reimer Verlag 1980.
- Centre Georges Pompidou: *Africa Remix – l'art contemporain d'un continent*. Paris, Éditions du Centre Pompidou 2005.
- Centre Pompidou: *Magiciens de la Terre*. Paris, Èditions du Centre Pompidou 1989.
- Déliss, Clémentine (Hrsg.): *Seven Stories about Modern Art in Africa*. London, Whitechapel 1995.
- Domino, Christophe; Mangin, André: *L'art africain contemporain*. Paris, Scala Editions 2005.
- Döring, Tobias (Hrsg.): *African Cultures, Visual Arts, and the Museum*. Amsterdam/New York, Rodopi 2002.
- Falgayrettes-Leveau, Christiane (Hrsg.): *Arts d'Afrique*. Paris, Musée Dapper/Gallimard 2000.
- Gaskell, Iran ; Kemal, Selim (Hrsg.) : *Performance and authenticity in the arts.* Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge Studies in Philosophy and the Arts 1999.
- Gaudibert, Pierre: *L'Art africain contemporain*. Paris, Editions Cercle d'Art 1991.
- Geiss, Imanuel: *The Pan-African Movement. A History of Pan-Africanism in America, Europe and Africa*. New York, Holmes & Meier Publishers 1974.
- Herreman, Frank; Petridis, Constantijn: *Face of the Spirits – Masks from the Zaire Basin*. Trevuren, Royal Museum of Central Africa 1993.
- Kerchache, Jacques; Paudrat, Jean-Louis; Stéphane, Lucien: *Die Kunst des schwarzen Afrika*. Freiburg, Herder Verlag 1989.
- LaGamma, Alisa: *Genesis – Ideas of origin in african sculpture*. New York, Metropolitan Museum of Art 2002.

- Mantuba-Ngoma, Mabiala: *Méthodologie des arts plastiques de l'Afrique noire*. Köln, Rüdiger Köppe Verlag 1994.
- Meyer, Laure: *Art africain. Formes et rites*. Paris, Assouline 2001.
- Mordi, Obi: *Das geistig-kulturelle Umfeld schwarzafrikanischer Kunst*. Oldenburg, Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1995.
- Oguibe, Olu; Envezor, Okwui (Hrsg.): *Reading the contemporary – African Art from Theory to the Marketplace*. London, Institute of International Visual Arts 1999.
- Parrinder, Geoffrey: *African Mythology*. London, Hamlyn 1982.
- Pfeiffer, Ilse Johanna Hendrina: *Gestaltung, Sinn und Magie schwarzafrikanischer Kunst*. Wien, Institutum Canarium 2005.
- Pollig, Herrmann (Hrsg.): *Airport Art – Das exotische Souvenir, Exotische Welten - Europäische Phantasien*. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen; Wüttembergischer Kunstverein 1987.
- Pollig, Herrmann (Hrsg.): *Exotische Welten – Europäische Phantasien*. Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen; Wüttembergischer Kunstverein 1987.
- Rubin, William (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*. München, Prestel Verlag 1984.
- Rosselin, Céline; Warnier, Jean-Pierre: *Authentifier la marchandise. Anthropologie critique de la quête d'authenticité.* Paris, Éditions L'Harmattan 1996.
- Schmalenbach, Werner (Hrsg.): *Afrikanische Kunst*. München, Prestel Verlag 1988.


## 2. Weltausstellungen


- Boelcke, Dr.Willi A.: *Vom Nutzen der Weltausstellungen*. In: Damals Spezial: *Einfach gigantisch -150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000*. Nr.3, Jahrgang 1998.
- Dupuy, Pierre: *Expo ou la découverte de la fierté*. Ottawa, Les Editions de la Presse, 1972.
- Élie, Robert: *Man and His World. International Fine Arts Exhibition Expo 67*. Montreal, National Gallery of Canada 1967.
- *Expo67 – official guide*. Toronto, Éditions Maclean-Hunter Limitée 1967.
- Expo 67 Montréal Canada: *Le Thème Terre des Homme*. Montréal 1967.
- Fulford, Robert: *Remember Expo – A pictorial Record*. Toronto, McCelland and Stewart Limited 1968.

- Jasmin, Yves: *La petite histoire d'Expo'67. L'Expo'67 comme vous ne l'avez jamais vue.* Montréal, Éditions Québec/Amérique 1997.
- Karstens, Kay: *Pittoresk und instruktiv*. In: Damals Spezial: *Einfach gigantisch -150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000*. Nr.3, Jahrgang 1998.
- Leprun, Sylviane: *Le théâtre des colonies*. Paris, L'Harmattan 1986.
- Pocock, Philip J.: *Exposition Internationale de Photographie – Regards sur la terre des hommes*. Toronto, Southam Press Limited 1967.
- Robert, Guy (Hrsg.): *Terre des Hommes – Man and His World*. Ottawa, Queen's Print 1967.
- Saint-Michel, Françoise (Hrsg.): *Visitez l'Expo 67 avec Bill Bantey*. Montréal, Gazette Printing Company 1967.
- Schroeder-Gudehus, Brigitte; Rasmussen, Anne: *Les fastes du progrès – le guide des Expositions universelles 1851 – 1992*. Paris, Flammarion 1992.
- The Canadian Corporation for the 1967 World Exhibition: *General Report on the 1967 World Exhibition.* Ottawa, Volume I Queen's Print 1969.
- Teschler, Clara: *1798 Paris – Eine Ausstellung neuen Typs*. In: Damals Spezial: *Einfach gigantisch -150 Jahre Faszination Weltausstellungen 1851-2000*. Nr.3, Jahrgang 1998.
- Union centrale des arts décoratifs/Musée des arts décoratifs: *Le livre des expositions universelles 1851-1989*. Paris, Union centrale des arts décoratifs/Musée des arts décoratifs 1983.


## 3. <u>Methodik</u>


- Davallon, Jean: *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique.* Paris, Éditions L'Harmattan 1991.
- Drouguet, Noémie ; Gob, André : *La muséologie – Histoire, développements, enjeux actuels.* Paris, Armand Colin, Zweite Auflage 2006.
- Genette. Gérard: *L'oeuvre de l'art. Immanence et Transcendance.* Paris, Éditions du Seuil 1994.
- Goodman, Nelson : *Of mind and other matters.*Cambridge, Harvard University Press 1984.
- Kreimeier, Klaus; Stanitzek, Georg: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Berlin, Akademie Verlag GmbH 2004.

## 4. Außenpolitik, Kulturpolitik und Francophonie in Québec


- Arbour, Rose-Marie: *L'art qui nous est contemporain*. Montréal, Artextes 1999.
- Arseneau, Berehmans: *Le Québec et l'Afrique Noire – l'aide québécoise et l'Afrique francophone sub-saharienne*. Paris, Institut d'études cooperatives 1972.
- Bouchard, Gérard: *La nation québecoise au futur et au passé.* Montréal, vlb éditeur 1999.
- De Koninck, Marie-Charlotte; Landry, Pierre (Hrsg.): *Déclics Art et Société. Le Québec des années 1960 et 1970*. Montréal, Musée de la civilisation (Québec); Musée d'art contemporain de Montréal; Édition Fides 1999.
- Conseil des Arts de Montréal: *Rapport annuel 1989*. Montréal, Conseil des Arts de Montréal 1990.
- Conseil des Arts de Montréal: *Rapport annuel 2003*. Montréal, Conseil des Arts de Montréal 2004.
- Conseil des Arts de Montréal: *Rapport annuel 2005*. Montréal, Conseil des Arts de Montréal 2006.
- Diversité artistique Montréal (DAM): *Mémoire présenté à la Comission de la culture à cause de la consultation générale sur le document intitulé „Vers une politique gouvernementale de lutte contre le racisme et la discrimination."* Montréal, DAM 2006.
- Gouvernement du Québec; Ministère de l'Immigration; La Direction des Groupes Ethniques et Communications: *L'immigration au Québec. Bulletin statistique annuel vol. 1-7*. Québec, Gouvernement du Québec; Ministère de l'Immigration; La Direction des Groupes Ethniques et Communications 1974-1981.
- Harvey, Fernand: *Le triangle culturel du Québec: Montréal, Québec et les régions.* Montréal, Collection Culture et Ville N.98-1, INRS 1997.
- Institut national de la recherche scientifique: *Le paysage culturel et artistique montréalais: les infrastructures, les publics, les spécialités, les technologies et la réputation*. Montréal, Collection Culture et Ville N.97-2, INRS 1997.
- Jones, Bridget; Miguet, Arnaud; Corcoran, Patrick: *Francophonie: Mythes, masques et realités – enjeux politiques culturels*.Château-Gontier, Publisud 1996.
- La Direction des communautés; Gouvernement du Québec; Ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration: *Bulletin statistiqe annuel Vol.8-13*. Québec 1982-1989.

- Latouche, Daniel (INRS-Urbanisation): *Les arts et les industries culturelles dans la région de Montréal - Bilan et enjeux*. Montréal, Collection Culture et ville N.97-6, INRS 1997.
- Ministère des affaires internationales, de l'Immigration et des cummunautés culturelles; Ministère de l'éducation: *La présence des Noirs dans la société québecoise d'hier et d'aujourd'hui*. Québec, Gouvernement du Québec 1995.
- Ouellet, Fernand; Pagé, Michel: *Pluriethnicité, éducation et société – construire un espace commun*. Québec, Institut québecois de Recherche sur la culture 1991.
- Pulampu, Korbla P.; Tettey, Wisdom J.: *The Africain Diaspora in Canada – Negotiating Identity & Belonging*. Calgary, University of Calgary Press 2005.
- Sauvageau, Lyne: *De l'école au marché: les relations du Québec avec l'Afrique (1960-1990)*. Québec, Les cahiers du CQRI (Centre québecois de relations internationales, N.12 mars 1993) Université Laval 1993.


## 5. Ausstellungen afrikanischer und Afrika thematisierender Kunst in Québec


- Art Gallery of Hamilton; Musée d'art contemporain de Montréal: *Trevor Gould*. Montréal, Art Gallery of Hamilton; Musée d'art contemporain de Montréal 2003.
- Bertrand, Jean-Maire: *Wodaabe Peul Bororo – Photographies Jean-Maire Bertrand – Musée d'art contemporain, Montréal 15.Janvier 22.Février*. Montréal, Musée d'art contemporain 1976.
- Bondil, Nathalie: *Afrique sacrée – arts anciens de l'Afrique subsaharienne*. In: *M- La revue du Musée des beaux-arts de Montréal*, Nr.6, Jahrgang 2006, Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006, Seite 4.
- Centre Culturel de Pointe Claire: *Images d'Afrique Noire – masques, figurines et objets provenant de la collection du Musée des beaux-arts de Montréal du 25 mai au 23 août 1974*. Montréal, Centre Culturel de Pointe Claire 1974.
- Centre international d'art contemporain: *2004 – CIAC les 20 ans du CIAC*. Montréal, CIAC 2004.
- Centre international d'art contemporain de Montréal: *Visions 91*. Montréal, CIAC 1991.
- Communiqué MACM: *Dominique Blain 6.2.-18.4.2004*. Montreál, Musée d'art contemporain 2004.
- *Communiqué de Presse: Carnaval du Soleil'83*. Montréal 1983.

- *Desing made in Africa*. Paris, Jean-Michel Place Éditions 2004.
- *Design made in Africa: Circulation de l'exposition*. Prospekt zur Ausstellung, ohne Orts- und Jahresangaben.
- Festival Nuits d'Afrique: *Dossier de Presse. 20ième Èdition anniversaire, 13 au 23 juillet*. Montréal, Festival Nuits d'Afrique 2006.
- Jean, Marcel (Hrsg.): *Pierre-Léon Tétreault, Allégresse nomade*. Laval, Collection IMAGES 13, Les Éditions Les 400 coups 1998.
- Kennell, Elisabeth; Pitre, Marc: *Le Musée des Beaux-Arts de Montréal présente Témoins de la tradition: l'Art d'Afrique des collections du Musée des Beaux-Arts de Montréal et du musée Redpath*. Montréal, Musée des Beaux-Arts 1989.
- Lajeunesse, Marylin: *The Collins Collection*. Montréal, Musée des Beaux-Arts 1998.
- Lajeunesse, Marylin: *Vivre en Afrique – La collection Collins d'objets angolais*. Montréal, Musée des Beaux-Arts, Collage Frühjahr 2001, Seite 7.
- Lussier, Réal; Musée d'art contemporain (Hrsg.): *Dominique Blain, Musée d'art contemporain*. Montréal, Musée d'art contemporain 2004.
- Mamàn, Georges: *De 1990 à 2006. Cinq toiles, quelques commentaires*. Montréal 2006.
- Meurisse, Pierre-Jean: *Riopelle-peintures récentes, Tétreault-peintures récentes*. Québec, Éditions Art Poche 1992.
- Musée d'art contemporain: *Chéri Samba*. Informationsblatt über Chéri Samba, in den internen Dokumenten des Musée d'art contemporain de Montréal, ohne Seiten und Jahreszahlangaben.
- Musée d'art contemporain: *Liste des artistes participants à l'exposition „Pour la suite du Monde"*. Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal 1992.
- Musée d'art contemporain: *Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe*. Montréal, Musée d'art contemporain 1976.
- Musée d'art contemporain: *Pour la suite du Monde.* Einlandungskarte zur Ausstellung, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1992.
- Musée d'art contemporain: *Pour la suite du Monde*. Ausstellungsbroschüre, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal 1992.
- Musée d'art contemporain de Montréal; Godmer, Gilles; Lussier, Réal (Hrsg.*): Pour la suite du monde*. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1992.
- Musée des Beaux-Arts de Montréal: *Afrique Sacrée – Arts anciens de l'Afrique subsaharienne, Liste des oeuvres*. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006.

- Musée des Beaux-Arts de Montréal: *Art Africain dans les Collections de Montréal*. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1969.
- Musée des Beaux-Arts: *Collection Ernest Gagnon*. Montréal, Dossier du Musée des Beaux-Arts 1975.
- Musée des Beaux-Arts de Montréal: *Communiqué – L'Art africain à l'honneur au Musée des beaux-arts de Montréal*. Montréal, Musée des Beaux-Arts 2006.
- Musée des Beaux-Arts de Montréal: *Communiqué du Musée des Beaux-Arts de Montréal*. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montreál (Comm.nr.42/F 16.5.74).
- Musée des Beaux-Arts de Montréal: *Communiqué „Vivre en Afrique: La collection Collins d'objets angolais"*. Montréal, Musée des Beaux-Arts 1998.
- Musée des Beaux-Arts de Montréal: Korrespondenz zwischen dem Musée des Beaux-Arts und Marilyn Lajeunesse, (Das Dokument trägt keinen Namen und ist nicht datiert).
- Musée des Beaux-Arts de Montréal: *Paralleles: Entre Artefacts africaines et objets occidentaux contemporains*. Film zur Ausstellung „Témoins de la Tradition", Montréal, Musée des Beaux-Arts 1989.
- Musée des Beaux-Arts de Montreál: *Témoins de la Tradition*. Communiqué, ohne Jahres- und Ortsangaben.
- Musée des Beaux-Arts: *Témoins De La Tradition – Parallèles entre Artefacts Africains et Objets Occidentaux Contemporains*. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal 1989.
- Musée des Beaux-Arts de Montréal: *Vivre en Afrique – La collection Collins d'objets angolais*. Montréal, Musée des Beaux-Arts (ohne Jahres- und Seitenangaben).
- Musée des Beaux-Arts / Service de l'éducation et des programmes publics: *L'objet, source de musique*. Montréal, Musée des Beaux-Arts 1999.
- Reiher Umojha, Julien: *Curriculum Vitae.*
- Reiher Umojha, Julien: *Definition du Carnaval du Soleil*. Montréal 27. November 1983.
- Tétreault, Pierre-Léon: *Terra Africa*. Montréal, Michel Tétreault Art Contemporain 1990.
- Thomas, Wendy A.: *Témoins de la Tradition – l'Art d'Afrique des collections du Musée des beaux-arts de Montréal et du musée Redpath / Witnesses to Tradition – African Art from the Montrela Museum of Fine Arts and the Redpath Museum.* Montréal, Service de diffusion du Musée des beaux-arts de Montréal 1989.

- Toguo, Barthélémy: *Projet Biennale de Montréal*. Brief an die Verantwortlichen des CIAC, 2.Juli 2002.
- Versicherungsunterlagen des Musée des Beaux-Arts de Montreál (Dokument trägt keinen Namen), Montréal 26.Januar 1989.
- Vues d'Afrique: *Rallye-Expos 2004, Passeport*. Montréal, Festival Vues d'Afrique 2004.
- Vues d'Afrique: *Rallye-Expos 2005, Passeport*. Montréal, Festival Vues d'Afrique 2005.
- Vues d'Afrique: *Rallye-Expos 2006, Passeport.* Montréal, Festival Vues d'Afrique 2006.
- Walker Art Center: *Art of the Congo*. USA, Walker Art Center 1967.


## 6. Presse- und Fernsehberichte


- *Afrique Sacrée. Téléjournal, Chronique culturelle*. Montréal, Radio Canada 6. Juni 2006.
- *Art of the Congo*. Artscanada, Februar/März/ April 1969.
- *Design made in Africa*. Montréal, Radio Canada 11.Januar 2006.
- *D'une exposition à l'autre*. Montréal, La Presse 24.Januar 1976, Seite 47.
- *Concours d'affiches*. Montréal, Magazin „Vues d'Afriques" Ausgabe 1987.
- *Images d'Afrique au Centre culturel de Pointe Claire.* Montréal, Le Messager 5.Juni 1974.
- *L'art du Congo au Musée des B.-A.*. Montréal, Le Devoir 6.März 1969.
- *Le cha cha du vertige*. Montréal, The Gazette 15.Juni 1985.
- Le premier pays d'Afrique fête. *Montréal. Le Devoir 28.Juni 1967.*
- *Les Peuls Bororo d'Afrique du Nord en Photos*. Montréal, Le Jour 13.Januar 1976, Seite 21.
- *L'ironie en peintre.* Campbellton, La Voix du Restigouche Vol.7 Nr.25,24.Juni 2006, Seite 14.
- *Peuls, Peuls Bororo ou Wodaabe*. Ateliers 1976, vol.4, Nr.5.
- Terre des autres hommes. *Montréal, Radio Canada 17. September 1967.*
- Visite à l'Expo. *Montréal, Radio Canada 2. September 1967.*
- Vivre en Afrique au MBA. *Montréal, Ici Montréal 12.Juni 2001.*

- Almaric, Laurent: *Les entrailles caraïbes*. Montréal, La Presse 23.Dezember 1995, Seite D15.
- *Bernatschez, Raymond:* Pierre-Léon Tétreault voit le monde avec un troisième oeil. *Montréal, La Presse 17.März 1990, Seite K4.*
- Chevarie, Théodore: *Une confusion évidente*. Montréal, ETC Montréal März/April/Mai 2003, Seite 49-53.
- Delgado, Jérôme: *Poses de scout*. Montréal, La presse 20.Juni 2004, Seite ARTS SPECTACLES 9.
- Gravel, Claire: *Garneau, Saint-Pierre, Tétreault – une peinture très actuelle*. Montréal, Le Devoir 17.März 1990.
- Gravel, Claire: *Les cent jours d'art contemporain et le défi de l'oeuvre dans l'espace public*. Montréal, Vie des Arts September 1991, Seite 17-19.
- Greenaway, Kathryn: *50 object lessons about Angola*. Montréal, The Gazette Montreal 9.April 1999.
- *Grenier, Jacques:* Art africain, Illustrations. *Montréal, Le Devoir 22.April 1997, Seite A4.*
- Hakim, Mona: *Signatures ironiques*. Montréal, Le Devoir 8.Mai 1993, Seite C14.
- *Hellman, Michel:* Art engagé. *Montréal, Le Devoir 7.Februar 2004.*
- *Kane, Jo-Anne:* Trevor Gould – La sculpture comme miroir. *Montréal, Parachute Nummer 95, Ausgabe Juli-August-September 1999, Seite 4-11.*
- *LeBlanc, Benoit:* Afrique en mouvements innove pour le mois de l'histoire des noirs. *Montréal, Journal Rosemont/Petite Patrie 18.Februar 2004, Seite 5.*
- *Legge, Helen K.:* Stewart Hall open house – something for everyone. *Montréal, News&Chronicle 30.Mai 1974.*
- Lehmann, Henry: *Masks that reveal rather than conceal.* Montréal, Montreal Star Entertainments 27.Juli 1974, Seite C-12.
- Lepage, Jocelyn: *Les Cent jours d'art contemporain*. Montréal, La Presse 24.August 1991, Seite C 10.
- Mavrikakis, Nicolas: *Visions mondiales*. Montréal, Voir 19.-25.Februar 2004, Seite 39.
- Myles, Brian: *Dans la lentille africaine*. Montréal, Le Devoir 23.April 1999, Seite B 10.
- Petrowski, Nathalie: *Dominique Blain – la démineuse du musée*. Montréal, La Presse 8.Februar 2004.

- Pipar, Rosette: La Légende des Villeneuve – un fond d'exotisme haïtien au service du sport automobile. Montréal, Le Collectionneur Volume IX, Nummer 34, Ausgabe Mai 1996.
- Roberge, Pierre: *L'art africain sort des oubliettes*. Montréal, Le Devoir 31.März 1989.
- Roussin, Marie-Claude: *Vivre en Afrique...pour mieux connaître le peuple angolais*. Montréal, Échos Centre-ville April 2001, Vol.8 Nummer 4, Seite 13.
- Sauzède-Bilodeau, Patricia: *La bestiole humaine*. L'Express régional, Vol.11 Nr. 04F 1.März 2005.
- *Toupin, Gilles:* Images vives et directes des peuplades africaines*. Montréal, La Presse 23.Mai 1974.*
- Tremblay, Odile: *Chefs-d'oeuvre de l'art africain au MBAM*. Montréal, Le Devoir 7.6.2006, Seite B 6.


## 7. Interviews

*Alle Interviews fanden in englischer oder französischer Sprache statt, und wurden auf Tonbänder aufgenommen. Konserviert werden diese Aufnahmen als Transkriptionen in französischer Sprache.*

- *Interview François Bégin*, Leiter des Centre Africa in Montréal, Montréal 14.September 2006, Dauer : 20 Minuten.
- *Interview mit Doninique Blain*, Künstlerin, Montréal 3.Mai 2007, Dauer: 13 Minuten.
- *Interview mit Simon Blais*, Leiter und Gründer der Galerie Simon Blais, Montréal 29.August.2006, Dauer: 21 Minuten.
- *Interview mit Nathalie Bondil*, leitende Kuratorin am Musée des Beaux-Arts in Montréal, Montreál 28.August 2006, Dauer: 20 Minuten.
- *Interview mit Régine Cadet*, verantwortliche Leiterin des MAI, Montréal 1.November 2006, Dauer: 15 Minuten.
- *Interview mit Jacques Germain*, Sammler afrikanischer Kunst und Leiter der Galerie Jacques Germain, Montréal 5.Oktober 2006, Dauer: 17 Minuten.
- *Interview mit Raymond Furlotte*, Künstler, Montréal 17. Juli 2006, Dauer: 22 Minuten.
- *Interview mit Gérard LeChêne*, Gründer und Präsident der Festival Vues d'Afrique, Montréal 6.November 2006, Dauer: 15 Minuten.
- *Interview mit Sophie Mayaki*, Händlerin mit afrikanischem Kunsthandwerk, Montréal 15.Juli 2006, Dauer: 17 Minuten.

- *Interview mit Suzanne Rousseau*, Leiterin des Festival Nuits d'Afrique, Montreál 12.September 2006, Dauer : 15 Minuten.
- *Interview mit Bousmaka Seddiki*, Koordinator der Rallyes-Expos des Festivals Vues d'Afrique, Montréal 6.November 2006, Dauer : 10 Minuten.
- *Interview mit Lamine Touré*, Gründer und Präsident des Festival Nuits d'Afrique, Montréal 19.September 2006, Dauer : 20 Minuten.


## 8. Internetquellen


- *Chronologie de la Franconphonie*. In: http://www.francophonie.org/doc/doc-historique/chronologie-oif.pdf
- *Du Local à l' International: de la qualité, toujours de la qualité...* . In: http://www.festivalnuitsdafrique.com/historique.php
- *Geschichte der Weltausstellungen: Die Weltausstellung 1967 in Montréal, Ein Fest für die Unabhängigkeit Kanadas*. In: http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=17&lang=2&s_typ=16
- *Historique*. Aus: http://www.francophonie.org/oif/historique.cfm
- *Historique de Vues d'Afrique (1991-2005).* In: http://www.vuesdafrique.org/accueil/historique2.php
- Conseil des Arts de Montréal: *Bref historique*. In: http://www.artsmontreal.org/histo.php.
- Jules, Léonel: *Informations générales.* In: http://www.leoneljules.com/Biographie.html.
- Jules, Léonel: *L'art au mur 2006-2007*. In: http://www.leoneljules.com/.
- Loche, Renée: Agasse, Jacques-Laurent. In : Historisches Lexikon der Schweiz: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D21971.php.
- *Other giraffe gifts by Mehmet Ali.* In: http://en.wikipedia.org/wiki/Zarafa.


Lebenslauf

# *Lucie Didié*

| | | |
|---|---|---|
| Geburtsdatum : | 7.10.1978, geb. Ballíková | |
| Geburtsort : | Prag | |
| Ausbildung: | 1985-89: | Volksschule in Prag |
| | 1989: | Volksschule in Fladnitz (Österreich) |
| | 1989-90: | Volksschule in Frohnleiten (Österreich) |
| | 1990-92: | Hauptschule in Frohnleiten |
| | 1992-98: | Bundesgymnasium Stift Rein (Österreich) |
| | 1998: | Abitur mit ausgezeichnetem Erfolg |
| | 1998: | Studium (Bauingenieurwesen) an der Technischen Universität in Graz (Österreich) |
| | 1999-2000: | Studium (Dolmetscher-Übersetzer: Franz¸sisch und Russisch) an der Karl-Franzens-Universität in Graz |
| | 2000-2005: | Studium (Französische Kulturwissenschaften und Interkulturelle Kommunikation, Kunstgeschichte, Tschechisch, Italienisch und Geschichte der frühen Neuzeit) an der Universität des Saarlandes, Studium im Sommersemester 2005 mit gutem Erfolg abgeschlossen (akadem. Grad: Magistra Artium) |
| | 2006-2008: | Promotionsstudium (Französische Kulturwissenschaften und Interkulturelle Kommunikation) an der Universität des Saarlandes. Thema der Dissertation: "Exotismus und Kunst. Interkulturelle, intermediale und diskursive Formen der Präsenz Afrikas in der Kunstszene Québecs." Betreuer der Dissertation: Prof. Dr. Hans-Jürgen Lüsebrink |
| | 2008 : | Disputation , Abschluss des Prüfungsverfahrens |
| Stipendien : | 2006-2008 : | Grundstipendium der Landesgraduierenförderung der Universität des Saarlandes |
| | 2006 : | Zusatzstipendium des Deutschen Akademischen Austauschdienstes für einen 6monatigen Forschungsaufenthalt in Montréal (Québec) |
| | 2007 : | Reisekostenzuschuss des Vereines der Freunde der Universität des Saarlandes |
| Beruflicher Werdegang : | | |
| | 2002-2005: | Studentische Hilfskraft am Institut der Romanistik (Bibliothek der Romanistik), Universität des Saarlandes, Saarbrücken |
| | 2005-2008: | Sprachdozent am Carl Duisberg Centrum, Saarbrücken |
| | 2008: | Verantwortliche für künstlerische Koordination, Société du patrimoine d'expression de Québec, |

| | |
|---|---|
| | Montréal, Québec, Kanada |
| 2008 : | Projektleiterin,<br>Héritage Montréal<br>Montréal, Québec, Kanada |
| 2009 : | Verantwortliche für Entwicklung,<br>Musée d'art de Joliette,<br>Joliette, Québec, Kanada |