

Wie Afrika ins Spiel kommt Auf dem globalen Kunstmarkt zählen Netzwerke und ihre Wertungskulturen

Michael Hutter

Summary: For decades, the breakthrough of African artists on the global art market has been predicted, but their share in international art sales is still very small. This might be due to weakly developed valuation cultures in the major African cities. Yet, a closer look detects the outlines of several active valuation networks, mainly located in West Africa.

Kurz gefasst: Obwohl zeitgenössischen Werken von afrikanischen Künstlerinnen und Künstlern seit Jahrzehnten der Durchbruch im globalen Kunstmarkt prophezeit wird, ist ihr Anteil am weltweiten Kunsthandel gering. Der Grund dafür scheint in den schwach entwickelten Wertungskulturen der afrikanischen Metropolen zu liegen. Dabei zeichnen sich leistungsfähige Wertungsnetzwerke, vor allem in Westafrika, ab.

Seit Jahrzehnten verkünden die Fachzeitschriften, die sich mit der globalen Kunstszene und dem damit verknüpften Markt befassen, der Durchbruch afrikanischer Künstlerinnen und Künstler auch im internationalen Geschehen stehe unmittelbar bevor. Solche Prognosen können sich auf legendäre Ausstellungen berufen: *Magiciens de la Terre* am Centre Pompidou in Paris (1989) wurde co-kuratiert von Kurator und Galerist André Magnin, der danach mit dem Fotografen und Millionen-Erben Jean Pigozzi die größte Sammlung von Werken zeitgenössischer afrikanischer Kunst aufbaute. *In/Sight: African Photographers, 1940 to the Present* am Guggenheim Museum in New York (1996) wurde co-kuratiert von Okwui Enwezor, erzogen in Nigeria und ausgebildet in London und New York, der 2002 als Chefkurator die *Documenta XI* und 2015 die *Biennale di Venezia* mit einem afrikanischen Schwerpunkt ausstattete. Auf der Basis solcher Wertschätzungen im globalen Kunstspiel erzielten inzwischen Werke afrikanischer Malerinnen wie Julie Mehretu (Äthiopien), Otobong Nkanga (Nigeria) und Wangechi Mutu (Kenia) auf internationalen Auktionen Preise im sechs- und siebenstelligen Dollar-Bereich. Der Durchbruch auf dem globalen Kunstmarkt ist aber immer noch ausgeblieben. Der *Art Market Report 2019*, in Auftrag gegeben von der Kunstmesse *Art Basel*, errechnet für 2018 einen Anteil afrikanischer Kunst von etwa zwei Prozent am gesamten Volumen des weltweiten Kunsthandels. Werke afrikanischer Künstler:innen tauchen nach wie vor selten in den großen Auktionshäusern auf, zudem leben die erfolgreichsten von ihnen im Globalen Norden: Von den Obengenannten arbeitet Mehretu in Los Angeles, Nkanga in Antwerpen und Mutu in New York. Mit ihren Bilderfindungen bereichern sie zwar das Angebot auf den Biennalen und Kunstmesen in Europa und Nordamerika, zum Kunstgeschehen in den Städten ihrer Herkunft aber haben sie wenig Verbindung.

Warum gelingt Künstler:innen, die in Afrika arbeiten, der Sprung in die weltweite Kunstszene nicht? Liegt das Problem beim fehlenden Angebot? Diese Hypothese erscheint auf den ersten Blick abwegig, denn es werden zu jeder Zeit mehr Bildwerke geschaffen, als sich Käufer dafür finden lassen. Das materielle Werk allein reicht aber nicht, um daraus ein Angebot zu machen. Dazu braucht es lokale Zirkel, die durch interne Wertungsverfahren – etwa die Selektion von Werken für Ausstellungen oder das Organisieren von Debatten über deren ästhetische Qualitäten – bestimmten Arbeiten und ihren Schöpfern Wert zuschreiben. Diese Wertungszirkel müssen ihrerseits im Austausch von Akteuren, Werken und Meinungen mit anderen regional und global vernetzten Zirkeln stehen. Dann sind sie in der Lage, Leinwände, Installationen und Fotoarbeiten zu einem geschätzten, wertvollen Angebot zu machen. Die Werke aus Afrika fehlen also deshalb in der globalen Kunstszene, weil die Wertungskulturen in den afrikanischen Metropolen zu schwach entwickelt sind.

Verschiedene Akteurstypen müssen zusammenwirken, damit Künstler:innen und Kurator:innen in einer lokalen Szene Beachtung erhalten: Institutionen, die künstlerische Ausbildung anbieten; private und staatliche Organisationen, die Künstler:innen durch Sach- oder Finanzleistungen fördern; Aussteller:innen, die aus unterschiedlichen Motiven Kunstwerke zeigen und Künstler:innen bekannt machen wollen; Sammler:innen, die Künstlern und ihren Ausstellern Werke abkaufen, gleichzeitig aber auch Teil des lokalen Wertungszirkels sind; neugierige Zuschauer:innen, die zu engagierten Zuschauern, aber auch zu Sammler:innen,

Aussteller:innen, Kurator:innen oder Mitgliedern von Förderinstitutionen werden können. Einzelne Personen können die Wertungskultur einer Metropole eine Zeitlang prägen, aber nur im Kontext aller Akteurstypen kommt es zu stabiler, international anerkannter Wertbildung.

Um der These von den schwach ausgebildeten Wertungskulturen nachzugehen, habe ich über Fachmedien und erste Interviews Informationen gesammelt. Ich habe mich dabei auf Schwarzafrika beschränkt. Die nordafrikanischen Länder sind Teil des arabisch-mediterranen Kulturraums, und die Szene in Südafrika ist zwar die bei Weitem aktivste des Kontinents, konzentrierte sich aber bis vor Kurzem auf die Kunst der weißen Minderheit. Für jede Metropole ergab sich ein anderer Befund, mit besonders begabten, engagierten oder vermögenden Akteur:innen, mit jeweils eigenständigen politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen und mit unterschiedlichen kolonialen Bindungen. Dennoch ergibt sich ein einigermaßen klares Bild vom gegenwärtigen Zustand der Wertungskulturen in Schwarzafrika. Die Ausbildungsinstitutionen afrikanischer Künstler:innen und Kurator:innen befinden sich noch immer in Paris oder in und rund um London. Ausnahmen sind die ghanaische Nkrumah University in der alten Aschanti-Hauptstadt Kumasi und die University of Nigeria in Nsukka, in deren Kunstakademie etwa El Anatsui, der durch Okwui Enwezor auch im Westen berühmt gemachte Künstler, lehrt. Institutionen der staatlichen Kunstförderung sind selten. Im Senegal gibt es eine auf den Gründungspräsidenten Léopold Sédar Senghor zurückgehende Fördertradition, der die seit 1992 veranstaltete Kunstbiennale *Dak'Art* ihre staatliche Unterstützung verdankt. Das *Musée des civilisations noires* ist nach jahrzehntelanger Ankündigung 2019 mit chinesischer Unterstützung eröffnet worden. Die ghanaische Regierung hat auf der Venedig Biennale eine Ausstellung im eigenen Länderpavillon großzügig finanziert. Kleine Institutionen der privaten Förderung durch Sammler:innen, Künstler:innen, Kurator:innen und Galerist:innen finden sich in vielen Städten. Sie sichern eine minimale Infrastruktur von Ausstellungen, Debatten und Ankäufen, ohne die sich keine lokale Szene entwickeln könnte.

Diejenigen Künstler:innen und Kurator:innen, die es geschafft haben, im globalen Kunstspiel anerkannt zu werden, leben durchweg in Europa oder den USA, mit unterschiedlich langen Aufenthalten in ihrer afrikanischen Heimat. *Artfacts*, eine der führenden Plattformen für Kunstmarktdaten, registriert 4.478 Künstler:innen in Berlin, 533 in Paris, 7 in Lagos und 2 in Dakar. In jüngster Zeit ermöglichen es allerdings Digitalisierung und Reiseverkehr, in Afrika zu arbeiten und dennoch in den westlichen Zentren der Kunstwelt präsent zu sein. Das hilft vor allem Künstlern wie den Ghanaern El Anatsui und Serge Attukwei Clottey, die ihre Werke aus Abfallmaterial von einem großen Mitarbeiterteam herstellen lassen. Kurator:innen haben noch leichter die Möglichkeit, ihre Tätigkeit auf zwei Kontinente zu verteilen. Außerdem sind Kunstaussstellungsmacher wie Koyo Konoh in Dakar, Nana Oforiatta Ayim in Accra, Bisi Silva in Lagos oder Meskerem Assegued in Addis Abeba die effektivsten Promotoren einheimischer Kunst in Präsentationen, in den dafür verfassten Katalogen und oft auch in selbst gegründeten gemeinnützigen Kulturzentren.

Mangels öffentlicher Museen ist die Rolle privater Galerist:innen umso wichtiger. Zwar orientiert sich die Mehrzahl der Galerien am lokalen Publikumsgeschmack, aber einige sind auch international aktiv, etwa Cécile Fakhoury, die von Abidjan nach Dakar gezogen ist, oder *Gallery 1957* im Kempinski Hotel in Accra. Kunstmesse, bei denen sich die Aussteller auf zeitgenössische afrikanische Kunst spezialisieren, gibt es inzwischen in London, Paris, New York und Marrakesch, aber mit der *Art X Lagos* ist seit 2016 erstmals eine derartige Plattform in Schwarzafrika geschaffen worden. Sponsor ist der Bankier Atedo Peterside, geleitet wird die Messe von seiner Tochter, der Marketing-Managerin Tokini Peterside. Jede lokale Wertungskultur braucht Sammler:innen, die nicht nur Werke kaufen, sodass lokale Künstler:innen und Kurator:innen davon leben können, sondern die sich auch mit Leidenschaft in die Debatten um die Qualität von Kunst und in Initiativen zu ihrer Verbreitung einmischen. Eine große und differenzierte Gruppe von Kunstsammlern lässt sich vor allem in Lagos nachweisen: 2012 waren neben den Sammlungen von 25 etablierten einheimischen Sammlern weitere 20 Sammlungen von in Nigeria lebenden Ausländern bekannt, dazu



Michael Hutter ist emeritierter Forschungsprofessor des Instituts für Soziologie der Technischen Universität Berlin. Bis 2014 war er Direktor der Abteilung Kulturelle Quellen von Neuheit am WZB.

[Foto: Magdalena Hutter]

michael.hutter@wzb.eu

kamen die Erwerbungen von zahlreichen Sammlern der jüngeren Generation. Einer der wichtigsten Sammler, Omoba (Prinz) Yemisi Shyllon, hat kürzlich etwa 1.000 Werke seiner Sammlung in ein nach ihm benanntes Museum der *Pan-African University* in Lagos eingebracht. Eine vergleichbar weit entwickelte Sammlerszene existiert in Südafrika, aber in keinem anderen Land Afrikas.

Diejenigen, die das globale Kunstspiel betreiben, reisen im Jahresrhythmus an die Orte der großen Messen und Biennalen. Dort werden neue Künstler:innen vorgestellt, dort bilden sich die Markenwerte, die dann über Jahrzehnte Bestand haben. Kuratoren und Galeristen erkunden auch in anderen Regionen, ob dort Talente auftauchen, auf die sie durch lokale Reputation aufmerksam gemacht werden. Aber so gut wie niemand aus den weißen Kernländern des Kunstspiels reist in schwarzafrikanische Städte. Deshalb ist in den kulturellen Zentren Afrikas der Umgang des Publikums mit zeitgenössischer Kunst ein anderer als im Globalen Norden: weniger rezeptiv, betrachtend und aufnehmend, stärker partizipativ. Das Kunstgeschehen wird, der eigenen Tradition folgend, als gemeinsamer, kollektiver Prozess verstanden. Das führt auf der Ebene der Künstler:innen dazu, dass *artist collectives* eine gängige Form der Kunstproduktion sind – allein in Nairobi sind siebzehn dieser Kollektive aktiv. Die Zuschauer:innen – Amateure ebenso wie Professionelle – werden häufig in *performances* eingebunden, als deren Souvenirs dann die dabei verwendeten materiellen Objekte auf dem Kunstmarkt landen. Diese Form der Interaktivität ist durch die Möglichkeit der digitalen Verbreitung von Bildern entscheidend gesteigert worden.

Die These von der Schwäche der afrikanischen Kunstwertungskulturen scheint also von der Untersuchung bestätigt zu werden: Wesentliche Komponenten einer effektiven Wertungskultur sind oft nur ansatzweise vorhanden. Es lassen sich aber Wertungsnetzwerke identifizieren, die geografisch drei Regionen zuzuordnen sind. Diese Netzwerke weisen mindestens zwei Knoten auf, in denen dann wiederum lokale Netzwerke von Spielern beobachtet werden können. Das erste dieser Netzwerke ist frankophon, Dakar ist sein stärkster Knoten, mit Abidjan und Douala als Satelliten. Nach außen ist Paris noch immer der stärkste Bezugspunkt, aber das chinesische Engagement verweist auf die Alternative der kulturellen Annäherung an Asien. Die beiden weiteren Wertungsnetzwerke sind anglophon. In Ostafrika bilden Addis Abeba und Nairobi die stärksten Knoten, aber auch Kampala, Kigali und selbst Harare zeigen Ansätze einer global orientierten Kunstszene. In Westafrika ist das produktivste Netzwerk entstanden, mit Lagos als starkem Zentrum, bereits getragen von einer lokalen und nationalen Sammlerschaft, und Accra als dem zwar kleineren, aber international sehr sichtbaren zweiten Knoten.

Wie wird sich die Kunstszene in Afrika entwickeln? Eine fundierte Prognose müsste auch die hier nicht untersuchten Regionen Afrikas berücksichtigen. Marrakesch entwickelt sich zur Brücke zwischen den Kontinenten, denn bis in die arabische Welt wagen sich auch europäische und amerikanische Kunstfreunde. Cape Town und Johannesburg, die Knoten des viel älteren südafrikanischen Netzwerks, öffnen ihre Institutionen seit 1997, als Okwui Enwezor die Johannesburg Biennale kuratierte, auch für Werke schwarzer Künstler:innen. Kaum Beachtung finden die Szenen in den portugiesisch-sprachigen Ländern Angola und Mozambique, dabei scheint die angolansische Hauptstadt Luanda auf dem Weg zu einem vitalen lokalen Netzwerk zu sein. Und schließlich ist da noch Kinshasa, die Hauptstadt des Kongo, einem Land, das an traditioneller und zeitgenössischer künstlerischer Vielfalt kaum zu überbieten ist. Dort zeigt sich in lehrbuchhafter Deutlichkeit, dass ohne das Zusammenspiel von Institutionen, Kuratoren, Galeristen und Sammlern keine von außen erkennbare, stabile Reputation von Künstler:innen aufgebaut werden kann.

Vor allem aber müsste eine solche Prognose genauer auf die Singularität der Netzwerke eingehen. Wertungskulturen operieren zwar mit ähnlichen Praktiken der Wertschätzung und der Werteinschätzung, aber sie unterscheiden sich in der Knotenstruktur der Netzwerke, in den Aktionsmöglichkeiten der Spieler:innen und in ihrer spezifischen kolonial geprägten Geschichte. In dieser Vielfalt liegt das Potenzial der Wertschöpfung durch Werke afrikanischer Künstlerinnen und Künstler – auch für den globalen Kunstmarkt.

Literatur

Banks, Patricia: „The Rise of Africa in the Contemporary Auction Market: Myth or Reality?“ In: *Poetics*, 2018, Jg. 71, Dezember, S. 7–17.

Castellote, Jess (Hg.): *Contemporary Nigerian Art in Lagos Private Collections*. Ibadan: BookCraft 2012.

Corrigan, Mary: *2018 Contemporary African Art Ecology: A Decade of Curating*. Capetown: Corrigall et Company 2018.

Enwezor, Okwui/Okeke-Agulu, Chika: *Contemporary African Art Since 1980*. Bologna: Damiani 2009.

Proctor, Rebecca Ann: „There Is No Such Thing as the African Art Market“. In: *artnet news*, 2019, S. 54–79.