



WAS BEDEUTET *GLOBALKUNST*

Die Globalisierung der Kunstwelt verändert massiv die Berufsfelder in der zeitgenössischen Kunst. Soll das Ausstellungsprogramm von Institutionen und Galerien den Entwicklungen unserer Zeit entsprechen, reicht eine auf nationale oder regionale Künstler beschränkte Auswahl nicht mehr aus. Umgekehrt ist umfassendes, weltweites Informieren angesichts der schnell wachsenden neuen Kunstszenen und –märkte kaum mehr möglich. Wie gehen Kuratoren, Sammler und Schreiber mit dem Seiltanz zwischen Spezialisierung und Breitenwissen um? Was bedeuten die aktuellen Entwicklungen für die Kunstgeschichte? Um einen ausschnittshaften Einblick in die individuellen Ausprägungen der Globalkunst zu erhalten, wurden einigen der wichtigsten, langjährig praktizierenden Akteuren drei Fragen zugesandt: Worin sehen Sie die größten Veränderungen und entscheidenden Chancen der aktuellen Entwicklung? Inwieweit beeinflusst die globalisierte Kunstwelt Ihre Arbeit? Beschreibt der Begriff 'global art' die neue Situation in der Kunst oder schlagen Sie einen anderen Terminus vor?



YTO BARRADA, *Tectonic Plate*, 2010, Holz, Farbe, 122 x 200 x 3 cm, Courtesy die Künstlerin und Steir-Semler Gallery, Beirut / Hamburg

ELKE AUS DEM MOORE



Courtesy ifa (Institut für
Auslandsbeziehungen)

Leiterin Abteilung Kunst,
Institut für
Auslandsbeziehungen

1. Wir leben in einer Zeit des Wandels, der soasant vor sich geht, dass es zur größten Herausforderung gehört, diesen Wandel aktiv mitzugestalten. Die Forderung der letzten Jahrzehnte, die eurozentrische Perspektive und Definitionsmacht aufzuheben, greift nun endlich.

Kunstproduktion und die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst gab es immer schon – auch an den Orten, die vor zehn Jahren noch nicht im Blick der Kunstwelt standen. Die ifa-Galerien zeigen internationale Perspektiven seit mehr als dreißig Jahren. Doch nun richten auch die großen Institutionen ihre Aufmerksamkeit auf die Kunstszene außerhalb des bisher üblichen Kanons. Die Museen stellen fest, dass ihre Sammlungs- und Ausstellungspolitik nach ausschließlich eurozentrischen Blickwinkeln verläuft und sie damit wenig international sind. Dagegen wird nun mit einigen Programmen gesteuert, um die Museumswelt international zu machen (Rave-Stipendium des ifa, Internationales Museum, KSB).

Durch die rasanten Veränderungen in der Kommunikation haben sich die Formen der Distribution verändert. Künstler_innen nehmen ihre Repräsentation selbst in die Hand. Die Verbreitung durch soziale Netzwerke und digitale Räume haben zur globalen Vernetzung und zu neuen Normen der Teilhabe beigetragen. Dennoch bleiben Plattformen der persönlichen Begegnung und des künstlerischen Austausches Grundlagen eines internationalen Kunstaustauschs.

Die Forderung nach besonderen Bestimmungen zur Künstlermobilität ist noch immer nicht eingelöst – das erzeugt weiterhin Exklusion. Auch wenn das Reisen zum Alltag von Kuratoren_innen gehört, so

gilt das noch lange nicht für die Künstler_innen und vor allem nicht für Personen aus dem „Süden“. Aufgrund von erschwerten Einreisebedingungen (ob in Schengen-Europa oder Inner-Afrika) können Ausstellungen oft schlichtweg nicht stattfinden. So spiegeln sich politische und ökonomische Machtverhältnisse auch nach wie vor in der Ermöglichung und Verhinderung von Teilhabe – sei es an gesellschaftlichen Prozessen, an Ereignissen im Berufsfeld Kunst und an den begleitenden Diskussionen.

2. Das ifa versteht sich als Akteur des internationalen Kunstaustauschs, initiiert Begegnungen und Diskussionen im Feld der internationalen zeitgenössischen Kunst. Dabei ist die Entwicklung neuer Formate des Kulturaustausches von großer Bedeutung. Formen der Zusammenkunft – wie sie das ifa-Projekt „Prêt-à-Partager“ ermöglichte – bieten Begegnungsplattformen, in der sowohl Künstler_innen wie auch Kurator_innen jeweils mit eigenen Erfahrungen und Expertisen in Austausch treten und gemeinsam Projekte auf Augenhöhe entwickeln (Mode und Style, öffentlicher Raum etc.). Mit der Ausstellung und zahlreichen Workshops in acht afrikanischen Ländern und in Deutschland ist im Kontext von „Prêt-à-Partager“ ein transkulturelles und transdisziplinäres Format entwickelt worden, das der allgemeinen Vorstellung entgegenwirkt, in afrikanischen Ländern wäre aufgrund der fehlenden Infrastruktur eine Ausstellungspraxis unmöglich.

Das Zeigen und Diskutieren von Entwicklungen in der internationalen zeitgenössischen Kunst ist die zentrale Aufgabe der ifa-Galerien in Berlin und Stuttgart, dazu kommen noch die tourenden Ausstellungen. Die Verknüpfung globaler Fragestellungen mit lokalen Erfahrungen und Meinungen ist Zentrum der Vermittlungs- und Übersetzungsarbeit der ifa-Galerien. Welche neue Fragestellungen sich für diese Arbeit mit dem Publikum ergeben und welche Strategien hier zu entwickeln wären, werden in der Publikation „Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft“ thematisiert (mit dem Institute for Art Education, Zürich und UdK, Kunst im Kontext, Berlin: http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/kunstvermittlung_migrationsgesellschaft.pdf).

Neben realen Ausstellungen spielen online Angebote eine zunehmend große Rolle. Das Nafas-online Magazin zur zeitgenössischen Kunst in der islamisch geprägten Welt gibt seit zehn Jahren Einblick in die Kunstszene dieser Region, dazu eine Künstlerdatenbank (<http://universes-in-universe.org/deu/nafas>). Um dem Informationsmangel über Kunst in der Subsahara Afrika entgegenzuwirken, wird ab 2013 das von ifa herausgegebene online Magazin „Contemporary and“ erscheinen, das als Plattform für

zeitgenössische Kunst aus afrikanischer Perspektive sowohl Information, ein Magazin und einen virtuellen Ausstellungsraum anbietet. Damit reagieren wir auf die noch immer fehlenden Gesetze für eine freie Künstlermobilität und neue Distributionswege. (www.contemporaryand.com).

3. Ich halte den Begriff „Globalkunst“ für irreführend. Kunst ist immer global, sie entsteht in lokalen Kontexten und Traditionen und ist Teil gesellschaftlicher Prozesse. Sie ist Teil einer lokalen und globalen Auseinandersetzung. Der Begriff der Perspektive wird immer entscheidender: Von welcher Perspektive aus findet die Produktion von Kunst statt, von welcher die Rezeption und die Kritik. – Kunst spielt mit ihrer „visionären“ Kraft zunehmend eine Rolle in gesellschaftlichen und sozialen Transformationsprozessen. Eine Chance für die Gesellschaften liegt in der Einbeziehung von künstlerischen Perspektiven in gesellschaftliche und politische Entscheidungs-

prozesse. Das Wissen darüber, dass Gesellschaften sich nur weiterentwickeln, wenn sie den Ideen der Heranwachsenden Raum und Anerkennung gibt, zeigt sich noch nicht in der Praxis. Darin sehe ich die große Chance in diesem Moment.

Insgesamt sind die Beziehungen und der Austausch von Süd-Süd stärker geworden. Alte Hegemonien brechen auf. Das kontinentale Denken wird vom ‚archipelischen Denken‘ abgelöst, wie Edouard Glissant sagte. Ich sehe darin eine der stärksten und folgenreichsten Veränderungen, die uns im Ansatz des gegenseitigen Von-einander-Lernens sehr bereichern wird. Der freiere Umgang mit Traditionen und den Modernen und die sehr unterschiedlichen Auffassungen von „Kunst und Leben“ in den südlichen Kulturen kann nur bereichernd auf die westliche Welt wirken, vor allem in Bezug auf den Umgang mit Zeit, Verbindlichkeit und Arbeit.

PAOLO BIANCHI

Dozent, Kurator und langjähriger Gastherausgeber für die Zeitschrift KUNSTFORUM INTERNATIONAL.



Globalität und Kunst als Parallelaktion

Globalität und Globalisierung sind zwei Begriffe ein und desselben Phänomens. Dabei kann Globalisierung als kapitalistisches Projekt multinationaler Konzerne und als Prozess kultureller Standardisierung betrachtet werden. Im Begriff Globalität hingegen sind eher die produktiven Potenziale von Gesellschaften geborgen. Gemeint sind hierbei die schöpferischen Beziehungsgeschichten zwischen den Kulturen weltweit. (vgl. Kunstforum-Band 118/1992: „Weltkunst – Globalkultur“)

Der sich daraus ergebende Forschungshorizont streift die Grenze zur Unüberschaubarkeit. Édouard Glissant, postkolonialer Vordenker der frankophonen Karibik, hat in diesem Kontext eine interessante heuristische Trennung vorgenommen. Er unterscheidet zwischen einer kontinentalen Kultur, die geprägt ist von Systemdenken, Zweckerationalität und Schriftwissen, und einer archipelischen Welt, die von no-

madischen Lebensformen, mündlichen Traditionen und einer dynamischen Offenheit gegenüber anderen Kulturen geprägt ist. Geografisch beschreibt diese Welt (vorläufig) alles Insulare und Archipelische, so die Inseln der Weltmeere, als auch die Völker am Amazonas und andere Flusskulturen. Das könnten die Referenzpunkte sein, von denen aus sich die neue Weltbürgerschaft „archipelisiert“. (vgl. Kunstforum-Band 195/2009: „Hot Spot Tropen“)

Wenn am Anfang dieser Entwicklung Ausstellungen stehen, die sich einer Ästhetik der Interkultur verpflichtet fühlen, wie etwa „Primitivismus‘ in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ (New York 1984), „Magiciens de la Terre“ (Paris 1989) oder „Kunst Heimat Kunst“ (mit Interventionen in Baden, Antwerpen, Berlin, Korsika, Potsdam, Ljubljana, St. Petersburg, Jöss, Tokio, Kapstadt/Grahamstown, Graz 1992–1994), so bestimmen inzwischen weltweit stattfindende Biennalen, Triennalen und ähnliche Events das zeitgenössische Kunstgeschehen zum Themenspektrum „Globalkunst“. Hierin begründet sich auch die Tatsache, dass das Kuratieren zu einem wesentlichen Moment der Kritik an der Globalisierung wird.

Durch die nomadisierende Existenz von Kuratoren und Künstler wird die Kunst zuerst an das andere Ende der Welt geführt, ehe sie sich mit der Wirklichkeit zu konfrontieren vermag. „Wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist“, so Kleist über das verriegelte Paradies im Aufsatz über das Marionettentheater. Die Kunst tritt in eine „Parallelaktion“ (Robert Musil) mit der Welt, der Existenz oder der Politik. Bei einer neuen Globalkunst handelt es sich aber keinesfalls um eine Absatzbewegung in ästhetisch abgedichtete Parallel- und Gegenwelten. Sie entwirft, im Gegenteil, von ihren Archipelen aus eine eigene Realität, die mit schärfster Genauigkeit eine Erfahrungsdeutung der Jetztzeit vermittelt.

CAROLEE THEA



Kuratorin und
Kunstkritikerin,
lebt in New York

Foto: Sam Samore
<http://www.jameselkins.com/>

Neue Formen der Weltwirtschaft erfordern alternative Kartografien, die die universellen Krisen einer multivalenten, vernetzten Welt anerkennen. Der Kulturtheoretiker Brian Holmes schreibt dazu: „Da immer mehr Menschen in supranationalen Regionen leben und es immer normaler wird, dass sich Grenzen verschieben, wird Geopolitik auch stärker im Alltag wahrgenommen: Sie hinterlässt Spuren in unserer kollektiven 'Haut'.“

In vielen Kunstwerken gehen heute individuelle, kollektive und partizipatorische Dimensionen fließend ineinander über, weil den Objekten ihre Grenzen abhanden gekommen sind. Wirklich „globale“ Künstler zeigen ihre Arbeiten heute als Theaterbühne, als Requisiten, Geschichte oder als Performance-Plattform. Sie erweitern die Wirksamkeit ihrer Projekte nicht nur durch Innovationen in Mimesis oder Medium, sondern auch durch die Einbeziehung der Besucher. Viele Künstler heute präsentieren eine kritische, amorphe Beziehung zum Konzept einer globalisierten, sich entwickelnden Welt, eine Beziehung, die in vielen Fällen die Idee des Regionalen in Bezug auf das Globale repositioniert: In dem 2008 begonnenen Projekt „Palas Por Pistolas“ des mexikanischen Künstlers Pedro Reyes gaben Waffenbesitzer in Culiacan, Mexiko ihre illegalen Schusswaffen ab, die dann geschmolzen und in Schaufeln umgegossen wurden, um Bäume in Mexiko, den USA, Kanada und Frankreich zu pflanzen. Dieses Projekt illustriert Slavoi Žižeks Theorie zur Gewalt. Er analysiert in dem gleichnamigen Buch die Tragödie einer, wie er es nennt, „objektiven Gewalt“ und unterscheidet eine symbolische (allgemeine, konzeptuelle) Gewalt einerseits und eine systemische (reale, von Ideologie bestimmte) Gewalt andererseits. Reyes zeigt die Zunahme gewalttätiger ziviler und militärischer Konflikte und deren Beziehung zum globalen Waffenhandel und hinterfragt mit seinem sozial-engagierten Konzept unser Verständnis und sogar unsere Komplizenschaft nicht nur in, sondern durch die globalisierte Welt.

Mehrere Künstler haben wie Reyes begonnen, ihre Rolle als Aktivisten zu erkennen, haben ihre ästhetischen Praktiken erweitert, suchen nach kreativen Lösungen für die ökologischen, ökonomischen und politischen Prob-

leme des realen Lebens, die die Unzulänglichkeiten der Konzeptkunst überwinden. Darstellungen der sozialen Ängste, die von Konflikten, Kriegen, politischen Herausforderungen und den Folgen von Kapitalismus, Konsumismus und Korruption hervorgerufen werden, erinnern an den US-amerikanischen Neo-Konzept-Künstler Mark Lombardi (1951-2000): Seine „narrativen Strukturen“ offenbaren die Verflechtungen von persönlicher Habgier, institutioneller Korruption und regierungsseitigem Opportunismus, indem er Konstellationen von schändlichen, multinationalen Beziehungen zeichnet.

Andere Künstler versuchen, einen Bezug zwischen ihren Arbeiten und ihrem Ursprungsland herzustellen. Sie gehen Spuren, Erinnerungen und versteckten Geschichten nach, die vom Verschwinden oder einer Transformation bedroht sind. In diesen Fällen hat der Hunger nach Wissen über den Anderen dazu geführt, dass die Künstler nun das Bedürfnis verspüren, sich stärker in der eigenen Geschichte zu verwurzeln und eine Definition für sich selbst und ihre Geschichte zu finden. Manifestationen dieses Regionalismus entstehen oft dann, wenn verschiedene Ebenen - Unterhaltung, Konsumismus, Geschichte, Politik und Religion - aufeinanderprallen.

Ein weiterer wichtiger Trend sind künstlerische Kollaboration. Wenn sich Künstler auf die neuen Freiheiten einlassen und das Potenzial einer intensivierten Kommunikation und freien Meinungsäußerung nutzen, dann sind sie auch in der Lage, als Gruppen und über Grenzen hinweg zu diskutieren, statt isoliert oder im Exil zu arbeiten. Blue Noses aus Russland, Raqs Media Collective aus Indien oder die internationale Gruppierung Slavs and Tartars sind anschauliche Beispiele dafür. Ein großer Vorteil besteht darin, dass sie als Gruppen sichtbar sind (oder werden). Vor allem in zu entwickelnden Ländern, deren Kunstmarkt vielleicht noch nicht Anschluss an die Überfülle künstlerischer Produktion gefunden hat, können Kollektive Ressourcen und Ideen sammeln. Sie zeigen, welche Möglichkeiten sich für Künstler auftun, wenn sie sich direkt an der Schaffung von Märkten beteiligen statt nur von ihnen abhängig zu bleiben. Kollektive vergrößern das Potenzial für politische oder soziale Autonomie. Der Mangel an normativen hierarchischen Strukturen, auf denen das Konzept eines Kollektivs gründet, verkörpert auf kultureller Ebene jene Verlagerungen, die in der globalen Ökonomie erkennbar sind. Dieser Faktor unterscheidet natürlich das Kunst-Kollektiv von einem politischen Kollektiv, wobei künstlerische Kollektive klein, aber wirkungsvoll bleiben.

Mehr als je zuvor betreiben Künstler Projekte, die sozial engagiert sind, in denen sie ihre eigene Position reflektieren und die sich nicht mehr ausschließlich den normativen Bedingungen des traditionellen Galerienbetriebs oder traditionellen Forschungsmethoden unterwerfen. Jener Begriff der „Geopoetik“, den Brian Holmes prägte, und das Versprechen der Befreiung erscheinen heute dringlicher als je zuvor. Die innovativsten Künstler scheinen bereit zu sein, die Herausforderungen einer Welt zu akzeptieren, deren Vernetztheit sowohl immerwährend ist als auch bewusst selbst-kritisch bleibt.

TOBIAS BERGER

hat in Kassel, Vilnius, Auckland, Hongkong und Seoul gearbeitet und ist z.Z. Managing Curator von M+, dem neuen Museum für visuelle Kultur in Hongkong.



Wenn wir den Einfluss der „asiatischen“ Kunstszene auf ein Wort reduzieren wollten, dann wäre das Fluedity. Durch die vollkommen verschiedenen ökonomisch/politischen Vorraussetzungen in Asien muss sich das Kunstsystem hier völlig anders erfinden. Galerien sind unabhängiger und kritischer als staatliche Institutionen (wenn diese überhaupt existieren), Künstler sind Kritiker sind Kuratoren sind Galeristen und es ist kein Problem, dass Kreative als Künstler und Grafiker und z.B. Werbefilmer ernstgenommen werden. 95 Jahre nachdem Duchamp ein alltägliches Designobjekt in eine Kunstausstellung legen wollte - und damit die nächsten 100 Jahre der Kunst zur Verzweiflung brachte - ist es an der Zeit, die Kunst und ihre eingespielten Kategorien weiter in Frage zu stellen. Der Anstoß dazu kommt vielleicht von außen.

JAMES ELKINS

E.C. Chadbourne Professor am Institut für Kunstgeschichte, Theorie und Kritik an der School of the Art Institute von Chicago, USA



<http://www.jameselkins.com/>

Es ist wahr, dass "global art" ein problematischer Begriff ist, und es würde mehr als 400 Wörter benötigen, um all seine Bedeutungen auseinanderzufalten. Einige Leute bevorzugen "Weltkunst". Aber ich denke, es ist genauso wichtig, auch zwischen globaler Kunst und globaler Kunstgeschichte zu unterscheiden. Ersteres bezieht sich auf die weltweiten Praktiken der Kunst: Biennalen, Kunstmesse, Galerien, Auktionen, Sammler, Stile, Manieren, Schulen, Trends und Ismen. Letzteres bezieht sich auf die Möglichkeiten, wie über diese Praktiken geschrieben wird: in kunsthistorischen Texten an verschiedenen Orten, Theorien zur zeitgenössischen Kunst, Formen von Kunstkritik, im Rahmen von visuellen Studien und Bildwissenschaft. Ich denke, dieses zweite Thema, "globale Kunst-

geschichte", ist grundlegend, weil hier eben jener Sinn oder Bedeutung oder Signifikanz dessen produziert wird, was 'Globalkunst' zugesagt wird.

Meine eigene Arbeit hat sich verändert. Früher war ich daran interessiert, weltweit verschiedene Praktiken von Geschichtsschreibung und Kunstkritik zu erkunden, um "nicht-westliche", einheimische, lokale oder regionale Besonderheiten zu entdecken, die sich von der nordatlantischen Praxis unterscheiden. Ich denke, dass viele Menschen, die globale Kunstgeschichte studieren, darauf hoffen. In den letzten zehn Jahren bin ich viel gereist, besuchte so viele Universitäten und Kunstakademien wie möglich. (Im Jahr 2011 war ich in 22 Ländern, insgesamt bisher in 65 Ländern.) Letztes Jahr habe ich begriffen, dass es tatsächlich keine unabhängigen Traditionen der Geschichtsschreibung und Kunstkritik gibt. Zwar verfügen sowohl China als auch Indien über andere Traditionen, aber die Texte sind nicht als Kunstgeschichte lesbar - das heißt, wenn jemand in der Art eines chinesischen Gelehrten-Malers über die Ching Dynastie schreiben würde, bekäme diese Person keinen Job an einer großen Universität, weder in China noch sonstwo. In der Tat wird die Welt der Kunstgeschichte und Kunstkritik historisch-kritische immer einheitlicher, was ich auch in meiner Publikation "Chinese Landscape Painting as Western Art History" ausführe.

2012 habe ich meinen Fokus verschoben. Ich denke, es ist wichtig, die nur gering abweichenden Traditionen wahrzunehmen und zu respektieren. Nehmen wir einen Studenten an einer Universität in Peking, der einen Essay über Thomas Struth mit Verweisen auf Roland Barthes schreibt. Nehmen wir an, dieser Schüler hätte keine Sekundärliteratur über den deutschen Foto-

Künstler gelesen (Kritik, Kunstgeschichte), und er würde Barthes nur zitieren, weder kritisierend noch wissend, dass auch andere mit den Schriften Barthes über zeitgenössische Fotografie sprechen.

Solch ein Essay würde einem Leser in Europa als uninformiert erscheinen, vielleicht mangelhaft in der Theorie und wahrscheinlich ohne Analyse. Dies ist Alltag für Akademiker bei Bewerbungen für PhD-Programme und für Redakteure, die Einreichungen für Publikationen überprüfen. Normalerweise wird die Situation "gelöst", indem der Autor zu mehr Forschung, mehr Analysen, mehr Lesen aufgefordert wird. Aber ich denke, das verdeckt ein ungeheuer schwieriges Problem, über das niemand derzeit nachdenkt: Entscheidend wäre es, solch einen Aufsatz als Beispiel für das Verständnis lokalen, regionalen oder sogar einer nationalen Tra-

dition im kunsthistorischen oderkritischen Schreiben zu verstehen. Was als unvollständige Forschung erscheint, kann tatsächlich den Stand von in China verfügbaren Büchern und Aufsätzen zeigen; was als ein Mangel an Analysen theoretischer Quellen erscheint, kann in einer wissenschaftlichen, aber bewusst unkritischen Quellenrezeption begründet sein. Ich denke, die wirkliche Herausforderung für die Kunstgeschichte in Zukunft ist, die geringen Abweichungen im Schreiben als Reflexionen von „streams of arthistory“ zu verstehen, als verschiedene Strömungen von Kunstgeschichte – eben nicht als Probleme, die auf unser euro-amerikanische Vorstellung von Kunstgeschichte, Theorie und Kritik hin korrigiert werden müssen, sondern als Ergebnisse verschiedener Traditionen.

NANCY ADAJANIA



Foto: Ranjit Hoskote

Kulturtheoretikerin und freie Kuratorin, u. a. als Co-künstlerische Leiterin der 9. Gwangju Biennale 2012, lebt in Mumbai.

Ich interessiere mich in meiner Forschung hauptsächlich dafür, wie sich künstlerische Praktiken herausbilden, die in ihrem Wesen und Produktionskontext transregional gelagert sind, aber sich trotzdem mit ganz spezifischen Fragestellungen beschäftigen, statt eine generische, universalistische Haltung einzunehmen. Mir geht es um die politischen Zusammenhänge und kulturellen Folgen einer transregionalen Mobilität, vor allem wenn sie sich in Form von Austausch und Kollaboration manifestieren und Räume für Begegnung und Dialog schaffen, egal ob auf individuellem oder institutionellem Niveau. Mein besonderes Interesse gilt der Beziehung zwischen scheinbar entgegengesetzten Tendenzen: Einerseits interessiert mich die Herausbildung eines Musters transkultureller Momente in der Kunst durch die Verbreitung von internationalen Infrastrukturen wie internationalen Residency-Programmen, Biennalen und so weiter. Andererseits untersuche ich, inwie-

weit spezifisch regionale Notfälle, Krisen, Strategien und Wahlmöglichkeiten auch innerhalb einer globalen vernetzten Gegenwart weiterhin relevant sind.

Eines der Ergebnisse meiner Forschung über diese Befindlichkeit einer „kritischen Transregionalität“ ist „The Nth Field: The Horizon Reloaded“ (On Horizons: A Critical Reader In Contemporary Art, BAK Critical Reader Series, 2011), ein Text, den ich gemeinsam mit Ranjit Hoskote verfasst habe. Wir zeichnen einen post-postkolonialen Weg, wobei wir einige philosophische und theoretische Positionen, z. B. Die von Edmund Husserl, Hans Georg Gadamer, Marie Louise Pratt, Homi K Bhabha und Sarat Maharaj, einer wohlwollenden Kritik unterziehen, um unsere Argumentation dann auf ihnen aufzubauen. Während die klassische postkoloniale Theorie zwar etwas eröffnet, was Bhabha den „dritten Raum“ der kulturellen Begegnung nennt, ist sie nach wie vor in impliziten Dualitäten einer kolonisierten Kontaktzone gefangen. Unsere Darstellung versucht die nicht vorhersehbaren Interfaces anzusprechen, die neue Formen der Mobilität in unserer Zeit der Globalisierung erzeugen. Diese werden oft bewusst gewählt und sind weniger eine ererbte Geschichte, wodurch es für sie auch keinen gemeinsamen kolonialen Erfahrungsschatz gibt, an dem sich die Protagonisten eines solchen Interface orientieren könnten. Mit dem Begriff „n-tes Feld“ meinen wir die nicht benannten, nicht nummerierten Zonen kultureller und politischer Möglichkeiten, die sich aus der Verschränkung (oder „entanglements“, wie es Majarajs nennt) und den Begegnungen zwischen verschiedenen Akteuren in diesen transversalen zeitgenössischen Räumen ergeben, die uns Migration, Dialog und gegenseitige Neugier eröffnet.

GERARDO MOSQUERA



Foto: Jorge Brantmayer

Freier Kurator und
Kunstkritiker,
künstlerischer Direktor
der PhotoEspaña 2011,
2012, 2013,
lebt in Kuba.

Das Hauptproblem für die Kunst liegt heute darin, dass sie sich in ihrer Praxis über die ganze Welt erstreckt und immer stärker in einen internationalen Kreislauf eingebunden ist. Die Zahl der Künstler, die international ausstellen, explodiert, und ständig entstehen neue Institutionen, Märkte und Netzwerke. Früher gab es keine derartige Vielfalt an Akteuren bzw. waren diese auf ihr lokales Umfeld beschränkt. In diesen neuen Szenario müssen Kuratoren aus einem Zustand der Unkenntnis heraus arbeiten – das heißt, sie müssen sich der Tatsache bewusst sein, dass ihr Wissen über Kunst, die auf unserem Planeten geschaffen wird, beschränkt ist. Unser Wissen gleicht in gewissem Sinn einem Fluss von Informationen, der sich dynamisch an jedes einzelne Projekt anpasst. Teamarbeit und der Einsatz von Beratern werden für eine international ausgerichtete Kuratorenschaft immer wichtiger.

Aus meiner Sicht ist der Begriff „global art“ problematisch, weil er sich deutlich von einer Kunst ab-

grenzt, die nicht global ist, und somit stillschweigend eine Hierarchie erzeugt. Was ich allenthalben sehe, ist die Ausformung einer international orientierten zeitgenössischen Kunst, die auf den verschiedensten Kontexten aufbaut. Dieser Prozess schließt Reibungen, Kompromisse und Ungleichheiten nicht aus und reagiert nach wie vor auf postkoloniale Konfigurationen und Trennungen sowie auf wirtschaftliche Unverhältnismäßigkeiten, die die Macht definieren, Kunst zu legitimieren. Der Begriff „glocal“ lässt diese Widersprüche verschwimmen, da „glocal“ etwas Flüssiges, eine universelle Anschlussfähigkeit impliziert.

Kunst artikuliert sich nicht in Form eines Mosaiks aus expliziten Unterschieden, die einen Dialog innerhalb eines Rahmens ermöglichen, in dem diese Differenzen gesammelt und projiziert werden. Kulturelle Globalisierung gibt eine multilaterale, internationale Codierung vor und nicht eine facettenreiche Struktur differenzierter Zellen. In gewisser Hinsicht ist es, als wolle sie ein „Englisch der Kunst“ schaffen, das zwar Kommunikation ermöglicht, das aber durch eine Vielfalt von neuen Subjekten, die Zugang zu internationalen, sich ständig ausweitenden Netzwerken bekommen, misshandelt, zerlegt und neu erfunden wird.

Zwar gewinnt die Kunst dadurch, dass es immer mehr international aktive, einflussreiche Künstler gibt, andererseits kommt es dadurch auch zu einer Vereinfachung, da sich die Künstler in einer lingua franca ausdrücken müssen, die hegemonial konstruiert und etabliert wurde. Nun setzt die aktive, vielschichtige Neuerfindung dieses internationalen Codes durch eine Multitude von Subjekten, die aus ihren unterschiedlichen Kulturen, Erfahrungen, Subjektivitäten und Agenden heraus wirken, nicht nur die Aneignung dieser Sprache voraus, sondern auch eine Transformation des Vielfältigen in das Einförmige.

SUNJUNG KIM



Foto: Seung Mu Lee

Kuratorin,
Co-Künstlerische Leiterin
der Gwangju Biennale
2012, lebt in Seoul.

1. In den letzten Jahren habe ich Projekte entwickelt, die durch die 'Stadt' beeinflusst sind. Städte sind ein Milieu, das durch ständige Veränderungen ge-

kennzeichnet ist und zunehmend zum Lebensraum von immer mehr Menschen wird. Angesichts der rasanten Entwicklung von Städten wie Seoul werden Fragen aufgeworfen, die mit dem Verlust von Gedächtnis und dessen Auswirkungen auf individuelle Erinnerungen zusammenhängen, die im nächsten Schritt unsere Vorstellungen von Ausstellung beeinflussen können. In vielen meiner Projekte tauchen die Bedenken auf, die durch die Erfahrung von 'Stadt' entstehen, darunter „Platform Seoul“, „Media City Seoul 2010“, die Gruppenausstellung „Stadt in der Stadt“ und auch einige Aspekte in meinem Beitrag der diesjährigen Gwangju Biennale. Während des Projekts „Platform Seoul“ beispielsweise, das 2006 bis 2010 dauerte, wurden nicht nur spezifische künstlerische Praktiken angesprochen, sondern auch mit der Stadt als ein Umfeld experimentiert, in dem diese Praktiken produziert, präsentiert und abgerufen werden.

2. Durch die Globalisierungen werden größere Institutionen und Museen sichtbarer und bisweilen prädominant. Zugleich aber entsteht eine Notwen-

digkeit für „Intimität“. Diese Situation eröffnet den Raum für neue Formen von Institutionen, die vielleicht nicht so groß sind wie die global Bekannten, die dafür aber in lokalen Welten verankert sind. Eine entscheidende Rolle spielen in diesen neuen Räumen direkte Gespräche zwischen Künstlern und dem Publikum. Diese „Intimität“ bietet den Kontext für ein fundiertes Engagement für und mit Kunst. Durch das regelmäßige Programm dienen Orte wie das „Artsonje Center“ in Seoul über die Jahre als Drehscheibe und bringen Praktiker aus verschiedenen Regionen zusammen. Die Unterstützung verschiedener Plattformen, die kontinuierlich Vertrautheit und Arbeitsbeziehungen aufbauen, informiert nicht nur das koreanische oder jeweils lokale Publikum über regionale Praktiken, sondern etabliert auch Netzwerke, die zur Re-Definition verschiedener Regionen beitragen.

3. Eine positive Umschreibung dieses Begriffs liegt in dem Verständnis von „interessiert sein am Zuhören von Anderen“. Obwohl 'global' eng konnotiert ist mit ökonomischen Interessen von Konzernen, können wir den Begriff durch die Prädispo-

sition 'anderen zuhören' als etwas verstehen, das in der Lage ist, neue Bedeutungen zu übernehmen oder zu bringen. War zuvor die Vorstellung von Kunst geprägt durch die dominanten, künstlerischen Praktiken aus Europa und Nordamerika, so liegt im Begriff 'Globalkunst' der Vorschlag, dass viele verschiedene Möglichkeiten von Kunst erkundet werden können.

Diese neue Situation ist auch in vielen Künstler-Praktiken sichtbar, wenn sie ihre persönlichen Geschichten erforschen und diese dann mit anderen Geschichten konfrontieren oder verschmelzen. Charakteristisch dafür ist die Methode, wie Magnus Bartas oder Abraham Cruzvillegas Autobiographisches mit Erinnerungen und Strukturen spezifischer Orte ineinander verweben und diese dann in neue Kontexte übersetzen. Am wichtigsten ist, dass diese Haltungen gegenüber 'global' und 'lokal' die Bedeutung betont, Orte zu besuchen und Zeit mit Ideen und Plätzen zu verbringen. Die Entscheidung, Zeit für etwas aufzubringen, kann sich so auswirken, dass darin eine Form von Widerstand gegen die Globalisierung von Konzernen entsteht.

DAVID ELLIOTT



Foto: Kate Elliott

Langjähriger Kurator und Schreiber mit Kunstprojekten in Europa, Asien und Australien, lebt in Berlin

1. Es hat sich ein selbstbewusstes und breit angelegtes zeitgenössisches Kunstnetzwerk deutlich außerhalb Europas und Nordamerika, vor allem in Asien, Lateinamerika und dem Nahen Osten etabliert.

2. Ich habe immer geglaubt, dass man mehr auf der Grundlage von Qualität statt des Standortes kuratieren soll. Der relative Ausschluss von nicht-westlichen Werken aus der Kunstwelt vor 2000 war ein Nebenprodukt der anhaltenden kolonialen Haltung, verschärft mit einem Mangel an Interesse, an Faulheit und Unwissenheit der meisten Kuratoren. Mit meiner Arbeit im Museum of Modern Art in Oxford von 1976 bis 1996 und anschließend an anderen Stellen habe ich immer versucht, diesem herrschenden Mangel an Neugier und Wissen entgegenzuwirken.

3. Man wird nie eine perfekte Beschreibung der

aktuellen Situation finden, die in jedem Fall in einem gesunden Zustand des Flusses bleiben sollte. "Global" kann man neutral verstehen als Begriff, der die Kunst der ganzen Welt ohne jegliche, implizierte Hegemonie beschreibt. Die Gefahr ist jedoch ähnlich wie mit dem Begriff "Weltmusik", dass es nur auf „nicht-westliche Kunst“ angewandt wird. Dieser letztere Begriff hat sein Haltbarkeitsdatum überschritten, indem die Verwendung des negativen "nicht" ein Gefühl des Mangels oder der Ausgrenzung betont, die eine ungerechtfertigte regionale Einseitigkeit ausdrückt. In 'global' klingt der Begriff "Globalisierung" mit, der häufig verwendet wird, um die wachsende Macht von Multinationals zu beschreiben: der ökonomische Imperialismus der gegenwärtigen Welt - ich bin nicht also nicht sehr glücklich mit dieser Assoziation.

In meiner eigenen Arbeit verwende ich lieber das Wort "zeitgenössisch", das alle Arbeiten umfasst, von überall, von jetzt oder vor kurzem. Es beinhaltet eher den Verweis auf Zeit als auf Qualität oder Hierarchie. Die entscheidende Frage scheint mir nicht zu sein, ob ein Werk zeitgenössisch, sondern ob es gut ist. Ich sehe das Zeitgenössische als ein Spielfeld, das Kunst vom gesamten Globus inkludiert, darunter die „First People“ und andere früher ausgeschlossene Gruppen und Minderheiten, die allesamt Kunst der verschiedenen Arten für Tausende von Jahren produziert haben.

Die Öffnung der jetzt diskreditierten Begriffe "Modern" und "Post-Moderne" erlauben in diesem Sinne unvergleichliche Möglichkeiten von Überlegungen, was wirklich wichtig ist in der Kunst: die wesentlichen Qualitäten. Kurz gesagt, warum sollte man die Zeit zum Betrachten und Erleben aufgeben?

Seit den Ereignissen auf den Finanzmärkten des Jahres 2008 hat die Kunst außerdem eine neue Bedeutung als Investitionsgut erlangt, denn Investoren suchen neue, stabile Investitionsformen. Der relative Marktanteil des Westens wird weiter abnehmen, während sich entwickelnde Märkte, allen voran China, ihren Marktanteil ausweiten werden. China hat laut verschiedener Untersuchungen 2011 bereits die USA als größten Kunstmarkt überholt. Es werden aber wahrscheinlich auch andere neue Märkte dazukommen, und all das führt zu einer weiteren Verringerung der Marktanteile des Westens.

2. Wir sammeln ausschließlich Kunst aus nicht-westlichen Regionen, die ich grundsätzlich frischer und interessanter finde, weil lokale Traditionen und Materialien mit einem internationalen, zeitgenössischen 'appeal' vereint werden. Aus wirtschaftlicher Sicht verlangen Künstler auf vergleichbarer Basis in den entwickelten Ländern die 10- oder 20fachen Preise gegenüber ihren Altersgenossen in der zu entwickelnden Welt. Darin liegt eine große Möglichkeit für Arbitrage, zumal sich dieser Spalt sicher im Laufe des nächsten Jahrzehnts schließen wird. Außerdem haben wir in den letzten 20 Jahren gesehen, wie das Wirtschaftswachstum die nicht-westlichen Regionen zu den neuen Wachstumsmotoren der Weltwirtschaft werden ließ. Daraus resultieren sehr hohe Nettowerte und die Entstehung einer Mittelschicht mit realer Kaufkraft. Die Nachfrage für die Kunst in diesen Regionen ist noch klein, da es eines der letzten Güter ist, die Einzelpersonen konsumieren

(noch hinter Gold, erstklassiger Immobilien und Luxusmarken) und damit die Preise noch niedrig sind. Wir glauben, dass in den kommenden Jahren lokal etablierte, aber international noch wenig bekannte Künstler sehr begehrt sein werden von dieser schnell wachsenden wohlhabenden Klasse, genau wie von scharfsinnigen, richtungsweisenden globalen Käufern, die auf der Suche nach neuen Talenten sind – und damit die Werke deutlich an Wert zunehmen.

Indem wir gleichzeitig eine Gemeinschaft von Künstlern aus vielen Ecken der Welt formen, ermöglichen wir interkulturelle soziale und politische Diskurse, fördern Vielfalt, fortschrittliches Denken und freie Rede – was uns wichtig ist.

3. Technologie und hier speziell das Internet haben den Markt transparenter und international gemacht. Abgesehen davon bleiben die meisten Sammler gewissen Kunstgattungen oder geografischen Märkten verpflichtet, weil sie sich davon besonders angesprochen fühlen. Andererseits gibt es eine größere Anzahl von global agierenden Sammlern und etliche Top-Künstler, deren Arbeiten auf einem globalen Markt gefragt sind und die in einem gewissen Sinn als „globale“ Kunst gelten können. Es wäre jedoch schade, wenn Künstler überall auf der Welt dieselbe „globale Kunst“ produzieren würden. Das würde die Arbeiten in Handelswaren verwandeln. Ich glaube aber nicht, dass dies in der nahen Zukunft der Fall sein wird.

(aus dem Englischen von Ingrid Fischer-Schreiber)



MESCHAC GABA, Performance in Coutounou, Foto © VG Bild-Kunst, Bonn 2011, Foto: Barnabé Koudedo