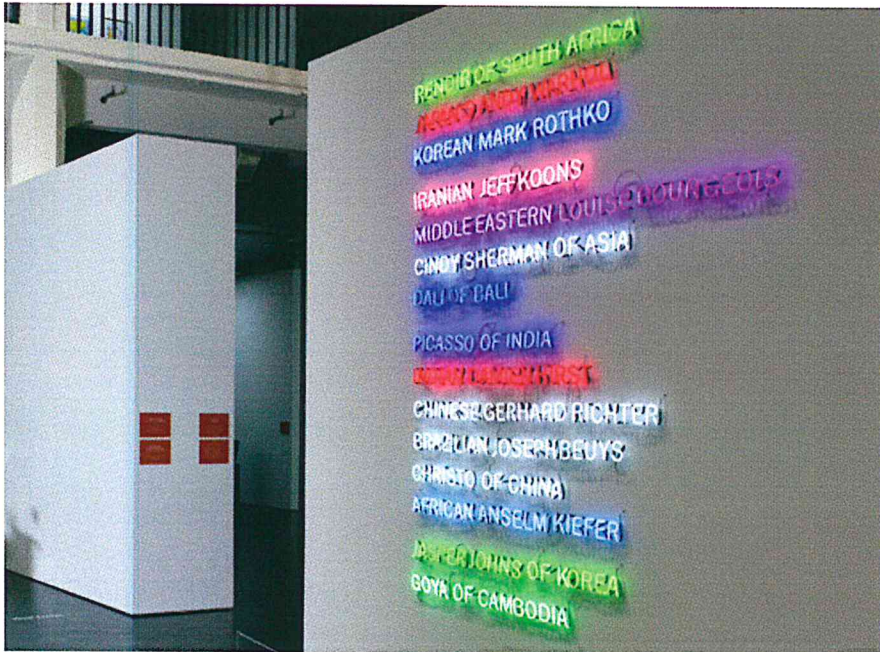


Kunstwelten nach 1989

Publiziert am 26. April 2012 von KUNST Magazin



Leila Pazooki, Moments of Glory, 2010. Installationsansicht The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011. Foto: Steffen Harms. Erschienen in KUNST Magazin KMB1205.

„Macht“ stellt sich in der Kunstszene heute vor allem als Macht der Kunstmärkte dar, die sich im Zuge des Globalisierungsprozesses in den letzten 20 Jahren vervielfacht haben und eine neue geopolitische Strategie erkennen lassen.

Text: Andrea Buddensieg

Dabei spielen die Kunstmessen eine entscheidende Rolle, die sich seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunächst in Deutschland, dann weltweit formiert haben und heute sowohl in der Golfregion wie auch in Asien von großer Bedeutung sind. Auch die Macht der Auktionshäuser, die einst Schauplatz des sekundären Kunstmarkts waren, hat sich vergrößert, zumal deren geschäftliches Procedere transparenter erscheint als das der Galerien und sie in anderen Erdteilen ein neues, oft kunstfremdes Publikum anlocken.

Neben den Auktionshäusern und den Kunstmessen ist es weltweit aber vor allem eine neue Schicht von Sammlern, welche nicht nur bei den Auktionen als Käufer und als Provenienz der angebotenen Kunstwerke auftreten, sondern auch bei der Gründung neuer Kunstinstitutionen wie privater Museen einen markanten Einfluss ausüben. Im Rahmen des Forschungsprojekts „GAM – Global Art and the Museum“ am ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie wurde 2011 die Ausstellung The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989 (1) entwickelt.

Anhand ausgewählter Themenbereiche versuchte diese, schnappschussartig einen Einblick in die globale Praxis zu geben, welche ihrerseits die zeitgenössische Kunst ebenso stark verändert hat, wie es zuvor die „Neuen Medien“ getan hatten. Der Wandel lässt sich im Rückblick am Jahr 1989 festmachen, als die Idee einer globalen Kunstaussstellung mit Magiciens de la terre im Centre Pompidou erstmals zum Programm erhoben wurde. Dieses Datum fällt zusammen mit dem Ende des Kalten Krieges und mit der beginnenden spätkapitalistischen Ära der New Economy, die sich auch in den Kunstmärkten spiegelte.

Die geopolitische Wende eröffnete zugleich das Zeitalter der weltweiten Biennalen, deren Geografie die Westkunst, wie eine Retrospektive der Moderne im Jahr 1981 in Köln noch lauten konnte (2), mit ihrem alten Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie als eine bloße Erinnerung an die Moderne verabschiedete. In diesem „Mapping“ formierten sich „Kunstwelten“, die sich in ihrer kulturellen und politischen Orientierung voneinander ebenso unterscheiden wie von der „alten Kunstszene“.

In den 1990er-Jahren hoben die Australier die „Pacific-Asian Art“ als eine sie einbindende Kunstregion aus der Taufe, um sich im Schulterschluss mit Asien kulturell und politisch neu zu orientieren. In diesem Sinne spricht die Australierin Caroline Turner dem social change, der sich im asiatischen Raum mit rasantem Tempo vollzieht, eine Schlüsselrolle für die Genese einer Kunst zu, die sich zur Repräsentantin dieses Wandels macht und sich mit dieser Mission von westlicher Kunst unterscheidet. (3)



SOSka group, Barter, 2007, Mixed-Media-Installation (C-Prints and Video), Installationsansicht The Global Contemporary. Kunstwelten nach 1989, ZKM | Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, 2011. Foto: Steffen Harms. Erschienen in KUNST Magazin KMB1205.

Der Markt bedient sich eigener Techniken, um Künstler zu lancieren und diese auch in anderen Erdteilen zu präsentieren. Die Marktmechanismen funktionieren aber nur, weil KünstlerInnen sich selbst am Markt orientieren. Natürlich gibt es auch zahlreiche KünstlerInnen, welche den Markt und seinen Einfluss auf das eigene Werk kritisch analysieren. Doch ist das Verhältnis von Kunstproduktion und Kunstverkauf auf den Märkten schwer durchschaubar.

In China sind in den letzten zehn Jahren nicht nur neue Auktionshäuser entstanden, die den innerchinesischen Markt bedienen, also Kunsthandel in nationalen Grenzen betreiben. Auch die internationalen Auktionshäuser, vor allem Christie's und Sotheby's, veranstalten inzwischen ihre Auktionen für chinesische Kunden und Sammler regionalspezifisch in Hong Kong.

Ein weiteres Beispiel für das geografische Mapping der Auktionshäuser wäre eine Reihe von thematischen Auktionen, die das Auktionshaus Phillips de Pury & Company 2009 in London und New York startete und die sich den sogenannten Schwellenländern und aufstrebenden Märkten widmeten. BRIC (Brasilien, Russland, Indien und China) war die erste Versteigerung mit geografischer Ausrichtung. Sie fand in den Räumen der Saatchi Gallery in London statt und wurde von einem Symposium begleitet. (7)

Im Mai und September desselben Jahres veranstaltete Phillips de Pury & Company Auktionen mit Werken aus Afrika und Lateinamerika. Wie solche Beispiele zeigen, findet die Globalisierung der Kunst ihren stärksten Ausdruck in der Strategie großer Auktionshäuser, zeitgenössische Kunst in geografischen Einheiten (Chinesische, Indische, Arabische und Iranische Kunst) zu vermarkten und damit eine neue, bislang kunstferne Klientel ohne Mitwirkung von Galerien zu gewinnen.

Inzwischen hat der chinesische Kunstmarkt den Marktanteil der meisten europäischen Länder in einer gigantischen Steigerung überrundet und mit Sensationspreisen auch den Vorsprung westlicher Künstler eingeholt. Die Interaktion der Finanzmärkte mit dem Kunstmarkt wird dabei ebenso evident wie die Wandlung der Kunst zu einem Spekulationsobjekt der Luxusbranche – eine Entwicklung, die als Thema einer neuen Sachbuch Literatur in Erscheinung tritt.

Nachdem nicht nur Kunstmessen, sondern auch Biennalen in das Netzwerk des Marktes einbezogen werden, vergrößert sich die kulturelle Distanz zu einem wie auch immer exklusiv gedachten Kunstbegriff rapide. Zugleich spielt der Markt jedoch für die Entstehung neuer Kunstregionen wie auch für die öffentliche Präsenz von Künstlern aus kunstfernen Kulturen eine zentrale Rolle.

Diese neue Kunst wandelt sich auch zu einem Sozialprodukt eigener Art, beispielsweise in Australien, wo sie die Aborigines als Lebensunterhalt andere Hände zu legen und den Status des „Originals“ durch Kopisten zu entwerten. So analysiert Liu Ding aus Beijing als Künstler und Kurator die Mechanismen und ungeschriebenen Regeln des Kunstmarkts. Seit 2008 verfolgt er das Projekt Liu Ding's Store, eröffnete einen Online-Shop (www.liudingstore.com) und hinterfragt unter diesem Label mit immer wieder neuen Werkkollektionen, die auch Verkaufsaktionen beinhalten, die Rolle des Künstlers, der Produktion und Zirkulation von Kunstwerken.

Ein anderes Beispiel wäre die Arbeit „Barter“ der Künstlergruppe SOSKA aus der Ukraine. „Barter“ bedeutet „Tauschhandel“, und es wird gezeigt, wie ein junger Mann in einem Dorf in der Ukraine versucht, Drucke berühmter Künstler gegen Naturalien wie Eier, Karotten oder Hühner einzutauschen. In diesem Kontext sind die Funktionsmechanismen des Kunstmarkts ausgehebelt, und die Bilder unterliegen einem ganz anderen Wertesystem jenseits der Kunstgeschichtsschreibung.

Man spricht heute häufig von „Kunstwelt“, wenn man von Kunst spricht. Dieser einst von Arthur C. Danto geprägte Begriff umfasst die Welt der Sammler, Händler und Kuratoren, die den Kunstdiskurs steuern und auf den Markt Einfluss nehmen. Kunst, so lautet Dantos Diktum, wird durch die Kunstwelt definiert, in der sie praktiziert wird (4).

Aber wie definiert sich diese selbst? Pamela M. Lee hat 2003 in der Novemberausgabe des Artforum International diese Frage an die globale Ära gestellt und die Strategien der Abgrenzung („boundary issues“) kritisiert, mit denen sich die Kunstwelt in der Realwelt eingerichtet hat.

Lee wirft der Kunstwelt vor, sich auf das Schauspiel („representation“) einer globalen Befindlichkeit zurückzuziehen, statt die ökonomischen und politischen Bedingungen offenzulegen, von denen sie sich abhängig gemacht hat. Deshalb spricht sie von einer Identitätskrise, wenn sich die Kunstwelt gegen die Interessen abschirmt, denen sie dient.

Man muss hinzufügen, dass die Globalisierung zu einer Pluralität von Kunstwelten geführt hat, die sich geografisch und inhaltlich differenzieren. (5) Wenn man von der Globalisierung spricht, muss auch der neoliberalen Ökonomie gedacht werden, welche heute durch die Finanzmärkte auf die Welt der Sammler und ihre Strategien einwirkt.

So wäre ein einschlägiges Beispiel in diesem Zusammenhang die sogenannte Estella Collection, die anfänglich von dem New Yorker Galeristen Michael Goedhuis 2004 bis 2007 im Auftrag der New Yorker Investoren Ray Debbane and Sacha Lainovic (Weight Watchers International) unter diesem Label zusammengestellt wurde. Anschließend wurde sie in zwei renommierten Museen, dem Louisiana Museum of Modern Art in Dänemark und dem Israel Museum in Jerusalem, gezeigt, begleitet von einem umfangreichen, wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Katalog.

Schließlich wurde die Collection sprichwörtlich von der Wand weg von einem weiteren New Yorker Kunsthändler William Acquavella, zusammen mit Sotheby's gekauft und innerhalb zweier Auktionen in Hong Kong im April 2008 und in New York im Oktober 2008 versteigert. (6)