

IV. ZEITGENÖSSISCHE VISUELLE KUNST AUS VERSCHIEDENEN REGIONEN DER WELT IM KONTEXT DER GLOBALISIERUNG

In den vergangenen Jahrzehnten haben sich in allen Bereichen, die im Zusammenhang mit visueller Kunst stehen, entscheidende Veränderungen ergeben. Ausschlaggebend dafür sind Prozesse, die auf wirtschaftlicher, politischer und gesellschaftlicher Ebene durch die sogenannte Globalisierung ausgelöst wurden und seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts verstärkt in das öffentliche Bewusstsein gerückt sind (vgl. KHAN 2009: 2; online: BUCHHOLZ/ WUGGENIG 2007). Dies schlägt sich auch auf diskursiver Ebene in der Auseinandersetzung mit visueller Kunst nieder (vgl. BYDLER 2004: 201).

Im Hinblick auf die vorliegende Analyse ist es mir besonders wichtig, darauf hinzuweisen, dass die diversen Prozesse der Dekolonialisierung sowie die demografischen Prozesse der Globalisierung wesentliche Gründe für ein zunehmendes Interesse an zeitgenössischer visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt liefern (vgl. online: MOSQUERA: 1995). Folglich rückt das Kunstschaffen aus afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Ländern verstärkt in das Blickfeld einer internationalen Öffentlichkeit der europäischen-nordamerikanischen Kunstwelt (vgl. KHAN 2009: 4). Diese Kunst wird aufgrund der verwendeten Techniken wie Plastik, Malerei, Installation, Film und Fotografie in einen postethnischen und posthistorischen Zusammenhang gebracht (vgl. BELTING 2009: 57ff.).

Global produzierte zeitgenössische Kunst ist wesentlich mehr als bloße Variation und Evolution der modernen Kunst. Von Kasachstan bis Südamerika, von Südafrika bis Bolivien wird zeitgenössische Kunst produziert, die sowohl nationale wie auch internationale Referenzen aufweist. (Online: WEIBEL 2007)

Im Folgenden werde ich aufzeigen, welche Themen im Zusammenhang mit den gegenwärtigen Diskursen über die Globalisierung der visuellen Kunst stehen. Mein Anliegen damit ist es, die Beschäftigung mit den Gegenwartskünstlern Mara, Niass und Adebessin auf einer theoretischen Ebene zu kontextualisieren. Das bedeutet für mich zuerst eine Beschäftigung mit der globalen Kunstwelt, die den Kontext beschreibt, mit dem Künstler_innen aus verschiedenen Regionen der Welt, die auf internationaler Ebene agieren, konfrontiert sind und in dem sie verortet werden. Darüber hinaus ist die Berücksichtigung des Internationalismus in der visuellen Kunst erforderlich, aus dem die gegenwärtigen Erwägungen über Global Art hervorgegangen sind. In diesen wird auf theoretischer Ebene Bezug auf rezente Kunstproduktionen aus verschiedenen Regionen der Welt genommen, mit besonderer Beachtung jener, die außerhalb eines europäisch-nordamerikanischen Kunstzusammenhanges verortet werden. Ein weiterer zu beachtender Aspekt sind die Biennalen als Präsentationsmöglichkeit für zeitgenössisches Kunstschaffen. Durch ihre bemerkbar zunehmende Präsenz überall auf der Welt, insbesondere außerhalb der europäisch-nordamerikanischen Kunstwelt, stellen sie für zeitgenössische Künstler_innen aus verschiedenen Regionen der Welt relevante Orte der Präsentation ihrer Kunst dar.

IV.I. 'GLOBALE' KUNSTWELT

Für die Auseinandersetzung mit einer Kunstwelt, die als global bezeichnet wird, ist es nötig, vorab eine Begriffserklärung von Kunstwelt vorzunehmen. Der Begriff 'Artworld', (Kunstwelt) ist auf den amerikanischen Philosophen und Kunstkritiker Arthur Danto zurückzuführen. Sein gleichnamiger Essay *The Artworld* ist erstmals 1964 im *Journal of Philosophy* erschienen (vgl. DANTO: 1964). Er erläutert darin sein Verständnis über die Kunstwelt anhand der Frage, wie es dazu kommen kann, dass die von dem amerikanischen Pop-Art Künstler Andy Warhol angefertigte Brillo Box in Form eines detailgetreuen Nachbaus des Lebensmittelkartons als ein Kunstobjekt betrachtet wird. „To see something as art requires something the eye cannot descry [sic!] – an atmosphere of artistic theory, knowledge of the history of art: an art world“ (DANTO 1964: 580). Um eine Brillo Box von einem Kunstwerk, das aus dem detailgetreuen Nachbau einer Brillo Box besteht, zu unterscheiden, bedarf es einer Theorie der Kunst. „It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is in a sense of *is* other than that of artistic identification“ (ebd.: 581). Damit ein Objekt zu einem Kunstobjekt werden kann, bedarf es eines Verhältnisses zu anderen Kunstobjekten und Expert_innen, die in der Lage sind, diese Zusammenhänge zu erkennen und als Stilmatrix zu deklarieren. Die Kunstwelt - im Sinne einer ideellen organischen Gemeinschaft - die es ermöglicht, dass Objekte als Kunstwerke angesehen werden.

The art world is the discourse of reasons institutionalized, and to be a member of the art world is, accordingly, to have learned what it means to participate in the discourse of reasons for one's culture. In a sense, the discourse of reasons for a given culture is a sort of language game, governed by rules of play, and for reasons parallel to those that hold that only where there are games are there wins and losses and players, so only where there is an art world is there art. (DANTO 1992: 46)

Der Philosoph und Kunsttheoretiker George Dickie erweiterte – inspiriert von Dantos Essay *The Artworld* – die Überlegungen in Bezug auf die Kunstwelt. Nach seiner Institutionstheorie wird ein Objekt dann zu einem Kunstwerk, wenn es ein 'candidate for appreciation', (Kandidat für Wertschätzung) ist und darüber hinaus von entsprechend autorisierten Vertreter_innen innerhalb der Kunstwelt präsentiert wird (vgl. DICKIE 1971: 35f.). Danto sieht in Dickies Institutionstheorie eine Form der Ermächtigung von Eliten. „The crux of his theory is that something is art when declared to be art by the art world“ (DANTO 1992:

38). Für Danto geht damit die Frage einher, wer oder was die Kunstwelt konstituiert, und wie es zu einer Teilnahme und Teilhabe an selbiger kommt (vgl. ebd.: 38f). Obgleich sich in Dickies und Dantos Verständnis der Auffassung von Kunstwelt Unterschiede ergeben, vertreten sie beide eine singuläre Konzeption dieser Kunstwelt. Der Soziologe Howard S. Becker (1982) verwendete den Begriff erstmals im Plural und spricht von 'Art Worlds', (Kunstwelten). In seiner Betrachtung von Kunstwelten schließt er alle Bereiche der Kunst mit ein. Über die Beschaffenheit dieser Kunstwelten sagt Becker Folgendes: „The existence of art worlds, as well as the way their existence affects both the production and the consumption of art works, suggests a sociological approach to the arts“ (BECKER 1984: 1). Danto hingegen geht es bei der Betrachtung der Kunstwelt vorrangig darum, aufzuzeigen, was ein herkömmliches Objekt grundlegend von einem Kunstwerk unterscheidet (vgl. DANTO 1992: 38); Dickie seinerseits sieht insbesondere die Statuszuordnung – im Sinne eines 'candidate for appreciation' – als zentralen Aspekt der Analyse der Kunstwelt (vgl. DICKIE 1971: 35f.); Becker wiederum beabsichtigt vorrangig die komplexen gesellschaftlichen Netzwerke aufzuzeigen, durch die sich Kunst ereignet (vgl. BECKER 1984: 1f.). Diese Komplexität gesellschaftlicher Netzwerke sieht er im Zusammenhang mit handelnden Personen bezüglich der materiellen Herstellung eines Kunstwerks ebenso wie mit jenen Menschen, die an den theoretischen Diskursen teilhaben, die konstitutiv für die jeweilige Kunstwelt sind (ebd.: 34f.) .

Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants. (ebd.: 34f.)

Dabei versteht Becker eine Kunstwelt nicht als eine soziale gesellschaftliche Einheit, die von diversen anderen gesellschaftlichen Bereichen eindeutig abgegrenzt werden kann. „Art Worlds consist of all people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art“ (ebd.: 34).

Die amerikanischen Anthropologen George Marcus und Fred Myers lehnen sich mit ihrer Auffassung von 'Art Worlds' an die theoretischen Überlegungen Beckers an. Für sie konzipiert sich eine Kunstwelt aus all jenen Menschen und Orten, welche notwendig sind, damit ein Werk innerhalb dieser als Kunst aner-

kannt wird. Für die Konstituierung einer Kunstwelt bedarf es – nach Marcus und Myers – Künstler_innen, Assistent_innen, Städte als Orte des Austausches von Wissen sowie der Präsentation und Rezeption, Museen und deren Direktor_innen, Galerien und Galerist_innen, Kurator_innen, Besucher_innen, Käufer_innen, Kritiker_innen und vielem mehr. Marcus und Myers haben mit ihrem Sammelband *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology* (1995) einen wesentlichen Beitrag für die Anthropologie der Kunst geleistet. Mit ihrem Ansatz einer 'Critical Anthropology of Art' ermöglichen sie eine weitere Perspektive für die Rezeption visueller Kunst. Sie verweisen auf die Affinität im Umgang mit kulturellen Werten in der Anthropologie und der europäisch-nordamerikanischen Kunstwelt, die sich in beiden Fällen über die Artikulation von Differenzen äußert. Den Beitrag, welchen die Kultur- und Sozialanthropologie ihrer Meinung nach in Bezug auf eine Neuverhandlung dieses Beziehungsverhältnisses leisten kann, sehen sie im Erkennen und Aufzeigen dieser Strukturen. Darüber hinaus sollte eine 'Critical Anthropology of Art' aufzuzeigen, wie eine Kunstwelt – insbesondere die europäisch-nordamerikanische – auf andere Kunstwelten reagiert. Mit dieser Herangehensweise werfen sie einen kritischen Blick auf die europäisch-amerikanische Kunstwelt und deren sich selbst privilegierenden Hegemonialanspruch. Zentral sind für sie dabei Fragen der Assimilation, der Integration und der Exklusion von Künstler_innen und deren Werken aus verschiedenen Regionen der Welt (vgl. ebd.: 33f).

The trope of 'the West and the rest' no longer provides credible grounds on which to challenge the essentializing authority of art worlds. We suggest, therefore, three simple categories of analysis that might provide new ground by which such a critical ethnography can process with its enduring tasks of relativization, appropriation, boundary, and circulation. (ebd.: 33)

Mit dem Ansatz einer 'Critical Anthropology of Art' stellen sie unter anderem eine weitere Perspektive für die Betrachtung der europäisch-nordamerikanischen Kunstwelt zur Verfügung und schlagen für die Analyse drei Kategorien vor – 'appropriation', 'boundary' und 'circulation'. Die Kategorie 'appropriation' betrifft die Ideologie einer Kunstwelt und eignet sich für eine Analyse, die darauf ausgerichtet ist, aufzuzeigen, wie „[...] an assimilation of difference is generally accomplished by stripping cultural materials of original context, or using representations of an original context in such a way as to allow for an embedding of this influence within the activities and interests of producing art“ (ebd.: 33). Die Analysekategorie 'boundary' ist in Relation zu der Kategorie 'appropriation' zu verstehen und befasst sich mit Fragen in Bezug auf die Ambiguität an-

eignender Praxen „as seen by people both within the art world and those appropriated by it“ (vgl. ebd.). Mit dieser Kategorie werden Fragen in Bezug auf Abgrenzungsdiskurse thematisiert, welche dabei helfen können, aufzuzeigen, wie die Demarkationslinien zwischen 'innerhalb' und 'außerhalb' der Kunstwelt legitimiert und aufrecht erhalten werden. Die Kategorie 'circulation' bezieht sich auf die Zirkulation von Objekten – die in einer Kunstwelt als Kunstobjekte aufgenommen werden – und analysiert wie diese durch die verschiedensten Kontexte zirkulieren. Die Kategorie ermöglicht es vor allem, die beiden anderen Kategorien, 'appropriation' und 'boundary', in einem Kontext zu analysieren, in dem die Kunstobjekte in Bewegung begriffen sind und der nach Marcus und Myers für eine anthropologische Perspektive bedeutsam ist,

[...] by putting objects and their identities in motion and showing their broadest paths of circulation through a diversity of contexts. It is the juxtaposing of diverse contexts suggested by tracings of circulation that give scope and an edge to the critique of more parochial, embedded „truth“ about the cross-cultural that might be produced in art worlds, which view themselves as the most cosmopolitan of institutions. At this point, anthropological knowledge might intervene in the art world's own appropriation of cross cultural things, even contextualizing the art world itself as a site of production in the new traffic in art and culture. (ebd.: 34)

In ihrem Ansatz sehen sie einen Beitrag der Anthropologie für das Verstehen visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt. Aus der Perspektive dieses Ansatzes liegt der Fokus bei einer Analyse, weniger auf den Herkunftsorten der jeweiligen Künstler_innen und Kunstwerke, sondern vielmehr darauf, wie mit den Künstler_innen, den Herkunftsorten und den Werken innerhalb einer Kunstwelt umgegangen wird.

Fillitz beschreibt in seinem Beitrag *Zur Dekolonisierung der globalen Kunstwelt. Eine Kritik europäisch-amerikanischer Hegemonieansprüche* (2007: 23ff.), wie sich die europäisch-nordamerikanische Kunstwelt als universeller Ort der Bilder versteht. „Die europäisch-nordamerikanische zeitgenössische Kunstwelt beansprucht heute, der Raum einer universalistischen Weltkunst zu sein. Allerdings ist dieser Anspruch erstens Produkt global kapitalistischer Marktstrategien, und zweitens ein ideologisches Konstrukt, das auf einer kolonialen Denkmatrix beruht“ (FILLITZ 2007: 25). Die globale Kontextualisierung von visueller Kunst kann dazu führen, dass der Eindruck erweckt wird, als ob die globale Kunstwelt durch die Kohärenz gleichmäßiger Bildflüsse gekennzeichnet sei (vgl. ebd.: 30).

Vor allem in den vergangenen zwei Jahrzehnten sind mehrere Artikel¹⁷, Reader¹⁸, Monographien und einige Sammelbände erschienen, die sich mit Themen der Vertretung, Darstellung und Vorstellung innerhalb einer globalisierten Kunstwelt befassen und dabei Fragen formulieren, die zu einer kritischen Auseinandersetzung mit diesen Thematiken führen. Ein zentraler Punkt, der innerhalb dieser Diskurse kontrovers diskutiert wird, bezieht sich auf die Gegebenheit, dass sowohl das Kunstschaffen in verschiedensten Regionen der Welt als auch die Diskurse über visuelle Kunst lange ausschließlich auf ein abendländisches Verständnis von Kunst zurückgeführt worden sind. Gegenwärtige Entwicklungen lassen immer eindeutiger Tendenzen hin zu einer Regionalisierung pluralistischer Narrationen und Schaffensweisen innerhalb der visuellen Kunst erkennen.

Dekolonialisierung der europäisch-amerikanischen Hegemonie über die globale Kunstwelt heißt zu aller erst die Konstruktion der universalen Ordnung künstlerischen Schaffens in unilinear, historisch-evolutionärer Form, und von einem Zentrum aus, zu brechen. Benötigt wird ein Konzept, das Gleichzeitigkeit, kulturelle Diversität und Relationalität beinhaltet. Angesichts des überaus heterogenen und komplexen Kunstschaffens auf der Welt, kann nicht mehr zwischen westlicher Moderne hier und regionaler Tradition dort differenziert werden. Diese einfache, binäre Opposition sollte einer relationalen, komplexen Sichtweise weichen. Damit ist nicht gemeint, dass die abendländische Kunstgeschichte mit ihrer spezifischen Narrationsform obsolet würde. Allein, sie kann nur eine unter vielen sein. (ebd.: 32)

Die Teilnahme und Mitgestaltung an der globalen Kunstwelt wird gegenwärtig ständig neu ausgehandelt. Sicherlich beansprucht die europäisch-nordamerikanische Kunstwelt, „der Raum einer universalen Weltkunst zu sein“ (ebd.: 25), und dennoch ist und war über die letzten Jahrzehnte ein fortwährendes Ausloten, Einmischen und dadurch Verschieben von realen, virtuellen und imaginären Grenzen zu beobachten, was zu einer veränderten Kartographie der visuellen Kunst geführt hat. Dabei ist für die Zukunft zu hoffen, dass die globale Expansion von internationalen Ausstellungen nicht als Instrument verwendet wird, Kunst aus den verschiedensten Regionen der Welt in den Kanon der euro-

¹⁷ Interessante Artikel zu dem Thema werden in einem monatlichen Zyklus auf folgender Homepage unter der Rubrik 'Guest Autor' publiziert. Online: http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author [24.08.2010].

¹⁸ Z. B. Third Text. Reader on Art, Culture and Theory. Araeen Rasheed, Cubitt Sean, Sardar Ziauddin (eds.). 2002.

päisch-nordamerikanischen Vorstellung von Kunst zu absorbieren. Dies würde eine Globalisierung der europäisch-nordamerikanischen Auffassung von visueller Kunst bedeuten, bei der die Integration in die globale Kunstwelt von visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt durch ihre Absorption erfolgen würde. Mit dieser Eventualität der Absorption verweise ich auf die Betrachtung der globalen Kunstwelt und stelle zugleich die Frage nach anderen Perspektiven. Eine Möglichkeit für eine alternative Sichtweise liegt in der pluralistischen Konzeption visueller Kunst. Eine pluralistische Konzeption geht davon aus, dass die globale Auffassung von visueller Kunst nicht als ein eindimensionaler Prozess verstanden werden kann, sondern die Inklusion aller denkbaren Perspektiven erfordert.

In all corners of the planet we are witnessing signs of change in the epistemological ground of contemporary artistic discourse based not in difference but from difference. This transition could be epitomized as the gradual turn of direction in cultural processes that used to go mainly from the 'global' to the 'local'. (Online: MOSQUERA 2004)

Die Äußerungen der Künstler Niass, Adebessin und Mara über die Existenz und Beschaffenheit einer globalen Kunstwelt weisen Unterschiede auf und können keineswegs homogenisiert werden. Aus den Gesprächen, die ich im einzelnen mit ihnen darüber geführt habe, lässt sich schließen, dass es ihnen als Akteure nicht leicht fällt, die Kunstwelt als globalen, sozialen Handlungsraum wahrzunehmen, sich innerhalb dieser zu positionieren sowie zu den gegenwärtigen Diskursen über die Globalisierung der visuellen Kunst, Stellung zu beziehen. Adebessin spricht sich für die Existenz einer globalen Kunstwelt aus. Dabei ist für ihn die weltweite, gleichzeitige Zugänglichkeit von Kunstwerken in virtueller Form, durch die digitale Repräsentation im World Wide Web, ein konstitutives Moment.

I think a global art world does exist and if one says it doesn't exist, it will exist in future. Because basically there is the visual art world and the visual gallery that you have. And then you have a gallery in the visual art world in the Internet. And people see and take a tour around it – so everything is going into this very globalized direction and very soon you would not even have galleries any more where you have to go to. You just sit down with a cup of coffee and you type in www.gallery.com and you see art from every different continent. Or whatever visual you know in a 2D or 3D effect – kind of fly through or take a walk through it and all those things. (ADEBESIN 2009: V.I.11f.)

Demzufolge liegt der globale Gehalt der Kunstwelt in den technologischen Möglichkeiten einer weltweiten Kommunikation, Verbreitung und Verfügbarkeit von Bildern durch Medien, wie dem Internet. Belting weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das Internet durch seine weltweite Verbreitung als global bezeichnet werden kann, was jedoch nicht bedeutet: "[...] that it is universal in content or message" (BELTING 2009: 40). Das Internet ermöglicht eine Infrastruktur, die scheinbar freien Zugang gewährt, wobei dieser in Anbetracht ökonomischer und politischer Interessen kontrolliert wird und somit relativ ist. "[...] because [...] local problems are threatened by a free flow of information and opinion that goes with uncensored creativity" (ebd.: 40).

Obgleich Niass bereits in verschiedenen Ländern, wie z. B. im Senegal, in Österreich, in der Schweiz, in Deutschland, in Dänemark, in Frankreich und in den USA, seine Kunst ausgestellt hat, fällt es ihm nicht leicht, zu beschreiben, was seine eigene Vorstellung einer globalen Kunstwelt ausmacht.

Globale Kunstwelt – ich kann nicht wirklich sagen, was das ist. Weil das Problem ist, wenn du wirklich in die richtige globale Kunstwelt willst, muss man wirklich den Zugang zu den Museen haben. Wenn ich es z. B. schaffe, dass meine Bilder im Museum of Modern Art in New York ausgestellt werden, bedeutet das, dass ich automatisch in allen großen Museen der Welt gezeigt werde. Meine Bilder werden überall hinreisen. Weil dort ist wirklich die globale Kunst. Wenn ich es schaffe, dass meine Bilder z. B. im Museum of Modern Art ausgestellt werden, dann werde ich in Tokio, in Südafrika, in Deutschland, in alle [Orte, Museen] moderner 'Art' reisen. Weißt du, das ist wie eine Maschinerie. Aber du musst in diese Maschinerie hinein. Wenn du nicht in dieser Maschinerie bist, hast du keine Chance. Wenn ich versuche, hier in diesem Museum zu sein, ich werde das nie schaffen. Weil wenn ich in New York ausgestellt habe, dann wäre es hier für mich ganz einfach. Weißt du, das ist das Problem, was ein bisschen lächerlich ist. Aber das ist die Realität. Weißt du, man ist hier, aber man versucht nicht hier auszustellen, weißt du. Weil das ist nicht der Weg. Man versucht in Amerika auszustellen und dann kommt es ganz von selber hierher, weißt du, das geht – du bist überall anerkannt. Und das ist das Problem, es gibt wirklich eine Maschinerie. Aber man muss das wissen. Ich finde das lächerlich. Weil so wir haben keine Selbstbestimmung mehr. Wir entscheiden nicht. Und dort ist – ob wir das wollen oder nicht – dort gibt es den globalen Markt der Kunst. Die Leute sagen immer 'wir sind dagegen' aber die können das nicht,

das ist die Realität. Was hier [in der globalen Kunstwelt] ausgestellt wird, es gibt keine Österreicher, die das bestimmen. Das kommt, weil man sieht – das war auch in Amerika, das war in Deutschland, das war in der Schweiz, und das bewegt sich, und das ist immer das Gleiche. Das sind immer diese gleichen mächtigen Leute, die alles beherrschen. Okay, es gibt andere Sachen, wo man sich bewerben kann – z. B. die Biennalen. (NIASS 2009: V.II.30)

Aus diesem Zitat, geht Niass' Auffassung zu einer globalen Kunstwelt und zu den Dynamiken innerhalb dieser hervor. Mit seiner Beschreibung der globalen Kunstwelt als einer Maschinerie formuliert er in etwa das, was Fillitz in seinem Beitrag *Zur Dekolonisierung der globalen Kunstwelt* beschreibt. Durch Niass' Aussage wird nachvollziehbar, was unter den von Fillitz beschriebenen, scheinbar kohärenten Bildflüssen innerhalb einer globalen Kunstwelt zu verstehen ist (vgl. FILLITZ 2007: 30). Ausschlaggebend für die von Niass beschriebene Form der Exklusion und Inklusion sind die Machtverhältnisse innerhalb einer globalen Kunstwelt, welcher oft der Vorwurf gemacht wird, von einem europäisch-nordamerikanischen Diskurs dominiert zu werden.

IV.II. ANMERKUNGEN ZUM INTERNATIONALISMUS IM ZEICHEN DER GLOBALISIERUNG VISUELLER KUNST

I cannot say there is a globalization in art. Even the term globalization is just relative – you can never globalize nothing. I don't believe in global art, believe me. I believe that people are just doing and doing and doing – because you cannot say actually you can globalize this all thing. It's for me fooling themselves when they talk about global art. To globalize which art? That is the thing. You can say international art exhibition – where you put all nations in international display, where you group a lot of countries in one. You can never say you globalize these people.
(MARA 2009: V.II.16)

Maras Äußerungen über die Globalisierung der visuellen Kunst sind hinsichtlich mehrerer Aspekte für die vorliegende Analyse relevant: Zum einen thematisiert er den Internationalismus innerhalb der visuellen Kunst und zum anderen spielt er auf die Globalisierung der visuellen Kunst und den gegenwärtigen Erwägungen über Global Art an, die daraus hervorgegangen sind. Er stellt die zentrale Frage, welche Kunst im Falle einer Globalisierung der visuellen Kunst globalisiert werden soll. Zugleich hinterfragt er die Sinnhaftigkeit der Globalisierung in Bezug auf den Internationalismus visueller Kunst, indem er thematisiert, worin sich eine Ausstellung, über die gesagt wird, sie zeige 'Global Art', von einer internationalen Kunstausstellung unterscheidet. Hinsichtlich dieser Frage gälte es zu untersuchen, ob sich durch den Trend von 'international' in Richtung 'global' für die visuelle Kunst tatsächlich strukturelle sowie institutionelle Veränderungen ergeben und, wenn ja, wodurch diese im konkreten Fall hervorgerufen werden.

In dem Sammelband *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts* vertritt die Autorin Jean Fisher – neben anderen Publizierenden – die Meinung, dass das Konzept des Internationalismus in der visuellen Kunst neu überdacht und rekonzeptualisiert werden muss. Araeen argumentiert in seinem Artikel *New Internationalism, or Multiculturalism of Global Bantustans* (1994), dass der Internationalismus in der visuellen Kunst, auf der Konstruktion eines europäisch-nordamerikanischen Hegemonialanspruchs aufbaut. „If 'recoding' only means changing the codes but not transforming the 'object' itself, would it not make nonsense of the whole idea of a new internationalism? Would it not

imply the construction of a new facade or outer wall, in the manner of postmodern spectacle or decoration?“ (ARAEEN 1994: 4). Araeen, selbst Künstler, Schriftsteller und Kurator pakistanischer Herkunft, der in London lebt und arbeitet, weiß wie schwer es ist, Veränderungen innerhalb eines Systems zu bewirken. Araeen (1994), Mosquera (1994), Fischer (1994) und andere sind sich darin einig, dass der Internationalismus immer auf eine "European-European diasporan axis of political, military and economic affiliations [...]“ (FISHER 1994: xii) ausgerichtet war. Mosquera bezeichnet diese Achse als 'zones of silence', die eine laterale Kommunikationsbasis und andere Angliederungen und Adaptionen nur schwer ermöglichen (vgl. MOSQUERA 1994: 133ff.). Folgendes Zitat macht ersichtlich, was er unter 'zones of silences' versteht:

In fact, connections only happen inside a radial and hegemonic pattern around the centers of power, where the peripheral countries (most of the world) remain disconnected from one other, or are only connected indirectly via – and under the control of – the centers. I proved this by experience during the years I traveled around Africa, where the best way to travel, even between adjacent countries, was by way of Europe. As I did not have enough money to do this, I was disconnected from the system, detained in a zone of silence and precariousness. This structure of axial globalization and zones of silence is the basis of the economic, political and cultural network that shapes, at a macro level, the whole planet. The to-ing and fro-ing globalization is really a globalization from and for the centers, with limited South-South connections. Such globalization, despite its limitation and controls, has undoubtedly improved communication and has facilitated a more pluralistic consciousness. It has, however, introduced the illusion of a trans-territorial world of multicultural dialogue with currents that flow in all directions. (ebd.: 133)

Es bedarf eines kleinen historischen Exkurses, um die Herausbildung von europäischen Metropolen als internationale kulturelle Zentren und den Internationalismus innerhalb der visuellen Kunst zu verstehen. Für die vorliegende Analyse ist es relevant zu berücksichtigen, dass nach der Unabhängigkeitserklärung ehemaliger Kolonien eine Migration von Künstler_innen aus afrikanischen, asiatischen und lateinamerikanischen Staaten in die europäischen Metropolen

stattgefunden hat. Dadurch wurde das Selbstverständnis von Staaten seitens westlicher Nationen, ausschließlich durch inländische Bürger_innen konstituiert zu sein und davon ausgehend internationale, kulturelle Allianzen zu bilden, herausgefordert. Durch diese sich verändernden Bedingungen hat sich ein neuer intellektueller, künstlerischer Raum aufgetan, in dem afrikanische, asiatische und lateinamerikanische Künstler_innen agieren (vgl. ARAEEN 1994: 5f.).

It is important to remember that the West's postwar pronouncements on internationalism, particularly in art, were part of its cultural propaganda to lure the newly independent countries into its sphere of influence. The geopolitical reality of this internationalism is the alliance between European and North American nation states, based on shared economic, political and military interests; ideologically this alliance extends into the production and promotion of art. (ebd.: 5)

Somit kann der Internationalismus in der visuellen Kunst als eine Reaktion und Reflexion auf die Veränderungen gesehen werden, die sich nach der Unabhängigkeit der kolonisierten Länder ergeben haben (vgl. ebd.: 5f.). Niass sagt im Gespräch über diese historischen Entwicklungen Folgendes:

[...] und so nach dem Krieg die Leute haben das gefördert, das sich die Leute wirklich viel mit Kunst beschäftigen müssen. [...] Die haben große Sitzungen gemacht, UNESCO usw. – alles war dabei – alle diese großen Vereine und großen Intellektuellen. Dass man die Kultur fördern muss – weil das ist auch gut für unsere Menschheit. Dass wir diese Welt auch in Frieden erhalten. Aber jetzt, manchmal bin ich so traurig. Es ist so mühsam, weißt du, die Leute machen immer viele Diskussionen, und das ist so mühsam manchmal. (NIASS 2009: V.II.4f.)

Zugleich ist der Internationalismus aber auch ein Ausdruck des Fortdauerns westlicher Vorherrschaft (vgl. ARAEEN 1994: 5f.). Jimmie Durham, selbst bildender Künstler und Dichter, weist darauf hin, dass Internationalismus nicht ohne Nationalismus gedacht werden kann (vgl. DURHAM 1994: 113ff.). Was eine Nation als solche ausmacht, ist eine immer wieder kontrovers diskutierte Frage.¹⁹ Sabine Strasser sagt über Nationen im Zusammenhang mit Identitäten Folgendes:

Die Nationen bilden den Anker, in denen Identitäten geformt und

¹⁹ Es gibt eine Vielzahl an theoretischen Zugängen, welche das Entstehen, Durchsetzen oder Fortbestehen von Nationen zu erklären versuchen. Einen möglichen Zugang für das Verstehen von Nationen bietet Benedict Andersons Konzept der *Imagined Communities* (1983), die er als Imagination entwirft. Homi K. Bhabha präsentiert in seiner Publikation *Nation and Narration* (1990) eine weitere Perspektive auf Nationen, indem er diese als Narrationen konzipiert.

überarbeitet werden. Aber der methodologische Nationalismus in den Sozialwissenschaften selbst muss überwunden werden, um den Blick auf andere Konstruktionen und Reformulierungen von Zugehörigkeit und vielfältigen Identitäten innerhalb ‚neuer sozialer Räume‘ frei zu geben, die nicht allein von Nationen oder nicht nur von einer Nation geformt werden. (STRASSER 2003: 56)

Diese hier thematisierten Dynamiken sind in Bezug auf den Internationalismus in der visuellen Kunst keineswegs bedeutungslos. In der Anfangsphase des Internationalismus in der visuellen Kunst ist es im Rahmen vieler größerer Präsentationsplattformen – wie z. B. der *Biennale di Venezia* – nicht unüblich, nationale Kriterien bei der Präsentation von visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt vorzufinden.

This internationalism is in the first instance competitive like the Venice Biennial, and in the second, fearful and hermetic. Now Europe-the-myth attempts to re-create itself as a concrete 'community' wherein competition is more ordered. The current debate about who might be allowed into this community, and who might be forced out, exposes the roots of internationalism. (DURHAM 1994: 114)

Besonders in der Vergangenheit wurden Künstler_innen aus verschiedenen Regionen der Welt innerhalb der Kunstszene in europäischen Metropolen oftmals als Repräsentant_innen ihrer eigenen Kulturen wahrgenommen. Dies äußerte sich in einer gewissen Erwartungshaltung gegenüber ihrer künstlerischen Praxis, indem grundsätzlich angenommen wurde, dass die künstlerischen Produkte die daraus hervorgehen, dieser 'otherness' visuell Ausdruck verleihen, was die Künstler_innen zumeist selber nicht beabsichtigten. Für Araeen ergibt sich durch den Internationalismus in der visuellen Kunst ein paradoxes Spannungsverhältnis und zwar dadurch, dass für den Internationalismus in der visuellen Kunst die Präsenz von Künstler_innen aus den verschiedensten Regionen der Welt konstitutives Moment ist und zugleich deren künstlerisches Schaffen als eine Bedrohung der Werte und institutionellen Strukturen der Hauptnarrative wahrgenommen wird. Diese Gegebenheit ist für die vorliegende Analyse insofern relevant, weil aus ihr ein möglicher Erklärungsansatz für die Frage: "Why has the history of art of the 20th century remained a white monopoly?" (ARAEEN 1994: 5) hervorgeht. Eine Antwort darauf sieht Araeen in der westlichen Rezeption nationaler Kulturen.

The notion of the mainstream as representative of indigenous artists, has not changed; and this ingenuousness remains trapped within the

notion of western culture as racially homogeneous. It does not, of course, deny the presence of others amongst its ranks. Nor are others denied their demand for equality, but this equality is offered in such a way that it does not impinge upon or question the dominant paradigm and its genealogy: different roles have been provided for different artists based on racial or cultural differences. (ebd.: 6)

In diesem Zusammenhang verweise ich auf die Publikation *Culture, Power, Place* von Gupta und Ferguson. In dieser befassen sie sich mit Prozessen und Praktiken des 'place making'. Sie stellen unter anderem die Frage: „To which places do the hybrid cultures of postcoloniality belong? Does the colonial encounter create a “new culture” in both the colonized and the colonizing country, or does it destabilize the notion that nations and cultures are isomorphic?” (GUPTA/ FERGUSON 1997: 35). Sie weisen darauf hin, dass die Konstruktion kultureller Differenzen teilweise noch immer von der Annahme über Kulturen als in sich geschlossene Ganzheiten aus gedacht werden (vgl. ebd.: 27f.). In Bezug auf die Repräsentation von Künstler_innen, die außerhalb eines europäisch-nordamerikanischen Kunstkontextes verortet werden, kann dies Folgendes bedeuten: Durch die Konstruktion differenter Rollen kann es zur Konstruktion differenter Räume in Form von Institutionen kommen, die im Speziellen der Präsentation von Künstler_innen aus verschiedenen Regionen der Welt gewidmet sind. Wird ihre Präsenz auf diese Weise hervorgehoben, geschieht dies auf der Konstruktion ihrer zugeschriebenen Differenz. Araeen sieht die Schwierigkeit bei der Realisierung eines 'new internationalism' deshalb darin, dass genau durch diese institutionellen Interventionen ein neuer Paternalismus entstehen kann. "Its harmful effects are disguised by institutional separate funding for multicultural or cultural diversity programs" (ARAEEN 1994: 9). Barriendos spricht in diesem Zusammenhang von der Integration der Peripherie. Diese beurteilt er als Antwort auf einen Trend in der internationalen Kunstwelt, welcher das Ziel verfolgt, im Sinne des postkolonialen Diskurses, politisch korrekt zu sein (vgl. BARRIENDOS 2007: 18).

Thus Asian, African or Latin-American 'art' is international to the ex-

tent that a portion of those categories is taken metonymically as representing all of the artistic production of this symbolic-cultural territory which in turn is determined by geographically and symbolically located institutions. The part is taken for the whole. Thus the stereotypicalization works as domestication of alterity and of the subaltern. And with it, the aesthetization of diversity yields its fruits on the global art market. As we can see, what persists here is a sort of permanent metaphorization of post-colonial geo-political tensions. (ebd.: 18)

Eine zentrale Kritik am Internationalismus aus europäisch-nordamerikanischer Perspektive bezieht sich auf einen mangelnden Konsens innerhalb von diesem. Diese Kritik bezieht sich gleichermaßen auf den Internationalismus in der visuellen Kunst. Ein mangelnder Konsens in der visuellen Kunst begünstigt keine kritische Dekonstruktion der Hauptnarrative, was laut Araeen dazu geführt hat, dass sich die Menschen, welche sich davon betroffen sahen, selber in Form von Programmen, Agenden, Forschungsprojekten, Publikationen oder Konferenzen zu organisieren begannen (vgl. ARAEEN 1994: 8). In diesem Kontext ist auch die von Araeen kuratierte Ausstellung *the other story* (1989)²⁰ zu verorten. Mit dieser Ausstellung fordert er eine Teilhabe an der modernen Kunst für Künstler_innen ein, die außerhalb eines europäisch-nordamerikanischen Kunstzusammenhangs verortet werden. Damit verweist er zugleich auf ihre Abwesenheit in der Geschichte der modernen Kunst (vgl. BELTING 2009: 55f.).

If 'new internationalism' means a global projection of the idea of cultural pluralism, or multiculturalism as it has been formed in the West, then I'm afraid we are on shaky ground. If the underlying concern here is only about accepting artists of other cultures, particularly those who are not our own society, who we think have been excluded from the discourse of art of our time, we do need a change in the system. (ARAEEEN : 4f.)

Durch die stetig zunehmenden transnationalen²¹ Bewegungen liegt die Heraus-

²⁰ Die Ausstellung präsentierte künstlerische Arbeiten von Künstler_innen der afrikanischen Nachkriegsgeneration aus Großbritannien.

²¹ Transnationalismusstudien sind seit einigen Jahren ein zentraler Forschungsschwerpunkt innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie, besonders in Bezug auf die Migrationsforschung. Die Etablierung dieses Forschungsschwerpunkts steht in enger Verbindung mit dem Anspruch, alte Assimilationserwartungen an Migrant_innen zu überkommen, globale Dynamiken und Prozesse mitzudenken und vor allem Migrant_innen als sozial und politisch, über Grenzen hinweg handelnde Menschen anzuerkennen.

forderung einer anderen internationalen und globalen Kartographie visueller Kunst nicht lediglich darin, den Einforderungen der Künstler_innen, die entweder jenseits Europas oder Amerikas künstlerisch tätig sind oder zumindest mit Orten außerhalb einer europäischen-nordamerikanischen Einflussosphäre in Verbindung gebracht werden, gerecht zu werden. Vielmehr geht es um Fragen, wo und wie diese zu verorten sind. Gegenwärtig ist immer noch eine präzise Betrachtung erforderlich, die transparent macht, in wieweit sich der Internationalismus in der visuellen Kunst mit Hilfe von kulturellen Differenzen konstruiert. Diese Form der Konstruktion kultureller Differenz tritt z. B. dann ein, wenn die Konstruktion eines postkolonialen 'Anderen' die Obsession von kultureller Differenz institutionell legitimiert. In diesem Fall wird von der europäisch-nordamerikanischen Kunstwelt eine künstlerische Selbstperformance von Künstler_innen aus verschiedenen Regionen der Welt nur dann akzeptiert, wenn die vermeintliche 'otherness' für den oder die Künstler_in als Referenzpunkt dient (ARAEEN 1994 : 10). Dies ist ein Ausdruck dessen, dass es gegenwärtig immer noch dominante oder vorherrschende Perzeptionen von Menschen und 'Dingen' und ihren Beziehungen zu dem 'Rest der Welt' gibt, die auf alte, imperialistische Denkstrukturen zurückzuführen sind. Für einen konsensuellen Internationalismus in der visuellen Kunst bedarf es weniger separater Organisationen und Präsentationsplattformen, die sich ausschließlich dem Kunstschaffen aus verschiedenen Regionen der Welt widmen, sondern internationaler, transnationaler und globaler Allianzen, die über die europäisch-nordamerikanischen Allianzen hinausgehen und nicht von den Altlasten der kolonialen Vergangenheit gekennzeichnet sind. Dabei ist die Grundvoraussetzung, dass alle Beteiligten davon überzeugt sind, dass die Frage eines konsensuellen Internationalismus nicht als Beihilfe bezüglich des Dilemmas, in welchem sich zum Teil jene Künstler_innen befinden, die sich aufgrund ihrer Herkunft durch die Dominanz des europäisch-nordamerikanischen Einflussbereichs innerhalb der visuellen Kunst exkludiert fühlen, verstanden werden darf. Strukturelle Veränderungen des Internationalismus in der visuellen Kunst können sich nur dann vollziehen, wenn ein Konsens darüber besteht, dass das Aufgeben der europäisch-nordamerikanischen Dominanz zu Gunsten einer pluralistischen Rezeption für alle Beteiligten eine Bereicherung ist (vgl. ebd.).

What most postmodernist writers and critics have seemed comfortable with is a concept of the international centered in the old hegemonic frame of modernism, which has too often ventriloquised the voices of others from an exclusive position of the globe. And yet post-modernity anticipates a new internationalism which engages these

unacknowledged voices and images of a world community in an expanded dialogue about contemporary visual art. (JANTJES 1994: vii)

Die gegenwärtige Zeit, über die gesagt wird, postkolonial, postmodern und global zu sein, erfordert Konzepte des Internationalismus, welche nicht ausschließlich auf eine dominante Rezeption von Moderne, genauer gesagt der westlichen Moderne, zurückgeführt werden können. Es bedarf Konzepten, die über dominante Vorstellungen einer europäisch-nordamerikanisch geprägten Sichtweise hinausreichen und pluralistische Sichtweisen von 'Moderne' oder 'Kunst' anerkennen, die infolgedessen als multiple Referenzpunkte herangezogen werden können.

No doubt, the fact that a certain number of artists coming from every corner of the world are now exhibiting internationally only means, in itself, a quantitative internationalization. But number is not the issue. The question for these new subjects is agency: The challenge of mutating a restrictive and hegemonic situation towards active and enriching plurality, instead of being digested by mainstream or non-mainstream establishment. It is necessary to cut the global pie not only with a variety of knives, but also with a variety of hands and then share it accordingly. (Online: MOSQUERA 2004)

Im Rückblick auf die vergangenen Jahrzehnte kann gesagt werden, dass es durchaus keine Seltenheit gewesen ist, dass Ausstellungen als international bezeichnet wurden, wenn nur ein paar wenige teilnehmende Künstler_innen, aus zumeist europäischen Nationen, vertreten waren. Die Präsentation des Kunstschaffens aus verschiedenen Regionen der Welt war lange auf einem eingeschränkten Bereich in der globalen Kartographie visueller Kunst beschränkt. Ihr zugeschriebener Platz beschränkte sich lange Zeit überwiegend auf ethnologische oder historische Museen, weshalb visuelle Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt zu diesem Zeitpunkt eher selten in Museen moderner Kunst zu finden war. Für die vorliegende Analyse ist es wichtig zu betonen, dass die Organisationen und Institutionen, die den aufkommenden Internationalismus in der visuellen Kunst in der Anfangsphase gefördert haben, in einem europäisch-nordamerikanischen Kontext zu verorten sind. Dies führt zu der Auseinandersetzung mit dem Umgang in Bezug auf Präsentation visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt innerhalb einer internationalen oder globalen Kunstwelt, die durch einen europäisch-nordamerikanischen Hegemonialanspruch gekennzeichnet ist.

IV.III. ANMERKUNGEN ZUM KONZEPT DER MODERNE IM ZUSAMMENHANG MIT DEM UMGANG UND DER PRÄSENTATION VISUELLER KUNST AUS VERSCHIEDENEN REGIONEN DER WELT

Ein knapper Einblick in die Konzeption moderner Kunst aus einer europäisch-nordamerikanischen Perspektive ist für die vorliegende Analyse insofern relevant, als durch diese Konzeption einige Aspekte über den Umgang mit und die Präsentation visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt innerhalb einer globalen Kunstwelt, in der ein europäisch-nordamerikanischer Machtdiskurs dominiert, nachvollzogen werden können. Diese Thematik wird z. B. an der von Plankensteiner und Bogumil Jewsiewicki kuratierten Ausstellung *AN/SICHTEN: Malerei aus dem Kongo 1990-2000*, die 2001 im Museum für Völkerkunde in Wien zu sehen war, ersichtlich. Eine zentrale Kritik an dieser Ausstellung bezieht sich auf den Ort der Präsentation. Wieso wird im Jahre 2001 zeitgenössische visuelle Kunst aus dem Kongo im Museum für Völkerkunde ausgestellt, anstatt im Museum für moderne Kunst? Ein historischer Rückblick verrät, dass die Anerkennung modernen Kunstschaffens von Künstler_innen, die außerhalb eines europäisch-nordamerikanischen Kunstzusammenhangs verortet werden, innerhalb einer europäisch-nordamerikanischen Kunstwelt zuweilen ausblieb, was sich unter anderem in einer Auseinandersetzung bezüglich einer adäquaten Kontextualisierung dieser Kunst äußerste. Belting sieht in der Herausbildung von Museen moderner Kunst in Brasilien im Jahre 1948, in Japan 1951, oder später in Indien eine eindeutige Rivalität zur europäischen Vorherrschaft innerhalb der globalen Kunstwelt; wobei ein dezidiertes Nationalismus in der Präsentation moderner Kunst als eine Möglichkeit gesehen wird, dem hegemonialen Machtanspruch durch die Dominanz einer europäisch-nordamerikanischen Definition von moderner Kunst ein Gegengewicht zu setzen (vgl. BELTING 2009: 53). Belting weist darauf hin, dass das Paradigma moderner Kunst somit eine doppelte Exklusion beinhaltet.

First the Paradigm was reserved for Western art whose confines were to remain clean and protected. 'Making art' was tantamount to 'making modern art'. Artists unwilling or unable to follow this axiom did not fall under the category of art at all. But even those who were modern in their art but lived outside the West were not admitted to the ranks of official art history. (ebd.: 55)

Die Internationalisierung der visuellen Kunst ging einher mit einer kritischen

Auseinandersetzung mit dem Konzept moderner Kunst. In den 1970 Jahren wurden diese Entwicklungen im Zuge des Aufkommens des Postmodernismus, der mit einer allgemeinen Zurückweisung partikularer Konzeptionen zu Gunsten einer Perzeption von Pluralität und Heterogenität unterschiedlichster Lebenswelten, Auffassungswelten und Wahrnehmungswelten einherging, begünstigt (vgl. WELSCH 1987: 79). Die wesentliche Kritik an der Konzeption moderner Kunst bezieht sich auf die dominante Rezeption einer westlichen Moderne als universelles Referenzsystem. Adebessin äußert sich zu dieser Thematik wie folgt:

What is modern art anyway? [...] if you say there is modern art then there has to be the opposite as well which means either classic art – the renaissance and all that stuff and I have a problem with all those categorizations you know, because the things which are categorized are put in a box; it is very difficult for me because sometimes you have 'Ausnahmen' and then what do you do with those – you throw them away and you know take them aside and don't count them as art or you know, and all that stuff so what is modern art I don't know. I seriously don't know. (ADEBESIN 2010: V.II.6)

Adebessin spricht den zentralen Aspekt an, dass eine solche Sichtweise auf einen Dualismus hinausläuft, der 'modern' kontradiktorisch zu 'traditionell' konzipiert, was zur Annahme führen kann, dass zeitgenössische visuelle Kunst ausschließlich modern sei. Inwiefern 'modern nicht synonym zu 'zeitgenössisch' zu verstehen ist, wird durch Maras Aussage hervorgehoben:

I see in contemporary art – art nowadays – you know, what we are doing now. And if it is modern or not it is another question. I mean, people do contemporary art – or what they call contemporary art, it's now all post-conceptual [...] and also in a way modern – there are also some old kinds of art which are still done. Like the art from the aboriginal people – they are still painting, but they are also contemporary – yes. But modern art – what is modern art? It is – you know, things which are traditional can be also a bit modern in a contemporary situation, you know. [...] After the modern art what will come after it – in some years or in some decades [...] that is exactly what I call a lie, art is just art, not modern or aboriginal or whatever, you cannot say this art is modern or better or more contemporary because if it's done in 2018 what will be then the art there? It will be post post post postmodern or what? [...] But you know what is sure for me is, that

art will always stay art. Art will always stay art and be art. And that is for me clear. Whatever it is, modern or modern from Africa or traditional from Europe or modern from US or postmodern from Asia. Art is just art – that’s what I think. (MARA 2010: V.III.7)

Die vorliegende Analyse erfordert eine Betonung dessen, dass die Konzeption moderner Kunst, so wie sie im Rahmen einer europäisch-nordamerikanisch geprägten Kunstauffassung verstanden wird, zu einer Vernachlässigung alternativer Auffassungen von moderner Kunst führt. In einer Zeit, in der Adjektive wie 'dekolonialisiert', 'postmodern' und 'posthistorisch' allgegenwärtig sind, ist es nicht mehr adäquat, im Hinblick auf visuelle Kunst eine singuläre Auffassung von Moderne als einziges universelles Referenzsystem zu vertreten. Folglich erfordert ein erweitertes Verständnis des Begriffs der Moderne in der visuellen Kunst eine In-Beziehung-Setzung zu den vielen unterschiedlichen regionalen Auffassungen von Moderne, anstatt moderne visuelle Kunst nur in Beziehung zu dem europäisch-nordamerikanischen Verständnis von Moderne, als einzigen universellen Referenzpunkt zu sehen (vgl. FILLITZ 2007: 31). Es kann gesagt werden, dass die aufkommende Postmoderne innerhalb der visuellen Kunst dem Verständnis von Moderne – im Sinne einer europäisch-nordamerikanischen Rezeption, die Traditionen, Erzählungen und Kontexte, die außerhalb dieser Konzeption von Kunst liegen keine Anerkennung schenkte – einen Kontrapunkt gesetzt hat. Diese Entwicklungen haben den Handlungsspielraum innerhalb der visuellen Kunst erweitert und bedingten eine Öffnung für künstlerische Bewegungen, Narrationen und Praktiken aus verschiedenen Regionen der Welt, die bislang durch das Verständnis von Moderne innerhalb der zeitgenössischen visuellen Kunst aus einer europäisch-nordamerikanischen Perspektive exkludiert blieben (vgl. VOGEL 2009: 52). Einen wichtigen Beitrag für das Verstehen einer pluralistischen Auffassung von Moderne liefert Eisenstadt mit seinem Konzept der 'Multiple Modernities', auf das ich an dieser Stelle verweisen will (vgl. EISENSTADT 2000). Mit dem Konzept der 'Multiple Modernities' veranschaulicht Eisenstadt eine Sichtweise der gegenwärtigen Welt, die sich von den klassischen Theorien über die Modernisierung unterscheidet. Mit diesem Konzept vertritt er die Auffassung, dass eine singuläre Rezeption von Moderne in der gegenwärtigen Zeit nicht mehr adäquat ist: „One of the most important implications of the term Multiple Modernities is that modernity and Westernization are not identical“ (ebd.: 1). Eisenstadt weist darauf hin, dass diese Entwicklungen nichts an der Gegebenheit änderten, dass die westliche Vorstellung von Moderne in die Welt hinausgetragen wurde. Dabei wurde das 'Projekt' der Moderne von einer politischen und ökonomischen Elite initiiert, die in den Jahren

nach dem Zweiten Weltkrieg versuchte „to catch up with the West after the US had served as a guide for joining formerly European modernism“ (BELTING 2009: 52). Viele der Entwicklungen, die sich in Ländern des Südens abzeichnen, sind auf andere Vorstellungen von Moderne zurückzuführen, die auf ihre partikulare und differente Weise ebenbürtig modern sind. Diese können nur aus der Perspektive ihrer eigenen Rationalitätskriterien als Referenzpunkte, denen sie zugrunde liegen, verstanden werden.

The idea of multiple modernities presumes that the best way to understand the contemporary world – indeed to explain the history of modernity – is to see it as a story of constitution and reconstitution of a multiplicity of cultural programs. These ongoing reconstructions of multiple institutional and ideological patterns are carried forward by specific social actors in close connection with social, political, and intellectual activists, and also by social movements pursuing different programs of modernity, holding very different views on what makes societies modern. (EISENSTADT 2000: 1)

Seine Erläuterungen über 'Multiple Modernities' können als ein Beitrag gesehen werden, der es ermöglicht zu verstehen, wieso ein erweitertes Verständnis moderner Kunst erforderlich wurde. Was bedeutet die Idee von 'Multiple Modernities' für die Rezeption zeitgenössischer visueller Kunst und deren Geschichte? In Anlehnung an Eisenstadts Überlegungen kann zeitgenössische visuelle Kunst am besten verstanden werden, indem die zeitgenössische visuelle Kunst und deren Geschichte als Multiplizität eines kulturellen Repertoires verstanden wird, das sich fortlaufend konstituiert und rekonstituiert. Demzufolge würden die sich fortwährend rekonstruierenden multiplen, ideologischen und institutionellen Muster von spezifischen sozialen Akteur_innen und sozialen Bewegungen, die unterschiedliche Auffassungen von moderner Kunst vertreten, weiter getragen werden. Daraus ergibt sich ein Pluralismus innerhalb der Rezeption und Produktion moderner Kunst, wobei die jeweilige partikulare Auffassung von Moderne auf der Grundlage differenter Rationalitätskriterien erklärt und verstanden werden könnte. Bei der Präsentation zeitgenössischer visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt durch diverse Institutionen und Medien ist hingegen oftmals eine Begrenzung auf eine Zweidimensionalität zu bemerken, die hinterfragt werden sollte. Entweder wird versucht zeitgenössische visuelle Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt als 'anders' darzustellen als jene, die einem europäisch-nordamerikanischen Kontext zugeschrieben wird, oder es wird ihr die Eigenschaft zugeschrieben, sich Ausdrucksformen eines europäisch-nordamerikanischen Kunstverständnis anzueignen. Diese zwei

möglichen Präsentationsformen beschreibt Kitty Zijlmans mit den Praktiken des 'othering' und der 'appropriation' (Online: ZIJLMANS 2009). Diese Präsentationsformen unterliegen Machtstrukturen und begünstigen eine Institutionalisierung der europäisch-nordamerikanischen Dominanz innerhalb der globalen Kunstwelt. "[...] but at least they make us aware of the fact that the encounter with other art is problematic" (ebd.). Obgleich auf diskursiver Ebene Auseinandersetzungen stattfinden, die eine In-Beziehung-Setzung von Themen wie Identität, Ethnizität, Mystifizierung, Stereotypisierung oder Marginalisierung mit zeitgenössischer visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt kritisch beleuchten, gälte es zu hinterfragen, ob es dadurch wirklich gelingen kann, zeitgenössische visuelle Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt von einer Reduktion auf diese Bezugspunkte loszulösen. Infolge dessen kann die Frage gestellt werden, inwiefern sich eine Präsentation zeitgenössischer visueller Kunst, ohne Rücksicht auf Nationalität, Ethnizität, Historizität, Ausbildungsgrad oder Religiosität, auf die Rezeption auswirken würde. Könnte eine solche Präsentation visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt, die auf die Hervorhebung dieser genannten Aspekte als Hintergrundinformationen weitgehend verzichtet und stattdessen mehr Informationen hinsichtlich inhaltlicher, thematischer und materieller Aspekte zur Verfügung stellt, möglicherweise zu einer weniger unvoreingenommenen Sichtweise und somit zu mehr Pluralismus in der Wahrnehmung dieser Kunst beitragen?

In Anbetracht dieser Überlegungen stellt sich die Frage, worin der Beitrag einer Anthropologie der Kunst für die Präsentation zeitgenössischen Kunstschaffens aus verschiedenen Regionen der Welt liegen könnte; nicht zuletzt deshalb, weil es ein zentrales Anliegen innerhalb der Anthropologie ist, menschliches Handeln im Hinblick auf dessen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext zu erforschen und zu verstehen.

IV.IV.THE WORLD, THE GLOBE AND THE ARTS

Zwei Konzepte, die in Hinblick auf den Umgang mit visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt Anwendung finden, betreffen die Ideen von World Art und Global Art. Aufgrund des etymologischen Näheverhältnisses von 'World' und 'Globe' könnte angenommen werden, dass World Art und Global Art in ihrer Konzeption keine Unterschiede aufweisen. Da dies nicht zutreffend ist, stellt sich die Frage, worin die Unterscheidung liegt und ob es zielführend für das Verstehen der vorliegenden Unterscheidungen wäre, zwischen 'World' und 'Globe' zu differenzieren. Kavita Singh beschreibt diese Unterscheidung in ihrem Artikel *Where in the World*²² (vgl. online: SINGH 2010).

We have here two terms that seem to be interchangeable but are actually incommensurate: 'globe' and 'world'. [...] However we assess it, globalization plays itself out on a globe that is imagined as a surface, flat and featureless, a zone of networks and mobility whose possibilities could erupt anywhere. In contrast to the 'globe', the 'world' is an inhabited place. It is real, marked by features, memories, relationships and connections that discourage quick abandonment and rapid change. It is context. The world is what we carry with us, even as we move across the globe. (ebd.)

Besonders die Entwicklungen seit 1980 bestätigen, dass die Globalisierung visueller Kunst nicht nur eine theoretische Erwägung ist, sondern dass sie sich unter anderem durch die enorme Zunahme an Biennalen auf der ganzen Welt konstituiert und ihr somit Aufmerksamkeit gebührt. Einige Entwicklungen, wie z. B. eine zunehmende Infragestellung nationaler Zuschreibungen in der visuellen Kunst, das immer wieder diskutierte Spannungsfeld zwischen regionalen und globalen Dynamiken und Bedeutungen, welches konstitutiv ist für Global Art sowie die rasante Zunahme an Biennalen in verschiedenen Regionen der Welt, können als Anzeichen der Globalisierung innerhalb der visuellen Kunst verstanden werden. „All diese Aspekte legen es nahe, einen neuen Terminus zu verwenden, einen Begriff, der die geographische und geo-politische Aufteilung der zeitgenössischen Kunst in westliche und nicht-westliche Kunst aufhebt“ (VOGEL 2009: 56). In diesem Zusammenhang sind Begrifflichkeiten wie Weltkunst oder Global Art zu verorten, wobei World Art, wie in dem folgenden Abschnitt aufgezeigt wird, auf eine längere Tradierung zurückgeht, und sich expli-

²² Sie befasst sich in dem Artikel mit zeitgenössischer Kunst aus Indien und geht der Frage nach, welchen Impact die Globalisierung auf die zeitgenössische Kunst in Indien hat.

zit auf Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt bezieht.

IV.IV.I. WORLD ART

Die Auffassung von 'World Art' (Weltkunst) ist auf ein universalistisches Kunstverständnis zurückzuführen. Das zugrunde liegende Paradigma von Weltkunst hat den Anspruch „[...] to regard every form or work that humanity created, as art. World art – a kind of aesthetic appropriation of objects as pure 'form' as proof of individual creativity on a universal scale [...]” (BELTING 2009: 42f.). André Malraux beschreibt die Idee von World Art in seiner Publikation *Le Musée Imaginaire*²³ (1947). In dieser entwirft er einen Kunstbegriff, welcher die Kunstwerke aller Welt über Zeit und Raum hinweg umgreift. Die dahinter stehende Grundidee ist die Zusammenführung aller Kunstwerke als universelles Erbe der Menschheit (vgl. MALRAUX 1947). Das Konzept ermöglicht zwar die Akzeptanz von Kunst aus jeder Region der Welt, jedoch unter der Bedingung, von moderner 'Mainstream-Kunst' exkludiert zu sein (vgl. BELTING 2009: 44). Aus einer europäisch-nordamerikanischen Perspektive auf visuelle Kunst bezeichnet World Art all jene Kunst, die außerhalb einer europäisch-nordamerikanischen Kunstwelt verortet wird. Die meisten World Art Sammlungen sind übrigens im Besitz 'westlicher' Museen (vgl. ebd.).

Universal museums, as an idea, are a legacy from modernity's claim to offer universal models. Globalism, on the other hand, is a response to universalism and serves to propagate the symbolic capital of diffe-

²³ *Le Musée Imaginaire* der erste Teil seiner Trilogie *Psychologie de L'Art*.

rence on the market. Global Art in fact, differs profoundly from world art in that it is always created as art to begin with, and that it is synonymous with contemporary art practice, whatever the art definition may be in the individual case. (BELTING 2009: 44)

Die Auffassung von World Art wird bis in die Gegenwart diskutiert und als Kunstauffassung in Bezug auf Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt vertreten. Ein gegenwärtiges Projekt, das sich mit World Art befasst, ist die *School of World Art Studies* an der Universität of East Anglia in Norwich (vgl. online: University of East Anglia. World Art Studies), deren Ausgangspunkt die Saintsbury Collection gewesen ist, die Gegenstände aus Afrika und Ozeanien als visuelle Kunst präsentiert hat. Ein weiteres Beispiel ist das Programm *Modern and Contemporary Art, and World Art Studies* für interkulturell vergleichende Kunstwissenschaft an der Universität Leiden in den Niederlanden (vgl. online: Universität Leiden), welches seit 2003 existiert. Seit 2009 gibt es an der Universität in Bern eine Professur für *World Art History* (vgl. online: Universität Bern. World Art History). *World Art History* befasst sich mit der Geschichte der World Art und geht dabei davon aus, dass die gesamte Kunst auf der ganzen Welt eine geschichtliche Narration erlaubt (vgl. ebd.). In Heidelberg existiert, ebenso seit

2009, eine Professur für *Global Art History*, die Prof. in Dr. in. Monica Juneja innehat. Sie sieht die Aufgabe der globalen Kunstgeschichte in einer Dekonstruktion disziplinärer Modelle innerhalb des Faches der Kunstgeschichte. Anstatt festgelegte Regionen als Analyseeinheiten für die Betrachtung von Kunst heranzuziehen, stellt sie den Austausch zwischen diesen in mobilen Kontaktzonen, mit sich wandelnden Grenzen in den Vordergrund. Die dahinterstehende Intention ist es, eine neue Konzeptualisierung von visuellen Praktiken, die in wechselseitigen Prozessen entstanden sind, aufzuzeigen (vgl. online: Universität Heidelberg. Global Art History). Obschon World Art und Global Art unterschieden werden müssen, vertritt Belting die Meinung, dass sowohl 'World Art History', als auch 'Global Art History' weniger eine inhaltliche Debatte in Bezug auf die globalen Aspekte von Kunst beinhalten, sondern vielmehr das Ziel verfolgen, die Tradition der westlichen Kunstgeschichte auf eine globale Dimension auszuweiten (BELTING 2009: 48f.). So sagt Niass in diesem Zusammenhang aus persönlicher Erfahrung Folgendes:

Ich habe Kunstakademie gemacht. Was bedeutet Kunstakademie?
Kunstakademie ist [...] 'les beaux arts' – weißt du. Der Gedanke von

'les beaux arts', Bildende Kunst, ist, dass man die ganze Kunst, die ganze bedeutende Kunst von der Welt lernt in der Kunstgeschichte. [...] und so, man lernt wirklich – man versucht wirklich so gut wie möglich, Kunst in ihrem Gesamtzusammenhang zu verstehen. Wie ist es in der Vergangenheit gegangen, welche Tendenzen gab es und so – wenn wir das so lernen in Afrika – dann war das für uns ganz lächerlich, dass die Leute von uns verlangen, dass wir traditionelle Kunst machen. Weil wir können keine traditionelle Kunst machen, weil wir haben auch Kunstakademie gelernt wie alle anderen Kinder in der Welt. Und so können wir nur eine zeitgenössische Kunst machen. Wir sind Afrikaner und wir werden vielleicht auch immer etwas machen, was mit unserer Umgebung korrespondiert. Aber wir können nicht Kunst machen, wie unsere Vorfahren – die haben keine Ahnung, wo Europa liegt und wo liegt Amerika – oder wer war Picasso. Die haben immer Kunst gemacht mit ihrem eigenen Glauben, mit ihren eigenen Ritualen, mit ihrem eigenen Material und weißt du, dass das für uns ganz lächerlich war, dass die Menschen das nicht verstehen können. Aber mit der Zeit, wir haben gekämpft, dass die Leute uns akzeptieren wie zeitgenössische Künstler. Mit der Biennale oder mit Ausstellungen. Künstler im Ausland haben das immer durchgesetzt. [...] aber das war schon ein großer Weg. Aber das ist, dass man weiß, dass die Kunst ist auch ganz global, weil ich mache Kunst nicht nur für Senegal, ich mache Kunst nicht nur für Afrika, ich mach Kunst für viele Menschen, weißt du. (NIASS 2009:V.II.26)

Durch Niass' Aussage wird zum einen verdeutlicht, was es bedeuten kann, wenn mit der Globalisierung der Kunstgeschichte die Globalisierung der abendländischen Kunstgeschichte aus westlicher Perspektive gemeint ist. Zum anderen wird erkennbar, dass ein universelles Referenzsystem von Wissen in Bezug auf Kunst(-historie) und künstlerische Praxis, auf das jede_r zugreifen kann, nicht bedeutet, dass das, was in der kreativen, künstlerischen Umsetzung daraus hervorgeht, gleichermaßen als zeitgenössische visuelle Kunst anerkannt wird.

Da es mir als Kultur- und Sozialanthropologin nicht obliegt, die historischen Narrationen der Kunstgeschichte zu beurteilen, von denen die abendländische gegenwärtig immer noch die dominanteste ist, verweise ich auf den Sammelband *Is Art History Global?*, der 2007 von James Elkins herausgegeben wurde. In diesem Sammelband sind unterschiedliche Positionen von Kunsthistoriker_innen und Kunstkritiker_innen aus verschiedenen Regionen der

Welt zu Fragestellungen in Bezug auf die Globalisierung der Kunstgeschichte vertreten.²⁴ Ebenso sei auf die Publikation *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace* (OGUIBE/ ENWEZOR 1999) verwiesen. Die beiden Autoren vertreten darin die Meinung, dass es nicht ausreicht, nur die Unterschiede von zeitgenössischer afrikanischer visueller Kunst gegenüber zeitgenössischer visueller Kunst aus dem 'Westen' zu betonen. Ebenso existiert innerhalb Afrikas eine Vielfalt an unterschiedlichem Kunstschaffen, dem in seiner individuellen Auslegung ebenso Bedeutung beigemessen werden sollte. In Bezug auf eine Reflexion über den Ort der Produktion von Wissen in Form von Theorie verweise ich auf James Clifford, der zu dieser Thematik Folgendes sagt:

Theory is no longer naturally 'at home' in the West – a powerful place of Knowledge, History, or Science, a place to collect, sift, translate, and generalize. Or, more cautiously, this privileged place is now increasingly contested, cut across, by other locations, claims, trajectories of knowledge articulating racial, gender, and cultural differences. But how is theory appropriated and resisted, located and displaced? How do theories travel among the unequal spaces of postcolonial confusi-

²⁴ In diesem stellt Elkins fünf Argumente vor, welche das Für und Wider der Kunstgeschichte zur Diskussion stellen (vgl. ELKINS 2007: 3ff.). Er kommt zu dem Schluss, dass Kunstgeschichte weder ein singuläres Unterfangen ist noch dazu werden sollte. Er plädiert für eine lokale Ausübung der Kunstgeschichte, die sich nicht auf ein singuläres Denkmodell beziehen sollte. Den Grund für sein Plädoyer für regional konzipierte Kunstgeschichten sieht er darin, dass Kunstgeschichte als globales Unterfangen nur dann umsetzbar ist, wenn die westliche Tradition der Disziplin einen homogenisierenden Effekt auf andere Kulturen ausübt. Die Ursache dazu sieht er in dem starken Ungleichgewicht zwischen westlichen Traditionen der Kunstgeschichte und jenen der anderen Narrationen, die gegenwärtig nicht zahlreich und darüber hinaus weniger alt sind. Im Falle einer Globalisierung der Kunstgeschichte stellt sich die Frage, welche Form der Narration globalisiert werden soll. Eine globale Ausbreitung der Kunstgeschichte als weltweite Wissenstradition erfordert, laut Elkins, eine einheitliche Anwendung theoretischer Konzepte. Er sieht darin eine Blockade für das emanzipatorische Potential der Globalisierung in Bezug auf visuelle Kunst (vgl. ebd.). Der Kunsthistoriker Chika Okeke-Agulu argumentiert in seinem, in selbiger Publikation enthaltenen Beitrag, auf politischer institutioneller Ebene und widerspricht Elkins in seiner Behauptung, dass die Globalisierung für die Kunstgeschichte gegenwärtig die zentralste Frage sei, weil er hinter dessen Perspektive einen versteckten Imperialismus sieht, durch den westliche wissenschaftliche Traditionen als unübertrefflich konzipiert werden (vgl. OKEKE-AGULU 2007: 202ff.). Chika Okeke-Agulu kritisiert, dass aus der Art und Weise, wie Elkins die Frage in Bezug auf eine globale Konzeption der Kunstgeschichte stellt, ein 'westliches' Anliegen sichtbar wird. Er argumentiert, dass die Frage, wie die aus der abendländischen Tradition hervorgegangene Kunstgeschichte mit ihren Konzepten in Anbetracht der sozio-politischen Veränderungen umgeht, für die meisten nicht- 'westlichen' Länder keine Priorität hat. Ihr vordergründiges Anliegen ist es, die Kunstgeschichte gesellschaftlich zu verorten, und deren Bedeutung aufzuzeigen. Dabei geht es in erster Linie darum, Texte zu produzieren, und Kunstsammlungen für die Gesellschaft zugänglich zu machen; kurzum, eine Basis für wissenschaftliches Arbeiten zu ermöglichen und zu institutionalisieren (vgl. ebd.).

on and contestation? What are their predicaments? How does theory travel and how do theorists travel? (CLIFFORD 1989:177f.)

IV.IV.II. GLOBAL ART

Contemporary art has become a social phenomenon, a tool for communication. There is no point in comparing it to what we used to know, because it is dependent on the effects of globalization which we are only beginning to discover and whose impact we are still struggling to assess. (NAVARRA 2008:15)

Eine weitere Konzeptualisierung der Auffassung visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt betrifft die Idee von 'Global Art'. Das Erfassen-Wollen des globalen Gehalts visueller Kunst kann auf theoretischer, historischer und empirischer Ebene als ein komplexes Unterfangen beschrieben werden. Dies liegt mit daran, dass es sich bei Global Art um ein Phänomen handelt, welches erst seit einigen Jahren Eingang in die Diskussion über zeitgenössisches Kunstschaffen gefunden hat. Es sei vorweggenommen, dass die vorliegende Analyse keine eindeutige Definition von Global Art beinhaltet. Aufgrund der Gegenwärtigkeit und Aktualität der Thematik gehe ich für diese Analyse davon aus, dass es nicht zielführend ist, den gegenwärtig vorhandenen Literaturbestand nach Definitionen aufzuarbeiten, um auf diese Weise Argumente für oder gegen Global Art zu finden. Darüber hinaus ist mir in der Literatur zu diesem Thema keine eindeutige Definition von Global Art untergekommen, auf die sich mehrere Autor_innen explizit beziehen und von der allgemein ausgegangen werden kann. In Anbetracht dessen stellt sich mir die Frage, ob eine etymologische Annäherung an den Begriff für das Verstehen von Global Art hilfreich sein kann. Bei den Wörtern 'Global' und 'Art' handelt es sich um Begrifflichkeiten, die getrennt voneinander aufgrund ihrer Geläufigkeit relativ verständlich erscheinen. Eine genauere Auseinandersetzung lässt erkennen, dass bereits beide Begriffe für sich vielschichtig, mehrdeutig und komplex sind. In Anbetracht dessen, dass der Begriff Globalisierung die verschiedensten Prozesse beschreibt, und Kunst ein Vereinbarungsbegriff ist, stellt der Versuch, in der Zusammenführung der etymologischen Bedeutungen dieser beiden Begriffe ein eindeutiges Phänomen beschreiben zu wollen, ein hinfälliges Unterfangen dar. Aufgrund der Schwierigkeit, Global Art etymologisch zu erfassen, stellt sich die Frage, ob der Begriff 'Global' und die damit einhergehenden Assoziationen in Bezug auf visuelle Kunst überdeterminiert werden und es dadurch zu einem Bedeutungsverlust des in Beziehung gesetzten Phänomens, in diesem Fall der Kunst, kommt,

Das Aufkommen des Begriffs 'Global Art' alleine, gibt noch keinen Aufschluss darüber, was sich hinter dem begrifflichen Konstrukt verbirgt und ob die Antwort darauf in einer genauen Analyse auf distributiver, repräsentativer, marktwirtschaftlicher Ebene oder in der Betrachtung künstlerischer Praxis zu finden ist. Läge der globale Gehalt von visueller Kunst in ihrer Präsentation, gälte es zu befragen, was unter einer globalen Präsentation verstanden wird und ob es für eine solche ausreichend ist, dass eine spezielle Kunstform auf dem ganzen Globus, durch Biennalen, Museen, Auktionshäusern, Galerien oder Messen, präsentiert wird. Aus diesen vorangegangenen Erwägungen ergibt sich die Frage, ob visuelle Kunst durch ihre Beschaffenheit und Erscheinungsform global sein kann oder nur durch ihr Setting? Wäre zweiteres der Fall, gälte es zu berücksichtigen, dass visuelle Kunst meistens in urbanen Zentren ausgestellt wird, die bei weitem nicht die ganze Welt beschreiben. Würde ersteres zutreffen, gälte es zu hinterfragen, ob dafür eine globale Ästhetik und globale Formkriterien erforderlich sind.

Art on a global scale does not imply an inherent aesthetics quality, which could be identified as such, nor a global concept of what has to be loss of context or focus, and includes its own contradiction by implying the counter movement of regionalism and tribalization, whether national, cultural or religious. It clearly differs from modernity whose self-appointed universalism was based on a hegemonial notion of art. (BELTING 2009: 40)

Aus diesem Zitat geht keine explizite Definition globaler Kunst hervor, jedoch eine Differenzierung gegenüber der zuvor besprochenen Auffassung moderner Kunst aus einer europäisch-nordamerikanischen Perspektive. Hinsichtlich dieser Differenzierung gegenüber moderner Kunst stellt sich die Frage, ob und inwieweit eine begriffliche Verschiebung neue Bedingungen auf struktureller Ebene herbeiführen kann. Bezüglich dieser Frage äußert der Künstler Emanuel Araújo in einem Interview mit Belting Folgendes:

To a certain extent, yes; the hegemony of the world continues to be the same, with the same dogmas without even looking to other social and economic realities. And I think that this globalization is still a unilateral process, as a closed concept with ethical, aesthetic, and economic principles. In the face of this continuing colonialism we are even more distressed by exclusion and unable to understand who we are in this so-called village, or whether we are mere spectators or consumers. (Online: ARAÚJO 2009)

Araújo ist der Meinung, dass die Globalisierung in der visuellen Kunst nichts an dem hegemonialen, europäisch-nordamerikanischen Machtanspruch innerhalb der globalen Kunstwelt ändert. Belting sagt über Global Art Folgendes:

It is by definition contemporary, not just in a chronological but also, as we shall see, in a symbolic or even ideological sense. It is both represented and distorted by an art market whose strategies are not just economic mechanisms when crossing cultural borders, but strategies to channel art production in directions for which we will lack sufficient categories. (BELTING 2009: 39)

Belting sieht in Global Art ein symbolisches Kapital, dessen Wert sich von Ort zu Ort verändert, woran seines Erachtens auch ein europäisch-nordamerikanischer Revisionismus nichts ändern kann, der versucht diese Prozesse zu seinen Bedingungen zu kontrollieren (vgl. ebd.: 40). Während in der Konzeption moderner Kunst aus europäisch-nordamerikanischer Perspektive Formkriterien einen zentralen Aspekt darstellen, scheinen diese bei Global Art weniger von Bedeutung zu sein. „Rather, art is distinguished by new proof of professionalism such as contemporary subject matter and a contemporary performance, usually a mixture of film, video, and documentary materials“ (ebd.: 53). Belting ist der Meinung, dass sich Global Art durch die künstlerische Visualisierung von Auseinandersetzungen auszeichnet, die sich mit Debatten befassen, denen entweder Bedeutung verliehen wird, weil sie besonders im Zentrum einer öffentlichen Aufmerksamkeit stehen, oder denen gerade deshalb Interesse entgegengebracht wird, weil sie dort kaum vertreten sind. "Self-performance, rather than self-expression in an art work, has become a strategy for a new visibility with one's own ethnicity" (ebd.).

Fillitz sieht in einem Erklärungsansatz, der versucht, Global Art in Bezug auf die Moderne in der Kunst zu erfassen, die Möglichkeit eines versteckten Binarismus.

The question seems crucial if what we are talking about is global art and a global contemporary art world as a new matrix for relating and comparing the artistic creations in the world, and not how the world capitalist system of the global art market deals with them. Contemporary global art is a complex phenomenon, and I fear we cannot reduce it to a binary structure of an encompassing narrative of modernity in art on the one hand (European and North American), and many regional ones as expressions of particular modernities on the other. (FILLITZ 2009: 128)

Worin im Allgemeinen mehr Einigkeit besteht ist die Feststellung, dass die digitalen Medien – seit ihrem Einzug in die visuelle Kunst – in Bezug auf die Globalisierung visueller Kunst eine Rolle spielen, deren Stellenwert allerdings aufgrund der Gegenwärtigkeit des Diskurses noch nicht eindeutig benannt werden kann. Es scheint mancherorts ein Trend zur Hinwendung digitaler Medien festzustellen sein. So machte Adebessin während seiner Studienzeit an der *Akademie der bildenden Künste Wien* folgende Beobachtung.

I have seen that trend as well. Both in the universities and in the art world [...] The trend – I mean I came to the Academy in Vienna 2002 and then it was still very classical to paint and all that stuff. And then during that time there were a lot of people who were in my class that changed from painting to video or photography. [...] You know, new movements and new ideas, people tend to go in masses into that direction and a lot of them loose what is been left behind. So, a lot of times it is very difficult to find someone who still paints and all that stuff and still doesn't know how to take a picture of his painting and then photo-shop it so that it looks like super, super, super good and douches it up and finishes it up. (ADEBESIN 2009: V.I.11)

Durch den Einzug der digitalen Medien in die visuelle Kunst haben sich auch in

Bezug auf die Massenkommunikation dieser entscheidende Veränderungen ergeben und neue Möglichkeiten der Verbreitung und Präsentation visueller Kunst hervorgerufen. Über diese Dynamiken äußert sich Belting im Folgenden:

New media caused a revolution of what had been considered as art up to then. The reign of the White Cube, with its immaculate exhibition concept, suffered damage when video and installation art invaded the art space with the technologies of mass media that increased the presence of art, and crossed its borderline to everyday media experience. (BELTING 2009: 59)

Diese hier von Belting thematisierten neuen Möglichkeiten der Massenkommunikation stellen für Künstler_innen einen weiteren möglichen Ort der Präsentation ihrer Kunst dar. Dies ist insbesondere der Fall, wenn es ihnen ein Anliegen ist, mit der Präsentation ihrer Kunst die Grenzen in die alltägliche, mediale Kommunikation zu überschreiten. Hinsichtlich dieser Thematik äußert sich Mara z. B. in Bezug auf seine Videoarbeit *Europe Your Hope* wie folgt. "I would like to show it in Senegal, because even I would like to show it on TV where people look, because they need to learn from this also" (MARA 2009: V.II.17f.). Der Grund, weshalb es ihm ein Anliegen ist, diese Arbeit unter anderem auch im Fernsehen in seinem Herkunftsland zu zeigen, führt er auf die Thematik des Videos zurück. In der Videoinstallation *Europe Your Hope* arbeitet Mara mit Bildern und Aussagen, die täglich auf den unterschiedlichsten TV-Sendern in unterschiedlichen Sprachen zu hören und zu sehen sind. Das Video enthält Äußerungen von Politiker_innen aus Europa und Afrika zu dem Thema der Migration aus Afrika nach Europa. Darüber hinaus enthält es Äußerungen jener Menschen, die in Afrika leben und mit einer Migration nach Europa Hoffnungen und Erwartungen verbinden. In dem Video kommen auch jene Menschen zur Sprache, welche eine Migration bereits auf sich genommen haben. Die Videoarbeit

Europe Your Hope zeigt somit auf, dass die Menschen, welche die Migration überlebt haben und heute in Europa leben, oftmals rückblickend feststellen, dass Realität und Imagination bezüglich Migration weit auseinander liegen können. Insbesondere deshalb ist es Maras Interesse, diese Videoarbeit im Senegal zu zeigen. Er hofft dabei, jene Menschen zu erreichen, die möglicher Weise ähnliche Hoffnungen und Träume mit einer Migration in Verbindung bringen. Um möglichst viele Menschen mit der Thematik seiner künstlerischen Arbeit zu erreichen, würde er dabei gerne auf das Massenkommunikationsmittel des Fernsehschäfers zurückgreifen.

Durch die digitalen Medien eröffnet sich eine weitere Möglichkeit öffentlicher Kommunikation für visuelle Kunst. Werden die digitalen Medien für die Kommunikation mit visueller Kunst nutzbar gemacht, kann ihnen eine globale Komponente beigemessen werden, welche die Malerei und die Plastik bisher nicht erreicht hat. Belting weist darauf hin, dass die digitalen Medien nicht nur die Überwindung geographischer, sondern auch die Überwindung kultureller Distanzen ermöglichen. Diese Prozesse bezeichnet er als Demokratisierung der Kunst zu Gunsten der Rezipient_innen (vgl. BELTING 2009: 59). Adebisin äußert sich bezüglich der globalen Verbreitung und Zugänglichkeit von visueller Kunst durch digitale Medien skeptisch, und gibt eine mögliche Gefährdung der Originalität künstlerischer Arbeiten zu bedenken.

Well, it makes it much more difficult to produce something unique – and that's my point. And that's one of the reasons why, when people ask me: 'show me some of your art work, don't you take photos, don't you have it on facebook, don't you have it on the Internet, don't you have your own website?' I mean all that is easy to do but then you know, the idea is all out there in the world. Someone else picks it up. I mean you know it's not my own thing but then you

know, it loses this special touch to it. Globalization definitely ruins the uniqueness in art. Because once the stuff is there, [...] it's just everywhere. Everyone has easy access to it. (ADEBESIN 2009: V.I.10)

Belting sieht in der globalen Uniformität der digitalen Medien keine Gefährdung des individuellen künstlerischen Ausdrucks. Er ist der Meinung, dass sich die Uniformität durch die multiplen Erscheinungsformen der künstlerischen Botschaften aufhebt, die das globale Universum aus lokalen Perspektiven aufzeigen (vgl. BELTING 2009: 59).

Auf diskursiver Ebene wird Global Art zugeschrieben, die Rekonstruktion der hegemonialen Verhältnisse innerhalb der globalen Kunstwelt zu begünstigen. Diese Gegebenheit führt innerhalb des Diskurses über Global Art zu einem Aufzeigen einer dominanten europäisch-nordamerikanischen Perspektive auf visuelle Kunst. Eine weitere Dynamik, die durch die Globalisierung visueller Kunst hervorgerufen wird, kann darin gesehen werden, dass einige Künstler_innen aus Ländern des Südens das Label 'Ethnic Art' zurückweisen und ihre Ethnizität als persönliche Identität wahrnehmen sowie einige Künstler_innen aus Ländern des Nordens eine westlich konzipierte Kunstauffassung als einzigen universellen Referenzpunkt ablehnen. Belting ist der Meinung, dass Posthistorie jener Ort ist, an dem sich eine Schnittfläche ergibt, welche einen neuen Referenzpunkt ermöglicht, an dem eine Rekontextualisierung stattfinden kann (vgl. BELTING 2009: 57). "History, for a long time, divided the world, but contemporaneity makes the claim of crossing this division" (ebd.: 58). Diese Möglichkeit sollte nicht außer Acht lassen, dass, während sich alte Grenzen auflösen, permanent neue Grenzen geschaffen werden. Durch die Globalisierung visueller Kunst zeichnen sich ebenso Tendenzen ab, die eine Wiederbelebung traditioneller Formen von Ästhetik erkennen lassen, welche die Globalisierung der Kunst, mit ihren, zum Teil politisch oder religiös begründeten neo-ethnischen Formen des

Tribalismus vor neue Herausforderungen stellen (vgl. ebd.).

IV.V. STANDORTE – VON WO IN DER WELT?

Im folgenden Abschnitt werde ich dem Ausstellungsformat der Biennalen²⁵ besondere Beachtung schenken. Die Entwicklungen, welche als diverse Prozesse der Globalisierung anerkannt werden, wie z. B. die politische und wirtschaftliche Liberalisierung einiger Staaten oder die enorm beschleunigten Kommunikations- und Transportmöglichkeiten durch neue technologische Erkenntnisse, sind wesentliche Prozesse für die enorme Zunahme der Gründungen von Biennalen seit 1989 (vgl. VOGEL 2009: 53), weshalb den Biennalen als Ausstellungsmöglichkeit in der vorliegenden Analyse besondere Aufmerksamkeit gebührt. Einige Ausstellungen sowie die erwähnte Zunahme an Biennalen auf der ganzen Welt – z. B. in Havanna (erstmalig 1984)²⁶, in Istanbul (erstmalig 1987) oder in Dakar (erstmalig 1990)²⁷ – haben einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, die Aufmerksamkeit innerhalb der europäisch-nordamerikanischen Kunstwelt auf eine Globalisierung der zeitgenössischen visuellen Kunst zu lenken. Könnte das ein Ende der europäisch-nordamerikanischen Dominanz in Bezug auf zeitgenössische visuelle Kunst bedeuten, oder verbirgt sich dahinter eine weitere Erscheinungsform des Kulturimperialismus?

Wie bereits erkennbar wurde, wirft die Globalisierung visueller Kunst wesentliche Fragen im Zusammenhang mit der Form der Präsentation auf. Gibt es eine Antwort auf die Frage, wo das Zentrum der Präsentation globaler Kunstereignissen zu finden ist? Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ist zu beobachten, dass sich immer mehr Länder internationale Großausstellungen leisten. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Biennalen. Für die vorliegende Analyse ist es besonders wichtig darauf hinzuweisen, dass die Biennalen, die in Ländern

²⁵ Das Wort Biennale ist aus dem Lateinischen von 'Biennium' abgeleitet, und beschreibt den Zeitraum von zwei Jahren. Dementsprechend finden Biennalen in einem zweijährigen Rhythmus statt (vgl. VOGEL 2009: 6).

²⁶ Die erste Edition der Biennale in Havanna fand 1984 statt und kann somit vor dem weltweiten Boom der Biennialengründungen verortet werden. Während die erste Edition Künstler_innen mit einem kulturellen Bezug zu Lateinamerika oder dem karibischen Raum vorbehalten blieb, waren bei der zweiten Edition 1986 bereits Exponate von Künstler_innen aus Afrika und Asien sowie der afrikanischen und asiatischen Diaspora vertreten. Vgl. online: <http://www.universes-in-universe.-de/car/habana/index.htm> [13.01. 2011].

²⁷ Die *Dak'Art* wurde 1989 gegründet. Ihre erste Edition fand 1990 statt, allerdings als literarische Veranstaltung. Bereits die zweite Edition 1992 präsentierte zeitgenössische visuelle Kunst. Vgl. Online: http://universes-in-universe.org/deu/bien/biennale_dakar [13.01. 2011].

des Südens stattfinden, zunehmende Anerkennung auf internationalem Niveau erhalten (vgl. online: HILTERSCHEID 2008). Gegenwärtig finden weltweit mehr als 150 internationale Biennalen oder Triennalen statt. In einigen Staaten fungieren dabei mehrere Städte als Standorte. Eine genaue Anzahl der Biennalen kann nicht ausgemacht werden, da sie relativ schnell gegründet und ebenso schnell wieder aufgelöst werden können. Der Beginn der Biennalen ist mit der Weltausstellung bildender Kunst in Venedig im Jahre 1895 zu verzeichnen. Insofern ist die erste und bekannteste Biennale *La Biennale di Venezia* (vgl. Vogel 2009: 13). Ihre Entstehung fällt zeitlich in den Kontext der Fortsetzung der Weltausstellungen. *La Biennale di Venezia* kann als Vorläufermodell für die vielen Biennalen auf der ganzen Welt bezeichnet werden, die – in Anlehnung an diese – meistens Ausstellungen bildender Kunst sind (vgl. ebd.: 16). In den Folgejahren der ersten Biennale in Venedig fand in Washington die *Corcoran Biennial* statt und wiederum über zwei Jahrzehnte später die *Whitney Biennale* in New York (vgl. ebd.: 6). Diese ersten Biennalen haben eine nationale Ausrichtung gemeinsam. In den ersten Jahrzehnten beschränken sich die Teilnehmer_innen an Biennalen fast ausschließlich auf Künstler_innen aus Ländern westlicher Nationen, wobei Künstler_innen aus Ländern des Südens die Ausnahme bilden. Erst über 50 Jahre nach der Gründung der ersten Biennale in Venedig fand 1951, mit der *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*, die erste Biennale außerhalb der europäisch-nordamerikanischen kunsthegemonialen Zentren statt. Besonders seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts ist eine stetige Zunahme an Standorten außerhalb der europäisch-nordamerikanischen kunsthegemonialen Metropolen zu beobachten (vgl. ebd.: 35). Kunst im Kontext der Biennalen ist zum Teil als Ausdruck politischer Allianzen zwischen dem Gastgeberland und den jeweiligen Ländern, aus denen die teilnehmenden Künstler_innen kommen, zu verstehen. Als Beispiel kann die Teilnahme der Staaten gesehen werden, die in den Jahren nach ihrer Unabhängigkeitserklärung an der Biennale in São Paulo partizipierten, und dabei als Stellvertreter_innen ihrer jungen Nationen gesehen wurden. Die Teilnahmeberechtigung an den Biennalen hängt oftmals bis in die Gegenwart von den Visa-Bestimmungen ab, welche für die Einreise und Aufenthaltsrechte der teilnehmenden Künstler_innen entscheidend sind. Ein anderer relevanter Aspekt für die Teilnahmebedingungen kann jener der diversen Kulturabkommen sein, über die ein Land mit anderen Ländern verfügt. Dass diese diversen politischen Allianzen exkludierende Folgen haben können, kann am Beispiel der Kairo Biennale nachvollzogen werden, deren Statuten Künstler_innen aus Israel keine Teilnahme gewähren (vgl. ebd.: 8). Die Gegebenheit, dass die Biennalen teilweise als Ort gesehen werden, an dem Nationalität exponiert werden kann, geht mit

der Möglichkeit einher, dass die Künstler_innen in die Rolle von Repräsentant_innen ihrer jeweiligen Staaten gedrängt werden. Dies kann zu einer Problematik in Bezug auf Heimatort und Wohnsitz des Künstlers oder der Künstlerin führen (vgl. ebd.: 8). Bis in die Gegenwart bedarf es bei der Analyse einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser Problematik, um zu erkennen, inwieweit einzelnen Biennalen der 'Vorwurf' gemacht werden kann, einen Beitrag zur Konstruktion nationaler Identitäten zu leisten. Zumindest kann festgehalten werden, dass – im Falle einer Nebeneinanderstellung diverser Nationalitäten – eine Betonung nationaler Charakteristika suggeriert und auf gewisse Weise exponiert wird (vgl. ebd.). Die meisten Entstehungszusammenhänge der Biennalen, die in Ländern des Südens ausgetragen werden, sind im Kontext der Nachkriegszeit sowie diverser Prozesse der Dekolonialisierung zu verorten. Bei ihrer Ausrichtung verfolgten die einzelnen Staaten zum Teil eine autonome, nationale Selbstbehauptung (vgl. online: HILTERSCHEID 2008). Obgleich die Nachfolgemodelle der Biennale in Venedig zunehmend internationaler werden, wird das Auswahlverfahren häufig über diplomatischem Wege geregelt. Die *Bienal Internacional de Art de São Paulo* oder die *Cairo Biennial* verschickt beispielsweise ihre Teilnahmebedingungen an die diplomatischen Vertretungen von befreundeten Nationen. Diese Form des Auswahlverfahrens für teilnehmende Künstler_innen erinnert an die national ausgerichtete Repräsentationsform der *Biennale di Venezia* als Modell der ersten Biennale (vgl. VOGEL 2009: 6f.). Inwiefern sich die Hervorhebung der Nationalität der Künstler_innen bei der Präsentation ihrer Werke auf die Rezeption auswirken kann, wird in Adebésins Aussage über seine persönliche Erfahrung bei der Biennale nachvollziehbar.

I have been to the biennial 2007 and you know, you go into different pavilions with different kinds of artists and it feels like you're in a different country – where the artist is from. And if you go out and you go to another pavilion it's another different one. (ADEBESIN 2009:V.I.12)

Es steht außer Frage, dass durch das Ausstellungsformat der Biennalen eine große Anzahl an Künstler_innen aus unterschiedlichen Ländern zusammenkommen. "I mean I have been to the biennial and its quite a interesting idea [...] the thing about the biennial is, the artists come from different places to a place" (ebd.). Durch diese Gegebenheiten begünstigen die Biennalen als Ausstellungs-

plattformen eine spezielle Form internationaler Ausstellungen. Es sei darauf hingewiesen, dass im internationalen Kontext visuelle Kunstausstellungen lange Zeit fast ausschließlich auf westliche Nationen beschränkt blieben, was gegenwärtig immer noch manchmal der Fall ist. Das Entstehen von Biennalen außerhalb der europäisch-nordamerikanischen Metropolen stellt den europäisch-nordamerikanischen Machtanspruch innerhalb der Kunstwelt in Frage und geht mit neuen Herausforderungen für diese einher (vgl. VOGEL 2009: 6f.). Biennalen, deren Standorte sich in Ländern des Südens befinden, stellen oftmals den Beginn einer künstlerischen Infrastruktur für das jeweilige Land dar. Sie fungieren infolgedessen oft als erste, größere internationale Gruppenausstellungen und bieten die Möglichkeit, nationale Künstler_innen in einem internationalen Kontext zu präsentieren. Durch diese erwähnten Gegebenheiten stellen die Biennalen gewissermaßen ein Spannungsfeld dar, in dem nationale und internationale, regionale und globale Interessen, Bedürfnisse und Erwartungen zusammenkommen und ausgetragen werden. Kurator_innen von Biennalen stehen daher oftmals vor der Herausforderung, einen Balanceakt zu bewerkstelligen, die Aufmerksamkeit auf nationale Künstler_innen zu lenken und zugleich internationale Aufmerksamkeit zu erzielen (vgl. ebd.: 8f.). Vogel weist daraufhin, dass die Biennalen in Städten des Südens im Zeichen von Selbstbestimmung und Selbstbehauptung stehen, da Künstler_innen und Intellektuelle auch zur Jahrtausendwende maßgeblich an Entwicklungen beteiligt sind, in denen es um Säkularisierung und den Durchbruch von Selbstbestimmung geht (vgl. ebd.). Demgemäß sind Biennalen eine wichtige Ausstellungsplattform, wenn es darum geht, Themen der Selbstreflexion künstlerisch umzusetzen und zu präsentieren.

Die ausgestellten Werke demonstrieren einen oft gerade erst beginnenden individuellen und gesellschaftlichen Emanzipationsprozess, der Autoritäten anzweifelt und Traditionen kritisch hinterfragt lässt, von Toleranz statt Dogmatismus spricht und Männer und Frauen gleichstellt. Biennalen sind das Zeichen einer vorsichtigen Meinungs- und Pressefreiheit und damit einer demokratischen Öffentlichkeit als Instanz mündiger, aufgeklärter Menschen. (ebd.: 11)

IV.VI. BIENNALEN IM KONTEXT DER GLOBALISIERUNG

Die bereits erwähnte rasante Zunahme an Biennalen steht in Verbindung mit den intensivierten Prozessen der Globalisierung, die seit dem Ende des Kalten Krieges und der Überwindung von weltwirtschaftlichen und ideologischen Interaktions- und Kommunikationsbarrieren besonders zum Tragen kamen. Diese veränderte politische und gesellschaftliche Situation zeichnet sich in der Geschichte der Biennalen ab, während andere institutionelle Ausstellungsorte in den Folgejahren immer noch daran festhalten, hauptsächlich visuelle Kunst von Künstler_innen aus der westlichen Hemisphäre auszustellen. Die Basis für eine weltweite Verbreitung des Modells der Biennalen ist durch eine stetig intensivierende Vernetzung der nationalen Märkte und Gesellschaften, insbesondere durch die verbesserten Voraussetzungen für Kommunikation, Transport, und Fortbewegung, geschaffen. Während für die ersten Biennalen die Nationalstaatengründungen maßgeblich die Gestaltung beeinflussten, sind für die Biennalegründungen nach dem Ende des Kalten Krieges Globalisierung und Postmoderne wesentliche Aspekte ihrer Konstituierung. Die in der Moderne prägenden -ismen werden zusehends von Pluralität, Heterogenität, Transnationalität, De- und Rekontextualisierung infrage gestellt und zum Teil abgelöst. Diese Gegebenheit ermöglicht die Präsentation künstlerischer Positionen, die einen gewissen Pluralismus an Werten und Vorstellungen voraussetzen (vgl. VOGEL 2009: 50). Mosquera und andere unterstreichen, dass die veränderte Geographie der globalen Ausweitung der Biennalen eine neue Mobilität von Künstler_innen, Kurator_innen und Besucher_innen erfordert (vgl. online: MOSQUERA 2004). Es sei darauf hingewiesen, dass genau diese für einige selbstverständliche Mobilität für andere eine Hürde darstellt, die möglicherweise gar nicht oder nur schwer überwunden werden und somit exkludierende Folgen haben kann.

Aus kulturpolitischer Sicht wird den Biennalen für die jeweiligen Städte, Länder oder Kontinente in denen sie ausgetragen werden, eine wichtige Rolle zugeschrieben. Außerdem leisten sie einen wesentlichen Beitrag für die Wissensvermittlung lokaler Kunst- und Kulturgeschichte (vgl. online: HILTERSCHEID 2009). In Anbetracht ihrer Bedeutung für die oben erwähnten Möglichkeiten ist es relevant daran zu erinnern, dass es sich bei den Biennalen um temporäre Veranstaltungen handelt, die aufgrund ihres Eventcharakters keine Plattform für permanente Präsentationen bieten. Belting, welcher den Biennalen als Ausstellungsplattformen im Kontext der Globalisierung visueller Kunst eine wichtige Bedeutung zuschreibt, sieht in der Temporalität der Biennalen einen 'Mangel'

an dauerhaften Ausstellungskontexten für globales, zeitgenössisches Kunstschaffen²⁸ (vgl. BELTING 2009: 54).

Im Kontext der gegenwärtigen europäisch-nordamerikanischen Dominanz innerhalb der globalen Kunstwelt wäre es interessant, empirisch nachzuweisen, ob sich die Biennalen in Ländern des Südens zu Spielstätten des europäisch-nordamerikanischen Kunstmarktes herausbilden, indem sich z. B. eine Form von Kunsttourismus oder Biennialentourismus abzeichnet, welchen sich aufgrund ungleicher finanzieller Mittel nur einige wenige Menschen leisten können. Diese Möglichkeit würde vor allem bedeuten, dass der Besuch der Biennalen und somit die Rezeption der pluralistischen Diversität lokaler Kunstproduktionen jenen vorbehalten bleibt, die nicht über die finanziellen Mittel verfügen, die erforderliche Mobilität selbst zu finanzieren.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Anmerkung von Okwui Enwezor zitieren, die er bei seiner Berliner Thyssen-Vorlesung mit dem Titel *Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form* machte, bemerkenswerter Weise im selben Jahr, in dem er die *documenta 11* (2002) in Kassel leitete.

Im Zusammenhang meiner Ausführungen verwende ich den Begriff 'Kulturindustrie', um ein *Massenphänomen* zu bezeichnen, das Museumsprojekte derzeit zu überkommen scheint, wenn Kunstausstellungen, die sowohl Breitenwirkung entfalten wie auch ein Publikum aus Kennern und Akademikern ansprechen, als internationale Kassenschlager auf die Reise geschickt werden. Die ansteigenden Besucherzahlen in allen Kategorien von Museumspraktiken deuten ebenfalls darauf hin. Im Zuge dieser institutionellen Erfolgskarriere von Kunst als Teil der *Industrie aus Massenkultur und Massenmedien* erfolgt auch eine Zunahme von Kuratorenstudiengängen an Universitäten und speziellen Kunstakademien. Dabei muß man hier natürlich die fast zwanzigjährige Expansionsphase bedenken, die zu immer weiterer Ausweitung von internationalen und lokalen Biennalen geführt und damit Modellfälle für die Konsumkultur des globalen Kapitalismus und seiner Möglichkeiten zur Verbreitung künstlerischer Praktiken geschaffen hat, wobei deren heuristische Funktion oder Inhalte eine deutlich geringere Rolle spielen als deren *schiere Sichtbarkeit* in

²⁸ Belting spricht in diesem Zusammenhang explizit von Global Art. Ich habe mich in dieser Textpassage dafür entschieden, diese als zeitgenössisches Kunstschaffen im Kontext der Globalisierung zu umschreiben, weil sonst Erklärungsbedarf bestünde, dem ich erst zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit nachkommen werde.

der *Massenkultur*. (ENWEZOR 2002: 30)

Enwezor spricht hier eine Kritik gegen eine 'Kultur des Spektakels' aus, welche die weltweiten Biennalen als Spielstätten einer Konsumkultur des globalen Kapitalismus verstehen lassen und nicht nur als beachtenswerte Örtlichkeiten für transnationale Begegnungen zwischen Künstler_innen, Interessierten aus allen erdenklichen Kontexten, regionalen Kunstwelten und Institutionen aus verschiedenen Regionen der Welt.

Obschon von keiner der Biennalen, welche nach der *Biennale di Venezia* gegründet worden sind, behauptet werden kann, dass es sich dabei um eine gänzliche Neustrukturierung handelt, kann bezüglich ihrer Ausführung und Strukturierung ebenso wenig von einer nahtlosen Anknüpfung an oder Übernahme des Konzepts der *Biennale di Venezia* gesprochen werden. Viel eher scheint es mir adäquat, von einer graduellen Differenzierung der einzelnen Biennalen überall auf der Welt zu sprechen. Allen gemeinsam ist indessen ein besonderes Näheverhältnis zu zeitgenössischem visuellen Kunstschaffen. Daher kann argumentiert werden, dass die Biennalen eine kennzeichnende Rolle für die Globalisierung der visuellen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung visueller Kunst aus verschiedener Regionen der Welt, spielen.

V. WELTWÄRTS

I used to say I am living in Senegal but at the same time I am not living in Senegal. Because from Senegal I was just looking everyday what is happening outside – going on outside – trying to understand other languages and trying to cross borders. You know my brain was just not there anymore. My brain was already so international since I was in Senegal. (MARA 2009: V.II.3)

Bevor ich zu der inhaltlichen Ebene dieses Kapitels komme, möchte ich etwas über den Verlauf der Forschung zu dem Themenschwerpunkt 'Weltwärts' in der vorliegenden Analyse beschreiben und eine Anmerkung den Titel des Kapitels betreffend machen.

In den Gesprächen mit den Künstlern über die Themen Migration, Mobilität und Bewegung ist zum Ausdruck gekommen, dass die Grenzen zwischen unterschiedlichen Formen von Mobilität in der Praxis zum Teil fließend verlaufen. Aus diesem Grund habe ich mich dafür entschieden, diesen Teil der Arbeit nicht mit Migration, sondern mit 'Weltwärts' zu umschreiben. Mit dieser Begrifflichkeit will ich eine Offenheit in der Herangehensweise hervorheben, welche die subjektive Wahrnehmung der Künstler in Bezug auf ihre Mobilität in der Welt hervorhebt, anstatt von vornherein in festgeschriebenen Kategorien zu denken, die zumeist mit homogenisierenden und verallgemeinernden Zuschreibungen einhergehen. 'Weltwärts' erlaubt erst einmal keinen Rückschluss auf eine spezielle sozialräumliche Form von Bewegung und betont somit, dass nicht immer eindeutig ausgemacht werden kann, welche sozialräumliche Form von Bewegung im jeweiligen Fall vorliegt.

Wird von einem weitläufigen Verständnis von Migration ausgegangen, ist damit grundsätzlich die geographische Mobilität gemeint (vgl. DAUSIEN 2000: 11). Bewegung kann Mobilität bedeuten, Reisen, Migration etc. Für all diese unterschiedlichen Formen von Mobilität gibt es, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Disziplin der Kultur- und Sozialanthropologie, eine Vielzahl an Definitionen und Theorien. Die Kulturanthropologin Ramona Lenz weist mit ihrer empirischen Untersuchung über Mobilitäten in Europa darauf hin, dass es bei den unterschiedlichen Formen von Mobilität Überschneidungspunkte geben kann (vgl. LENZ 2010: 79ff.), wobei es passieren kann, dass ein und dieselbe Perso-

nengruppe in verschiedenen Studien mit unterschiedlichen Termini belegt wird und in Folge dessen in verschiedene theoretische und politische Kontexte eingeordnet wird (vgl. ebd.: 79).

Eine Kategorisierung unterschiedlicher Formen von Mobilität kann mystifizierende, homogenisierende und verallgemeinernde Assoziationen hervorrufen, die den empirischen Tatsachen oder der subjektiven Wahrnehmung der betroffenen Personen möglicher Weise nicht entsprechen. Eine maximale Kontrastierung dieser Mobilitätsformen ist meines Erachtens daher zu problematisieren. Außerdem will ich darauf hinweisen, dass gewisse Zuschreibungen zu der einen oder anderen Form von Mobilität zum Teil interessengeleitet vorgenommen werden (vgl. ebd.: 19). Bei einer genaueren Betrachtung von Bewegung über nationale Grenzen hinweg sollte berücksichtigt werden, dass die Welt einen gemeinsamen Raum beschreibt, der sich durch Nicht-Gleichbehandlung auszeichnet (vgl. BARRIENDOS 2007: 9).

Zentrales Anliegen in diesem Kapitel ist es, neben einer Annäherung an unterschiedliche Auffassungen von menschlicher Mobilität – die in Begrifflichkeiten wie Migration, Bewegung oder Reisen Ausdruck finden –, die subjektive Wahrnehmung der Künstler Mara, Adebessin und Niass in Bezug auf die genannten Begrifflichkeiten sowie ihre eigene Mobilität in der Welt vorzustellen und nachvollziehbar zu machen.

Um Irritationen vorzubeugen sei darauf hingewiesen, dass ich es im Kontext dieser Analyse im Folgenden bevorzuge, von menschlicher Mobilität anstatt von Migration zu sprechen. Dennoch werde ich den Begriff der Migration in diesem Kapitel thematisieren, weil dadurch besser nachvollzogen werden kann, weshalb die Künstler Niass, Mara und Adebessin den Begriff der Migration für die Beschreibung ihrer eigenen Mobilität ablehnen. Außerdem wird dadurch transparent, weshalb sich die Frage stellt, ob und inwiefern die Destination, Intention und Interpretation für die Definition menschlicher Mobilität ausschlaggebend sind.

V.I. THE DEFINITION OF HUMAN MOBILITY – ANNÄHERUNG AN EIN PHÄNOMEN

Since human beings exist, they always migrate – you are born somewhere and you just move. It's just about movement. You can never stop people moving. Migration is just a name and this is for me nothing, because people will always move. People are free to move.

And that is exactly what I mean, politicians make borders and you can't cross these borders. Crossing borders for me it's very, very important. [...] And most people who are making the borders they are mostly people who move – they move but they don't let the people move. And that is exactly where I don't agree with some concepts. (MARA 2009: V.II.13)

Das vorangegangene Zitat des Künstlers Mara ist in Hinblick auf zwei Aspekte für folgende Analyse von zentraler Bedeutung. Zum einen geht daraus hervor, dass die menschliche Mobilität – welche weitläufig mit dem Begriff der Migration beschrieben wird – ein Phänomen beschreibt, das wesentlich älter ist als die Debatten die darüber geführt werden. Zum anderen geht aus seiner Äußerung hervor, dass es ihm nicht darum geht, das Phänomen der weltweiten menschlichen Mobilität in Frage zu stellen, sondern vielmehr darum, den Umgang, die Ausgrenzungen und die Zuschreibungen, die damit einhergehen, zu hinterfragen. Ebenso wie für Mara steht für Niass und Adebessin außer Frage, dass die Menschen schon immer dorthin weiter gezogen – migriert – sind, wo sie vermuteten, die Herausforderungen, die ihnen das Leben stellt, am besten bewältigen zu können. Sobald die Vorteile die Risiken eines Ortswechsels überwiegen, ist die Migration im Grunde genommen nur eine logische Konsequenz (vgl. ADEBESIN 2010: V.II.7). Diese Gegebenheit schließt natürlich nicht aus, dass Menschen aufgrund äußerst ungünstiger Voraussetzungen, wie Krieg oder Naturkatastrophen, zu einem Ortswechsel gezwungen sein können. In jedem Fall stellt die transnationale Mobilität für jene Menschen, die sich freiwillig oder zwangsweise für einen Ortswechsel entscheiden, enorme Anforderungen dar. Wie vielschichtig die Erfahrungen sein können, die damit einhergehen, wird in folgendem Zitat von Dausien zum Ausdruck gebracht:

Migration bezeichnet Phänomene des – selbstgewählten und

erzwungenen individuellen und kollektiven – Unterwegs-Seins, des Ortwechsel(n)s, des Er-Wanderns und Er-Fahrens neuer Regionen, des Findens und Er-Findens anderer Orte, an denen man vorübergehend oder dauerhaft bleibt, Bindungen aufbaut, sich in Geschichten verstrickt. Migration meint auch Phänomene des Verlassens und Verlierens, Fliehens und Vergessens, der Ent-Bindung, Distanznahme, Distanz-Gewinnung. [...] Wege werden zurückgelegt, unterwegs wird die Welt, werden unterschiedliche, andere, neue, fremde – Welten erfahren. Dieser Prozess der Erfahrung hat zugleich eine biographische Dimension, er ist ein Stück des Lebensweges, er strukturiert Lebenszeit, orientiert in Vergangenheit und Zukunft, gibt Anlass zur Produktion von Geschichten, zu Plänen und Erwartungen, und er ist begleitet von (neuen) Erfahrungen und Reflexionen des Selbst. (DAUSIEN 2000: 12)

Menschliche Mobilität kann in vielen Ländern als kulturelles Muster verstanden werden und stellt im globalen Alltag, wie Bräunlein und Lauser in ihrem Beitrag *Grenzüberschreitungen, Identitäten. Zu einer Ethnologie der Migration in der Spätmoderne* aufzeigen, ein konstitutives Moment vieler Lebensbiographien dar. Dessen ungeachtet wird Migration in einer europäisch-nordamerikanisch geprägten Weltauffassung oftmals als „[...] Störfall, als Abweichung vom Normalen, als Folgeerscheinung von Krise und Umbruch gedeutet“ (Online: BRÄUNLEIN/ LAUSER 1997).

Die Gespräche mit den Künstlern haben gezeigt, dass die Einschätzungen der eigenen grenzüberschreitenden Mobilitätserfahrung durchwachsen sind und nicht nur mit Nachteilen für die persönliche Lebensgestaltung bewertet werden. Grenzüberschreitende Mobilität bedeutet nicht nur Erfahrungen des Verlustes und des Verlassens zu erleben, sondern stellt ebenso einen Gewinn an neuen Erfahrungen dar und kann als Erweiterung des eigenen Handlungsspielraums bewertet werden. Dies wird u.a. anhand der Aussagen der Künstler ersichtlich, die sich darüber hinaus – wie bereits erwähnt – freiwillig für ein Leben entschieden haben, in dem transnationale Mobilität ein konstitutives Moment ist.

Ich würde auch sagen, dass die gesamten Migrationsangelegenheiten ein immenser Vorteil sind, weil man einfach tausend Sachen mehr weiß, als nur diese eine Sache. Wenn ich nur im Senegal wäre, ich würde nie Deutsch lernen, weil für was – warum? Ich hätte kein Interesse daran. Aber wenn ich mich bewege, wenn ich hier bin, das gibt

mir die Chance, dass ich Deutsch lerne. Und für mich ist das einfach herrlich – diese Möglichkeit zu haben. Früher habe ich gedacht: Deutsch – oh mein Gott! Man schreckt zurück, weil man denkt, es ist so schwer – wie kann man Deutsch lernen? Als ich hergekommen bin – für ungefähr zwei Jahre – man hört die Leute jeden Tag reden – das ist am Anfang wie eine Musik und danach man will sich ein paar Worte merken. [...] man versteht nicht, um was es geht. Aber danach, man sagt auch ich bin blöd, ich könnte das schon lernen, und danach man lernt ein paar Worte, und wenn man beginnt zu probieren – zu sprechen – es geht, bis man einmal alles versteht, was die Leute sagen. (NIASS 2009: V.II.19)

Sowohl Niass als auch Adebessin und Mara sehen in dem Aufsuchen einer für sie zuvor unbekanntem Umgebung das Potential für neue Herausforderungen und die Möglichkeit, diese zu bewältigen. In der vorangegangenen Äußerung von Niass wird diese Dynamik am Beispiel des Erlernen-Wollens einer zuvor fremden Sprache nachvollziehbar. Bewegung, im Sinne von transnationaler Mobilität, wird von den Künstlern als Möglichkeit für einen Lernprozess wahrgenommen, was ebenso durch die folgende Aussage von Mara verdeutlicht wird “If you move, you learn something more, you know” (MARA 2009: V.II.13).

Aufgrund der Komplexität des Phänomens Migration und vor allem der Diversität der Beweggründe für selbige, sei darauf hingewiesen, dass bei dem Gebrauch des Begriffs Migration – für die Beschreibung menschlicher Mobilität – differenziertere Begrifflichkeiten wie z. B. Arbeitsmigration oder Bildungsmigration Anwendung finden. Wenn bei der 'transnationalen Mobilitätspraxis' der Künstler Mara, Niass und Adebessin von Migration gesprochen werden soll, trifft der Begriff der Bildungsmigration am ehesten zu, weshalb dieser im Folgenden cursorisch berücksichtigt wird, wohingegen alle anderen spezifischen Formen der Migration im Rahmen dieser Analyse unberücksichtigt bleiben. Wie bereits erwähnt sind Mara, Adebessin und Niass der Meinung, dass sie durch ihre eigene grenzüberschreitende Mobilität einem fortwährenden Lernprozess unterliegen. So äußert sich Mara in Bezug auf seine eigene Mobilität wie folgt. „Any time I travel I learn something new. I learn some new cultures, some new people“ (MARA 2009: V.II.12). Mara, Niass und Adebessin gehören zu jenen Menschen, die bereit sind, transnational mobil zu sein, um in Bildungsinstitutionen im Ausland ihre Kompetenzen zu erweitern. Han verweist in seiner Publikation *Soziologie der Migration* auf Studien, die ersichtlich machen, dass die Anzahl der Menschen, die aufgrund eines Studiums eine temporäre, grenzüberschreitende Migration auf sich nehmen, merklich steigt (vgl. HAN 2010: 112). Mara,

für den der primäre Grund seiner transnationalen Mobilität die Erweiterung seines Könnens, unter anderem durch ein Studium an einer Akademie für Bildende Kunst in Europa war, sagt darüber Folgendes:

But really, to tell you the truth, you know, I came to Austria, especially to Vienna, just for learning. I really didn't come for selling art. 'Ja' – then that's one of the reasons – why since I am here – I am just learning because that is what brought me here, but not for becoming a rich artist or what. But I know that I wanted to know something, do something, and that's why I am actually here and that is one of the reasons why it's really hard now to stop. I am not interested in anything else, only learning. That's the thing actually. (MARA 2009: V.I.3)

Transnationale Mobilität von Studierenden wird in erster Linie als temporäre Migration eingestuft. Han macht darauf aufmerksam, dass die wenigen empirischen Studien, welche es bis dato in diesem Bereich gibt, vermuten lassen, dass längst nicht alle, die im Ausland studiert haben, nach Beendigung ihres Studiums wieder in ihr Herkunftsland zurückkehren. Ein Auslandsstudium ist Han zufolge somit oftmals der erste Schritt eines dauerhaften Ortswechsels. Da viele derjenigen, welche nicht in ihrem Geburtsland studieren, dafür aus verschiedenen Regionen der Welt an Orte migrieren, die gegenwärtig bezüglich bildungs- und wirtschaftspolitischer Aspekte als relevant bezeichnet werden, gibt dies Grund für eine entwicklungspolitische Debatte (vgl. HAN 2010: 112). Bislang gibt es relativ wenige empirische Forschungsergebnisse, die Auskunft über die Gründe geben, weshalb Studierende oft in dem Land, in dem sie ihr Studium absolviert haben, bleiben. Es ist anzunehmen, dass eine ausbleibende Rückkehr im Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Entwicklungen des jeweiligen Herkunftslandes gesehen werden kann und darüber hinaus je nach Fachdisziplin variiert und anders zu begründen ist. Die politische Situation im Herkunftsland kann auch ein Beweggrund sein, der die Menschen nach Beendigung ihres Auslandsstudiums von einer Rückkehr abhält. Soziale Faktoren – für die es diverse private Gründe geben kann wie z. B. zwischenmenschliche Beziehungen – sollten neben wirtschaftlichen und politischen Gründen nicht unberücksichtigt bleiben (vgl. ebd.: 113f.).

Der Auslandsaufenthalt ist zwangsläufig mit einem Akkulturationsprozess verbunden. Je länger der Aufenthalt andauert, umso größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die Studierenden sich ihren heimatlichen Verhältnissen entfremden. Sie übernehmen bewusst oder unbewusst Wertvorstellungen, Verhaltensnormen und Lebensstil des

Gastlandes, die oft mit den Traditionen und Konventionen ihres Heimatlandes nicht zu vereinbaren sind. Wenn dieser Akkulturationsvorgang durch bessere berufliche Chancen und Arbeitsbedingungen im Gastland verstärkt wird, ist die Bleibeentscheidung der Studierenden zunehmend wahrscheinlicher, vorausgesetzt, dass das Gastland dies politisch und rechtlich zulässt. (HAN 2010: 115)

Der Übergang von einem temporären zu einem dauerhaften Ortswechsel, für den nationale Grenzen überschritten werden, findet zum Teil – nicht zuletzt für die Betroffenen selbst – unbemerkt statt. Die Bedeutsamkeit eines internationalen Austauschs im Bereich von Wissenschaft, Kultur und Kunst auf der Ebene von Studierenden ist bereits erwiesen. Han macht darauf aufmerksam, dass die sogenannte Bildungsmigration mit einem Transfer von hochqualifiziertem beruflichen Wissen einhergeht, worin er den Grund sieht, dass in der Forschung der transnationalen Mobilität von Studierenden zukünftig mehr Aufmerksamkeit beigemessen wird (vgl. ebd.: 115). Es sei darauf verwiesen, dass die berufliche Qualifikation einer Person in Form von Ausbildung, Wissen und Erfahrung im Arbeitsmarkt des 'Aufnahmelandes' nicht immer bzw. eher selten eine entsprechende Beschäftigung garantiert (vgl. ebd.: 282).

Wie bereits beschrieben, betrifft Bildungsmigration jene Menschen, die aufgrund ihrer transnationalen Mobilität eine Erweiterung ihres Wissens anstreben. Bildungsmigration bzw. die transnationale Mobilität von Studierenden bezieht sich dabei auf Wissen, das durch den Besuch einer Bildungsinstitution erworben werden kann. Im Rahmen meiner Forschung ist mir aufgefallen, dass die Künstler Mara, Niass und Adebessin ihre Akkumulation von Wissen nicht ausschließlich auf den Erwerb von Wissen durch Bildungseinrichtungen beschränken. Sie betonen vielmehr, dass für sie darüber hinaus erfahrungsbezogenes Lernen bedeutsam ist. Aus diesem Grund halte ich es für adäquater – wenn ihre Mobilität mit dem Begriff Migration beschrieben werden soll – von 'Lern-Migration' zu sprechen. Unter 'Lern-Migration' verstehe ich migratorische Prozesse, die durch die Erweiterung des eigenen Wissens und Erfahrungsbereichs motiviert und nicht ausschließlich auf den Erwerb von Wissen in Bildungsinstitutionen beschränkt, sondern gleichermaßen durch Begegnung, Kommunikation und Interaktion im Alltag bestimmt sind.

Ich bin auch froh, dass ich die Chance habe, noch besser etwas zu verstehen. Ja, dass ich auch hier bin. Ich bin auch dankbar, dass ich hier bin. Weil ich dadurch neue Möglichkeiten habe. Jemand, der im Senegal geblieben ist – vielleicht er ist ganz glücklich, aber er hat das nicht. Ich weiß ein paar Sachen, die er nicht weiß. Ich verstehe viele

Sachen über Menschen, die er nicht verstehen kann. Weil man braucht diese Bewegung, um das zu erfahren. Man kann das Lernen in einem Buch, aber man kann das nie so gut verstehen. (NIASS 2009: V.II.13)

Für die vorliegende Analyse ist es aufschlussreich darauf hinzuweisen, dass sich für Künstler_innen aus verschiedenen Regionen der Welt, respektive dem afrikanischen Kontinent, von einem rechtlichen Gesichtspunkt aus betrachtet, eine Sonderstellung in Bezug auf das Aufenthaltsrecht in Österreich resp. in Wien ergibt. Die vorliegende Analyse beinhaltet aus zwei Gründen keine Vertiefung der rechtlichen Rahmenbedingungen für Künstler_innen in Österreich: (1.) Rechtliche Fragen in Bezug auf den Aufenthaltsstatus sind ein heikles Thema, was die Diskretion und die Anonymisierung von Daten erfordert. (2.) Meine empirischen Daten, die ich in Bezug auf diese Thematik erheben konnte, sind inoffiziell, weshalb ich mich im Rahmen dieser Analyse nicht auf sie beziehen werde. Für einen allgemeinen Überblick bezüglich der Rechtslage verweise ich auf die von der Soziologin Regina Haberfellner veröffentlichte Onlinepublikation mit dem Titel *Selbständige Erwerbstätigkeit von Personen mit Migrationshintergrund. Ein Überblick über die rechtlichen Rahmenbedingungen unter besonderer Berücksichtigung kreativ wirtschaftlicher Tätigkeitsfelder in Wien* (2007). Haberfellner veröffentlicht in ihrer Studie Daten, die aufzeigen, inwieweit sich die Stellung im Bezug auf das Aufenthaltsrecht für Künstler_innen mit Migrationshintergrund in den vergangenen Jahren verschlechtert hat.

In Anbetracht dieses skizzenhaft aufgezeigten Spannungsfeldes der weltweiten transnationalen Mobilität und der Diversität der Beweggründe für selbige stellt sich die Frage, was der Begriff Migration und – davon abgeleitet – die Bezeichnung Migrant_in suggerieren? Was sagt sie über einen Menschen aus und wie sehen sich die Menschen selbst, die herkömmlich als Migrant_innen bezeichnet werden? Im folgenden Zitat äußert sich Adebisin dazu, was für ihn der Begriff Migration bedeutet.

Migration itself, the word itself means to move. And it is the same thing in biology – animals migrate and all that stuff. It is just that in human belief it has a negative connotation, because we have added that to it. So even if I would change the word 'migration' to take a neutral word [...] that negative connotation would still follow it. [...] So even if I change the word 'migration' into something else – except I change the meaning of the word 'migration' – the negativity would still be there [...] then people would always think of – it's always that

people moving from one place that is not so good to a better place; which is true sometimes in the general sense. I mean people do not move from somewhere that was better to somewhere that is worse, people tend to move to a better place. [...] And no matter which word you use then to my knowledge, it means it's gonna always refer back to that. (ADEBESIN 2010: V.II.7)

Daraus geht hervor, dass für ihn der Begriff der Migration – und davon abgeleitet die Bezeichnung Migrant_in – in der gegenwärtigen Zeit mit einer negativen Konnotation einhergeht. Ebenso wie Adebessin und Mara lehnt auch Niass die Bezeichnung Migrant für sich ab. Über seine persönliche Empfindung bezüglich der Bezeichnung Migrant_in äußert er sich wie folgt:

Ich habe mich nie als Migrant wahrgenommen oder Ausländer oder so [...] das war nie in meinen Gedanken. Aber weißt du, mit der Zeit man ist müde. [...] Wenn du immer konfrontiert bist mit diesen Sachen, weißt du, Ausländer, Migrant [...] aber mit der Zeit man fühlt sich verarscht und man sagt, okay, ich bin Ausländer oder irgendwas und man akzeptiert das, aber das ist nur wegen diesen Debatten. [...] es ist richtig, dass die Politik in den ganzen Ländern in Europa immer schlechter geworden ist. Die Bewegung von Menschen ist immer schwieriger und es ist auch langsam nimmer mehr lustig zu reisen. (NIASS 2009: V.II.18)

Mit diesem Zitat will ich unterstreichen, dass der Begriff Migrant_in für Niass, ebenso wie für Adebessin und Mara, eine Fremdzuschreibung ist. In dieser Aussage thematisiert er darüber hinaus die Tatsache, dass die Grenzen nach Europa immer dichter gemacht werden, was mit der verheerenden Konsequenz einhergeht, dass unzählige Menschen bei dem Versuch von Afrika nach Europa zu migrieren, ihr Leben verlieren. Es sei darauf hingewiesen, dass Niass in seiner Schilderung von 'Reisen' und nicht von 'Migration' spricht, indem er sagt: „[...] und es ist auch langsam nimmer mehr lustig zu reisen“ (NIASS 2009: V.II.18), wobei er sich auf das bezieht, was in der medialen Öffentlichkeit als Migration bezeichnet wird.

V.II. MOBILITÄTEN

Jetzt mit diesem neuen Big Bang, das ist eine neue Welt und man muss sich finden, man muss auch mit dieser Welt zurechtkommen, weißt du. Man kann nicht mehr sagen: niemand kommt mehr hierher, das geht nimmer mehr. Ich kann das nicht sagen im Senegal und niemand anderes auch. Ein Wiener kann das nicht sagen in Wien und ein Vorarlberger kann das nicht sagen, ein Pariser kann das nicht sagen, weil es geht nicht mehr. Weißt du, die Sache mit dem Big Bang ist schon da, die Leute sind gestreut in der ganzen Welt. [...] man trifft Österreicher in der ganzen Welt und das ist das gleiche mit den Franzosen: man trifft sie überall. [...] jetzt die Afrikaner sind auch so neugierig, die wollen überall hingehen. Die wollen überall hingehen und alles kennen lernen, und das ist auch diese Demokratie, diese Globalisierung, diese Geschäfte, alle wollen Geschäfte machen – jeder will berühmt sein, alle wollen in andere Länder gehen. Zu Hause ist zu klein geworden für alle Menschen auf der Welt. Wenn ich nur zu Hause bleibe, fühle ich mich wie in einem Gefängnis. Bitte, ich brauche Bewegung. Ich muss woanders hingehen. Es geht darum, was wir zusammen machen können. Das ist konstruktiv und für mich ist das auch produktiv. Aber wenn nur jeder in seinem eigenen Eck bleibt und sagt, die Ausländer, die mögen uns nicht und die anderen sagen, das sind Ausländer und jeder bleibt in seinem Eck, ist kontraproduktiv. Weißt du, ich finde das so lächerlich und so kontraproduktiv. Ich bin so glücklich, dass ich jeden Tag auch verschiedene Menschen von der ganzen Welt treffe, [...] von überall her. Ich bin wie in einem Garten. Weißt du, ich denke, ich bin wie in einem schönen Garten, wo ich verschiedene Sachen sehe und das sind für mich alles Überraschungen. (NIASS 2009: V1:2f.)

Die Feststellung, dass alle drei Künstler den Begriff Migration für die Beschreibung ihrer eigenen transnationalen Mobilität ablehnen und den Begriff der Bewegung bevorzugen, erfordert die Berücksichtigung anderer theoretischer Ausgangspunkte. Bei der Recherche nach weiteren theoretischen Ansätzen im Zusammenhang mit Mobilität bin ich auf das Forschungsfeld 'Politics of Mobility' bzw. 'Mobilität' gestoßen. Im folgenden Abschnitt werde ich einen Einblick in dieses Forschungsfeld geben, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Die Berücksichtigung dieses Forschungsansatzes scheint mir bei der Betrachtung transnationaler Bewegungen von Menschen, im Zusammenhang mit zeitgenössischer visueller Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt, vielversprechend zu sein.

Wie bereits in dem Abschnitt IV.VI. über die Biennalen angeklungen ist, steht zeitgenössische visuelle Kunst aus verschiedenen Regionen der Welt, speziell unter Berücksichtigung der Globalisierung innerhalb dieser, in einem besonderen Verhältnis zu einer geographischen Standortbestimmung. Diese Gegebenheit trifft gleichermaßen auf die Künstler_innen zu, welche als Urheber_innen hinter den künstlerischen Arbeiten stehen. Dieses Beziehungsverhältnis setzt Bewegung von Menschen und Objekten voraus, um realisiert zu werden. Arjun Appadurai, Mitbegründer der Zeitschrift *Public Culture*, weist darauf hin, dass die Bewegung von Menschen mit der Bewegung von Objekten und Konzepten einhergeht. In einer der ersten Ausgaben der Zeitschrift *Public Culture*, die in ihrer Interdisziplinarität eine besonders starke kultur- und sozialanthropologische Ausrichtung verfolgt, stellt Appurai sein Konzept der 'scapes' vor. In diesem Konzept sieht er einen Beitrag für das Verstehen der diversen kulturellen Flüsse auf globaler Ebene (vgl. APPADURAI 1990: 1ff.). Die von Appadurai entworfenen 'scapes' sind ungleichmäßig und verlaufen, entgegen fester Grenzen, fließend. Ihr konstitutives Element ist Bewegung. Appadurais Kartographie für die Beschreibung einer bewegten Gegenwart setzt sich aus 'ethnoscapes', 'mediascapes', 'technoscapes', 'financescapes' and 'ideoscapes' zusammen. Diese Landschaften sind durchzogen von diversen Flüssen bezüglich Bildern, Ideen, Geldern und Technologien (vgl. APPADURAI 1996: 27ff.).

Appadurai benennt nicht nur die 'scapes', zwischen denen sich die 'global flows' ereignen, sondern beschreibt ebenso den Zustand, in dem sich diese Dynamiken manifestieren. „The conditions under which the current global flows take place are through the growing disjunctures between ethnoscapes, technoscapes, finanscapes, mediascapes and ideoscapes: People, machinery, money, images, ideas now follow increasingly nonisomorphic paths“ (APPADURAI 1990: 301). Appadurai zeigt die Komplexität dieser 'global flows' auf, indem er

deren multi-direktionale Beschaffenheit thematisiert.

The critical point is that both sides of the coin of global cultural processes today are products of an indefinitely varied, mutual contest of sameness and difference on a stage characterized by radical disjunctures between different sorts of global flows and the uncertain landscapes created in and through these disjunctures. (ebd.: 308)

In demselben Maße wie diverse Globalisierungsprozesse seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem zentralen Forschungsinteresse innerhalb der Kultur- und Sozialanthropologie geworden sind, betrifft dies auch Themen im Zusammenhang mit migratorischen Prozessen sowie einem zunehmenden Forschungsinteresse bezüglich Mobilität (vgl. WELZ 2004: 410).

'Politics of Mobility' fassen die erkenntnistheoretischen Ansätze zusammen, die nach der Infragestellung früherer Studien über Mobilität, welche auf physikalisch-sozialen Matrizen begründet waren, Bedeutung erlangt haben. Sie befassen sich gleichermaßen mit der Wechselwirkung zwischen globalen Migrationsströmen und der Konstruktion neuer transnationaler Öffentlichkeiten. Das Forschungsfeld 'Politics of Mobility' erhebt den Anspruch auf Bewegungsfreiheit aller Menschen und befasst sich überdies mit der Debatte über die Verhandlung unterschiedlicher Subjektivitäten, die im Verlauf der Zeit einer Veränderung unterliegen. Diese Veränderungen basieren auf dem Umstand ihrer Nähe zu einem sich verändernden Kontext, der wiederum durch die sich permanent verändernden differentiellen Identitäten fortwährende Veränderungen erfährt. Mit diesem Ansatz leisten 'Politics of Mobility' einen weiteren Beitrag dazu, wie gegenwärtig über Subjektivitäten gedacht werden kann (vgl. online: BARRIENDOS 2007).

In vielen der sozialwissenschaftlichen Studien über menschliche Mobilität beschränkte sich die Forschung lange Zeit auf beschreibende Kategorien und verfolgte das Ziel, verschiedene gesellschaftliche Gruppen und ihre jeweiligen Bewegungen zu repräsentieren. Ein solcher Forschungsansatz bleibt bei der Interpretation von Mobilität oft auf die Anhäufung von quantifizierbaren Daten und objektivierbaren Beschreibungen über Veränderungen, die sich für die jeweiligen Menschen durch die veränderte geographische Lage ergeben haben, beschränkt. Unterschiedliche interdisziplinäre Wissenschaftsbereiche wie Global Studies, Transnationale Studien oder translokale Anthropologie inkorporieren bei der Erforschung von Mobilität zunehmend einen Ansatz, den Barriendos als die 'symbolische Dimension menschlicher Mobilität' beschreibt. Die symbolische Dimension menschlicher Mobilität beschreibt den Prozess, in dem diese

neuen Subjektivitäten verhandelt werden. Mit neuen Subjektivitäten nimmt Barriendos auf jene Aspekte der Persönlichkeit eines Menschen Bezug, die vor seiner Verschiebung noch nicht in die Identität der Person oder in deren Erinnerung eingeschrieben waren. Diese Subjektivitäten werden erst dann vorstellbare, tatsächliche Aspekte einer Persönlichkeit wenn sie durch Bewegung verkörpert werden (vgl. ebd.).

When I was in Senegal I was more involved into making fashion and paintings, fashion paintings and design. Any time changing from one place to another means – changing from one art to another – and then I came here. And then for example – for a long time I didn't deal with making clothes – I deal more with media art at the moment – actually. (MARA 2009: V.I.3)

So erinnert sich Mara, dass ihn die Menschen während der Zeit, in der er im Senegal künstlerisch tätig war, in Zusammenhang mit Modedesign brachten. Durch den sich verändernden Kontext, welcher sich als Folge seiner Bewegung vom Senegal nach Österreich für ihn ergeben hat, sind für ihn sowohl andere Themen als auch andere Medien mehr in den Vordergrund gerückt. Diese Veränderungen beeinflussten ihn als Person und waren für ihn selber, bevor sie sich als Folge seiner Bewegung verkörpert haben, nicht vorstellbar.

I know that one of my works that I did last year is more involved into diaspora and into this self 'connaissance'. I would say it like this – me as a black person, for example, in a white country, or something like this. You know, there are such topics when it's there, it's there. When I was in Senegal I was dealing more with fashion and I felt really free to deal with fashion because that was not the point that time. There was no reason actually for me do deal with such things for example. But here I confront a new situation, where I think if it is every day, there, every day there, every day there you have to put it out. You have to express yourself and for me my art is just expression. Because here, I worked a lot with my blackness or being an artist and living in Austria. Like I told you before, in Senegal I really didn't deal with such topics. I was designing clothes – I was doing some other things than what I am doing here right now. And who knows, maybe if I am back in Senegal I'll also deal with media but not with this blackness thing – I might do something else – using the media not for such things. (MARA 2009: V.I.4)

Barriendos schlägt für die Untersuchung menschlicher Mobilität vor, von einer

abstrakteren Lesart von Raum und Zeit auszugehen, da er meint, dass eine Forschung, die sich bei der Analyse auf soziale und physikalische Kategorien beschränkt, den symbolischen und subjektiven Anteilen von Identitäten, die sich im Transit befinden, zu wenig Beachtung schenkt. Die symbolische Dimension der menschlichen Verschiebung durch Bewegung steht somit für Barriendos in einer Beziehung zur Konstruktion eines neuen politischen Raumes, in dem es zu transkulturellen Begegnungen und Interaktionen kommt. Aus diesem Grund betrifft die symbolische Dimension von Mobilität nicht nur die positionellen Veränderungen von Körpern im Raum, sondern auch die Verschiebungen sozialer Repräsentationen (vgl. online: BARRIENDOS 2007).

Für eine Vertiefung des Themas Mobilität aus einer kultur- und sozialanthropologischen Perspektive verweise ich auf die von der Kulturanthropologin Ramona Lenz herausgegebene Publikation *Mobilitäten in Europa* (2010), die auf einer Feldforschung auf Kreta und Zypern basiert. Ich möchte insbesondere auf das erste und zweite Kapitel hinweisen, da diese für meine eigene Forschung besonders interessant sind. Im ersten Kapitel befindet sich unter anderem eine Abhandlung über den 'mobility-turn' und eine differenzierte Betrachtung von unterschiedlichen Mobilitätsformen (vgl. LENZ 2010: 23ff.). Im zweiten Kapitel stellt Lenz sowohl künstlerische Positionen als auch wissenschaftliche Arbeiten vor, die das Beziehungsverhältnis zwischen Tourismus und Migration zum Thema haben. Ihre Publikation über Mobilitäten zeichnet sich besonders durch die In-Beziehung-Setzung von Migration und Tourismus aus. Lenz geht davon aus, dass es sich in beiden Fällen um Formen von Mobilität handelt, die sich auf empirischer Ebene nicht so einfach voneinander unterscheiden lassen, da sie zum Teil mit Überschneidungen einhergehen (vgl. ebd.: 79ff.). Innerhalb der Forschung wurden bislang unterschiedliche Formen von Mobilität überwiegend getrennt voneinander untersucht. Migrationsforschung und Tourismusforschung sind z. B. beides Forschungsrichtungen, die sich explizit mit Mobilität befassen. Gleichwohl gibt es erst unlängst Ansätze, die von einer Vermischung unterschiedlicher Mobilitätsformen bei der Analyse ausgehen (vgl. ebd.). Eine der ersten Publikationen, in der diese beiden Themenbereiche miteinander in Beziehung gesetzt werden, ist die Studie *Tourism and Migration*, die 2002 von den Geographen Allen M. Williams und C. Michael Hall herausgegeben wurde. Sie verfolgen mit ihrem Ansatz eine alternative Gliederung von diversen Mobilitätsformen, indem sie die Begriffe Tourismus und Migration ablehnen und stattdessen von produktions- und konsumgeleiteten Formen von Mobilität sprechen (vgl. ebd.).

Ein genaues Beobachten zeitgenössischer künstlerischer Positionen in den vergangenen Jahren lässt erkennen, dass auch innerhalb der visuellen Kunst unterschiedliche Formen von Mobilität und deren Repräsentationen thematisiert werden.²⁹

Beispielhaft für künstlerische Positionen zu dieser Thematik und im Hinblick auf die in dieser Arbeit vorgestellten Künstler, verweise ich auf die bereits erwähnte Videoarbeit von Mara mit dem Titel *Europe Your Hope*.³⁰

Diese künstlerische Position thematisiert keine direkte In-Beziehung-Setzung von unterschiedlichen Mobilitätsformen, thematisiert jedoch die Re-

präsentation dieser Thematik via TV. Dabei zeigt Mara ein Spannungsverhältnis auf, welches sich durch die Mobilität von Menschen aus Afrika nach Europa, durch die tatsächliche Situation vor Ort und die Bilder, die sie vor einer



Abbildung 14 Standbilder aus der Videoarbeit *'Europe your Hope'* [2009].



Abbildung 15: *'Europe your Hope'* [2009].

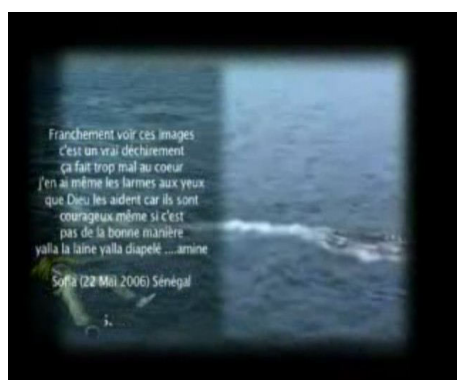


Abbildung 16: *'Europe your Hope'* [2009].

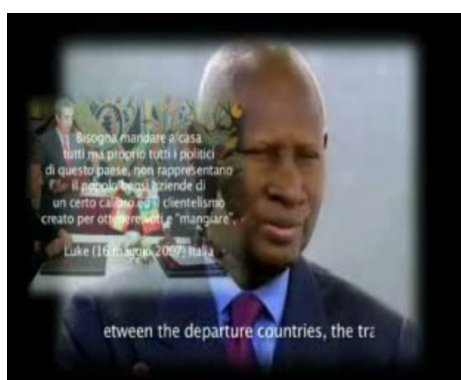


Abbildung 17: *'Europe your Hope'* [2009].

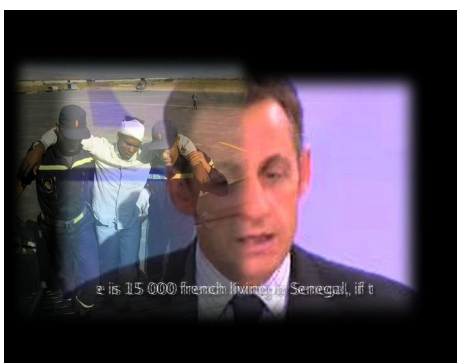


Abbildung 18: *'Europe your Hope'* [2009].



Abbildung 19 *'Europe your Hope'* [2009].

²⁹ Lenz verweist in diesem Zusammenhang auf die künstlerische Arbeit *Passagen* von Lisl Ponger und die künstlerische Arbeit *Sainsonstadt* von Michael Zinganel (vgl. LENZ 2010: 81f.).

³⁰ Zu der Arbeit *Europe Your Hope* siehe auch Abschnitt II.1, Mara Serigne Mor Niang.

Migration aus der Ferne mit dieser in Verbindung bringen, ergibt.

In Bezug auf die vorliegende Analyse ist es interessant zu schauen, wie die 'Politics of Mobility' innerhalb eines internationalen zeitgenössischen Kunstsystems operieren. Welche Fragen ergeben sich im Zusammenhang mit den Prozessen der Internationalisierung zeitgenössischer visueller Kunst und den 'Politics of Mobility'? Barriendos geht in seinem Artikel *Global Art and the Politics of Mobility: (Trans)Cultural Shifts in the International Contemporary Art-System* (2007) genau diesen Fragen nach und behandelt, welchen Beitrag die 'Politics of Mobility' für ein wirtschaftliches, symbolisches und transkulturelles Kunstgewerbe leisten können, das sich durch die zunehmende Internationalisierung von Biennalen, Museen, die translokalen Netzwerke, durch Galerien sowie durch andere spezialisierte Stiftungen ergeben hat. Sein Beitrag kann als Auseinandersetzung mit dem multikulturellen und internationalistischen Diskurs der globalen Ausstellungs-Systeme verstanden werden. Er beschreibt die wichtigsten Konsequenzen, die sich seiner Meinung nach durch die erkenntnistheoretische Wende in Bezug auf Mobilität für die Produktion, Verbreitung und Rezeption von zeitgenössischer visueller Kunst auf globaler Ebene ergeben haben (vgl. ebd.). Die Wende in der Beurteilung und Wahrnehmung der kulturellen Dimension von Mobilität sieht Barriendos in der Hervorhebung der Unterscheidung zwischen dem Studium der Mobilität und der Bewegung. Während Bewegung als eine wiederholbare abstrakte Verschiebung eines Objekts oder eines Subjektes verstanden werden kann, konzipiert sich Mobilität nach dem 'mobility-turn' als ein Set von symbolischen und sozialen Variablen jeder einzelnen Verschiebung, die unwiederholbar und einzigartig ist. Laut Barriendos ist das Bemerkenswerte dabei nicht die Gegebenheit, dass die Verschiebungen in einen bestimmten sozialen Kontext eingebettet sind, sondern dass sich durch diese Verschiebungen der erwähnte Kontext transformiert, wodurch sich das komplexe Gewebe von Bedeutungsebenen, verwoben zwischen den Bewegungen von Körpern, der kulturellen Repräsentation des Raumes und den Positionierungen der transitorischen Subjektivitäten, transformiert. Barriendos bezieht sich bei der Unterscheidung zwischen Mobilität und Bewegung auf Adey und Bevan (vgl. ebd.). „Mobility is understood within social contexts. Rather than a blank canvas upon which mobility takes place, space is understood to be striated by social relationships and practices. Here, mobility is given meaning. Mobility without meaning and significance is simply movement, an abstraction from point-to-point“ (ADEY/ BEVAN 2004 zit. nach online: BARRIENDOS 2007). Diese Unterscheidung, die hier von Adey und Bevan auf wissenschaftlicher Ebene vorgenommen wird, ist theoretisch nachvollziehbar. Ich möchte darauf hinweisen, dass es pro-

blematisch sein könnte, diese theoretische Unterscheidung auf empirischer Ebene in Bezug auf die subjektive Wahrnehmung jener Menschen, die sich bewegen oder mobil sind, zu übertragen. Wie ich bereits erwähnt habe, sprechen die Künstler bevorzugt von Bewegung, im Sinne von 'to move' und schreiben diesem Prozess sehr wohl eine hohe Bedeutung zu. Bewegung ist für sie nicht eine bedeutungslose Verschiebung, so wie Adey sie versteht, sondern ist eher mit dem zu umschreiben, was er als Mobilität bezeichnet. Aus diesem Grund stelle ich die Verbindung zwischen dem theoretischen Ansatz über Mobilität und dem, was die Künstler unter Bewegung verstehen, her.

Ein wesentlicher Aspekt für die vorliegende Analyse liegt in der Gegebenheit, dass sich durch diese neuen theoretischen Zusammenhänge in Bezug auf unterschiedliche Formen von Mobilitäten eine entscheidende Veränderung in der Wahrnehmung der Beziehung zwischen geographischen Gegebenheiten und der freiwilligen oder unfreiwilligen Verschiebung von Einzelpersonen ergibt. In Zusammenhang mit zeitgenössischer visueller Kunst bedeutet das eine Veränderung in der Wahrnehmung der Beziehung zwischen den Prozessen der Hybridisierung, der kulturellen Repräsentation und den transnationalen Strukturen der Produktion, Zirkulation und Präsentation. Diese neuen erkenntnistheoretischen Kontiguitäten in Bezug auf Mobilität bezeichnet Barriendos als die geoästhetische Dimension der zeitgenössischen visuellen Kunst (vgl. ebd.).

From such a geo-aesthetic perspective, cultural imaginaries, artworks, global exhibition systems, artists, curatorial attitudes, new contemporary art institutions, etc. cannot only be geographically located within the cartography of global culture, but also confer knowledge – and this proves to be crucial in the construction, re-signification, and repositioning of subjectivities in transit – which in turn is symbolically located, meaning that it is historically and epistemologically built on a set of geographical representations laden with frictions, disqualifications, disauthorizations, and other forms of hierarchization and cultural transgression strongly linked to cartographic systems of representation [...]. (ebd.)

Aus dem gegenwärtigen internationalen zeitgenössischen Kunstsystem geht eine Debatte über die ästhetisch-kulturelle Repräsentation hervor, die als Verhandlung der kulturellen Vielfalt verstanden werden kann und die die Grundlage für kulturelle Übersetzung bildet, auf der differentielle Subjektivitäten ausgehandelt werden. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass diese in einem besonderen Näheverhältnis zu einer symbolischen Darstellung von Kulturen aus verschiedenen Regionen der Welt stehen, die durch eine geographische Reproduk-

tion des Sozialen bedingt ist (vgl. ebd.).

V.III. REISEN

Insbesondere die Gespräche mit Adebessin haben mich dazu bewogen, die Praxis des Reisens als eine weitere Form von Mobilität mitzudenken. Dabei sehe ich einen Zusammenhang zwischen der Bildungsmigration und der Tatsache, dass die Praxis des Reisens, zumindest im Kontext der europäischen Philosophiegeschichte, oft als Metapher für Erkenntnisgewinn verstanden wird. Diese Verbindung zwischen der Praxis des Reisens und dem Prozess des Erkenntnisgewinns steht oft im Zusammenhang mit einer Bezugnahme auf das 'Eigene' und das 'Fremde' (vgl. LENZ 2010: 41f.) Lenz verweist in diesem Zusammenhang auf Michel de Montaigne, welcher der Meinung ist, dass durch die Konfrontation mit dem 'Anderen', welche durch die Praxis des Reisens zustande kommt, eine reflexive Selbsterkenntnis möglich ist (vgl. LENZ 2010: 41f.). Reisen, als eine spezifische Praxis von Mobilität in die vorliegende Analyse mit einzubeziehen, hat darüber hinaus eine weitere Bedeutung im Hinblick auf die Geschichte der Ethnologie. Reisen, als spezielle Form der Erkenntnisgewinnung, spielt in der Geschichte der Ethnologie eine zentrale Rolle (vgl. ebd.). Dabei kann es zu einer Gegenüberstellung zwischen dem Forschenden und den zu Erforschenden kommen. In einer solchen Gegenüberstellung werden die zu Erforschenden eher als immobil gedacht, während die Forschenden als mobil begriffen werden, insofern sie für ihre Forschung in eine Region reisen, welche sie nach Beendigung ihrer Forschungstätigkeiten zumeist wieder verlassen (vgl. TSING 1993: 123f.). Bei der Forschungssituation hinsichtlich vorliegender Analyse kommt es zu einer Umkehrung von Mobilität und Immobilität in Bezug auf mich als Forscherin und die Künstler als zu Erforschende. Damit meine ich, dass im Kontext meiner Forschung ihre Mobilität konstitutiv für mein Forschungsfeld ist, während ich als Forscherin relativ immobil bleiben kann. Anhand dieses simplen, praktischen Beispiels wird nachvollziehbar, welche Veränderungen sich dadurch sowohl auf thematischer als auch auf praktischer Ebene für eine zeitgenössische Anthropologie ergeben können. In diesem Zusammenhang will ich auf das Zitat verweisen, welches ich der gesamten Arbeit voran gestellt habe. In diesem schlägt Kaplan in Bezug auf den Prozess der Wissensgenerierung eine Aufhebung der Trennung zwischen Betrachter_in und Subjekt vor. Ich zitiere nochmals: „If theory travels, if knowledge remains linked to displacement, what will come to the fore when embodiment enters the circuit? The materiality of theory in an era of globalization may mean that subjects will travel to know any number of ways“ (KAPLAN 2002: 41).

Wie ich bereits im Zusammenhang mit der Bildungsmigration thematisiert

habe, betrachten die Künstler die Praxis des Reisens selbst als eine Form der Erkenntnisgewinnung (vgl. MARA 2009: V.II.12; NIASS 2009:V.II.13).

Durch diese Verschiebungen bezüglich Mobilität und Immobilität ergibt sich die Notwendigkeit, Reisen als eine sozial-räumliche Bewegung in ihrer Historizität zu betrachten. Als sich zu vorkolonialen Zeiten europäische Händler, Forscher und Missionare sowie – während der Kolonisation – Kolonialbeamte, Techniker, Ökonomen und Offiziere³¹ und später Ethnolog_innen auf den Weg vom Norden in den Süden machten, wurde auf die Praxis des Reisens Bezug genommen. Die Rolle der umgekehrten Reiserichtung, vom Süden in den Norden, für die Herausbildung einer afrikanischen Moderne, ist weniger respektiert und bekannt (vgl. online: KRAVAGNA 2006). Kravagna beschäftigt sich damit, wie wichtig das Motiv des Reisens für die afrikanische Moderne und für die Herausbildung einer postkolonialen Identität ist. Er schreibt dem Moment des Reisens ein emanzipatorisches Potential zu und stellt es den Afrikareisen europäischer Künstler_innen sowie europäischen Afrika-Expeditionen gegenüber (vgl. ebd.). Durch die Hervorhebung der Bedeutung des Reisens für die Herausbildung einer afrikanischen Moderne sollte nicht unerwähnt bleiben, dass das Reisen bereits in diversen Gesellschaftsformen in Afrika zu vorkolonialen Zeiten konstitutives Moment ihrer Lebensweise gewesen ist, weshalb es nicht adäquat wäre, die Praxis des Reisens insbesondere nur im Kontext der Postkolonialität zu verorten.

In Anbetracht eurozentrischer Metaphorisierungen des Reisens kann es zu einer Abwertung einer Form von Mobilität zu Gunsten einer gleichzeitigen Aufwertung einer anderen Form von Mobilität kommen. Demgegenüber kann es ebenso zu einer positiven Aufladung von Mobilität kommen, wenn diese z. B. in Relation zu Immobilität gedacht wird (vgl. LENZ 2010: 42f.).

Zentrales Anliegen dieses Abschnittes der Analyse ist es, darauf hinzuweisen, dass es auf einer wissenschaftlichen oder rechtlichen Ebene Unterscheidungen bei der Definition von Migration und Reisen gibt. Gleichwohl sagt Niass, der z. B. auf einer rechtlichen Betrachtungsebene als Migrant bezeichnet werden kann und wird, dass er sich selber nie als solcher gesehen hat oder bezeichnen würde (vgl. NIASS 2009: V.II.18). Das Bedürfnis, reisen zu wollen, ist für Niass ein universell menschliches Phänomen und betrifft alle Menschen auf der ganzen Welt. Seiner Meinung nach wird das Interesse daran, reisen zu wollen sowie die Neugierde, andere Orte zu sehen durch die mediale Verbreitung von Informationen und Bildern geweckt. Einen weiteren Grund sieht er darin, dass

³¹ Die maskuline Form ist hier gewählt, da sich die mir bekannte Literatur zu dem Thema nicht explizit auf Frauen bezieht.

auf der ganzen Welt Menschen aus verschiedensten Regionen der Welt getroffen werden können (vgl. NIASS 2009: V.I.1f.).

Wenn man immer schöne Werbung sieht – uuuh aah, wie schön ist Vienna, oh wie schön ist Paris, oh wie schön ist New York – weißt du, und man ist ein ganz kleiner Bub, es ist ganz normal, dass man danach Lust hat, zu reisen. Weißt du, man hat Lust zu entdecken. Weißt du, die Sache – ich will nach Wien gehen, ich will nach Paris gehen oder so, weil das ist ganz normal, weil das hat meine Kindheit geprägt. Wenn man ein Kind ist und man ist immer konfrontiert mit all diesen Werbungen, all diesen Sachen, man sieht immer Ausländer bei mir – ich bin ganz neugierig – das ist super – wo kommst du her? [...]. Weißt du, ich will auch einmal dort hin gehen, weißt du, das war ganz normal und ganz natürlich, und das ist diese Generation, die sind jetzt groß und können auch reisen. Und das ist auch der Grund, wieso das jetzt ein Boom ist. Weißt du tausend Milliarden Personen wollen sich jetzt bewegen, und das gilt nicht nur für Menschen aus Afrika, sondern das ist in Jerusalem genauso, das ist in China genauso, das ist in London genauso, das ist auch in Vienna genauso [...] Die sind alle gleich, die wollen alle überall hin gehen, die wollen reisen, und das ist ganz normal. (ebd.)

Aus seiner Perspektive als Künstler macht Niass darauf aufmerksam, dass Künstler_innen seit jeher verreist sind, um sich inspirieren zu lassen. „Es gab Künstler, die sind nach Tahiti gegangen – Paul Gauguin ist dort hin gegangen, weißt du – und die waren überall ausgestreut. Weil jeder ist auf der Suche nach etwas Neuem. Weil das kann immer eine Entwicklung bringen in der Kunst“ (NIASS 2009: V.II.28). In Anbetracht vorangegangener Überlegungen gälte es zu bedenken, inwiefern die Destination der Bewegung für die Beurteilung und die Kategorisierung selbiger ausschlaggebend ist. Wer hat das Recht und die Definitionsmacht festzulegen, wer Reisende_r oder Migrant_in ist?

Well, I think the thing is – it's quite an irony – but it's a funny image that, actually, if someone comes from the African continent, the so-called third world, to the western world it's been termed migration but then the other way round – if someone goes from Europe or the western world to Africa it's been termed something else, it's no more called migration, its being called, for example, tourism or exploration. You know, travelling all the way to different places, data, scientific research and all that stuff. So I think it's just the terms that is been given to us and all that you know. If it's this way – its migration – if it is

that way – it is something else. If it is coming from the third world to the western economy, then it is a bad influence and nothing good comes from it. But then, if it is the other way round it's so-called exploration or tourism or whatever. You know, tourism brings money, exploration brings scientific facts. You know, if scientists travel all the way to Madagascar or whatever it's something very – something very educational. It is very sad, actually – it's very sad – but that's the world we are living in now, actually. (ADEBESIN 2009: V.I.13)

Aus diesem Zitat geht hervor, dass für Adebessin der Begriff Migration mit einer negativen Konnotation einhergeht und infolge dessen für ihn die Bezeichnung Migrant_in mit unangenehmen Gefühlen einhergeht. Diese Beobachtung veranlasste mich dazu, bei einem weiteren Gespräch die Frage zu stellen, wie seines Erachtens mit den unterschiedlichen Begrifflichkeiten in Bezug auf Mobilität umgegangen werden sollte.

People that migrate are called immigrants because they migrate [...] So you can say – someone is an immigrant already categorized that person – and then there is already a stereotype of who are immigrants – you know what I mean. So if you have mobility as a word that is neutral at the moment now, but over the years if you can just kind of think about it, you have people that are being called mobilizers and then it might have a negative meaning – you know what I mean. 'Oh, those mobilizers! There are usually Africans that are moving from Africa to Europe, for example.' [...] and then in the end it still happens to be – that it is still stereotyped, you know –and then in the end something which started as neutral before, ends up not being neutral anymore [...] I can find different examples. You know, we had in the beginning the people being called the 'Black Americans' then they said the word 'Black-American' is really degrading and then they had the 'Afro-American' and then they said 'Afro-American' [...] and then, now you have 'African American' and it's just gonna take a bit of time for that also to change and then you would have to find different things to it again [...] and the same with the word 'negro' – in the beginning it just meant black and then it went on and on and on and it had a negative connotation and all that – even now – today you can even not use the word anymore – so what I mean, even if there was a word for – I don't know red or there was a word for brown or yellow – you know, as long as it is not been stereotyped – ok, we can say red [...] it's all right but then if it's now

being stereotyped [...] oh let's say, well, if someone comes and robs you that are the 'typisch' red people you know then the word 'red' starts getting stereotypical and then the word 'red' becomes something negative and then you have a problem with that word and in the beginning the word 'red' was just neutral, it had absolutely nothing to do with anything that is negative, it just meant the colour red – that's all. (ADEBESIN 2010: V.II.9)

Adebesin weist in dieser Aussage darauf hin, dass sich Veränderungen in Bezug auf den gesellschaftlichen, politischen oder persönlichen Umgang mit einer begrifflichen Neuorientierung nicht so einfach umkehren oder verändern lassen. Auch wenn dieser Abschnitt keinen Lösungsvorschlag beinhaltet, verdeutlicht er, dass die Bedeutungszuschreibung durch Begrifflichkeiten für diverse Mobilitätsformen durchaus zu problematisieren ist.

V.IV. DIE KÜNSTLER – UNTERWEGS UND IN BEWEGUNG

[...] überall, wo ich bin, fühle ich mich zu Hause. Weißt du, ich fühle mich im Senegal zu Hause, ich fühle mich hier zu Hause, ich fühle mich in Frankreich zu Hause. Wenn ich bin, ich bin zu Hause, weil ich bin in mir zu Hause. Wenn ich mich bewege, dann bewegt sich mein ganzes Universum und mein Zentrum bewegt sich für mich mit. Diese Welt ist mein zu Hause. (NIASS 2009: v.I.5)

Mit vorliegendem Abschnitt will ich die vorangegangenen Überlegungen über Migration, Mobilität und Reisen in Beziehung zueinander setzen und dabei zusammenfassend hervorheben, was es für Mara, Adebessin und Niass als Künstler bedeutet, in der Welt 'unterwegs' zu sein. Das einleitende Zitat von Niass beschreibt, welche Veränderungen sich bezüglich der persönlichen Beziehung zu Orten, für einen Menschen dessen Leben einem 'transnationalen Mobilitätsprojekt' gleicht – unter anderem bedingt durch diverse Prozesse der Globalisierung –, ergeben können. Es sei hervorgehoben, dass Niass in dieser Aussage eine Einschätzung von sich und der Welt kommuniziert, bei der es zu einer gewissen Auflösung von Dualitäten wie Heimat und Fremde, Peripherie und Zentrum kommt. Diese Prozesse der Neuverhandlung sind konstitutives Element der Globalisierung.

In a world of diaspora, transnational culture flows, and mass movements of populations, old fashioned attempts to map the globe as a set of culture regions or homelands are bewildered by a dazzling array of postcolonial simulacra, doubling and redoubling, as India and Pakistan seems to reappear in postcolonial simulation in London, pre-revolution Teheran rises from ashes of Los Angeles, and a thousand similar cultural dramas are played out in urban and rural settings all across the globe. In this culture-play of diaspora, familiar lines between “here” and “there,” center and periphery, colony and metropole become blurred. (GUPTA/ FERGUSON 2001: 38)

Nochmals auf das einleitende Zitat von Niass zurückkommend, will ich hervorheben, dass er sich selber nicht in Relation zu einem festgeschriebenen, unveränderbaren geographischen Standort versteht. Sowohl nationale als auch transnationale Mobilität spielt in seinem Leben eine Rolle. Obgleich er sich immer wieder temporär oder längerfristig an verschiedenen Orten aufhält, ist sein ge-

genwärtiger Lebensschwerpunkt bereits seit einigen Jahren in Tulln, Österreich. Der primäre Grund für seine Mobilität ist seine Tätigkeit als Künstler. So war er z. B. unlängst für zwei seiner Ausstellungen innerhalb Österreichs unterwegs und reiste in relativ kurzen Zeitabschnitten zweimal in den Senegal, wo er unter anderem die *Dak'Art* 2010 besuchte. Vergleichbar mit Niass' Situation, erfordert Maras künstlerische Praxis eine ähnliche Bereitschaft dazu, national sowie transnational mobil zu sein.³² Adebessin befindet sich gegenwärtig in Bezug auf seine künstlerische Praxis in einer Phase, die nicht mit der Notwendigkeit einhergeht, transnational mobil zu sein. Gemeinsam haben die Künstler Mara, Adebessin und Niass, dass sie ihren Lebensmittelpunkt, zumindest temporär, von ihrem Geburtsland in ein anderes Land – in diesem Fall Österreich – verlegt haben.³³ Der Grund dafür steht bei allen dreien in Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit als Künstler. Dass sich diese Gegebenheit auf die eine oder andere Art und Weise auf ihre künstlerische Praxis auswirkt, kann angenommen werden. Durch die geographische Verschiebung ihres Lebensmittelpunktes haben sie zumindest eine regionale (Kunst-)Welt verlassen und die Herausforderung auf sich genommen, an einem für sie zuvor unbekanntem Ort Beziehungen zu einer anderen regionalen (Kunst-)Welt aufzubauen.³⁴

Zusammenfassend kann hervorgehoben werden, dass Mara, Niass und Adebessin die Bezeichnung *Migrant_in* homogenisierend finden. Sie beschreiben den Begriff wie einen Mantel, der einem bei der Ankunft aus Afrika in Europa übergestülpt wird.

Adebessin hebt hervor, dass der Begriff 'Migration' eigentlich 'nur' Bewegung beschreibt. „Migration itself, the word itself means to move [...]“ (ADEBESIN 2009: V.II.7). Er ist der Meinung, dass dieser anfänglich neutrale Begriff im Verlauf der Zeit mit negativen Attributen versehen wurde und dadurch eine Bedeutungsveränderung erfahren hat. Adebessin betont bezüglich der Homogeni-

³² Obgleich er unlängst nicht verreisen konnte. Details darüber werden hier aus Diskretionsgründen nicht erläutert. Es sei allerdings darauf hingewiesen, dass ein Aufenthaltsstatus im Falle eines angemeldeten Doktorats immer auf der Basis eines Studentenvisums erteilt wird. Dieses kann immer nur für die Dauer eines Jahres ausgestellt werden und muss daher immer wieder neu beantragt werden. Dabei kann es durchaus zu Verzögerungen und Komplikationen kommen.

³³ In Adebessins Fall muss hinzugefügt werden, dass er sich zu Gunsten des Ziels, als Künstler tätig zu sein, entschieden hat, in Österreich zu bleiben; wobei er bereits davor mit seinen Eltern nach Österreich gekommen ist, die allerdings nach der Beendigung beruflicher Verpflichtungen in Wien, Österreich wieder verlassen haben.

³⁴ Es sei darauf hingewiesen, dass ich mich bei dieser Aussage in Bezug auf die Kunstwelt nur auf Mara und Niass beziehe, da Adesola Adebessin in Nigeria nicht künstlerisch tätig war. Aus diesem Grund habe ich an dieser Textstelle die Schreibweise (Kunst-) Welt gewählt.

tät des Begriffs 'Migration' die damit einhergehende Kategorisierung von Menschen, bei der es zu einer Konstruktion von Zuschreibungen kommt, die zu problematisieren ist. „My problem is, when you start categorizing things – it starts having different meanings to it as well” (ADEBESIN 2010: V.II.8). Eine eindeutige Bevorzugung des Begriffs 'Bewegung' gegenüber dem Begriff 'Migration', um über die eigenen migratorischen Erfahrungen zu sprechen, kann bei Niass und Mara festgestellt werden. Diese Bevorzugung wird beispielhaft an folgendem Zitat ersichtlich, in dem sich Niass zu seiner persönlichen Erfahrung hinsichtlich seiner Bewegung aus dem Senegal nach Österreich äußert. „Jemand, der im Senegal geblieben ist – vielleicht er ist ganz glücklich, aber er hat das nicht. Ich weiß ein paar Sachen, die er nicht weiß. Ich verstehe viele Sachen über die Menschen, die er nicht verstehen kann, weil man braucht diese 'Bewegung', um das zu erfahren“ (NIASS 2009: V.II.13). Ebenso verwendet Mara den Begriff 'Movement' bzw. 'to move', um migratorische Prozesse zu beschreiben. Den Begriff Migration greift er hingegen nur auf, um an den Gesprächsverlauf anzuschließen. „But since the human beings exist they always migrate, you are born somewhere and you just move. It's just about movement. You can never stop people moving. Migration is just a name and this is for me nothing, because people will move always. People are free to move” (MARA 2009: V.II.13).

Grundsätzlich kann gesagt werden, dass in den letzten Jahren innerhalb der Forschung die Tendenz zu beobachten ist, dass unterschiedliche Formen von Mobilität, wie z. B. Tourismus und Migration, zunehmend miteinander verglichen werden (vgl. LENZ 2010: 79ff.). Diese Tendenz äußert sich z.B. darin, dass seit einigen Jahren in der Theorie immer wieder Wortneuschöpfungen zu finden sind, wie z. B. der Begriff 'leisure migrants', den Böröcz (1996) als Synonym für 'tourists' verwendet, oder 'benefit tourists' als Synonym für 'temporary migrants' (Coles/ Hall 2005). Durch diese Wortneuschöpfungen wird das Beziehungsverhältnis verschiedener Formen von Mobilität untersucht und kritisch hinterfragt, indem versucht wird, alternative Perspektiven aufzuzeigen und hegemoniale Sehgewohnheiten zu durchbrechen (vgl. LENZ 2010: 79). Dabei kann es passieren, dass ein und dieselbe Personengruppe in verschiedenen Studien mit unterschiedlichen Termini belegt wird und in Folge dessen in verschiedene theoretische oder politische Kontexte eingeordnet wird (vgl. ebd.: 79).

LITERATURVERZEICHNIS

ANDERSON, Benedict R. 1983. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

APPADURAI, Arjun 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In: *Public Culture*, Jg. 2, H. 2, 1–24.

Online: <http://publicculture.org/> [30.09.2010].

APPADURAI, Arjun 1996. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press.

ARAEEN, Rasheed 1994. New Internationalism or the Multiculturalism of Global Bantustans. In: Fisher, Jean (ed.): *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press in association with Institute of International Visual Arts, 3–11.

ARAEEN, Rasheed (ed.) 2002. *The Third Text reader. On Art, Culture and Theory*. London: Continuum.

ARAÚJO, Emanoel 2009. The Museu AfroBrasil in São Paulo. A New Museum Concept. Online: http://www.globalartmuseum.de/site/quest_author/214/ [09.03.2010].

BARRIENDOS, Joaquín 2007. *Global Art and Politics of Mobility: (Trans)cultural Shifts in the International Contemporary Art System*.

Online: <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal/bestanden/Barriendos%20-Joaquin%20paper%20READER%20OPMAAK.pdf> [08.09.2010].

ASAD, Talal (ed.) 1973. *Anthropology and the Colonial Encounter*. London: Ithaca Press.

BECKER, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

BELTING, Hans 2009. Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate. In: Belting, Hans/ Buddensieg, Andrea (eds.): *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*. Ostfildern: Hatje Cantz (ZKM book), 38–73.

BELTING, Hans/ **BUDDENSIEG**, Andrea (eds.) 2009. The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums. Ostfildern: Hatje Cantz (ZKM book).

BHABHA, Homi K. 1990. Nation and Narration. London: Routledge.

BOHANNAN, Paul/ **VAN DER ELST**, Dirk 2003. Fast nichts Menschliches ist mir fremd. Wie wir von anderen Kulturen lernen können. Wuppertal: Trickster im Hammer Verlag.

BÖRÖCZ, József 1996. Leisure Migration. A Sociological Study on Tourism. Oxford, New York, Tokyo: Pergamon Press.

BOURDIEU, Pierre 1993. Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

BOURDIEU, Pierre 1993a. The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. In: Johnson, Randal (ed.): The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Cambridge: Polity Press.

BOURDIEU, Pierre 1997. Über einige Eigenschaften von Feldern. In: Soziologische Fragen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 107-114.

BRÄUNLEIN, Peter J/ **LAUSER**, Andrea 1997. Grenzüberschreitungen, Identitäten. Zu einer Ethnologie der Migration in der Spätmoderne. In: kea-Ethnologie der Migration, Zeitschrift für Kulturwissenschaft, Ausgabe 10, Bremen, I-XVIII. Online: <http://www.kea-edition.de/einlei~1.htm> [30.09.2010].

BUCHHOLZ Lara/ **WUGGENIG**, Ulf 2007. Cultural Globalization between Myth and Reality: The Case of the Contemporary Visual Arts. In: ART-e-FACT: STRATEGIES OF RESISTANCE [an online magazine for contemporary art and culture]. Online: http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_buchholz_en.htm [03.09.2010].

BYDLER, Charlotte 2004. The GLOBAL Artworld Inc. On the Globalization of Contemporary Art. Uppsala: Uppsala Univ. Library.

CLIFFORD, James 1989. Notes on Travel and Theory. In: Clifford, James/ Dhareshwar, Vivek (eds.): Inscriptions 5, 177-188. Online: http://culturalstudies.ucsc.edu/PUBS/Inscriptions/vol_5/clif-

ford.html[18.09.2010].

COLES, Tim/HALL, Derek 2005. Tourism and European Union Enlargement. Plus ça change? In: International Journal of Tourism Research 7, 51-61.

COOMBE, Rosemary J. 1998. The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation and the Law. Durham: Duke University Press.

DAVID-FREIHSL, Roman 2006. Verborgene, „exotische“ Geschichten von Mozart. In: Der Standard. Print-Ausgabe 10. 03.2006. Online: <http://derStandard.at/2372760> [30.12.2010].

DANTO, Arthur C. 1964. The Artworld. In: The Journal of Philosophy. Vol. 61, N19. American Philosophical Association, 571-584.

DANTO, Arthur C. 1992 Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective. New York: Noonday Press.

DAUSIEN, Bettina 2000 Migration – Biographie – Geschlecht. Zur Einführung in einen mehrwertigen Zusammenhang. In: Dausien, Bettina/ Calloni, Marina/ Friese, Marianne (eds.): Migrationsgeschichten von Frauen, Beiträge und Perspektiven aus der Biographieforschung Bremen. Bremen: Universität Bremen, 9-24.

DICKIE, George 1971. Aesthetics. An Introduction. New York: Pegasus.

DURHAM, Jimmie 1994. A Friend of Mine Said That Art is a European Invention. In: Fisher, Jean (ed.): Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts. London: Kala Press. In association with The Institute of International Visual Arts, 113-119.

EISENSTADT, Shmuel. N. 2000. Modernities. In: Daedalus 129, No.1, 1-16.

ENWEZOR, Okwui/ OKEKE-AGULU, Chika 2009. Contemporary African Art since 1980. Bologna: Damiani.

ENWEZOR, Okwui 2002. Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form. Ikonologie der Gegenwart, Bd. 1, (hg.) v. Gottfried Boehm/Horst Bredekamp. München: Wilhelm Fink Verlag, 30.

- ELKINS**, James (ed.) 2007. *Is Art History Global?* New York: Routledge.
- ELKINS**, James 2007. Art History as a Global Discipline. In: Elkins, James (ed.): *Is Art History Global?* New York: Routledge, 3-23.
- FABIAN**, Johannes 1983. *Time and the Other. How Anthropology Makes its Objects.* New York: Columbia University Press.
- FILLITZ**, Thomas 2000. *Die Konstruktion des kulturellen Raumes. Vierzehn Künstler aus Côte d'Ivoire und Benin.* Wien: Habil. Schr. Univ. Wien.
- FILLITZ**, Thomas 2007. Zur Dekolonisierung der globalen Kunstwelt. Eine Kritik europäisch-amerikanischer Hegemonieansprüche. In: VIDC (ed.): *Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst.* Bielefeld: Transcript, 23–37.
- FILLITZ**, Thomas 2009. Contemporary Art of Africa: Coevalness in the Global World. In: Belting, Hans/ Buddensieg, Andrea; (eds): *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums.* Ostfildern: Hatje Cantz (ZKM book), 116-134.
- FISHER**, Jean (ed.) 1994. *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts.* London: Kala Press.
- FISHER**, Jean 1994. Editor's Note. In: Fisher, Jean (ed.): *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts.* London: Kala Press, x-xiv.
- GLICK-SCHILLER**, Nina/ **BASCH**, Linda/ **BLANC-SZANTON**, Cristina (eds.) 1992. *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered.* New York: New York Academy of Science.
- GLICK-SCHILLER**, Nina/ **BASCH**, Linda/ **BLANC-SZANTON**, Cristina (eds.) 1992. Transnationalism: A New Analytic Framework for Understanding Migration. In: Glick-Schiller, Nina/ Basch, Linda/ Blanc-Szanton (eds.): *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered.* New York: New York. Academy of Sciences, 1-24.
- GELL**, Alfred 1998. *Art and Agency. An Anthropological Theory.* Oxford: Clarendon Press.
- GEERTZ**, Clifford 1983. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller*

Systeme. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

GEERTZ, Clifford 1988. Works and Lives. The Anthropologist as Author. Stanford, California: Stanford Univ. Press.

MARCUS George E./ **MYERS**, Fred R. (ed.) 1995. The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press.

GUPTA, Akhil/ **FERGUSON**, James 1992. Beyond Culture Space, Identity and the Politics of Difference. In: Cultural Anthropology Vol. 7, No. 1, 6-23.

GUPTA, Akhil/ **FERGUSON** James 1997. Culture, Power, Place: Ethnography at the End of an Era. In: Gupta, Akhil/ Ferguson James (eds.): Culture, Power, Place, London: Duke University Press, 1-29.

GUPTA, Akhil/ **FERGUSON**, James. 1997a. Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science. Berkeley: University of California Press.

HABERFELLNER, Regina 2007. Selbständige Erwerbstätigkeit von Personen mit Migrationshintergrund. Ein Überblick über die rechtlichen Rahmenbedingungen unter besonderer Berücksichtigung kreativwirtschaftlicher Tätigkeitsfelder in Wien. Teilbericht im Rahmen des Forschungsprojektes "Embedded Industries. Cultural Entrepreneurs in Different Immigrant Communities of Vienna". Wien: Mediacult.

Online: <http://www.mdw.ac.at/mediacult/de/publikationen/Bericht%20Haberfellner%20Rech> [04.07.2009].

HAN, Petrus 2010. Soziologie der Migration: Erklärungsmodelle, Fakten, politische Konsequenzen, Perspektiven. Stuttgart: UTB.

HANNERZ, Ulf 1996. Transnational Connections: Culture, Peoples and Places. London, New York: Routledge.

HANNERZ, Ulf 1997. Flows, Boundaries and Hybrids: Keywords in Transnational Anthropology. Oxford: Working Paper. WPTC.

Online: http://www.transcomm.ox.ac.uk/working_papers[08.08.2010].

HARNEY, Elizabeth 2004. In Senghor`s Shadow. Art, Politics, and the Avant-Gar-

te in Senegal, 1960-1995. Durham, London: Duke University Press.

HILTERSCHEID, Sarah 2008. Standortfaktor Biennale. In: Südwind – Magazin für internationale Politik, Kultur und Entwicklung, No. 12, Wien: REMAprint, 32-33.

IFA (ed.) 2008. Spot on...Dak'Art. Die 8. Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst. Berlin: Mercedes-Druck Berlin.

JANTJES, Gavin 1994. Preface. In: Fisher, Jean (ed.): Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts. London: Kala Press, in association with The Institute of International Visual Arts, vii-viii.

KAPLAN, Caren 2002. "Transporting the Subject: Technologies of Mobility and Location in an Era of Globalization". PMLA Vol. 117, No. 1, 32-42.
Online: <http://www.jstor.org/stable/823247> [17.09.2010].

KASSÉ, Maguèye 2009. Die zeitgenössische Kunst Afrikas und ihre Funktionen. In: IFA (ed.): Spot on... DAK`ART. Die 8. Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst. Berlin: Mercedes-Druck Berlin, 88-95.

KASFIR, Sidney 1999. African Art and Authenticity: A Text with a Shadow. In: Oguibe, Olu / Enwezor, Okwui 1999 (eds.): Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 88-113.

KHAN, Sarah 2009. Globalisierende Kunstmärkte. Das Phänomen Kunst im 21. Jahrhundert aus globaler Perspektive. Zum Ende des hegemonialen Anspruchs des westlichen Kunstsystems und zum Anfang einer post-globalen Kultur. Berlin: Lit-Verlag.

KRAVAGNA, Christian 2004. Reisebilder außer Plan. Postkoloniale Kunst irritiert den touristischen Blick. iz3w, Nr. 281, 28-31.
Online: http://www.trouble-in-paradise.de/druck/p_text0103.html [18.08.2010].

KRAVAGNA, Christian 2006. Routes – Imaging travel and Migration. Berlin: Re-volver Archiv für aktuelle Kunst.

KRAVAGNA, Christian 2009. Das Motiv der Reise in der afrikanischen Moderne.

Online: <http://www.wkv-stuttgart.de/programm/2009/ausstellungen/peggy-buth/vortragsreihe/christian-kravagna/> [02.10.2010]

LENZ, Ramona 2010: Mobilitäten in Europa. Migration und Tourismus auf Kreta und Zypern im Kontext des europäischen Grenzregimes. Wiesbaden: VS Research.

MALEFAKIS, Alexis 2007. Die westliche Aneignung der Afrikanischen Kunst – Konturen einer westlichen Konzeption. M.A. Schr. Univ. München.

Online: <http://www.about-africa.de/mp3-flv-xml/muenchen/vortraege/MU-2008FT-13/MU-2008FT-13%20Alexis%20Malefakis,Magister-Arbeit.swf> [02.07.2009].

MALRAUX, André 1947. Le Musée imaginaire. Genf: Skira.

MARA, Serigne Mor Niang 2009. Text zur Abschlussarbeit 'Eurpe Your Hope'.

Online: http://abschlussarbeiten.akbild.ac.at/over_view?a_index=0 [20.09.2010].

MARCUS, George E. 1998. Ethnography in/ of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. In: Marcus, George (ed.): Ethnography through Thick and Thin. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 117-130.

MARCUS, George E./ **MYERS** Fred R. (eds.) 1995. Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 1-51.

MARCUS, George E./ **MYERS** Fred R. 1995. The Traffic in Art and Culture. An Introduction. In: Marcus, George E./ Myers Fred R. (eds.): Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press, 1-51.

MITCHELL, W.J. Thomas. 1986. Iconology. Image, Text, Ideology. Chicago, London. The University of Chicago Press, Ltd.

MITCHELL, W.J. Thomas. 1999. Picture Theory. Chicago. The University of Chicago Press.

MOSQUERA, Gerardo 1994. Some Problems in Transcultural Curating. In: Fisher, Jean (ed.): *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*. London: Kala Press, in association with The Institute of International Visual Arts, 133-139.

MOSQUERA, Gerardo 1995. Die Welt des Unterschieds. Anmerkungen zu Kunst, Globalisierung und Peripherie.
Online: <http://www.universes-in-universe.de/magazin/marco-polo/d-mosquera.htm> [14.06.2010].

MOSQUERA, Gerardo 2004. Spheres, Cities, Transitions. International Perspectives on Art and Culture. In: *ART-e-FACT: STRATEGIES OF RESISTANCE*//anon line magazine for contemporary art and culture.
Online: http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_mosquera_en.htm [02.10.2010].

NAVARRA, Enrico 2008. "In the Arab World... Now". Interview by Henri-François Debailleux. In: Fabrice Bousteau (ed.): *In the Arab World... Now. Made by... 3 vols*, Galerie E. Navarra. Paris: Vol. 1, 15.

NIKISCHER, Iris 2005. Zeitgenössische afrikanische Kunst: Ein Interview mit Dr. Gerald Matt, Direktor der Kunsthalle Wien. In: *Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien*. Nr. 9, 89-101.

NJAMI, Simon 1996. Die Andere Reise, The Other Journey – Afrika und die Diaspora. [Katalog zur Ausstellung "Die Andere Reise, The Other Journey – Afrika und die Diaspora" in Kunsthalle Krems]. (ed.): Kunst Halle Krems. Katalogkonzept und Red.: Njami, Simon. Wien, Holzhausen.

OGUIBE, Olu 1999. Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art. In: Oguibe, Olu/ Enwezor, Okwui 1999 (eds.). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 17-29.

OGUIBE, Olu/ **ENWEZOR**, Okwui 1999 (eds.). *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

OGUIBE, Olu/ **ENWEZOR**, Okwui 1999. Introduction. In: Oguibe, Olu/ Enwezor,

Okwui 1999 (eds.). Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 9-14.

OKEKE-AGULU, Chika 2007. Art History and Globalization. In: Elkins, James (ed.): Is Art History Global? New York: Routledge, 202-207.

PATTIS, Julia 2009. Texte zu den Künstlern und Künstlerinnen. In: IFA (ed.): Spot on... DAK`ART. Die 8. Biennale zeitgenössischer afrikanischer Kunst. Berlin: Mercedes-Druck Berlin.

RUBIN, Wiliam (ed.) 1984. Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. New York: Museum of Modern Art.

SCHNEIDER, Arnd 2003. On Appropriation. A Critical Reappraisal of the Concept and its Application in Global Art Practices. In: Social Anthropology 11. 2, 215-229.

SCHNEIDER, Arnd 2006. Appropriation as Practice: Art and Identity in Argentina. New York: Palgrave Macmillan.

SCHUPP, Sabine 1997. Die Ethnologie und ihr koloniales Erbe. Ältere und neuere Debatten um die Entkolonialisierung einer Wissenschaft. Hamburg: LIT.

SINGH, Kavita 2010. Where in the World.
Online: http://www.globalartmuseum.de/site/guest_author/163 [02.20.2010].

STRASSER, Sabine 2003. Beyond Belonging. Kulturelle Dynamiken und transnationale Praktiken in der Migrationspolitik „von unten“. Wien: Habil. Schr. Univ. Wien.

TODD, Loretta 1990. 'Notes on Appropriation'. In: Parallelprogramme Nr.16, 24-33.

TSING, Anna Lowenhaupt 1993. In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the Way Place. Princeton, New Jersey: Princeton Paperback.

TSING, Anna Lowenhaupt 2000. The Global Situation. In: Cultural Anthropology 15, 3, 327-360.

VIDC (ed.) 2007. Blickwechsel: Lateinamerika in der Zeitgenössischen Kunst. Bielefeld: Transcript.

VOGEL, Sabine 2009. Kunst und Politik – Die Geschichte der Biennalen. Wien: Diss. Schr. Univ. Angewandte Kunst Wien.

WELSCH, Wolfgang 1987. Unsere postmoderne Moderne. Berlin: Akademie Verlag.

WELZ, Gisela 2004. Transnational Cultures and Multiple Modernities: Anthropology's Encounter with Globalization. In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik (ZAA) Nr.52, 509-422.

WIPO 2003. Marketing Crafts and Visual Arts: The Role of Intellectual Property. A Practical Guide. (PDF)

Online: http://www.wipo.int/sme/en/documents/pdf/marketing_crafts.pdf [20.08.2010].

ZIJLMANS, Kitty 2009. Intercultural Perspective as Context: Beyond Othering and Appropriation? The Case of John Mawurndjul.

Online: http://globalartmuseum.de/site/guest_author /242 [13.03.2010].

WEITERE QUELLEN

AAI Ausstellungstext zur Ausstellung von Adebessin [Eröffnung:14.10.2008]:
Dreams, Fantasies and Reveries. Online: www.aai-wien.at/termnindetail.asp?ID=23108 [09.09.2010].

UNIVERSITY BERN (World Art History).

Online:

http://www.ccs.unibe.ch/content/das_team/world_art_history/index_ger.html
[20.09.2010].

UNIVERSES IN UNIVERSE (Visual arts from Africa, Asia, the Americas in the international art context).

Online: <http://www.universes-in-universe.de/car/africus/english.htm>
[17.12.2010].

UNIVERSES IN UNIVERSE (Visual arts from Africa, Asia, the Americas in the international art context).

Online: <http://www.universes-in-universe.de/car/habana/index.htm> [13.01.2011].

UNIVERSES IN UNIVERSE (Visual arts from Africa, Asia, the Americas in the international art context).

Online: http://universes-in-universe.org/deu/bien/biennale_dakar [13.01.2011].

UNIVERSITY OF EAST ANGLIA (World Art Studies and Museology).

Online: <http://www.uea.ac.uk/art> [20.09.2010].

UNIVERSITY OF LEIDEN (Modern and Contemporary Art, World Art Studies).

Online:http://studiegids.leidenuniv.nl/studies/show/art_history_modern_and_contemporary_art_and_world_art_studies [20.09.2010].