Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum
Digitale Bibliothek

Enwezor, Okwui

Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form

München 2002

PVA 2002.2693
urn:nbn:de:bvb:12-bsb00041770-2

Die PDF-Datei kann elektronisch durchsucht werden.

Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Datensystemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.

Berliner Thyssen-Vorlesungen zur Ikonologie der Gegenwart,
veranstaltet vom Kunsthistorischen Seminar und
dem Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik
der Humboldt-Universität zu Berlin sowie der
Fritz Thyssen Stiftung, Köln

herausgegeben von
Gottfried Boehm
Horst Bredekamp

BAND 1

2002

Okwui Enwezor

BERLINER THYSSEN-VORLESUNG ZUR IKONOLOGIE DER GEGENWART ■ 1

Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form

Wilhelm Fink Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-3741-6
© 2002 Wilhelm Fink Verlag, München
Redaktion Ulrich Moritz
Gestaltung und Satz Lidwien Steenbrink, Berlin
Herstellung Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

Bayerische
Staatsbibliothek

Inhalt

4 *Gottfried Boehm und Horst Bredekamp:*
Berliner Thyssen-Vorlesungen
zur Ikonologie der Gegenwart

6 *Okwui Enwezor:*
Großausstellungen und die Antinomien
einer transnationalen globalen Form

34 *Okwui Enwezor:*
Mega Exhibitions and the Antinomies
of Transnational Global Form

Berliner Thyssen-Vorlesungen zur Ikonologie der Gegenwart

——— *Gottfried Boehm, Horst Bredekamp*

Visuelle Kompetenz gehört zu den Grundanforderungen so gut wie jeder wissenschaftlichen Disziplin und jeder Technik; sie verbindet gleichermaßen Kultur- wie Naturwissenschaften. Der ubiquitären Nutzung steht jedoch die Unsicherheit gegenüber, was Bilder über den jeweiligen Anlaß hinaus zu leisten vermögen und wie sie erkenntnistheoretisch zu beurteilen sind. So aufwendig auch und vor allem technische Bilder gestaltet werden, so unbefriedigend erscheint es, daß bis heute eine weitgehend abbildhafte Theorie vorherrscht, welche die Bilder in ihrem eigenen Medium entwertet und entschärft.

Aus diesem Grund steht die Vorlesungsreihe unter dem Generaltitel *Ikonologie der Gegenwart*. Mit dem Hinweis auf die vor etwa hundert Jahren gegründete, mit dem Namen Aby Warburg verbundene Ikonologie soll betont werden, daß Bilder eine unübertragbare Autonomie besitzen, gegenüber der eine umso höhere Anstrengung aufzuwenden ist, um sie historisch und begrifflich zu bestimmen. Ikonologie der Gegenwart bedeutet in diesem Sinn die Begründung einer »Logik der Bilder«.

Über einen Zeitraum von vier Jahren werden jeweils einmal pro Semester namhafte Forscher und Künstler gebeten, den Problemkomplex aus ihrer Sicht darzulegen.

»Globalisierung« ist das Schreckens- und Heilswort unserer Tage auch im Bereich der Bilder. Mit ihm spitzt sich die Frage zu, wie autonom eine Kunst sein kann oder vielleicht auch darf, die mit einem sich globalisierenden Kunstmarkt und Ausstellungsbetrieb konfrontiert ist, wie er sich in der strategisch geplanten und auch in sich höchst erfolgreichen Ausbreitung der Guggenheim-Museen symbolisiert. Es ist das manifeste Zeichen einer Welt, die ein permanentes geopolitisches Wechselspiel von Ausblendung und Integration praktiziert.

In ihrem Querschnittbereich »Bild und Bildlichkeit« fördert die Fritz Thyssen Stiftung Forschungen zum ikonischen Erkenntnismodell. Dessen fächerübergreifende Rolle schafft auch neue Konstellationen zwischen Kultur- und Naturwissenschaften. Die Berliner Thyssen-Vorlesung zu *Ikonologie der Gegenwart* soll dieses neue Interesse an der Logik der Bilder sichtbar machen und während acht Semestern ein Forum des geistigen Austausches bieten.

Für die Auftaktveranstaltung konnte Okwui Enwezor, Leiter der Documenta 11, gewonnen werden, dessen Überlegungen zum Ausstellungswesen paradigmatischen Charakter besitzen.

Großausstellungen und die Antinomien einer transnationalen globalen Form ——— Okwui Enwezor

Vortrag, gehalten am 4. Dezember 2001 im Audimax der Humboldt-Universität zu Berlin

Die Weltausstellungen verklären den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem ihr Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zerstreuen zu lassen. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt.

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk

Einleitung

In den letzten Jahren ist eine neue Diskursfigur aufgekommen, die den nachhaltigen Einfluß zu erfassen sucht, der vom globalen Kapitalismus und der Medientechnologie auf die Kultur der Gegenwart ausgeht. Sie besagt, daß im Zuge der Globalisierung ganz neue Kartographien, Orientierungssysteme, Kulturökonomien, institutionelle Netzwerke, Identitäten und Gesellschaftsformationen entstanden sind und zwar in einem solchen Ausmaß, daß sie nicht nur die Distanz zwischen Hier und Dort, zwischen Westen und Nicht-Westen, zwischen entwickelter und unterentwickelter Welt festschreiben, sondern in ihrem immer weiter fortschreitenden Vordringen auch ein neues Leitbild der globalen Totalität und Modernität bieten, die das alte Paradigma des Nationalstaats weitgehend aufgelöst und durch die starre Logik eines spektakulären Kapitalismus ersetzt haben. In diesem Sinn hat Guy Debord in seiner Untersuchung der kapitalistischen Logik und ihrer Auswirkungen auf moderne Gesellschaftsverhältnisse völlig zurecht von einer »ungeheuren Sammlung von *Spektakeln*« gesprochen.[1] Dennoch mag man Debords klassischer Analyse dieser »Gesellschaft des Spektakels« durchaus entgegensetzen, was sich bei genauerer Sicht auf andere Diskurse des Spektakels zeigt und die Kehrseite seiner Schlußfolgerungen zur Geltung bringt. Davon wird noch zu reden sein.

Was sich ansonsten als Diskurs um die Globalisierung ausgibt – vor allem im Hinblick auf moderne und zeitgenössische Kunst und deren Aufnahme in Museen, internationale Großausstellungen oder allgemein in die Kulturindustrie[2] –, wird jedenfalls stets und

[1] Guy Debord, Die Gesellschaft des Spektakels, Berlin 1996, S. 13.

vollständig von denselben Rationalisierungssystemen getragen, die der neoliberalen Marktlogik des spektakulären Kapitalismus entsprechen. Dabei kommt solchen Rationalisierungssystemen nicht nur eine wirtschaftliche Dimension zu; sie manifestieren sich ebenso im politischen wie kulturellen Diskurs der Homogenisierung und Integration in die herrschende Kulturindustrie. Und an diesem Punkt ist auch das programmatische Bestreben, eine widerspenstige Moderne in großformatige Ausstellungsprojekte oder Museen zeitgenössischer und moderner Kunst global einzubeziehen, am deutlichsten herausgefordert worden. In Widerständen dieser Art hat sich stets die Vorstellung artikuliert, daß die Produktionsbedingungen, denen kulturelle und künstlerische Praxis heutzutage unterliegt, wie die komplexen institutionellen Diskurse, die ihre Verbreitung und Vermittlung in weitere globale Netzwerke regeln, einer Homogenisierung anheimzufallen drohen, sobald sie in toto innerhalb einer globalkapitalisitschen Ideologie angesiedelt werden. Andererseits ist behauptet worden, daß die Globalisierung zeitgenössischer Kunstproduktion eine entscheidende und notwendige Fortentwicklung darstellt, weil die Spätmoderne hier in eine größere und ausdifferenziertere Sphäre

2 Für eine stärker theoretisch ausgerichtete Diskussion des Konzepts der ›Kulturindustrie‹ siehe Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug, in: MAX HORKHEIMER UND THEODOR W. ADORNO, DIE DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG. PHILOSOPHISCHE FRAGMENTE, 13. Aufl., Frankfurt/M. 2001. Hier wurde das Konzept der ›Kulturindustrie‹ erstmals in ihre große Analyse der Massenkultur eingeführt. 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 Funktionen oder Inhalte eine deutlich geringere Rolle spielen als deren schiere Sichtbarkeit in der Massenkultur.

künstlerischer Praktiken eingeht und so den Diskurs der Moderne erweitert. Eine solche Erweiterung wird oft auch darin gesehen, wie sich die historische Verbindung zwischen der klassischen Formensprache der europäischen Hochmoderne und jenen anderen Modernen darstellt, die eine differenziertere Auffassung davon bieten, was an moderner Kunst modern ist.

Dennoch ist bislang noch nie geklärt worden: wozu das alles? Läuft die gesamte Rede von der Globalisierung der Kunst, Museen, Ausstellungen, Akademien, Universitäten und deren diversen Industrien letztlich nur wieder auf eine zynische Umarmung und repressive Integration eines breiten zeitgenössischen Spektrums anti-hegemonialer Praktiken hinaus, die ihre kritische Differenz in experimentellen und widerständigen Kunst- und Kulturkonzepten zwar geltend machen können und doch stets in eingeschliffene Systeme von Differenzierung und Homogenisierung einzugehen drohen? Wenn wir uns ernsthaft mit dem Projekt einer Globalisierung der Kunst auseinandersetzen wollen, sollten wir die derzeitigen Veränderungen jedenfalls nicht einfach als Abwege betrachten, die uns beim Nachdenken über die Identität von Kunst in die Irre führen, sondern als grundlegende Transformation begreifen, deren potentiell dehistorisierende und delegitimierende Auswirkungen noch gar nicht zu ermessen sind.

Die Globalisierung hat also eine neue Achse der Auseinandersetzung etabliert und damit eine ganze Reihe von Antinomien kenntlich gemacht. Zugleich jedoch ist die Debatte auch durch Anti-Globalisierungsdiskurse entscheidend geprägt worden und verhandelt daher – anders als die herkömmlich postmoderne Kritik an den großen Erzählungen – Wissen und Macht seit jeher im Rahmen einer radikalen Umdeutung der nachteiligen Effekte, die daraus entstehen, daß der Globalkapitalismus solche Verhandlungen generell nicht anerkennt und insbesondere im Feld der Kunst vollständig ignoriert. Wie Pierre Bourdieu ausgeführt hat: »Das literarische oder künstlerische Feld ist ein Kräftefeld und zugleich ein Feld der Bestrebungen, dieses Feld der Kräfte entweder zu verändern oder zu bewahren. Das Netzwerk tatsächlicher Beziehungen zwischen den Positionen hinterfängt und richtet die Strategien aus, die von denjenigen umgesetzt werden, die unter Anstrengung ihre

Standpunkte (i.e. Positionierung) zu verteidigen oder zu verbessern suchen – Strategien, die in ihrer Kraft und Form von der Position abhängig sind, die jeder Agierende in dem Machtverhältnis (*rapports de force*) einnimmt.«[3] Im Feld der modernen und zeitgenössischen Kunst sind wir in diese Spannung eines *rapports de force* fest eingebunden.

Es scheint heute vielfach üblich, die Anti-Globalisierung als anti-moderne Bewegung zu denunzieren, indem man sie – in der Regel mit ideologischer Stoßrichtung – als nationalistischen, antiwestlichen und archaischen Impuls von Subalternen hinstellt. Umgekehrt wird von der anderen Seite jeder Versuch, sich auf die Globalisierung einzulassen und ihr Potential zur Erweiterung eines internationalen Beteiligungsraums in den Sphären von Kunst, Politik und Gesellschaft zu nutzen, als neoliberale Umarmungsstrategie verschrieen, die alle nicht-westlichen Räume und Subjektivitäten bloß denen im Westen angleichen will. Selbst wenn solche Beteiligungs- und Verhandlungsfelder wechselseitig sind, da sie Grenzlinien von ethnischer, kultureller oder sexueller Differenz dialektisch durchkreuzen, bleibt das Kraftfeld der alten Koordinaten weiterhin bestehen und bestärkt nur das Verlangen nach den Gewißheiten herkömmlicher Identifizierungen. Gewiß gibt es keine simplen Antworten auf diese Beharrungskräfte. Dennoch sollte man die Problemlage aus der Perspektive einer Reihe von strukturellen und philosophischen Differenzierungen neu ins Auge fassen, in deren Kontext sich die aktuellen Diskurse von Modernität, zeitgenössischer Kunst und Globalisierung anders begreifen lassen. Dies will ich im weiteren unternehmen.

Wer über die gegenwärtige Situation nachdenkt, stößt auf zwei Verfahrensmodelle: Einerseits finden sich allenthalben lebhafte Bestrebungen, den Kanon von Museen, Ausstellungen oder Lehrplänen so zu erweitern, daß etablierte Sichtweisen der Kunstgeschichte auf moderne und zeitgenössische Kunst hinterfragt und

---

[3] Pierre Bourdieu, The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed, in: Pierre Bourdieu, THE FIELD OF CULTURAL PRODUCTION. ESSAYS ON ART AND LITERATURE, edited and introduced by Randal Johnson, New York 1993, S. 39-73, hier S. 30 (Übersetzung des Zitats aus dem Englischen von Jenny Gaschke).

Kulturkreise, denen bislang in der intellektuellen Ökonomie der westlichen Moderne nur eine sehr geringe Rolle zugewiesen war, jetzt integriert werden. Andererseits trifft gerade diese vorsichtige Annäherung zwischen der klassisch westlichen Moderne und korrespondierenden Bewegungen in nicht-westlichen Ökonomien weiterhin auf erbitterten Widerstand. Erst kürzlich wieder waren Rückzüge in akademische Überheblichkeit zu beobachten, um die differenzielle Modi der Moderne und die Kunstpraktiken unserer Zeit, die sich dem Referenzzentrum des okzidentalistischen Diskurses nicht bruchlos unterordnen wollen, durch fadenscheinige Gemeinplätze zu diffamieren. Dies geschieht mit schöner Regelmäßigkeit im Rekurs auf eine – wie man wohl sagen muß – Theologie der Moderne, verkündet von der Kanzel einer westlichen Avantgarde, allerdings ohne diese Avantgarde je in das weitere und komplexere Feld ihrer politischen Determinanten wie Kolonialismus und Imperialismus einzuordnen, das sie doch allererst ermöglicht hat. Immer öfter wird diese okzidentalistische Sicht auf die Moderne von einer Reihe einflußreicher Historiker und ihrer Journale gebetsmühlenhaft vorgebracht und mit Verweis auf Konzepte wie mediale Spezifität, Post-Medialität, Kunstautonomie, institutionelle Kritik, künstlerische Partikularität und dergleichen untermauert. Dabei bleibt jedoch völlig außer acht, unter welchen historischen und materiellen Bedingungen Kunst in der gesamten Periode der Moderne überhaupt produziert und praktiziert worden ist.

Dennoch würde es die Debatte kaum weiterführen, wenn man nicht zugleich erkennt (ohne damit den potentiellen Wert des Globalen preiszugeben), daß auch vieles, was als Globalisierungsresultat und damit als historischer Bruch *par excellence* hingestellt worden ist, nur wenig dazu beigetragen hat, die historischen Rahmenbedingungen zu erhellen, unter denen Kunst- und Kulturproduktion stattfindet. Die Behauptung allerdings, daß die Globalisierung im Verein mit liberalistischer Weltmarktpolitik unseren langen und anstrengenden Marsch zur Moderne allseitig befördert, trifft zunehmend auf jene kritischen Positionen und oppositionellen Projekte, die neuerdings die Diskussion um disziplinäre und institutionelle Wirksamkeit wieder eröffnet haben. Von den Feldern, auf denen dies geschieht, will ich hier nur zwei kurz nennen: Das

eine ist die Domäne der kulturellen und sozialen Identitätsproduktion, das andere die politische und wirtschaftliche Arena demokratischer Grundrechte, nationaler Souveränität und ökonomischer Selbstbestimmung.

Dem Publikum in westlichen Metropolen werden die Auseinandersetzungen um Globalisierung am sichtbarsten durch solche mediengerechten Unternehmungen vermittelt, wie sie ein loses Netzwerk aus sozialen Bewegungen, Arbeiter- und Umweltorganisationen und NGOs (die ich zusammen als die »Porto Allegre-Truppe« bezeichnen würde) veranstaltet, oder durch die großen Demonstrationen von Globalisierungsgegnern wie zuletzt in Genua, Seattle, Prag und Montreal.[4] Es gibt jedoch auch noch ganz andere Versionen dieser Auseinandersetzung, nämlich Sichtweisen aus vorsätzlicher »Dritte Welt«-Perspektive, die lediglich dem Namen nach anti-globalistisch erscheinen,[5] dabei eine viel komplexere und aufschlußreichere Analyse der historischen Bedingtheit von globalen Formationen bieten und vor allem dezidiert Fragen nach Gerechtigkeit und den Möglichkeiten soziopolitischer

---

[4] Zweifellos sind Antonio Negri und Michael Hardt mit ihrem Buch EMPIRE kürzlich zu den angesagten Theoretikern dieser Allianz geworden. Vgl. Michael Hardt und Antonio Negri, EMPIRE. DIE NEUE WELTORDNUNG, Frankfurt/M. 2002.

[5] Dies ist von Widerstandsformen gegen die Globalisierung zu unterscheiden, die sich auf die aktuellen Maßnahmen richten, mit denen hochtechnisierte Wirtschaftsmächte mithilfe ihrer Kontrollinstrumente wie dem Internationalen Währungsfond, der Weltbank und der Welthandelsorganisation dem Welthandel Vorgaben machen, während die Ökonomie von Entwicklungsländern aufgrund ihres geringen Wirtschaftsaufkommens kaum politischen Einfluß nehmen kann. Im Grund genommen geht ein Großteil des Widerstands, den Entwicklungsländer gegen die Globalisierung aufbringen, nicht gegen die internationale Marktwirtschaft als solche, sondern gegen die Politik supranationaler globaler Institutionen und ihre dezidierten Einflußnahmen durch Programme zur Strukturanspassung und solche Instrumente wie beispielsweise Bretton Woods.

[6] Vgl. Michel de Certeau, KUNST DES HANDELNS, Berlin 1998.

[7] Vgl. Benedict Anderson, DIE ERFINDUNG DER NATION. ZUR KARRIERE EINES FOLGENREICHEN KONZEPTS, erw. Neuausgabe, Frankfurt/M. 1996. Die hervorragende Studie über Nationalismus und das Konzept von Gemeinschaft, angefangen mit dem archaischen vormodernen Verständnis bis hin zu seiner modernen Manifestation in der Bildung von Nationalstaaten und dem Konzept von Staatsbürgerschaft, das jenes alte vormoderne Gemeinschaftsverständnis mit der modernen juridischen Auffassung von Staatsangehörigkeit verbindet und es im Sinne der politischen Zugehörigkeit zu einer höheren Herrschaftsmacht umdeutet.

Agenz in den Mittelpunkt stellen. Von dieser Seite gerät die Globalisierung deshalb unter Beschuß, weil sie hegemoniale Kontrollinstanzen über gewaltige Gebiete wie auch Wissens- und Produktionssysteme aufzubauen sucht (und dabei diejenigen, die Michel de Certeau die »Alltagsnutzer« nennt,[6] systematisch benachteiligt und ihrer aktiven Einflußnahme beraubt). Ein weiterer Gesichtspunkt dieser »Dritte Welt«-Position kommt hinzu, denn in solch rigoroser Kritik erweist sich die Globalisierung als antidemokratisch, besonders in ihrer ideologischen Unterfütterung durch ein liberales marktwirtschaftlich-kapitalistisches Kräftespiel, das zur Profitsteigerung fortwährend den globalen Mehrwert abschöpft und dabei selbst geringsten Ansprüchen zur Wahrung von Bürgerrechten, Transparenz und ökologischer Verantwortung spottet. Beispiele dafür sind, zum einen, Ken Saro-Wiwas MOSOP-Bewegung und ihre Anprangerung der schändlichen Machenschaften des Shell-Konzerns mit seinen Verstrickungen in Mord und Nötigung in den nigerianischen Ölfeldern, zum anderen die Union Carbide-Katastrophe im indischen Bhopal. Tatsächlich gibt es unzählige Beispiele dieser Art – von den Niedriglohn-Fabriken des Nike-Konzerns bis zur pharmazeutischen Ausbeutung indigener Heilpraktiken, ohne deren Urheberanspruch jemals zu vergüten –, die mit erschreckender Deutlichkeit belegen, wie skrupellos Entwicklungsländer durch global operierende Konzerne ökonomisch ausgebeutet werden.

Im Zuge solcher Diskussionen läßt sich daher ohne weiteres feststellen, daß den entscheidenden Kennzeichen der Globalisierung mit ihren glücksbringenden Verheißungen eine Reihe von Antinomien eingeschrieben sind. Davon mögen einige historischer Art sein und auf dem Ungleichgewicht von Macht und materiellen Ressourcen basieren. Andere dagegen gründen vornehmlich in kulturellen Reflexen und manifestieren sich im Widerstand gegen das Hegemonialstreben supranationaler globaler Formationen, die durch die Machtmittel des industriellen und technologischen Kapitalismus gesteuert sind. Darüber hinaus muß allerdings gesagt werden, daß sich auch innerhalb westlicher Institutionen die Widerstände gegen andere Wissensbestände formieren und somit weitere Antinomien auftun. Ebenso ist selbst die vorgestellte

Gemeinschaft[7] einer Globalkultur – wenn man sie vom Standpunkt neuer transnationaler Allianzen in der Kunst betrachtet, d.h. globaler Ausstellungs- und Museumsprojekte, wie sie im weltweiten Mediennetzwerk verbreitet und verstanden werden – nicht frei von solchen Widersprüchen, unterstützt von den Strukturen herrschaftlicher Apparate, die jede Möglichkeit zu alternativen Deutungsperspektiven oder Einblicken in die Komplexität der globalen Gegenwart in Kunst und Kultur unterbinden.

Aber werden die Kunst und Kultur unserer Zeit wie auch die diskursiven und marktstrategischen Plattformen ihrer Produktion, Reproduktion, Präsentation und Vermarktung somit zwangsläufig in Dienst genommen, um den grundlegenden Paradigmenwechsel anzuzeigen, der in den komplexen systemischen Delokalisierungsbewegungen von Kapital, Arbeiterschaft, Absatzmärkten, Kommunikations- und Medientechniken (zwischen dem Netz und dem Ich)[8] immer stärker in Erscheinung tritt und der Globalisierung als Effekt zugerechnet wird? Wie nehmen Kunstinstitutionen dagegen die langsameren, kritischen Kulturtransformationen auf, die mit derlei transnationalen, entnationalisierten und globalen Entwicklungen einhergehen? Wo wird heutzutage über den Status eines Kunstwerks in letzter Instanz entschieden, wenn sich allenthalben die Optionen vermehren und die Maßstäbe verschieben und damit auch die Kuratorentätigkeit verändern, sei es in Museen und bei Ausstellungsprojekten, sei es in Medien, Katalogen, Kunstgeschichtsschreibung oder auch in kommerziellen Galerien und Auktionshäusern, bei privaten Sammlungen und informellen Kunstprojekten? Solche Fragen können nur die kritische Bruchstelle markieren, der wir uns in den allseits proliferierenden Systemen zeitgenössischer Kunst heute gegenübersehen. Dabei registrieren sie zugleich, daß der sich ständig ausweitende Raum der zeitgenössischen Kunst im Grunde ungesichert ist und in seinem Wandel komplexen Übersetzungs- und Deutungsmechanismen folgt, verbunden mit veränderlichen institutionellen Formen

---

[8] *Manuel Castells*, Der Aufstieg der Netzwerkgesellschaft. Teil 1 der Trilogie: Das Informationszeitalter, *Opladen* 2001, S. 3.

(wofür im Feld der Kunst das Museum und die Akademie nur die beiden bekanntesten Beispiele sind). Wenn daher die Tatsache der Globalisierung, wie oft behauptet, die autoritären Vorgaben einer institutionalisierten Moderne aushebelt und statt dessen eine Vielfalt anderer künstlerischer Konzepte, Praktiken und Produktionsweisen mobilisiert, zeigt sie uns nur mit besonderer Schärfe eine zentrale Problematik, die das generelle Unbehagen an der gegenwärtigen Kunstausübung einer ganzen Reihe von Protagonisten – Kuratoren, Ausstellungen, Museen, Sammlern, Medien und Märkten – reflektiert und bricht.

Einige der hier zugrundeliegenden Probleme, die an der Schnittstelle von globalisiertem Kapital- und Kunsttransfers greifbar werden, will ich im weiteren erkunden. Dabei sollen mich vornehmlich Art und Aufgabe von Museen und Großausstellungen beschäftigen. Dazu will ich zunächst drei umfangreiche Felder in den Blick nehmen – den Markt, die Institutionen und die Medien–, um deren Einfluß auf eine Reihe von nachgeordneten System innerhalb zeitgenössischer Kunstkontexte – wie Ausstellungsmodelle und Kuratorenfunktion, Praktiken und Episteme der Kunst heute – zu untersuchen. Diese Analyse wird im weiteren zu beschreiben helfen, wie sich jedes dieser Systeme und Subsysteme in das gegenwärtige gesellschaftliche, kulturelle und politische Klima einfügt, in dem die Kunst fungiert. Schließlich soll der letzte Teil meines Beitrags sich einer theoretischen Reflexion auf die Moderne widmen.

Großausstellungen und Museen als transnationale globale Formen

Ich beginne mit einem allgemeinen Blick auf internationale Großausstellungen von zeitgenössischer Kunst und auf die Diskurse, die sich neuerdings mit deren Ausweitung befassen. Im Sommer 1997 nahm ich an einer dreitägigen Konferenz über internationale Ausstellungsprojekte und Biennalen teil, die von der Rockefeller Foundation und von Arts International (die beide ihren Hauptsitz in New York haben) ausgerichtet wurden. Offenbar war dieses Treffen in der stillen Hoffnung einberufen worden, sich endlich einmal über jene kritische Verschiebungen und strukturelle Brüche zu verständigen, die in letzter Zeit im Zusammenhang mit Großausstellungen und ihren globalen Dimensionen hervorgerufen worden sind. Konferenzort war eine wunderschöne Villa, gelegen auf einem kleinen Felsgipfel oberhalb der norditalienischen Kleinstadt Bellagio am Comer See mit Blick auf die italienischen Alpen am Horizont: ein erbaulicher Ort zur beschaulichen Einkehr und gründlichen Reflexion über die Mühsal der zeitgenössischen Kunst und die bedrohlich wuchernde Weltkarte (wie manche meinten) des internationalen Kunsttransfers. Allein die Vorstellung von solchen Wucherungen scheint mir bereits höchst kennzeichnend zu sein für jene Unordnung, die über Denksysteme, die einst den westlichen Imperialismus felsenfest gründeten, kommen mußte, sobald sie kritischer Einschätzung durch andere Wissenssysteme ausgesetzt sind. Dennoch ziehe ich es vor, hier weder von Wucherungen noch von Unordnung zu sprechen, sondern von der Transnationalisierung, Translokalisierung und Entnationalisierung der zeitgenössischen weltweiten Kunstszene. Diese zeigte sich bereits sehr klar in der Zusammensetzung der Konferenzteilnehmer und Redner, die aus Sao Paolo, Venedig, Istanbul, Dakar, Perth, Pittsburgh, Costa Rica, Havanna, Austin, Sydney, Bangkok, Johannesburg und vielen anderen Orten kamen.

Zentrales Anliegen der Konferenz war es, Fragen und Forderungen zu bedenken, mit denen kulturelle und künstlerische Produktionen in dem Maße konfrontiert sind, wie ihnen der sichere Boden lokaler Bezugsgrößen (wie der des Nationalstaats) entzogen wird und sie zunehmend zu transnationalen Projekte werden. Und hier lege ich Wert auf die Feststellung, daß solche Projekte durchaus nicht nur künstlerischer, sondern ebenso politischer, gesellschaftlicher oder wirtschaftlicher Art sind. Die Herausbildung einer fortschreitenden Front künstlerischer Strategien und kuratorischer Konzepte, die diesen Wandel der globalen kapitalistischen und medialen Logik zu begreifen suchen, erfordert zugleich spezifische Analysemuster, um deren Bedeutung kritisch zur Geltung zu bringen und die komplizierte Dialektik zwischen Globalisierung und jenem langen, auf Marktökonomie ausgerichteten Modernisierungsprozeß umzudeuten, der vielen Entwicklungsländern seit den frühen Jahren ihrer Dekolonisierung aufgenötigt worden ist. Was eine solche Analyse insbesondere erfassen will, ist der Einfluß der Gegenwartskunst auf institutionelle Praktiken in westlichen wie nicht-westlichen Ländern, während sie ins Feld des neoliberalen und globalen Marktes expandiert.

Ein wesentlicher Punkt, der die Konferenzdebatten dominierte, war das Verhältnis von Multikulturalismus und den multi-ethnischen Identitätsdiskursen der Metropolen zu den diversen Lokalkulturen, die außer durch Macht- und Produktionsbeziehungen oder durch die Verteilungslogik des Kapitals kaum solche kosmopolitischen Vernetzungen aufweisen. Schließlich wurde diskutiert, welche räumlichen und zeitlichen Disjunktionen das Projekt der Moderne fundamental bedingt haben und insbesondere in den unterschiedlichen Deutungsmustern kolonialer und postkolonialer Diskurse zum Ausdruck kommen. Kurz, es war eine seltene Gelegenheit, zahlreiche strittige und entscheidende Fragen zum Selbstverständnis von Kunst, Ausstellungen, Museen und Akademien in der heutigen Welt zu erörtern und deren vielfachen Verschränkungen mit transnationalen Transformationsbewegungen nachzugehen. Ein definitives Konferenzergebnis, so viel sei gesagt, wurde nicht erzielt – wenn man einmal davon absieht, daß wir letztlich alle in dem Vorsatz übereinkamen, uns schon bald und unbedingt erneut

zu treffen. Und tatsächlich haben wir uns wieder und wieder versammelt, währenddessen sich die Spirale immer neuer Biennalen oder Biennale-ähnlicher Veranstaltungen immer weiterdreht und immer weitere globale Kreise zieht. Wie viele solcher Großausstellungen gegenwärtig unternommen werden, will ich lieber gar nicht nachzählen, aber ihre Zahl muß in die Hunderte reichen.

Aufgrund solcher Expansionsbestrebungen und aufgrund eines schier unersättlichen Hangs, noch die entlegensten künstlerischen Ausdrucks- oder Produktionsformen zu integrieren, bieten Biennalen nicht nur einen beispielhaften Ort kultureller Übersetzung und transnationaler Begegnung zwischen Künstlern, Kunstmärkten, Institutionen und ihren diversenen Funktionären, sondern auch dessen Kehrseite: Sie sind ein Markt- und Schauplatz des Spektakels, das ihr Verhältnis zur Kunst neuerdings bestimmt. Eine derartige Tendenz zum Spektakulären und damit zum Eingang in die Logik dessen, was Horkheimer und Adorno den »Kulturbetrieb« genannt haben, ist gewiß kaum zu bestreiten. Dennoch ist damit nicht alles gesagt. Denn zugleich sollten wir der Tatsache Rechnung tragen, daß bei weitem nicht alle Biennalen in der Logik des Spektakels operieren. Selbst wenn sie dies jeweils anstrebten, setzen häufig schon die ökonomischen und institutionellen Zwänge, denen sie jeweils unterliegen, dem Wunsch nach spektakulärer Wirkungsmacht eine klare Grenze. In Wahrheit sind die meisten Biennalen, insbesondere wenn sie sich spezifischen künstlerische Kontexten zuwenden, mit geringen Budgets ausgestattet und fungieren als bescheidene Projekte. In diesem Rahmen bewegen sich auch die Ausstellungsstücke üblicherweise in bescheidenerem Maßstab: Es sind überwiegend transportable und auf intime Wirkung angelegte Objekte, während die Präsentation aufwendiger und ortsspezifischer Installationen in solchen Ausstellungen zumeist unbeholfen und unpassend wirkt. Aber auch mit diesen Differenzierungen gewinnen wir noch immer kein klares Bild davon, was den rasanten Anstieg internationaler Großausstellungen motiviert hat, deren Hauptmerkmal in der Heterogenität der Strategien und Objekte, die sie versammeln, zu liegen scheint.

Einige der Gründe, warum an dieser historischen Schnittstelle eine neue Globalkultur an Biennalen aufgekommen ist, möchte ich

im weiteren untersuchen. Ich werde mich kurzfassen und deshalb die Auffassung, nach der Biennalen neue Abkömmlinge vom alten Stamm der Weltausstellung sein sollen, weitgehend ausblenden. Ebenso wenig werde ich auf ihre mögliche Vorgeschichte in den Ansammlungen der sogenannten Wunderkammern eingehen, wie sie manchmal behauptet wird. Mein Interesse gilt ausschließlich der gegenwärtigen historischen Situation. Warum also Biennalen?

Geschichte und Trauma

Mit Ausnahme der Biennale in Venedig und der Carnegie International in Pittsburgh handelt es sich bei den meisten, wenn nicht allen zyklisch veranstalteten Großausstellungen, die derzeit existieren, um Nachkriegsgründungen. Daher hat mich schon länger die Frage beschäftigt, ob und inwieweit das Projekt, solche Schauplätze zur Kunstpräsentation einzurichten, auch als Teil einer Strategie gesehen werden kann, einen traumatischen historischen Umbruch zu bewältigen. Die Documenta und – um jüngere Beispiele zu nennen – die Kwangju Biennale in Korea wie auch die Johannesburg Biennale in Südafrika legen dies besonders nahe. Denn die Gründung dieser drei Institutionen spiegelt sehr präzise die politischen und sozialen Übergangsperioden der jeweiligen Länder wider, in denen sie angesiedelt sind. Im Fall der Documenta lag das kritische Bestreben in dem Versuch, Deutschlands zerstörter Zivilgesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eine Basis zu verschaffen und einige der künstlerischen und intellektuellen Verbindungslinien wiederherzustellen, die durch die Pogrome der Nazi-Zeit gewaltsam abgeschnitten wurden, als viele der wichtigsten Denker und Leitfiguren der Avantgarde ins Exil und in den Tod getrieben wurden. Die Biennalen in Kwangju und in Johannesburg wurden ebenfalls zu Zeiten kritischer Übergangsphasen in der koreanischen bzw. südafrikanischen Geschichte gegründet. In Korea war es die Rückkehr zur Demokratie nach langen Jahren der Militärdiktatur, in Südafrika das Ende der Apartheid, das den Ausschlag und Antrieb gab, der ganzen Welt zu bezeugen, wie politische Transformationen auch die künstlerische Phantasie zur Grundlagenarbeit am neuen

Selbstverständnis der Gesellschaft und ihrer Bürger als wesentlichen Bestandteil einbeziehen und herausfordern.

Modernität und Modernisierung

Kürzlich mußte ich in einem Barbershop in Brooklyn, New York, eine Weile warten, bis ich an der Reihe war. Da fiel mein Blick zufällig auf ein Poster, das dort an der Wand hing. Unter der Schlagzeile »Schwarze Erfinder« bot es eine umfassende Übersicht, in der alle nur denkbaren Erfindungen, vom Zahnstocher und Bügelbrett bis zu Stabilisatoren für die Space Shuttle, Flugzeugmotoren, Computer Hardware usw. aufgelistet waren. Doch was mir vor allem auffiel, waren die ersten vier Einträge der Liste, nämlich: »Kultur = afrikanisch«, »Alphabet = afrikanisch (ägyptisch)«, »Schrift = afrikanisch (ägpytisch)«, und »Papier = afrikanisch«. Nachdem ich mittlerweile zwanzig Jahre in den Vereinigten Staaten lebe, sind mir die Strategien einigermaßen vertraut, mit denen viele Afroamerikaner als Reaktion auf ihre Marginalisierung im westlichen Diskurs ihr kulturelles Selbstwertgefühl aufbauen und behaupten. Seit den Tagen der Sklaverei, über die Höhepunkte der Bürgerrechtsbewegung bis hin zur Black Power Movement wird dieser Kulturkampf um afrikanisch-amerikanische Wert- und Geltungsansprüche immer auch auf dem Schlachtfeld einer problematischen Konstruktion von Ursprungsidelologie ausgetragen. Angesichts der fundamentalen geschichtlichen Spaltung zwischen den Vereinigten Staaten und ihren schwarzen Bürgern war das Poster daher nicht gerade überraschend. Allerdings scheint mir die geschickte Art bemerkenswert, in der hier gleich die ersten Einträge die Grundbedingungen aller sozialen Sichtbarkeit in wissensbasierten Gesellschaften beanspruchen. Denn wenn Afrika als Ursprungsort der Zivilisation gelten soll, wo die Kultur, das Alphabet, die Schrift und das Papier erfunden worden sind, dann muß hier auch die Basis für die ontologische Konstruktion von Modernität schlechthin zu finden sein, die durch weitere Erfindungen auf der Grundlage von Kultur, Alphabet, Schrift und Papier erst möglich wurde. So grobschlächtig und hochtrabend diese Liste auch

erscheinen mag, ihre Anmaßung deckt sich fast vollständig mit der Überheblichkeit westlicher Denktraditionen, wenn sie alle Dimensionen der modernen wissensbasierten Gesellschaft ausschließlich auf Ursprünge in der europäischen Vorstellungskraft zurückführen wollen. Damit findet sich hier also ein offensichtliches Beispiel für eine weitere Antinomie der globalen Kultur in der Auseinandersetzung um kulturelle Legitimation.

Wer nun versucht, solchen ideologischen Auseinandersetzungen auf den Grund zu gehen und hinter ihnen die Vorgeschichte und Geschichte der modernen Welt zu eruieren, wird mit Erstaunen feststellen, daß alle historischen Legitimierungstexte durch vorsätzliche Einbindung und Marginalisierung eines anderen ebenso festgeschrieben werden wie durch die Opposition dagegen durch anti-hegemoniale Kräfte. Ich will mich daher zu der Auffassung bekennen, daß der westliche Imperialismus und Kolonialismus entscheidend dazu beigetragen haben, wie die aus westlicher Perspektive randständigen Kulturen und Gesellschaften in ihrer antagonistischen Stellung gegenüber europäischen Eroberungs- und Herrschaftsbestrebungen differenziertere Erzählungen der menschlichen Lebenswelt fortschreiben. Da wir den Ausgangspunkt hierzu im Barbershop in Brooklyn gefunden haben, will ich vorerst im zeitgenössischen und kosmopolitischen Westen bleiben und bedenken, wie dieser Antagonismus sich heute aus der Perspektive von jemandem wie Jürgen Habermas darstellt. Im zweiten Band seiner *Theorie des kommunikativen Handelns* bietet Habermas nämlich sehr klarsichtige Ausführungen zu der Frage nach institutionell bestimmten Kulturauffassungen. Dort heißt es:

»In den entwickelten Gesellschaften des Westens haben sich in den letzten ein bis zwei Jahrzehnten Konflikte entwickelt, die in mehreren Hinsichten vom sozialstaatlichen Muster des institutionalisierten Verteilungskonflikts abweichen. Sie entzünden sich nicht mehr in Bereichen der materiellen Reproduktion, sie werden nicht mehr über Parteien und Verbände kanalisiert und sind auch nicht mehr in Form systemkonformer Entschädigungen zu beschwichtigen. Die neuen Konflikte entstehen vielmehr in Bereichen der kulturellen Reproduktion, der sozialen Integration und der Sozialisation; sie werden in subinstitutionellen, jedenfalls

außerparlamentarischen Formen des Protests ausgetragen; und in den zugrundeliegenden Defiziten spiegelt sich eine Verdinglichung kommunikativ strukturierter Handlungsbereiche, der über die Medien Geld und Macht nicht beizukommen ist. Es geht nicht primär um Entschädigungen und Restituierung gefährdeter, oder um die Durchsetzung reformierter Lebensweisen. Kurz, die neuen Konflikte entzünden sich nicht an *Verteilungsproblemen*, sondern an Fragen der *Grammatik von Lebensformen* (Hervorhebung J.H.).«[9]

Mit Habermas können wir demnach die zweite Antinomie als etwas verstehen, das in kultureller Pluralität, Differenz und Fragen nach der »Grammatik von Lebensformen« begründet liegt. Damit stellen wir auch fest, daß die Dekolonisierung – innerhalb jenes weiteren Diskurses von Repräsentationsmacht – die klassischen Handlungsanweisungen für internationale und globale Kuratorentätigkeit verkompliziert und so auch die Arbeit der Kunstgeschichtsschreibung in ihrer Wechselwirkung mit Institutionen wie dem Museum, der Akademie und der Konzeption einer idealen Öffentlichkeit vor neue Herausforderungen gestellt hat. Die Dekolonisierung verschiebt und verändert die Prioriäten, die den produktiven und repräsentativen Werten zugemessen worden sind wie auch den unterschiedlichen Objekten, Texten oder Bildern der westlichen Moderne in der Kunst. Mit der Dekolonisierung und dem Aufkommen postkolonialer Staaten sowie der Migration vieler ihrer Bürger in weit entfernte Orte dieser Welt hat sich eine neue Figur des modernen Subjekts deutlich herausgebildet, das im globalen Netz der Metropolen zirkuliert und allein durch seine Gegenwart die Konzepte der Aufklärung wie liberté, egalité und fraternité in Frage stellt.

Der Druck zur Modernisierung und zur Entwicklung nicht nur eines staatlichen Überbaus, sondern auch einer kulturellen Basis hat dem postkolonialen Staat gewissermaßen die Handreichung geboten, seine Positionierung als peripheres Konstrukt hinter sich

---

[9] *Jürgen Habermas*, THEORIE DES KOMMUNIKATIVEN HANDELNS, BD. 2: ZUR KRITIK DER FUNKTIONALISTISCHEN VERNUNFT, 4. *durchgesehene Aufl.*, Frankfurt/M. 1987 (1993), S. 576.

zu lassen. Denn Modernität schlechthin wie auch der Vorsatz, sie zu erlangen und alle Rückständigkeit zu überwinden, haben stets das stillschweigende Einverständnis begründet, sich zu verwestlichen und im Namen von Fortschritt, institutioneller Entwicklung und Technologieimport den Anschluß an ein neokoloniales Projekt zu suchen. Im Lichte dieser doppelten Bewegung zwischen Modernität und Modernisierung lassen sich auch einige der genannten Großausstellungen und Museumsprojekte begreifen. Ein schlagendes Beispiel dafür bietet die Sao Paolo Biennale. 1952 erstmals veranstaltet und von einem Angehörigen einer italienischen Einwandererfamilie begründet, war sie ganz dem Vorbild der Venedig Biennale verpflichtet und darauf angelegt, einem sich modernisierenden Brasilien die Ikonographien und Innovationen der westlichen Kunstavantgarde zu vermitteln, dabei auch historische Meisterwerke der europäischen Kunst ins Land zu holen und so eine vermeintliche kulturelle Kontinuität und geistige Nachbarschaft zwischen Brasilien und Europa zu dokumentieren. Die Behauptung dieser kulturellen Kontinuität und geistigen Nachbarschaft ist insofern bemerkenswert, als der Biennale-Gründer sein Land damit Seite an Seite mit führenden Bildkulturen präsentieren und Brasilien so von anderen lateinamerikanischen Ländern bewußt abgrenzen wollte.

Die Funktion von Großausstellungen und Museumskomplexen läßt sich auch danach beurteilen, in welcher Weise sie Diskurse von Modernität und Modernisierung im Hinblick auf Gebrauchs- und Tauschwerte mobilisieren. Sogar im Westen sind viele Großausstellungen davon nicht ausgenommen. In jüngster Zeit finden sich Beispiele dafür, wie die Herausbildung einer Globalkultur selbst noch in peripheren Orten des europäischen Superstaats inszeniert werden muss, etwa bei der Manifesta oder in der Idee einer sogenannten »Europäischen Kulturhauptstadt«. Nicht anders als bei den Olympischen Spielen bewerben sich hier Städte darum, führenden Göttern der künstlerischen und kuratorischen Avantgarde eine Heimstatt bereiten zu dürfen. Und so liegt auch der Impetus zu etlichen internationalen Großausstellungen nicht unbedingt darin, dem lokalen Publikum dadurch ein reicheres und komplexeres Verständnis künstlerischer Bewegungen zu vermitteln, daß

Formen und Konzepte international beachteter Kunstproduktion vorgestellt und in Dialog gebracht werden, sondern schlicht, einen unbedingten Willen zur Globalität zu verkünden. In dieser Weise versuchen solche Ausstellungen Orte, die in der Kulturproduktion und deren institutioneller Darbietung ansonsten unbedeutend sind, ins Rampenlicht der internationalen Kunstszene zu rücken. Modernität und Modernisierung bedeuten hier, eine größere Nähe zur institutionellen Patronage durch internationale Kunstkreise herzustellen, deren Sprache zu gebrauchen lernen, ihren Mehrwert abzuschöpfen und schließlich die Peripherie zum genuinen Ziel- und Fluchtort der Kunstmoderne zu erklären und als solche zu vermarkten. Auf die vielfältigen Verbindungen derartiger Projekte zur lokalen Wirtschaft, zum Tourismus, zu Wiederbelebungsversuchen von Regionalentwicklung und Nationalismus usw. will ich hier nicht weiter eingehen, doch es versteht sich, daß dies alles Teil des komplexen Funktionsgefüges ist, das internationale Großausstellungen oder die Neueinrichtung von Museen ausmacht.

Die diasporische Öffentlichkeit ausspielen: Mobilität, Medien und die Nähe zum Westen

Auch wenn manche Institutionen für internationale Kunst der Gegenwart vom Drang nach Modernität und Modernisierung getrieben sind, wäre es gleichwohl verfehlt, sie generell und besonders diejenigen, die außerhalb der großen industriellen Zentren des Westens angesiedelt sind, einfach als Abklatsch und Imitation eines authentischen Originals anzusehen, das im Westen zu finden sei. Allein die Vorstellung einer Nähe zum Westen ist bereits strategisch, denn einerseits fungiert sie innerhalb jener dialektischen Arena der Machtverhältnisse, die den Diskurs der Kunstmoderne in seiner Entfaltung kennzeichnen, und bildet andererseits doch eine höchst zweischneidige Waffe. Sie trennt das revolutionäre und emanzipatorische Potential, das postkoloniale Kritik gegen die großen Herrschaftserzählungen aufbringt, von der nationalistischen Rhetorik, die auf Tradition und Authentizität setzt. Aus dem bisher Diskutierten wird so in aller Deutlichkeit ersichtlich, daß

die Peripherie nicht schlicht und einfach absorbiert und internalisiert, was sie nicht brauchen kann. Ebensowenig verwirft sie ihre eigene kritische Potenz, indem sie sich dem Regelwerk eines westlichen Zentrums unterwirft. Was vielmehr im Gefolge der Globalisierung von Kultur und Kunst als postkoloniale Antwort hervorgebracht worden ist, stellt eine neue Art von Raum dar und bietet einen Diskurs öffentlicher Anfechtungen, der nicht allein aus Widerstand entspringt, sondern auf einem Ethos der Dissidenz gründet. Dies ist der Grund, warum postkoloniale Theorie bei all ihrer diskursiven Nähe zu westlichen Denksystemen die Dissidenz in Agenz überführt, d.h. historische Handlungsmöglichkeiten zu durchgreifender Veränderung entwickelt und so in die Lage versetzt wird, westliche Erkenntnisgrenzen und Widersprüche aufzudecken.

Dies läßt sich wie folgt veranschaulichen. In seinem Buch *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* hat Arjun Appadurai den Prozeß, den ich als Diskurs öffentlicher Anfechtungen bezeichne, sehr viel eingängiger beschrieben und als Geschichte eines weit verzweigten globalen Kulturnetzwerks entfaltet, bei der die Massenmobilität ebenso wie die Vermittlungsleistung durch Massenmedien als Paradigmen von Globalität und Lokalität fungieren. Er schreibt:

»So wie mit der Vermittlung steht es auch mit der physischen Bewegung. Die Geschichte der Massenmigration (sei sie freiwillig oder erzwungen) kann kaum als ein neuer Aspekt der Menschheitsgeschichte bezeichnet werden. Wenn sie jedoch dem reißenden Strom massenhaft vermittelter Bilder, Texte und Sinneseindrücke gegenübergestellt wird, erhalten wir eine neue Anordnung von Instabilitäten bei der Entstehung moderner Subjektivitäten. Wenn türkische Gastarbeiter in Deutschland türkische Filme in ihren Wohnungen sehen, Koreaner in Philadelphia 1988 die Olympischen Spiele aus Seoul über Satellitenversorgung aus Korea verfolgen und pakistanische Taxifahrer in Chicago Kassetten mit Predigten hören, die in Moscheen in Pakistan oder im Iran aufgenommen wurden, dann beobachten wir ein Aufeinandertreffen sich bewegender Bilder und de-territorialisierter Betrachter. Diese schaffen das Phänomen diasporischer öffentlicher Sphären, die solche Theo-

rien durcheinanderbringen, die von der fortgesetzten Bedeutung des Nationalstaats als Schlüsselfigur wichtiger sozialer Veränderungen abhängig sind. [...] In diesem Sinne treffen sich sowohl Menschen als auch Bilder oft in nicht vorhersagbarer Weise, außerhalb heimischer Sicherheiten und des sanitären Kordons lokaler und nationaler Medienwirksamkeit. Diese bewegliche und nicht vorhersagbare Beziehung zwischen massenhaft vermittelten Ereignissen und einem Migrationspublikum definiert das Herzstück der Verbindung zwischen Globalisierung und Moderne.«[10]

Was genau meint Appadurai, wenn er von diasporischen Öffentlichkeiten spricht? Wer oder was ist die Öffentlichkeit, von der hier die Rede ist? Stellt uns nicht bereits das Konzept von Diaspora als historischer Voraussetzung der globalen Kulturbewegungen und ihrer medialen Vermittlung vor eine weitere Antinomie in der Dialektik zwischen Tradition und Moderne, vor allem wenn die diasporischen Kulturen sich auf dem Boden anderer festgefügter Werte heimisch machen? An diesem Punkt komme ich noch einmal auf die Szene im Barbershop in Brooklyn zurück, jetzt aber im Hinblick auf ihre Vervielfältigung, d.h. weniger was ihre Austreibung von Sklaverei und Zwangsarbeit betrifft, als vielmehr ihre Einschreibung in und Passage durch die globale Szenerie von kultureller Übersetzung. Der Barbershop in Brooklyn bildet heute selbst einen Ort der diasporischen Öffentlichkeit, denn er ist eine neue transnationale Lokalität, bestimmt durch Netzwerke von Wissen, Arbeit (intellektueller wie manueller), Handel, Tourismus, Einwanderung, Technologie und Finanztransfer. Hier wird die

---

[10] Arjun Appadurai, MODERNITY AT LARGE: THE CULTURAL DIMENSION OF GLOBALIZATION, Minneapolis, London 1996, S. 4 (Übersetzung des Zitats aus dem Englischen von Jenny Gaschke). Appadurais Einlassung mit migratorischen Zuschauerschaften durch die Figur des mobilen Betrachters, dessen Begegnung mit der objektiven Wirklichkeit immer schon durch die Filter globaler Technologien vermittelt ist, entspricht weitgehend den Beobachtungen über Subjektivität und Modernität, die Manuel Castells gemacht hat. In den konventionellen Erzählungen der Globalisierung sieht Castells einen »tiefen Riß zwischen einem abstrakten, universalen Instrumentalismus und historisch verwurzelten partikularen Identitäten.« Aufgrund dieser Spaltung gehen die Koordinaten von Identität und Subjektivität in die Polaritäten zwischen Mobilität und Mediation ein – eine Position, die Castells als einen »bipolare Gegensatz zwischen dem Netz und dem Ich« ansieht (Castells, S. 3).

diasporische Öffentlichkeit kenntlich: Sie berichtet von den Reiserouten der spezifischen Modernität des 20. Jahrhunderts und beschreibt zugleich neue Wege und Konzepte einer Translokalisierung und Transnationalisierung von Kultur, wie sie in den Globalisierungsprozessen des 21. Jahrhunderts statthaben. Die diasporische Öffentlichkeit bietet somit das beste Beispiel dafür, was Nestor Garcia Canclini in seiner Studie *Hybrid Cultures* als die Strategie bezeichnet, Modernität zu betreten oder zu verlassen. Diese Hin- und Herbewegung versetzt Michel de Certeaus »Alltagsnutzer« in die Lage, sich als Agens zu erfahren und von dieser Position Gebrauch zu machen.[11]

Das Diasporische ist es daher, was in der Spätmoderne alle transnationalen, transkulturellen, postkolonialen und globalen Auffassungen gegenüber Konzeptionen wie Identität, Kultur, Nationalität und Staatsbürgerschaft ausmacht. Es postuliert eine ergebnisoffene Verhandlung mit einer Vielzahl institutioneller Produktionen wie privater Erfahrungen mit professionellen wie persönlichen Identitätsmodellen. Durch seine Drehungen und Wendungen zwischen Unbestimmtheit, Kontingenz und Indigenität führt das Diasporische auf paradoxe Weise vor, was die Grenze des Identitätsdiskurses und was das Schicksal aller Leitkulturen ist,[12] wenn in Folge weltweiter Massenmobilität Menschen ihre Herkunft, Nation, Volkszugehörigkeit, Ethnizität und Kontinente migratorisch überschreiten, während sich zugleich alle Formen von migratorischem Wissen und kultureller Ikonographie, von zeitgenössischen Kunstwerken und Subjektivitäten wie auch die Netzwerke ihrer Verteilung, Vermittlung und Deutung verschieben.

---

[11] *Vgl. Néstor García Canclini*, HYBRID CULTURES. STRATEGIES FOR ENTERING AND LEAVING MODERNITY, Minneapolis, London 1995.

[12] Dies bezieht sich auf eine Kontroverse, die unlängst in der Bundesrepublik Deutschland ausgetragen wurde: Ein deutscher Parlamentarier trat dafür ein, daß Einwanderer, wenn sie die deutsche Staatsbürgerschaft erwerben wollen, sich in den Rahmen deutscher Kultur einfügen und integrieren sollten und dazu die deutsche Kultur sozusagen als dominante Leitkultur annehmen müßten. Im Grunde genommen bedeutet dies, daß jeder Einwanderer, ganz gleich aus welchen kulturellen Kontexten er stammt und worauf sich bisher seine Selbstwert- und Identitätsvorstellung gründen, diese künftig unterdrücken und dem Vorbild einer deutschen Leitkultur unterordnen müsse.

Wenn ich mich hier dem Konzept einer diasporischen Öffentlichkeit etwas eingehender widme, dann nur um zu zeigen, wie eng es mit den Bedingungen des Globalen verknüpft ist und zwar auch dann, wenn es dessen andauernde Widersprüche und Antagonismen figuriert, zumal in der Art, wie es Fragen von Zentrum und Peripherie, lokal und global, national und regional, Aufklärung und Rückständigkeit, Mobilität und Stabilität, Bürgerlichkeit und Subjektivität, Kosmopolitismus und Provinzialismus darin positioniert. Ein Sichtfeld, wo man diesen Widersprüchen und Antagonismen vielfach begegnet, ist der gesellschaftliche, politische und kulturelle Raum der globalen Stadt. In dieser Weise aus den räumlichen und zeitlichen Verwirrungen der globalen Stadt hervorgegangen, wird die diasporische Öffentlichkeit selbst zum Ort, an dem die Problematik einer Übersetzung von Kultur aufkommt. Im steten Bestreben nach kritischer Konkretisierung von neuen Formen experimenteller Produktion, konfrontiert uns kulturelle Übersetzung immer wieder mit einem Neuanfang in der globalen Gegenwart, bei dem die Vergangenheit weder ein fremdes Land noch einfach die authentische Bezeichnung für den Ursprung ist. Auf diesem Hintergrund läßt sich denn auch sagen, dass das Aufkommen von Biennalen in der globalen Peripherie nicht einfach als Standardsignal eines Biennale-Syndroms beklagt werden sollte. Statt dessen wäre im Phänomen der Biennalen die Möglichkeit zu einem Paradigmenwechsel auszumachen, durch den wir als Zuschauer in die Lage versetzt werden, einer Vielzahl von Experimentalkulturen zu begegnen, ohne sie vollständig zu besitzen.

Spektakel, Zuschauerschaft und Großausstellungen

Wie verhält es sich aber mit dem Einwand, daß Biennalen und andere Großausstellungen ein Umfeld für spekulative und spektakuläre Kunstprojekte schaffen und die kritische Autonomie künstlerischer Praktiken dadurch untergraben, daß sie diese den Mächten des Marktes, der Ideologien und der Medien ausliefern? Dieser Kritik will ich auf zweifache Weise begegnen: einmal mit einem Konzept, das ich »strategische Globalität« nennen möchte, und zum anderen mit einem Konzept von Zuschauerschaft. Meiner

Argumentation liegt eine Lektüre von Guy Debords *Gesellschaft des Spektakels* zugrunde wie von Michel de Certeaus Konzept des »Alltagsnutzers« – nicht als passiven Konsumenten und Rezipienten von Kultur, sondern als Aktivisten und Agenten, dessen kritische Teilhabe an der Kultur die Komplexität ihrer Bedeutungen schärfer fokussiert. In seiner Studie über das Feld der kulturellen Produktion konstruiert Pierre Bourdieu das Feld der Kultur als einen Habitus, bei dem die Positionsnahmen von Nutzern und Produzenten ein starkes dialektisches System aufbauen, in dem sich die institutionellen, ideologischen, konzeptuellen und sonstigen Praktiken der Kultur darstellen. Auf der Basis dieser Annahmen will ich mich nunmehr der Frage des Multikulturalismus zuwenden als eines Moments, an dem die widersprüchlichen Bestrebungen von Nutzern, Agenten, Produzenten, Institutionen und Gemeinschaften zusammentreffen.

Bevor wir das multikulturelle Schreckgespenst jedoch näher anschauen, sollten wir zunächst der Frage nachgehen, ob und wie Kunstausstellungen als Spektakel gelten müssen. Es ist oft behauptet worden, daß der Hauptwert aller institutionalisierten Formen von Großausstellungen (wie Biennalen, Triennalen oder der Documenta ebenso wie Kulturhauptstädten, Kulturfestivals, Kassenschlagerpräsentationen von moderner und klassischer europäischer Kunst, ethnographischen Ausstellungen, Weltausstellungen etc.) ganz im Bereich des Spektakels und der Spektakularisierung von Kunst und Kultur angesiedelt sei, da sie einzig der Verbreitung und Reproduktion von Exzess zuarbeiten. Wenngleich dies sicherlich zutrifft, möchte ich dem doch entgegenhalten, daß solche Ausstellungen sich weniger an den idealen Betrachter richten, dessen Wahrnehmungsvermögen bereits in die institutionelle Logik der Zurschaustellung und Transformation eingeholt und assimiliert worden ist, sondern vielmehr an ein allgemeines Publikum, das in den fragmentierten Netzwerken des globalen Kulturtransfers eine unbekannte demographische Größe bildet. Diesen allgemeinen Betrachter sehe ich im Feld einer Zuschauerschaft bestimmt, das sich nicht innerhalb von Debords Kritik des Spektakels, sondern als neues Moment von zuschauendem Erleben durch Verbreitung und Vervielfältigung artikuliert.

So wird das allgemeine Feld der Zuschauerschaft zu einem

aktiven Feld von Alltagsnutzern, Agenten, Produzenten und Positionsnahmen im Kontext eines zeitgenössischen postkolonialen und postimperialen Dikurses und fügt ihm einen Betrachter neu hinzu, dessen Blick auf die gefleckte Leinwand der Moderne kontrahegemonial und kontra-normativ ist, statt einfach kontra-kulturell zu sein. In diesem Sinne unterscheiden sich denn auch postkoloniale Subjektansprüche (wie Multikulturalismus, Befreiungstheologie, Widerstandskunst, Feminismus und Queer Theory, Fragen des Third Cinema, der Anti-Apartheid, Umwelt- und Ökologiebewegungen, die Rechte indigener Völker, Minderheitenforderungen usw.) von dem hegemonialen Konzept einer totalitären Zuschauerschaft und brechen dieses auf. Damit kommen allerhand anti-hegemonialen Konzeptionen des Blicks zur Entfaltung, und es zeigt sich, in welcher Weise Vorstellungen von Kunst und Kultur im Gefolge der Globalisierung neu gefaßt und formuliert werden können, wenn sie aus den Zeitläuften der Gesellschaft am Ende der langen Periode des weltkapitalistischen Systems hervorgehen.[13]

Wenngleich der Tod des Multikulturalismus im Dienste einer höheren und stärker vorbildhaften »Leitkultur« vielfach gefeiert worden ist, sollten wir keinesfalls vergessen, daß es das multikulturelle Paradigma war, das den Raum (um diesen Ausdruck wieder zu benutzen) öffentlicher Anfechtungen und Verhandlungen einst erschloß und so die »grundsätzlich asymmetrischen Machtbeziehungen«, wie James Clifford sie bezeichnet, die in den meisten institutionellen Praktiken vorherrschten, erstmals in Frage stellte. Und trotz mancher Fehlleistungen des multikulturellen Diskurses ist sein ethisches Projekt zur Durchsetzung von Bürgerrechten, Anerkennung von Differenz, Toleranz und Respekt für andere Kulturen oder Lebensformen heute nach wie vor von Relevanz – und dies umso mehr, als nach dem 11. September ein Rückfall in jenen alten asymmetrischen Diskurs des Kampfes der Kulturen eingetreten ist. Auf der Höhe seiner Möglichkeiten ist Multikultura-

[13] *Vgl. dazu die wichtige Analyse dieser langen Periode von Fernand Braudel,* SOZIALGESCHICHTE DES 15.–18. JAHRHUNDERTS, *3 Bde., München 1985 (Bd. 1: Der Alltag; Bd. 2: Der Handel; Bd. 3: Aufbruch zur Weltwirtschaft).*

lismus integrativ und entdeckt die vielschichtigen sozialen und kulturellen Kartographien von Gesellschaften im Prozeß ihrer Globalisierung. Kunst- und Kulturdiskurse trennt er von der Nabelschnur, die sie vermeintlich an Ethnozentrismus bindet, und nötigt uns nachdrücklich zu der Erkenntnis, wie stark alle Austauschverhältnisse zwischen Kulturen stets in die Machtverhältnisse eingebunden sind. Und in diesem Kontext hat uns der Multikulturalismus-Diskurs denn auch gelehrt, daß Macht, wenn nationalistische Selbstentwürfe sie in Dienst nehmen, sogleich zum Instrument von Ausschluß- und Marginalisierungsmechanismen wird.

Im Zuge dieser Neubewertung der entstehenden Formen von Zuschauerschaft, die uns neuerdings kritischen Einblick in die historischen Bedingungen der Globalisierung bieten, möchte ich mit dem Hinweis auf die politische Imperialismuskritik schließen, wie Michael Hardt und Antonio Negri sie in ihrem Buch *Empire* unternehmen. Denn so läßt sich skizzieren, was ein neuer Horizont von Zuschauerschaft für nicht-nationalistische Kunst und Kultur wie auch für den Raum öffentlicher Anfechtungen und Verhandlungen bedeutet. In *Empire* argumentieren Hardt und Negri, daß die vormaligen Beziehungsfelder der gesellschaftlichen Produktion vom nationalstaatlichen Apparat und seinem imperialen Programm abgekoppelt worden sind. Damit sei ein neuer Herrschaftstyp in einem Machtsystem entstanden, das sie als »Empire« bezeichnen. Diese Bewegung nun mobilisiere die Kraft kritischer und anti-hegemonialer Gegenbewegungen, um über die Herrschaftsansprüche des Nationalstaats hinauszugehen, die dieser auf territoriale Autonomie und Selbstbestimmung, ökonomische Totalität und die Fähigkeit zu umfassender Kontrolle des gesamten Wirtschafts- und Kulturlebens erhebt. Weil dieses »Empire« keine Grenzen und Begrenzungen aufweist und alles umfaßt, was die Autoren die Raumtotalität nennen – d. h. daß es überall zu finden ist –, sind Gegenkräfte zu diesem schändlichen globalen Apparat nur in einer Widerstandslogik möglich, die sich außerhalb seiner Einflußsphäre manifestiert.

---

[14] Hard/Negri, S. 10.

Wenn es, wie in diesem epochalen Werk behauptet, zutrifft, daß die »nationalstaatliche Souveränität [...] für die Formen des Imperialismus, wie sie die europäischen Mächte die ganze Moderne hindurch ausbildeten, der Eckpfeiler«[14] war, wie können wir dann heute Großausstellungen, die noch immer unter dem Signum einer nationalstaatlichen Kulturzuschreibung operieren, angemessen einrichten? Ganz sicher fordert diese Frage mehr als eine einzige Antwort. Dennoch und bei allem Respekt für Hardts und Negris Analyse mag man eine solche Diskussion wohl mit dem Argument eröffnen, daß Großausstellungen die Idee des Globalen aus der Tradition jener imperialen und kolonialen Gesten von Differenzierung und Angleichung, von Absorption und Neuverteilung übernommen haben. Sie haben daher die differenzierten Positionen einer generellen Zuschauerschaft nicht ausreichend bedacht, die mit der Dämmerung des Nationalstaats gleichzeitig das Aufkommen des »Empire« signalisiert. Ebenso möchte ich behaupten, daß Debords Konzept einer »Gesellschaft des Spektakels« nur teilweise berücksichtigt, welche neue Herrschaftsmacht im Gefolge des »Empire« entsteht. In Debords Verständnis würde eine solche Herrschaftsmacht durch die Effekte des Kapitalismus, der immer nur neue Spektakel hervorbringt, sogleich eingeebnet. Alles, das gesamte gesellschaftliche Leben wäre demnach einem dichten Dunstkreis optischer Vermittlung unterlegen und immerfort von der bedrohlichen Maschinerie medialer Aufnahmen umstellt. Einerseits ist diese Logik des Spektakels, wie Debord richtig gezeigt hat, eine koloniale. Andererseits hat auch diese Lesart der symptomatischen Logik des Imperialdiskurses diesen nicht völlig hinter sich gelassen. Denn die Gesellschaft des Spektakels galt vornehmlich der negativen Dialektik, in der die Beziehungen von Produktion, Zirkulation, Dissemination, Rezeption und Akkulturation ihren Ausdruck finden, die dem europäischen Kulturfeld zugehören. Dabei wurde allerdings nicht gründlich genug untersucht, daß es diverse Kategorien des Spektakels gibt, deren jeweiligen Energien und Artikulationsweisen, um strategische Globalität in die Domänen kosmopolitischer Netzwerke und gesellschaftlicher Produktionsbeziehungen hineinzutragen, gänzlich anti-imperalistisch und anti-hegemonial sein können. Solche Strategien der Globalität füh-

ren den zeitgenössischen Kunst- und Kulturkartellen ganz neue Zuschauerverhältnisse zu, deren programmatische gesellschaftliche Differenzierung, politische Artikulation und kulturelle Spezifität das Konzept des Spektakels rekonfigurieren und es zum Ort neuer Machtbeziehungen sowie kultureller Übersetzungsarbeit machen. In dieser Hinsicht und Funktion scheinen mir jedenfalls einige der Großausstellungen besonders vielversprechend, vor allem wenn man sie in der Perspektive der Bachtinschen Karnevalisierung sieht. Die Leerstelle zwischen dem Spektakel und dem Karnevalesken ist der Raum, so meine ich, wo Ausstellungspraktiken im exemplarischen Widerstand gegen die fortschreitenden Depersonalisierungs- und Angleichungstendenzen des globalen Kapitalismus heute eine neue Logik zurückgewinnen können zur Verbreitung und Rezeption der visuellen Kultur unserer Gegenwart.

(Aus dem Englischen von Tobias Döring)

Mega Exhibitions and The Antinomies of a Transnational Global Form —— Okwui Enwezor

Lecture held at Humboldt-Universität zu Berlin on Dezember 4th 2001

World exhibitions glorify the exchange value of the commodity. They create a framework in which its use value recedes into the background. They open a phantasmagoria which a person enters in order to be distracted. The entertainment industry makes this easier by elevating the person to the level of the commodity.

Walter Benjamin, The Arcades project

Introduction

In the last few years a new figure of discourse that seeks to analyze the impact of global capitalism and media technology on contemporary culture, has asserted that the conditions of globalization produce new maps, orientations, cultural economies, institutional networks, identities and social formations, the scale of which not only delimits the distance between here and there, west and non-west, developed and underdeveloped, but also by the depth of its penetration embodies a new vision of global totality and concept of modernity that dissolves the old paradigm of the nation-state and instead has replaced it with the numbing logic of spectacular capitalism. In this sense Guy Debord was quite correct to think of capitalist logic and its effects on modern social relations as the "immense accumulation of *spectacles* (original emphasis)."[1] However, there are ways in which one can deviate from Debord's classic analysis on capitalistic spectacle by looking penetratingly at other discourses of spectacle that is the exact obverse of his conclusion, about which, this essay will address more later.

The putative discourse around globalization – particularly in relation to modern and contemporary art as they are embedded in museums, models of large scale international exhibitions, the culture industry[2], etc. – are carried through and through by the same systems of rationalization to be found in the neo-liberal market logic of spectacular capitalism. Such systems of rationalization not only have an economic dimension, they are also expressed within a political and cultural discourse of homogenization and integration of the dominant culture industry. It is here that models of large scale exhibitions and modern and contemporary museums have

[1] *Guy Debord*, THE SOCIETY OF SPECTACLE, *New York 1994, p.12*

come to see their programs and projects at global integration of recalcitrant modernity challenged. Such challenges have come to articulate the notion that the condition under which cultural and artistic productions today are made and the complexity of institutional discourses that mediate their circulation and insertion into broader global networks, face the risk of homogenization when placed, in toto within the ideology of global capitalism. On the other hand there is the view that sees in the globalization of contemporary art a great and necessary development of late modernity into a sphere of greater inclusion of artistic practices that extend the discourse of modernism. Such extension is also seen to mediate the historical relationship between the classical aesthetic language of high modernism of Europe and those other modernisms that offer a differential interpretation of what is modern in modern art.

Yet what this discourse has so far not made clear is: to what end? Or does the discourse around the globalization of art, museums, exhibitions, academies, universities, and their various industries return us to the cynical absorption and integration of a range of counter-hegemonic contemporary practices and cultures that seek to highlight the crucial factors of difference, experimental cultures, recalcitrant notions of art into an already well-honed

---

[2] For a more theoretically inflected discussion on the concept of the "Culture Industry" see Theodor Adorno, THE CULTURE INDUSTRY: SELECTED ESSAYS ON MASS CULTURE, London, New York 1991, p.98-106; see also Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, KULTURINDUSTRIE, AUFKLÄRUNG ALS MASSENBETRUG, in: MAX HORKHEIMER UND THEODOR W. ADORNO, DIE DIALEKTIK DER AUFKLÄRUNG. PHILOSOPHISCHE FRAGMENTE, 13. Aufl., Frankfurt/M. 2001, where the idea of "Culture Industry" was first introduced in their great study of mass culture. Here I refer then to the term "Culture Industry" to denote the mass phenomenon that seems currently to be overtaken museological presentation of art as travelling exhibition blockbusters of culture, that can have both a legitimate mass appeal and a specialized appeal to connoisseurs and scholars. The increase in museum attendance across all categories of museological practice may seem to bear this out. Following in the awake of the institutional success of art as part of the industry of mass culture and media, is the rise of curatorial programs in universities and specialized art academies. To be noted here of course, is the almost two decades of expansion that has led to the proliferation of international and local biennales as models of the commodity culture of global capitalism and its great appeal to the diffusion of artistic practice, with little heuristic function and content, but as pure visuality in relation to mass culture.

system of differentiation and homogenization? If we are to have any meaningful debate about the nature of this venture around globalization and art, we must do well to remind ourselves that the historical transformation currently underway must not simply be seen as merely a fanciful notion that impedes serious thinking about the very nature of art, but a transformation whose potential dehistoricizing, delegitimizing import is yet to be taken full measure of.

If globalization has opened up new axis of contestations in which a number of antinomies have become apparent, anti-globalization discourses, unlike the old debates of postmodernist critique of grand narratives, have supplemented a discourse that was always about the negotiation of knowledge and power with a radical rethinking of the deleterious effects of global capitalism's lack of recognition of such negotiations, especially within the field of art. According to Pierre Bourdieu, "The literary or artistic field is a *field of forces*, but it is also a *field of struggles* tending to transform or conserve this field of forces. The network of objective relations between positions subtends and orients the strategies which the occupants of the different positions implement in their struggles to defend or improve their positions (i.e. their position-takings), strategies which depend for their force and form on the position each agent occupies in the power relations [*rapports de force*] (original emphasis)."[3] Within the field of modern and contemporary art, we are locked in this tension of *rapports de force*.

Today anti-globalization has been derisively – often through ideological intentions – constructed as anti-modern, nationalist, anti-western, and archaic subaltern impulses. Conversely, any embrace of the potentialities of globalization as a means of broadening the space of international participation across a range of cultural, social, and political spheres has been decried as neo-liberal, capitalist attempt to assimilate into the west non-western spaces and subjec-

---

[3] Pierre Bourdieu, The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed, in: PIERRE BOURDIEU, THE FIELD OF CULTURAL PRODUCTION. ESSAYS ON ART AND LITERATURE, edited and introduced by Randal Johnson, New York 1993, p. 30.

tivities. Even where the spaces of inclusion are mutually and dialectically embraced across the borders of ethnic, racial, cultural, gender, and sexual difference, the pull and pressure to hold on to the coordinates and demands of certain identifications remain strong. For certain there are no easy answers to these oppositions. Still, it is possible to look at the issues, as I shall try to do in the rest of this essay, from the perspective of a number of structural and philosophical differentiations within which we can understand the current discourse of modernity, contemporary art and globalization.

There are two models of thinking about the present situation: on the one hand there is a vigorous expansion of museum and exhibition programs as well as academic curricula in order to rethink standard art historical views of modernism and contemporary art, as well as to integrate cultures hitherto thought marginal to the intellectual economy of western modernism. While on the other, there remains a staunch resistance to such a critical rapproachment between classical western modernity and their counterpart in developing material economies of the non-west. Recently, there has been several retreats into academic highhandedness, through specious historical denunciations on the matter of differential modes of modernity and contemporary artistic practices that strongly resist inclusion into the center of occidentalist discourse. Such denunciations have made their claims through recourse to what amounts to a theology of modernism propagated from the peculiar view of the western avant-garde, but without situating that avant-garde within the larger, complex political determinations of colonialism and imperialism that made it possible. Increasingly, a number of influential historians and journals, through recourse to notions such as medium specificity, post-mediumness, artistic autonomy, institutional critique, artistic particularity and so on have encouraged this occidentalist reiteration of modernity and art with very little said about the historical conditions around which art is produced and practiced throughout the entire modern period.

Yet it would be futile in this debate (without necessarily making any easy concession as to the value of the global) not to recognize that much of what has been constituted as the fact of

globalization, as the historical rupture par excellence has done little to understand those historical conditions under which the labor of art and culture is manifested. However, the presumption that globalization and its alliance with market liberalism and politics brings us further along the road in the long arduous march towards modernity is today kept in check by a number of oppositional activities and critical negotiations that have recently arisen to force new debates about its disciplinary and institutional efficacy. I shall mention only briefly two areas around which these debates are being waged: one is in the domain of cultural and social production of identity. The other in the political and economic arena of democratic rights, national sovereignty, and economic self determination.

For metropolitan audiences the most visible of the struggles around globalization is often seen in the mediated activities of a loose network of social movements, labour and environmental organisations, and NGOs (what I shall call the Porto Allegre contingent) and through anti-globalization marches such as those recently witnessed in Genoa, Seattle, Prague and Montreal.[4] But there are yet other views of such struggles, "third worldist" in their perspective, only nominally anti-global[5] and much more sophisticated in that they are much more embedded in historically determined analysis of global regimes and are above all concerned with questions of justice and socio-political-economic agency. This second phalanx of struggle attacks globalization from the point of view of its attempt at hegemonic control over vast areas and systems of production and knowledge (whereby those, Michel de

---

[4] Surely, Antonio Negri and Michael Hardt through their recent book EMPIRE have come to represent the fashionable theorists of this conjunction. See Michael Hardt and Antonio Negri, EMPIRE, Cambridge, Mass., London 2001.

[5] Here I wish to distinguish between the kind of resistance to globalization which is in relation to its current form, whereby the highly technological economies dictate the terms of global trade through forums they control, such as the International Monetary Fund, World Bank, World Trade Organization, etc. while developing economies wield little policy leverage in determining the course of their economies. It is to be noted that much of the developing economies's resistance to globalization is not anti-market in its position but against the policies of supranational global institutions imposition of stringent structural adjustment programs through such devices as Bretton Woods.

Certeau calls everyday users are systemically disadvantaged and deprived of the means to assert their agency).[6] If we add another point of view from the "third worldist" position we see the rigorous critique of globalization as anti-democratic, especially in its ideological support of forces of liberal market capitalism that continually seek to harness globalization's surplus value for ever increasing profit motive while failing the simplest test of citizenship, transparency, and ecological responsibility. Two examples are Ken Saro-Wiwa's MOSOP movement directed at the shameful conduct of Shell Petroleum in the oil fields of Nigeria and their complicity in the murder and intimidation, as well as the suppression of the democratic rights of their opponents; the other is the Union Carbide tragedy in Bhopal, India. There are in fact, countless examples that show clearly the horrific conduct of global corporatist exploitation of developing economies from the Nike's sweatshops to pharmaceutical's expropriation of indigenous knowledge without paying copyrights.

Within these debates therefore, it requires only a cursory probe to see that within the defining features of globalization, with its apotropaic promises, are inscribed a range of antinomies. Some of these antinomies are historical, based on a disequilibrium of power and material resources, while others are built around careful cultural reflexes that manifest themselves in the form of resistance to the hegemonic force of supranational global forums controlled by the forces of industrial and technological capitalism. It needs to be noted as well the degree to which resistance from within the institutions of the west to other forms of knowledge inscribe another level of antinomy. Likewise, the imagined community[7] of global culture, seen from the point of view new trans-

---

[6] See Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life, Minneapolis 1984.

[7] See Benedict Anderson's superb study of nationalism and the idea of community from its archaic, pre-modern sense to its modern incarnation through the formation of the nation-state and the concept of citizenship, which mixes both the archaic pre-modern aspect of community to the modern juridical conception of citizenship as political commitment and allegiance to a higher sovereignty. Benedict Anderson, Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London, New York 1996

national artistic communities, forms of global exhibition enterprises and museums; and telegraphed through the networks of global exchange and reception systems such as the media, is no less fraught with these antinomies, saturated as they are with forms of institutional governmentality that constantly obviate the possibility of interpretive regimes that can allow new insights of the cultural complexity of the global present to emerge within the spaces of art and culture.

But must contemporary culture and art and the discursive as well as the market-oriented sites in which they are produced, reproduced, marketed or exhibited be subjected to and put into the service of enunciating the radical shift in paradigm increasingly apparent in the complex systemic delocalizations of capital, labour flows, markets, technologies of communication and mediation (between the net and the self)[8] that globalization is said to have engendered? How do institutions of art integrate the slower, critical cultural shifts that arrive in the wake of these transnational, denationalised, global transformations? Where does the final arbitration about status of the work of art occur today, especially in view of the bourgeoning and ever diversifying range of options that exist in quite prolix forms of curatorial procedures in museums and exhibition spaces, media, catalogue historiography, commercial galleries and auction houses, private collections and informal economies of art? These questions serve to articulate the critical rift we are today witnessing within the proliferating systems of contemporary art. Equally, they reveal a space of instability as the contemporary art arena expands, tracing as they mutate the complex mechanisms of translation and interpretation that exist in the domain of various institutional forms of modern art (the museum and the academy being two longstanding examples). In the end, if the fact of globalization, as is often pronounced is the unhinging of the proscriptions of institutional modernism, by mobilizing new artistic thoughts, practices and conditions of production we see

[8] *Manuel Castells*, THE RISE OF THE NETWORK SOCIETY (THE INFORMATION AGE; 1), *Oxford, Malden, Mass. 1996, p.3.*

levered into relief the central problems that shadow and foreshadow the anxieties of the present artistic context within which a range of actors: curators, exhibitions, museums, collectors, media, market, perform.

It is my intention to explore some of the underlying problems that arise at the juncture where global capitalism and culture intersect. I am primarily concerned here with analyzing the nature of the museum and mega exhibitions today. To do so, I will first focus on three broad areas: the market, institutions and media, in order to examine the impact of the three on a range of subsystems within the contemporary artistic framework such as exhibition models, curatorship, artistic practice, and epistemes of contemporary art. This analysis will then fold back to articulate how each of these systems and sub systems exist in the present social, cultural, and political climate within which contemporary art functions. Finally, the remaining part of this lecture will be situated within the theoretical reflection on modernity.

Mega Exhibitions and Museums As Transnational Global Forms

First I shall begin with a general look at large scale international exhibitions of contemporary art and the recent discourses that analyze their present proliferation. In the summer of 1997 I was a participant in a three day conference organized by the Rockefeller Foundation and Arts International (both institutions are headquartered in New York) on the subject of large scale international exhibitions such as biennales. The conference was convened with the tacit hope of understanding the critical shifts being initiated within the context of mega exhibition structures and their global dimension. Held in a beautiful villa situated on top of a small cliff that overlooks the small northern Italian town of Bellagio, on the Lake Como, with the Italian Alps hovering on the horizon, it was an edifying place to be secluded to think and work through the travails of contemporary art and the alarmingly mutating map (some would protest) of the international art economy. The very notion of mutation strikes me though as highly suggestive of the kind of disorder that systems of knowledge that have been the bedrock of western imperialism have been plunged into when confronted with the critical values of other forms of knowledge. However, I would prefer not to speak of either mutation or disorder but of the transnationalization, translocalization, and denationalization of the international contemporary art economy. This was most clearly delineated by the diversity of the speakers represented in the conference from Sao Paulo, Venice, Istanbul, Dakar, Perth, Pittsburgh, Costa Rica, Havana, Austin, Sydney, Bangkok, Johannesburg and many other places.

The chief focus of the conference was to raise questions and articulate the new demands on cultural and artistic production as they became more and more unhinged from the stable ground of local sites (the nation-state) and turned into increasingly trans-

national endeavors. And here, I should like to say that such endeavours were not only artistic, but political, social, and economic as well. The formation of an itinerant phalanx of artistic strategies and curatorial concepts that respond directly to this shift in global capitalist and media logic required forms of critical analysis that could properly understand their significance and hopefully recode the complex dialectics between globalization and the long process of modernization towards market-based economies on the course of which much of the developing world was set since the early days of decolonization. Furthermore, what such an analysis would seek to comprehend, is the impact on institutional practices, both inside the west and non-west, as contemporary art expanded into the domain of the neo-liberal, global market.

One important point that dominated the deliberations, was the relationship between multiculturalism, multiethnic metropolitan identities, local cultures that have little cosmopolitan attachments except in terms of relations of power and production, and the circulatory logic of capital; and finally the spatial and temporal disjunctures that lie at the heart of modernity especially as expressed through different filters of colonial and postcolonial discourses. It was a rare opportunity to debate many crucial issues around which contemporary art, exhibitions, museums, and art academies were being defined and to see them fully caught in a transitional and transnational nexus. Suffice it to say that there was no conclusion reached at the conference, except the promise we all made to each other, on how important it is to meet again. And indeed, we have met again and again, as the wild spiral of new biennales or forms of biennales enter the global framework. I shall not give a count of how many such exhibitions presently exist. But I'm sure they run into the hundreds.

In its expansionist mode, as well as in its insatiable propensity to absorb even the most arcane of artistic grammars and scales of production, biennales have come to exemplify not only important scenes of cultural translation and transnational encounters between artists, art markets, institutions, and various professionals, but a negative impression of its form as an agora of spectacle have come to define its relationship to art. While this tendency towards spec-

tacularization and dispersion into the logic of what Adorno and Horkheimer defined as the culture industry may be true, it nonetheless requires further explication to make obvious the fact that not all biennales function along the logic of spectacle. Even if they wish to, limitations in economic and institutional circumstances militate against their move into being purveyors of spectacle. In truth, most biennales, particularly those working in and addressing specific artistic contexts, often work as low budget, modest projects. Within that kind of framework, the scale of the works are usually more modest, portable and intimate, while the appearance of site specific works and that of the exhibitions appear rather improvisatory and often compensatory. Making these distinctions, still does not give us a full picture of the motivations behind the exponential growth in large scale international exhibitions, whose chief attribute is the heterogeneity of strategies and objects they assemble.

I would like to examine some of the reasons why a new global culture of biennales have emerged in this historical juncture. I shall be brief. To do so, I will largely bypass discussions that have made of biennales descendants of a genus known as world exhibitions. Nor would I evoke what is believed to be its pre-history in the accumulations of so-called *wunderkammern*. My interest is in the present historical context. Why biennales?

History and Trauma

If we exclude Venice Biennale and Carnegie International, in Pittsburgh, most, if not all large scale, cyclical exhibitions that currently exist within the international framework are largely post World War II activities. Of these, I have been interested in the degree to which the desire to establish such an exhibition forum have been informed by responses to events connected to traumatic historical ruptures. Documenta, and more recently Kwangju Biennale in South Korea and Johannesburg Biennale in South Africa exemplify such institutions. The founding of these three institutions closely mirror the political and social transitions of each of the countries, where these exhibitions are situated. In the case of Documenta, the

critical signpost is Germany's post World War II attempt to rebuild the basis of its destroyed civil society as well as the artistic and intellectual frameworks that were depopulated by the Nazi pogroms that led to the exile and death of many important thinkers and leaders of the avantgarde. Kwangju and Johannesburg were both founded during critical moments in the political and social transitions of South Korea and South Africa respectively. For South Korea, it was the return to democracy after years of repressive military dictatorship and for South Africa, it was the end of apartheid that gave impetus to signify to the rest of the world that the ground for the work of the imagination, as a fundamental part of a society in transition towards democracy and development of new concepts of citizen, is an important part of the transition.

Modernity and Modernization

Recently, while waiting my turn at a barbershop in Brooklyn, New York, I happened to cast a glance at a publicity bill pinned up on a wall with the heading "Black Inventors." On the chart were listed every conceivable invention one can think of from the tooth pick and ironing board to stabilizing instruments for the space shuttle, airplane engines, computer hardware, etc. But the entries that caught my attention were the first four on the list: they read as follows culture = African; alphabet = African (Egypt); and writing = African (Egypt); paper = African. Having lived in the United States for 20 years, I was fairly familiar with the ways through which many African Americans assert there sense of cultural worth in response to western cultural marginalization. From the days of slavery through the height of the Civil Rights Movement to Black Power Movement part of the construction of African American cultural value and worth is a battle waged on the grounds of the fanciful ideology of origin. Given the basic historical schism between the United States and its black citizens I was not surprised, though I was still struck by the deft deployment of the entries of the poster which sought to underline the precondition of social visibility for any knowledge-based society. And if Africa is the primal

scene of civilization, having invented culture, the alphabet, writing and paper then it must also be the basis for the ontological construction of modernity as such, through a range of inventions which culture, the alphabet, writing and paper made possible. As crude and bombastic as this list may seem, its presumptions are almost identical to the ways in which western epistemological thought constitutes the dimension of a knowledge-based society as essentially springing from the European imagination. Here, we can say, is an obvious example of one antinomy of global culture, the struggle over cultural legitimation.

It is striking then to see through this ideological struggle to establish the prehistory and history of the modern world, how the text of historical legitimation has been written out of the bitter imposition of indenture, marginalization, and the opposition to it through counter-hegemonic strategies. I would therefore like to offer the view that one consequence of western imperialism and colonialism is the degree to which cultures and societies seen to be marginal to western culture have written, out of the antagonism of European imperial conquest and hegemony a complex narrative of the human lifeworld. Having started from the Brooklyn barbershop, let us stay in the contemporary and cosmopolitan western realm and look at what this antagonism looks like today from the perspective of someone like Jürgen Habermas. In the second volume of *The Theory of Communicative Action* Habermas offers a most perspicacious view on the question of institutionally determined sense of culture: he writes that

"In the past decade or two, conflicts have developed in advanced Western societies that deviate in various ways from the welfare-state pattern of institutionalized conflict over distribution. They no longer flare up in domains of material reproduction; they are no longer channeled through parties and associations; and they can no longer be allayed by compensations. Rather, these new conflicts arise in domains of cultural reproduction, social integration, and socialization; they are carried out in subinstitutional – or at least extraparliamentary – forms of protest; and the underlying deficits reflect a reification of communicatively structured domains of action that will not respond to the media of money an power.

The issue is not primarily one of compensations that the welfare state can provide, but of defending and restoring endangered ways of life. In short, the new conflicts are not ignited by distribution problems but by questions having to do with the grammar of forms of life."[9]

Through Habermas we may then approach the second antinomy as being predicated on cultural plurality, difference, and "questions concerning the grammar of forms of life". We can then say that within the broader discourse of regimes of representation, decolonization complicates the classical texts of international and global curatorial work, the art historical work bound to the institutional domains of the museum and the academy and the conception of the ideal public. Decolonization reorients and transforms the priority placed on the productive and representational values, as well as the multifarious objects, texts, images of western artistic modernity. With decolonization and the emergence of postcolonial states as well as the dispersion of many postcolonial subjects to far-flung places a new figure of the modern subject in the global metropolitan circuit became much more visible, challenging, by their mere presence, such enlightenment concepts as liberté, egalité, and fraternité.

For the postcolonial state the pressure to modernize and develop not only the superstructure of the state but also the substructure of culture became the contemporary manual for exiting peripheralization. Modernity as such, and the desire to modernize, that is to leave behind backwardness, became a tacit agreement to rewesternize, to be reintegrated into a neo-colonial scheme in the name of progress, institutional development, and access to technology. It is in light of these two movements: between modernity and modernization that certain forms of mega exhibitions and museums could be understood. Sao Paulo Bienal founded in 1952 certainly offers one key example. Founded by a member of an immigrant Italian family and modeled after the Venice Biennale,

---

[9] Jürgen Habermas, THEORY OF COMMUNICATIVE ACTION, VOL. 2: LIFEWORLD AND SYSTEM: A CRITIQUE OF FUNCTIONALIST REASON, Boston 1987, p.192.

the Sao Paulo Bienal was designed to mediate for a modernizing Brazil the iconography and innovations of western artistic avant-garde and to bring to Brazil historical works of European art so as to present the view of Brazil's cultural continuity and contiguity with European culture. This conceit of cultural continuity and contiguity is an interesting one insofar as the founder of the Bienal wishes to present Brazil in the company of advanced visual culture and therefore separating it from the other Latin American countries.

One way of understanding the function of the mega exhibition and museum complex is how they operationalize the discourse of modernity and modernization in relation to use and exchange value. Even mega exhibitions in the west do not exclude themselves from instrumentalizing this discourse of modernity and modernization. Two recent examples of micro managing the emergence of global culture in peripheral locations in Europe as supra state policy is powerfully illustrated by the formation of Manifesta and the idea of "European Cultural Capital" in which cities bid, as in the Olympic games, to host the avatars of advanced artistic and curatorial initiatives. The clear impetus for many large scale international exhibitions as such, is not necessarily to bring about a more complex understanding of artistic movements to local publics through the symbolic use and exchange of forms and ideas of international advanced art but to propagate a certain will to globality. By so doing such exhibitions seek to embed the peripheral spaces of cultural production and institutional articulation in the trajectory of international artistic discourse. Modernity and modernization mean then to develop greater proximity not only to the institutional patronage of international artistic spheres, but also to acquire and master its language, harvest its surplus resources, but ultimately to position and promote the periphery as a genuine destination of artistic modernity. I shall not speak here of some of the links to economics, tourism, regional revitalization, nationalism, etc. as it is obvious that they all figure as part of the complex mechanisms at play in the formation of large international exhibitions or the building of new museums.

Enacting the Diasporic Public Sphere: Mobility, Mediation, and Proximity to the West

Even if the desire for modernity and modernization propel some of the institutions of international contemporary art, it will be misleading to think of them, especially those that exist outside the context of the large industrial centers of the west as merely mimic copies and pale imitations (pardon the pun) of the authentic thing as it is constituted within the west. The very notion of proximity to the west as a strategy enunciated within the dialectical framework of the relations of power inherent in the development of the discourse of artistic modernity is a double-edged sword. Such a sword cuts a swath between the revolutionary and emancipatory portents of postcolonial critique of master narratives and the nationalist rhetoric of tradition and authenticity. From the foregoing then, we can say quite clearly that the periphery does not simplistically absorb and internalize what it does not need. Nor does it vitiate it's own critical power by becoming subservient to the rules of the center. In the wake of the globalization of culture and art, what the postcolonial response to it has produced is a new kind of space, a discourse of open contestations which does not spring merely from resistance, but rather is built on an ethics of dissent. Therefore, in its discursive proximity to western modes of thought postcolonial theory transforms this dissent into an enabling agent of historical transformation and thus is able to expose some of western epistemological limits and contradictions.

Let me be more demonstrative. In his book *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* Arjun Appadurai put the issue of what I have called open contestations in a much more elegant way when he tells the story of the circuitous map of global cultural networks in the twin instances of mass mobility and mass mediation as paradigms of globality and locality. He writes:

"As with mediation, so with motion. The story of mass migrations (voluntary and forced) is hardly a new feature of human history. But when it is juxtaposed with the rapid flow of mass-mediated images, scripts, and sensations, we have a new

order of instability in the production of modern subjectivities. As Turkish guest workers in Germany watch Turkish films in their German flats, as Koreans in Philadelphia watch the 1988 Olympics in Seoul through satellite feeds from Korea (sic), and as Pakistani cab drivers in Chicago listen to cassettes of sermons recorded in mosques in Pakistan or Iran, we see moving images meet deterritorialized viewers. These create diasporic public spheres, phenomena that confound theories that depend on the continued salience of the nation-state as the key arbiter of important social changes... In this sense, both persons and images often meet unpredictably, outside the certainties of home and the cordon sanitaire of local and national media effects. This mobile and unforeseeable relationship between mass mediated events and migratory audiences defines the core of the link between globalization and the modern."[10]

What exactly does Appadurai mean then when he writes about diasporic public spheres? Who and what is the public that is referred to here? Does not the very concept of diaspora as a historical condition through which global cultural processes are mediated confront us with another antinomy in the dialectic between the tribal and modern, particularly in circumstances where diasporic cultures indigenize themselves on the soil of other entrenched values? Here, I return once more to the Brooklyn barbershop scene, but now seen from the purview of its proliferation, not on the occasion of the journey-out into slavery and indenture, but on the basis of its inscription into and passage through the global scene of cultural translation. Today, the Brooklyn barbershop represents the site of another diasporic public sphere, a new transnational locality embedded in the networks of knowledge, labour (intellectual and

---

[10] *Arjun Appadurai*, MODERNITY AT LARGE: THE CULTURAL DIMENSION OF GLOBALIZATION, *Minneapolis, London 1996, p.4. Appadurai's deployment of migratory audiences through the figure of the mobile spectator whose encounter with the objective world is mediated through forums of global technologies closely makes the same observation in relation to subjectivity and modernity as Manuel Castells. Within conventional narratives of globalization Castells locates "a fundamental split between abstract, universal instrumentalism, and historically rooted, particularistic identities". From such a split the coordinates of identity and subjectivity become enmeshed in the polarities between mobility and mediation a position Castells sees as "a bipolar opposition between the Net and the Self", ibid.*

manual), trade, tourism, immigration, technology, finance. Writ large, the diasporic public sphere articulates the distinctive travelogue of 20th century modernity while writing new concepts of trans-localization and transnationalization of culture within 21st century globalizing processes. The diasporic public sphere offers the clearest example of what Nestor Garcia Canclini in his book Hybrid Cultures calls strategies for entering and leaving modernity. This to and fro movement, predisposes Michel de Certeau's "everyday user" towards the instrumentalization of his/her own agency.[11]

The diasporic then delineates late modernity's transnational, transcultural, postcolonial, and global attitudes towards such concepts as identity, culture, nationality, and citizenship. It postulates an open-ended relationship with a variety of institutional productions and private experiences; between professional and personal identity models. The diasporic, through its twists and turns, from indeterminacy and contingency to indigineity, shows us, in a paradoxical sense, both the limits of identity discourse and the fate of all leitkulturen[12] in the wake of the mass mobility of not only people traveling beyond home, nation, race, ethnicity, and continent but also of all forms of migratory knowledge, cultural iconography, artistic objects, contemporary subjectivities and the networks of their distribution, mediation, and interpretation.

If I have dwelled on the notion of the diasporic public sphere, it is to show how intertwined it is with the conditions of the global, even when it objectifies the ceaseless contradictions and antagonisms between the two, especially in the ways in which questions of centers and peripheries, the local and global, national

---

[11] *See Néstor García Canclini*, HYBRID CULTURES. STRATEGIES FOR ENTERING AND LEAVING MODERNITY, *Minneapolis, London 1995.*

[12] *This refers to a recent controversy in Germany, whereby a German parliamentarian advocated that for immigrants to become full citizens and therefore to assimilate and integrate themselves into the German cultural context, they should, as it were, adopt German culture as the lead culture. In a manner of speaking, this means that whatever cultural context any immigrant may have originated from, and which hitherto represents a value that structures the deepest commitment of that immigrants identity should be suppressed or made secondary and subjugated within the proliferate presence of a German* LEITKULTUR.

and regional, enlightened and backward, mobility and stasis, citizen and subject, cosmopolitan and provincial sit within them. One visible space where one often encounters these contradictions and antagonisms is in the social, political, and cultural sphere of the global city. As it emerges from the spatial and temporal disorientation of the global city the diasporic public sphere becomes the space where the problems of translation for culture arises. Avid for critical incarnation of new forms of experimental productions, cultural translation in the global present confronts us with a way to begin again, where the past is neither a foreign country nor simply the authentic name for origin. From the foregoing we can then say that the recent phenomenon of biennales in the periphery should not be bemoaned as a readymade example of biennale syndrome. Instead there is a need to see in the biennale phenomenon a possibility of a paradigm shift in which we as spectators are able to encounter many experimental cultures, without wholly possessing them.

Spectacle, Spectatorship, and Mega Exhibitions

But what of the critique that biennales and other large scale exhibitions foster an environment of speculative artistic enterprises and that of spectacle, and in so doing undercut the critical autonomy of artistic practices from being appropriated by forces of the market, ideology, and media? I will address this critique in two ways: one through the idea of what I shall call "strategic globality" and the other on the idea of spectatorship. I will formulate my argument through a reading of Guy Debord's idea of "Society of Spectacle"; Michel de Certeau's idea of the everyday user not as a passive consumer and receiver of culture, but as an active participant and agent whose critical engagement with culture makes the complexity of its meaning more focused. Pierre Bourdieu in his study the "Field of Cultural Production", imagines the field of culture as a habitus where position takings amongst users and producers create a strong dialectical framework through which culture makes it's institutional, ideological, conceptual, and other practices visible.

From these assumptions I would like to address the question of multiculturalism as one moment where the contradictory aspirations of users, agents, producers, institutions and communities converge.

Before, we look at the multicultural bogeyman, let us first examine the question of exhibitions of art as spectacle. It has often argued, that the chief value of all institutional forms of mega exhibitions (biennales, triennales, Documenta, Cultural capitals, festivals of culture, blockbuster exhibitions of modern and classical European art, ethnographic exhibitions, world fairs, etc) is grounded in the domain of spectacle and spectacularization of art and culture through the process of diffusion and reproduction of excess. While this is certainly the case, I would argue that such exhibitions address themselves not to the ideal viewer whose senses has already been co-opted and homogenized into the institutional logic of display and transformation, but a general viewer who represents an unknown demographic in the fragmented network of global cultural exchange. This general spectator, I see lined before us in the field of spectatorship which articulates itself, not inside Debord's critique of spectacle, but as a new instance of spectatorial experience through diffusion and differentiation.

Thus the general field of spectatorship as an active field of everyday users, agents, producers, and position takings, in the context of recent postcolonial, post imperial discourse inserts a new spectator whose gaze upon the mottled screen of modernity is counter-hegemonic/counter-normative, and not simply countercultural. It is in this sense that postcolonial subjective claims (multiculturalism, liberation theology, resistance art, feminist and queer theory, questions of third cinema, anti-apartheid, environmental and ecological movements, rights of indigenous peoples, minority demands, etc.) deviate from the hegemonic concept of spectatorial totality and renders it fragmentary. It brings up all sorts of counter-hegemonic conceptions of looking and how ideas of art and culture may be rearticulated and reimagined in the wake of the globalization of social temporalities that have emerged at the end of the long cycle of the world system of capitalism.[13]

Though there have been many celebrations of the death of

multiculturalism in the service of a higher, more exemplary leitkultur motif, we must continue to remind ourselves that what the multicultural paradigm opened up was a space (to return to the term again) of open contestations and deliberations around what James Clifford has noted as the "radically asymmetrical relations of power" that was the rule in most institutional practices. And despite some of the shortcomings of multicultural discourse, its ethical project of citizenship, recognition of difference, tolerance, and respect for other cultures and forms of today living remains quite salient. No more so than in the post-September 11 return to the old today asymmetrical discourse of clash of civilizations. Multiculturalism at its best is inclusive and makes clear the complex cultural and social maps of all globalizing societies. It unbinds the discourse of art and culture from the false natal bonds of ethnocentrism, while showing powerfully and critically that relations of exchange between cultures are also necessarily adumbrated by strong relations of power. And it is in the realm of power that multicultural discourse showed that when placed at the service of nationalistic identification, power could easily turn into tools of exclusion and marginalization.

As we rethink the values of the emergent forms of spectatorship that give a new critical insight into the historical condition of globalization, I would like to conclude by invoking, through the political critique of imperialism by Michael Hardt and Antonio Negri in their book Empire what a new horizon of spectatorship means for non-nationalist art and culture; the space of open contestations and deliberations. In Empire Hardt and Negri claim that former domains of relations of social production became untied from the nation-state apparatus and its imperial program. And with this unbundling, a new type of sovereignty, within a regime, which they have given the name empire has emerged. It is a movement that mobilizes the force of critical counter-hegemonic move-

[13] *See Fernand Braudel's very important account of this long cycle, what he has called "temporalities of long duration" in Fernand Braudel,* CIVILIZATION AND CAPITALISM: THE FIFTEENTH CENTURY TO THE EIGHTEENTH CENTURY, VOL. 3, *trans. Siân Reynolds, New York 1984.*

ments whose sovereignty supercedes the nation-state's imperial claims to such things as territorial autonomy, self determination, a view of economic totality and ability to regulate all economic and cultural life. Since "Empire" has no boundaries, no limits; and since it encompasses what they call a spatial totality, that is it is everywhere, the counterpoint to its pernicious global apparatus is to be found in the resistance logic forged outside its sphere of influence.

If as this stellar work argued that "the sovereignty of the nation-state was the cornerstone of the imperialisms of European powers constructed throughout the modern era"[14], how can we today situate properly the situation of mega exhibitions that still function under the imprimatur of the nation-state's view of culture? While there can be no singular answer to this question, one can, pace Hardt and Negri begin such a discussion by insisting that mega exhibitions have adopted the idea of the global from the perspective of the imperial and colonial mode of differentiation and homogenization, absorption and diffusion. They have not been attentive enough to that differentiated position of general spectatorship that announced simultaneously the twilight of the nation-state and the dawn of empire. As such, I will claim that Debord's notion of the "society of spectacle" was only partially attentive to the new sovereign power that is to come in the wake of "Empire". In Debord's scheme, such a sovereign power, was flattened out by the spectacle producing effects of capitalism. Everything, all social life, was seen to be caught in the optical haze of mediation, perpetually ringed by the fearful machines of media absorption. The logic of the spectacle was on the one hand a colonial one as Debord rightfully showed. On the other hand this reading of the symptomatic logic of imperial discourse did not completely displace it. The society of spectacle then was one concerned chiefly with the negative dialectic where the relations of production, circulation, dissemination, reception and acculturation proper to the European domain of culture find their expression. It did not how-

[14] *Hardt/Negri, p. XII.*

ever, probe deeply into the discrepant categories of spectacle whose energies and modes of articulating their strategic globality within domains of cosmopolitan networks and relations of social production are strictly anti-imperialist and counter-hegemonic. Such strategies of globality introduces to the contemporary artistic and cultural circuits new relations of spectatorship whose program of social differentiation, political expression, and cultural specificity reworks the notion of spectacle and constructs it as the site of new relations of power and cultural translation. It is here that I believe that certain cases of mega exhibitions function especially, when viewed from Mikhail Bahktin's notion of the carnivalesque. The gap between the spectacle and the carnivalesque is the space, I believe, where certain exhibition practices, as resistance models against deep depersonalization and acculturation of global capitalism recaptures a new logic for the dissemination and reception of contemporary visual culture today.

Bayerische
Staatsbibliothek
München