



Postsowjetische Kunstmuseen im Zeitalter der Globalisierung. Zur Institutionalisierung zeitgenössischer Kunst. Graz: Forschungsprojekt „Postsowjetische Kunstmuseen im Zeitalter der Globalisierung“, Karl-Franzens-Universität Graz; Kunsthhaus Graz, 18.06.2010-19.06.2010.

Reviewed by Waltraud Bayer

Published on H-Soz-u-Kult (September, 2010)

Postsowjetische Kunstmuseen im Zeitalter der Globalisierung. Zur Institutionalisierung zeitgenössischer Kunst

Die internationale interdisziplinäre Konferenz „Postsowjetische Kunstmuseen im Zeitalter der Globalisierung“ fand vom 18. bis 19. Juni 2010 im Kunsthhaus Graz in englischer Sprache statt. Die Veranstaltung resultierte aus dem auf drei Jahre anberaumten, gleichnamigen Forschungsprojekt, das der Österreichische Fonds zur Förderung wissenschaftlicher Forschung (FWF) seit 2008 an der Universität Graz finanziert. Sie war einem zentralen Aspekt des umfassender konzipierten Forschungsprojekts gewidmet – der Institutionalisierung und Musealisierung zeitgenössischer Kunst (unter Einziehung vormaliger Dissenskunst) im postsowjetischen Raum.

Die Kunstinstitutionen in der ehemaligen UdSSR betraten mit dem Ende des Kommunismus und dem abrupten Ende der gleichgeschalteten Kulturpolitik nach 1990/91 – organisatorisch, institutionell, kunsthistorisch, ideologisch – Neuland: Sie hatten zum einen mit erdrückenden Finanzproblemen, neuen marktwirtschaftlichen Anforderungen und der dringlichen Aufgabe zu kämpfen, sich als Institutionen neu zu positionieren. Zum anderen profitierten sie von der liberalen Kulturpolitik unter Gorbatschow und Jelzin. Eine Reihe neuer Errungenschaften schlug positiv zu Buche: ein ungeahntes Ausmaß an künstlerisch-intellektueller Freiheit, offene Grenzen, ungehinderter Zugang zu bis dahin zensierten bzw. unerwünschten Informationen und direkter Kontakt zur internationalen Kunstwelt. Mit dem En-

de der von der Partei verordneten Richtlinien konnten neue Kontexte, neue Ordnungen, neue Gebiete erforscht werden. Museen orientierten sich an globalen Trends. In ihrer Neuausrichtung wurden sie zunächst von internationalen Organisationen, von einzelnen Sponsoren und Firmen sowie ausländischen Regierungen nachhaltig unterstützt. Mit dieser Unterstützung gingen sie daran, ihre Institutionen umzustrukturieren und zu modernisieren, ihre Sammlungen neu aufzustellen und den internationalen Austausch zu intensivieren. Um die Jahrtausendwende war die erste Phase der Umorientierung abgeschlossen; einige Museen waren zum Global Player (etwa die Eremitage in St. Petersburg) aufgestiegen. Danach verlief die Entwicklung noch dynamischer. Der rasante Anstieg von Neuerungen und Zu- und Umbauten im Kunst- und Museumsbereich vor dem Hintergrund des allgemeinen Transformationsprozesses war Gegenstand der Grazer Konferenz.

Diese war thematisch in drei große Sektionen gegliedert: Panel I – „Entering the Global World“ – thematisierte die einschneidenden Auswirkungen der Perestrojka auf die Kunst- und Museumspolitik in der späten UdSSR und den Nachfolgestaaten. Im Zuge dieser grundlegenden kulturpolitischen Neupositionierung kam es zu einer kunsthistorischen Rehabilitierung von vormals aus dem öffentlichen Diskurs ausgeblendeten Strömungen. Die für die kommunistischen Länder so charakteristische Zweiteilung in den offiziellen und

inoffiziellen kulturellen Sektor verschwand gleichsam über Nacht. Jene andere Kunst, die lange privat produziert und einer intellektuellen Minderheit vorbehalten war, avancierte zur offiziellen zeitgenössischen Kunst und war nun ideal geeignet, die angewendete soziale UdSSR primär nach außen zu repräsentieren. Diese Neuausrichtung schlug sich naturgemäß auch in den Museen nieder.

WALTRAUD BAYER leitete das Panel mit ihrem Vortrag *„Von der Perestrojka bis zur Gegenwart“* ein. Der Einleitungsvortrag umfasste ein breites chronologisches Spektrum – beginnend mit der kommerziellen Wertschätzung der sogenannten nonkonformistischen Kunst im Zuge der ersten internationalen Kunstauktion von Sotheby's in Moskau (1988) und dem Versprechen, ein Museum für Moderne Kunst in Moskau zu gründen. Der beispiellose Erfolg am internationalen Kunstmarkt währte nur kurz; es folgten die harten, langsamen Aufbaujahre in den 1990er-Jahren, mit einigen Erfolgen und vielen Rückschlägen, gekennzeichnet durch eine liberale Kulturpolitik der Regierung Jelzin sowie durch ausländische Unterstützung (UNESCO, EU, Stiftungen wie Soros, Ford, etc.). Der Vortrag charakterisierte die wichtigsten Maßnahmen und strukturellen Weichenstellungen auf der föderalen Ebene – von den frühen Gründungen des Museums Peter Ludwig (im Rahmen des Staatlichen Russischen Museums), St. Petersburg, des Moskauer Museums Caricyno (der von Andrej Erofeev begründeten Abteilung nonkonformistischer Kunst), später Teil der Staatlichen Tretjakov-Galerie, dem Staatlichen Zentrum für Zeitgenössische Kunst (GCSI), das landesweit diverse Filialen und Standorte unterhält, bis hin zu den aktuellsten Museumsprojekten, etwa dem russischen Bilbao in Perm. Im Kontrast zu den föderalen Programmen steht das Moskauer Museum Moderner Kunst, eine Kooperation von Bürgermeister Jurij Lužkov und Zurab Cereteli, dem Präsidenten der Russischen Kunstakademie.

ALLA ROSENFELD verfolgte in ihrer Präsentation *„National Identity vs. Globalization in Contemporary Art: The Russian Dilemma“* exemplarisch den wechselvollen Werdegang einzelner bedeutender, allesamt emigrierter Repräsentanten des Nonkonformismus. Sie kontrastierte deren Herkunft in der inoffiziellen sowjetischen Kunstszene mit deren erfolgreichen Integration in den internationalen Kunst- und Museumsbetrieb, die ihrerseits mit einer Anerkennung in der russischen Kunstwelt (Teilnahme an Biennalen, Zuerkennung von Staatspreisen, Ausstellungen in und Ankäufe von russischen

Museen) einherging.

Während Rosenfeld ihren Vortrag um die Nonkonformisten als Gruppenphänomen aufbaute, konzentrierte sich MAREK BARTELIK auf den Sonderfall Il'ja Kabakov. Am Beispiel der internationalen Rezeption veranschaulichte er das frühe Interesse westlicher Galeristen und Museen an der politischen Kosmologie von Kabakovs Werk.

Die Beiträge im Panel I zeigten eines deutlich: Früh – noch in den 1980er-Jahren – wurden wichtige Weichen gestellt: Die von Andrej Erofeev begründete Sammlung Caricyno datiert auf 1989. Die zentrale Ausstellung *„Andere Kunst“*, basierend auf der Sammlung Leonid Taloškins, wurde 1990/91 in Moskau und St. Petersburg gezeigt; das Kulturministerium erwarb wichtige Bestände für staatliche Museen. 1992 wurde mit Leonid Bažanov ein Mann der einst inoffiziellen Szene zum stellvertretenden Leiter des Kulturministeriums ernannt. Er blieb bis 1997. Bereits zwei Jahre zuvor lässt sich eine Abkehr von der progressiven Kulturpolitik feststellen: Der Akzent lag nun auf Bewahren, Konservieren, dem Ausbau der traditionellen Museen. Dennoch: Die Aufbauarbeit ging weiter – ruhiger, aber nachhaltiger. Die Tretjakov-Galerie eröffnete 2000 die mehrere Säle umfassende Abteilung der neuesten Trends. Fast zeitgleich wurden das kontroverse Moskauer MoMA (Ende 1999) und das Museum *„Andere Kunst“* (Slg. Taloškin, Anfang 2000) eröffnet. 2004 erhielt das GCSI ein eigenes Gebäude in Moskau, *„Klein-Pompidou“*, in den Jahren danach repräsentative Standorte in anderen Städten. Der lange Weg durch die Institutionen veränderte allmählich auch die personelle Zusammensetzung und ästhetisch-kulturpolitischen Normen so zentraler Einrichtungen wie der Kunstakademie und anderer Ausbildungszentren. Wenngleich Neugründungen (Iosif Bakštein: Institut für Probleme zeitgenössischer Kunst), die Schaffung von Master classes (GCSI, später MMoMA) dieses Desiderat lange im Alleingang formulierten, formierten sich in den letzten Jahren alternative Strukturen in der traditionellen Kunstausbildung (siehe unter anderem die Ernennung der Künstlerin Ajdan Salachova zum Akademiemitglied und ihre Aufnahme in den Lehrkörper). Die Erste Moskauer Biennale (2005) verstärkte diese Entwicklung, die erst 2008 infolge der Wirtschaftskrise an Dynamik verlor.

Panel II – *„From Underground to a New Territory of Contemporary Art“* – war der wachsenden Relevanz der zeitgenössischen Kunst gewidmet und der unter-

schiedlichen Rezeption in der (inter)nationalen Öffentlichkeit. Es ging auf einen im russischen Kontext wesentlichen Aspekt ein: das enge Wechselverhältnis zwischen Markt, Politik und Kunst.

Anschaulich charakterisierte diese Interdependenz VALERIE L. HILLINGS in ihrem Beitrag „Über „Russia“ – jene Ausstellung, die in zwei Varianten vom Solomon R. Guggenheim Museum an den Standorten New York und Bilbao 2005 und 2006 organisiert wurde. Die gleichermaßen hochgelobte wie viel kritisierte Ausstellung stand exemplarisch für die „gewendete“, entideologisierte und historisierende Repräsentation der russischen Kunst nach außen. Für viele Kritiker stand sie für Putins erstarktes Russland, für die vom Regime in seiner kulturellen Legitimation vereinnahmte Kunst – finanziert durch politisch genehme Sponsoren aus der ökonomischen Elite. Hillings ging in ihrem Vortrag der kuratorischen Schwierigkeit nach, wie einst konträre kunsthistorische Schulen – der offizielle und inoffizielle sowjetische Kanon, namentlich der Nachkriegszeit – unter Einbeziehung amerikanischer Museumsexpertise retrospektiv und zeitgemäß zusammengefasst werden konnten.

Ein Teilaspekt dieser komplexen Gemengelage ist – wie KONSTANTIN AKINSHA ausführte – die repressive Rolle der russisch-orthodoxen Kirche und ihr nahestehender Gruppen, die seit den späten 1990er-Jahren zeitgenössische Kunst kriminalisieren und in der Rolle des Zensors auftreten. In seinem Beitrag „Culture Wars“ rekonstruierte Akinsha den Konflikt zwischen Kirche und Kunst im postkommunistischen Russland – von den ersten gerichtlichen Verurteilungen (Fall Ter-Oganjan, 1998) über die auch hierzulande viel publizierten Prozesse gegen die Organisatoren der Ausstellung „Vorsicht, Religion!“, 2003, sowie „Verbotene Kunst“ 2006, 2007.

YURI AVVAKUMOV thematisierte in seinem Beitrag über die postsowjetische Museums- und Ausstellungsarchitektur die verspätete russische Reaktion auf internationale architektonische Trends auf dem Gebiet der Präsentation zeitgenössischer Kunst. Lange hatte das postsowjetische Russland keinen von einer breiten Öffentlichkeit wahrgenommenen institutionalisierten Raum für aktuelle Kunstströmungen gekannt. Erst mit der Jahrtausendwende setzt die Trendumkehr ein; spätestens seit 2004/5 rivalisierten Dutzende ambitionierte Einrichtungen: Galerien, im Alleingang wie kollektiv im Szene-Viertel „Weinfabrik“ und im angrenzenden vormaligen Fabrikengelände „Arma“, das adaptierte Busdepot „Garage“, Fonds, Stiftungen, Filial- und

Abteilungsgründungen bestehender Museen sowie die 2005 begründete Moskauer Biennale – sie alle prägten das Erscheinungsbild der russischen Hauptstadt entscheidend um. Allmählich erreicht die Entwicklung auch andere Großstädte des Landes (St. Petersburg, Perm). Zeitgenössische Kunst, lange ein Minderheitenprogramm, präsentiert sich seit einigen Jahren mit einem neuen Profil – stark, anspruchsvoll, elitär wie bourgeois gleichermaßen, national und global – und einer zeitgemäßen, anspruchsvollen Architektur.

Bezeichnenderweise führte gerade die wachsende Anerkennung der letzten Jahre zu einer erneuten Kursänderung. Gemeint ist die verstärkte Selbstorganisation von Kunstschaffenden und der Rückgriff auf bewährte Ausstellungsformen während der Zeit des politischen Underground: Ähnlich wie damals, werden als Reaktion auf die zunehmende Kommerzialisierung und kulturpolitische Vereinnahmung im zeitgenössischen Kunstbereich erneut sogenannte „apartment exhibitions“, Ausstellungen in privaten Wohnungen, organisiert. Der geplante einschlägige Vortrag von ANNA ZAITSEVA fiel kurzfristig aus. Die Kurzfassung liegt schriftlich vor und wurde deshalb von Sandra Frimmel in ihre Moderation und die Diskussion aufgenommen.

Panel III war der Entwicklung von postsowjetischen Museen gewidmet. Welche Rolle spielen die einzelnen Akteure – Regierung, Wirtschaft, Öffentlichkeit? NIKOLAJ MOLOK ging in seinem Beitrag den Vor- und Nachteilen von privater und öffentlicher Kunstförderung nach. Er zeigte zum einen auf, dass die Gründung von Privatmuseen (Igor Markin, Erarta, New Museum) durch die verspätet einsetzende private Kapitalbildung erst auf die Zeit nach 2000 datiert. Zum anderen erwies sich gerade privates Engagement – in Form von Galerien, Kollektionen, Schenkungen, Finanzierungen von Ausstellungen – als wegweisend. Nicht zuletzt durch das Fehlen von staatlichen Institutionen kam diesen Akteuren eine Vorreiterrolle zu; es waren private Galeristen, die zentrale Ausstellungen der zeitgenössischen Kunst in staatlichen Museen organisierten, kuratorisch und publizistisch betreuten. Es waren private Sammler, deren Schenkungen den Aufbau von Abteilungen zeitgenössischer Kunst in staatlichen Museen ermöglichten (vgl. etwa die umfangreichen Schenkungen von Peter Ludwig und Marat Guelman (Gälâman) an das Russische Museum in St. Petersburg). Es waren mehrheitlich private Investoren, die eine architektonische Neugestaltung etablierter Museen forcierten (vgl. die Umbaupläne von Lord Foster für das Puschkin-Museum (GMII) und die Tretjakov-Galerie, Zweigstelle

Krymskij val).

Aus den Ausführungen Moloks und den Beiträgen davor wurde ersichtlich, dass die russländische Politik sich lange mit klaren kulturpolitischen programmatischen Leitlinien zur Förderung zeitgenössischer musealer Strukturen zurückhielt. Erst ab 2004/5 nahm die staatliche Finanzierung für internationale Events (Biennalen im In- und Ausland) wie für die Schaffung neuer Infrastruktur (GCSI samt landesweitem Filialnetz) sowie für die Ausschreibung hochdotierter Staatspreise für zeitgenössische Kunst (Preis „Innovation“) deutlich zu; 2009 bewilligte das Kulturministerium in Moskau schließlich die geplante Gründung eines staatlichen Museums Aktueller Kunst.

Im Gegensatz dazu steht die Entwicklung neuer Konzepte und Strukturen in den baltischen Ländern. Am Beispiel Estlands illustrierte SIRJE HELME den hohen Stellenwert, den die estnische Politik seit der Wende einer zeitgemäßen, an internationalen Standards orientierten Kunst- und Museumspolitik beimä. Bereits Mitte der 1990er-Jahre, in Zeiten ausgeprägter Kapitalschwäche, wurde der Grundstein zu einem einzigartigen Großprojekt gelegt, dem 2006 eröffneten estnischen Kunstmuseum KUMU. Auch wurden wichtige vormalige Underground-Bestände (etwa die Sammlung Milius) vom Staat angekauft.

Die vom nationalen Konsens getragene Aufbauarbeit Estlands lässt sich auf russische Verhältnisse nicht übertragen. Allein die geographische Ausdehnung, die ethnische Vielfalt und die komplexe politische Lage erschweren im russischen Fall ein einheitliches Vorgehen. Initiativen wie der erwähnte Ausbau eines landesweiten Filialnetzes des Moskauer GCSI von Kaliningrad bis an die Wolga, in den Ural und den Kaukasus sind vielversprechend. Auch die erst im Juni proklamierte Offensive Marat Guelmans („Kulturnyj alajans“), im Auftrag der regierenden Partei „Einiges Russland“ zusätzliche Zentren der zeitgenössischen Kunst in den Regionen zu gründen, zeugt von einer kulturpolitischen Kursänderung.

Ziel der Konferenz war es, die Entwicklung der letzten zwanzig Jahre mit einem internationalen, interdisziplinären Team aus Kunst-, Kultur-, MuseumswissenschaftlerInnen und ExpertInnen aus dem Kunstbetrieb auf empirisch gesicherter Faktengrundlage zu erarbeiten, die Besonderheiten der postsowjetischen Situation herauszuarbeiten und diese in Relation zum internationalen Kontext zu stellen. Die Vorgabe war ambitioniert. Diese erste Bestandsaufnahme zeigte, dass gerade em-

pirische Arbeiten zur Kulturpolitik und zur Institution Museum namentlich im russischen Kontext Mangelware sind. Dieses Desiderat ist disziplinübergreifend bekannt: Erste Dissertationen etwa über Gerichtsprozesse gegen russische Kunstschafter (Sandra Frimmel, Kunstgeschichte) oder über das kulturpolitische Engagement des Moskauer Galeristen Marat Guelman (Thomas Skowronek, Slawistik) sind im Entstehen. Ein ausführliches Programm sowie die Abstracts sind zu finden unter (01.09.2010).

Konferenzübersicht:

Session I: Entering the Global World

Moderation: Peter Pakesch, Graz

Peter Pakesch, Graz: Begrüßung

Waltraud Bayer, Graz: From Perestroika to the Present – the Process of Institutionalization of Contemporary Art in the Post-Soviet World

Alla Rosenfeld, New York: National Identity vs. Globalization in Contemporary Art: The Russian Dilemma

Marek Bartelik, New York: Dissemination and Reception of New Russian Art on a Global Scale: The Case of Ilya and Emilia Kabakov

Session II: From Underground to a New Territory of Contemporary Art

Moderation: Sandra Frimmel, Vaduz

Valerie L. Hillings, New York: Reconciling Two Histories: Post-1953 Official and Unofficial Soviet Art in Russia!

Konstantin Akinsha, Washington DC: Culture Wars: Art vs. Religion in Post-Communist Russia

Yuri Avvakumov, Moskau: Post-Soviet Museum and Exhibition Architecture

Anna Zaitseva, Moskau: Art Institutions 2005-2010: From the Moscow Biennale to Apartment Exhibitions

Session III: Museum Development: Government, Business, People

Moderation: Marek Bartelik, New York

Nikolai Molok, Moskau: Private or Public: Collectors vs. Museums

Sirje Helme, Tallinn: Museum Politics in Independent Estonia, 1990-2010: A Period for Adaptation

Schlussdiskussion: Sustainable Museum Infrastructure in the Post-Soviet Context

Moderation: Waltraud Bayer, Graz

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

Citation: Waltraud Bayer. Review of , *Postsowjetische Kunstmuseen im Zeitalter der Globalisierung. Zur Institutionalisierung zeitgenössischer Kunst*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. September, 2010.

URL: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=31238>

Copyright © 2010 by H-Net, Clio-online, and the author, all rights reserved. This work may be copied and redistributed for non-commercial, educational purposes, if permission is granted by the author and usage right holders. For permission please contact H-SOZ-U-KULT@H-NET.MSU.EDU.