

Auf weißen Sockeln arrangiert, von rohen Betonwänden und -böden hinterfangen, zeigte die Berliner Galerie KOW – zur Eröffnung des diesjährigen *Gallery Weekend* – sieben Schokoladenplastiken (Abb. 1). Die vielbesprochene Ausstellung *A Lucky Day* lief unter dem Namen Renzo Martens und seinem 2010 mitbegründeten *Institute for Human Activities* (IHA). Als Vorlage für die figurativen Plastiken dienten dem holländischen Künstler aus Tonerde gefertigte Selbstporträts von kongolesischen Künstlern und Künstlerinnen des *Cercle d'art des Travailleurs des Plantations Congolaises*.<sup>1</sup> Zunächst ließ Martens die Modelle vor Ort einscannen; danach in Amsterdam 3-D-drucken und schließlich durch Chocolatiers in belgische Schokolade gießen. Ein Material, dessen Rohstoff unter anderem aus kongolesischen Kakaopflanzungen stammt – und damit eine Anspielung auf die koloniale Vergangenheit und die notgedrungene Beschäftigung der Künstler/innen assoziieren lässt. In der brutalistischen Zelle des Galerieraums angelangt, versprachen die plastischen Ergebnisse dieses programmatischen Herstellungsprozesses nun monetäre Erträge zu generieren, die zurück an die Urheber/innen der Tonporträts fließen und diesen ein Dasein als freie Künstler/innen ermöglichen sollten. Zeitgleich mit *A Lucky Day*, eröffneten Martens und sein IHA zudem einen Projektraum in den Berliner KW, der mit Video-, Foto- und Textmaterial Einblick in die Aktivitäten des Instituts gab. Hier erfuhr man unter anderem, dass es Martens selbst war, der die kongolesische Künstlerkolonie ins Leben gerufen und die Subsistenzbauern und -bäuerinnen dazu angeleitet hatte, die skulpturale Tradition ihres Landes aufzugreifen. Das Projekt fügt sich damit in einen vom westlichen Künstler initiierten und als solchen annoncierten (Selbst)Gentrifizierungsprozess ein (Abb. 2). Nach der vielschichtigen Verwertung des Rohstoffes Kunst – der kongolesischen Plastiken – auf internationalen Umschlagplätzen, sollen die Profite wiederum in die Hände der lokalen Gemeinschaft zurückfinden.

Die Ausstellungsformate in der Galerie KOW und in den KW stecken das kommerzielle und diskursive Terrain ab, das Martens mit seiner künstlerischen Praxis abzuschreiten beabsichtigt. In dieser Verschränkung zeigt sich, worum es in erster Linie geht: um den umworbenen Wert der Kritikalität,<sup>2</sup> der im zeitgenössischen Paradigma hoch im Kurs steht. Martens Vorgehensweise setzt sich nicht nur mit ihren Bedingungen im globalen Kontext auseinander; sie reagiert auch auf den grundsätzlichen Einwand, der kritischer Kunst regelmäßig entgegenschlägt: sie werde nicht zugunsten ihres Gegenstands, sondern in einem exklusiven Fach- und Marktgefüge profitabel gemacht. Aus dieser Schlinge sucht der Künstler sich zu ziehen, indem er die globale Ungleichheit auf eine Weise reflektiert, die das Gefälle nun nicht zementieren, sondern langfristig aufheben soll. Dennoch: Diese plakativ auferlegte Selbstvermarktung löst bei der Beobachtung ambivalente Gefühle aus. Sie verdeutlicht den normierten und normativen Charakter dessen, was

sich als zeitgenössische Kunst etabliert hat. Zugleich erklärt sie die Auseinandersetzung der zeitgenössischen Kunst mit ihren Rändern und die daraus resultierenden Verhältnisse zwischen Zentrum und Peripherie zum Thema der Kunst. Schließlich grenzt die Selbstvermarktung die Inklusion der Ränder auf eine Modalität ein, die als *Kapitalisierung* beschrieben werden kann: Denn durch den Verkauf der Schokoladenplastiken schafft Martens künstlerische Handlung ein ökonomisches Kapital zugunsten der kongolesischen Künstler/innen – und ein symbolisches Kapital<sup>3</sup> zugunsten des westlichen Künstlers.

Unter diesen exemplarisch anskizzierten Vorzeichen fragt unser Heft nach den Modi, den Bedingungen und Auswirkungen von Kapitalisierungen des Marginalen im Feld der zeitgenössischen Kunst. Diese kommen nicht allein in künstlerischen Praktiken zum Tragen, sondern avancieren zu regulativen Prozessen, die Gegenstände, Handlungsräume und Bandbreiten des Kunstfelds bestimmen. Zur Beleuchtung dieser Verhältnisse setzt der Blickwinkel dieser Ausgabe die Beständigkeit des Paradigmas von Zentrum und Peripherie voraus. Angesichts ihrer zunehmenden Delokalisierung, meinen wir mit Peripherie nicht nur ihre geographischen, sondern auch ihre ökonomischen, sozialen und ästhetischen Dimensionen. Im weitesten Sinne begreifen wir sie als *Marginales* – womit wir eine strukturell untergeordnete Position identifizieren. Denn in seiner Ableitung aus dem lateinischen *margo* (=Rand) birgt der Begriff des Marginalen wertende Konnotationen des Zweitrangigen, Geringfügigen oder Belanglosen, denen eine polare Relation zu einem Zentrum gemein ist.

Damit setzen wir uns der geläufigen Annahme einer Aufhebung von Polaritäten entgegen, wie sie – an dieser Stelle sei etwas ausgeholt – in Auseinandersetzung mit dem Global Art Diskurs vielseitig artikuliert wurde: In dem grundlegenden Text *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*<sup>4</sup> entwickelt Hans Belting bekanntlich einen Begriff von zeitgenössischer Kunst, der gerade die progressive Denormativierung der Kunst, des Kunstbegriffs – und damit des theoretischen Rahmens der Kunstgeschichte – in der globalisierten Welt zu beschreiben versucht. Während die moderne Kunst von dem in der westlichen Welt entstandenen universalistischen Narrativ determiniert gewesen sei, breche die zeitgenössische Kunst mit hegemonialen Begriffen von Kunst. Dem Universalismus der modernen Kunst setzt Belting somit den paradoxen Lokalismus der globalen, zeitgenössischen Kunst gegenüber, der zu einer Verflüssigung der ästhetischen, kulturellen und geographischen Grenzen und einer möglichen Auflösung der Hierarchien führe, auf denen die moderne Kunst noch beruht habe. Demnach würde sich das Zentrum-Peripherie-Paradigma für die zeitgenössische Kunst als obsolet erweisen. Diese These genießt nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch in der künstlerischen und kuratorischen Praxis eine breite Rezeption: Zuletzt prägte sie etwa das Konzept der Ausstellung *Le bord des mondes* (Der Rand der Welten), die im Frühling 2015 im diskursführenden Pariser Palais de Tokyo gezeigt wurde. Die Kuratorin Rebecca Lamarche-Vadel versammelte dort Gegenstände und Praktiken, die in Kongo, Polen, den Niederlanden oder Japan aus nicht primär künstlerischen Entstehungszusammenhängen hervorgingen. Diese Einblicke sollten die Betrachter/innen dazu führen, «an der Relevanz der Idee eines Zentrums und seiner Peripherien zu zweifeln»<sup>5</sup>.

Doch contra die Behauptung einer progressiven Enthierarchisierung der Kunstwelt, haben Forscher/innen die Beständigkeit des Gefälles zwischen zentralen Instanzen der Kunst- und Wissensproduktion sowie der Kunstbewertung einerseits und ihren jeweiligen Peripherien andererseits hervorgehoben. James Elkins spricht sich

in seinem Aufsatz *Art History as a Global Discipline*<sup>6</sup> zwar für eine globalisierte Kunstgeschichte aus, betont jedoch auch, dass die Einheit einer solchen Disziplin sich bis heute auf eine hegemoniale Verbreitung westlicher Begriffe und Modelle stützt. Den zu beobachtenden Tendenzen von Deregulierung in einem globalisierten Feld stellen sich also Prozesse der Machtkonsolidierung entgegen – worauf auch Kunstsoziologen und -soziologinnen verweisen. Die einschlägigen Untersuchungen von Larissa Buchholz und Ulf Wuggenig oder Alain Quemin<sup>7</sup> sind in dieser Hinsicht besonders bezeichnend. Anhand der Analyse von Rankings, weisen Buchholz und Wuggenig etwa nach, dass – trotz der vielbesprochenen Globalisierung – die Mehrheit der gefeierten Künstler/innen aus Westeuropa und den USA stammt, ohne dass sich eine signifikante Veränderung über die letzten Jahrzehnte hinweg feststellen ließe. Die nunmehr transnationalen Zusammenschlüsse, die über Sichtbarkeit und Bedeutung und somit über die Konsekrationswahrscheinlichkeit von Künstlern und Künstlerinnen entscheiden, seien noch immer an westliche Instanzen der Diskursproduktion (Fachzeitschriften und Verlage, Universitäten) gebunden. In Anlehnung an Johan Galtung, verleihen Buchholz und Wuggenig der Debatte um die Dichotomie von Zentrum und Peripherie die nötige Komplexität, indem sie das Zentrum als dynamische Einheit verstehen, welche je nach Maßstab selbst weitere Zentrum-Peripherie Gefüge generiert.

Als eine solche Dynamik äußert sich das Zentrum-Peripherie Paradigma zuweilen auch implizit in den vielfältigen Thematisierungen von Ungleichheiten und Prekarität im Westen selbst. Diese verdichteten sich zuletzt um das Stichwort *Bohème*. In ihrer Einleitung zur im Dezember 2014 erschienenen Ausgabe der Online-Zeitschrift *Trivium* stellen Anthony Glinoe, Walburga Hülk und Bénédicte Zimmermann die Frage nach dem Vorhandensein und der Identität eines zeitgenössischen Äquivalents der historischen *Bohème*.<sup>8</sup> Sind die sozial und wirtschaftlich solide integrierten Kreativen, die als *bourgeois-bohème* bezeichnet werden, die Erben der *Bohème*, oder aber das Prekariat, das an den Rand der Kunstwelt verdrängt wird? Das im März 2015 veröffentlichte Heft von *Texte zur Kunst* widmet sich ebenfalls unter dem Titel *Bohème/Bohemia* der Frage, ob die zeitgenössische *Bohème* als Fantasmagorie des Zentrums oder als die kaum sicht- und greifbare Realität der Unterdrückung aufzufassen sei.<sup>9</sup> Dass Außenseitertum in der zeitgenössischen Kunstwelt zum Topos des Zentrums geworden sei, dürfe den Blick auf die Ausgrenzung nicht verstellen, welche die Kehrseite der Öffnung des Zentrums bilde.

Die aktuelle Konjunktur des Marginalen ist – dies sei unserem Beitrag vorangestellt – keine unmotivierte. Sie dient auf praktischer und diskursiver Ebene der fortwährenden Selbstvergewisserung und -aktualisierung jener Kunst, die sich als zeitgenössisch versteht, und zwar im Sinne von «con-temporary» – von *zeitgemäß*. Oder, mit Juliane Rebentisch formuliert: jener Kunst, die sich «nicht mit dem empiristischen Registrieren von vermeintlich Gegebenem» begnügt, sondern «dezidiert anti-empiristisch» für sich in Anspruch nimmt, sich kritisch «mit den Deutungsmustern, die für die Beschreibung der eigenen Zeit bereitstehen»<sup>10</sup> auseinanderzusetzen. Eine solche Kunst ist normativ ausgezeichnet. Auch der Kurator Cuauhtémoc Medina bindet sie treffend an den Konsensus über ein «certain «unified field» in the concept of art»<sup>11</sup>. Um dieses konzeptuell vereinheitlichte Feld wird es uns gehen, zumal es die Generalisierungsmuster dieses Feldes sind, die asymmetrische Dynamiken der In- und Exklusion initiieren. Es ist folglich für unseren Rahmen nicht primär von Interesse, das Marginale zu identifizieren und zu lokalisieren, sondern die Prozesse zu bewerten, wodurch das Zentrum mit seinen ästhetischen,

kulturellen, sozialen und geographischen Peripherien in Kontakt tritt. Wie finden ästhetische und diskursive Produktionen ihren Weg ins Zentrum? Und umgekehrt: Was erhoffen sich zentrale Instanzen, wenn sie in die Peripherie ziehen?

Unsere These ist, dass die Austauschräume hauptsächlich vom Zentrum aus im Hinblick auf Kapitalisierungen generiert werden. Diesen liegen strategische Handlungsgefüge zugrunde, die auf eine Akkumulation von unterschiedlichen Sorten Kapital abzielen – wovon nicht zuletzt das symbolische dem Zentrum zufließt. Asymmetrische Verhältnisse werden dadurch nicht wesentlich korrigiert. Dies entweder, weil sich die Andersartigkeit des Marginalen mit Rücksicht auf die Erwartungen des Zentrums konstruiert und dessen Vormachtstellung bestätigt; oder aber, weil das Ausgegrenzte als Spiegel genutzt wird, in dem das Zentrum sich seiner Voraussetzungen, Aussichten, Deutungsmuster – und letztlich seiner eigenen Grenzen – bewusst wird. Die Veränderung der Zentrum-Peripherie-Dichotomie im zeitgenössischen Paradigma lässt sich daher weniger an der tatsächlichen Überwindung von Polarisierungen messen, sondern vielmehr an der zunehmenden Reflexivität, womit die Relationen zwischen Zentralem und Peripherem verhandelt werden. Mit ihrer Themensetzung partizipiert auch diese Ausgabe an dem beschriebenen Prozess. Zwar hält sie die geschilderte Dynamik nicht auf; sie versteht sich jedoch als Beitrag zu deren Sichtbarmachung.

Die unter dem Titel *Kapitalisierungen des Marginalen* versammelten Beiträge beleuchten verschiedene Facetten des Marginalen als zentralen Topos, und untersuchen dessen Rolle im reflexiven Prozedere, das die zeitgenössische Kunst auszeichnet. Bettina Gockels Einstieg *Gepflegte Pfade. Unterwegs zur Kunst an der Peripherie* beobachtet am Beispiel von entlegenen Künstlerhäusern bzw. -museen das Aufsuchen von Randgebieten zwischen moderner und zeitgenössischer Kunst. Sie weist die Beständigkeit dieses gezielten Rückzugs aus den Zentren nach und belegt zugleich – teilweise im Gespräch mit den Kuratoren Roland Scotti und Thomas Kellein – dessen stufenweise Verdichtung zu einem wirkmächtigen Topos, der «als Projektion und Wirklichkeit» im Zeitgenössischen weiterer interdisziplinärer Untersuchungen bedürfe.

Wie strategisch der ästhetische Rekurs auf den Topos des Marginalen zur Konsekration künstlerischer Laufbahnen anmuten kann, verifiziert Ana Bogdanović in ihrem Beitrag *Performing the marginal – enacting a myth. Marina Abramović and the Balkans* exemplarisch anhand der Vorgehensweise Abramovićs. Der Text untersucht den künstlerischen Anteil an der Etablierung des Balkan-Konstrukts um 2000 und dessen Funktionalisierung als identitäre Agenda. In den Arbeiten der jugoslawischen Künstlerin der frühen 1990er Jahre erfahre der marginale Raum des Balkans eine mythische Begründung im Barthes'schen Sinne, um in der Folge von Abramović selbst in seiner Fiktionalität reflektiert – und damit sowohl dekonstruiert als auch gefestigt – zu werden.

Die Ambivalenz des Bezugs zur teils realen, teils imaginären Topographie des Marginalen bringt auch Ildikó Szántó ans Licht. In ihrem Artikel *Die Fabrik im Museum. Perspektiven auf den Fordismus im Kunstfeld seit 1990* untersucht sie die gegenseitige Durchdringung der Kunst- und der Arbeitswelt: Während die kreative Arbeit modellhaft für die postfordistische Produktionsform zu stehen kam, hielt die in der westlichen Welt kaum noch sichtbare fordistische Arbeit Einzug in Museen und Galerien. Anhand dreier Fallstudien – Installationen von Philippe Parreno, Jens Haaning und Carlos Amorales – zeigt Szántó, inwiefern die Einbeziehung marginalisierter Produktionsformen entweder der unkritischen Affirmation der eigenen Ar-

beit diene oder aber ein reflexives Potential entfalte: wenn die Kunstpraxis auf ihre eigene Verwicklung in ökonomische und ideologische Machtverhältnisse hinweist.

Dass die Verquickung von Kunst und Markt in der ständigen Reaktualisierung des Topos der Marginalität eine wesentliche Rolle spielt, zeigt Karen van den Berghs Beitrag. Unter dem Titel *Aktivistische Kunst und der Markt der Kritik* nimmt sie die Bewertung von zeitgenössischer aktivistischer Kunst in den Blick. Diese obliege Kriterien der Glaubwürdigkeit, die von den Peers selbst und von der Kritik gesetzt werden und risikiere dabei, in die Fallen der «Vermarktung», der «Verkitschung» und der «Abständigkeit» zu tappen. Angesichts der zunehmenden Überlagerung des Kunstmarkts und aktivistischer Arbeitsformen, veranschaulicht Van den Berg indessen, inwiefern mit der Kapitalisierung von aktivistischer Kunst nicht notwendigerweise ein Verlust an Glaubwürdigkeit und Wirkmacht einhergehe. Anstatt die Dichotomie zwischen «kapitalisierter» und «marginaler» Kunst aufzugreifen, schlägt sie vor, die Differenz zwischen universalistischem Diskurs und spezifischer, gemeinsamer Aktion zu berücksichtigen.

David Frohnapfel setzt sich mit der Spannung zwischen universalistischen Ordnungen der Sichtbarmachung und spezifischen kuratorischen Praktiken auseinander. In seinem Beitrag *Monstrous Orders. Atis Rezistans and the Practice of Subaltern Museality in Port-au-Prince* beschreibt er einen selektiven, unvollständigen Prozess der Inklusion des «Exotischen». Das Interesse des westlichen Kunstpublikums für die Werke und den Referenzrahmen haitianischer Künstler gehe Hand in Hand mit der Ablehnung des Ausstellungsverfahrens dieser Künstler, das jedoch Teil ihrer Arbeit sei. Der Verfasser plädiert für die Einbeziehung dieser subalternen Musealität, die er als «monströse Ordnung» bezeichnet – und somit für eine Form des Kuratierens, die die Künstler/innen selbst involviert und dem universalistischen Anspruch der westlichen Ordnung Widerstand leisten könne.

Julie Vaslins Beitrag *Du déviant à l'artistique. Les frontières poreuses de l'étiquetage des graffitis par la Ville de Paris*, der den Interaktionen zwischen Graffiti-Künstler/innen und den stadtpolitischen Akteuren und Akteurinnen der französischen Hauptstadt gewidmet ist, beschäftigt sich auf einer anderen Ebene mit der – potentiell produktiven – Spannung zwischen Ordnung und Unordnung. Der Einbruch einer verbotenen Ausdrucksform im öffentlichen Raum wird meistens als Störung der Ordnung wahrgenommen, zuweilen aber als Kunst toleriert und sogar gefördert. Aufgrund uneindeutiger Bewertungskriterien, werde eine solche Entscheidung, von der das Fortbestehen der Graffiti abhängt, von verschiedenen Akteuren und Akteurinnen getroffen – vom Gebäudereiniger bis zur Bürgermeisterin. Dass die entscheidungstragenden Instanzen gelegentlich mit marginalisierten Künstler/innen in Kontakt treten, weise auf die Entstehung eines Spielraums zwischen Normverstoß und Normschaffung, zwischen Ablehnung und Anerkennung hin, und somit auf die Öffnung eines Verhandlungsraums, wovon sowohl die Künstler/innen als auch die städtischen Akteure und Akteurinnen profitieren würden.

Ein herzlicher Dank geht an alle Autoren und Autorinnen dieser Ausgabe und insbesondere an Robert Felfe, der uns als Redakteur der Zeitschrift *kritische berichte* die Möglichkeit gegeben hat, dieses Themenheft zu gestalten. Die Publikation geht aus der internationalen und interdisziplinären Tagung «Marginales und Marginalität in der zeitgenössischen Kunst» hervor, die von Léa Barbisan, Camille Boichot, Maria Bremer und Séverine Marguin konzipiert und am Centre Marc Bloch, Berlin, vom 9. bis zum 11. Oktober 2013 veranstaltet wurde. Für die Unterstützung der Publika-



2 Das IHA startet sein Critical Curriculum, Institute for Human Activities, unbekannter Ort, DR Congo, 2014.

tion möchten wir uns bei der Deutsch-Französischen Hochschule und dem Centre Marc Bloch bedanken. Unser besonderer Dank gilt auch Camille Boichot und Peter Geimer für die wissenschaftliche Begleitung und Beratung.

## Anmerkungen

1 Diese Basisbewegung wurde 2014 in der Demokratischen Republik Kongo gegründet. Siehe <http://www.humanactivities.org/circle-art/>, Zugriff am 4. Juni 2015.

2 Zum Begriff der Kritikalität siehe etwa Irit Rogoff, «Vom Kritizismus über die Kritik zur Kritikalität»: «In der Kritikalität haben wir diese doppelte Besetzung, in der wir sowohl vollständig mit dem Wissen der Kritik ausgerüstet und fähig zur Analyse sind, während wir zur selben Zeit die Bedingungen selbst teilen und leben, die wir durchschauen können.», *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 2003, <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/de>, Zugriff am 13. Mai 2015.

3 Das symbolische Kapital ist die Fähigkeit «sich einen Namen zu machen, einen bekannten und anerkannten Namen: ein Konsekrationskapital, das die Macht zur Konsekration von Objekten (als Effekt des Namens: eines Modeschöpfers etwa oder einer Unterschrift) und von Personen (durch Werbung, Ausstellung usw.) beinhaltet, Macht also, Wert zu verleihen und aus dieser Operation Gewinn zu schlagen.» Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main 1999, S. 239.

4 Hans Belting, «Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate», 2009, <http://globalartmuseum.de/media/file/476716148442.pdf>, Zugriff am 15. Mai 2015.

5 Rebecca Lamarche-Vadel, Einführungsplakat der Ausstellung *Le bord des mondes* (18.02.2015–17.05.2015), reproduziert in: *Pa-*

*lais de Tokyo – Guide* (Februar–Mai 2015), Paris 2015, S. 31.

6 James Elkins, «Art History as a Global Discipline», 2006, [www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/globalism-art-seminar.pdf](http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/globalism-art-seminar.pdf), Zugriff am 10. Mai 2015.

7 Siehe etwa die Einleitung zu dem Sammelband *Art in the Periphery of the Center*, hg. v. Christoph Behnke, Cornelia Kastelan, Valérie Knoll u. Ulf Wuggenig, Berlin 2015; siehe auch Larissa Buchholz u. Ulf Wuggenig: «Kunst und Globalisierung», in: *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, und Paris*, hg. v. Heike Wunder u. Ulf Wuggenig, Zürich 2012, S. 163–188; Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris 2013.

8 Vgl. Anthony Glinoe, Walburga Hülk u. Bénédicte Zimmermann, «Kulturen des Kreativen – Historische Bohème und zeitgenössisches Prekariat», in: *Trivium 18 | 2014*, <http://trivium.revues.org/4997>, Zugriff am 21. Mai 2015.

9 Vgl. Caroline Busta u. Hanna Magauer, «Vorwort», in: *Texte zur Kunst*, März 2015, Nr. 97, <https://www.textezurkunst.de/97/vorwort-97/>, Zugriff am 10. Mai 2015.

10 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2014, S. 13.

11 Cuauhtémoc Medina, «Contemp(t)orary: Eleven Theses», in: *What is Contemporary Art?*, hg. v. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood u. Anton Vidokle, Berlin 2010, S. 10–21, hier S. 19.