

Dissertation

Peyer, Siri:

Post/koloniale Verstrickungen

Der Fall Renzo Martens und die Grenzen der Kunstwissenschaft

Forschungsgebiet: Digital Urban Cultures / Kulturtheorie und kulturelle Praxis

Gutachter:innen: Gesa Ziemer und Rachel Mader

Verteidigung am: 23. März 2023

Veröffentlichungsdatum: 2025



Sofern nicht anders angegeben steht dieses Werk unter der Creative Commons Lizenz CC BY 3.0 CH

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/ch/legalcode.de>

Post/koloniale Verstrickungen

**Der Fall Renzo Martens und die
Grenzen der Kunstwissenschaft**

Siri Peyer

DIAPHANES



Yale World Fellows - Y...
Renzo Martens – Ma...



Wikipedia
Renzo Martens – Wikipedia



Monopol Magazin
Renzo Martens und CATPC b...



MUBI
Renzo Martens – F...



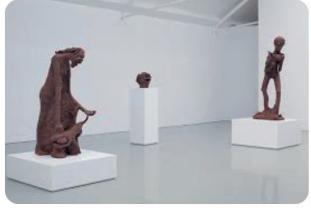
Cineur
Renzo M...



Wikipedia
Renzo Martens - Wikip...



Bozar
Meet the Director : Renzo Martens | Bozar Brussels



e-flux
Renzo Martens and the Institute for H...



e-flux
Renzo



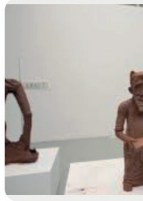
Dampfzentrale Bern
Renzo Martens Enjoy Poverty Episode III...



Monopol Magazin
Dokumentation "White Cube" von Renzo ...



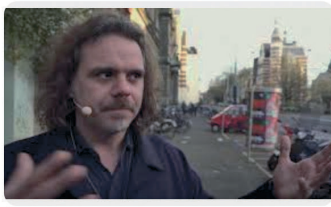
Frieze
Renzo Martens's F...



Hollandse Meesteren
Hollandse Meesteren



Kunststituut Melly
Renzo Martens - Kunststituut M...



MUBI
KIRAC 6: The Works of Renzo Martens (2...



Alamy
Der niederländische Künstler Renzo...



Het Pa...
Kunsten



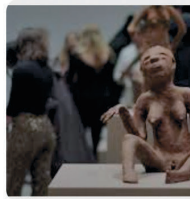
Zur Nachahmung empfohlen
Renzo Martens - ZUR NACHAHMUN...



e-flux
Renzo Martens an...



The New York Times
With a New Museum, African Workers ...



ONCURATING
Beyond the White Cube:



IMDb
Renzo Martens - I...



CTC-CTI
Renzo Martens – CTC...



The New York Times
With a New Museum, African Workers ...



Berlin Art Link
Review // Discussing the Matter of ...



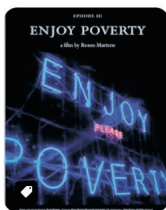
opa
Martens • Director of Whit...



people - Sharjah Art Foundation
people - Sharjah Art Foundation



The Guardian
Renzo Martens – the artist who want...



Human Activities '...
Episode III: Enjoy ...



lux
to Martens and the Institute for H...



The Guardian
Sculpture of colonial offic...



Artforum
Renzo Martens



CTC-CTI
Renzo Martens: E...



s
ers - Renzo Martens



De Ateliers
Artist Talk Renzo Martens – De Ateliers



Gallery Viewer
Installation with Episode 3 ... | Renzo...



LinkedIn
Renzo Martens on ...



rool
aar Renzo...



De Correspondent
Interview: Kunsten...



V2_Lab for the Unstable Media
Renzo Martens wins the Kunst+Techn...



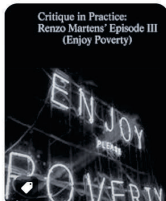
De Baile
Renzo Martens: from '...



CTC-CTI
Renzo Martens: E...



An Interview ...



Human Activities '...
Publication: Critiqu...



KW Institute for Contemporary Art
Renzo Martens White Cube Screenin...



Shutterstock
Renzo Martens His...



The Guardian
Renzo Martens – the ar



Kadist
Renzo Martens – Kadist



Daily Art Fair
Exhibition : Renzo Martens Kow | ...



e-flux
Renzo Martens an...



Vrij Nederland
Renzo Martens: 'Medele

Post/koloniale Verstrickungen

Siri Peyer

Post/koloniale Verstrickungen

**Der Fall Renzo Martens und die Grenzen
der Kunstwissenschaft**

DIAPHANES



Die Schriftenreihe »745. Kunst Design Medienkultur«
versammelt Beiträge zu Forschungsschwerpunkten
der Hochschule Luzern – Design Film Kunst.

Herausgegeben von Wolfgang Brückle und Rachel Mader.

DIAPHANES, Zürich 2025

Open Access-Ausgabe

ISBN 978-3-0358-0743-1

DOI:10.4472/9783035807431

Dieses Werk ist lizenziert unter einer

Creative Commons Namensnennung 3.0 Schweiz Lizenz.

Print-Ausgabe

ISBN 978-3-0358-0725-7

Die Bilder auf den Umschlagsinnenseiten dieses Buches stellen die Ergebnisse von
unterschiedlichen Suchen mit Google Images nach den beiden folgenden Begriffen
dar: »Renzo Martens« und »Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise«.

DIAPHANES AG – Schöneeggstrasse 5 – CH-8004 Zürich – kontakt@diaphanes.net

DIAPHANES Berlin – Dresdener Strasse 118 – 10999 Berlin – berlin@diaphanes.net

Inhalt

Konstitutionelle Ambivalenz

Widersprüchliche Begegnung **7** — ›Von der Kunst aus‹: Vorschlag eines konzeptionellen Blickwechsels **12** — Theorie als situative und provisorische Praxis **16** — Ausblick **18**

Kunstwissenschaftliche Tradierungen

Das Problem der Kunstgeschichte im Umgang mit der Gegenwartskunst **23** — Verstrickungen der Kunstkritik **25** — Das Ende der ›einen‹ Kunstgeschichte **27** — Kunstkritik: Die eigene Involviertheit wird als fehlende Distanz ausgelegt **32** — Der Wandel des Kulturbegriffs bringt neue Perspektiven **35**

Repräsentation

Am »ärmsten Ort der Welt« soll Kunst produziert werden **43** — Die symbolische Deutung des Ortes beruht auf einem kolonial geprägten Diskurs **48** — *Enjoy Poverty*: ein Reisebericht in Zeiten postkolonialen Bewusstseins **57** — Die Präsentation der Schokoladenskulpturen und die Rolle Afrikas in der Kunstgeschichte **64** — Picassos *Les Femmes d'Alger* als Initialzündung **74** — *Primitivism*: Die moderne Kunst verleibt das ›Primitive‹ in ihre Ästhetik ein **77** — *Magiciens de la terre*: Gegenüberstellungen bleiben dominant **84** — Die Postmoderne bringt neue Leitideen **92** — Neue Kunstschauplätze: Versuch eines Perspektivenwechsels in Lubumbashi **97** — Das »kolonial Unbewusste« beeinflusst die Rezeption der Schokoladenskulpturen **105**

Ökonomien

Die Gentrifizierung des Dschungels als Projektziel **114** — Das IHA als Kapitalproduzentin **124** — Symbolische Güter als Ware: eine neue »inklusive« Wertschöpfungskette **129** — Martens' Rolle als performativer Bestandteil seines Werks **137** — Authentizität im Tausch gegen Gewinnbeteiligung **141** — Der White Cube als »Vektor für Veränderung« **147** — Bilbao-Effekt oder Rückführung des aus der Plantagen-

wirtschaft gewonnenen Kapitals? **156** — Theaster Gates: die Nutzung des Marktes als künstlerische Strategie **160** — Die Verbindung von Kunstmarkt und sozial engagierter Kunst **168** — Die Ökonomie der Kritik **175** — Das IHA als Ort der selbstreferenziellen Kritik **233**

Partizipation

Theoretische Perspektiven auf soziale Praktiken **186** — New Genre Public Art: gemeinsames Handeln anstelle individueller Kunstbetrachtung **189** — Relational Art: Verdichtete Beziehungsräume im Ausstellungskontext **195** — Das Post-Plantagen-System zwischen ästhetischem Ort und Wunsch nach Veränderung der Verhältnisse **203** — Je mehr, desto besser: Beurteilungskriterien partizipativer Kunst **209** — Martens' Vision bestimmt die konzeptionellen Parameter der Zusammenarbeit **213** — Die Plantage als Symbol für Authentizität **218** — Formate und Methoden aus Bildungszusammenhängen gestalten die Zusammenarbeit **222** — Dem IHA liegt ein emanzipatorisches Bildungskonzept zugrunde **233** — Zugang zu Privilegien: symbolisch oder nachhaltig? **243**

Dank **249** — Literatur **251** — Index **261**

Konstitutionelle Ambivalenz

»The line is a curve.« (Kae Tempest)

Widersprüchliche Begegnung

Bei einem Besuch der 6. Berlin Biennale 2010 begegnete ich erstmals einer Arbeit des Künstlers Renzo Martens.¹ Dort wurde sein Film *Episode III: Enjoy Poverty* (2008) präsentiert. Der Film entstand während einer zweijährigen Reise des Künstlers durch die Demokratische Republik Kongo und behandelt die komplizierten Verflechtungen von Kunst, Medien, Globalisierung, Ausbeutung und geopolitischen Machtverhältnissen.² Wie schon der Titel erahnen lässt, stellen der Film und insbesondere Martens' Auftritt – der von der Nachahmung einer (kolonialen) Männlichkeitsperformance getragen ist – eine Provokation dar. Martens' Selbstinszenierung ist zwar geprägt von missionarischer Ernsthaftigkeit; diese droht jedoch angesichts eines sich früh abzeichnenden Scheiterns in den Zynismus zu kippen. So war es nicht erstaunlich, dass sich die Kritiker:innen in zwei Lager spalteten: Die einen vertraten die Meinung, dass Martens' Film deshalb provoziere, weil er »das Ausbeutungssystem hinter Bildern aus Afrika bloßlege, um es anschließend selbst durchzuspielen«; die direkte Intervention sei notwendig, weil sie ermögliche, grundsätzlich nach der Wirkmacht kritischer künstlerischer Gesten zu fragen.³ Martens' Film sei eine brillant umgesetzte »sachliche Kritik« am Phänomen der sogenannten »Armutspornografie«.⁴ Die Gegenseite hatte wenig Verständnis für Martens' Inszenierung. Sie lastete dem Film an, dass er bei den Menschen vor Ort »falsche Hoffnungen auf Ermächtigung«

1 6. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, *was draußen wartet*, 11. Juni bis 8. August 2010, <https://www.berlinbiennale.de/de/biennalen/98/was-draussen-wartet> (aufgerufen: 26.08.2024).

2 Eine detaillierte Beschreibung und Diskussion des Films folgt im Kapitel »Repräsentation«, S. 57. 3 Reichert 2012 (o.S.). 4 Whyte 2012 (o.S.).

wecke; Martens' Handeln sei ethisch fragwürdig und verschärfe durch seine neokoloniale Prägung die unhaltbare Situation vielleicht sogar.⁵ Der Film sei eine »kaltblütige« Kritik am neoliberalen Kapitalismus und stelle gleichzeitig die Idee von »Kritik an sich« als »anachronistisch und unaufrichtig« dar: Zwar beruhe er auf der Annahme einer möglichen kritischen Distanznahme, zeige aber exemplarisch auf, dass eine solche in der heutigen Welt überhaupt nicht mehr möglich sei.⁶

Dieser kurze Abriss der Reaktionen zeigt, wie unversöhnlich sich die unterschiedlichen Beurteilungen gegenüberstehen: Entweder wurde die Provokation im Film als künstlerisch ästhetisches Mittel angesehen, das Empörung auslösen und damit der im Film formulierten Kritik die notwendige Aufmerksamkeit verschaffen solle; auf der anderen Seite stand der Vorwurf, Martens' Konzept sei unethisch und sein Vorgehen beinhalte selbst kolonial geprägte Muster.⁷ Die Diskussionen rund um den Film forderten mich dazu heraus, meine ambivalente Haltung aufzugeben und Position zu beziehen. Ich blieb aber unentschlossen: Zwar störte ich mich an Martens' Auftritt, respektierte aber zugleich seine Kritik an den globalen Zusammenhängen von Kapital und Kultur als ernst zu nehmendes Anliegen. Dies führte mich zur grundlegenden Frage, wie ich mich gegenüber einem Kunstwerk verhalten soll, das mich sowohl fasziniert als auch irritiert und abstößt. Verhindert eine emotionale Reaktion die kritische Einschätzung der Arbeit, oder stellt sie einen produktiven Ankerpunkt für eine differenzierte Auseinandersetzung dar? Ist die durch die Arbeit erfahrene Irritation und/oder Provokation vielleicht nur eine Strategie, um im überhitzten Kunstbetrieb Aufmerksamkeit zu erlangen, und wäre es am besten, dem mit einem abgeklärten Schulterzucken zu begegnen?

Als mir ein paar Jahre später in einer Wochenzeitung die Schlagzeile »Im Kopf nur Schokolade« zusammen mit einem Bild von Martens begegnete – im bereits bekannten weißen Hemd und dunklen Anzug posierte er neben einem Sockel, auf dem sich eine Büste aus Schokolade befand –, war ich erneut ir-

5 Katerina Gregos zitiert in Downey 2019, S. 4. 6 Roelstraete 2011 (o.S.). 7 Die Aufmerksamkeit, die der Film generierte, führte 2016 zu einem Sammelband mit dem Titel *Critique in Practice*, dieser versammelt Aufsätze von unterschiedlichen Autor:innen, die sich kritisch mit dem Film auseinandersetzen, vgl. Downey 2019.

ritiert und beschloss, dieser Ambivalenz der offensichtlichen Provokation auf den Grund zu gehen.⁸ Der Artikel stellte Martens jüngstes Projekt vor: das 2012 gegründete Institute for Human Activities (IHA).⁹ Dieses erschien mir wie eine Weiterführung des hinter *Enjoy Poverty* liegenden Konzepts. Auch das IHA ist in der DR Kongo angesiedelt, aber diesmal ging es Martens nicht nur darum, einen Film mit einer politischen Botschaft zu drehen, den er dann dem Kunstpublikum präsentieren konnte. Vielmehr sollte mittels künstlerischer Mittel der ›Dschungel‹ vor Ort gentrifiziert werden. Martens hatte ein mehrjähriges, prozessorientiertes, kollaboratives Projekt initiiert, bei dem er mit mehr als einem Dutzend Personen zusammenarbeitete. Das IHA wurde als »Gentrifizierungsprogramm« auf einer Plantage angekündigt.¹⁰ Im Rahmen des Kunstprojekts sollten durch die Kunst ausgelöste Gentrifizierungsprozesse genutzt werden, um lokalen Plantagenarbeiter:innen alternative Einkommensmöglichkeiten zu verschaffen und so einen neuen ökonomischen Kreislauf zu etablieren.

Bei den Reaktionen auf die Bekanntmachung dieses Projekts war ein ähnliches Muster wie bei jenen auf den Film auszumachen: Auf der einen Seite herrschte grundlegende Skepsis gegenüber Martens und seinem Anliegen; vor allem wurde die tatsächliche Wirksamkeit der im Projekt versprochenen Effekte angezweifelt, und Martens wurde vorgeworfen, es gehe ihm mit dem IHA nur darum, Aufmerksamkeit zu bekommen – was ihm als Künstler zu kulturellem Kapital ver helfe, und dies auf Kosten der Projektbeteiligten in der DR Kongo. So bezweifelte J.J. Charlesworth, dass Martens' Vorschlag, mittels künstlerischer Produktion Gentrifizierungsprozesse anzustoßen, ein realistisches Businessmodel sei, und gab zu bedenken, dass das Projekt auf Martens angewiesen sei, um Aufmerksamkeit zu bekommen, was zwangsläufig die ungleiche Produktion von kulturellem Kapital reproduziere.¹¹ Vivian Ziherl befand gar, Martens' Projekt habe missionarischen Charakter. Das IHA bezeichnete sie als

8 Reichert 2015, S. 54. 9 Irgendwann nach 2017 wurde die Benennung von Institute of Human Activities (IHA) auf der Projektwebseite zu Human Activities gekürzt. Der Einfachheit halber wird in der vorliegenden Arbeit weiterhin mit dem Kürzel IHA auf das Projekt verwiesen. 10 Vgl. <https://www.kw-berlin.de/renzo-martens-the-matter-of-critique/> (aufgerufen: 26.08.2024). 11 Charlesworth 2015, S. 87.

»new settlement«, das im Dienste des neoliberalen Kapitalismus kulturelles Kapital als Möglichkeit des Aufstiegs propagiere – und das an einem Ort, an dem es den Menschen am Nötigsten fehle.¹² Martens selber verglich sie mit einem christlichen Missionar aus der Kolonialzeit und sinnierte darüber, ob er mit seinem Kunstprojekt nicht lediglich nach der eigenen Erlösung suche. Zugespitzt lautete der Vorwurf also, dass ein weißer, europäischer Künstler genau jene kolonialen Muster wiederhole, die er überwinden wolle.

Auf der entgegengesetzten Seite wurde gerade die Anbindung des Projekts an reale Lebenswelten als Qualität angesehen. Felix Stephan erkannte in der Tatsache, dass Martens' persönlicher Erfolg und das Erfolgsversprechen des IHA auf denselben ökonomischen Mechanismen basieren, die gleichzeitig kritisiert und überwunden werden sollen, eine bewusste Performance innerhalb des Kunstprojekts.¹³ Die Qualität der Arbeit lokalisierte er in der Unschärfe zwischen der Behauptung, in reale gesellschaftspolitische Zusammenhänge einzugreifen, und deren ironischer Repräsentation. Auch T.J. Demos, den Martens zur Eröffnung des Projekts in die DR Kongo eingeladen hatte, erkannte an, dass dem IHA ein gewisses Dilemma innewohne. Martens' Auftreten nehme durchaus die destruktiven Ideologien der Gentrifizierung oder der Neokolonisation auf, verfolge aber das Ziel, die reale Situation der Plantagenarbeiter:innen zu verbessern. Diese Widersprüchlichkeit sei Teil des IHA und lasse sich nicht ohne Weiteres aufheben. Doch gerade in dieser unauflösbaren Spannung zwischen gegensätzlichen Tendenzen steckt laut Demos die künstlerische Qualität des Projekts: Es zeige auf, wie kritische Kunstpraktiken die von ihnen angeprangerte Ungleichheit aufgrund der strukturellen Bedingungen ihrer eigenen Praxis zu reproduzieren drohten. Martens' Auftritt, so Demos, sei eine Mimikry, eine künstlerische Performance mit einer komplexen Ironie, eine »Avantgarde-Schock-Taktik«.¹⁴

Ich sah mich also klar und deutlich mit der Frage konfrontiert, wie ich einem solch doppeldeutigen Werk – bei dem die Ambivalenz zwischen kritischer Präsentation und ästhetisierter Re-

12 Zihlert 2015 (o.S.). 13 Stephan 2013 (o.S.). 14 Demos 2015, S. 89, S. 80.

produktion von kolonialen Machtverhältnissen geradezu als Teil des Werks programmatisch verankert ist – begegnen sollte. Folgte ich der Kritik, die oftmals auf die wertende Frage hinauslief, ob Martens' Vorgehen legitim sei und sein Handeln ethischen Kriterien genüge, hätte ich Schwierigkeiten, die auf Ungleichheit basierenden Machtstrukturen zu reflektieren. Denn wie wäre das zu bewerkstelligen bei einem Kunstprojekt, bei dem die Kollaboration zwar maßgebender Teil ist, diese aber trotzdem nur in vermittelter Form rezipiert werden kann? Und ist es überhaupt die primäre Aufgabe künstlerischer Projekte, sich ethisch verantwortungsvoll zu zeigen? Wo bliebe da die künstlerische Freiheit, zu provozieren, etablierte Denkmuster zu entlarven und so vielleicht unsichtbare Ideologien und Normen offenzulegen? Vielleicht ist es gerade diese unauflösliche Spannung zwischen einander entgegengesetzten Tendenzen, der es nachzugehen lohnt.

Diese Überlegungen führten mich zur Frage, ob es überhaupt sinnvoll sei, ein zeitgenössisches Kunstprojekt wie das IHA anhand kunstwissenschaftlich etablierter Kategorien zu analysieren. Zu welcher Werkkategorie etwa gehört es mit seiner konstitutiven Komplexität? Es ist auf mehrere Jahre angelegt und wird partizipativ auf zwei unterschiedlichen Kontinenten umgesetzt. Die Frage nach den Werkgrenzen führt zu neuen Fragestellungen: Handelt es sich beim IHA um ein kollaboratives Werk mit geteilter Autor:innenschaft, oder ist das IHA als Werk des Künstlers Martens einzustufen? Wie ist das Kunstwerk genau einzuordnen: Ist die künstlerische Arbeit der Beteiligten das Werk oder vielmehr der (soziale) Prozess? Und all diese Fragen berücksichtigen noch keine ästhetischen oder inhaltlichen Aussagen des IHA: Wie ist der explizite Realitätsbezug der Arbeit einzuordnen? Ist das IHA eine institutionskritische Reflexion über die Funktionsweisen von Aufmerksamkeit und über Ökonomien innerhalb des Kunstfeldes, oder will es politischer Aktionismus mit künstlerischen Mitteln sein, der verspricht, reale Missstände zu verbessern? Und mit welchen ästhetischen Mitteln operiert Martens überhaupt? Eine weitere grundsätzliche Frage, der anhand des IHA exemplarisch nachgegangen werden kann, ist jene nach dem kritisch-politischen Potenzial zeitgenössischer Kunst und nach der Wirkmacht von Kunst generell, wie sie seit der Jahrtausendwende breit diskutiert wird.

Vor diesem Hintergrund ist mein Vorgehen von der folgenden übergeordneten Frage geleitet: Inwiefern können zeitgenössische künstlerische Praktiken theoretisch als komplexe Phänomene verhandelt werden, also ohne sie thematisch zu reduzieren, zuzuspitzen oder zu einengenden Kategorisierungen zu greifen? Wie können werkimmanente Widersprüche in die Analyse einbezogen werden, ohne sie aufzulösen? Und wie können unterschiedliche Perspektiven und Fragestellungen, die sich vielleicht widersprechen, gleichberechtigt berücksichtigt werden und nebeneinanderstehen, sodass sie sich gegenseitig befruchten? Wie kann ein solches Vorgehen in einer heterogenen und globalisierten Kunstwelt aussehen, in der sich Praktiken und Diskurse nicht mehr auf die ›eine‹ kunsthistorische Erzählung beziehen, sondern auf multiple, interdisziplinäre und transkulturelle Weise miteinander verflochten sind?

›Von der Kunst aus‹: Vorschlag eines konzeptionellen Blickwechsels

Seine Komplexität erschwert es, das IHA in seiner Gesamtheit zu erfassen und einzugrenzen. Dieser mehrdeutige Charakter macht es zu einem offenen Werk, das unterschiedlich interpretiert werden kann, wobei seine Bedeutung in der Rezeption hergestellt wird.¹⁵ Dazu braucht es eine aktive Auseinandersetzung seitens der Betrachtenden, ein »interpretierendes Engagement«.¹⁶ Vor diesem Hintergrund, schlage ich als Prämisse für mein Vorgehen einen konzeptionellen Blickwechsel vor, indem ich mich dem Forschungsgegenstand gegenüber anders positioniere: Das Kunstwerk wird quasi zum Gegenüber, zu einem Komplizen auf Zeit, der komplexe Phänomene verhandelt und bei mir bestimmte Affekte – im Falle des IHA Irritationen – auslöst, die als Ausgangspunkt dafür dienen, weiterführende Fragen zu stellen. Dieser Vorgang ist reziprok und könnte mit der Bezeichnung »Kritik als kreative Aktionsform« von Gesa Ziemer beschrieben werden. Sie schlägt vor, »Kritik [...] nicht als Vorgang des ›Über-

15 Mehr zum offenen Kunstwerk im Kapitel »Kunstwissenschaftliche Tradierungen«, S.29f.

16 Rebentisch 2013, S. 26.

etwas-Urteilens« [...], sondern sie als Vorgang des ›Mit-etwas-Kreierens‹ zu verstehen. Dieses ›Mit‹ setzt ein vitales und kein aus der Distanz heraus erklärendes Verhältnis zur Kunst voraus, indem es eine kreative Komplizenschaft zwischen Gegenstand und Rezipient etabliert.«¹⁷

Mein Vorschlag eines konzeptionellen Blickwechsels und einer damit einhergehenden aktiven Neupositionierung gegenüber dem IHA basiert auf der These, dass (Gegenwarts-)Kunst einen speziellen Forschungsgegenstand darstellt, weil sich in ihr kontextuell unterschiedliche Perspektiven der Betrachtung manifestieren:

In einem ersten Kontext wird Kunst als Teil des Kunstfeldes betrachtet – eines Feldes, das in spezifischen historischen Zusammenhängen entstanden ist, mit eigenen Regeln, Normen, Akteur:innen, Machtverhältnissen und einer eigenen Geschichtsschreibung. Das Kunstfeld konstituiert sich in diskursiven Aushandlungsprozessen und verhandelt konstant seine gesellschaftliche Funktion. Ein Kunstwerk bezieht sich mit seiner ästhetischen Erscheinung immer auch auf bereits da gewesene Kunstformen und/oder Stilrichtungen, sowohl in Form einer bewussten Referenz als auch durch Abgrenzung. Gleichzeitig positioniert es sich (implizit oder explizit) durch seine Wirkweise zur Frage, welche gesellschaftliche Funktion Kunst innehat. Die ästhetische Erscheinung und die Form, die ein Kunstwerk annimmt, können nicht ohne den Kontext des Kunstfeldes und seiner Geschichte gelesen werden.

Als zweiter Kontext manifestieren sich im Kunstfeld gesamtgesellschaftliche Entwicklungen, wie zum Beispiel die Globalisierung, die Ausbreitung eines neoliberalen Kapitalismus oder die Digitalisierung. Mit den in den 1960er Jahren einsetzenden Entgrenzungstendenzen, die dazu führten, dass sich künstlerische Praktiken vermehrt mit ihren eigenen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen beschäftigten, setzte auch eine Reflexion der eigenen Strukturen und somit gesamtgesellschaftlicher Prozesse ein. Über die Selbstreflexion beschäftigt sich die Kunst also auch immer mit der gesellschaftlichen Gegenwart.

17 Ziemer 2007, S. 76.

Ein dritter Kontext bildet die inhaltliche Beschäftigung mit potenziell jedem denkbaren Thema, was die Kunst dazu zwingt, sich mit potenziell allen möglichen Alltagsbereichen oder wissenschaftlichen Feldern zu verknüpfen. Dazu kommt, dass das Vermächtnis der künstlerischen Avantgarden, die eine Verbindung von Kunst und (Alltags-)Leben anstrebten, zu einer neuen Art der (Welt-)Bezugnahme führte. Die unterschiedlichen Lebensbereiche werden nicht mehr thematisch abgehandelt; vielmehr versucht die Kunst, sich mittels neuer künstlerischer Formate, die nicht den traditionellen Werkgattungen entsprechen, direkt mit unterschiedlichen Alltagsrealitäten zu verwickeln. Juliane Rebentisch beschreibt diese Bezugnahmen zu Bereichen außerhalb des Kunstfeldes als Kunstformen, »die sich selbst, auch formal auf diese Bereiche öffnen«, anstatt »die Bereiche der Nichtkunst thematisch in sich aufzunehmen«.¹⁸ Dadurch veränderte sich der bis anhin geltende Wirklichkeitsbezug der Kunst, der sich dadurch ausgezeichnet hatte, dass er eine ästhetische Differenz zur Wirklichkeit (Autonomie) herstellte. Johannes Lang, Mitherausgeber des Sammelbands *Kunst und Wirklichkeit heute*, macht diese Verschiebungen daran fest, dass Kunst nicht länger daran interessiert sei, eine reflektierende Außenposition einzunehmen; »vielmehr möchte sie direkt verwickelt sein in und teilhaben an der Wirklichkeitsproduktion«.¹⁹ Dabei werde die (soziale und natürliche) Wirklichkeit als »erfahrbare und veränderbare Zusammenhänge kulturellen wie natürlichen Lebens« verstanden. Kunst erschafft nicht mehr objekthafte Kunst, sondern kreiert spezifische Erfahrungen, deren Wirklichkeitsbezug sie wiederum reflektiert. Kunst verwebt sich somit mittels neuer künstlerischer Mittel mit der Lebenswelt, was zur Folge hat, dass Kunst und Nichtkunst schwer zu unterscheiden sind und eine ästhetische Distanz kaum aufrechterhalten werden kann. Dies führe, so Wolfgang Welsch, zu einer Verschiebung innerhalb künstlerischer Praktiken, die sich nicht länger auf die Erschaffung von Werken ausrichteten, sondern darauf, gesellschaftliche Prozesse zu initiieren oder in bereits bestehende Prozesse einzugreifen.²⁰

18 Rebentisch 2013, S. 117. 19 Lang 2015, S. 9, S. 8. 20 Welsch 2015, S. 198.

All diese unterschiedlichen Kontexte überkreuzen und schneiden sich in einem Kunstwerk; sie sind auf mannigfache Weisen miteinander verwoben und ergänzen, konkurrenzieren und kommentieren einander. Sie verlangen nach einer Positionierung des Dazwischen und des Sowohl-als-auch. Wenn ich einen konzeptionellen Blickwechsel vorschlage, gehe ich auch von der Grundannahme aus, dass zeitgenössische künstlerische Praktiken ein hohes Maß an erkenntnistheoretischem Potenzial besitzen. Denn ihre Einbettung in das Kunstfeld und in die gesellschaftlichen Zeiterscheinungen und ihr Potenzial, sich inhaltlich mit jedwedem Thema beschäftigen zu können, machen sie komplex und die differenzierte Auseinandersetzung damit besonders reizvoll. Rachel Mader beschreibt, dass »gerade der schillernde und zugleich doch prekäre, da umstrittene Auftritt radikal ambivalenter Positionen [...] Ausdruck einer Diagnose aktueller Verhältnisse [ist], die als komplex und paradox verstanden und akzeptiert werden müssen und die sich gegen vorschnelle Vereindeutigungen zur Wehr zu setzen versuchen.«²¹ Und auch Rebentisch attestiert der Kunst das Potenzial, zu einem besseren Verständnis unserer komplexen Gegenwart beizutragen: »so steht deren Untersuchung nicht zuletzt auch im Dienste eines Verständnisses der Gegenwart, das diese gerade nicht ort- oder zeitlos vorstellt, sondern in ihrer jeweiligen geographischen, kulturellen und historischen Spezifik vergegenwärtigt«.²²

In der vorliegenden Beschäftigung mit der Komplexität des IHA plädiere ich dafür, diese nicht zu reduzieren – eine gängige wissenschaftliche Konvention –, sondern ich möchte mit meinem Vorgehen dagegen argumentieren. Denn für die Diskussion von Problemfeldern in der heutigen Realität ist es relevant, zu verstehen, wie Komplexität entsteht: durch Überlappungen und wechselseitige Beeinflussungen unterschiedlicher Bereiche.

21 Mader 2014, S. 8. 22 Rebentisch 2013, S. 19.

Theorie als situative und provisorische Praxis

Mit meinem methodologischen Vorgehen schlage ich vor, Theorie als eine Praxis zu verstehen, die immer situativ und provisorisch ist. Auch meine eigene Perspektive ist stets partiell und geprägt von meiner eigenen Situiertheit im Kunstbetrieb. Ich möchte den eingangs formulierten Fragen mittels eines dynamischen transdisziplinären, kulturwissenschaftlich orientierten theoretischen Ansatzes ›von der Kunst aus denkend‹ nachgehen – mit offenem Ausgang. Mein Ziel ist nicht in erster Linie eine Kommentierung, Deutung oder Beurteilung des IHA, und es geht mir auch nicht darum, das Werk in einen kunsthistorischen Kanon einzuordnen. Vielmehr interessiert mich eine provisorische Auslegeordnung, die keine objektive Wahrheit behauptet, aber argumentative Gültigkeit beansprucht. Sie soll eine Grundlage liefern für eine Debatte, die Verstrickungen und Widersprüche nicht auflöst, sondern darstellbar macht. Ich gehe davon aus, dass es nicht ›eine‹ letztgültige Deutung geben kann. Das IHA verknüpft sich mit unterschiedlichen disziplinären Diskursen und gesellschaftlichen Feldern; diese sollen aufgezeigt werden. Wie kann Kunst in ihrer Komplexität als mehrdimensionales, offenes Phänomen erfasst werden, und wie können interdisziplinäre, gesellschaftspolitische oder historische Zusammenhänge sichtbar gemacht werden? Um diesen Fragen Raum zu geben, soll vorgängig reflektiert werden, wie tradierte kunstwissenschaftliche Vorgehensweisen produktiv erweitert werden könnten. Im Kapitel »Kunstwissenschaftliche Tradierungen« zeige ich daher die Ursprünge der Kunstwissenschaften und der Kunstkritik sowie ihre unterschiedlichen Funktionen im Kunstbereich auf. Bei alledem gehe ich von einer nicht-linearen Kunstgeschichte aus, die durch Brüche und Wendungen, die sogenannten Turns, gekennzeichnet ist, durch die Neues möglich wurde, Vergessenes wiederkehrte und Hybrides entstand. Ebenso berücksichtige ich Neuorientierungen und Wenden in den benachbarten Geistes- und Sozialwissenschaften, die neue Perspektiven, Kriterien und Fragestellungen auch für die Kunstwissenschaften hervorbrachten.

Für diese multiperspektivische Analyse des IHA dienen mir die folgenden Fragen als Ausgangspunkte: Wo findet das Kunstpro-

jekt statt? (Kapitel »Repräsentation«), was intendiert das Kunstprojekt? (Kapitel »Ökonomien«) und: Wie wird das Kunstprojekt umgesetzt? (Kapitel »Partizipation«). Dabei gehe ich »von der Kunst aus denkend« vor: Ich entwickle meine Heransgehensweise nicht über eine bestimmte Fragestellung, sondern nütze die genaue Beschreibung und Kontextualisierung des Projekts als Ausgangslage. Ich nähere mich dem IHA dabei über seine Wirklichkeitsbezüge und die daran anknüpfenden Diskurse an und nehme entsprechend unterschiedliche analytische Perspektiven ein, die jeweils anderen fachlichen Argumentationen verpflichtet sind. Denn das IHA zeichnet sich sowohl formal als auch inhaltlich durch Verstrickungen mit verschiedensten Lebensbereichen und Wirkungsfeldern aus: Es nimmt sowohl die Form einer alternativen Kunstschule, eines neuen Museums oder Kulturzentrums, einer Skulpturenausstellung, einer nachhaltigen Landwirtschaft, eines Films und einer Performance durch Martens an. In seiner inhaltlichen Auseinandersetzung bezieht es sich unter anderem auf die Kolonialgeschichte der DR Kongo, auf den Kunstbetrieb, insbesondere auf kritische Kunst und/oder auf kapitalistische ökonomische Zusammenhänge, wie beispielsweise die Plantagenwirtschaft oder das Phänomen der Gentrifizierung. Diese Bezüge lassen sich nicht innerhalb der Grenzen historisch gewachsener, zunehmend spezialisierter akademischer Einzeldisziplinen bearbeiten. Ich begegne dem IHA so, wie es im westlichen Kunstfeld präsentiert und diskutiert wird. Dazu kontextualisiere ich die unterschiedlichen Diskurse, auf die es sich bezieht und an die es anknüpft (zum Beispiel die Repräsentation von »afrikanischer Kunst« im westlich geprägten Kunstfeld oder die Ökonomie der Gentrifizierung in New York), in gesellschaftlicher, künstlerischer und historischer Hinsicht und zeige ihre Entstehung auf. So kann ich dahinterliegende Vorannahmen, damit einhergehende Standpunkte und die Aushandlungen zwischen den einzelnen Akteur:innen sichtbar machen. Dabei verlangen die unterschiedlichen Kontexte je eine separate Betrachtung, denn es gilt, ihre spezifischen Eigenschaften, Strukturen und Genealogien herauszuarbeiten und sie historisch zu verorten. Erst dies ermöglicht die Erfassung unausgesprochener Narrative, die den Diskursen zugrunde liegen.

Meine Vorgehensweise folgt einem theoretischen Ansatz. Die Beschreibung und Kontextualisierung des IHA geschieht auf Basis bereits vorhandener Literatur (zum Beispiel Beschreibungen des Projekts auf der Website oder in Publikationen, Presseberichten oder Artikeln in Kunstzeitschriften). Mein Interesse gilt der Art und Weise, wie sich das Kunstprojekt (mir) präsentiert, was es repräsentiert und wie es diskursiv im Feld der Kunst verhandelt wird. Dabei verstehe ich Diskurse als Versuche, »Bedeutungszuschreibungen und Sinn-Ordnungen zumindest auf Zeit zu stabilisieren und dadurch eine kollektiv verbindliche Wissensordnung in einem sozialen Ensemble zu institutionalisieren.«²³

Ziel ist die Aufarbeitung der spezifischen diskursiven Kontexte und von deren historischer Entstehung. Dabei kontextualisiere und diskutiere ich einzelne inhaltliche Aspekte quer zu den Disziplinen und mache so disziplinäre Übersetzungsprozesse sichtbar. Auch Querverweise zwischen den Diskursen werden sichtbar und die dahinterliegenden Ideologien aufgedeckt. Widersprüche sollen bewusst miteinbezogen werden, mit dem Ziel, sie produktiv zu bearbeiten, ohne sie aufzulösen. Und nicht zuletzt sollen die vorliegende Einordnung und Analyse des IHA beispielhaft Möglichkeiten aufzeigen, den gegenwärtigen komplexen und ambivalenten Verhältnissen über das Kunstfeld hinaus zu begegnen.

Ausblick

Das Kapitel »Repräsentation« geht von der Beobachtung aus, dass Martens' Aussagen zur DR Kongo bereits eine symbolische Deutung des Ortes beinhalten und in keiner Weise neutral sind. Die von ihm gewählten Metaphern verweisen auf sprachliche Symbol- und Erklärungsmuster, die seinen Äußerungen nicht nur zugrunde liegen, sondern die er bewusst nutzt. Der Ort, den er inhaltlich verhandelt, ist nur in vermittelter Weise durch Bilder, Erzählungen oder eben die Kunst, die dort hergestellt wurde, zu erfahren. Diese Vermittlung transportiert implizite und explizite Vorstellungen vom Ort, sodass dieser nicht nur anhand

²³ Keller 2011, S. 8.

seiner physischen Eigenschaften definiert wird, sondern vielmehr als erweitertes, kulturell und soziopolitisch geprägtes Wissensfeld aufgefasst werden muss. Das Kapitel zeigt auf, welche spezifischen Auffassungen die verwendeten Darstellungen und Formulierungen repräsentieren und in welchen Kontexten diese entstanden sind. So wird sichtbar, dass Martens' Aussagen zur DR Kongo historisch gewachsene, eurozentristische Vorstellungen zum Ausdruck bringen; sie sind eine dialektische Konstruktion, die die Identität des Westens in Antithese zu seinem ›Anderen‹ bildet. Das IHA basiert demnach konzeptionell auf der Repräsentation der DR Kongo und der am Projekt beteiligten Kongoles:innen als das ›Andere‹ bzw. die ›Andere:n‹.

Die Frage nach Repräsentation und Ausschluss stellt sich auch in anderen Kontexten, in die das Werk eingebettet ist: Im Kunstfeld ist die Wahrnehmung und Präsentation von außer-europäischer und -amerikanischer Kunst bis heute von historisch gewachsenen Vorstellungen beeinflusst, die eine Vielzahl von Topoi hervorgebracht haben, wie das ›Nicht-Westliche‹ eingepasst werden soll. So thematisiert die Präsentation der Schokoladenskulpturen der Mitglieder des CATPC (*Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise*) ebenso die historische Rolle von afrikanischer Kunst in westlichen Ausstellungskontexten wie die Ausschlussmechanismen des Kunstfeldes mit seinen Zentren in den USA und Europa. Im Rahmen des IHA stellt sich die Frage nach der Art und Weise von Repräsentation daher auf unterschiedlichen, sich wechselseitig beeinflussenden Ebenen, die ausgehend von ihren Komplexitäten analysiert werden müssen. Das Kapitel zeigt, inwiefern Repräsentation jeweils abhängig vom Kontext und auch von der jeweils eingenommenen analytischen Perspektive ist. Dabei wird offensichtlich, dass Martens den emanzipatorischen Anspruch hat, das Kunstfeld zu erweitern und inklusiver zu gestalten, und dass er dabei glaubwürdig eine reflektierte Position vertritt. Gleichzeitig greift er jedoch auf eine abstrahierende Rhetorik zurück, welche die Beteiligten stereotypisiert. Er kritisiert die Ausschlussmechanismen des Kunstfeldes, bedient sich aber selbst generalisierender Aussagen, die diese Mechanismen begleiten und legitimieren. Dies tut er, indem er in seiner Darstellung der DR Kongo bekannte und historisch gewachsene stereotype Bilder bezieht,

um eine prägnante Aussage über den Ausschluss von nicht-westlichen Positionen im Kunstfeld treffen zu können. Seine Forderung etwa, den »Dschungel zu gentrifizieren«, ist eingängig und umfasst in knappster Form sowohl die Kritik an den bestehenden Umständen wie auch einen darauf reagierenden Lösungsvorschlag. Sie bietet eine einfache Lösung für ein multifaktorielles Problem an und führt so zum widersprüchlichen Effekt, dass der Ort zugleich in seiner Eindeutigkeit und in seiner Komplexität und Uneindeutigkeit sichtbar wird.

Auch die im Kapitel »Ökonomien« eingenommene Perspektive auf die Absicht, die Martens mit seinem Kunstprojekt verfolgt, bringt eine ähnliche Erkenntnis hervor. Er formuliert das erhoffte Projektziel folgendermaßen: die Schaffung einer neuen Wertschöpfungskette durch die »Gentrifizierung des Dschungels« und die Etablierung eines neuen Kunstortes durch den Bau eines White Cube. Die Analyse zeigt, dass dabei die unterschiedlichsten Ökonomien zur Wirkung kommen: Da wäre zum einen die sehr spezifische Ökonomie des Kunstmarkts als eines sogenannten Winner-takes-all-Markts, der sich innerhalb des Kunstfeldes herausgebildet hat und als Teil größerer globaler Zusammenhänge von gesamtgesellschaftlichen Ökonomisierungsprozessen geprägt ist.²⁴ Aber auch das sogenannte kulturelle Kapital, das durch die Ansiedlung eines Museumsbaus oder durch die kritische Haltung seitens der Kunstschaaffenden angehäuft werden kann, spielt eine Rolle; genauso wie die Plantagenwirtschaft vor Ort, die überwunden werden soll. Die Analyse dieser Ökonomien zeigt, dass sie zwar jeweils eigenen (historisch gewachsenen) Gesetzmäßigkeiten folgen und in teilweise unterschiedlichen Kontexten wirken; es wird aber auch ersichtlich, in welchem Maße sie sich gegenseitig überlappen, durchdringen und in Wechselwirkung treten. Für viele der in diesem Kapitel eingenommenen analytischen Perspektiven sind ebenfalls, wie im vorangehenden Kapitel, Fragen der Repräsentation von Bedeutung. Dies verdeutlicht erneut, wie mannigfaltige Verbindungen zwischen den untersuchten Themen und

24 Ein Winner-takes-all-Markt ist ein Markt, auf dem wenige Akteur:innen den Großteil des Marktanteils und der Gewinne erlangen, während die restlichen Marktteilnehmer:innen im Vergleich nur geringe Marktanteile und Gewinne erzielen.

Diskursen bestehen. Ein Beispiel dafür ist die strategische Wahl des Ortes: Die rurale DR Kongo soll als symbolisches Gegenbild zu den westlichen Zentren des Kunstfeldes gelesen werden. Ein anderes Beispiel ist der von Martens im Rahmen des Projekts injizierte Bau eines White Cube, der als Konzeption des idealtypischen weißen Raumes das ebenso idealtypische Format für moderne Kunst repräsentiert und eine westlich geprägte Perspektive in die DR Kongo transferiert. Diese Verbindungen und die damit einhergehenden Widersprüche führt Martens mittels Kontextverschiebungen gezielt herbei. Die mit der Gentrifizierung in Zusammenhang gebrachten Aufwertungsprozesse sind normalerweise im Kontext von postindustriellen Städten zu beobachten. Dadurch, dass Martens diesen Prozess transferieren will, legt er die dafür benötigten oder eben gerade auch fehlenden Mechanismen und Zusammenhänge offen. Auf der anderen Seite reflektiert der Museumsbau durch den untypischen Standort seine eigenen Bedingungen: Er will ökonomische Prozesse anstoßen, die normalerweise für westliche Städte charakteristisch sind.

Zudem spielt die im Kapitel »Repräsentation« beschriebene Dialektik des »Westens und des Restes« bei der Einbindung der Beteiligten am Kunstmarkt eine Rolle: Die von ihnen hergestellten Skulpturen markieren mit ihrer Präsenz in westlichen Ausstellungsräumen kulturelle Differenz. Diese Differenz wiederum kann im Kunstmarkt, wenn sie als authentisch und/oder »exotisch« gelesen wird, als gewinnbringendes Kapital eingesetzt werden. Je nach Perspektive kann dies entweder als geschickte Marktstrategie gelesen werden oder auch als Strategie, um Grenzen zu überwinden und sie dadurch sichtbar zu machen. Martens' Kritik am Kunstbetrieb basiert also darauf, Tauschprozesse – zwischen Kritik und Kapital – sichtbar zu machen, indem er diese im globalen Kontext mittlerweile normalen Prozesse in einem unerwarteten Kontext zu lancieren versucht. Eine Erkenntnis, die mit der Analyse der unterschiedlichen Ökonomien einhergeht, ist, dass Martens mit seiner Strategie der Kontextverschiebungen Grenzziehungen und Ausschlussmechanismen thematisiert und gleichzeitig einen Vorschlag für eine mögliche Erweiterung des Feldes skizziert. Diese Kontextverschiebung hat aber die paradoxe Wirkung, dass sie westliche, koloniale

Denkmuster sowohl sichtbar macht als auch verfestigt, indem sie die DR Kongo und die Beteiligten vor Ort als das ›Andere‹ festschreibt. Ein weiterer, dem Projekt inhärenter Widerspruch, der bei der Analyse der unterschiedlichen Ökonomien evident wird, ist die Tatsache, dass Martens, selbst Akteur und Teil des Kunstmarktes, eben diesen affirmativ nutzt, während er dessen Funktionsweisen fundamental kritisiert.

Im Kapitel zu »Partizipation« führt die Frage nach der künstlerischen Umsetzung des IHA zu einer Analyse der Art und Weise der Zusammenarbeit. Die Beurteilung von Partizipation hängt unter anderem davon ab, wie Kunst innerhalb der jeweiligen Praxis theoretisch konzeptualisiert wird. Grundsätzliche Vorstellungen vom Wesen und Wirken von Kunst bestimmen die Perspektive, anhand derer partizipative Kunstwerke rezipiert und beurteilt werden. Es macht einen Unterschied, ob das Werk auf der Vorstellung eines Kunstfelds als autonomer Ort, der einen besonderen ästhetischen Erfahrungsraum darstellt, basiert oder auf der Vorstellung, dass künstlerische Herangehensweisen es ermöglichen, in andere Lebensbereiche einzugreifen, um neue Formen der Wissensproduktion und Handlungsmacht bereitzustellen. Es zeigt sich bei der Analyse des IHA, dass auch hier eine eindeutige Zuordnung nicht möglich und sicherlich auch nicht erstrebenswert ist, denn Martens bezieht sich in seiner Vorgehensweise auf beide Konzepte: Er nutzt Museumsräume und bestehende Strukturen des Kunstfeldes als Symbole und als Bühne, während er gleichzeitig versucht, eine andere künstlerische Produktion außerhalb des Kunstfeldes zu ermöglichen und so ›anderes‹ Wissen zu integrieren. Dem IHA liegt auch in Bezug auf Partizipation der Widerspruch zugrunde, dass Martens für seine fundamentale Kritik an den Ausschlussmechanismen des Kunstsystems die tradierten Mechanismen genau dieses Systems nutzt, also Mechanismen, die am Prozess des Ausschlusses beteiligt sind.

Kunstwissenschaftliche Tradierungen

»Von Kunst und Künstlern kann man lernen, weniger gewiss zu sein, Zweifel zuzulassen, einen differenzierteren Blick auf die Welt zu richten und Resistenzen gegen den Zeitgeist zu entwickeln.«
(Ann-Marie Bonnet)

»One makes detours, goes by side roads [...].« (Clifford Geertz)

Das Problem der Kunstgeschichte im Umgang mit der Gegenwartskunst

Die Genese der Kunstgeschichte hin zu einer universitären Disziplin und die damit einhergehende »institutionelle Verfestigung« setzte im Laufe des 19. Jahrhunderts ein und ging mit einer breit gestreuten Einrichtung von Lehrstühlen, der Durchführung von regelmäßigen Fachtagungen und der Gründung von Fachzeitschriften einher.²⁵ Der erste internationale kunstwissenschaftliche Kongress wurde 1873 in Wien ausgerichtet, auf dem unter anderem die Anforderungen an den neuen Berufsstand diskutiert wurden. Bereits damals war es der akademischen Kunstgeschichte ein Anliegen, sich vom zunehmend ausdifferenzierten Kunstbetrieb zu distanzieren, und auch das Verhältnis zur damaligen Gegenwartskunst war inzwischen um einiges komplizierter geworden. Während des Umbruchs der Moderne, der sich auf alle Lebensbereiche – und auch auf die Entstehung und Entwicklung der Wissenschaften – auswirkte, etablierte sich die Auffassung, dass wissenschaftliche Objekti-

²⁵ Söntgen 2015, S. 11.

vität und Parteilosigkeit nur durch historische Distanz erreicht werden könnten. Beate Söntgen beschreibt den damit einhergehenden Anspruch als Ideal eines »überzeitlichen-objektiven historischen Diskurses«, der auf einer »wissenschaftlichen, verobjektivierenden Methodik« basiert.²⁶ Die Kunstgeschichte erkannte im Zuge dieses Prozesses auch die »historische, geographische und ästhetische Einordnung und Analyse« von Kunst, die »Kategorisierung nach Genres, Stilen und Konzepten«, die Erarbeitung von »Genealogien und Kontexten [...]«, die Rekonstruktion und Deutung kontextabhängiger Sinnesbezüge« als ihre Aufgabe.²⁷ All diesen Vorgehensweisen ist gemein, dass sie, neben der Vorstellung einer einzunehmenden Distanz, Abstand von subjektiven Wertungen nehmen. Verena Krieger beschreibt die mit dem Umbruch der Moderne einhergehende Geisteshaltung folgendermaßen: Das Kontinuum von Geschichte und Gegenwart sei durch die Moderne »aufgesprengt« worden, da sich die Gegenwart in der Moderne als »das Neue« konstruierte und sich damit der historischen Betrachtung entzog – die »aktuelle Gegenwart« wurde so »in ihrer Flüchtigkeit« zum »strukturellen und hermeneutischen Problem« für die akademische Kunstgeschichte.²⁸ Der Philosoph und Begründer der Hermeneutik, Hans-Georg Gadamer, statuierte, dass ein »Zeitabstand« notwendig sei, um »den wahren Sinn, der in einer Sache liegt« überhaupt erst erfassen zu können, erst dieser ermögliche »sichere Maßstäbe«, wohingegen Beurteilungen von zeitgenössischer Kunst durch »unkontrollierbare Vorurteile« geprägt seien.²⁹ Diese Auffassung hatte den Verlust eines unbefangenen Umgangs mit der Gegenwart zur Konsequenz, und die zeitgenössische Kunst wurde als Forschungsgegenstand bis in die späte zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend ausgeschlossen.

Als Ausnahme gab es vereinzelte Reaktionen auf das »strukturelle Problem« im Umgang mit der Gegenwart. Dazu wurden methodologische Ansätze entwickelt oder adaptiert, die auf einem ahistorischen und/oder formästhetischen Zugang basierten.³⁰ Diese Ansätze gingen davon aus, dass die Reflexion der ästhetischen Erfahrung ohne historische Reflexion aus-

26 Locher 2007, S. 562. 27 Söntgen 2015, S. 9. 28 Krieger 2008, S. 5, S. 9. 29 Hans-Georg Gadamer zitiert in Krieger 2008, 9. 30 Als Beispiel nennt Krieger den deutschen Kunsthistoriker Max

komme. Eine theoretische Legitimation erhielt diese Kunstwissenschaft durch die Orientierung an der modernistischen Idee, ein Kunstwerk sei objekthaft und besitze eine ihm nur selbst zukommende ästhetische Autonomie. Solche formalästhetischen Ansätze waren nicht bei allen Kunstrichtungen gleichermaßen gut anwendbar; bei Kunst, »die ohne diskursive Zusammenhänge nicht zu erschließen ist«, stießen sie an ihre Grenzen.³¹ So etablierte sich in der akademischen Kunstgeschichte bereits in ihren Anfängen die Ansicht, dass erst ein genügend großer historischer Abstand – mindestens 30 Jahre war ein weitverbreiteter Konsens – eine wissenschaftliche Bearbeitung von Kunst ermögliche. Eine Auffassung, die bis auf wenige Ausnahmen bis in die 1970er Jahre dominant blieb.

Verstrickungen der Kunstkritik

Während sich die Kunstgeschichte zu einer akademischen Disziplin entwickelte und sich infolgedessen zunehmend – mindestens rhetorisch – vom Kunstbetrieb distanzierte, fanden im Kunstfeld selbst Ausdifferenzierungsprozesse statt. Es entstand ein diverses Feld mit den unterschiedlichsten Akteur:innen (Künstler:innen, Kunstkritiker:innen, Sammler:innen, Händler:innen usw.). Im 19. Jahrhundert wurde die Kunstbetrachtung zu einem gesellschaftlichen Ereignis für das Pariser Bürgertum. An den Eröffnungstagen des Pariser Salons herrschte jeweils ein großes Gedränge.³² Für das Bürgertum gehörte es »zum guten Ton«, sich für Kunst zu interessieren, die dazu benötigten Kenntnisse wurden als erstrebenswerter Ausdruck von Bildung, ästhetische Präferenzen als Ausdruck von Individualität verstanden.³³ Die Salons druckten Broschüren, in denen die gezeigten Werke aufgelistet waren, und sogenannte »Salonberichte« in den Zeitungen besprachen die Ausstellungen. Diese Berichte waren vom Selbstverständnis geprägt, ein »authentisches Organ

Imdahl, der ursprünglich selbst malte und der sich in seiner Analyse auf den schöpferischen Vorgang bei der Entstehung eines Werks konzentrierte und diesen Ansatz sowohl auf historische als auch zeitgenössische Kunst anwendete, dabei bezog er sich auf den formalistischen Ansatz des Kunsthistorikers Heinrich Wölfflin, der Kunstwerke anhand ihrer Form, ihres Stils analysierte, Krieger 2008, S. 11. 31 Krieger 2008, S. 12, S. 10. 32 Mehr zur Gründung des Salon de Paris im Kapitel »Ökonomien«, S. 149. 33 Krieger 2008, S. 254, S. 256.

der öffentlichen Meinung« darzustellen, das mittels einer unparteiischen Berichterstattung über die Ausstellungen informierte. Peter Schneemann beschreibt den Ausstellungsraum der damaligen Zeit als »Resonanzraum« mit einem neuen Machtgefüge, in dem sich die Kunst »über ihre Wirkung auf die Gesellschaft« neu legitimieren musste. Die Rolle der neu entstandenen Kunstkritik beschreibt er dabei als »urteilende Stimme«, die »nach einer Artikulation an der Reibungsfläche zwischen der Kunst und dem Publikum als heterogene, eigenwillige Instanz« suchte.³⁴ Bereits 100 Jahre zuvor attestierte Albert Dresdner der Kunstkritik, dass sie eine »eigene literarische Form« für die Beurteilung von Kunst schuf, die es dem Laienurteil ermöglichte, »zu einem geordneten, einem konstitutiven Faktor des Kunstlebens« zu werden. Schon seit ihren Anfängen wurde die Kunstkritik im Gegensatz zur akademischen Kunstgeschichte also nicht am Ideal der objektiven Distanznahme gegenüber der Kunst gemessen; sie übernahm vielmehr die Aufgabe, »ohne Distanz und Übersicht [...] ihre Gestalt und Art [zu] erkennen, sie untereinander ebenso wie mit Vergangenheit und Gegenwart in eine Ordnung zu bringen, ihre Werte darzustellen«.³⁵ Und dies sei allein mit den Mitteln der Wissenschaft nicht möglich, dazu brauche es zusätzlich Instinkt und Phantasie. Auch Söntgen definiert die Kunstkritik als eine »in ihrem jeweiligen historischen Kontext situierte Praxis«, die schwierig abzugrenzen ist.³⁶ Ihr Ziel sei ein »verallgemeinerungsfähiges, aber letztlich subjektives Urteil«. Dabei besitze sie aber weder objektivierende Kriterien zur Kunstbeurteilung, noch sei ihre eigene Position, von der aus sie kritisiert, einfach zu fassen. Kunstkritik zeichne sich dadurch aus, dass sie mittels Differenzierungen Qualität und Wert festlege; die dafür erarbeiteten Kriterien hätten ihrerseits wiederum »normierende, wie wertbildende Effekte«. Und auch wenn sich die Kunstkritik auf von der Kunstgeschichte erarbeitete Genealogien oder Kategorien beziehe und teilweise mit ähnlichen Methoden (wie zum Beispiel dem Vergleich) vorgehe, zeichne sie sich im Gegensatz zur Kunstgeschichte dadurch aus, dass ihre Verstrickungen im und mit dem Feld, das sie bearbeitet, offenkundiger sind. Und so mag es auch nicht erstaunen, dass der Kunstkritik die Rolle des

34 Schneemann 2018, S. 38–39. 35 Dresdner 1915, S. 26, S. 28. 36 Söntgen 2015, S. 9, S. 11, S. 9.

›Anderen‹ zufiel – das ›Andere‹, das sich nicht durch Distanz und Objektivität, sondern durch Verflechtungen und Involviertheit auszeichnet –, während sich die akademische Kunstgeschichte im Zuge ihrer institutionellen Verfestigung von der Gegenwartskunst und dem Kunstbetrieb distanzierte. In ihrer parallelen Entwicklung konnten Kunstgeschichte und Kunstkritik ihre Rollen und die damit einhergehenden Aufgaben gegeneinander konturieren und schärfen. Doch trotz dieser gegenseitigen Distanzierung bedienen sich beide ›vergleichbarer oder sogar wechselseitig entlehnter Verfahren«. ³⁷

Das Ende der ›einen‹ Kunstgeschichte

Die historisch gewachsene Rollenaufteilung zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik, nach der die zeitgenössische Kunst alleinige Domäne der Kunstkritik sei, geriet spätestens in den 1980er Jahren ins Wanken: Das modernistisch geprägte Paradigma der Autonomie der Kunst war ab der Nachkriegszeit immer mehr infrage gestellt worden. Indem sie an die historischen Avantgarden anknüpften, beschäftigten sich Künstler:innen in den nächsten Jahrzehnten vermehrt damit, den traditionellen Werkbegriff mittels neuer künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten zu überwinden. Vor dem Hintergrund einer stetigen Ausdifferenzierung des Kunstfeldes manifestierten sich so mannigfaltige Entgrenzungstendenzen. ³⁸ Dies hatte u.a. zur Folge, dass die Produktionsbedingungen eines Kunstwerkes nicht länger ausgeblendet, sondern vielmehr zusammen mit den Rezeptions- und Distributionsbedingungen zu einem sichtbaren Bestandteil des Werkes wurden. Gleichzeitig zeigten die Künstler:innen ein steigendes Interesse an der inhaltlichen Auseinandersetzung mit der sich ausbreitenden Konsumkultur und den damit einhergehenden Veränderungen der Alltagskulturen. Einzelne (Epochen-)Stile wurden nicht länger als historische Entwicklungsabfolge verstanden, sondern vielmehr als zur Verfügung stehende Mittel, gleich einem Werkzeugkasten, für die Hervorbringung neuer Kunstformen.

37 Ebd. S. 9. 38 Mehr zur Entgrenzung der Kunst, vgl. Kapitel ›Partizipation‹, S. 187ff.

Die ab den 1970er Jahren sich intensivierende Beschäftigung der Kunstgeschichte mit zeitgenössischer Kunst ging zwangsläufig mit methodologischen Anpassungen innerhalb des Fachs einher. Diese waren auch beeinflusst durch die zunehmende Beliebtheit von Gegenwartskunst. Krieger spricht dementsprechend von einem »Hype um die Gegenwartskunst«.³⁹ Einerseits entstanden zahlreiche private und öffentliche Institutionen, die sich ausschließlich der modernen und zeitgenössischen Kunst widmeten – beispielsweise 1977 das Centre Pompidou in Paris, Anfang der 1990er Jahre die Kunst-Werke im wiedervereinten Berlin, 1997 das Guggenheim Museum in Bilbao oder 2000 die Tate Modern in London. Ebenso wurden zahlreiche neue Biennalen und Messen gegründet – so etwa 1977 die Skulptur Projekte in Münster, 1978 die Biennale of Sydney, 1984 La Biental de la Habana in Kuba oder 1996 die Europäische Biennale Manifesta. Auch die Medien beförderten das gesellschaftliche Interesse an zeitgenössischer Kunst, Museumsbesuche entwickelten sich zu einem Massenphänomen und an den Universitäten entstanden vermehrt Lehrstühle, die sich der zeitgenössischen Kunst widmeten.⁴⁰

Symptomatisch für die Diskussionen rund um die Umbrüche innerhalb der Kunstgeschichte, die mit der Zuwendung zu modernistischer und zeitgenössischer Kunst einhergingen, ist die in den frühen 1980er Jahren veröffentlichte Antrittsvorlesung des Kunsthistorikers Hans Belting *Das Ende der Kunstgeschichte*.⁴¹ Darin beschreibt er die von seinem Fach empfundene Krise: Bisherige Traditionen und Leitbilder, die auf der Kontinuität einer (Stil-)Geschichte der Kunst basierten, hätten ausgedient, denn die Vorstellung einer Kunstgeschichte mit einer ihr eigenen internen Logik, die sich mit dem jeweiligen Zeitstil und dessen Entwicklungen beschäftigt, passe nicht mehr mit der zeitgenössischen Kunst zusammen. Er prognostizierte damals die Entstehung vieler paralleler Kunstgeschichten, die den früheren monolithischen Anspruch der »einen« Kunstgeschichte ablösen würden. Zwanzig Jahre später bestätigten die Herausgeber:innen des Sammelbands *Visions of a Future*,⁴² der sich den

39 Krieger 2008, S. 15, S. 17. 40 Mehr zur Expansion von Gegenwartskunst, vgl. Kapitel »Ökonomien«, S. 131ff. 41 Vgl. Belting 1983. 42 Das Symposium *Visions of a Future. Art and Art History in Changing Contexts* wurde 2002 vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft gemein-

Herausforderungen der Kunstgeschichte widmet, Beltings Prognosen mit einer Diagnose der Disziplin für die Jahrtausendwende: Gesamtgesellschaftliche Entwicklungen – es wird auf die zunehmend ökonomisierte und ästhetisierte Informationsgesellschaft verwiesen – hätten zu einem komplexen Wandel des Untersuchungsgegenstands Kunst geführt, und sowohl die Institutionen und Akteur:innen innerhalb des Kunstfeldes als auch die Kunstgeschichte selbst müssten sich neu orientieren und ausrichten.⁴³ Insbesondere sei es notwendig, das Verhältnis der Kunstwissenschaften zu Kunst und Kunstbetrieb (inklusive Kunstkritik) neu zu bestimmen und die »im Wandel begriffene visuelle Kultur« kritisch zu begleiten und aufzuarbeiten.

Die Zuwendung des Fachs Kunstgeschichte zur Gegenwart stellte dieses vor neue Herausforderungen. Krieger diagnostiziert, dass sich der »Konflikt zwischen historischem Wissen und zeitgenössischer Präsenz« im Fach Kunstgeschichte besonders akzentuiert zeigte.⁴⁴ Denn die Untersuchungsgegenstände präsentierten sich gleichermaßen historisch wie auch aktuell. Jede Begegnung mit einem Kunstwerk (auch mit einem historischen) basiere auf der Erfahrung seiner »aktuellen Präsenz« im »Hier und Jetzt«, gleichzeitig sei die Gegenwärtigkeit dermaßen flüchtig, dass sie bereits im nächsten Moment der Vergangenheit angehöre und dadurch sogar die aktuellste Kunst gleich wieder historisch werde. Alle Kunstwerke besäßen diese »doppelte Eigenschaft von Historizität und Aktualität« und trotzdem würde sich zeitgenössische Kunst strukturell von historischer Kunst unterscheiden.⁴⁵ Krieger zählt in ihrem Text folgende grundlegende Unterschiede auf: Erstens seien die einem Werk inhärenten Prozesse nicht abgeschlossen. Dies mache es schwer, es gedanklich abzugrenzen und in seiner Totalität zu erkennen und einzuordnen. Zweitens zeichne sich die zeitgenössische Kunst mit ihren Entgrenzungstendenzen durch Komplexität aus, und diese erschwere sowohl die Unterscheidung von Relevantem und Irrelevantem als auch die systematische Einordnung innerhalb des Feldes. So wird eine ganzheitliche Erfassung zur prinzipiellen Herausforderung, weil sich das

sam mit der Kunsthalle Zürich durchgeführt und diene als Grundlage für den gleichnamigen Sammelband, vgl. Heusser, Imesch 2004. 43 Ebd., S. 13. 44 Krieger 2008, S. 5–7. 45 Ebd., S. 6.

Werk gedanklich schwer abgrenzen und in seiner Gesamtheit erkennen und einordnen lässt.⁴⁶

Diese ›Unabgeschlossenheit‹ ist aber nicht nur ein spezifisches Phänomen der zeitgenössischen Kunst; vielmehr drückt sie eine programmatische Auseinandersetzung mit der modernistischen Idee einer objekthaften Kunst und den damit verbundenen Werkkategorien und -gattungen innerhalb des Kunstfeldes aus. Rebentisch beschreibt den Umbruch, der mit der Entgrenzung der Kunst ab den 1960er Jahren einherging, denn auch als ein »kunsttheoretisches Paradigma«, das »durch kunstpraktische Entwicklungen herausgefordert [wird], die sich dezidiert gegen das geschlossene Kunstwerk kehren und gezielt die Grenzen zwischen den Künsten und zwischen Kunst und Nichtkunst destabilisieren«.⁴⁷ Damit wurden die bis anhin geltenden Vorstellungen, was Kunst ›ist‹, andauernd neu herausgefordert. Insbesondere Kunstformen, die prozessbasiert und performativ sind, sowie andere ephemere Kunstformen konfrontierten die Kunstgeschichte mit der zusätzlichen Schwierigkeit, dass ihre Erfassung eigentlich eine Präsenz vor Ort, und zwar idealerweise über die Gesamtdauer des Projektes, verlangt – ein Umstand, der den Gewohnheiten der Kunstbetrachtung diametral entgegenliegt. Überhaupt sind partizipative Projekte schwer zu (er)fassen, da nicht nur ihre visuelle Form zu analysieren ist, sondern ein ganzes Set zusätzlicher diverser sozialer Prozesse. Während der gesamten Zeitdauer eines Projektes anwesend zu sein, ist in den seltensten Fällen möglich. Gezwungenermaßen behelfen sich viele Rezensionen und Kritiken damit, über einen kurzen Einblick zu berichten, und erfassen auf diese Weise nur ein Fragment der Arbeit. Zudem müssen die unterschiedlichen Formen der Teilnahme berücksichtigt werden: Es gibt Teilnehmer:innen, die vor Ort in den Arbeitsprozess involviert sind, und Zuschauer:innen, die das Projekt in einem Aus-

46 Der Begriff des »offenen Kunstwerks« wurde vom Philosophen und Schriftsteller Umberto Eco bereits in den 1960er Jahren eingeführt. Am Beispiel von Literatur definiert er das Kunstwerk als etwas, das prinzipiell mehrdeutige Botschaften enthält; diese Mehrdeutigkeit macht aus einem Werk ein offenes Kunstwerk, dessen Offenheit sich auf die unendlichen Möglichkeiten der Rezeption bezieht. Eco formuliert die Definition so, als dass sie grundsätzlich auf jedes Werk angewendet werden kann, denn auch objekthafte modernistische Kunst, deren Grenzen mit traditionellen Werkkategorien erfasst werden können, ist grundsätzlich dafür offen, aus unendlich vielen unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und kommentiert zu werden. Vgl. Eco 2016. 47 Rebentisch 2013, S. 21.

stellungsraum oder in der Fachpresse vermittelt bekommen. Claire Bishop hat diesen Umstand mit dem Begriff »fragmentarische Beweise« beschrieben.⁴⁸ Die lange Dauer und die Vielschichtigkeit der Arbeiten sprengen die konventionellen Rahmenbedingungen, mittels derer Kunst normalerweise erfasst wird. Dokumentationen oder Berichte können nur kurze Einblicke vermitteln; die zwischenmenschlichen Erfahrungen der einzelnen Beteiligten sind schwieriger zu erfassen. Das dritte Unterscheidungsmerkmal erkennt Krieger in der Tatsache, dass Kunsthistoriker:innen, die sich mit Gegenwartskunst beschäftigten, selber Teil des zu analysierenden Feldes sind und dieses mit ihrer Analyse beeinflussen. Krieger nennt es »einen Zirkel, in dem die Bedeutungsermittlung tendenziell bedeutungskonstituierend wird«.⁴⁹

Neben diesen strukturellen Differenzen in der Rezeption zeitgenössischer und historischer Kunst erkennt Krieger ein weiteres Phänomen, mit dem die Kunstgeschichte konfrontiert ist und das seit dem Beginn der Moderne immer öfter zu beobachten ist: die aktive Rolle der Künstler:innen bei der Kommentierung und/oder Deutung ihrer eigenen Werke, die eine immer wichtigere Bedeutung sowohl für die Kunstkritik als auch für die Kunstgeschichte erhalten hat. Die Kunstschaffenden würden die Kontextualisierung und Dokumentierung als integralen Teil ihres Werkes verstehen, was dazu führe, dass die Kunstgeschichte deren Aussagen vermehrt als Ausgangslage für die wissenschaftliche Analyse nutze.⁵⁰ Stefan Germer beschreibt Künstler:innen deswegen »als schwierige Zeitgenossen«; er wirft ihnen vor, mit ihren Selbstdeutungen »die Historisierung und Kontextualisierung ihrer Kunst strukturell zu blockieren«.⁵¹ Auch Bishop beschreibt in Bezug auf prozesshafte und performative Kunstpraktiken die Problematik, dass Kunstwissenschaftler:innen und Kritiker:innen sich meist auf die Narrative

48 Bishop 2012, S. 18–26. 49 Krieger 2008, S. 7. 50 Ebd., S. 8. 51 Der Deutsche Stefan Germer war sowohl als Kunsthistoriker als auch als Kunstkritiker tätig. Die Verbindung dieser beiden Tätigkeiten war im deutschen Kontext in den 1980er Jahren noch unüblich. Wahrscheinlich beeinflusste ihn sein Aufenthalt in den 1980er Jahren als Postdoktorand am Art Institute of Chicago. Dort begann er vor dem Hintergrund, dass in den USA die Trennung zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik weniger ausgeprägt war, für die Zeitschrift *October* über deutsche Kunst zu schreiben. Zurück in Deutschland gründete er in den 1990er Jahren zusammen mit Isabelle Graw *Texte zur Kunst*. Stefan Germer zitiert in ebd., S. 8.

der Künstler:innen selbst berufen, weil diese häufig die Einzigen seien, die das Projekt in seiner ganzen Dauer miterlebt hätten.⁵² Diesen dominanten Narrativen fehle aber oftmals die kritische Distanz. Es sei deshalb wichtig, dass Kunstkritiker:innen ihre eigene Perspektive zum Teil der Analyse machten, denn die Kunstschaffenden seien durch das eigene Miterleben subjektiv geprägt. Kunstkritiker:innen könnten aus der Ferne voreilige Schlüsse ziehen, die der Vielschichtigkeit des Projekts nicht gerecht würden. Zentral sei deshalb, diese beiden gegenläufigen Tendenzen bei der Rezeption mitzudenken.

Kunstkritik: Die eigene Involviertheit wird als fehlende Distanz ausgelegt

Während sich die Kunstgeschichte mit ihrer Zuwendung zur Gegenwartskunst in Gefilde vorwagte, die bis anhin der Kunstkritik vorbehalten waren, und die damit einhergehenden methodologischen Konsequenzen diskutierte, geriet die Kunstkritik um die Jahrtausendwende zunehmend unter Beschuss.⁵³ Wurde ihre Nähe zu den Kunstschaffenden lange positiv ausgelegt, indem sie als »Sprachrohr und Partner des Künstlers« charakterisiert wurde, geriet diese Nähe und die damit einhergehende Involviertheit nun plötzlich in den Verdacht fehlender kritischer Distanz.⁵⁴ Die Verstrickungen der Kunstkritik mit dem Kunstbetrieb und die Vermischungen einzelner Funktionen von Akteur:innen wurden verstärkt problematisiert.⁵⁵ So war es – und ist es bis heute – keine Seltenheit, dass sowohl Kunsthistoriker:innen als auch Kunstkritiker:innen mehrere Rollen innerhalb des Kunstfeldes einnahmen, zum Beispiel auch als Kurator:in oder als Berater:in. Söntgen bezeichnet diese Überschneidungen in der alltäglichen Praxis als produktive Unschärfe.⁵⁶ Als positive Beispiele nennt sie die Amerikaner Clement Greenberg und Meyer Schapiro, die sich beide schon

52 Ebd., S. 6. 53 An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Kunstkritik heute zu einem großen Teil von universitär ausgebildeten Kunsthistoriker:innen ausgeübt wird. Eine solch scharfe Trennung zwischen den beiden Feldern, wie sie hier der Anschaulichkeit halber skizziert wird, ist in der Realität nicht möglich. 54 Locher 2007, S. 562. 55 Publikationen und Artikel, die sich nach der Jahrtausendwende mit der »Krise der Kunstkritik« beschäftigen sind u.a. Buchloh 2002; Elkins 2011; Kleesattel, Müller 2018 und zuletzt Söntgen, Voss 2022. 56 Söntgen 2015, S. 12.

in den 1960er Jahren an der Schnittstelle zwischen Kunstgeschichte und Kunstkritik der modernen Kunst zuwandten, oder Lucy Lippard, die zur selben Zeit sowohl als Kritikerin als auch Kuratorin tätig war.⁵⁷ Söntgen gibt zu bedenken, dass solche Vermischungen – bis zur Proklamation einer ›Krise der Kunstkritik‹ um 2000 – nicht explizit thematisiert wurden. Dass sich die Beurteilung jetzt veränderte, hatte sicherlich auch mit den Entwicklungen des Kunstfeldes zu tun: Mit dem »Hype um die Gegenwartskunst«, wie ihn Krieger attestierte, gingen ein Wandel der Institutionen und eine Expansion des Kunstmarktes einher.⁵⁸ Das Kunstfeld wurde in sämtlichen Bereichen von ökonomischen Logiken durchdrungen, was Strukturveränderungen mit sich brachte und die Charakterisierung der Nähe der Kunstkritik zum Kunstbetrieb veränderte.⁵⁹ Unter diesen neuen Vorzeichen wurde die Kunstkritik nicht selten als in Allianz mit dem Kunstmarkt gelesen; es wurde vermutet, dass sie diesem zuarbeitete. Ihre Nähe zum Kunstbetrieb verwandelte sich so zu einer Hypothek und brachte ihr den Vorwurf ein, ihre unabhängige Stimme verloren zu haben. Gleichzeitig macht der Umstand, dass Künstler:innen die Kontextualisierung und Dokumentierung ihres Werks als dessen integralen Teil verstehen und die Vermittlung gerne selbst übernehmen, die Rolle der Kunstkritik als Sprachrohr der Kunstschaffenden teilweise obsolet, ja bringt ihr gar den Vorwurf ein, ›Hofschreiber:in‹ zu sein, die sich lediglich auf die künstlerischen Stimmen berufe.⁶⁰

Neben diesen sich verändernden Einschätzungen der spezifischen Rolle der Kunstkritik und von deren Verstrickungen innerhalb des Kunstfeldes wird die Möglichkeit und Funktion von ›Kritik an sich‹ auf grundsätzliche Art zum Diskussionsthema. Die Ökonomisierungsprozesse führten auch auf einer theoretischen Ebene zu einer grundsätzlichen Befragung der Kritikfähigkeit innerhalb des Kunstfeldes. Ein maßgeblicher Einfluss war dabei die Studie *Der neue Geist des Kapitalismus* der beiden

57 Dass die hier von Söntgen aufgeführten Beispiele alle in den USA tätig waren, ist wahrscheinlich kein Zufall, wurde dort die Trennung zwischen den Feldern der Kunstgeschichte und der Kunstkritik weniger rigoros behauptet. 58 Krieger 2008, S. 17. 59 Mehr zu Ökonomisierungsprozessen im Kunstfeld, vgl. Kapitel »Ökonomien«, S. 130ff. 60 Vgl. z.B. Kleesattel, Müller 2018, S. 9f., Söntgen, Voss 2022, S. 10f.

Sozialwissenschaftler:innen Luc Boltanski und Ève Chiapello.⁶¹ Ihre Untersuchung der dem neoliberalen Kapitalismus zugrunde liegenden Ideologien führte sie zum ernüchternden Fazit, dass jegliche Form der Kritik von den kapitalistischen Strukturen sofort wieder einverleibt und somit wirkungslos werde. In ihrem Reader *Why Art Criticism?* zur aktuellen Lage der Kunstkritik fassen die Herausgeberinnen Beate Söntgen und Julia Voss die Resignation gegenüber den aktuellsten Entwicklungen im Kunstfeld vor dem Hintergrund dieser Analyse folgendermaßen zusammen: Die Dominanz des Marktes im künstlerischen Feld habe dazu geführt, dass jegliche Kritik automatisch Teil von problematischen Kanonisierungsprozessen werde und somit affirmativ den Markt bediene. Dies habe zur Folge, dass die Kunstkritik ihre Urteilsfähigkeit verliere und ihre Aufgabe sich bestenfalls auf die Interpretation der Kunst reduziere.⁶² Germer wiederum sieht die Gefahr, dass »das kunstkritische Geschäft zum bloßen Verstärker kunstbetrieblicher Betriebsamkeit« verkommt.⁶³

Dieser kurze historische Abriss zeigt auf, dass Kunstgeschichte und Kunstkritik seit der Entstehung des Kunstfeldes unterschiedliche Rollen einnahmen, die aber trotzdem auf mannigfaltige Weise miteinander verstrickt waren. Ihre jeweiligen Tätigkeitsbereiche überschnitten sich zwar oftmals, ihre Umsetzung war aber tendenziell abhängig davon, wie sie ihre eigene Rolle konzipierten und welche damit einhergehenden Perspektiven sie einnahmen. Die in den 1980er Jahren einsetzenden Entwicklungen stellten schließlich beide Bereiche vor große Herausforderungen: Seit die Kunst in der Nachkriegszeit von Entgrenzungstendenzen erfasst wurde, sind sowohl die Kunstgeschichte als auch die Kunstkritik damit konfrontiert, dass ihr Untersuchungsgegenstand komplexer geworden ist. Auch die genaue Eingrenzung und Definition von Kunstwerken stellt sich vermehrt als Herausforderung dar, weil sie sich teilweise entmaterialisieren und/oder die ihnen inhärenten Prozesse nicht abgeschlossen werden. Sowohl Kunstwissenschaft als auch Kunstkritik sind überdies zunehmend dazu aufgerufen, ihre eigene

61 Vgl. Boltanski, Chiapello 1999. 62 Söntgen, Voss 2022, S. 10–11. 63 Stefan Germer zitiert in Kleesattel, Müller 2018, S. 10.

Involviertheit und Teilhabe am Feld neu zu konzeptualisieren und zu reflektierten: Die Kunstgeschichte hat sich lange auf ihre Distanz zum Kunstbetrieb und die damit einhergehende Objektivität berufen; dieses Verhältnis verlangt nach einer Neubestimmung. Zudem steht sie vor der Herausforderung, dass die dominante Konzeption einer kontinuierlichen, linearen Stilgeschichte für die Analyse der Gegenwartskunst nicht mehr funktioniert. Ihre Theorien und Methoden, die sich im Kontext einer genuin historischen Wissenschaft entwickelten, erlauben ihr nur noch bedingt einen angemessenen Zugriff auf den Untersuchungsgegenstand. Auch die Kunstkritik mit ihrer Nähe zum Kunstbetrieb und zum Kunstmarkt benötigt eine Revision, und nicht nur ihre Teilhabe lässt die Frage nach ihrer Kritikfähigkeit aufkommen, sie wird ebenso durch die Tatsache verkompliziert, dass Gegenwartskunst oftmals selbst den Anspruch erhebt, »als Form der Kritik zu gelten«. ⁶⁴

Der Wandel des Kulturbegriffs bringt neue Perspektiven

Neben diesen Neuverhandlungen der Rollen und Aufgabenbereiche der Kunstwissenschaft und der Kunstkritik war die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin von weitreichenden Umwälzungen in den Geistes- und Sozialwissenschaften geprägt; dieser Prozess ging mit der Etablierung der Kulturwissenschaften respektive der Cultural Studies als interdisziplinäres Fach einher. ⁶⁵ Die nachfolgend beschriebenen Verschiebungen auf geistesgeschichtlicher Ebene brachten das Ende der modernistischen Meistererzählung des linearen Fortschritts mit sich; diese wurden von der postmodernen Idee eines gleichberechtigten Nebeneinanders unterschiedlicher Perspektiven abgelöst.

Der grundlegende Wandel der Geistes- und Sozialwissenschaften, der auch als »kulturelle Wende« (*Cultural Turn*) zusammengefasst

64 Söntgen 2015, S. 12. 65 Mit Kulturwissenschaften ist hier einerseits die disziplinübergreifende Auseinandersetzung mit unterschiedlichen kulturellen und sozialen Phänomenen gemeint. Sie bezeichnen daneben auch eine eigene Disziplin, die auf den Erkenntnissen aus Einzeldisziplinen aufbaut und versucht, Untersuchungsfelder, die quer zu den Disziplinen verlaufen, zu erforschen. Im angelsächsischen Raum manifestierten sich die Kulturwissenschaften seit den 1960er Jahren unter der Bezeichnung der »Cultural Studies« als fächerübergreifende Disziplin, die sich vermehrt Alltagsphänomenen zuwendet.

wird, hat seinen Ausgangspunkt in der Fokussierung auf Kultur als Ort der Bedeutungserzeugung. Er wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Sprachwissenschaften vorbereitet. Ferdinand de Saussures strukturalistische Sprachtheorie bereitete den Weg für den sogenannten *Linguistic Turn*, der zu neuen Fragestellungen und Methoden, aber auch zu einer Hinwendung zu neuen Forschungsgegenständen führte.⁶⁶ Grundlage ist der durch die Sprachphilosophie ausgelöste Wandel, der von der Vorstellung ausging, dass alle Aussagen über die Wirklichkeit durch Sprache bestimmt sind. Doris Bachmann-Medick zeigt in ihrer Monografie *Cultural Turns* auf, wie der *Linguistic Turn* zu einer grundlegenden Neuorientierung in den Geistes- und Sozialwissenschaften führte und im Anschluss den Boden für weitere kulturelle ›Turns‹ in Form von geänderten Blickrichtungen und Fokussierungen legte. Sie beschreibt den Auslöser für den *Linguistic Turn* als eine »strikte Abkehr vom Positivismus, der bis in die 1960er Jahre hinein Wirklichkeitserkenntnis auf quantifizierbare Daten zurückgeführt hat«.⁶⁷ In Abgrenzung dazu etablierte sich die Auffassung, dass jenseits von Sprache keine darunterliegende Realität existiere, dass Sprache somit die Grenze unseres menschlichen Denkens darstelle. Dies führte zur Konzeption, dass Wirklichkeit durch Sprache konstruiert werde und die Realität ähnlich wie die Sprache als Zeichensystem aufzufassen sei. Damit bekommt die Sprache eine wirklichkeitskonstituierende Funktion. Bachmann-Medick fasst es folgendermaßen zusammen: »Alle Erkenntnis des Realen ist in sprachlichen Aussagen formuliert; es gibt keine Realität, die nicht von Sprache durchzogen ist und die nicht sprachlich geprägt wäre«.⁶⁸ Auch die Wissenschaften sind für den Zugang zu ihren Forschungsfeldern auf eine sprachlich vermittelte Welt angewiesen, und gleichzeitig ist ihre jeweilige Disziplin durch Sprache strukturiert. Somit wird die Wirklichkeit zu einer »kulturellen Konstruktion«, und Sprache ist nicht länger ein neutrales Medium zur Inhaltsvermittlung. Bachmann-Medick beschreibt den Wandel als »Einsicht, dass Realität von Menschen

66 Der Begriff *Linguistic Turn* (in etwa sprachliche Wende) wurde vom Philosophen und Wissenschaftstheoretiker Gustav Bergmann bereits in den 1950er Jahren geprägt und später vom amerikanischen Philosophen Richard Rorty als Titel für einen einflussreichen Sammelband mit Aufsätzen verwendet, vgl. Rorty 1992. 67 Bachmann-Medick 2006, S. 34. 68 Ebd., S. 35.

gemacht ist, nämlich in Symbolen verarbeitet und durch Symbole hergestellt«. ⁶⁹ Die Wirklichkeit als Konstruktion zu lesen, bedeutet so auch, dass sie keine festgelegte Form besitzt, sondern dass sie das Ergebnis eines Kampfs um Bedeutung darstellt, indem gesellschaftliche Machtverhältnisse mittels symbolischer Strategien repräsentiert werden. Dies bedeutet wiederum, dass Repräsentation das Potenzial hat, Realität zu schaffen.

Die Neukonzeption der Bedeutungserfassung durch Sprache führte innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften zu neuen Perspektiven und brachte gleichzeitig, als Reaktion auf den engen Fokus auf Sprache, bisher Ausgeblendetes und/oder Verdrängtes in den Blick, in Form von weiteren Turns. Gemäß der Auslegung von Bachmann-Medick bilden die dem *Linguistic Turn* folgenden Turns keine lineare Theoriebildung ab. Sie sind vielmehr eine Art Entwicklungsräume, die durch die Etablierung neuer Leitvorstellungen und Kategorien die Schwerpunkte innerhalb einzelner (Leit-)Disziplinen verlagern und zu einem Theoriewandel führen, der sich schließlich über wissenschaftliche Gemeinschaften hinweg verbreitet. ⁷⁰ So erfuhren bisher unbearbeitete Forschungsfelder und Inhalte, wie beispielsweise feministische Perspektiven oder Alltagskulturen, in allen Disziplinen verstärkte Aufmerksamkeit. ⁷¹

Ausgehend von der amerikanischen Kulturanthropologie und maßgeblich geprägt durch den Ethnologen Clifford Geertz folgte dem *Linguistic Turn* in den 1970er Jahren der *Interpretive Turn*, der die sprachliche Determinierung des Realen dahin erweiterte,

69 Ebd., S. 36. 70 Die Turns sind nicht mit dem vom Wissenschaftswissenschaftler Thomas S. Kuhn entworfenen Konzept des Paradigmenwechsels zu verwechseln. Dieses beruht auf der Vorstellung, dass sich wissenschaftlicher Fortschritt durch plötzliche »Eingebungssätze« in einzelnen Disziplinen manifestiert, die, ähnlich einer Revolution, sprunghaft zu neuen Erkenntnissen und Theorien führen – zu plötzlichen Umbrüchen. Ein Paradigma markiert dabei gemeinsame Leitvorstellungen innerhalb einer wissenschaftlichen Disziplin, die bei jedem Paradigmenwechsel durch neue ersetzt werden. Das Modell des Paradigmenwechsels basiert auf der Vorstellung, dass ein »festumrissener Forschungskonsensus« innerhalb der einzelnen Disziplinen existiert. Bachmann-Medicks Konzept der Cultural Turns, auf das ich mich hier beziehe, also auf eine vom *Linguistic Turn* ausgelöste, auf ihn reagierende Umstrukturierung des Feldes durch eine Vielzahl einzelner Turns, geht nicht von sprunghaften Umbrüchen aus. Die einzelnen Turns manifestieren sich nicht plötzlich, vielmehr erhalten neue Herangehensweisen und Perspektiven allmählich quer zu den Disziplinen vermehrte Aufmerksamkeit. Ein Turn bewirkt keine Kehrtwende innerhalb einer einzelnen Disziplin, vielmehr können sich einzelne neue Fokuse über Fächer Grenzen hinweg profilieren und verdichten. Bachmann-Medick beschreibt diese Entwicklung folgendermaßen: »die Neufokussierungen markieren geradezu eine Rückkehr des Verdrängten. Sie führen nach und nach diejenigen Dimensionen von Kultur, Lebenswelt, Geschichte und vor allem Handeln wieder ins Feld, die von der Sprachenge des »linguistic turn« ausgeblendet, ja verdrängt worden sind«, Bachmann-Medick 2006, S. 16, S. 36. 71 Ebd., S. 11 f, S. 7.

dass Kultur selber als Text gelesen wurde. Erst dies habe ›Kultur‹ als Leitvorstellung in die sozialwissenschaftliche Gesellschaftsanalyse eingeführt, wo sie die Analysekategorie des ›sozialen Systems‹ zu großen Teilen verdrängte.⁷² Interpretationen des Sozialen basierten so nicht länger auf der Analyse von dessen Gesetzen, Strukturen oder Funktionen (zum Beispiel soziale Institutionen oder Verwandtschaft); stattdessen fand eine interpretative Hinwendung zu Einzelfällen und Details in Form von Fallstudien statt. Bisherige Erklärungsmuster, die sich mehrheitlich auf naturwissenschaftliche und technische Analogien stützten, wurden durch neue Analogien, die diesmal vermehrt aus den Geisteswissenschaften stammten, ersetzt. Dies führte zu einer Neubewertung des Kulturbegriffs. Kultur wurde nicht länger allein als Lebensweise verstanden, sondern vielmehr als spezifische Ausdrucksformen einer bestimmten Gesellschaft, »in denen sie sich selbst interpretiert« und durch deren Darstellungsformen (Rituale, Theater, Kunst usw.) Zugang zu ihren Bedeutungen möglich ist. Gleichzeitig waren Fachrichtungen wie die Ethnologie durch gesellschaftliche Prozesse – beispielsweise die Entkolonisierung oder die Bürgerrechtsbewegungen – herausgefordert, neue Zugangsweisen sowohl zu ›fremden‹ Kulturen als auch zur eigenen Kultur zu finden.

Dem *Interpretive Turn* folgten weitere Neufokussierungen. Diese Turns richteten sich auf Dimensionen, die in der Metapher der Kultur als Text ausgeblendet wurden. So rückten beispielsweise Körperlichkeit und Materialität oder Handlungsdimensionen ohne sprachliche Artikulationen als Analysekategorien in den Mittelpunkt. Ausgehend von den Sozialwissenschaften und der Sprechakttheorie John Austins, die Kommunikation als Handeln versteht, erweiterte der sogenannte *Performative Turn* in den 1970er Jahren die sprachliche Determinierung des Kulturellen, indem er Sprache als performative Praxis fasste, die sich in Handlungen manifestiert. Im Zuge dieses Turns wurden soziale Abläufe mittels der in der Ethnologie etablierten Ritualanalyse darauf untersucht, wie sie Wirklichkeit inszenieren und produzieren. Diese Perspektive eröffnete »einen Zugang zur Dynamik sozialer Prozesse«.⁷³

72 Ebd., S. 58–59, S. 37. 73 Ebd., S. 38.

Die Kulturanthropologie wiederum war ausschlaggebend für den *Reflexive Turn* in den 1980er Jahren, der durch »die Einsicht, dass die Zersplitterung kultureller Lebenszusammenhänge keinen direkten Zugang zu fremden Erfahrungszusammenhängen mehr zulässt«, ausgelöst wurde.⁷⁴ Dies führte zu einer Reflexion des eigenen Standpunkts und zur Befragung, wie sich dieser in der eigenen Textproduktion niederschlägt. Der historisch europäisch geprägte Wissenskanon wurde infrage gestellt und erweitert. Kulturbeschreibung wurde standortabhängig und konnte nur noch in fragmentierter Form umgesetzt werden. Die Selbstreflexion des eigenen Standpunkts innerhalb der Ethnologie wurde später in andere Disziplinen hineingetragen. Gesellschaftliche Entwicklungen, die mit dem Zusammenbruch des kolonialen Machtgefüges einhergingen und zu »einer Kritik am eurozentrischen Repräsentationsmonopol« führten, befeuerten den *Reflexive Turn*.

Die Verarbeitung kolonialer Erfahrungen in den Literaturwissenschaften führte in den 1980er Jahren zum *Postcolonial Turn*, dessen Wurzeln in der Dekolonisierung liegen, die in den 1930er und 1940er Jahren zu politischen anti-kolonialen Widerstandsbewegungen geführt hatte, mehrheitlich ausgehend von Unabhängigkeitsbewegungen in ehemals kolonialisierten Ländern. Aus diesen Bewegungen heraus entstanden erste literarische Auseinandersetzungen, die sich – ausgehend von eigenen Erfahrungen – mit der »Frage nach der Konstitution einer neuen ›kulturellen Identität‹ des postkolonialen Subjekts« beschäftigten.⁷⁵ So beschrieb beispielsweise der in Martinique geborene Frantz Fanon in seinem wegweisenden Werk *Die Verdammten der Erde*, wie sich Kolonialmacht und der damit einhergehende Rassismus auf die subjektive Wahrnehmung auswirken.⁷⁶ In dieser frühen Verbindung einer (historischen) politischen Perspektive mit der Frage nach kultureller Identität erkennt Robert Young, der über die Geschichte des Postkolonialismus geschrieben hat, die Verknüpfung der beiden Hauptstränge der postkolonialen Theorie. Dadurch wurde »eine kritische Neuverortung von Identitäts- und Repräsentationsfragen in den Koordinaten von kultureller Differenz, Alterität und Macht« möglich.⁷⁷ Diese

74 Ebd., S. 144–145. 75 Ebd., S. 187. 76 Vgl. Fanon 1985. 77 Bachmann-Medick 2006, S. 187, S. 40, mehr zur postkolonialen Theorie, vgl. Kapitel »Repräsentation«, S. 83ff.

Neuausrichtung führte zu einer Auseinandersetzung mit der eurozentrischen Verfasstheit der Kulturwissenschaften und zu einer kritischen Befragung der eigenen Methoden und Untersuchungsgegenstände. Es folgten weitere Bündelungen von Neufokussierungen in Form von Turns, die mittels neuer Analysekategorien weitere Perspektiven eröffneten: zum Beispiel der *Spatial Turn* – der vom Raum als zentrale Kategorie, als Konstruktionsprinzip sozialen Verhaltens ausgeht, was Materialität in den Blick zurückholt – oder der *Iconic/Pictorial Turn*, der durch die Kunstwissenschaft ausgelöst wurde und sich mit dem Erkenntniswert von Bildern auseinandersetzt.

Diese von *Cultural Turns* initiierten Umwälzungen innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften können als Reaktion auf sich verändernde soziale und politische Kontexte gelesen werden. Die großen gesellschaftlichen Umbrüche der 1960er und 1970er Jahre, die fortschreitende Industrialisierung, Technologisierung und Globalisierung brachten neue wissenschaftliche Gegenstandsbereiche hervor, die sich mit den traditionellen Methoden und/oder monodisziplinären Ansätzen nicht genügend erfassen ließen. Die durch die Turns hervorgebrachten Neufokussierungen eröffneten bisher unbekannte Horizonte und ermöglichten eine Ausdifferenzierung der Forschungsfelder. Zudem regten sie die einzelnen Disziplinen dazu an, ihre Perspektiven und Methoden zu reflektieren, und setzten einen interdisziplinären Übersetzungsprozess in Gang. So überwandene die Turns einerseits die Fächerspezialisierungen, machten andererseits aber auch die Defizite traditioneller Geisteswissenschaften sichtbar, die sich vorwiegend auf »ein Einheitsmodell des menschlichen Geistes, das eben doch nur der europäischen Geistesgeschichte entspringt«, ⁷⁸ beziehen. Fortan lautete die grundlegende Fragestellung, »wie und in welchen Prozessen und kulturspezifischen Ausprägungen Geistiges und Kulturelles in einer jeweiligen Gesellschaft überhaupt produziert werden« kann. Dieser konzeptionelle Blickwechsel führte zu einem Pluralismus in den Geistes- und Gesellschaftsmodellen: Ausgangspunkt war nun, dass sich das Kulturelle in unterschiedlichen Gesellschaftsformen und -segmenten unterschiedlich ausdrückt. Dies hatte zur Kon-

78 Bachmann-Medick 2006, S. 8–9.

sequenz, dass eine umfassende Gesellschaftsanalyse weder als möglich noch als erstrebenswert angesehen wurde.

Die *Cultural Turns* führten auch zu einer Auseinandersetzung mit Problemfeldern außerhalb Europas und Amerikas. Unterschiedliche kulturelle Identitäten und transkulturelle Übersetzungsprozesse gerieten in den Fokus; übergreifende Sinnzusammenhänge verloren – in einer zunehmend globalisierten und fragmentierten Welt – an Bedeutung. Der historisch europäisch geprägte Wissenskanon wurde kritisch infrage gestellt und durch neue Themen und Fragen erweitert. Die Profilierung einzelner Neufokussierungen in Form von Turns brachte ein »neues erkenntnisleitendes Vokabular«, das neuartige analytische Perspektiven und Kategorien ermöglichte.⁷⁹ So konnte eine Problemlage aus einer anderen Perspektive neu wahrgenommen werden, und Phänomene, die traditionelle Forschungsfelder bisher nicht abgedeckt hatten, konnten durch diese neuen Analysekatégorien erst erfasst werden. Einzelne Turns brachten – oftmals von einer Leitdisziplin ausgehend – neue Begriffe hervor, die bestehende traditionelle, erkenntnisbildende Begriffe – wie beispielsweise Autor:in, Werk, Einfluss, Tradition, Entwicklung – einer kritischen Revision unterzogen oder sie gar verdrängten. Insbesondere die historische eurozentrische Prägung dieser Begriffe, die häufig den Anspruch auf Universalität implizierte, wurde zunehmend infrage gestellt. Die Turns ermöglichten sowohl eine systematische Ausdifferenzierung einzelner Felder sowie – durch ihre Übersetzungsprozesse zwischen den unterschiedlichen Fachdisziplinen – eine gemeinsame interdisziplinäre Bearbeitung neuer Problemfelder. So wurden »viele und ganz andere Sichtweisen auf ein und denselben Gegenstand möglich«.⁸⁰

Der mit den *Cultural Turns* einhergehende Prozess der Neuorientierung wirkte auch im Feld der Kunst. Zum einen beeinflusste er den beschriebenen methodologischen Wandel in den Kunstwissenschaften. Die Erkenntnis, dass eine neutrale Position im ›Außen‹ nicht möglich ist und ein Werk daher nicht objektivierbar eingeordnet werden kann, verlangte von den Kunstwissenschaften eine Neubestimmung. Diese sollte es gestatten, über die eigene Involvierung im zu analysierenden Feld zu

79 Andreas Reckwitz zitiert in ebd., S. 19. 80 Karl Schlögel zitiert in ebd., S. 25.

reflektieren und die Rolle als Akteur:innen, die mit ihren Kommentierungen wiederum Einfluss auf das Geschehen nehmen, einzubeziehen. Jegliche Äußerung war fortan von der jeweiligen Perspektive abhängig. Zeitgleich zeigten auch Künstler:innen ein gesteigertes Interesse an der Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen und den damit einhergehenden Machtstrukturen des eigenen Feldes, und manche von ihnen entwickelten unterschiedliche institutionskritische Praktiken.⁸¹ Die kulturelle Wende brachte eine neue Vorstellung davon hervor, was Kultur »ist«. Diese wurde zu einem dynamischen Ort, an dem Bedeutungserzeugung ausgehandelt wurde – inmitten einer globalisierten Welt mit zunehmend zersplitterten Lebenszusammenhängen.

81 Mehr zu institutionskritischen Praktiken, sieht Kapitel »Ökonomien«, S. 175ff.

Repräsentation

»Im modernen Bewusstsein ist ›Afrika‹ auch der Name, den man ganz allgemein den für unfähig gehaltenen Gesellschaften beilegt, das heißt den Gesellschaften, die unfähig sind, das Universelle hervorzubringen oder davon Zeugnis ablegen.« (Achille Mbembe)

Am »ärmsten Ort der Welt« soll Kunst produziert werden

»Ground zero of global economic inequality«, »the poorest place on earth« oder »a place where any critique is going to be suppressed«:⁸² Alle drei Aussagen stammen vom holländischen Künstler Renzo Martens und beschreiben den Ort, an dem dieser 2012 sein Kunstprojekt Institute of Human Activity (IHA) gründete. Das Konzept des IHA basiert darauf, dass Martens in der DR Kongo mit ehemaligen Plantagenarbeiter:innen zusammenarbeitet und ihnen ermöglicht, künstlerisch aktiv zu werden. Die künstlerischen Arbeiten sollen danach in Galerien und Museen präsentiert werden und Aufmerksamkeit für die Lebensumstände auf den (ehemaligen) Plantagen generieren. So sollen neue Einkommensmöglichkeiten für die lokalen Beteiligten erschlossen und ein neuer ökonomischer Kreislauf etabliert werden.

Die oben aufgeführten Beschreibungen sind Analogien, die Martens bei der Vermittlung des Projektes bewusst heranzieht und nutzt; sie sind Teil der konzeptionellen Rahmung. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern diese Beurteilungen eine bestimmte Perspektive und damit einhergehende Wertungen

82 Vgl. <https://www.humanactivities.org/fr/iha-4-2/>; <http://www.humanactivities.org/en/iha-blank/renzo-martens-wins-the-amsterdam-prize-for-the-art-2015/> (aufgerufen: 27.08.2024); Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127,36:27> (inzwischen offline).

beinhalten. Martens' Benennungen der DR Kongo sind zwar auf den ersten Blick alles andere als abwegig: Der Staat gilt gemäß der Einschätzung des Bundesministeriums für wirtschaftliche Zusammenarbeit in Deutschland als sogenanntes Post-Konflikt-Land und ist eines der weltweit am wenigsten entwickelten Länder mit einer Arbeitslosenrate von 82 % und einer Armutsquote von 63%.⁸³ Gemäß David Van Reybrouck entspricht der Staatshaushalt der DR Kongo mit 4,9 Milliarden Dollar im Jahr 2010 – die Hälfte davon stammt von internationalen Spenden – dem Budget, welches die amerikanische Columbia-Universität in New York innerhalb eines Semesters benötigt.⁸⁴ 2021 nimmt die DR Kongo den 179. von 191 Plätzen im Human Development Index ein, eine von der Uno jährlich veröffentlichte Untersuchung, die weltweit Länder auf ihre wirtschaftliche Lage untersucht, unter Berücksichtigung des Bildungsgrades der Bevölkerung, des Gesundheitswesens und der durchschnittlichen Lebenserwartung.⁸⁵

Und doch sind diese Zuschreibungen und statistischen Einschätzungen symptomatisch für den Blick der westlichen Welt auf Orte, die ihr nicht angehören. Felwine Sarr listet die vorherrschenden Leitworte zur Ein- und Beurteilung dieser Regionen und Länder folgendermaßen auf: »Entwicklung«, »wirtschaftlicher Durchbruch«, »Wachstum« oder »Bekämpfung der Armut«. Entwicklung sei zu einer Norm des gesellschaftlichen Fortschritts geworden, wobei die westliche Gesellschaft den Bezugspunkt darstellt. So reproduzieren Martens' Beschreibungen der DR Kongo also eine Ausdrucksform der westlichen Welt, »die darin besteht, die eigene Weltanschauung mittels der eigenen Mythen und Vorstellungen von gesellschaftlicher Zweckmäßigkeit in anderen Erdteilen zu verbreiten«.⁸⁶ Doch wie sind diese Mythen und Vorstellungen historisch gewachsen und welche Rolle nimmt der afrikanische Kontinent dabei ein? Die historischen Verstrickungen zwischen dem Kongo und Europa – die bis heute Auswirkungen haben – bilden die Grundlage für die Rezeption eines Kunstprojekts eines europäischen weißen Mannes, das in der DR Kongo initiiert wird. Martens ist sich die-

83 Vgl. Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung 2016, 18/10413. 84 Van Reybrouck 2013, S. 599. 85 Die Schweiz, Norwegen und Island nehmen die ersten drei Plätze ein, Holland den 10. und Belgien den 13. Platz; vgl. <https://hdr.undp.org/data-center/documentation-and-downloads> (aufgerufen: 27.08.2024). 86 Sarr 2019, S. 13, S. 21–22.

ser Umstände bewusst; ja, diese Verhältnisse und deren gründliche Reflexion spielen eine ausschlaggebende inhaltliche Rolle bei der Konzeption seines Projekts.

Das IHA wurde 2012 auf einer Palmölplantage in Boteka – 800 Kilometer von der Hauptstadt Kinshasa entfernt – gegründet und mietete sich in einem ehemaligen Laden ein. Früher hatten die Arbeiter:innen dort das Nötigste einkaufen können; dann war der Laden 15 Jahre lang leer gestanden.⁸⁷ Der Konzern Unilever hatte die Plantage ohne jegliche Mitsprache der lokalen Bevölkerung 1911 von der belgischen Kolonialverwaltung erhalten und sie beinahe 100 Jahre lang bewirtschaftet. 2002 zog sich Unilever wegen des dritten Kongokrieges im Osten des Landes von ihrem Engagement in der DR Kongo zurück und verkaufte 2009 die Pachtrechte für die Nutzung von drei Palmölplantagen auf über 100'000 Hektar Land an die Firma Feronia Inc. Diese ist ein an der Börse in Toronto notiertes Unternehmen, das seine operativen Tätigkeiten an unterschiedliche Tochterunternehmen in der DR Kongo und in Großbritannien ausgelagert hat. Die Tochterunternehmen waren bis vor kurzem in Besitz einer Holdinggesellschaft mit Sitz auf den Cayman-Inseln gewesen und 2015 unter dem Namen Feronia Maia sprl. nach Belgien verlagert worden. Feronia übernahm die Palmölplantagen in einem vernachlässigten Zustand und konnte sie kurzfristig nicht gewinnbringend bewirtschaften. Deshalb erhält die Firma seit Januar 2013 ungefähr 120 Millionen Dollar von europäischen und US-amerikanischen Entwicklungsbanken, um die Armut vor Ort zu bekämpfen.⁸⁸ Heute ist Feronia mit den Vorwürfen konfrontiert, dass die Nutzung der Palmölplantagen aufgrund von fehlenden Pachtverträgen illegal sei. Denn der Anspruch des Unternehmens auf das Land beruht auf historischen Abkommen zwischen Unilever und der belgischen Kolonialmacht, aus einer Zeit, als die Interessen und Rechte der Menschen, die das Land bis dahin benutzt hatten, nicht berücksichtigt worden waren. Feronia ist bis heute außerstande, ein rechtlich gültiges Pachtabkommen vorzulegen, und die Gemeinden, auf dessen Land sich die Plantagen befinden, beharren darauf, dass die Nutzung ohne ihre Zustimmung statt-

87 Vgl. Martens 2013. 88 GRAIN 2016, »Entwicklungsbankkunde in der Kritik«, S. 4.

finde und illegal sei. Durch schlechte Arbeitsbedingungen, so ein weiterer Vorwurf gegen Feronia, trage das Unternehmen zur Verarmung der lokalen Bevölkerung bei. Zudem nährt die undurchsichtige Firmenstruktur die Befürchtung, dass ein Teil der Entwicklungsgelder unsachgemäß für Korruption und Bestechung verwendet worden sein könnte. Auf diese in der Kolonialgeschichte wurzelnde Situation – ungeklärte Landrechte im Zusammenhang mit international tätigen Firmen und die Unfähigkeit, mittels Entwicklungshilfe die vorherrschenden Lebensbedingungen zu verbessern – bezieht sich Martens und setzt ihr sein Kunstprojekt entgegen. Mit dem IHA ziele er darauf ab, die vor Ort formulierte Kritik sichtbar zu machen.

Nach der Projekt lancierung organisierte das IHA ab Sommer 2013 im ehemaligen Ladenlokal eine Serie von Workshops. Die Aktivitäten in Botoka wurden als sogenannter »Community Outreach« konzipiert, der beispielsweise auch Kunsttherapie-Workshops mit dem israelischen klinischen Psychologen Rony Berger beinhaltete.⁸⁹ Berger arbeitete mit den Kindern von Plantagenarbeiter:innen zusammen und ließ sie Zeichnungen ihrer Zukunftsvisionen anfertigen. Noch im gleichen Sommer blockierte Feronia die öffentliche Zugangsstraße, stritt das Abkommen mit dem IHA ab und zerstörte dessen Infrastruktur. Zudem konfiszierte das Unternehmen die Zeichnungen, die während des Workshops mit Berger und den Kindern entstanden waren. Diese Vorkommnisse zwangen das IHA, den Ort und die Community, mit der es zusammenarbeitete, zu verlassen.⁹⁰ Es fand seinen neuen Standort daraufhin an einem vorerst geheimen Ort, ebenfalls auf ehemals von Unilever besessenem Land.⁹¹ Dieses Mal wurde das Land gekauft, und bald wurde bekannt, dass sich der Standort in Lusanga, dem ehemaligen Leverville, befand.

89 Rony Berger ist spezialisiert auf die Behandlung von Personen aus Katastrophengebieten. Er versuchte in seiner Workshopserie, die Methoden, welche er zur Therapierung von Tsunami- und Erdbebenopfern anwendet, für die Plantagenarbeiter:innen zu modifizieren. Dabei sollten die Schwierigkeiten, welche aus der langjährigen Arbeit auf den Plantagen resultieren, adressiert werden, vgl. Martens 2013, S. 74. 90 In einem Artikel beschreibt der Autor Kolja Reichert eine Anekdote, die möglicherweise (Mit-)Auslöser für den Umzug sein könnte: Martens habe eine riesige Ballonskulptur von Paul McCarthy (um die Spektakellogik des Kunstbetriebs aufzuzeigen) auf die Plantage gebracht, doch als er diese »aufstellen« wollte, seien die Straßen von der Polizei abgesperrt gewesen, vermutlich auf Geheiß der Plantagenbesitzerin Feronia, die Martens vorwarf, zivile Unruhe zu stiften, vgl. Reichert 2015. 91 *The IHA restarts at new secret location*; vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/iha-restarts-at-new-secret-location/> (aufgerufen: 27.08.2024).

Am neuen Standort startete 2014 nach der Wiedereröffnung das *Critical Curriculum*, an dem lokale Palmöl-Plantagenarbeiter:innen teilnehmen konnten.⁹² Der holländische Kritiker Laurens Otto hielt einen Vortrag über den White Cube, es wurden Videoarbeiten von Bruce Naumann, John Baldessari und Dan Graham gezeigt, zudem wurde der Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise (CATPC) gegründet, ein Zusammenschluss von ungefähr zehn Frauen und Männern, die sich lokal als Kleinbäuer:innen, Handwerker:innen, Tagelöhner:innen oder Händler:innen über Wasser halten. Das Institut organisierte Bildhauer:innen-Workshops unter Anleitung der Künstler:innen Michel Ekeba, Eléonore Hellio und Mega Mingiedi, in denen die CATPC-Mitglieder skulpturale Selbstporträts aus Lehm kreierten.⁹³ In einem nächsten Schritt wurden die Skulpturen digital 3-D-gescannt, danach zerstört und der Lehm wiederverwendet; die digitalen Daten wurden anschließend per Mail in die Büros des IHA in Amsterdam gesendet, wo ein 3-D-Drucker sie zu Negativformen verarbeitete. Mittels dieser Formen konnten Skulpturen aus Schokolade gegossen werden. Der Kakao der Schokolade, die von der belgischen Firma Barry Callebaut gesponsert war, stammte mehrheitlich aus dem Kongo.⁹⁴ Jeder Prototyp einer Skulptur, deren Größe etwas mehr als einen Meter betrug, wurde in einer Edition von fünf hergestellt. Zudem wurden kleinere, in Schachteln verpackte Schokoladenköpfe (11x11x11cm) als unbegrenzte Edition produziert. Diese in Ausstellungen präsentierten Schokoladenskulpturen und -editionen waren käuflich.⁹⁵ Ziel des IHA war es, einerseits möglichst viele Skulpturen zu veräußern, damit die dabei gewonnenen Profite – nach Abzug der im Kunstmarkt üblichen

92 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/press-release-june-29-2014/> (aufgerufen: 27.08.2024). 93 Michel Ekeba ist Teil des aus Kinshasa stammenden (Performance-) Kollektives Kongo Astronauts. Eléonore Hellio ist eine französische Künstlerin aus Straßburg, welche seit 2006 in Kinshasa lebt und dort an der Académie des Beaux-Arts unterrichtet. Mega Mingiedi ist ein kongolesischer Künstler, der an der Académie des Beaux Arts in Kinshasa und an der École des Arts Décoratifs in Straßburg studierte. 94 In Artikeln wird immer wieder erwähnt, dass einzelne Plantagenarbeiter:innen, die dem CATPC beigetreten sind, genau diesen Kakao pflücken, der später zur verwendeten Schokolade verarbeitet wird. Aber in den Beschreibungen des IHA wird mehrheitlich von Palmöl-Plantagenarbeiter:innen gesprochen. Callebaut bezieht jedoch ihren Kakao aus Westafrika u. a. von einer Plantage der Gruppe Blattner Elwyn, deren Besitzer in Martens' Film *Episode III. Enjoy Poverty* auftaucht. 95 Beim Kauf einer Schokoladenskulptur erhält die Käufer:in die digitalen Daten, damit die »ephemere« Skulptur nach einem allfälligen »Schmelzen« oder »Gegessen-Werden« wiederhergestellt werden kann; Zuckerman 2019 (o.S.).

50% durch die zuständigen Galerien – direkt zu den Hersteller:innen in Lusanga zurückfließen konnten; andererseits sollten sie die Tätigkeiten des IHA auch außerhalb des Kongos bekanntmachen. In den nächsten fünf Jahren, beginnend mit 2017, sei das Ziel des IHA, eine neue Wertschöpfungskette zu schaffen.⁹⁶ Ein weiteres längerfristiges Ziel war zudem, Lusanga selber als Kunstort zu etablieren: OMA, die weltbekannte Architekturfirma von Rem Koolhaas, sollte einen White Cube erbauen.⁹⁷ Im April 2017 eröffnete das IHA eine rudimentäre Architektur, bestehend aus vier weißen Wänden und einem Dach, eine prototypische Versinnbildlichung der Idee des White Cube als idealer Ort der Kunstpräsentation. Dabei sei die Funktion des White Cube, Sichtbarkeit für den abgelegenen Ort im Kongo zu generieren, um so eine neue Wertschöpfungskette zu erschaffen, die es ermögliche, vor Ort eine nachhaltige Landwirtschaft aufzubauen – laut Martens das Post-Plantagen-System.⁹⁸

Die symbolische Deutung des Ortes beruht auf einem kolonial geprägten Diskurs

Für die Konzeption und Rezeption des IHA sind der spezifische Ort der Umsetzung – die (ehemalige) Plantage in der DR Kongo in Afrika – und seine Geschichte maßgebend. Martens' am Kapitelanfang aufgelistete Zuschreibungen sind bewusst gewählte Metaphern, die ein Bild des Dualismus zwischen dem privilegierten, reichen Norden – wo die Kunstwelt beheimatet ist – und dem von diesem ausgebeuteten, armen Süden, für den die DR Kongo prototypisch steht, propagiert. Martens nutzt diese dialektische Konstruktion zweier sich gegenüberstehender Fronten strategisch. Die von ihm bewusst beigezogenen, geographischen Einschreibungen beruhen auf einem Diskurs, der die Identität des Westens in Antithese zu seinem ›Anderem‹

96 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 43:30 (inzwischen offline). 97 OMA entwarf die Pläne für das Museum pro bono. Das Projekt wird auf der Webseite von OMA jedoch nicht aufgeführt, dafür wurde es von der Zeitschrift Architectural Digest als »Leading Architects' Best Pro-Bono Projects Opening in 2019« ausgezeichnet; <https://www.architecturaldigest.com/story/best-architecture-pro-bono-projects-2019> (aufgerufen: 27.08.2024). 98 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016; <https://vimeo.com/192262127>; 43:30–51:42 (inzwischen offline).

konstituiert. Dieser Diskurs war maßgeblich am Entstehungsprozess moderner Gesellschaften, wie wir sie heute verstehen, beteiligt und prägt bis heute die Beziehungen zwischen ›westlichen‹ und ›nicht-westlichen‹ Gesellschaften. Stuart Hall fasst diesen Diskurs bezeichnend mit als »der Westen und der Rest« zusammen:⁹⁹ Die Zuordnung ›westlich‹ oder ›der Westen‹ verweist nicht nur auf einen geographischen Ort, sondern ist ein historisch gewachsenes Konstrukt. Es repräsentiert eine komplexe Vorstellung, die sich aus unterschiedlichen Eigenschaften zusammensetzt, die es erlauben, Gesellschaften und die ihnen angehörenden Menschen zu vergleichen, zu differenzieren und in unterschiedliche Kategorien einzuteilen. Diese Zuordnung liefert Kriterien, nach denen Gesellschaften und Menschen evaluiert, eingestuft und mit positiven oder negativen Zuschreibungen versehen werden können. Moderne westliche Gesellschaften sind demgemäß entwickelt, industrialisiert, urbanisiert, kapitalistisch und säkular. Sie stehen Gesellschaften gegenüber, die ländlich, nicht-industrialisiert und unterentwickelt sind. Die Entwicklung der westlichen Zivilisation ist eine globale Geschichte der Dominanz über den Rest der Welt. Die europäische Übermacht konnte nur im Vergleich zu anderen nicht-westlichen Gesellschaften postuliert werden. Diese Differenzen zu anderen Gesellschaften und Kulturen wurden zum Standard und ermöglichten, die westlichen Errungenschaften zu messen. Nur im Kontext dieser Beziehungen konnte sich die Idee des Westens entwickeln.

Die Entstehung solcher ›modernen Gesellschaften‹ ist ein langwieriger historischer Prozess, der nach dem Mittelalter, mit dem Ende des Feudalismus und der damit einhergehenden Bildung zentralisierter Monarchien (Spanien, England und Frankreich) einsetzte. Europa stand an der Schwelle einer langen produktiven Phase, in der sich der allgemeine Lebensstandard verbesserte, die Bevölkerung wuchs, das Gewerbe zunahm und sich Handel und Finanzwesen verbreiteten. Im Zuge dieser Renaissance gab es einen geistig-kulturellen Aufbruch in den Bereichen der Wissenschaft, der Bildung und der Kunst. Ein neues Menschenbild etablierte sich in Europa: Die europäische

99 Vgl. Hall 2012, insb. S. 138.

Gesellschaft wurde als die fortschrittlichste verstanden, in dessen Zentrum der weiße europäische Mann, als selbstbestimmtes Individuum, an der Spitze der Entwicklung stand. All dies basierte auf der Vorstellung einer linearen Entwicklung der Menschheit hin zu Fortschritt. Es bildete sich eine eurozentristische Auffassung einer universalen Kultur heraus. Diese Entwicklungen in Europa gingen einher mit einer weltweiten Expansion der Europäer:innen, die ihr Bild der Welt und damit einhergehend ihr Selbstbild für immer veränderte. Hall meint dazu, dass die Idee des Westens, sobald sie einmal produziert war, selbst produktiv wurde und den Menschen erst ermöglichte, in einer gewissen Weise zu denken und über Dinge zu sprechen.¹⁰⁰

Im 15. Jahrhundert begannen die Portugiesen, die afrikanische Küste zu erkunden, in der Hoffnung, Gold, Gewürze und Elfenbein, aber auch die »Quelle des Sklavenhandels« zu finden.¹⁰¹ Ihre Motivation war einerseits wissenschaftliche Neugier, aber auch die Suche nach Rohstoffen und das wirtschaftliche Bestreben, das eigene Machtgebiet auszudehnen, um die Abhängigkeit von Importen aus anderen europäischen Ländern zu überwinden. Am Ende desselben Jahrhunderts brach Christoph Columbus, unterstützt vom spanischen Königshaus, in die »neue Welt« auf (1492–1502) mit dem Ziel, eine kürzere westliche Route zu den Schätzen des Ostens zu entdecken. Diese Entdeckungsreisen führten zu erstmaligen Kontakten mit den sogenannten neuen Welten, welche erobert, besiedelt, kolonialisiert und dem Handel angeschlossen wurden. Bis zum 18. Jahrhundert entwickelte und verfestigte sich bei sämtlichen europäischen Weltmächten die Überzeugung, sie hätten ein Anrecht darauf, auch noch die entlegensten Gebiete zu kolonialisieren und die dort eingenommenen Böden, Arbeitskräfte und Rohstoffe dem westlichen Handel als europäische Ressourcen einzuverleiben. Dabei entwickelten sich heterogene Formen kolonialer Herrschaftssysteme.

Die Expansion der europäischen Mächte etablierte ab dem 17. Jahrhundert den sogenannten »Atlantischen Dreieckshandel«, einen neuen Handelskreislauf von Waren, Menschen und auch

100 Ebd., S. 143, S. 139. 101 Bis dahin lag der Sklavenhandel weitgehend in den Händen orientalischer Kauffleute, die u.a. Sklaven z.B. aus Äthiopien nach Ägypten transportierten und dort verkauften, ebd., S. 145.

Ideen: Von Europa aus wurden Stahl, Waffen und weitere Manufakturen an die westafrikanische Küste verfrachtet und dort gegen versklavte Menschen eingetauscht, die wiederum über die ›Middle Passage‹ in die Karibik verschifft und dort als Arbeitskräfte auf Plantagen eingesetzt wurden. Der Erlös aus dem Verkauf der Sklav:innen ermöglichte es, Baumwolle, Zucker oder Rum zu kaufen, die zurück nach Europa verschifft und dort gewinnbringend verkauft wurden. Diese ›Warenzirkulation‹ zwischen Europa und seinen Kolonien und die damit einhergehende Etablierung der Plantagenwirtschaft war für europäische Mächte und Handelskompanien äußerst lukrativ. Der Begriff ›Dreieckshandel‹ spiegelt dabei die europäische Perspektive gegenüber den versklavten Menschen aus Afrika wider: Diese wurden sprachlich als Teil der Handelskette auf gleiche Stufe wie die verschifften Waren gestellt. Die fast vier Jahrhunderte andauernde weltweite Expansion führte dazu, dass 1921 fast die Hälfte der Erde von Kolonien bedeckt war; zwei Fünftel der damaligen Weltbevölkerung unterstanden kolonialen Herrschaften; allein auf dem afrikanischen Kontinent betraf das 120 Millionen Menschen.¹⁰²

Bis Mitte des 19. Jahrhunderts – dem Beginn der systematischen Kolonisierung – waren Europas Vorstellungen der neuen, für sie noch unbekannten Welt durch Reiseberichte von Händlern und Missionaren geprägt. Viele dieser Erzählungen orientierten sich an den großen Entdeckungsreisen von beispielsweise Marco Polo oder Columbus. Die Historikerin Anke Fischer-Kattner beschreibt in ihrer umfangreichen Untersuchung dieser Reiseberichte, dass Reisende sich selbst als Mitglieder einer besonderen, eingeschworenen Bruderschaft verstanden und sich in ihren Berichten dementsprechend stilisierten.¹⁰³ Diese gingen weit über nüchterne Beschreibungen hinaus und beinhalteten emotionale und moralische Eindrücke; sie waren Rapporte, die in keiner Weise darum bemüht waren, neutral oder vorurteilsfrei zu berichten; sie vermischten Tatsachen und Phantasien und benutzten Analogien. Die Europäer:innen konnten, so beschreibt es Hall, nur mit Zuhilfenahme bereits vorhandenen Wissens – wie beispielsweise kultureller Kategorien, Sprechwei-

102 Ebd., S. 33, S. 21–22. 103 Fischer-Kattner 2015, S. 9.

sen, Bilder und Vorstellungen – über das Neue sprechen. Das bis anhin Unbekannte wurde anhand der eigenen Normen klassifiziert.¹⁰⁴

Die neue Welt war aber in keinster Weise neu, denn sie war bereits vor dem Beginn der europäischen Entdeckungsfahrten die Heimat von Millionen von Menschen gewesen, die ihr Zusammenleben gemäß unterschiedlichen komplexen sozialen, politischen und ökonomischen Regeln gestaltet hatten. Gemeinsam war ihnen – aus europäischer Perspektive – lediglich, dass sie anders als die europäische Zivilisation funktionierten. Der afrikanische Kontinent wiederum war seit der Antike über den Mittelmeerraum mit Europa verbunden gewesen. Der Westen begegnete ihm, indem er das ihm Unbekannte in vereinfachten Stereotypen zusammenfasste.¹⁰⁵ Bilder, die mit Afrika assoziiert wurden, waren zuerst von muslimischen Herrschern entlang der Mittelmeerküste beeinflusst; diese verkörperten entweder den sinnlichen Orientalen oder den gefährlichen Piraten, von dem die Bedrohung ausging, versklavt zu werden. Ab dem 16. Jahrhundert ergänzten die Reiseberichte europäischer Seefahrer und Händler, die an der Erschließung der afrikanischen Küste und am Sklavenhandel beteiligt waren, diese Vorstellungen. Die Beschreibungen von Begegnungen mit afrikanischen Menschen – mehrheitlich im Kontext des Sklavenhandels – waren von biblischen Mythen beeinflusst. Die von den Reisenden empfundene ›Andersartigkeit‹ führte zu unterschiedlichen Theorien. So erwogen sie beispielsweise eine Nachkommenschaft afrikanischer Menschen vom Brudermörder Kain. Eine weitere Theorie war, dass die Menschheit von mehr als einem Urelternpaar abstamme. Grundsätzlich wurde ein eher negatives Bild von afrikanischen Menschen gezeichnet. Im Gegensatz zu den damals neu entdeckten Amerikas, die als ›neue Welt‹ faszinierten, und zu Asien, das für seine Zivilisationen bewundert wurde, schenkte man dem afrikanischen Kontinent bis Mitte des 18. Jahrhunderts wenig Aufmerksamkeit. Vielmehr stellte dieser einen unbekannten imaginierten Raum dar, in den das Fremde – das als erschreckend empfundene ›Andere‹ – in Form von Monstern verbannt wurde. Afrika galt generell als unge-

104 Hall 2012, S. 153. 105 Ebd., S. 163.

sund für Europäer:innen: Das tropische Klima war ungewohnt, und es bestand die Gefahr, sich mit unbekannten Krankheiten zu infizieren. Die Europäer:innen waren mehrheitlich an der Küste aktiv, und es schien wenig attraktiv, das von gefährlichen Tieren und furchterregenden Kannibalen bevölkerte Landesinnere zu erkunden.¹⁰⁶ Die Vorstellungen des Unbekannten wurden tendenziell in zwei gegensätzliche Bilder, denen machtvollere Fantasien innewohnen, aufgespalten: einerseits in ein idealisiertes Bild von fruchtbarer Natur, mit exotischen Pflanzen und Tieren, bewohnt von unschuldigen, naturnahen Menschen – ein irdisches Paradies, dem es jedoch an einer entwickelten sozialen Organisation und an einer zivilen Gesellschaft mangelte; andererseits in ein Bild des genauen Gegenteils: jenes von barbarischen, unzivilisierten, menschenfressenden Gesellschaften. So erfuhren auch die Stereotypen, die das ›Andere‹ repräsentierten, eine dialektische Aufspaltung in zwei gegensätzliche Elemente.¹⁰⁷ Die Welt außerhalb Europas wurde entweder auf ein idealisiertes oder auf ein verzerrtes Bild reduziert.

Die Begegnungen mit Afrika fanden in einem Kontext statt, der von Interessen und Zielen bestimmt war – namentlich der Eroberung fremder Welten, inklusive der sich dort befindenden Rohstoffe, aber auch der Bekehrung der einheimischen Heiden zum Christentum. Den Widerspruch zwischen Eigeninteresse (die Suche nach Bodenschätzen und Ressourcen) und dem Im-Dienste-Gottes-Stehen (Verbreitung des Christentums) ordneten die Europäer:innen der Ideologie unter; sie wurden als dasselbe Ziel angesehen. Ermöglicht wurden die Expansionen durch ein europäisches Selbstbild, das sich für souverän und überlegen hielt, und die damit einhergehende gewaltsame Konstruktion der ›Anderen‹ als unverrückbar different. Die öffentliche Debatte zweier Geistlicher – des Dominikaners Bartolomé de Las Casas und des Priesters Juan Ginés de Sepúlveda – versinnbildlicht dies. Sie ging in die Geschichte als Disput von Valladolid (1550–1551) ein. Die beiden Theologen verhandelten darüber, ob die indigenen außereuropäischen Bevölkerungen als menschlich anzusehen seien. Die Auseinandersetzung führte zur Einsicht, dass die indigene Bevölkerung aus Barbaren bestehe und

106 Fischer-Kattner 2015, S. 14, S. 15, S. 17. 107 Hall 2012, S. 164.

deren Versklavung deshalb gerechtfertigt sei; zudem sei es eine ethische Verpflichtung, diesen Barbaren das Wort Gottes zu verkünden. Den Indigenen ihre Menschlichkeit abzusprechen, wurde also genutzt, um die koloniale Gewaltherrschaft moralisch zu legitimieren – eine Praxis, welche die Vorstellung des Menschen als eine universale Kategorie erschütterte.¹⁰⁸

Hall zeigt auf, dass der Diskurs über den »Westen und den Rest« von Interessen beeinflusst war und diese (weiter-)formte; diejenigen, die den Diskurs maßgeblich produzierten (die Europäer:innen), hatten die Macht, ihn auch wahr werden zu lassen. In dieser Konstellation begegneten die Europäer:innen den Einwohner:innen der neuen Welt in einer machtvollen Position. Hall beschreibt diese Begegnung, auf Foucault rekurrierend, folgendermaßen: »Das Wissen, das einen Diskurs produziert, konstituiert eine Art von Macht, die über jene ausgeübt wird, über die ›etwas gewusst wird‹. Wenn dieses Wissen in der Praxis ausgeübt wird, werden diejenigen, über die ›etwas gewusst wird‹, auf eine besondere Weise zum Gegenstand.«¹⁰⁹

Ab Mitte des 18. Jahrhunderts veränderte sich das europäische Interesse am afrikanischen Kontinent. Im Zuge der Aufklärung entstanden neue Wissensfelder, womit eine Revision der Wissenskultur und ein gesteigertes Interesse an der wissenschaftlichen Erschließung der außereuropäischen Welt einherging. Bis dahin existierten fluide Forschungsfelder, die von einer umfassenden Wissenschaft des Menschen ausgingen. Nun formierten sich einzelne Disziplinen, wie beispielsweise die Geografie oder die Anthropologie und Ethnografie, die sich gegenseitig voneinander abgrenzten. Es entstanden Institutionen, Lehrstühle, Publikationsorgane und wissenschaftliche Fachgesellschaften, wie die 1788 in London gegründete African Association (The Association for Promoting the Discovery of the Interior Parts of Africa). Viele der Fachgesellschaften wurden von den jeweiligen Regierungen unterstützt und als wissenschaftliche Partnerinnen verstanden. Es entstand ein Verständnis einer internationalen europäischen Wissenschaft, geprägt durch ein universalistisches Ideal der gemeinsamen Wissensgenerierung. Die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisinteressen hatten den

108 Castro Varela, Dhawan 2015, S. 25. 109 Hall 2012, S. 154.

Effekt, dass sie ebenfalls ökonomisch-politische Interessen der europäischen Regierungen bedienten, indem sie Handelskontakte und Einflussosphären ausweiteten und damit auch Ziele bei der Kartierung und Erschließung außereuropäischer Territorien unterstützten.¹¹⁰ Forderungen nach methodisch-systematischen Datenerhebungen wurden lauter. Im Zuge dieser Entwicklungen erfuhren Expeditionsreisen eine Umdeutung hin zu Projekten, die Wissen generierten, und die dabei entstandenen Reiseberichte wurden zu wichtigen Informationsquellen.¹¹¹ Aus der Perspektive der Gelehrten in den europäischen Zentren waren Reisende wichtige ›Vermittler‹, die Aufzeichnungen und Sammelobjekte nach Europa brachten. So suchten die Fachgesellschaften gezielt nach Männern, die für Expeditionen geeignet waren, finanzierten Reisen, veröffentlichten Berichte und vergaben Ehrenmedaillen. Es entstand ein kooperatives wissenschaftliches, gesamteuropäisches Bezugssystem für Reiseberichte. Dies hatte zur Folge, dass Reiseautoren die Aufgabe zufiel, kompetent über die fremde Welt zu berichten und somit neues Wissen über den afrikanischen Kontinent zu generieren. Gleichzeitig war es den Reisenden wichtig, eine gewisse Autonomie gegenüber den europäischen Gelehrten behaupten zu können. In ihren sprachlichen Darstellungen Afrikas vermischten sich Erzählungen individueller Erfahrungen mit gesellschaftlich geformtem Wissen. Die Reisenden nahmen dabei eine performative Rolle ein und beschrieben sich selbst als abgebrüht und überlegen, während Afrikaner:innen als »potentiell Schwierigkeiten bereitende, jedoch zugleich kindlich und geistig minderbemittelt« oder als »gierige, unbarmherzige, dummen Wilde« dargestellt wurden.¹¹² Reiseberichte gewannen eine zunehmende publizistische Verbreitung, und Menschen der bürgerlichen Schichten konsumierten sie in ganz Europa.

Mitte des 19. Jahrhunderts erfuhren diese Tendenzen eine Zäsur: Europa benötigte zusätzliche Rohstoffe und Märkte für seine im Zuge der industriellen Revolution angefertigten Produkte. Dieses Bedürfnis veränderte die Einstellung der einzelnen Staaten untereinander und auch gegenüber den außereuropäi-

110 Ebd., S. 22. 111 Fischer-Kattner 2015, S. 21f. 112 Im Original: »greedy, heartless, silly set of savages«, ebd., S. 65.

schen Territorien. Folge davon war ein erstarkender Nationalismus: Die einzelnen Staaten nahmen sich vermehrt als Konkurrenten wahr. Das wirtschaftliche europäische Interesse galt nicht länger dem Freihandel, sondern verschob sich vielmehr hin zu politischer und finanzieller Einflussnahme. Es begann ein Wettlauf der europäischen Regierungen um die imperialistische beziehungsweise koloniale Aufteilung des afrikanischen Kontinents. Soldaten und Verwaltungsbeamte wurden stationiert. Die europäischen Begehren wurden durch neue Kriegs- und Kommunikationstechnologien begünstigt: das Telegramm, die Fortbewegungsmittel Eisenbahn und Dampfschiff, aber auch Fortschritte in der Medizin, so beispielsweise die Malaria- prophylaxe. Gleichzeitig fand, so Fischer-Kattner, innerhalb der Wissenschaften eine Verschiebung weg von der »Darstellung der Vielfalt der unvertrauten Realität« hin zu »kategorischen Einordnungen«, »planvoll fokussierten Detailuntersuchungen« und »Spezialisierungen auf klar umgrenzte Regionen und Disziplinen« statt. Das Ziel war eine umfassende theoretische und konzeptionelle Einordnung der gesamten Vielfalt der menschlichen Form. Dazu wurden in Europa erste ethnologische Museen gegründet, und es entwickelten sich Theorien wie diejenige des Evolutionismus: Dieser betonte zwar eine gemeinsame menschliche Entwicklung, teilte jedoch menschliche Gesellschaften in unterschiedliche Entwicklungsstufen ein. Parallel dazu etablierte sich ein biologisch begründeter Rassismus, der von einem grundsätzlichen Unterschied und einer damit einhergehenden eurozentrischen Hierarchisierung von »Rassen« ausging.¹¹³

Diese Hinwendung zu wissenschaftlichen Spezialisierungen und Theoriebildungen hatte einen Einfluss auf die Qualität der Beziehung zwischen den europäischen Reisenden und den Afrikaner:innen: Es entstand eine zunehmende Distanz. Das afrikanische Binnenland erschien den Europäer:innen immer »düsterer« und wurde zum imperialen Betätigungsfeld. Fischer-Kattner zeigt auf, dass sich die Rezeption der Reiseberichte im Zuge dieser Entwicklungen wandelte: Es fand eine verstärkte Trennung zwischen »Abenteurertum« und wissenschaftlichen Berichten statt. Die Figur des gelehrten Reisenden, die seit Mitte 18. Jahr-

113 Ebd., S. 518, S. 427, S. 501.

hundert als Leitbild fungierte, verlor an Bedeutung, während mit dem Aufkommen des kommerziellen Tourismus für breite bürgerliche Schichten das Interesse an gefährlichen Unternehmungen in fremden Ländern stieg, was eine neue Generation imperialistisch geprägter Entdeckungsreisender hervorbrachte.¹¹⁴ Eine solche Erzählung ist Joseph Conrads Novelle *Heart of Darkness*, die während der belgischen Kolonialzeit im Gebiet des Kongo-Flusses spielt.¹¹⁵ Darin verarbeitet Conrad seine 1890 unternommene Reise in den Kongo mittels der Geschichte eines englischen Seefahrers, der mit einem Dampfer den Kongo-Fluss ins Landesinnere hinauffährt, um dort nach einem Mitarbeiter einer Handelsagentur, die Elfenbein vertreibt, zu suchen. Dieser sei angeblich erkrankt oder sogar gestorben. Der Roman stellt aus der Perspektive eines ›Westlers‹ eine Reise ins ›Unbekannte‹ – ins ›Herz der Finsternis‹ – dar. Der Protagonist Marlow beschreibt auf kritische Weise die Gewalt, die mit den europäischen Kolonialpraktiken einhergeht, sieht diese aber auch als notwendige zivilisatorische Maßnahme. Die Kongoles:innen, die in der Novelle auftauchen, werden von Conrad als die ›Anderen‹, von den Europäern Abweichende, beschrieben und von der europäischen Identität Marlows abgegrenzt.

Enjoy Poverty: ein Reisebericht in Zeiten postkolonialen Bewusstseins

Martens' Beschreibungen des Projektstandorts beziehen sich auf westlich tradierte Vorstellungen von ›Afrika‹ als das ›Anderere‹. Wie können sie vor diesem historischen Hintergrund gelesen werden?

Einen Hinweis dazu liefert Martens' Inszenierung seiner eigenen Rolle als Künstler innerhalb des Projektes. Es ist sinnvoll, diese als Weiterentwicklung seines Auftritts im Vorgängerprojekt *Episode III: Enjoy Poverty* zu verstehen, denn die Gründung des IHA ist von seinen Erfahrungen bei den Dreharbeiten zu diesem Film geprägt.¹¹⁶ Der Film begleitet den Künstler auf

114 Ebd., S. 38. 115 Vgl. Conrad 1899. 116 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 12:37 (inzwischen offline).

einer Reise ins Hinterland der DR Kongo. Martens besucht in diesem unterschiedliche globalisierungsbedingte Krisenschauplätze im Land: multilateral agierende Unternehmen, die Rohstoffe gewinnen; Flüchtlingslager und Krankenhäuser, die von internationalen Hilfsorganisationen betrieben werden. Er folgt der internationalen Berichterstattung an Orte, wo bewaffnete Konflikte zwischen Regierungseinheiten und Rebellengruppen ausgetragen werden, oder besucht in Kinshasa eine Pressekonferenz der Weltbank und eine Fotoausstellung mit ästhetisierten Bildern von der Arbeit auf den Plantagen. Der Film zeigt – prototypisch für sogenannte ›Krisenstaaten‹ – eine brutale Realität: die Folgen eines internationalen Wirtschaftsliberalismus in ehemals kolonial geprägten Ländern mit unterfinanzierten öffentlichen Einrichtungen und erodierenden nationalen Infrastrukturen, auf die der Westen mit internationaler humanitärer Hilfe und militärischen Einsätzen reagiert.

Im Zentrum steht unter anderem die Frage, wie und vor allem was für Bilder den Weg in die internationale Berichterstattung finden und wie die damit einhergehende Bildökonomie funktioniert. Der Film zeigt auf, wie Fotografien von Hungersnöten und Konfliktgebieten entstehen und von einer globalen Bildindustrie verwertet werden: Möglichst schockierende Sujets sollen die Dringlichkeit humanitärer Hilfe aufzeigen. Die Darstellungen der Betroffenen entsprechen dem Klischee von in Armut gefangenen, hilflosen Opfern; sie sollen bei den westlichen Zuschauer:innen Mitleid auslösen und sie zum Spenden bewegen. Die internationalen Hilfsorganisationen sind demnach von möglichst spektakulären Bildern abhängig, weil diese finanzielle Unterstützung generieren. T.J. Demos beschreibt das fortwährende Auftauchen dieser grauenhaften Bilder verhungerner Afrikaner:innen in den Massenmedien als »Heimsuchung«. Er begründet diese damit, dass die Wohltätigkeits- und Hilfsmaßnahmen immer unzulänglich bleiben und deshalb fortlaufend neue Mittel generieren müssen.¹¹⁷ Der Effekt der Bilder sei, dass sie einerseits Empathie auslösen und andererseits die strukturellen Ursachen der Armut/Konflikte ausblenden. Da die Bilder immer wieder auftauchen, oszillieren die Zuschauer:innen

117 Demos 2016, S. 160–161.

mit ihren Reaktionen zwischen Gefühlen des entsetzlichen Schreckens und einer Gewöhnung und visuellen Abstumpfung. Sie erzeugen sowohl Hilfsbereitschaft als auch Hilfslosigkeit. Allan Sekula nannte derartige Bilder »Pornografie der ›direkten‹ Repräsentation von Elend«, sie zeigten ein »Spektakel der Armut« und verschleierten gleichzeitig deren soziale und politische Ursachen, zudem werde die Verstrickung des Bildes selber vollständig ausgeblendet, wodurch eine »Objektivierung des Unglücks anderer als Nervenkitzel« stattfinde.¹¹⁸

Auf diese Logiken und die damit einhergehenden Paradoxien reagiert Martens im Film, indem er es zu seiner Mission erklärt, eine Gruppe von kongolesischen Fotografen zu ermutigen, ihre eigene Armut als Fotojournalisten zu dokumentieren und die Bilder, die Erfahrungen mit Mangelerkrankungen, Krankheiten und Konflikten darstellen, an die westlichen Medien zu verkaufen. Denn bis anhin würden nur weiße westliche Journalisten (und ein paar wenige Journalistinnen) von der Produktion solcher Dokumentationen profitieren. In einer Szene des Films begleitet Martens internationale Journalisten, die tote Milizsoldaten fotografieren. Bei einem dieser Fotografen erkundigt sich Martens nach dessen Einkommen. Der Fotograf erwidert, die Agence France Presse bezahle ihm 50 Euro pro Bild und übernehme die Kosten für Reisespesen und Versicherung. Die kongolesischen Fotografen, die vornehmlich Bilder von Festen wie Hochzeiten oder Geburtstagen machen, verdienen mit ihren Bildern hingegen nur ungefähr 75 Cent pro Bild. Martens' Ziel im Film ist es nun, den Kongolesen zu einem besseren Einkommen zu verhelfen, indem sie ebenfalls Teil dieses internationalen Verwertungszyklus werden. Dazu unterrichtet er sie in einer Filmszene in westlichem Fotojournalismus und zeichnet ihnen die Ökonomien internationaler Bildagenturen auf; in einem improvisierten Klassenzimmer rechnet er vor, dass mit Bildern, die Armut und Gewalt darstellen, ein monatliches Einkommen von bis zu 1'000 Dollar möglich sei. Der absurd anmutende Plan, dass die einheimischen Fotografen zukünftig Profit aus ihrer eigenen schwierigen Lage ziehen könnten, verweist auf die neoliberalen Vorstellung, dass die von Armut Betroffenen selber zu

118 Allan Sekula zitiert in Demos 2016, S. 159.

Unternehmer:innen werden, indem sie sich am Markt beteiligen und sich so aus ihrer misslichen Lage befreien. Wie die Zuschauer:innen schon zu Beginn des Films ahnen können, ist Martens' Mission zum Scheitern verurteilt: Die Stakeholder der international organisierten Berichterstattung haben kein Interesse an den Fotografien der Kongolesen – den einheimischen Fotografen wird der Zugang zu diesem Markt verwehrt. Nach dem Scheitern dieses Unternehmens zeigt der Film in einer weiteren Szene ein von Martens veranstaltetes Fest. Zu dieser Gelegenheit stellt der Künstler einen aus Europa mitgebrachten leuchtenden Neon-schriftzug mit dem titelgebenden Satz »Enjoy Poverty«, inklusive eines zusätzlich rot blinkenden »please«, auf. Die Teilnehmer:innen des Festes bringen diesen sinnbildlich selber durch eine Handkurbel zum Leuchten. Die von Martens propagierte Botschaft des Festes an die Kongoles:innen ist es, ihre Armut wenigstens zu genießen, da sie ja nicht zu überwinden sei.

Der Film irritiert und provoziert. Er inszeniert sich einerseits als Dokumentarfilm, indem er die harte Realität der von Armut betroffenen Plantagenarbeiter:innen und ihren Familien unverblümt zeigt; andererseits performt Martens im Film durchgehend eine Rolle. J.J. Charlesworth beschreibt Martens' Auftreten als auf den ersten Blick zaghaft irritierend; es sei bewusst boshaft und provokativ.¹¹⁹ Er vergleicht das Äußere des Künstlers mit dem Schauspieler Klaus Kinski, bekannt für seine Rollen in Werner Herzogs Filmen *Aguirre, der Zorn Gottes* (1972) und *Fitzcarraldo* (1982). Martens' Aufführung wirke, so Demos, wie eine Mischung aus kolonialem Missionar und Motivationstrainer. Er trete als eine Art »Gutmensch-Künstler« auf, der unbeirrt inmitten all der im Film aufgezeigten Widersprüche agiere.¹²⁰ Eine filmische Methode, die Martens nutzt, um seine eigene Position innerhalb der Erzählung zu akzentuieren, ist die immer wieder auf sein eigenes Gesicht gerichtete Handkamera. Die dargestellte Selbstherrlichkeit verdichtet sich in einer Aussage des Künstlers am Schluss des Films: Er bedankt sich bei den Kongoles:innen dafür, ihr Leid erfahren zu dürfen, denn dies mache ihn selber zu einem besseren Menschen. Dieser narzisstisch anmutenden Darstellung der eigenen Person stellt Martens schockierende Bil-

119 Charlesworth 2015, S. 85. 120 Demos 2016, S. 166, S. 170.

der Schwarzer Körper, die von Hunger und Armut betroffen sind – vor allem Bilder von Kindern – gegenüber. Die direkte Darstellung von Krankheit und Sterben ist schwierig auszuhalten, und es drängt sich die Frage auf, ob die Bilder nicht vornehmlich die Würde der Gezeigten verletzen. Ist es legitim, in einem Kunstfilm hungernde und sterbende Kinder zu zeigen? Martens reagiert auf diese durchaus berechnete Frage mit der Feststellung, die Bilder zeigten die realen Lebensumstände dieser Kinder. Moralische Bedenken, diese Bilder zu verbreiten, würden dem Profit der im Film gezeigten multilateralen Unternehmen zuarbeiten. Denn diese seien nicht daran interessiert, dass die Situation auf den (ehemaligen) Plantagen thematisiert werde. Falls dies trotzdem geschehe, würden sie sich rechtfertigen, sei es mit Verweisen auf den freien Markt oder die afrikanische Korruption. Martens schließt seine Überlegungen mit der Bemerkung, dass wir – der Westen – von den desolaten Zuständen profitieren würden. Was auch immer deren Gründe seien, es sei nur fair, wenn die Zuschauer:innen die Folgen ihrer Privilegien zu sehen bekämen.¹²¹

Enjoy Poverty zwingt die Zuschauer:innen, sich mit der unbequemen Frage nach der ungleichen globalen Vermögensverteilung zu beschäftigen, indem er die unschönen Aspekte der Beziehungen zwischen der reichen Nordhalbkugel und der armen südlichen Welt auf zugespitzte und dadurch zynisch anmutende Art aufzeigt.¹²² Verdeutlicht werden diese Beziehungen auch anhand der Person Renzo Martens' und von dessen Beziehung zu den Kongoles:innen – denn mit ihm identifiziert sich das westliche Publikum. Dabei stört der Film die von uns Zuschauer:innen bevorzugte (einseitige) Perspektive unserer wohlmeinenden Hilfsbereitschaft. Wir begegnen der Machtlosigkeit unseres Mitgefühls, weil wir nichts gegen die dargestellten Tragödien ausrichten können. Der Film zeigt, wie Mitleid im Kontext der medialen Berichterstattung produziert wird. In ihrem Aufsatz *Das Leiden anderer betrachten* analysiert Susan Sontag, dass wir, solange wir Mitgefühl für andere empfinden, uns mit diesen verbunden fühlen und uns nicht als Kompliz:innen dessen verstehen, was das Leid verursacht.¹²³ Bei *Enjoy Poverty* ist eine

121 Renzo Martens zitiert in ebd., S. 175. 122 Charlesworth 2015, S. 85. 123 Sontag 2003, S. 119.

auf Mitgefühl mit den kongolesischen Protagonist:innen basierende Rezeption nur schwer möglich, da Martens' Auftritt im Film die privilegierten Zuschauer:innen mit deren eigener Position und den damit verbundenen Verstrickungen konfrontiert.

So kann *Enjoy Poverty* als Versuch gelesen werden, die Verstrickungen der Zuschauer:innen sichtbar zu machen, indem Martens als unbequeme Identifikationsfigur agiert. Der Film solle, so Martens, »den entsetzlichen Abgrund aufzeigen, zwischen denen, die schauen und denen, die gesehen werden«.¹²⁴ Um diesen Abgrund möglichst drastisch darzustellen, konstruiert Martens eine möglichst große Polarität zwischen sich als westlichem Künstler und den Kongoles:innen. So läuft der Film trotz entgegengesetzter Intention Gefahr, den Stereotyp der Afrikaner:innen als verarmte und hilflose Opfer fortzuschreiben. Und Martens reproduziert bis zu einem gewissen Grad die Zustände, die er mit dem Film kritisiert. Er ist als weißer, europäischer Mann (mit weißem Hemd und Strohhut) die Identifikationsfigur, die das Publikum durch den Film führt; seine Perspektive bleibt stets dominant, was an die Beschreibungen historischer Reiseberichte von Fischer-Katter erinnert. Sein Film stellt eine zeitgenössische Variante eines solchen Reiseberichts aus der DR Kongo für ein westliches Publikum dar. Dabei spricht er nicht nur das generelle westliche Publikum an, sondern besonders das spezifische westliche Publikum zeitgenössischer Kunst. Denn die Positionierung des Films im Feld der Kunst hebt gemäß Demos die zynische Behauptung hervor, dass (politische) Kunst, ähnlich wie der Fotojournalismus innerhalb der kapitalistischen Realität, genauso gewinnorientiert operiert wie die in der Kunst oftmals kritisierten, multinationalen Großkonzerne.¹²⁵ So könne die Ökonomie der Produktion des Filmes analog zur Produktion von anderen für den Westen bestimmten Gütern, wie Schokolade und Kaffee, gelesen werden.¹²⁶

Enjoy Poverty erhielt große Aufmerksamkeit innerhalb der Kunstwelt. Der Film wurde 2008 am Stedelijk Museum uraufgeführt und eröffnete zugleich das internationale Dokumentarfilmfestival in Amsterdam. Danach wurde er im Rahmen von

124 Renzo Martens in Martens, Żmijewski 2012, S. 151. 125 Demos 2015, S. 80. 126 Demos 2016, S. 178. 127 Vgl. <https://renzomartens.com/about/> (aufgerufen: 27.08.2024).

über 40 Festivals und Ausstellungen gezeigt, beispielsweise in der Tate Modern in London (2010), an der 6. Berlin Biennale (2010) und im ZKM Karlsruhe (im Rahmen der Ausstellung *global aCtIVISM*, 2013/14).¹²⁷ Während Martens als Künstler viel Aufmerksamkeit und Anerkennung erhielt und von den damit einhergehenden monetären Gewinnen profitieren konnte, nützte dieser Erfolg den Beteiligten aus der DR Kongo in keiner Weise. In Martens' Beschreibungen der Motivation, das IHA als Nachfolgeprojekt zu lancieren, dominiert dann auch seine aus der Produktion des Films gewonnene selbstkritische Erkenntnis: Der Film zeige die Wechselbeziehungen zwischen Ausbeutung, Kapital und Kunst auf und mache auch deutlich, dass er keine strukturelle Veränderung bewirke, sondern eine weitere Form der Ausbeutung sei, indem er die Energie der Kongoles:innen benutze, um Kunst zu machen. Somit befrage der Film sogenannte kritische Kunst und deren Forderung, auf soziale und politische Realitäten zu reagieren. Diese Kunst aber vernachlässige den eigenen Standort und die damit einhergehende Verantwortung. Ein veranschaulichendes Beispiel einer solchen Praxis ist gemäß Martens Mark Boulos' Videoinstallation *All that is Solid Melts into Air* (2008), die an der 6. Berlin Biennale (2010) präsentiert wurde: Sie zeigt auf zwei sich gegenüberstehenden Leinwänden je einen Film von einer Rebellengruppe im Nigerdelta, die gegen Shell protestiert, und einen von einer Börse, in der mit Öl gehandelt wird. Für Martens ist es bei dieser Arbeit zu einfach für die Betrachter:innen, sich der Kritik an der Ölindustrie anzuschließen. Denn diese Solidarität ändere nichts daran, dass viele von ihnen mit Flugzeugen angereist seien, deren Treibstoff unter Umständen von Ölfirmen wie eben der kritisierten Shell stamme.¹²⁸ Der Anspruch solcher kritischer Kunstpraktiken sei nur insofern kritisch, indem sie die Aufmerksamkeit auf das zu kritisierende Objekt lenkten und damit eine Art Solidargemeinschaft der Kritik beanspruchten, anstatt die eigene Beziehung zum Missstand zu thematisieren. Um sich dieses Missstands anzunehmen, sei es notwendig, eine Position zu beziehen, welche die Verbindungen zwischen Kunstproduktion, Politik und Ökonomie expliziert benenne und die eigenen

128 Martens, Żmijewski 2012, S. 152. 129 Charlesworth 2015, S. 85. 130 Martens 2011, S. 98.

Interessen und Privilegien in die Kritik miteinbeziehe.¹²⁹ Kunst solle ihre eigene Verstricktheit produktiv dazu nutzen, um die Verstricktheit der Welt zu verstehen.¹³⁰ Sie solle Wissen darüber erzeugen, inwiefern wir alle an der Ausbeutung anderer beteiligt sind und wie diese ebenfalls einen Teil der Kulturproduktion darstelle.

Die Präsentation der Schokoladenskulpturen und die Rolle Afrikas in der Kunstgeschichte

Martens' Entscheidung, das IHA in Lusanga umzusetzen, verpflichtet dazu, bei dessen Rezeption und Diskussion die Kolonialgeschichte miteinzubeziehen. Denn die gewaltsame Vergangenheit hat die desolate soziale und politische Situation vor Ort geprägt. Dass sich Martens als weißer, männlicher, holländischer Künstler dafür entscheidet, für mehrere Jahre ein Projekt in der DR Kongo zu realisieren mit dem Ziel, den dortigen »Dschungel zu gentrifizieren«, rückt mannigfaltige Kontexte und Verweise in den Vordergrund: Einerseits lässt sein Auftritt, der in seiner Erscheinung an die von ihm verkörperte Figur in *Enjoy Poverty* erinnert, an oben beschriebene Reisende der Kolonialzeit denken; andererseits bezieht sich sein Slogan auf die inzwischen als Kampfbegriff verwendete Gentrifizierung.¹³¹ Sein Auftritt knüpft provokativ an eine spezifische Geschichte (Kolonialgeschichte) und an soziale Prozesse des Spätkapitalismus (Gentrifizierung) an, beides Sphären, die einer kritischen Revision bedürfen und diese im Kunstfeld normalerweise auch erhalten. Dies führt unweigerlich zum Vorwurf, Martens bediene sich des Zynismus, um Aufmerksamkeit zu bekommen. Allerdings begegnet die »Kunstwelt« dem vielschichtigen Projekt IHA nicht unbedingt vor Ort in der DR Kongo, sondern vielmehr im Kontext von Ausstellungen in westlichen Kunstinstitutionen. Dort werden beispielsweise die von den Mitgliedern des Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise (CATPC) produzierten Lehm-skulpturen in Form von 3-D-Drucken aus Schokolade gezeigt; bis zum Frühling 2017 geschah dies – entweder unter

131 Mehr zur Gentrifizierung im Kapitel »Ökonomien«, S. 114ff.

Martens' Namen oder innerhalb eines Projekts unter dessen Regie – in neunzehn Einzel- und Gruppenausstellungen in Galerien, Museen und Kunstmessen in Europa und Nordamerika. In Räumen also, die in einem spezifischen Feld mit eigenen Hierarchien, Abläufen und Bewertungsmechanismen situiert sind und von der Kunstgeschichte und -wissenschaft, entstanden im 19. Jahrhundert geprägt sind – zeitgleich zur belgischen Kolonialherrschaft im Kongo. So wirft die Präsentation der Skulpturen Fragen auf: Inwiefern beeinflussen Vorstellungen und Wertungen, die im Rahmen der historischen Entwicklung von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft entstanden sind, noch heute unsere Kunstrezeption? Und wie beeinflusst diese diskursive Konstruktion heute den westlichen Blick auf Kunst aus Afrika?

Martens' Galerist Alexander Koch präsentierte die Schokoladenskulpturen 2015 im Rahmen der Ausstellung *A Lucky Day* in seiner Galerie KOW zum ersten Mal dem Berliner Publikum.¹³² Er findet die Erzählung der Hintergründe der speziellen Produktionsbedingungen für die konzeptuelle und ästhetische Einordnung der Skulpturen wichtig.¹³³ Denn die Herstellung der Schokoladenskulpturen ist technisch und logistisch aufwendig und bedingt die Mitarbeit mehrerer Dutzend Personen. Die Skulpturen enthalten einerseits die unterschiedlichen Narrationen, die ihnen bei ihrer Entstehung in Lusanga zugeschrieben wurden, und andererseits die Spuren, die sie aufgrund ihrer materiellen Transformation tragen. Das kulturelle Bezugssystem der Personen in der DR Kongo, welche die ursprünglichen Skulpturen entwarfen, unterscheidet sich von den kulturellen Referenzen der Rezipient:innen im Westen. Auch war die ursprüngliche Materialität beim Entstehungsprozess eine andere als diejenige der schlussendlich präsentierten Schokoladen-Reproduktionen, und das verändert das Aussehen der Skulpturen. Der ursprünglich verwendete Lehm ist in Lusanga ein natürliches und im Überfluss erhältliches Material, das sich zum Modellieren eignet. Aber er ist zu schwer und spröde, um über längere Distanzen transportiert zu werden. Auch sind die Transportwege und die entsprechende Infrastruktur zwischen Lusanga und den

132 *A Lucky Day* (2. Mai bis 26. Juli 2015) wurde als erste Einzelausstellung Martens in Deutschland angekündigt; vgl. <https://kow-berlin.com/exhibitions/a-lucky-day> (aufgerufen: 27.08.2024). 133 Koch 2016, S. 216.

Ausstellungsorten in Europa und Nordamerika nicht genügend ausgebaut und schwer zu operieren – obwohl die in Lusanga und Umgebung gewonnenen Rohstoffe in effizienter Weise nach Europa geliefert werden; in der Tat ist der Export von Rohstoffen meistens die einzige direkte Verbindung zwischen den Plantagenarbeiter:innen und den westlichen Industrie- und Konsumnationen. Die Produktion der 3-D-Reproduktionen findet dann auch in Amsterdam statt, einem der größten Handelshäfen in Europa, insbesondere für den Rohstoff Schokolade.

Die ausgestellten Schokoladenskulpturen besitzen eine Oberflächenstruktur, die vom 3-D-Scan- und Druckprozess herrühren und sich dadurch von den Vorbildern aus Lehm unterscheiden. Diese Verfremdung macht den Produktionsprozess sichtbar und erzeugt eine ästhetische Distanz zur ursprünglichen Erscheinung der Skulpturen. Ihre Ästhetik verweist auf mit Schokolade verbundene Assoziationen: Vergnügen, Geschmack und Raffinesse. Koch erkennt darin eine satirische Referenz sowohl zu traditionellen als auch zu trivialen Qualitäten von Kunst. Ein weiterer Aspekt der Materialität der Schokoladenskulpturen ist ihr Alterungsprozess und ihre Empfindlichkeit gegenüber Wärme. Bei Temperaturen über 26 Grad beginnt Schokolade zu schmelzen. Das in den Galerien präsentierte Endprodukt würde an seinem Ursprungsort Lusanga nur ein paar Tage überleben, während es in westlichen Kunstinstitutionen, mit Klimaanlage ausgestattet, mehrere Jahrzehnte erhalten werden kann. Die Skulpturen werden mit der Garantie verkauft, dass sie bei einer allfälligen Schädigung gegen eine Entschädigung der Produktionskosten ersetzt werden, denn die digitalen Daten der Skulpturen sind archiviert und ermöglichen theoretisch beliebig viele Reproduktionen.

Die Ästhetik der Schokoladenskulpturen hingegen verweist auf ihren afrikanischen Produktionsort, lässt aber gleichzeitig auch an europäische kunsthistorische Stile denken. Koch sieht darin ein kulturelles Missverständnis und eine Ignoranz gegenüber der kolonialen Geschichte. Denn, so Koch, die Kolonialzeit und die damit einhergehende Missionierung im Kongo hätten die kulturelle Identität der Kongoles:innen und die ehemals bekannte lokale Tradition der Skulpturenherstellung beeinflusst und diese mit christlichen Motiven und Erzählungen ergänzt und teilweise ersetzt. Diese Geschichte spiegle sich in den von

den Plantagenarbeiter:innen hergestellten Skulpturen wider und werde zurück nach Europa transferiert.¹³⁴

Doch wie ist diese Präsentation der Skulpturen im Kontext der Kunstgeschichte dann zu lesen? Martens ist Teil und agiert innerhalb des Feldes der westlich geprägten zeitgenössischen Kunst, und sein Projekt wird hauptsächlich in diesem Feld, mit seiner spezifischen historischen Tradierung, rezipiert und verhandelt. Seine Kollaborateur:innen vor Ort, die ehemaligen Plantagenarbeiter:innen, verfügen ebenfalls über eine reiche kulturelle und historische Verankerung. In der Provinz Kwilu, wo sich die Plantage befindet, ist der Stamm der Pende ansässig. Er war es, dessen Masken Anfang 20. Jahrhundert in westlichen Museen gezeigt wurden und dort Künstler wie Pablo Picasso oder Henri Matisse inspirierten. Demos beschreibt die Rolle der Pende folgendermaßen: »[...] the Pende were amongst the African sculptors who inspired the early twentieth-century ›primitivist‹ avant-garde, Picasso and Matisse among them, who appropriated (or rather exploited) African tribal styles in order to reinvigorate Western models of creative transgression, endowing them with an aura of savagery and uncivilised virility«. ¹³⁵ Martens gründete das IHA also an einem Ort, der bereits hundert Jahre früher in die Entstehung der modernistischen westlichen Kunst involviert war. Der Westen (als Kolonisator) und der Kongo (als Kolonisierter) teilen eine gemeinsame Geschichte. Gemäß Christian Kravagna ist genau diese geteilte Geschichte und deren Auswirkungen eine der zentralen Thesen postkolonialer Theorien, die sich mit dem Weiterwirken der »kolonialen Weltordnung« auf »Gesellschaften, Ökonomien und Kulturen, sowie der Vorstellungskraft der Individuen« beschäftigen.¹³⁶

Welche Rolle aber spielten und spielen afrikanische kulturelle Produktionen in der Kunstgeschichte? Denn das Kunstfeld, wie wir es heute kennen, hat seinen Ursprung in Europa und ist von spezifisch eurozentrischen Vorstellungen von Kunst geprägt.¹³⁷

134 Ebd., S. 218. 135 Demos 2015, S. 81. 136 Kravagna 2016, S. 65–66. Kravagna zieht in seinem Text den Ausdruck »verflochtene Geschichten« heran und verweist zudem auf die Begriffe »intertwined histories« (Edward W. Said) und »entangled histories« (Shalini Randeria). 137 Der Begriff Kunstfeld stammt vom Soziologen Pierre Bourdieu. Bourdieu beschreibt unterschiedliche gesellschaftliche autonome Systeme als Felder (z.B. Justiz oder Gesundheitswesen), die jeweils eine spezifische Funktion haben. Jedes Feld besitzt eine eigene Struktur und ein eigenes Regelwerk, das das Handeln der jeweils beteiligten Akteur:innen beeinflusst. Vgl. Bourdieu 2005.

Obwohl sein Selbstverständnis ein globales ist, ist die Wahrnehmung und Präsentation von außereuropäischer und -nordamerikanischer Kunst bis heute durch die imperiale Vergangenheit des Westens gezeichnet. Der zeitgenössische Kunstkanon und die davon abhängige Kunstrezeption gehen aus der historischen Entwicklung der Kunstgeschichte hervor. Diese basiert maßgeblich auf westlichen Erkenntnistheorien, propagiert eine lineare Meistererzählung und impliziert damit immer die Hegemonialmacht des Westens. Einer der Schlüsselmomente dieses Narrativs ist, was als ästhetische Moderne oder als Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts in die Kunstgeschichte einging. Bis dahin war die klassische Kunst des antiken Griechenlands und des Römischen Reichs die stets präsente Referenz und das Vorbild in der europäischen Bildenden Kunst und der damit einhergehenden Kunsttheorie gewesen.¹³⁸ Werner Busch attestiert der Kunst im 18. Jahrhundert rückblickend eine Krise, die zu den Entwicklungen der Moderne geführt hat: Die über Jahrhunderte tradierten und verbindlichen klassischen Bildtraditionen, die sich der nachahmenden gegenständlich-naturalistischen Darstellung der Welt verpflichtet fühlten, verloren an Bedeutung.¹³⁹ Dieser Paradigmenwechsel vollzog sich vor dem Hintergrund mannigfaltiger gesellschaftlicher Entwicklungen, wie der Industrialisierung, den damit einhergehenden Rationalisierungsprozessen und der damit verbundenen Individualisierung. Auch kunstimmanente Diskussionen rund um die Erfindung der Fotografie und deren Auswirkungen auf die Malerei spielten eine Rolle.

Erste Vorreiter der Moderne in der Kunstgeschichte, wie der Impressionismus und später der Expressionismus, gingen in der Malweise und Farbgestaltung neue Wege: Hauptziel war nicht mehr nur die realistische Wiedergabe der (Um-)Welt, sondern vielmehr die Darstellung subjektiver Empfindungen. Der Blick nach innen, der die eigenen Eindrücke und Empfindungen zum Hauptgegenstand hat, lässt sich einerseits als Sinnbild für Individualisierungstendenzen in der Gesellschaft lesen, aber auch als kritische Reaktion auf den zunehmenden gesellschaftlichen Disziplinierungsdruck. Das führte dazu, dass nicht mehr, wie

138 Grasskamp 2002, S. 28. 139 Vgl. Busch 1993.

bis anhin, die früheren Hochkulturen die favorisierten Berufungsinstanzen darstellten, sondern vielmehr andere Anregungen zur Überwindung des akademischen Kanons in den Vordergrund rückten. Das Interesse galt fortan dem Archaischen und ›Primitiven‹; so wurden außereuropäische und urgeschichtliche Zeugnisse kultureller Produktion, aber auch das Bildwirken von Kindern und psychisch Kranken zu Vorbildern.¹⁴⁰ Europäische Künstler entdeckten Ende 19., Anfang 20. Jahrhundert afrikanische Skulpturen und Masken in europäischen Museen. Doch auf welchem Weg war diese Kunst von den Orten ihrer Entstehung und Tradierung nach Europa gelangt?

Bereits in der Renaissance richteten Adelige und Schiffseigner u.a. in Frankreich ›Wunderkammern‹ ein und präsentierten in diesen Vorläufern von Naturkundesammlungen Objekte unterschiedlichster Herkunft, darunter auch afrikanische »fremdartige Götzenbilder«.¹⁴¹ Im Kongo wurden schon im 15. Jahrhundert Elfenbeinschnitzereien, teilweise im Auftrag, für den westlichen Kunstmarkt produziert und an europäische Seefahrer, Kaufleute, Missionare, Kolonialbeamte und Forschungsreisende verkauft.¹⁴² So gelangten über Jahrhunderte hinweg Sammlungen künstlerischer, aber auch alltäglicher Gegenstände und Waffen aus Afrika nach Europa; Kunst, aus ihrem kulturellen Umfeld entfernt, die nie dazu gedacht war, in einem Museum ausgestellt zu werden. Julia Allerstorfer beschreibt diese Präsentationen als eine Form von Unterstützung des kolonialen Zeitgeists und gleichzeitig als eine Demonstration von Macht und Überlegenheit. Dies habe bis heute einen Einfluss auf visuelle Diskurse, denn in die von ihren eigentlichen Kontexten isolierte Kunst lasse sich alles hineinprojizieren.¹⁴³ Im Zuge der Kolonialisierung und den damit einhergehenden wissenschaftlichen und zivilisatorischen Bemühungen fanden ab ca. Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend Forschungsreisen statt. Diese Reisen waren das wichtigste Mittel zur Erforschung Afrikas,

140 Wobei das Primitive als Denkmodell für das Ursprüngliche, Exotische und Wilde verstanden wurde. Dazu zählten Gesellschaften ohne Schrift und damit vermeintlich ohne Geschichte und kulturelle Komplexität, gleichzeitig stand das Primitive auch für Fülle und natürliche Vitalität, vgl. Foster 1985, S. 58. Wohingegen im Bereich der Bildenden Kunst der Begriff seinem Wortsinn (ursprünglich, elementar) entsprechend für nicht-klassische, nicht-professionelle, archaische, oder von Kindern oder psychisch Kranken erstellte Erzeugnisse angewendet wird.
141 Paudrat 1985, S. 135. 142 Guyer, Oberhofer 2020, S. 14. 143 Allerstorfer 2018, S. 37.

und die Forschungsreisenden brachten die unterschiedlichste Kunst nach Europa zurück, um sie in Wanderausstellungen zu präsentieren, oftmals mit dem Ziel, sie später an Privatsammler oder Museen zu verkaufen. Die Verkäufe wiederum waren eine mögliche Einnahmequelle zur Finanzierung der Reisen. Aus dem Nachlass einer solchen Privatsammlung – derjenigen des irischen Mediziners und Botanikers Sir Hans Sloane – entstand 1753 beispielsweise das British Museum in London. Die Sammlung umfasste unter anderem 29 ›völkerkundliche Artefakte‹ aus Afrika, wie beispielsweise elfenbeinerne Armreifen aus Guinea. Im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde die afrikanische Sammlung kontinuierlich erweitert – dies jedoch ohne spezifische Sammlungsstrategie, denn die Neuzugänge waren mehrheitlich Schenkungen von Privatpersonen. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchs die afrikanische Sammlung dann wesentlich schneller, da die Neuzugänge durch die Verwalter und Beamten des britischen Kolonialdienstes organisiert wurden.¹⁴⁴

Nanina Guyer und Michaela Oberhofer – beide Kuratorinnen am Museum Rietberg in Zürich – zeichnen im Katalog der Ausstellung *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart* am Beispiel des deutschen Kunstethnologen Hans Himmelheber nach, wie dieser im Zuge seiner Forschungsreisen kongolische Kunst nach Europa brachte.¹⁴⁵ Himmelheber reiste zwischen 1933 und 1976 insgesamt vierzehnmal in afrikanische Länder und nach Alaska. Seine Kongoreise vom Mai 1938 bis Juni 1939 wurde unter anderem vom französischen Galeristen und Sammler Charles Ratton und dem deutschen Galeristen Erhard Weyhe unterstützt, die später als Geschäftspartner die mitgebrachte Kunst auf dem Kunstmarkt verkauften. Zudem hatte Himmelheber den Auftrag der Schweizer Völkerkundemuseen Basel und Genf, afrikanische Kunst mitzubringen. Die Reisen hatten einerseits den ökonomischen Zweck, Kunst für den Weiterverkauf an Museen und Private zu sammeln, andererseits wollte sich Himmelheber international als Wissenschaftler etablieren. Dies gelang ihm insofern, dass er in Europa und

144 Paudrat 1985, S. 146, S. 147. 145 *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Museum Rietberg Zürich, 22. Nov. 2019 bis 15. März 2020, vgl. Guyer, Oberhofer 2020, S. 18, S. 20.

Nordamerika zahlreiche wissenschaftliche Vorträge über seine Untersuchungen zu afrikanischer Kunst halten konnte. Jedoch erhielt er nie eine Festanstellung als Wissenschaftler an einer Universität oder in einem Museum.

Parallel zu diesen Reisen, wie sie Himmelheber unternahm, fanden zur Zeit der Hochblüte der Kolonisierung zwischen Ende des 19. Jahrhunderts bis zu den 1930er Jahren in ganz Europa sogenannte Völkerschauen und Kolonialausstellungen statt, allein in Deutschland gab es im Zeitraum zwischen 1896 und 1940 ungefähr 50 davon.¹⁴⁶ In Berlin wurde im Jahr 1886 das Museum für Völkerkunde mit fast 10'000 afrikanischen ›Stammesobjekten‹ eröffnet. Die Sammlung setzte sich auch aus Beständen von Forschungsreisenden zusammen, so wie diesen von Johann Heinrich Barth (Zentralsudan), Gerhard Rohlfs (Guineaküste, Abessinien), Gustav Nachtigal (Ostsudan) und Georg Schweinfurth (Nilgebiet).¹⁴⁷ Als Teil der *Großen Berliner Gewerbeausstellung* fand 1896 in Berlin die *Erste Deutsche Kolonialausstellung* statt. Solche Ausstellungen zeigten alles, das mit dem Kolonialismus und den jeweiligen Kolonien zu tun hatte; die Präsentationen waren oftmals Teil von Jahrmärkten oder Zirkussen und funktionierten wie Messen. Es gab auch Völkerschauen, die in nachgebauten Dörfern Menschen, die aus den kolonialisierten Ländern verschleppt worden waren, zeigten. Ziel dieser Schauen war es unter anderem, bei der breiten Bevölkerung Werbung für den Kolonialismus zu machen.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurden in europäischen und amerikanischen Städten zudem sogenannte Weltausstellungen ausgerichtet, großformatige internationale Veranstaltungen, die als Leistungsschauen dienten, mit denen die jeweiligen Länder ihre technischen und kunsthandwerklichen Errungenschaften präsentieren konnten. Sie wurden aber auch als Anlass genutzt, um die Kolonialvorhaben des jeweiligen Landes zu propagieren. Ein Argument dabei war, dass das weitere Vordringen nach ›Innerafrika‹ neue Forschungsfelder eröffne.¹⁴⁸ So wurde im Zuge der ersten französischen Weltausstellung in Paris 1855 im Louvre das Musée permanent des colonies eingerichtet, das auch nach Ende der Weltausstellung weiterhin existierte. 1878

146 Vgl. Dreesbach 2012. 147 Paudrat 1985, S. 143. 148 Ebd., S. 136, S. 135.

fand von Mai bis Oktober in Paris eine weitere Weltausstellung statt. Davor war am 23. Januar desselben Jahres für sechs Wochen im Palais de l'industrie das Musée ethnographique des missions scientifiques eröffnet worden. Es sollte eine neue wissenschaftliche Einrichtung sein, die die bis anhin auf verschiedene staatliche Institutionen verteilten Objekte in drei Räumen versammelte und diese anhand von methodisch vorgenommenen Klassifizierungen ausstellte, um die Entwicklung menschlicher Technik aufzuzeigen. Die Ausstellung wanderte dann in die anlässlich der Weltausstellung ausgerichtete »Halle der Reisen und wissenschaftlichen Expeditionen«. Ebenfalls im gleichen Jahr wurde im rechten Flügel des Palais du Trocadéro – extra für diese dritte Pariser Weltausstellung – eine Ausstellung mit »ethnographischen Objekten von Völkern außerhalb Europas« eingerichtet. All diese Bemühungen bewirkten die Entscheidung, auch in Paris ein Völkerkundemuseum zu gründen, und so wurde in den Ausstellungsräumen des Palais du Trocadéro ein paar Jahre später am 12. April 1882 das Musée ethnographique eröffnet.

Es ist davon auszugehen, dass all diese Entwicklungen auch Künstler:innen mit Präsentationen außereuropäischer Erzeugnisse konfrontierten. Jean-Louis Paudrat zeichnet nach, wann genau Pariser Avantgardekünstler:innen begannen, sich für afrikanische Masken und Skulpturen zu interessieren und diese zu sammeln.¹⁴⁹ Die Kunstgeschichte datiert die »Schwelle des avantgardistischen Interesses für die ›art nègre‹« mit dem Jahr 1905. Gemäß Paudrat gibt es für dieses Datum nur wenige historisch tatsächlich abgesicherte Belege, aber viele ungesicherte Geschichten. Künstler wie Georges Braque, Maurice de Vlaminck, Matisse oder eben Picasso sollen angefangen haben, private Sammlungen anzulegen. Matisse erzählt vierzig Jahre später in drei unterschiedlichen Interviews folgende Anekdote: Er sei im Herbst 1906, während er sich auf dem Weg zur Wohnung der Kunstsammlerin Gertrude Stein befand, am Schaufenster von Emile Heymann, »einem Geschäft für exotische Kuriositäten«, vorbeigekommen. In diesem habe er ein afrikanisches Objekt entdeckt – je nach Interview entweder eine Statue oder einen kleinen Kopf –, welches er für fünfzig Francs gekauft

149 Ebd., S. 147f.

habe.¹⁵⁰ In Steins Wohnung angekommen, zeigte er dieses Picasso, der mit Begeisterung reagierte. Historisch ist verbürgt, dass in den darauffolgenden Jahren, etwa 1908 bis 1914, viele der Avantgardenkünstler:innen afrikanische Objekte kauften und sammelten.¹⁵¹ Als Konsequenz etablierte sich in der Zwischenkriegszeit in europäischen Städten wie Paris oder Brüssel, aber auch in New York ein Kunsthandel für Objekte und Kunstgegenstände aus den afrikanischen Kolonien. Bis vor kurzem hatten diese in der westlichen Welt noch als »Kuriositäten, koloniale Trophäen oder Ethnographica« gegolten.¹⁵²

Im Zuge dieser Entwicklungen fanden auch Bemühungen statt, den Status afrikanischer Kunst aufzuwerten. Neu wurden sie nicht mehr als Artefakte, sondern als Kunstwerke präsentiert und als »Primitive Art« oder »art nègre« bezeichnet. Dieser Statuswechsel bewirkte einerseits einen Fokus auf deren Ästhetik, hatte aber gleichzeitig den Effekt, die außereuropäischen Objekte zu dekontextualisieren. Eine wichtige Figur, die sich um die künstlerische Anerkennung von afrikanischer Kunst bemühte, war der französische Kunsthändler und -sammler Paul Guillaume, der in Paris eine Galerie betrieb. Er brachte 1917 den Bildband *Sculptures nègres* heraus, in dem er 22 afrikanische Werke aufgrund ihres ästhetischen Werts vorstellte.¹⁵³ Zwei Jahre später organisierte er eine *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*. Die Ausstellung präsentierte 150 Arbeiten, wovon zwei Drittel ihm selbst gehörten.¹⁵⁴ Begleitend zu seiner Ausstellung organisierte Guillaume im Théâtre des Champs-Élysées eine »Fête nègre«, über die in der Presse ausführlich berichtet wurde. Die tänzerischen und musikalischen Darbietungen waren an Märchen und Legenden, die der Schriftsteller Blaise Cendrars für seine *Anthologie nègre* gesammelt hatte, angelehnt.¹⁵⁵ Paudrat beschreibt, dass die »Stammeskunst« in dieser Zeit zu einer Art Mode wurde. Dies führte zu Diskussionen über die Einordnung und Wertigkeit von afrikanischer Kunst im Kunstfeld. Im *Bulletin de la vie artistique* wurde dann auch Ende 1920

150 1941 in einem unveröffentlichten Interview mit Pierre Courthion; André Warnod: »Matisse est de retour«, in: *Arts*, 1946; E. Tériade: »Matisse speaks«, in: *Art News*, 1952, vgl. Paudrat 1985, S. 148f. 151 Eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Sammlungen kann bei Paudrat 1985, S. 153f. nachgelesen werden. 152 Guyer, Oberhofer 2020, S. 18. 153 Paudrat 1985, S. 167. 154 *Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien*, 10. bis 31. Mai 1919 im Galerie-Verlagshaus Devambez Paris. 155 Paudrat 1985, S. 168.

mittels einer Umfrage unter Künstler:innen, Ethnolog:innen, Forscher:innen, Sammler:innen und Händler:innen kontrovers diskutiert, ob die ›Stammeskunst‹ ins Louvre aufgenommen werden und so definitiv in den Status der ›Fine Art‹ erhoben werden sollte. Eine Einschätzung dazu kam von Jan Guiffrey, dem Kurator der Gemäldesammlung des Louvres selbst: Es sei »paradox, [...] das Gestotter von Kulturen, die in ihrem Kindheitsstadium verharrten [...] mit den vollkommensten Werken des menschlichen Geistes zu vergleichen«. ¹⁵⁶

In der Zwischenkriegszeit änderte sich die Art des Bezugs auf außereuropäische Kunst. Während außereuropäische Einflüsse der Avantgarde um die Jahrhundertwende vornehmlich noch dazu gedient hatten, den etablierten und konventionellen künstlerischen Kanon zu überwinden, wurden sie zunehmend nicht nur auf einer ästhetischen Ebene verortet, sondern vielmehr als Werkzeug für ein kritisches Denken verstanden. Denn die Legitimierung der Vernunft als höchste Instanz durch den westlichen, nachauflärerischen Humanismus wurde nach dem Ersten Weltkrieg grundsätzlich infrage gestellt. Gemäß Joyce S. Cheng erhielten dadurch unterschiedliche Formen des »primitivistischen Denkens« vermehrte Aufmerksamkeit; nämlich solche, die sich mit jeweils unterschiedlichen Strategien auf Erfahrungsweisen bezogen, die »traditionellerweise als das ›Andere der Vernunft‹ betrachtet werden: Kindheit, Träume, Halluzinationen, Trancezustände und Wahnsinn«. ¹⁵⁷

Picassos *Les Femmes d'Alger* als Initialzündung

Was bedeutet es für die heutige Rolle außereuropäischer Kunst, dass es afrikanische und andere außereuropäische Kunst war, die als Initiationsmoment der künstlerischen Moderne gilt, und dass sich dieses Moment kolonialer Denk- und Repräsentationsschemata bediente? ›Der‹ Gründungsmythos der künstlerischen Moderne wird von Picassos Bild *Les Femmes d'Alger* (1907) als Initialzündung markiert. Das Bild versinnbildlicht die Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und die Überwindung

¹⁵⁶ Jan Guiffrey zitiert in Ebd., S. 169. ¹⁵⁷ Cheng 2018, S. 185.

der damaligen Konventionen in der Bildenden Kunst. Historisch ist verbürgt, dass Picasso im Mai 1907 das ethnographische Museum im Palais du Trocadéro besuchte und dort afrikanische Skulpturen und Masken sah. Dreißig Jahre später berichtete Picasso Folgendes über diesen Besuch: »Es war ekelhaft. Der Flohmarkt, der Geruch [...]. Ich wollte sofort wieder hinaus. Ich ging nicht. Ich blieb«, denn in den ausgestellten afrikanischen Masken erkannte er »magische Dinge«. Paudrat beschreibt diese Begegnung mit dem Hinweis, der afrikanische Saal sei »ein sehr kleines überfülltes Depot, in dem einige der erstaunlichsten, je vom menschlichen Geist ersonnenen Werke hastig und ohne jedes Konzept aufgestellt waren«.¹⁵⁸ William Rubin beschreibt Picassos Besuch im Trocadéro als Offenbarung in genau dem Moment, als der Künstler nach »angemessenen Visualisierungen seiner dunklen Vorahnungen und geheimen Ängsten suchte«.¹⁵⁹

Im Sommer des gleichen Jahres stellte Picasso dann sein Bild *Les Femmes d'Alger* fertig, sein »erstes Exorzismusbild«, wie er selbst sagte.¹⁶⁰ Bereits davor hatte er unterschiedliche Wege erkundet, um Neues in die Malerei aufzunehmen und diese weiterzuentwickeln, sei es thematisch durch die Abbildung von gesellschaftlichen Außenseiter:innen oder formal durch die Überwindung klassischer Formen. Die großformatige Malerei *Les Femmes d'Alger* (244 x 234 cm) zeigt fünf nackte Frauengestalten mit grob gemalten, teilweise eckigen Körperformen, mit schematischen, entweder im Dreiviertelprofil dargestellten oder mit an afrikanische Masken erinnernden Gesichtern. Das Motiv mit den fünf Frauenakten stellt eine Bordellszene dar. Das Bild wird als Auseinandersetzung Picassos mit der Angst vor und dem gleichzeitigen Begehren gegenüber Frauen gelesen. Demnach wird das afrikanische Element dazu genutzt, um eine Aussage über sexuelle Faszination und die damit einhergehende Bedrohung zu machen. Kravagna erkennt im Bild das koloniale Begehren des Anderen, bei dem die Kategorien »Rasse« und »Gender« verschränkt seien; es sei ein Ausdruck davon, dass »der (männliche) westliche Blick den kolonialen Raum sexualisiert und dabei die Vorstellung kultureller Differenz mit dem anderen Geschlecht assoziiert«.¹⁶¹

158 Paudrat 1985, S. 152. 159 Rubin, 1985, S. 263. 160 Ebd., S. 263. 161 Kravagna 2016, S. 78.

Mit *Les Demoiselles d'Avignon* wird Picasso zum wichtigsten Vertreter des sogenannten Primitivismus – ein kunsthistorischer Terminus, der heute nicht mehr gebräuchlich ist und der für die Aufnahme ›primitiver‹ Kulturen in die moderne Kunst steht. Der Begriff wurde in einem kunsthistorischen Kontext erstmals im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts verwendet. Er tauchte in der damals meistverkauften Enzyklopädie *Nouveau Larousse illustré* auf, die als siebenbändige Ausgabe in der Zeitspanne von 1897 bis 1904 erschien und ihn als Kunst, die das ›Primitive‹ imitiert, definierte. Dabei stand das Primitive im Kontext der Kunst damals nicht für außereuropäische Gesellschaften, sondern für italienische und flämische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts – diese wurde im Vergleich zur griechischen und römischen Hochkultur der Antike als primitiv verstanden und wegen ihrer ›Einfachheit‹, die als Aufrichtigkeit gedeutet wurde, geschätzt. Das Verständnis, was als primitiv galt, unterlag einem stetigen Wandel, und zur Zeit des Erscheinens des *Nouveau Larousse illustré* wurde unter dem Begriff Primitivismus auch Kunst, die Referenzen zur Romantik, zur byzantinischen Zeit oder zu außereuropäischen Kulturen aufweist, subsumiert.¹⁶² Anfang 20. Jahrhundert grenzte die Kunstgeschichte den Begriff weiter ein; fortan verwies er auf die Beeinflussung avantgardistischer Künstler:innen durch sogenannte ›Stammeskunst‹.

Im amerikanischen *Webster's New International Dictionary* tauchte der Begriff erstmals 1934 auf und bezog sich nicht nur auf Kunst, sondern auf alle Bereiche, die mit dem ›Primitiven‹ verbunden waren oder auf dieses reagierten.¹⁶³ Primitivismus markierte hier Bewegungen, die eine Rückkehr zur Natur und zu einem ursprünglichen Leben propagierten. Im Deutschen hingegen konnte sich der Begriff nie richtig durchsetzen. 1973 tauchte erstmalig eine rein kunstbezogene Definition im *Duden* auf, die eine »moderne Kunstrichtung, die sich von der Kunst der Primitiven anregen lässt«, bezeichnete. Ganz allgemein, über einen rein kunstgeschichtlichen Gebrauch hinausgehend, entstand das Konzept des ›Primitiven‹ historisch innerhalb von westlichen, diskursiven Praktiken, die auf der Logik eines linearen Fortschritts und unterschiedlicher Zivilisationsstufen

162 Paudrat 1985, S. 10. 163 Ebd., S. 10.

basierten und davon ausgingen, dass das ›Primitive‹ zivilisiert werden könne. James F. Knapp verweist in seinem Aufsatz *Primitivism and the Modern* darauf, dass das Konstrukt des ›Primitiven‹ eine doppelte Funktion einnehme: Es markiert die Vormachtstellung des Westens durch seine überragende Zivilisation gegenüber anderen Gesellschaften und verweist zugleich auf die Vorstellung eines universellen menschlichen Kerns, der beim ›Primitiven‹ noch nicht von der Zivilisation korrumpiert ist.¹⁶⁴ Die Verwendung des Begriffs macht immer eine bestimmte Positionierung und Weltsicht deutlich.

Primitivism: Die moderne Kunst verleibt das ›Primitive‹ in ihre Ästhetik ein

Der umfassendste Versuch einer klaren Definition der Kunstgattung Primitivismus und der damit einhergehenden Eingrenzung geschah erst mit etwas zeitlichem Abstand, als der Terminus bereits als eurozentrisch diskutiert und kritisiert wurde. Nach dem Zweiten Weltkrieg ging die koloniale Ära langsam zu Ende, und spätestens seit Mitte der 1970er Jahre fanden postkoloniale Perspektiven, die der kritischen Aufarbeitung der Kolonialgeschichte dienten und diese neu bewerteten, Eingang in wissenschaftliche Diskurse. 1978 veröffentlichte der amerikanische Literaturwissenschaftler palästinensischer Herkunft Edward Wadie Said sein Buch *Orientalism*, das beschreibt, »wie dominante Kulturen ›andere‹ repräsentieren und damit erstere wie letztere konstituieren«.¹⁶⁵ *Orientalism* gilt als eines der Gründungsdokumente der postkolonialen Studien. In diesen wurden ab den 1980er Jahren in vielen wissenschaftlichen Feldern neue Perspektiven auf die Kolonialgeschichte und ihre Auswirkungen erarbeitet. Zeitgleich fand vom 27. September 1984 bis zum 15. Januar 1985 im New Yorker Museum of Modern Art die von William Rubin und Kirk Varnedoe verantwortete Ausstellung *Primitivism in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern* statt.¹⁶⁶ Sie wurde von einem umfangreichen Katalog

164 Knapp 1978, S. 369. 165 Castro Varela, Dhawan 2015, S. 93. 166 Weitere, als Gründungsdokumente der Postkolonialen Studien geltende Werke, die in den 1980er und frühen 1990er Jahren veröffentlicht wurden, waren *Can the Subaltern Speak* (1988) von Gayatri Chakravorty

begleitet und verstand sich als umfassende wissenschaftliche Aufarbeitung des Primitivismus mit dem Ziel, »die Anregung des Denkens und Schaffens moderner Künstler durch Kunst und Kultur der Naturvölker« als eines der »Schlüsselthemen der (westlichen) Kunst des 20. Jahrhunderts« zu etablieren.¹⁶⁷ Die Ausstellung zeigte Werke von europäischen Künstlern, die zur Zeit der Ausstellung bereits dem kunstgeschichtlichen Kanon angehörten, wie Paul Gauguin, Pablo Picasso, Constantin Brâncuși oder Paul Klee, und stellte deren Werken ›Stammeskunst‹ aus Nordamerika, Ozeanien und Afrika gegenüber. Die Gegenüberstellung westlicher Künstler – deren Leistungen als autonome Schöpfer im Vordergrund standen – mit ›Artefakten‹, deren Hersteller:innen anonym blieben und deren ursprüngliche Funktion und Bedeutung nicht kommuniziert wurden, sollte, so Kravagna, den universellen Charakter der europäischen modernen Kunst belegen, indem deren Verwandtschaft mit der ›Stammeskunst‹ aufgezeigt wurde.¹⁶⁸ Diese Verwandtschaft wurde, wie im Untertitel markiert, hauptsächlich über formale Ähnlichkeit (›Affinity‹) behauptet. Die Gegenüberstellung von Werken avantgardistischer Künstler mit afrikanischen und ozeanischen Masken und Plastiken diente als visuelle Argumentation, wie die Beziehung zwischen den unterschiedlichen Objekten zu lesen sei. Im Fokus stand dabei das Interesse der westlichen Künstler an der ›Stammeskunst‹ und deren Auswirkungen auf die modernistische Kunst. Der Primitivismus wurde in der Ausstellung ausschließlich als ein Phänomen innerhalb der westlichen Kunst diskutiert. Rubin verstand die afrikanischen Objekte auch nicht als Kunst, sondern vielmehr als rituelle Artefakte.¹⁶⁹ Somit erhielten die ausgestellten Werke in ihrer Gegenüberstellung jeweils einen unterschiedlichen Status. Hal Foster erkannte im Status der afrikanischen Kunst wiederum die Zwiespältigkeit, dass diese zwar in ihrer Gegenüberstellung mit den Werken der europäischen Künstler eindeutig als Nichtkunst präsentiert wurde, ihre Art der Präsentation sich aber trotzdem an derjenigen von westlicher Kunst orientierte; gleichzeitig markierte die Nichtthematisierung ihres ursprüng-

Spivak, *Nation and Narration* (1990) und *The Location of Culture* (1994) von Homi K. Bhabha, vgl. Castro Varela, Dhawan 2015. 167 Vgl. Paudrat 1985. 168 Kravagna 2016, S. 76. 169 Gikandi 2003, S. 470.

lichen Kontextes sie als Überbleibsel bereits toter »kultureller Praktiken, als archäologische Requisiten«.¹⁷⁰

In seiner die Ausstellung begleitenden Argumentation unterscheidet Rubin zwischen der Kategorie Einfluss – welche immer auch eine konzeptionelle Ebene beinhalte und deshalb höher zu gewichten sei – und der Kategorie Ähnlichkeit, deren Wirken eher unbewusst geschehe. Ausgehend von dieser Konzeption, erkennt er in den Werken der Avantgardenkünstler:innen eine formale Ähnlichkeit mit der außereuropäischen Kunst, aber keine inhaltliche Beziehung.¹⁷¹ Simon Gikandi verweist in seinem Aufsatz *Picasso, Africa, and the Schemata of Difference* auf das in Rubens Darlegung inhärente Paradox, der afrikanischen Kunst zwar ein unbewusstes Wirken zu attestieren und ihr eine grundlegende Präsenz bei der Entstehung der avantgardistischen Werke zuzugestehen, ihr aber gleichzeitig durch die Verwehrung eines Einflusses die Sichtbarkeit zu nehmen.¹⁷² Gikandi kritisiert Rubens Herbeinahme des Prinzips der Ähnlichkeit und die damit einhergehenden Konsequenzen für die Definition der Intertextualität zwischen avantgardistischen Werken und afrikanischen Artefakten.¹⁷³ So erkennt Rubin nur in den Werken westlicher Künstler:innen eine wechselseitige Beziehung, gesteht diese bei einem Austausch zwischen westlicher und afrikanischer Kunst aber nicht zu; vielmehr stelle die afrikanische Kunst einen Anfangspunkt (›point of departure‹) für die Entstehung avantgardistischer Werke dar.¹⁷⁴ Kunstgeschichtlich wird Picasso als einer der intertextuellsten Künstler der Moderne gelesen, in der Aufarbeitung seines Schaffens werden seine diversen Beziehungen zu anderen etablierten Künstlern und ihren Werken – wie zum Beispiel El Greco, Diego Velázquez, Francisco Goya, Eugène Delacroix, Gustave Courbet, Édouard Manet, Paul Cézanne oder Vincent van Gogh, um nur einige zu nennen – breit diskutiert. Diese Art von (Wechsel-)Beziehung wird ihm im Fall der afrikanischen Masken aber abgesprochen. Ruben argumentiert, dass Picasso die Masken so radikal transformiert habe, dass keine »Ähnlichkeit« mit den Aus-

170 Foster 1985, S. 55. 171 Paudrat 1985, S. 39. 172 Gikandi 2003, S. 470. 173 Mit Intertextualität zieht Gikandi einen Begriff aus der Literaturwissenschaft heran, der die Beziehung(en) von Texten (Kunstwerken) untereinander bezeichnet, z. B. erkennbare Verweise auf ältere Werke. Vgl. u.a.: Aczel 2004, S. 299–301. 174 Gikandi 2003, S. 469, S. 475, S. 466.

gangsobjekten übrig geblieben sei. Picasso hätte sozusagen die Fähigkeit besessen, der Ästhetik der modernen Kunst das ›Primitive‹ einzuverleiben und es so zu transformieren, dass es nicht länger als Modell erkennbar sei. Gikandi wirft in seinem Artikel die berechnete Frage auf, inwiefern sich der Einfluss afrikanischer Masken und Plastiken vom Einfluss anderer europäischer Künstler:innen auf das Werk Picassos unterscheide.

Europäische Abenteurer und Missionare, die im Zuge des Kolonialismus den afrikanischen Kontinent bereisten, von Gikandi »surrogate native informants« genannt, waren – wie bereits erläutert – die Ersten, die von ihren Reisen berichteten und afrikanische Kulturen beschrieben. Dabei waren sie keine neutralen Beobachter, sondern ihr Agieren fand stets im Rahmen von kolonialen Settings statt. Ihre Beschreibungen bewirkten im Westen eine Vereinheitlichung und Stereotypisierung. Der afrikanische Kontinent und seine Einwohner:innen wurden als primitiv dargestellt und damit ein rassistisches Denkschemata reproduziert. Die »surrogate native informants« waren diejenigen, die in Europa die Vorstellung mitprägten, dass ›Primitive‹ mythische Mentalitäten außerhalb der europäischen Rationalität besäßen, welche nur durch den Fetisch zu verstehen seien. So wurde afrikanische Kunst als Agent der Beschwörung, als Fetischobjekt gelesen, das auf »Nichtwahrnehmbares«, auf die Quelle von mächtigen unbewussten Kräften verwies. Der Fetisch, der aus einem anderen kulturellen und sozialen System stammt, wird im Westen zu einer »magischen Ware«.¹⁷⁵ Diese verweist auf etwas, das vermeintlich über die zivilisierte europäische Sphäre hinausgeht, und liefert damit psychologische Konnotationen, die gleichzeitig etablierte Schemata der Differenz bedienen.¹⁷⁶ Das ›afrikanische Andere‹ hilft der westlichen Identität in Form eines Gegenbildes, sich als Zentrum, als Norm zu definieren. Die von Angst, Abneigung, aber auch Begehren gezeichnete Reaktion bei der Begegnung mit dem vermeintlich ›Primitiven‹ hat eine lange Tradition und spiegelt gleichzeitig das Verhältnis der Moderne zu allem, was ihr nicht angehört, wider.

175 Foster 1985, S. 57. 176 Gikandi 2003, S. 468.

Die *Primitivism*-Ausstellung und der umfangreiche Katalog hatten die paradoxe Wirkung, dass einerseits außereuropäische Einflüsse kunsthistorisch akribisch aufgearbeitet wurden und dabei gleichzeitig das Bild einer primitiven außereuropäischen kulturellen Produktion gefestigt wurde. Kravagna erkennt in diesem methodischen Vorgehen eine Hervorhebung der durch koloniale Diskurse geprägten Opposition zwischen ›moderner-westlicher‹ und ›traditionell-nichtwestlicher‹ Kunst.¹⁷⁷ Gikandi argumentiert zudem, dass der Modernismus dem ›Anderen‹ in dessen vermeintlicher Hässlichkeit und dem damit einhergehenden Schrecken begegne, um es zu reinigen und in den eigenen Kanon aufzunehmen.¹⁷⁸ Die durch die Ausstellung portierte Definition des Primitivismus marginalisiert zudem die Rolle Afrikas für die avantgardistische Kunst unter anderem dadurch, dass das kanonische Narrativ der ästhetischen Moderne wenig über die afrikanischen Quellen, deren Kontext und ihren eigentlichen Gebrauchskontext aussagt. Auch wird die Brutalität, mithilfe derer die afrikanische Kunst in die westlichen Museen gelangte, ausgeblendet. Dies hat laut Gikandi unterschiedliche Hintergründe: Kunst oder Kultur im Allgemeinen hätten die gesellschaftliche Funktion, kulturellen Fortschritt zu markieren; und um in die westlichen Kulturinstitutionen aufgenommen zu werden, musste der Modernismus Monumentalität (im Sinne von einzigartiger Großartigkeit) beanspruchen. Dies bedingt, von der Verunreinigung des ›Anderen‹ rein gehalten zu werden. So marginalisiert der Primitivismus die Rolle Afrikas für die Bildung der ästhetischen Moderne, indem er mit formaler Ähnlichkeit argumentiert. Er tat dies, obwohl die Künstler:innen darauf angewiesen waren, neue Impulse zu erhalten, aufgrund derer sie bestehende Konventionen erst überwinden konnten, und obwohl die nicht-europäische Kunst ihnen half, sich von den Formen der Repräsentation der beobachtbaren Realität zu entfernen. Mittels der Ausstellung fand eine ethnozentrische Bestätigung des ›Eigenen‹ im Spiegel des ›Anderen‹ statt. Ein Kommentar von afrikanischer Seite zur Einverleibung ihrer Kultur in den Modernismus aber fehlte bei der Rezeption

177 Kravagna 2016, S. 76. 178 Gikandi 2003, S. 471, S. 475, S. 458, S. 457, S. 474.

der Ausstellung gänzlich, da diese Stimmen gemäß Gikandi nicht Teil des Valorisierungssystems des Kunstfelds sind und keine Autorität zur Kritik innehaben.¹⁷⁹

Heute wird der Primitivismus innerhalb der Kunstgeschichte als ein historisches Phänomen gelesen, das mit zeitgenössischen Vorstellungen und Narrativen nicht mehr kompatibel ist. Die vorgehende Rückblende auf die historische Ausstellung zeigt jedoch auf, wie eng die Entstehung der ästhetischen Moderne mit den Erfahrungen, Vorstellungen und Erzählungen der Kolonisatoren verbunden ist; wie groß die Abhängigkeit der westlichen bürgerlichen Moderne vom ›Rest der Welt‹, dem ›Anderen‹ war. Die Entstehung des modernen Kapitalismus war materiell durch die Ausbeutung von menschlicher Arbeitskraft und den natürlichen Ressourcen der außereuropäischen Welt geprägt und ging mit einer symbolischen Abhängigkeit einher, die auf der Konstruktion des ›Primitiven‹ als Antipode der Moderne und damit als Rechtfertigung des eigenen Fortschritts diente. Kravagna beschreibt den Kolonialismus nicht nur als ein materielles, sondern auch als ein »kulturelles, wissenschaftliches und ideologisches Projekt«, das mit einer »systematischen Abwertung« anderer Kulturen und anderem Wissen bis zur Vermessung, Beschreibung, Ordnung, Kategorisierung von Gebieten, Völkern, Kulturen und sogenannten ›Rassen‹ einherging. Die Künste lieferten dazu »überzeugende Argumente« und »einprägsame Bilder von Differenz und Über- beziehungsweise Unterlegenheit«.¹⁸⁰ Nachdem in den 1960er Jahren fast alle ehemaligen Kolonien formal wieder unabhängig geworden waren, existieren heute nur noch wenige ›Zonen der Wildheit‹, die der westlichen Ratio gegenüberstehen. Mittlerweile ist einerseits fast alles vom Kapitalismus durchdrungen. Auch haben seit den 1960er Jahren Theorien wie der Poststrukturalismus die Logik der strukturellen dialektischen Opposition verlassen und diese mit Überlegungen zu gegenseitigen Verhältnissen ersetzt. Andererseits hat sich zeitgleich ein weites Feld postkolonialer Studien etabliert, das sich über zahlreiche Wissensgebiete erstreckt; es umfasst Theorien und Untersuchungen, die von einem »Weiter-

179 Mehr zum Valorisierungssystems des Kunstfelds im Kapitel »Ökonomien«, S. 133ff.

180 Kravagna 2016, S. 66, S. 65.

wirken der kolonialen Weltordnung« und den damit einhergehenden zugrunde liegenden Einstellungen in politischen, ökonomischen und kulturellen Sphären ausgehen. Diese Analyse und das Aufzeigen von Machtverhältnissen, unterschiedlichen Erfahrungen und Erzählungen von Kolonisierten und Kolonisatoren und den Auswirkungen dieser geteilten Geschichte legen dar, wie die wirksamen »grundsätzlichen Differenzen« in den unterschiedlichen Sphären produziert wurden.

Wie genau entstand die westliche Vorstellung, dass der »Rest der Welt« »als Bühne der Verwirklichung von westlichen Subjekten, Ideen und Projekten« zu verstehen sei?¹⁸¹ Und welche kolonialen Diskurse legitimierten die damit einhergehenden Unterwerfungen und Ausbeutungen? Stuart Hall erkennt in den postkolonialen Studien die Neugestaltung eines Feldes von Wissen und Macht und eine »Dezentrierung der historischen Narrative«, und zwar durch den Einbezug der vielfältigen Erfahrungen und Perspektiven der (ehemals) Kolonialisierten. Ziel sei »eine Umformulierung der Moderne entgegen der hegemonialen westlichen Erzählungen«,¹⁸² Dazu gehört auch eine Prüfung und Neugestaltung von westlichen Selbstbildern und den Bildern, die das ›Andere‹ verkörpern. Über Jahrhunderte entstandene Erzählungen müssen neu formuliert und dabei konstituierte »essentialistische Konzepte von Identität und Differenz« kritisch analysiert werden.¹⁸³ Dies gestaltet sich als ein herausforderndes Unterfangen, denn die Abhängigkeit von den historisch gewachsenen Vorstellungen ist umfassend. So schreibt beispielsweise Cheng, »dass auch ›die‹ Kritik ebenjener westlichen bürgerlichen Moderne gleichermaßen wohl oder übel den Reflexionen und Praktiken verhaftet bleibt, die ohne den europäischen Kontakt mit den nicht-europäischen Kulturen nicht denkbar wäre«.¹⁸⁴

Auch die Disziplin der Kunstgeschichte und -wissenschaft ist von diesen perspektivischen Umwälzungen betroffen und befasst sich ab den späten 1980er Jahren vermehrt mit der Frage, wie eine Geschichte der »Kunst aller Zeiten« und »aller Völker« aussehen könnte. Julia Allerstorfer beschreibt den Diskurs rund um die sogenannte Global Art History als eine Neukonzeption

181 Ebd., S. 67. 182 Stuart Hall zitiert in ebd., S. 67. 183 Ebd., S. 68. 184 Cheng 2018, S. 185-

des Fachs, mit dem Ziel, eurozentristische Sichtweisen und Machtstrukturen zu überwinden.¹⁸⁵ Nicht nur der Gegenstandsbereich der Betrachtung soll erweitert werden, indem bis anhin marginalisierte Positionen gleichberechtigt in den Kanon aufgenommen werden, sondern auch neue Perspektiven und methodische Zugänge sollen Eingang in die Disziplin finden. Diese Forderungen, so Allerstorfer, gingen zeitlich einher mit Diskussionen innerhalb den Kulturwissenschaften rund um die Auswirkungen einer zunehmenden Globalisierung. Als eine der dringlichsten Fragen galt die Befürchtung, dass Globalisierungsprozesse »eine gleichförmige, mediengesteuerte und am Konsumverhalten westlicher Industriegesellschaften orientierte ›Einheitskultur‹ befördern«.¹⁸⁶ Dieser Befürchtung einer zunehmenden hegemonialen Homogenität wurde die Idee der kulturellen Vielfalt gegenübergestellt, die wiederum in postmodernen und auch postkolonialen Theorieansätzen Konzepte fand, die eine solche Vielfalt neu denken ließen. So wird der zeitgenössische Kunstbetrieb in den späten 1980er Jahren ein produktiver Ort für postmoderne und postkoloniale Theoriebildung.

***Magiciens de la terre*: Gegenüberstellungen bleiben dominant**

Vor diesem Hintergrund fand fünf Jahre nach der *Primitivism*-Ausstellung 1989 – im Jahr des deutschen Mauerfalls und des 200-jährigen Jubiläums der Französischen Revolution – in Paris die Ausstellung *Magiciens de la terre* statt. Diese wird gerne als Kritik und gleichzeitig als Weiterentwicklung von den in *Primitivism* behandelten Fragestellungen gelesen: Wie kann Kunst aus ›nicht-westlichen‹ Kulturen im ›westlichen‹ Kunstbetrieb (re)präsentiert werden?¹⁸⁷ Und wie kann der bis anhin eurozentrisch dominierte Kanon im Kunstfeld in einer immer globaler werdenden Welt erweitert und diversifiziert werden? Das Konzept für *Magiciens de la terre* hatte 1985 der Kurator Jean-Hubert Martin erstellt, und nach vier Jahren Recherche und Vorberei-

185 Allerstorfer 2018, S. 29-30. 186 Frank Schulze-Engler zitiert in Allerstorfer 2018, S. 30.

187 Vgl. Poinot 2014; Steeds 2014.

tung und nach der Berufung Martins zum Direktor des Musée national d'art moderne im Centre Pompidou wurde die Großausstellung ebendort in der ehemaligen Rinderhalle, der Grande Halle de la Villette, präsentiert.¹⁸⁸ Angekündigt wurde sie als »erste weltumfassende Ausstellung zeitgenössischer Kunst«.¹⁸⁹ Ihr Ziel sei eine »globale Vereinigung von Individuen durch ästhetische Kreativität und Spiritualität«.¹⁹⁰ Die Ausstellung präsentierte über hundert Künstler:innen, wobei exakt die Hälfte der Positionen explizit ›nicht-westlich‹ waren. Die dominante westliche Perspektive und Deutungsmacht innerhalb des Kunstfeldes sollte durch diese kuratorische Methode der Gegenüberstellung relativiert werden. Die Ausstellung propagierte ein universelles Verständnis von Kunstproduktion, und zwar in genau jener Stadt, die als Ursprung der universellen Menschenrechte im Zuge der Französischen Revolution gilt.¹⁹¹

Zur Vorbereitung der Ausstellung und zu Recherchezwecken reisten Martin und sein kuratorisches Team während mehrerer Jahre an die verschiedensten Orte auf der ganzen Welt. Für die Recherchen auf dem afrikanischen Kontinent waren Martin selber und sein Assistentzkurator André Magnin zuständig. Im Sommer 1987 reiste Martin für zwei Wochen nach Benin, Ghana, Nigeria und Togo; Magnin besuchte mehrmals Côte d'Ivoire, Madagaskar, Senegal, Südafrika, Tansania, Simbabwe und die heutige DR Kongo. Vor Ort ließen sich die beiden Kuratoren teilweise von lokalen Expert:innen beraten, Martin beispielsweise von Jacques Soulillou, dem Direktor des Centre culturel français in Lagos. In ihrer Recherche zur Ausstellung beschreibt Lucy Steeds die Herangehensweise der beiden Kuratoren beim Auswahlprozess als schwierig. Einerseits gab es damals auf dem afrikanischen Kontinent wenig »Kunstexpert:innen«, weil es dort in den 1980er Jahren verhältnismäßig wenig Kunstinstitutionen und -projekte gab, viele Künstler:innen deshalb für ihre Ausbildung und die spätere Ausübung ihrer Profession ihre Heimat verlassen mussten und danach oftmals, zumindest teilweise, in der Diaspora lebten. Weiter interessierten sich die Kuratoren gar nicht unbedingt für Praktiken von ›professio-

188 Das Musée national d'art moderne wurde als staatliches Museum für moderne Kunst 1947 im Palais de Tokyo gegründet und zog 1977 in das damals gerade fertiggestellte Centre Pompidou um. 189 Lafuente 2014, S. 11. 190 Steeds 2014, S. 33. 191 Lafuente 2014, S. 11.

nell« ausgebildeten, afrikanischen Künstler:innen, die sich als Teil des (westlich geprägten) Kunstfeldes verstanden und deren Arbeitsweise somit auch auf den modernistisch geprägten Diskurs rekurriert.¹⁹² Martin befürchtete, diese könne in Paris herablassend als sekundäre Nachahmung westlicher Kunst aufgenommen werden: »Akademische« Kunst sei langweilig und werde nur für Diplomaten:innen und Hoteliers produziert. Diese Vorstellungen hatten zur Folge, dass sich die beiden Kuratoren bei der Auswahl nicht-westlicher Kunst vornehmlich für lokale (Handwerks-)Kunst interessierten, wie beispielsweise Särge, Masken oder Wandbilder, die im Kontext spezifischer soziokultureller Praktiken entstanden. So stützten sich die beiden teilweise auch auf Empfehlungen von Ethnograf:innen, deren Informationen 15 bis 20 Jahre alt waren. Diese Herangehensweise an die Recherche – insbesondere diejenige in Afrika – wurde im Nachgang der Ausstellung stark kritisiert: Ein Vorwurf lautete, dass bewusst keine Künstler:innen mit einer akademischen künstlerischen Ausbildung in die Ausstellung inkludiert worden seien, ebenso wenig wie künstlerische Arbeiten, die sich mit modernistisch geprägten Ideen aus einer nicht-westlichen Perspektive beschäftigten, sowie bereits im Kunstfeld etablierte Positionen aus der afrikanischen Diaspora. Vielmehr bevorzugten die Kuratoren Handwerksarbeiten, die außerhalb des Kunstfeldes angesiedelt waren, beispielsweise extra für Tourist:innen angefertigte »neo-primitive« Handwerkskunst oder solche mit rituellem und spirituellem Charakter.¹⁹³

Diese Kritik am Auswahlverfahren bezieht sich auf das Heranziehen unterschiedlicher Kriterien bei westlichen und nicht-westlichen Künstler:innen, denn diese Unterscheidung beruht auf kolonialen Denkmustern, die westlich und nicht-westlich in Opposition zueinander denken. So waren die gezeigten westlichen Künstler:innen international bekannt. Nordamerikanische Positionen, wie beispielsweise Hans Haacke, Lawrence Weiner, John Baldessari oder Barbara Kruger, waren anzahlmäßig am häufigsten vertreten. Zudem wurden unter anderem Werke der beiden Deutschen Maler Anselm Kiefer und Sigmar Polke, des Franzosen Daniel Buren, des Schweizer Daniel

192 Steeds 2014, S. 58–59. 193 Ebd., S. 47, S. 57.

Spoerri oder des Engländers Tony Cragg gezeigt.¹⁹⁴ Bereits diese kurze Aufzählung zeigt, dass die Auswahl die Verfasstheit des damaligen Kunstfeldes spiegelt, welches, wiederum analog zur damals herrschenden geopolitischen Weltlage, von Nordamerika und Westeuropa dominiert wurde. Bei der Auswahl der nicht-westlichen Künstler:innen wurde hingegen bewusst nach soziokulturellen Praktiken gesucht, die außerhalb des Einflusses des immer globaler werdenden westlichen Kunstfeldes stattfanden; beispielsweise bemalte Grabschnitzereien von Efiambelo aus Madagaskar, Särge aus der Tischlerwerkstatt Kane Kwei in Ghana oder Masken von Chief Mark Unya und Nathan Emedem aus Nigeria. Deren Arbeiten wurden im White Cube präsentiert, ohne ihre vielfältigen Kontexte und ihre angedachten Funktionen zu thematisieren, wodurch ein wesentlicher Teil von Bedeutung verloren ging. Den vom westlichen Einfluss ›unberührten‹ kulturellen Praktiken wird in dieser Denklogik eine Authentizität zugesprochen, die den nicht-westlichen ›akademischen‹ Künstler:innen verwehrt bliebe. Dieses Vorurteil wird in Martins Aussage über Werke akademischer Künstler:innen, sie seien sekundäre Nachahmung westlicher Kunst, deutlich. Religiöse oder zeremonielle Kunst hingegen, die bis anhin außerhalb des Kunstfeldes situiert wurde, inkorporierte das eurozentrische Kunstfeld als ›neuen‹ Bereich. Diese kolonial geprägten Denkmuster spiegeln sich auch in der Künstler:innenliste wider, auf der westliche und nicht-westliche Künstler:innen nach unterschiedlichen Logiken aufgelistet stehen: erstere alphabetisch nach Namen geordnet, letztere nach geografischen Kriterien organisiert.¹⁹⁵

Während also bei den Recherchen und beim Auswahlverfahren der Künstler:innen unterschiedliche Beurteilungskriterien zum Zuge kamen, wurde bei der Ausstellungsumsetzung eine kuratorische Methode angewendet, die Gleichheit fördern sollte. Für alle Beteiligten sollten ähnliche Produktionsbedingungen geschaffen werden. Die Methode bestand darin, alle ausgewählten Künstler:innen dazu einzuladen, für die Ausstellung neue

194 So genau die anzahlmäßig gleiche Vertretung von westlichen und nicht-westlichen Künstler:innen berücksichtigt wurde, so wenig war eine ausreichende Vertretung von Künstlerinnen ein Thema. Von den 104 ausgestellten Positionen waren lediglich neun weiblich. 195 Steeds 2014, S. 47.

Werke zu produzieren und einen Monat in Paris zu verbringen, um ihre Werke vor Ort zu installieren.¹⁹⁶ Die Produktion der gezeigten Werke markiert wohl den größten Unterschied zur *Primitivism*-Ausstellung: Das MoMA hatte die afrikanische Kunst ohne Hinweise auf ihre jeweiligen Hersteller:innen und Herkunft neben der im Kunstfeld bereits etablierten Kunst präsentiert. *Magiciens de la terre* aber brachte die Künstler:innen in Paris zusammen, wo sie neue Arbeiten entwickeln konnten.¹⁹⁷ So propagierte auch der Presstext, das Ziel der Ausstellung sei der »Austausch und Dialog zwischen Individuen aus der ganzen Welt«. Während der Produktionsphase in Paris entstanden zahlreiche filmische Interviews und Dokumentationen der Installation, die später als Videokatalog zusammengestellt, als Begleitmaterial zur Ausstellung verkauft wurden.

Bereits vor Ankunft der Künstler:innen bestimmte das kuratorische Team die Platzierung der einzelnen Werke in der Ausstellung. Dabei verzichtete es darauf, die Arbeiten in nach Nationalitäten geordneten Gruppen zu präsentieren. Statt nach geografischen Kategorien war die Ausstellung anhand eines thematischen *Parcours* choreografiert. Die Themen bezogen sich auf die unterschiedlichen Lebensphasen eines Menschen, wie beispielsweise Tod oder Geburt. Die im Konzept behauptete Gleichheit aller Teilnehmer:innen ermöglichte es, den jeweils spezifischen geografischen, geschichtlichen und kulturellen Kontext, in dem die einzelnen Werke entstanden waren, in der Präsentation zu ignorieren. Auf erklärende Wandtexte wurde verzichtet, und nur ein Minimum an kontextuellen Informationen begleitete die künstlerischen Arbeiten: Es gab eine

196 Bei der Einladung wurde berücksichtigt, dass sich die nicht-westlichen Künstler:innen mit den Bedingungen des Kunstfelds wahrscheinlich weniger gut auskannten. Deshalb wurden ihnen Unterkünfte und Per-Diems für einen Monat in Paris zur Verfügung gestellt, während die im Kunstsystem bereits etablierten Künstler:innen »nur« für zehn Tage eingeladen waren, vgl. Steeds 2014, S. 61. 197 Die Kulturhistorikerin Lucy Steeds erkennt in dieser projektorientierten Arbeitsweise, der intensive Recherchen vorausgehen, auch das Hauptcharakteristikum der Ausstellung. Die projektbasierte Produktion neuer künstlerischer Arbeiten sei ein kuratorisches Modell, das Parallelen zu den in den 1990er Jahren aufkommenden Managementtheorien und den damit einhergehenden typischen »neoliberalen« Arbeitsweisen aufzeige. Die Ausstellung als »Projekt« – ein zeitlich begrenztes Arbeiten vor Ort an einer gemeinsamen Ausstellung – wurde in der Kunstwelt mit Harald Szeemanns Ausstellung *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (22. März 1969 bis 27. April 1969) in der Kunsthalle Bern – wo auch Martin drei- zehn Jahre später von 1982 bis 1985 Direktor war – bekannt; eine kuratorische Arbeitsweise, die in den folgenden 1990er Jahren für viele zeitgenössische Ausstellungen und neu gegründete Biennalen prägend werden sollte. Vgl. Steeds 2014.

Auflistung von Namen, Geburtsdatum und -ort, Nationalität, Wohnort, Titel und allfällige kurze Erklärungen zu den Arbeiten. Als Orientierung für die Besucher:innen diente ein Booklet, das durch den Ausstellungsparcours führte. Es fehlten jedoch Informationen zu kulturellen und geschichtlichen Kontexten der Arbeiten, die oftmals von Praktiken informiert waren, die keine Präsentation in einem Ausstellungsraum (einem White Cube) kannten und deshalb auch nicht auf eine solche ausgerichtet waren. Eine Ausstellungsbesprechung im Kunstmagazin *Art in America* kritisierte dementsprechend, dass die fehlenden Informationen die Besucher:innen bei der Beurteilung nicht-westlicher Kunst auf ihre bestehenden westlich geprägten Kunstkenntnisse und ästhetischen Standards zurückwerfe – obwohl diese dafür nicht unbedingt von Nutzen seien.¹⁹⁸ Die Präsentation innerhalb der Ausstellungsräume orientierte sich am Konzept des White Cube, einer modernistisch geprägten Konvention, die den komplett weißen Raum – rein von ablenkenden ästhetischen Einflüssen – als purifizierten neutralen Raum denkt.¹⁹⁹ Diese Konvention war der Hälfte der eingeladenen Künstler:innen gut bekannt und stellte für die andere Hälfte Neuland dar.

Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich die propagierte Gleichheit in dieser ›weltumfassenden‹ Kunstausstellung als reines Wunschdenken. Vielmehr setzte die Ausstellung westliche und nicht-westliche Künstler:innen gegensätzlich zueinander ins Verhältnis. Trotz unterschiedlicher Prämissen und des Anspruchs, dass *Magiciens de la terre* ein gemeinsames Projekt sei, in dessen Rahmen alle Teilnehmer:innen gleichberechtigt seien, nahm die Ausstellung ähnlich wie *Primitivism* eine Gegenüberstellung vor. Dies wird auch in der exakten Aufteilung in je 50 westliche und 50 nicht-westliche Künstler:innen deutlich. Eine Einteilung, die keine Überschneidungen oder Zwischenpositionen zulässt. So werden trotz dem Bemühen um eine gemeinsame Beteiligung an der Ausstellung und um die Ermöglichung eines Dialogs Schemata der Differenz reproduziert – wahrscheinlich ohne Absicht. Die unterschiedliche Behandlung west-

198 Steeds 2014, S. 43, S. 64. 199 Mehr zur Entstehung des White Cubes im Kapitel »Ökonomie«, S. 149ff.

licher und nicht-westlicher Positionen manifestierte sich bereits während der Vorbereitungen, beispielsweise mittels der oben beschriebenen Auswahlkriterien. Im Detail zeigt sich, wie hartnäckig historisch gewachsene Gedankenbilder und Narrationen weiterhin existieren und bei Weitem noch nicht überwunden sind. Wie schwierig es ist, trotz gegenteiliger Absichten koloniale Denkmuster zu überwinden, manifestiert sich überdies im Ausstellungstitel *Magiciens de la terre*. Die Gleichberechtigung aller Teilnehmer:innen sollte durch eine gemeinsame Benennung markiert werden. Angesichts der Tatsache, dass sich viele der Macher:innen der nicht-westlichen Positionen selbst nicht als Künstler:innen bezeichneten und auch von den Akteur:innen im Kunstfeld nicht als Künstler:innen bezeichnet wurden (da ihre Praxis nicht im westlichen Feld der Kunst angesiedelt war), ist anzunehmen, dass im Ausstellungstitel bewusst auf die Bezeichnung Künstler:in verzichtet wurde. Stattdessen wird der Begriff mit demjenigen des ›Magiers‹, der ›Magierin‹ ersetzt – ein Begriff, der ein außergewöhnliches Individuum bezeichnet, welches, so Lafuente, nicht als Repräsentant:in seines/ihrer Umfeldes, eines spezifischen Kontextes gelesen wird, da es eben außergewöhnlich ist und somit viele Parallelen zum romantischen Künstlerbild aufweist.²⁰⁰ Der zweite Namensteil *de la terre* sollte wohl auf die ›gemeinsame‹ Erde verweisen, doch in Verbindung mit dem Begriff des Magiers ruft er Bilder von Ursprünglichkeit hervor, die wiederum an Vorstellungen von Wildheit und Exotik anknüpfen.

Die vorhergehende Analyse der Umsetzung dieser ›ersten weltumfassenden Ausstellung zeitgenössischer Kunst‹ schloss an Allerstorfers Fazit bezüglich der Bemühungen, eine globale Kunstgeschichte zu etablieren, an: Während sich der zeitgenössische Kunstbetrieb produktiv auf postkoloniale Diskurse einlässt, ignoriert die Kunstgeschichte diesen Paradigmenwechsel – weg von einem universellen, hegemonialen, eurozentristischen Weltbild hin zu einer heterogenen Vielfältigkeit –weitgehend. Diese Diskrepanz wird beim Vergleich zwischen der Umsetzung der Ausstellung und der Herangehensweise beim Auswahlverfahren sichtbar: Während die Konzeptionierung der Ausstellung

200 Lafuente 2014, S. 16.

selber auf einer projektorientierten Arbeitsweise basierte, die es allen Künstler:innen erlaubte, vor Ort neue Arbeiten zu produzieren, und die Arbeiten danach entlang von universellen Themen – wie Tod oder Geburt – organisiert wurden, zog man bei der Recherche und der Auswahl der Künstler:innen Bewertungskriterien heran, die auf kunsthistorischen Narrativen und Einordnungen beruhten. Dies hatte zur Folge, dass bei der Auswahl unterschiedliche Maßstäbe zum Zuge kamen. Diese Diskrepanz erklärt Allerstorfer damit, dass die Disziplin der Kunstgeschichte eine institutionalisierte Form westlicher Wissensgenerierung sei, die aber gleichzeitig den Anspruch habe, außereuropäische künstlerische Produktion zu erfassen, zu kategorisieren und qualitativ zu beurteilen. Ein solcher Mechanismus innerhalb der Kunstgeschichte tritt beispielsweise in Kraft, um die sogenannte Kunst der ›Andern‹ zu beschreiben und diese gleichzeitig als Nichtkunst zu markieren, was mittels des Bezugs weiterer Kategorien (zum Beispiel materielle Kultur, Artefakte) geschieht, die wiederum eine Abgrenzung zu dem ermöglichen, was als Kunst definiert wird. Auch mit der vermeintlich geographischen Bezeichnung ›nicht-westlich‹ wurde eine grundlegende Kategorisierung vorgenommen, die auf der Differenz zum Westlichen beruht und so eine Marginalisierung und einen Ausschluss vom kunstgeschichtlichen Kanon vornimmt. Und genau diese historisch geprägte Perspektive führt dazu, dass die Kunstgeschichte kolonial geprägte Vorstellungen durch Mechanismen wie Stereotypisierung aufrechterhält und weiter nährt. So wird Differenz durch visuelle Repräsentationssysteme weiterhin gefestigt.

Eine Möglichkeit, diesen disziplinären Schwierigkeiten zu begegnen, sieht Allerstorfer darin, die koloniale Verwobenheit, die kunstgeschichtliche Fachidentität und die im Fach verwendeten Grundbegriffe herauszuarbeiten. Dabei diene die Perspektive der postkolonialen Studien als Instrument, die »Normalität des So-Seienden aufzubrechen«.²⁰¹ Viktoria Schmidt-Linsenhoff fordert deshalb »eine Dekolonialisierung des kunsthistorischen Blickes«, worunter sie versteht, sich der eigenen Perspektive und der damit einhergehenden Begrenztheit und Ausschnitthaftigkeit des jeweiligen Blickfeldes bewusst zu werden.²⁰² Eine

201 Allerstorfer 2018, S. 33. 202 Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 19.

Globalisierung des bestehenden kunsthistorischen Kanons sei nicht das Ziel; vielmehr gehe es darum, die fachspezifischen Kriterien einer kritischen Prüfung zu unterziehen und zu analysieren, welche Aus- und Einschlusskriterien zur Wirkung kommen. Die Grundvoraussetzung dazu, so Schmidt-Linsenhoff, sei die Anerkennung, dass die Kunstgeschichte historisch bedingt von kolonialen Denkmustern geprägt ist, auch wenn dies auf den ersten Blick nicht unbedingt erkennbar ist. Die Anerkennung sei teilweise aber schwierig, vor allem in Ländern wie beispielsweise der Schweiz oder Österreich, deren historisches Selbstverständnis die eigene Involviertheit in den Kolonialismus nicht miteinbezieht. Deshalb nennt Schmidt-Linsenhoff diese der Disziplin zugrunde liegenden historisch gewachsenen Vorstellungen »das koloniale Unbewusste«.²⁰³

Die Postmoderne bringt neue Leitideen

Zehn Jahre nach *Magiciens de la terre*, Ende der 1990er Jahre, war die Diskussion rund um die Rezeption von Künstler:innen mit afrikanischer Herkunft im westlichen Kunstkontext immer noch ein dringliches Thema.

In seinem Aufsatz *Between Worlds. Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis* beschrieb der Kurator Okwui Enwezor, wie vorurteilsbelastet die Interpretationen von Arbeiten afrikanischer Künstler:innen immer noch seien.²⁰⁴ Enwezor argumentierte, dass der westliche Blick die Produktion von afrikanischen Künstler:innen am Rand des Kunstfeldes als abweichende oder minderwertige Kopie von Kunst fixiere. Der Blick der Kunstgeschichte und -kritik des 20. und 21. Jahrhunderts sei immer noch geprägt von der imperialen Geschichte des Westens und vom Modernismus. In seinem Artikel kritisierte Enwezor diese Mechanismen (das koloniale Unbewusste) und machte sie dafür verantwortlich, dass die Arbeiten von Künstler:innen wie beispielsweise den beiden Nigerianern Ike Udé oder Olu Oguibe aufgrund von Vorurteilen falsch interpretiert würden. Beide Künstler verstanden sich als Teil des Kunstfel-

203 Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2005, S. 19f. 204 Enwezor 1999, S. 245–246.

des, durchliefen eine akademische Kunstausbildung, lebten in der Diaspora in westlich geprägten Metropolen und bezogen sich in ihren künstlerischen Praktiken auf afrikanische Traditionen, die sie gleichzeitig zu überwinden versuchten. Enwezor schrieb also über genau diejenigen Künstler:innen, deren Werke von den beiden Kuratoren von *Magiciens de la terre* pauschal als langweilig und als sekundäre Nachahmung westlicher Kunst abgetan wurden. Solche Ressentiments gegen afrikanische Künstler:innen wurden in den rund zehn Jahren seit *Magiciens de la terre* nicht überwunden.²⁰⁵ Gemäß Enwezor befinden sich afrikanische Künstler:innen in der Diaspora »zwischen den Welten« (between worlds) – zwischen der Sphäre von traditioneller afrikanischer kultureller Produktion und derjenigen der internationalen zeitgenössischen Kunst. So würde ihnen einerseits untergestellt, sie seien nicht genug integriert, und gleichzeitig sähen sie sich mit dem Vorwurf konfrontiert, nicht authentisch zu sein. Diese Vorurteile würden es schwierig machen, ihre Arbeiten als genuine und nicht als abgeleitete Beiträge zum zeitgenössischen Diskurs zu lesen.²⁰⁶

Diese von Enwezor Ende der 1990er Jahre formulierte Kritik mag erstaunen angesichts der Tatsache, dass die Diskurse rund um zeitgenössische Kunst des damals vergangenen Jahrzehnts von den Leitgedanken der Postmoderne durchtränkt waren.²⁰⁷ Die Postmoderne verstand sich als Korrektiv zur modernistischen Meta-Narration und zum damit einhergehenden Fortschrittsglauben und propagierte das gleichberechtigte Nebeneinander unterschiedlicher Perspektiven und Stile. So war einer ihrer Schlüsselbegriffe Pluralität. Enwezor beschrieb die Postmoderne als Versuch einer historischen Reorganisation der Grenzen, wobei das (An-)Erkennen von Differenzen und das Wissen um die Instabilität von Identität zu Leitsätzen wurden, was zu einer nicht-hegemonialen postmodernen Erzählung führen sollte und zu einem Bruch mit dem Bild der sich selbst überhöhenden und ins Zentrum stellenden Kunstschaftenden.²⁰⁸

205 Lafuente 2014, S. 11. 206 Enwezor 1999, S. 245. 207 Einer der Schlüsseltexte der Postmoderne ist Jean-François Lyotard Aufsatz *La Condition postmoderne* (Das postmoderne Wissen) von 1979. Darin versucht der Autor die Ende des 20. Jahrhunderts einsetzenden gesellschaftlichen und technologischen Umbrüche zu erfassen und philosophisch zu kontextualisieren.

208 Enwezor 1999, S. 247, S. 248–249.

Trotzdem mahnte Enwezor zur Vorsicht, denn die neue Leiterzählung des Pluralismus habe sich innerhalb der westlichen Geschichtsschreibung formiert und habe deshalb nicht zu einer grundsätzlichen Neubeurteilung bereits bestehender Strukturen und Wertesysteme geführt. Denn auch in einem durch postmoderne Ideen geprägten Feld herrsche keine schiere Heterogenität und zufällige Differenz. So argumentierte Enwezor weiter, dass eine Anerkennung von Differenz nicht automatisch Inklusion und Akzeptanz bedeute, sondern dass die Gefahr bestehe, dass sich diese weiterhin auf ein kolonialisiertes ›Anderes‹ beziehe. Gerade in der von der Postmoderne postulierten Differenz erkannte er weder die Kraft, neue Beziehungen zu bilden – es würden ja keine neuen Strukturen und damit keine neuen Wissensformen produziert –, noch ein Streben danach, eine dominante Kultur nicht weiter zu etablieren. Genau dieser Anspruch auf Hegemonie ermögliche dem Westen Zugang zu Formen kultureller Produktion, die sich bislang ›außerhalb‹ seiner Einflussphäre befunden habe. Und obwohl die westliche (post-)moderne Gesellschaft auf der Aufklärung und auf der Idee von Vernunft als favorisierter Urteilsinstanz basierte, erkannte Enwezor viel Aberglaube, der ›Gespenster‹ produziere, welche die beanspruchte Hegemonie bedrohten und gleichzeitig bestärkten: ›Schwarze‹ Körper beispielsweise würden immer noch als das ›Andere‹ stigmatisiert und verlören in diesem Prozess ihre individuelle Subjektivität.

Enwezor illustrierte diesen Mechanismus mit dem Beispiel, dass in England unterschiedliche Minoritäten unter »Black British« zusammengefasst werden, was ihre Identitäten homogenisiere, während gleichzeitig ihre unterschiedlichen sozialen Realitäten negiert würden. Die Zuschreibung des ›Anderen‹ griff auch oder gerade im pluralistischen Raum der Metropole, dem Ort, an dem Minderheiten sichtbar sind als anderswo.²⁰⁹ So stelle die westliche Metropole – trotz ihrer vermeintlichen Vielfalt – für afrikanische Künstler:innen paradoxerweise einen Ort der Verdrängung, Herabsetzung und Desintegration dar. Hinzu kommt, so Enwezor, dass die eigene Kultur der Künstler:innen (die Kultur ihrer Herkunftsländer) in der Metropole nirgends

209 Ebd., S. 246–247, S. 251–252.

repräsentiert sei, weshalb die afrikanischen Künstler:innen die Metropole als fragmentierten sozialen Ort erlebten, als Ort der Sehnsucht und Ambivalenz. Dies führe dazu, dass künstlerische Referenzen auf säkulare humanistische Philosophie konstant herausgefordert würden, während die Künstler:innen gleichzeitig die Traditionen ihrer Heimatländer verlören.

Enwezor kritisierte die Kunstgeschichte und -kritik dafür, dass diese Positionen innerhalb des Feldes der zeitgenössischen Kunst konstant marginalisiert oder ausgeblendet wurden – dies, obwohl diese Künstler:innen wichtige Fragen bearbeiteten und ihre Arbeiten das Potenzial hätten, vom (Post-)Modernismus geprägte Orte zu befragen. Denn in der Präsenz von afrikanischen Künstler:innen in der westlichen Metropole erkannte Enwezor die Möglichkeit, in der »postkolonialen Arena« Grenzen, Zugehörigkeiten, Repräsentations- und Produktionsweisen zu thematisieren und zu befragen. Gleichzeitig würden Annahmen über Ursprünglichkeit und Authentizität gestört, indem die Künstler:innen sich der Repräsentation einer essenziellen Vorstellung des ›Anderen‹ verweigerten und binäre Konstruktionen von ›Selbst/das Andere‹ problematisierten. In diesen komplexen Konstellationen, wo unterschiedliche Arten der Repräsentation herangezogen würden, erkannte Enwezor eine Vielfalt, die in spezifischen Kontexten verwurzelt ist und gleichzeitig versucht, neue Bereiche zu erkunden, indem neue Kategorien von Differenz erschaffen werden (zumindest theoretisch), die sich nicht auf binäre Gegenüberstellungen beziehen. Mittels künstlerischer Methoden wie beispielsweise der Zitierung oder Aneignung könnten afrikanische Künstler:innen neue Verbindungen von unterschiedlichen kulturellen Zeichen schaffen.

Mit seinem Vorschlag dafür, wie Kunstgeschichte und -kritik mit afrikanischen Künstler:innen umgehen sollen, bezog sich Enwezor auf den amerikanischen Philosophen und Sozialkritiker Cornel West, der in den 1990er Jahren unter dem Begriff »New Cultural Politics of Difference« eine neue Art und Weise von Kulturarbeit definierte. West plädierte für »eine neue Form des intellektuellen Bewusstseins«, die nach einer Neukonzeption im Umgang mit Diversität verlange.²¹⁰ Homogenisierende,

210 West 1990, S. 93.

abstrahierende, generalisierende und/oder universalisierende Ansätze sollten vermieden werden. Stattdessen benötige es Vielfalt und Heterogenität. Doch im Gegensatz zum vom Postmodernismus propagierten hierarchiefreien, zufälligen Nebeneinander verlangte West nach Kontextualisierung und Historisierung. Die Herangehensweise von Kulturarbeit solle spezifisch und konkret sein. Das Zufällige, Provisorische, Vorläufige und Veränderliche sollten dabei betont werden. West war sich durchaus bewusst, dass solche Ansätze in der Kunstgeschichte und -kritik bereits praktiziert wurden und per se nichts Neues waren. Waren es bisher einzelne Positionen und/oder Bewegungen, die gemäß diesen Grundsätzen agierten, so hoffte West auf einen allgemeinen Perspektivenwechsel, eine Ablösung von den modernistisch geprägten, kunstgeschichtlichen Meta-Narrationen. Die neuen »cultural politics of difference« standen für eine neue Art und Weise des Umgangs mit Differenz: Wie konstituiert sich diese? Wie kann die Repräsentation von Differenz neu verhandelt werden? Diese grundsätzlichen Fragen gingen einher mit einer thematischen Hervorhebung von »Rasse«, Gender, Sex, Alter, Nationalität, Natur und/oder Raum. Ziel dieser neuen Politik sei es, kreative Antworten auf den präzisen Moment und die dabei herrschenden Umstände zu finden. West verstand die »New Cultural Politics of Difference« weder als eine oppositionelle Bewegung, noch sollte ihnen ein Begehren nach Transgression zugrunde liegen, wie dies der Anspruch der historischen Avantgarden war. Vielmehr sah er in ihnen die Möglichkeit von Artikulationen im Kulturfeld, die sich mit Benachteiligten solidarisierten. Die Perspektive der »New Cultural Politics of Difference« beinhalte die Transparenzmachung von Machtstrukturen und Abhängigkeiten und die Thematisierung der eigenen Verstrickungen innerhalb derselben. Machtverhältnisse sollten trotz eigener Abhängigkeiten thematisiert werden. Zudem brauche es Verbindungen zu und Allianzen mit gesellschaftlichen Bereichen außerhalb des Kunstfeldes. Diese Art und Weise der Kulturarbeit verstand West sowohl als progressiv als auch als gemeinschaftsbildend. Ihre Ziele verfolge sie mit folgenden Methoden: der Bildung von neuen diskursiven und institutionellen Netzwerken, der Überwindung von Stereotypen, der Entmystifizierung von Machtstrukturen und dem Auf-

zeigen von Komplexität. So könnten historische Vorstellungen binärer Oppositionen überwunden werden. Dabei wies West darauf hin, dass eine derartige Transformation nur möglich sei, wenn beide sich opponierenden Seiten dekonstruiert würden: nicht nur die ›Kategorie‹ der beispielsweise Schwarzen Kunstschaffenden, die von Ausgrenzungen und Rassismus betroffen sind, sondern auch die sich als Norm begreifende Kategorie des »Weißseins«. West nannte diese dekonstruierende Praktik »entmystifizierende Kritik« oder »prophetische Kritik«.²¹¹

Neue Kunstschauplätze: Versuch eines Perspektivenwechsels in Lubumbashi

Parallel zu diesen (theoretischen) Anstrengungen einer Neukonzeption des kulturellen Feldes entstanden vor allem seit den 1990er Jahren neue Kunstschauplätze außerhalb der westlichen Zentren. Im Zuge dieser Entwicklung wurden weltweit neue Kunstbiennalen gegründet.²¹² So etablierten sich neue Orte und Netzwerke, die andere Perspektiven ermöglichen und die Sichtbarkeit für neue Formen der Repräsentation und andere geschichtliche Narrative generieren.

Ein solcher Ort ist die Lubumbashi Biennale in der DR Kongo. Sie ist als Ausstellungsprojekt konzipiert, das unterschiedlichen Perspektiven (nicht-westlicher und westlicher) Künstler:innen auf die koloniale Geschichte und deren Auswirkungen eine Plattform gibt, die sich außerhalb der europäischen und/oder amerikanischen Kunstzentren befindet und sich trotzdem als Teil des (globalen) Kunstfeldes versteht. Unter dem Titel *Future Genealogies, Tales From The Equatorial Line* fand die Biennale vom 24. Oktober bis zum 24. November 2019 in der sechsten Ausgabe statt.²¹³ Lubumbashi, die zweitgrößte Stadt in der DR Kongo und im Südosten des Landes gelegen, befindet sich in der rohstoffreichen Gegend Katanga. Die Stadt hieß ursprünglich, nach der belgischen Königin benannt, Elisabethville und wurde 1919 als Handelszentrum von der belgischen Kolonial-

211 Ebd., S. 105. 212 Im Kapitel »Ökonomien« wird diese Entwicklung genauer beschrieben, vgl. S. 132, 134ff.

herrschaft erbaut. Die gesamte Region verfügt über reiche Erzvorkommen – rund die Hälfte der weltweiten Reserven –, unter anderem Kupfer, Zink und Kobalt, das für die Batterieherstellung für Smartphones, Tablets und neuerdings auch Elektroautos benötigt wird. Die Stadt, deren koloniale Vergangenheit bis heute in ihrer architektonischen Erscheinung sichtbar ist, und die umliegende Region sind von der Rohstoffförderung und dem damit einhergehenden Handel geprägt; viele der Minenkonzerne haben dort ihren Hauptsitz. Sie ist umgeben von umgeschichteten und durchlöcherten Landschaften mit Industrieanlagen, darunter Fördertürme, sowie einem gigantischen Hügel, bestehend aus 14 Millionen Tonnen Schlacke, dem Abfallprodukt des Bergbaus. In der Region herrschen Konflikte rund um Abbaukonzessionen, was immer wieder dazu führt, dass sich Milizen gegenseitig bekämpfen.

Die Biennale wurde 2008 von der lokalen Künstler:inneninitiative Picha gegründet, die sich das Ziel setzte, das Schaffen kongolesischer Künstler:innen zu unterstützen und zu fördern. Die als Verein operierende Initiative betreibt neben der Biennale ein permanentes Ausbildungsprogramm – das Atelier Picha –, das die Vernetzung kongolesischer Künstler:innen und Kulturproduzent:innen mit anderen lokalen und internationalen Kulturakteur:innen zum Ziel hat. Das Programm bietet jungen Menschen professionelle Begleitung bei der Konzeption, Durchführung und Präsentation ihrer Projekte. Seit 2014 gibt es ein internationales Residenzprogramm vor Ort, 2015 hatte der permanente Ausstellungsraum Hangar Gallery seine Eröffnung, und seit 2017 organisiert der Verein Workshops für Teilnehmer:innen aus der gesamten DR Kongo. Picha arbeitet zunehmend mit diversen internationalen Kooperationspartner:innen zusammen, wie beispielsweise der Sharjah Art Foundation (Sharjah), Market Photo Workshop (Johannesburg, Südafrika), Gasworks (London), Art Hub Asia (Shanghai), Universidad Distrital de Colombia (Bogota) und Raw Material Company (Dakar). Es ist eine bewusste Strategie der Organisation, mit anderen Initiativen zu kooperieren und so neue Netzwerke zu bilden. Die erste Ausgabe der Biennale 2008 startete mit einem

Budget von 90'000 Dollar, das mehrheitlich von einem lokalen Industriellen und dem französischen Kulturzentrum zur Verfügung gestellt wurde.²¹⁴ Unter dem Titel *Image en puissance* versammelte die Ausstellung fünfzehn künstlerische Positionen, die sich mit dem Verhältnis zwischen Macht und Bildproduktion beschäftigten. Für die zweite Ausgabe 2010 konnte der in der Schweiz geborene Kameruner Kurator Simon Njami gewonnen werden. Dieser ist ein Experte für zeitgenössische afrikanische Kunst und war zuvor u.a. von 2001 bis 2007 künstlerischer Leiter von *Rencontres de Bamako* der Biennale Africaine de la Photographie und 2007 Co-Kurator des ersten afrikanischen Pavillons an der 52. Biennale Venedig. Unter Njamis Regie expandierte die Biennale an unterschiedliche, über die gesamte Stadt verteilte Austragungsorte. Früh verfolgte sie die Strategie, mittels des Beizugs von Kurator:innen, die sich bereits im internationalen Kunstfeld etabliert haben, die eigene Position im Feld zu stärken.

Für die sechste Ausgabe konnte die belgisch-amerikanische Kuratorin Sandrine Colard, eine international ausgewiesene Kunsthistorikerin, Assistenzprofessorin für afrikanische Kunstgeschichte an der Rutgers Universität in Newark, New Jersey, gewonnen werden; sie ist spezialisiert auf moderne und zeitgenössische afrikanische Kunst und Fotografie.²¹⁵ Die von Colard kuratierte Ausstellung mit dem Titel *Future Genealogies, Tales From The Equatorial Line* untersucht gemäß Presstext die Möglichkeiten, die Kartografie der Welt neu auszurichten. Schon der rahmende Titel verweist auf eine Gegenposition zum historischen Kanon der westlichen, auf der Moderne basierenden (Kunst-)Geschichte: Einerseits wird die Perspektive zukünftiger Erzählungen von Verwandtschaftsbeziehungen angesprochen und andererseits auf eine neue, vom Äquator ausgehende Erzählperspektive hingewiesen. Die DR Kongo ist eines der sieben afrikanischen Länder, die vom Äquator durchquert werden. Dieser kann als Halbierungslinie der Erde gelesen werden, demgemäß befindet sich die DR Kongo also zumindest geographisch genau in der Mitte – zwischen Nord- und Südhalbkugel.

214 Vgl. <https://www.nytimes.com/2019/12/13/arts/design/lubumbashi-biennial.html> (aufgerufen: 27.08.2024). 215 Vgl. <https://sasn.rutgers.edu/sandrine-colard> (aufgerufen: 25.01.2024).

Im kuratorischen Konzept der Ausstellung wird erläutert, dass mittels dieser Perspektivenänderung des Narrativs vom Kongo als irrelevantem Kunstschauplatz an der Peripherie neu erzählt werden soll. Dies mit dem Ziel, die mannigfaltigen Verstrickungen des Kongos mit der Welt aufzuzeigen und so seine global zentrale Position sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart und Zukunft zurückzugewinnen.²¹⁶ Die Biennale wollte den Widerspruch erkunden, in einer Region angesiedelt zu sein, in der die gewaltsame Geschichte nach wie vor den Alltag prägt, die aber auch das Potenzial in sich birgt, als Modell zu dienen, um das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie und Norden und Süden neu zu denken. Sie nahm sich zudem vor, die Involviertheit Afrikas in der Weltgeschichte neu aufzuzeigen und Verstrickungen und Verbindungen sichtbar zu machen. Sie fragte danach, wie eine gemeinsame Menschlichkeit entworfen werden könnte, eine Alternative zur universalistischen Meta-Erzählung der Moderne und den damit einhergehenden Exzessen. Die alten, in der Erzählung der Moderne entstandenen Genealogien sollten dekonstruiert und gleichzeitig neue Solidaritäten geschaffen werden, die Dichotomien ignorieren und zukünftige produktive Verstrickungen aufzeigen können. Das Ausstellungskonzept beschreibt zudem, dass in einer Zeit, in der die Rückgabe geplündelter afrikanischer Artefakte und Kunst zu einem der brennenden geopolitischen Themen geworden ist und Museumsinstitutionen auf der ganzen Welt dazu gedrängt werden, sich zu entkolonisieren, Kunst und Bilder ganz allgemein im Zentrum einer Verschiebung der globalen Dynamik stehen. Die Biennale nutzte diesen Moment, um neue Erzählungen der Vergangenheit zu produzieren und eine Pluralität der Zukunft zu entwerfen.

Die Biennale wurde an neun unterschiedlichen Schauplätzen in Lubumbashi gezeigt, namentlich im 1946 vom französischen Marineoffizier und Laienmaler Pierre Romain-Desfossés ursprünglich als Malatelier gegründeten Institut des beaux-arts de Lubumbashi;²¹⁷ im ehemaligen Leopold II Museum, das spä-

216 Vgl. <https://2019.biennaledelubumbashi.com/en/about> (aufgerufen: 27.08.2024). 217 Pierre Romain-Desfossés gründete die Malschule, nachdem er das Militärbüro der Hochkommission von Französisch-Äquatorialafrika verlassen hatte. Sein Ziel war es, außergewöhnliche lokale Talente zu fördern. Er verstand sich als Kunsterzieher und hatte die Vision einer modernen afri-

ter das National Museum of Lubumbashi wurde, um die archäologische Sammlung des Belgiers Francis Cabu zu präsentieren; im Jahr 2000 drohte ihm aufgrund fehlender finanzieller Ressourcen die Schließung, doch konnte es dann mit Hilfe der Rachel Forrest Foundation renoviert werden und beherbergt nun eine Galerie für zeitgenössische Kunst. Weitere Austragungsorte waren die 1955 unter belgischer Kolonialherrschaft gegründete Universität von Lubumbashi; die Halle de l'Etoile, ein dem französischen Außenministerium unterstehendes Kulturinstitut; die Galerie d'art contemporain Dialogues, ein Zentrum für Konzerte, Ausstellungen und Konferenzen; das 2013 gegründete Maison Wallonie-Bruxelles, das die französischsprachige Belgische Community in Lubumbashi repräsentieren soll; außerdem stellten das Lycée Tuendele, ein öffentliches, von der katholischen Kirche betriebenes Mädchengymnasium, das Shoppingcenter La Plage Complexe und das Yabili Family Museum Arbeiten aus.

Alle Ausstellungsorte der Biennale sind in irgendeiner Form von der kolonialen Geschichte geprägt. Es sind keine ›neutralen‹ Hüllen, wie es die Konzeption des White Cube vorsieht. Vielmehr luden die historisch geprägten Gebäude dazu ein, sich mit dem Kontext vor Ort zu beschäftigen. Die Ausstellung versammelte 42 künstlerische Positionen; die Mehrheit der Künstler:innen stammte aus der DR Kongo, unter ihnen Pamela Tulizo, Gosselte Lubondo und Justice Kasongo Dibwe, oder aus weiteren afrikanischen Ländern, wie Ibrahim Mahama (Ghana) oder Portia Zvavahera (Zimbabwe). Einige der Künstler:innen lebten allerdings in Europa, so beispielsweise Emeka Ogboh (Nigeria), der in Berlin lebt, oder Pélagie Gbaguidi (Benin), wohnhaft in Brüssel. Desweiteren waren Künstler:innen aus Belgien (Vincent Meessen), Holland (Marjolijn Dijkman), Kuba (Susana Pilar Delahante Matienzo), der Schweiz (Uriel Orlow), Indonesien (Ruangrupa Collective) und Südkorea (Che Onejoon) eingeladen.

Ein Teil der Ausstellung war bereits vorher für die ebenfalls von Colard kuratierte Ausstellung *Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age* im WIELS Contemporary Art Centre in

kanischen Kunst, frei von westlichen Einflüssen, ermöglicht durch die Freisetzung des spontanen Ausdrucks, inspiriert von der Natur.

Brüssel produziert und ausgestellt worden.²¹⁸ Die daran teilnehmenden Künstler:innen, mehrheitlich aus der DR Kongo, konnten alle zwischen 2015 und 2019 eine Residenz in Wiels absolvieren. Eine solche dauert normalerweise sechs Monate und bietet den Künstler:innen ein Arbeitsatelier. Im Schnitt nehmen ungefähr zehn Künstler:innen gleichzeitig am Programm teil, die Hälfte von ihnen stammt aus Belgien.²¹⁹ Diese Zusammenarbeit ermöglichte den afrikanischen Künstler:innen einen Aufenthalt in Europa, wo sie in einen Austausch mit anderen Kunstschaaffenden treten und ihre Arbeiten im Rahmen einer Ausstellung präsentieren konnten. Zudem ließen sich durch die Kooperation der Biennale mit Wiels Produktionskosten für neue Arbeiten aufteilen.

Viele der teilnehmenden Künstler:innen von außerhalb der DR Kongo, wie beispielsweise Marjolijn Dijkman oder Uriel Orlow, verbrachten Zeit in Lubumbashi, um mit lokalen Gemeinschaften vor Ort zu arbeiten und/oder um neue Arbeiten für die Biennale zu entwickeln oder Workshops für lokale Organisationen und Kunstschulen abzuhalten. Die künstlerischen Projekte beschäftigten sich mit Themen wie Umweltfragen oder verschiedenen Formen (indigenen) Wissens. Sammy Baloji, ein aus Lubumbashi stammender Künstler und Mitbegründer der Picha Encounters und der Biennale, präsentierte beispielsweise sein künstlerisches Langzeitprojekt *Kolwezi*, das sich mit den Auswirkungen der Bergbauindustrie beschäftigt. Seit 2004 dokumentiert Baloji die Entwicklungen des Bergbaus und die Beziehung zwischen der Bergbauindustrie und der Bevölkerung in der Stadt Kolwezi, die zur Provinz Katanga gehört. Im Zuge der ersten demokratischen Wahlen in der DR Kongo stieg nach 2006 die Nachfrage nach Kobalt und Kupfer, was zu einem Zustrom internationaler, vor allem chinesischer Investoren und Unternehmen führte. Dies löste einen Preiszusammenbruch der beiden Erze aus und hatte zur Konsequenz, dass große internationale Bergbauunternehmen immer weniger profitabel wur-

218 *Multiple Transmissions. Art in the Afropolitan Age*, WIELS Contemporary Art Centre Brüssel, 25. Mai bis 18. Aug. 2019, beteiligte Künstler:innen: Nelson Makengo, Jean Katambayi, Georges Senga, Sinzo Aanza, Simnikiwe Buhlungu, Emeka Ogbob, Pamela Phatsimo Sunstrum und Pélagie Gbaguidi. 219 Vgl. <https://www.wiels.org/en/residencies?year=2015> (aufgerufen: 27.08.2024).

den. Als Folge davon entstanden neue Arbeitsbereiche, wie der von Hand durchgeführte Abbau ehemaliger Minen. Mit *Kolwezi* untersucht Balojis die realen, aber auch imaginierten Beziehungen zwischen China und Afrika, indem er Fotografien von Bergleuten in ihren Zufluchtsorten und bei der Arbeit mit chinesischen Plakaten, die idyllische Landschaften zeigen, kombiniert. Der Kontrast zwischen Fantasie und Realität ist umso auffälliger, wenn der Künstler dokumentarische Fotografien mit in der DR Kongo sehr beliebten Kitschplakaten zusammenbringt.

Uriel Orlow entwickelte für die Biennale die partizipatorische Arbeit *Learning from Plants (Artemisia Afra)*. Er arbeitete dafür mit einer Kooperative von etwa fünfzig Frauen in Lumata, südlich von Lubumbashi, zusammen. Sie kultivierten einen Garten mit *Artemisia afra*, einer einheimischen Heilpflanze, die, zum Kräutertee verarbeitet, als Behandlung und wirksame Vorbeugung von Malaria wirkt. Trotz Studien, die ihre Wirksamkeit, die Einfachheit ihrer Verabreichung und die Nachhaltigkeit ihrer lokalen Produktion belegen, wird *Artemisia afra* von der Weltgesundheitsorganisation, die die pharmazeutische Industrie zu begünstigen scheint, nicht als Behandlung empfohlen. Orlows Projekt versuchte, die natürliche Medizin im Geiste einer kooperativen Ökonomie des Teilens im Rahmen der Ausstellung sichtbarer und populärer zu machen. Ein Fresko des lokalen Künstlers Musasa auf einer den Garten umgebenden Mauer, das die Anwendung des Tees aufzeigt, vervollständigte das Setting. In den Ausstellungsräumen der Biennale zeigte Orlow ein Drei-Kanal-Video, bestehend aus einer Diashow, die den Produktions- und Verarbeitungsprozess der Pflanze durch die Kooperative aufzeigt, einem eigenen Text und einem weiteren Video, das ein vom Young Stars Star Orchestra komponiertes und aufgeführtes Lied präsentiert.

Viele der Konzepte, Strategien und Herangehensweisen, welche die Verantwortlichen und Beteiligten der Biennale verfolgten, zeugten von einem Bewusstsein gegenüber den Diskussionen, wie dekoloniale Ansätze innerhalb des Kunstfeldes und insbesondere der Kunstgeschichte umgesetzt werden könnten. Sie entsprechen beispielsweise dem Fokus, den Allerstorfer in ihrem Aufsatz über de- und postkoloniale Perspektiven in der Kunstgeschichte einnahm und der den wechselseitigen Austausch

zwischen dem »Westen und dem Rest« betonte.²²⁰ Denn die dabei zur Wirkung kommenden gegenseitigen Zuschreibungen helfen, (unbewusste) koloniale Denkmuster sichtbar zu machen und zu überwinden, und sie schaffen ein Bewusstsein für die gemeinsame Verwobenheit in derselben Geschichte. Monica Juneja sieht die Wichtigkeit solcher »kulturellen Beziehungsgeflechte in [...] unterschiedlichen raumzeitlichen Kontexten« darin, dass diese mittels »vielfältiger Prozesse der Aneignung, Abgrenzung, Rekonfigurierung und Übersetzung« neue Perspektiven erlauben und neue Zusammenhänge schaffen, welche wiederum eine »konstitutive Rückwirkung [...] auf alle beteiligten Agent:innen und visuelle Systeme« haben.²²¹ Auch Kravagna plädiert für eine »kontrapunktische« Kunstgeschichte und schlägt vor, gezielt nach »Kontaktzonen« zwischen Kunstschaffenden aus unterschiedlichen Kulturen in (ehemals) kolonialen Gebieten und in westlichen Metropolen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu suchen und eine Analyse dieser Wechselwirkungen vorzunehmen.²²² Denn erst der Blick auf solche spezifischen historischen Konstellationen, die als kritische Reaktionen auf den in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts dominierenden westlichen Modernismus zu verstehen sind, ermögliche es, die heutige globale Dimension der Moderne und Postmoderne besser zu verstehen; es gebe eine »Diversität globaler Modernismen«, die Kravagna aber nicht als (minderwertige) regionale Ausprägungen des vorherrschenden eurozentristischen Modernismus verstanden haben will.²²³ Vielmehr erkennt er in diesen historischen Kontaktzonen eine dekoloniale Kraft innerhalb der Moderne; der kritische Austausch zwischen dominanten und marginalisierten Kulturen habe das Potenzial einer befreiungspolitischen Transformation des westlichen Modernekonzepts.²²⁴ Ziel der kunstgeschichtlichen Aufarbeitung solcher Kontaktzonen – Kravagna bezeichnet sie als »Spektrum von Gegenmodernismen« – sei es,

220 Allerstorfer 2018, S. 39. 221 Monica Juneja zitiert in ebd., S. 40. 222 Christian Kravagna zitiert in ebd., S. 41. 223 Kravagna 2017, S. 10–12. 224 Kravagna fasst sein Konzept der Kontaktzonen unter dem Begriff der Transmoderne zusammen. Dabei bezieht er sich auf den Philosophen Enrique Dussel, welcher unter dem Begriff der Transmoderne eine Revision der Moderne aus einer externen Perspektive mit dem Ziel einer globalen Erweiterung der Moderne konzeptualisierte. Während Dussel die Transmoderne als kritische globale Moderne versteht, beabsichtigt Kravagnas Konzept der Transmoderne eine historische Benennung kritischer Positionierungen »zu den Grenzziehungen und Ausschlussmechanismen der dominanten Euro-moderne mit antikolonialer und antirassistischer Stoßrichtung«, vgl. Kravagna 2017, S. 12.

ein differenziertes Bild dieser Konstellationen zu erarbeiten, und zwar mit der Frage, unter welchen spezifischen Bedingungen solche Kontakte stattfinden konnten und zu Anerkennung gelangten. Darin erkenne er ein »Potenzial für eine Überwindung der Dichotomie westlicher und außereuropäischer Kunstgeschichten«. ²²⁵

Die sechste Ausgabe der Lubumbashi Biennale repräsentiert eine zeitgenössische Variante eines solchen wechselseitigen Austauschs, und zwar sowohl entlang dieser Argumentationen wie auch der Frage, wie koloniale und nachkoloniale Machtverhältnisse, damit einhergehende Abhängigkeiten und unterschiedliche Positionierungen und Anliegen verhandelt werden können.

Das »kolonial Unbewusste« beeinflusst die Rezeption der Schokoladenskulpturen

Der Blick zurück auf die zwei historischen Ausstellungen in den 1980er Jahren – die beide auch als Vorschlag für einen Umgang mit den Herausforderungen eines zunehmend globalisierten Kunstfeldes gelesen werden können – zeigt, wie tief historisch tradierte (unbewusste) Vorstellungen und Erzählungen in unserer Kultur verankert sind. Dies wird durch eine Vielzahl von Topoi in der westlichen Kunstgeschichte, wie das »nicht-westliche« eingepasst werden soll, befördert. Vor diesem Hintergrund lohnt sich ein kritischer Vergleich von Martens' Projekt IHA und dessen Vermittlung und Präsentation der Schokoladenskulpturen mit den Vorurteilen gegenüber nicht-westlichen Künstler:innen, die bei den beiden historischen Ausstellungen *Primitivism* und *Magiciens de la terre* (unbewusst) aktiviert wurden. Wie kann Martens' Kunstprojekt im Verhältnis zu den historischen und zeitgenössischen Diskursen rund um die (Re)Präsentation von Kunst und Künstler:innen aus nicht-westlichen Kulturen im westlichen Kunstbetrieb gelesen werden?

Die *Primitivism*-Ausstellung versuchte retrospektiv, den Einfluss afrikanischer Kunst auf die künstlerische Avantgarde aufzuarbeiten. Die ausgestellten afrikanischen Werke erhielten in

225 Ebd., S. 14–15.

ihrer Gegenüberstellung mit der westlichen Kunst aber einen unterschiedlichen Status, obwohl sie auf gleiche Art und Weise im White Cube präsentiert wurden. Dies führte einerseits zu einer eindeutigen Markierung der afrikanischen Arbeiten als Nichtkunst, während gleichzeitig ihre Entstehungskontexte, inklusive Autor:innenschaft, ausgeblendet wurden. Das Konzept des IHA hingegen basiert auf der Forderung, dass die beteiligten lokalen CATPC-Mitglieder mittels einer ›Gentrifizierung des Dschungels‹ die gleiche Rolle im Kunstfeld spielen können sollen wie etablierte Künstler:innen in westlichen Metropolen und dass sie wie ihre westlichen Kolleg:innen ihren Lebensunterhalt mittels der Kunst bestreiten können sollen. Diese Forderung wird umso plastischer, je weiter die beiden Positionen voneinander entfernt sind: auf der einen Seite die Künstler:innen in Berlin und New York, die nach einem Tag im Atelier ihr Feierabendbier genießen, auf der anderen Seite die Plantagenarbeiter:innen, die unterhalb der Armutsgrenze an einem durch die Kolonisation gebeutelten Ort um ihr tägliches Leben kämpfen. Die Gegenüberstellung zieht Stereotype heran und unterschlägt dabei sämtliche dazwischenliegenden Grautöne, denn einerseits kann nur eine sehr exklusive Minderheit unter den westlichen Künstler:innen auch wirklich von ihrer Kunst leben, und andererseits gibt es in der DR Kongo durchaus eine aktive Kunstszene, die versucht, als Teil des Kunstfeldes zu agieren und ihre Perspektiven einzubringen – siehe die Lubumbashi Biennale. Doch die zum Zuge kommenden Stereotype werden mit unterschiedlichen Intentionen aktiviert: Während die *Primitivism*-Ausstellung Objekten von ›außen‹, deren Autor:innen im Kunstfeld nicht als relevante Akteur:innen angesehen werden, einen ästhetischen Einfluss zugestand, der dazu beitrug, ästhetische Konventionen zu überwinden, spielen beim IHA die Ästhetik der produzierten Skulpturen und auch das Selbstverständnis der beteiligten CATPC-Mitglieder als Künstler:innen keine maßgebliche Rolle. Vielmehr intendiert Martens mit dem IHA eine politische, teils selbstreferenzielle (Kunst-)Kritik an der Struktur und der Ökonomie des Kunstfeldes. Ein weiterer Unterschied zwischen den in der *Primitivism*-Ausstellung präsentierten afrikanischen Masken und den Skulpturen der CATPC-Mitglieder besteht darin, dass Letztere bewusst für die

westliche Kunstwelt hergestellt werden und diese auch direkt ansprechen, indem sie etwas über die Geschichte und Situation in der DR Kongo erzählen. Die meisten der CATPC-Mitglieder haben zudem ihre künstlerische Tätigkeit erst im Rahmen des Projekts begonnen. Die einzelnen Skulpturen können den individuellen Künstler:innen zugeordnet werden, auch wenn sie in den Ausstellungen als CATPC-Kollektiv auftreten. Die in der *Primitivism*-Ausstellung gezeigten afrikanischen Masken wurden hingegen in spezifischen kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhängen hergestellt und erst nachträglich aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen und in den westlichen Kontext transferiert, ohne dass die Autor:innen genannt oder der Zweck und die Provenienz der Masken thematisiert wurden.

Bei der Ausstellung *Magiciens de la terre*, die sich unter anderem als Kritik und Weiterführung der *Primitivism*-Ausstellung verstand, sind die Stereotype, die zum Zuge kommen, nicht mehr ganz so offensichtlich, da die Ausstellung die Intention verfolgte, Künstler:innen aus der ganzen Welt gemeinsam auftreten zu lassen. Die nicht-westlichen Künstler:innen wurden dazu nach Paris eingeladen, um dort vor Ort neue Arbeiten zu produzieren. Doch trotz dieser Bemühungen um Gleichberechtigung war bereits das Auswahlverfahren der Künstler:innen von stereotypen (kolonialen) Vorstellungen geprägt: Bei den Werken der eingeladenen afrikanischen Künstler:innen wurden hauptsächlich solche ausgesucht, die vom »westlichen« Einfluss »unberührte« kulturelle Praktiken darstellten, denn solchen Werken wurde »Authentizität« zugesprochen, während die Werke von sogenannte »akademischen« afrikanischen Künstler:innen als sekundäre Nachahmungen westlicher Kunst abgewertet wurden. Ähnlich wie bei den CATPC-Mitgliedern kann angenommen werden, dass den Beteiligten ihre Rolle als Künstler:innen (wie historisch im Kunstfeld tradiert) von außen zugeschrieben wurde. Das kuratorische Team von *Magiciens de la terre* lud »Handwerker:innen« und andere Kulturarbeiter:innen ein, ihre in einen spezifischen kulturellen Kontext eingebetteten Tätigkeiten in ein für sie wohl fremdes Gesellschaftsfeld – das der westlichen zeitgenössischen Kunst – zu transferieren. Die CATPC-Mitglieder hingegen wurden im Rahmen des Kunstprojekts IHA angeworben und mittels Workshops mit moderner

und zeitgenössischer Kunst bekannt gemacht, um ihre Arbeiten später in internationalen Kunstinstitutionen auszustellen. So zeigten Erstere ihre Praktiken und ihr damit einhergehendes Können in einem für sie fremden Kontext, während Letztere ein neues Handwerk erlernten, um damit in einem für sie ebenfalls fremden Kontext aufzutreten. Sowohl *Magiciens de la terre* als auch das IHA versuchen neue Perspektiven und Formen der Artikulation sichtbar zu machen, marginalisieren aber zugleich (wahrscheinlich unbewusst) die Rolle Afrikas in der zeitgenössischen Kunst, indem sie afrikanische Perspektiven, die sich als Teil des zeitgenössischen Diskurses und Kunstfeldes verstehen, nicht berücksichtigen.²²⁶ So werden die Werke der afrikanischen Künstler:innen als etwas markiert, das aus einem anderen kulturellen und sozialen System stammt, das vermeintlich von außerhalb der zivilisierten westlichen Sphäre kommt. Dadurch, dass die jeweils beteiligten afrikanischen Künstler:innen sich zum ersten Mal im Feld der Kunst artikulieren, sind ihre Stimmen (noch) nicht durch das Valorisierungssystem des Kunstfeldes anerkannt und besitzen deshalb (noch) keine Autorität zur Kritik. Beim IHA übernimmt Martens diese Rolle, indem er das Projekt als kritischen Beitrag zum Diskurs, inwiefern Kunst Kritik artikulieren kann, kommuniziert und vermittelt.

Die meisten der für die Ausstellungen produzierten Skulpturen des CATPC thematisieren auf figurative Weise Aspekte des Lebens in der DR Kongo. Die Skulpturen stellen Selbstporträts oder symbolische Figuren aus der Erinnerung dar und erzählen Geschichten, die als Metaphern für die Lebensrealität in der DR Kongo gelesen werden können. Die Skulptur von Cedrick Tamassala, *How My Grandfather Survived* (2015), zeigt beispielsweise einen Priester, der einem Jungen ein Buch zeigt. Auf den aufgeschlagenen Seiten ist der Satz »Selig sind die Armen« zu lesen, der sich auf die Rolle der Priester in den ehemals kolonisierten Gebieten bezieht. Diese bedienten sich christlicher Ideale, um den Kolonisierten zu vermitteln, dass es im Leben nicht darum

226 Wobei akademisch ausgebildete Künstler:innen am IHA durchaus beteiligt sind, sie unterrichten beispielsweise in den Workshops, nehmen an Residenzen vor Ort oder an vom IHA organisierten Tagungen teil. Ihre Perspektive spielt im Rahmen des Projekts also durchaus eine Rolle, aber ihre Arbeiten werden in den Ausstellungen nicht gezeigt. Mehr zur konkreten Zusammenarbeit innerhalb des IHA im Kapitel »Partizipation«, S. 209ff.

gehe, Geld und Macht zu erlangen, während die Ansässigen von den Kolonialbehörden zu Zwangsarbeit genötigt wurden. Jérémie Mabialas und Djonga Bismars Skulptur *The Art Collector* (2014) wiederum stellt einen Mann im Anzug dar, der auf einer rankenumwobenen Kiste sitzt und deren Inhalt beschützt. Thomas Lebas Skulptur *Poisonous Miracle* (2015) stellt ein Chamäleon dar, das sich mit seinen Zähnen im Fuß einer Frau festbeißt. Die Skulptur ist gemäß Leba als Metapher für den wirtschaftlichen Wandel zu verstehen, der im Zuge der belgischen Kolonialherrschaft Einzug hielt. Die Skulpturen werden im Rahmen der Ausstellungen auf Sockeln im kunsttypischen Setting des White Cube präsentiert, und es ist anzunehmen, dass Martens diese Art der Präsentation forciert, da die einzelnen CATPC-Mitglieder gewöhnlich nicht an die Orte der Präsentation reisen können. Zudem wird die ästhetische Erscheinung der Skulpturen durch die Tatsache, dass die ursprünglichen Lehm-skulpturen in einem von Martens konzipierten Prozess zu Schokoladenskulpturen transformiert wurden, bestimmt. So werden die individuellen Stimmen der einzelnen Künstler:innen durch die Materialtransformation zu einem kollektiven Bild zusammengeführt. Die mögliche Essbarkeit der Schokolade impliziert, dass der/die Käufer:in sowohl die afrikanische Schokolade als auch die damit einhergehende Arbeit und in einem weitesten Sinne die jeweiligen Hersteller:innen vertilgen kann, da es sich bei den Skulpturen ja teilweise um Selbstdarstellungen handelt.

Die Künstler:innen des CATPC haben keine akademische Kunstausbildung, und die figurativen Skulpturen schließen in ihrer Formsprache nicht an einen kunstinternen Diskurs über das Medium der Skulptur an. Vielmehr bemühen sich die CATPC-Mitglieder, ihre Figuren möglichst so auszugestalten, dass sie die gewünschte Aussage am direktesten vermitteln können. So ist es bezeichnend, dass die meisten Rezensionen der Ausstellung nicht auf die spezifischen ästhetischen Qualitäten der Skulpturen eingehen und diese in den kunsthistorischen Diskurs einordnen, sondern sich vielmehr auf die Kritik am Künstler Martens und die Beschreibung des Projektes IHA fokussieren.²²⁷ Die Figuren treten als Vermittler:innen für Martens' Projekt in der DR Kongo

227 Vgl. u.a. Ziherl 2015; Stange 2015; Reichert 2015; Demos 2015; Boucher 2016.

im Kunstkontext auf und verweisen auf den für das Publikum nicht sichtbaren, anderswo stattfindenden langfristigen Prozess des Projektes. In mehreren Ausstellungen wird das IHA mittels der Präsentation der Schokoladenskulpturen vorgestellt und dabei dem Künstler Martens (und nicht dem CATPC-Kollektiv) zugeschrieben, und die Skulpturen werden durch vermittelndes Material zum Projekt IHA ergänzt. Offen bleibt die Frage, ob die Skulpturen auch ohne ihre Funktion innerhalb Martens' Projekt und dessen Stellung innerhalb des Kunstfeldes auf diese Art und Weise in renommierten Kunstorten ausgestellt würden.

Sowohl das IHA als auch die Lubumbashi Biennale streben eine Erweiterung des Kunstfeldes an. Beide Projekte verfolgen das Anliegen, die DR Kongo als internationalen Kunstschauplatz zu positionieren. Doch was sind die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede in den Perspektiven und den Strategien, mit denen dieses Anliegen umgesetzt wird? Die Lubumbashi Biennale wie auch Martens' IHA arbeiten teilweise mit den gleichen institutionellen Formaten: Beide Organisationen betreiben Ausbildungsprogramme für lokale Künstler:innen und Ausstellungsräume in der DR Kongo, und beide haben ein Residenzprogramm, das internationale, im Kunstfeld bereits etablierte Künstler:innen vor Ort bringen soll. Trotzdem gibt es bezeichnende Unterschiede.

Das IHA ist ein Projekt, dass ›top-down‹ von einem holländischen Künstler konzipiert und initiiert wurde. Die künstlerische Produktion vor Ort erfolgt im Rahmen einer Kooperation mit lokalen Palmöl-Plantagenarbeiter:innen, Kleinbäuer:innen und Handwerker:innen, die nur in einzelnen Fällen bereits vor Martens' Ankunft eine künstlerische Tätigkeit verfolgten und deren Interesse an der Mitarbeit beim Projekt wahrscheinlich erst einmal durch ökonomische Faktoren ausgelöst wurde. Die im Rahmen der Workshops erarbeiteten Lehmskulpturen richten sich eindeutig an das westliche Kunstpublikum außerhalb der DR Kongo; davon zeugt unter anderem ihre aufwendige Transformation in Schokoladenskulpturen. Die Erzählung, die das IHA begleitet, basiert auf der konzeptionellen Setzung, den Kongo als das ›Andere‹ zu denken. Das wird durch Martens' Vermittlung des Projekts innerhalb des Kunstfeldes dann deutlich, wenn er sich, wie anfangs erwähnt, auf Afrika als das ›Andere‹

bezieht. So wird deutlich sichtbar gemacht, wer und was nicht dem Feld der zeitgenössischen Kunst angehört. Diese symbolische Bewusstmachung von Ausschluss- und Verdrängungsmechanismen stellt die im Kunstfeld wirksamen Ökonomien und kanonischen Narrationen infrage und kritisiert sie.

Die Lubumbashi Biennale hingegen ist ein »bottom-up«-Projekt, initiiert von lokal ansässigen Künstler:innen und Kulturschaffenden mit dem Anliegen, ihre eigene Community zu unterstützen und ihr mittels Biennale eine Sichtbarkeit im Feld der Kunst zu erschaffen. Die am Ausbildungsprogramm Beteiligten definierten sich schon vor ihrer Teilnahme als Künstler:innen. Die Ausstellungen möchten mittels einer Mischung aus lokalen und internationalen gezeigten künstlerischen Positionen, die oftmals eine kritische Perspektive einnehmen, die zeitgenössische Kunst vor Ort fördern und überdies lokal relevante Themen – wie die eigene Geschichte – kritisch bearbeiten. Die Biennale orientiert sich klar an den Mechanismen des Kunstfeldes und versteht sich auch als Teil von ihr. Viele der beteiligten Akteur:innen haben beispielsweise eine westliche akademische Ausbildung oder leben zumindest teilweise auch außerhalb des afrikanischen Kontinents. Ziel ist, Lubumbashi als Kunstort zu etablieren. Wer die künstlerischen Arbeiten sehen will, muss dorthin reisen.

Für Martens muss hingegen von vornherein klar gewesen sein, dass nur wenige Menschen aus dem Kunstfeld die beschwerliche Reise nach Lusanga auf sich nehmen würden, auch nicht jene aus der Hauptstadt Kinshasa, zwei Tagesreisen entfernt. Die Herkunft der Schokoladenskulpturen ist in einem gewissen Sinn metaphorisch, da sie beispielhaft auf etwas Abwesendes verweist, nämlich auf das »Andere«, das sich außerhalb befindet und nicht dazugehört. Dem könnte entgegnet werden, dass doch auch das IHA ein Museum im Kongo errichtete, das vor Ort besucht werden müsse. Aber die Funktion des Museums ist nicht in erster Linie die Förderung und Sichtbarmachung einer bereits bestehenden lokalen Kunstszene, denn eine solche gab es vermutlich vor Martens' Ankunft nicht. Vielmehr kann das Museum als Symbol für das Kunstfeld gelesen werden, das mit seiner Präsenz im Dschungel die Differenz zwischen Lusanga und der westlichen Kunstwelt markiert. Gleichzeitig kann das »Museum im Dschun-

gel als Symbol für die Vision gelesen werden, wie ein tatsächlich globales, dekolonisiertes Kunstfeld aussehen könnte.

Das IHA nutzt die Kontextverschiebung – das Projekt ist im Dschungel, im ehemaligen Zentrum der kolonialen Plantagenwirtschaft, an der Peripherie der Kunstwelt, angesiedelt, nicht in einem urbanen Zentrum des Westens –, um diese zu überspitzen und zu pervertieren, indem es Mechanismen und Zusammenhänge bewusst spiegelt. Anders als bei der Entstehung der ästhetischen Moderne, als Afrika die Rolle einer ethnozentrischen Bestätigung des ›Eigenen‹ im Spiegel des ›Anderen‹ spielte, versucht Martens eine Kritik des ›Eigenen‹ im Spiegel des ›Anderen‹ vorzunehmen: eine selbstreflexive Kritik am Kunstsystem und den damit einhergehenden ökonomischen Verstrickungen. Eine Kritik, die die Verortung in der DR Kongo nutzt, weil dieser Ort die größtmögliche Diskrepanz zu den hippen Kunstzentren wie Berlin, New York oder London aufweist und deshalb die Ausschlussmechanismen und Machtverhältnisse des Kunstfeldes am besten symbolisieren kann. Diese Vorgehensweise ist auf der symbolischen Ebene aber von einer Gegenüberstellung abhängig. Dass diese wiederum so eingängig funktioniert, liegt daran, dass die dabei herangezogenen Bilder auf eine historisch tradierte kolonial geprägte Dichotomie gründen. Parallel dazu thematisiert und kritisiert das IHA die spezifische koloniale Geschichte des DR Kongo und deren Auswirkungen auf die heutige Situation explizit. Diese beiden gleichzeitig zum Tragen kommenden, sich widersprechenden Ebenen machen die Rezeption des IHA kompliziert und komplex.

Die Lubumbashi Biennale hingegen versteht sich selber nicht als das ›Andere‹ innerhalb des Kunstfeldes, sondern möchte Teil davon sein. Das bis heute andauernde Weiterwirken der kolonialen Weltordnung wird dabei nicht ausgeblendet, sondern auf mannigfaltige Weise thematisiert. Die unterschiedlichen Ausstellungsorte der Biennale sind allesamt historische Gebäude mit einer kolonialen Vergangenheit. Es sind geschichtlich geprägte Hüllen, die mit neuen Perspektiven und Inhalten gefüllt werden. Die gezeigten künstlerischen Arbeiten haben den Anspruch, neue, alternative Narrationen sichtbar zu machen. Colard benennt dies in einem Interview mit dem Wunsch, die Kraft des Imaginären zu nutzen, um zu verändern, wie wir über

einen Ort denken. Sie sei daran interessiert, wie wir uns vorstellen, dass wir Veränderungen schaffen können.²²⁸

Martens' IHA wiederum kann als Kritik am Kunstsystem gelesen werden, wobei seiner Kritik – durch die Situierung des Projektes an einem Ort, der das ›Andere‹ symbolisieren soll – das Problem anhaftet, dass Selbstreflexion alleine nicht genügt. Sie mag vielleicht ein erster Schritt für ein verändertes Bewusstsein sein, aber die Tatsache, dass Martens' herangezogene Narration darauf basiert, die DR Kongo als »das ärmste Land der Welt«, das bis heute von den Gräueln der Kolonisation geprägt ist, festzuschreiben, bewirkt, dass die DR Kongo auf ihre Abhängigkeit gegenüber dem Westen reduziert wird und dabei Martens' eurozentristische Perspektive dominant bleibt. Dekolonisation aber muss den Kommentar von außen so inkorporieren, dass es irgendwann kein Außen mehr gibt. Sie benötigt neue Narrationen, die sich den hegemonial etablierten entgegenstellen. Die Lubumbashi Biennale versucht mittels eines Einbezugs vielfältiger Erfahrungen und Perspektiven der (ehemals) Kolonialisierten »eine Umformulierung der Moderne entgegen der hegemonialen westlichen Erzählungen«.²²⁹ Diese Umformulierung geschieht an einem Ort, der sich an der Peripherie des Kunstfeldes befindet und sehr viel weniger Sichtbarkeit innerhalb des Kunstsystems genießt als die Vielzahl von Biennalen in Europa und Amerika.

228 Vgl. Colard, Balogun 2019. 229 Stuart Hall zitiert in Kravagna 2016, S. 67.

Ökonomien

»Das Verhältnis zwischen Symbol- und Marktwert wird in Entsprechung zum Kunst-Markt-Verhältnis als spannungsgeladenes Wechselverhältnis aufgefasst. In der Konsequenz bedeutet dies, dass sich die [...] Diagnose einer weitgehend markthörigen Kunstwelt dahingehend verkompliziert, dass nicht etwa Geld und Markterfolg allein diese Welt regieren. Auch ›Wissen‹ und ›Kritik‹ sind hier gefragt, die ihrerseits marktförmig gemacht werden.«
(Isabelle Graw)

Die Gentrifizierung des Dschungels als Projektziel

Als Renzo Martens beginnt, die Gründung des IHA innerhalb der Kunstwelt mittels Veranstaltungen und Interviews zu kommunizieren, bedient er sich der eingängigen Narration, dass er mit seinem Projekt die »Gentrifizierung des Dschungels« anstrebe. So zeigte er beispielsweise an der 7. Berlin Biennale 2012 unter dem Titel *Gentrification Program* einen Film, der das gerade erst stattgefundene Eröffnungseminar des IHA in Boteka dokumentiert.²³⁰ Eine Rezension, die nach einer Vorstellung des Projekts im Theater HAU erschien, trägt den Untertitel »Der Künstler Renzo Martens erklärte in Berlin, warum er ein kongolesisches Dorf gentrifizieren will«.²³¹ In einem Beitrag im englischen *Guardian* wird Martens als Aufmacher mit »I want to gentrify the jungle« zitiert.²³² Im Artikel veranschaulicht Martens sein Vorhaben mit dem Bild von Cappuccino schlürfenden kongolesischen Künstler:innen, die sich über die neusten Strate-

230 *A Gentrification Program*, Filmvorführung und Gespräch mit Delphine Hesters und Renzo Martens, Kunstwerke Berlin, anlässlich der 7. Berlin Biennale, 30. Juni, 2012, vgl. <https://www.berlinbiennale.de/de/veranstaltungen/1720/a-gentrification-program> (aufgerufen: 28.08.2024).

231 Die Veranstaltung fand anlässlich der Gesprächsreihe *Phantasma und Politik* am 22. Sept. 2013 im Theater HAU in Berlin statt, die Besprechung dazu würde in der Süddeutschen Zeitung veröffentlicht, vgl. Stephan 2013. 232 Renzo Martens zitiert in Jeffries 2014, S. 16.

gien kritischer Kunst unterhalten. Martens' Grundidee für die Konzeption des IHA ist, die ökonomischen Chancen der Gentrifizierung aus den westlichen Service-orientierten Zentren in ein Niedriglohngebiet der DR Kongo zu transferieren, mit dem Ziel, die schlecht bezahlten Plantagenarbeiter:innen in potenziell besser bezahlte Kulturarbeiter:innen zu verwandeln. Wie kann diese offensive Selbstbeschreibung des ›IHA als Gentrifizierungsprogramm‹ gelesen werden, zumal der Begriff seit seinem Auftauchen in den 1960er Jahren gerade in Kunstkreisen eher kritisch diskutiert wird?

Im viel beachteten und bereits 1984 erschienenen Essay *The Fine Art of Gentrification* beschreiben die beiden Autorinnen Rosalyn Deutsche und Cara Gendel Ryan Gentrifizierungsprozesse anhand der Situation in der New Yorker Lower East Side und beleuchten die Rolle, die die Kunst dabei spielt.²³³ Zum Aufsatz motiviert wurden die Autorinnen durch die Eröffnungen von über vierzig Galerien zu Beginn der 1980er Jahre in der Lower East Side, welche bis anhin als Arbeiter:innenviertel gegolten hatte. Deutsche und Ryan beschreiben die Reaktion der Kunstwelt auf diese Entwicklung: Sie werde als neues »Phänomen« enthusiastisch begrüßt, ohne die dahinterliegenden Prozesse zu berücksichtigen. Die Lokalzeitung *Village Voice* beschrieb die neuen Galerien als »Pioniere« und »Helden« der Kunstwelt, die in neue Gebiete (»neo-frontier«) vorstoßen.²³⁴ So würde diese sich neu bildende Szene als Befreiung oder Erneuerung dargestellt, während das umliegende Viertel als »Dschungel« beschrieben werde, in dem nur die Stärksten überlebten – die Künstler:innen werden in diesen Entwicklungen mit Soldat:innen verglichen.²³⁵ Hinter dieser kriegerischen Rhetorik, die die Lower East Side als »abenteuerliches Avantgarde-Setting« beschreibt, erkennen die beiden Autor:innen aber eine andere, »brutalere« Realität, nämlich die Verdrängung der ursprünglichen Bewohnerschaft des Viertels. Sie betonen, dass Gentrifizierungsprozesse nur mittels einer Analyse der ihnen zugrunde liegenden ökonomischen Veränderungen verstanden werden könnten.

233 Vgl. Deutsche, Ryan 1984, insb. S. 91f. 234 Kim Levin, »The Neo-Frontier«, in: Richard Goldstein und Robert Masse: »Heroes and Villians in the Arts«, in: *Village Voice* vom 4. Jan. 1983; zitiert in Deutsche, Ryan 1984, S. 92. 235 Rene Ricard zitiert in Deutsche, Ryan 1984, S. 93.

Zwischen Mitte 1970er und 1980er Jahre entstand in New York fast eine Viertel Million neue Arbeitsplätze im Dienstleistungs- und Finanzsektor, während gleichzeitig über 100'000 Stellen in der Industriearbeit verloren gingen.²³⁶ Diese strukturelle Verschiebungen innerhalb der Beschäftigungsmöglichkeiten von New York waren Ausdruck der weltweiten Transformationen von einer industriellen hin zu einer postindustriellen Gesellschaft. Im Industriesektor wurden viele arbeitslos; gleichzeitig wurden neue, gut qualifizierte Arbeitnehmer:innen aus dem Dienstleistungs- und Finanzsektor in die Stadt gelockt. Während 1929 in den USA noch 59% der Arbeitnehmer:innen im Industriesektor arbeiteten, sank dieser Wert bis 1980 auf weniger als 30%.²³⁷ Die Lower East Side war traditionellerweise Heimat genau dieser Arbeiterklasse, für die es in den 1980er Jahren immer schwieriger wurde, sich den neuen Arbeitsbedingungen anzupassen und deren Auskommen, bedingt durch das Überangebot an Arbeitskräften aus dem Industriesektor, stetig sank. Auch die städtische Politik vernachlässigte die Interessen ihrer zunehmend verarmenden Bevölkerung in der Lower East Side. Deutsche und Ryan beschreiben es folgendermaßen: Mit dem Ziel, Immobilien gewinnbringend zu sanieren oder zu verkaufen, werden Mieter:innen vertrieben, Gebäude aufgegeben und dem Verfall überlassen. Zur Zeit des Erscheinens des Artikels gab es schätzungsweise mindestens 60'000 Obdachlose in New York. Es würden bewusst Strategien der städtischen Vernachlässigung (»strategies of urban neglect«) angewendet, um neuen Wohnraum für Menschen mit gehobenem Einkommen zu schaffen, so Deutsche und Ryan. Solche Umwandlungsprozesse führten schlussendlich zu einer Verbesserung des Gebäudestandes und der Infrastruktur. Dieser in vielen westlichen Städten wirksame Mechanismus hat neben der Erneuerung von städtischem Raum auch immer zur Folge, dass bereits anwesende Bewohner:innen von Verdrängungseffekten betroffen sind.

Deutsche und Ryan erkennen im gleichzeitigen Auftreten der strategischen städtischen Vernachlässigung der Lower East Side und der Entstehung neuer Kunstorte eine zu kritisierende

236 William R. Greer zitiert in Deutsche, Ryan 1984, S. 94. 237 Deutsche, Ryan 1984, S. 94f., S. 96f.

Allianz. Sie schreiben der Kunst die Rolle eines Brandbeschleunigers zu, der die Verdrängungsprozesse mitträgt. Künstler:innen und Galerist:innen würden ihre eigenen Bedürfnisse (z.B. nach günstigem Raum) vor diejenigen der Ansässigen stellen, die wiederum ihrerseits keine andere Wahl hätten, als wegzuziehen. Die neu angesiedelten Galerien und Künstler:innen hätten weiter einen wirtschaftlichen Einfluss auf die Situation vor Ort, und nicht zuletzt nehme die Kunstwelt eine ideologische Funktion ein: Sie entwerfe ein Bild der Nachbarschaft als authentische, aufregende Umgebung und lenke gleichzeitig die Aufmerksamkeit von den zugrunde liegenden sozialen, wirtschaftlichen und politischen Prozessen ab. Gentrifizierung steht für Aufwertungsprozesse in urbanen Gebieten. Die beiden Autorinnen kritisieren insbesondere die Gleichgültigkeit der lokalen Kunstszenen gegenüber den Leidtragenden der Gentrifizierungsprozesse. Sie identifizieren in dieser Leugnung der eigenen Beteiligung den Mythos, der besagt, dass Intellektuelle eine eigene gesellschaftliche Kategorie bilden und autonom und unabhängig von hegemonialen Machtgefügen agieren können.²³⁸

Der 40 Jahre alte Artikel bringt die bis heute relevanten Fragen des Diskurses rund um Gentrifizierung innerhalb des Kunstfeldes auf den Punkt: Für Kulturschaffende ist es – auch vor dem Hintergrund, dass Gentrifizierungsprozesse Ausdruck größerer sozialer oder ökonomischer Transformationen in der Gesellschaft sind, die auch ohne die Beteiligung der Kunst vonstattengehen würden – notwendig, ihre eigene Rolle zu reflektieren und sich zu fragen, inwiefern sie von bestehenden Machtstrukturen profitieren oder diese sogar unterstützen. Andrej Holm fasst 2010 die Ergebnisse aus Studien zum inzwischen breit untersuchten Phänomen der Gentrifizierung folgendermaßen zusammen: Die Förderung von Kultur, Kunst und Kreativität werde als Instrument der Stadtentwicklung gezielt eingesetzt.²³⁹ Ebenso würden statistische Daten belegen, dass es einen Zusammenhang zwischen der Anzahl Künstler:innen in einem Quartier und der dort stattfindenden Gentrifizierung gebe. Die Anwesenheit von Künstler:innen wird, neben beispielsweise Cafés oder Clubs, oft als Indikator für Gentrifizierungsprozesse auf-

238 Ebd., S. 99, S. 102f. 239 Holm 2010, S. 65, S. 68, S. 70–72.

gelistet. Künstler:innen würden dabei gerne als Akteur:innen dargestellt, die entweder verantwortlich für Gentrifizierungsprozesse oder deren Leidtragende seien.

Die sogenannte erste Phase der Gentrifizierung zeichnet sich somit auch durch den Zuzug von Künstler:innen, Student:innen und anderen sogenannte »städtischen Pionier:innen« aus, die von geringen Wohnkosten und Erwartungen von »Selbstentfaltungsmöglichkeiten in einem städtischen Experimentierfeld« angelockt werden. In einer zweiten, darauffolgenden Phase wird das Quartier zunehmend verändert wahrgenommen – als besonderer Ort. Es findet eine symbolische Aufwertung statt, die zu einem neuen Image führt. Holm beschreibt diesen Vorgang als räumliche Aufladung mit kulturellem Kapital, die ortsgebunden ist. Das Quartier verwandelt sich von »einem Container kultureller Aktivitäten in ein eigenständiges kulturelles Objekt«. In der dritten Phase führen diese Prozesse zu steigenden Mieten und Bodenpreisen, was eine Aufwertung der Bausubstanz durch beispielsweise Renovationen oder Neubauten zur Folge hat, und dies lockt wiederum neue einkommensstärkere Schichten in die Nachbarschaft. Allmählich verändert sich die soziale Struktur. Der besondere Ort wird zur exklusiven Lage, kulturelles Kapital transformiert zu ökonomischem Kapital. In der letzten, vierten Phase setzt sich die soziale Aufwertung definitiv durch, die Preise steigen nochmals an. Die neuen Bewohner:innen bringen nicht länger kulturelles Kapital in die Gegend, sondern setzen ihr ökonomisches Kapital gezielt »für den Erwerb des symbolischen Wertes, an einem besonderen Ort und nicht in einer beliebigen Nachbarschaft zu wohnen«, ein.

Die amerikanische Soziologin Sharon Zukin definiert Gentrifizierung als sozialräumlichen Prototyp der postindustriellen Stadtentwicklung und stellt fest, dass sich dabei neue konsumorientierte Räume herausbildeten.²⁴⁰ Ein Großteil der westlichen Bevölkerung bestehe aus ökonomisch abgesicherten Schichten, deren Konsum sich nicht mehr vorwiegend an materiellen Bedürfnissen orientiere, sondern an kulturellen Werten. Diese neuen Konsumpraktiken benötigten konkrete lokale Verankerungen, um als authentisch wahrgenommen zu werden, dies ob-

240 Sharon Zukin zitiert in Holm 2010, S. 67 und 68.

wohl – oder gerade weil – sie zunehmend global übertragbar seien. Kultur diene so als Instrument, um besondere Orte (für den Konsum) zu konstituieren. Zukin erkennt im kulturellen Kapital das Potenzial, auf einer symbolischen Ebene Konsumprozesse und -produkte distinktionsfähig zu machen. »Kulturelles Kapital wird dabei zur konstituierenden Komponente bei der Organisation des gesellschaftlichen hegemonialen Konsums«, so Zukin. Gentrifizierung benennt gemäß diesen Definitionen Konzepte von parallel verlaufenden Aufwertungsprozessen auf sozialer, ökonomischer und symbolischer Ebene: Die bestehende Bewohnerschaft wird durch eine neue, einkommensstärkere verdrängt und ersetzt; die Bodenpreise und damit auch die Mieten steigen, die Infrastruktur und die Bausubstanz verbessern sich, und der Ort wird zunehmend erst als besondere und später als gute Lage wahrgenommen.

Ist es denkbar, solche Aufwertungsprozesse in einem ländlichen Gebiet wie der DR Kongo mittels eines künstlerischen Projekts bewusst in Gang zu setzen? Das IHA wurde vom 11. bis 12. Juni 2012 mit einem internationalen Seminar in Boteka eröffnet.²⁴¹ Unter dem Titel *The Matter of Critique* wurden Künstler:innen, Akademiker:innen und auch Ökonom:innen mit kongolesischen Plantagenarbeiter:innen zusammengebracht, um gemeinsam die Rolle und Möglichkeiten kritisch engagierter Kunst zu diskutieren. Vor Ort sprachen der ins Projekt involvierte kongolesische Biologe und Ökonom René Ngongo, der Geschichtsprofessor Jérôme Mumbanza von der Universität Kinshasa und der Künstler Emmanuel Botalatala, der auf einer Unilever-Plantage aufgewachsen war und später die Möglichkeit hatte, eine Missionsschule zu besuchen; inzwischen arbeitet er als Künstler, ohne jemals eine künstlerische Ausbildung durchlaufen oder von einer lokalen Kunstszene profitiert zu haben. Zu den internationalen Gästen des Seminars gehörten der amerikanische Kunsthistoriker T. J. Demos, der deutsche Philosoph Marcus Steinweg, die deutsche Kunsttheoretikerin Nina

241 Das Eröffnungsseminar, eine Co-Produktion der 7. Berlin Biennale, war Auftakt einer internationalen Konferenzserie unter dem Titel *The Matter of Critique*: Die erste Konferenz fand im Mai 2015 in den Kunst-Werken Berlin statt, die zweite im September desselben Jahrs in Lusanga, die dritte Ausgabe erfolgte vom 22. bis 24. Sept. 2016 ebenfalls in Lusanga und die vierte Ausgabe fand am 29. Jan. 2017 im SculptureCenter in New York statt, vgl. <https://www.humanactivities.org/en/conferences/> (aufgerufen: 28.08.2024).

Möntmann und die belgische Anthropologin Katrien Pype. Per Skype wurden der israelische Architekt Eyal Weizman und als Hauptredner der amerikanische Städtetheoretiker und Ökonom Richard Florida zugeschaltet. Themen waren die Geschichte der Plantagen, Gentrifizierung und die Möglichkeit von Kunst, sich sinnvoll mit den eigenen Bedingungen und dem eigenen Kontext auseinanderzusetzen. Ebenfalls diskutiert wurde die zukünftige Entwicklung des IHA. Das Publikum der zweitägigen Veranstaltung bestand aus ungefähr 200 Menschen aus der lokalen Community, viele davon Plantagenarbeiter:innen, die Martens und sein Team vor Ort eingeladen hatten.

Dem Einbezug von Richard Florida – bekannt für sein 2002 erschienenen Buch *The Rise of the Creative Class* – als Hauptredner wird in der Vermittlung des Projekts in Europa viel symbolischer Wert zugesprochen. Ein Film des Skype-Gesprächs diente als Vermittlungsinstrument, mit dem die Eröffnung des IHA kommuniziert wurde; so wurde er beispielsweise anlässlich der Veranstaltung an der 7. Berlin Biennale gezeigt und auch auf der Projektwebsite aufgeschaltet.²⁴² Er beginnt mit Bildern, die zeigen, wie Stühle für das Seminar herbeigetragen werden, wie Plantagenarbeiter:innen bei ihrer Arbeit unterbrochen werden, um eine Einladung für das Seminar entgegenzunehmen; dann wechselt die Kamera zum Gespräch. Florida erscheint gleichzeitig auf Martens' Laptop und auf einer großen Leinwand, und im Verlauf der Unterhaltung wechselt die Kamera zwischen der Ansicht des Publikums, das aus Plantagenarbeiter:innen besteht, und der Interaktion zwischen Martens und Florida. Die etwa sechs Minuten dauernde Konversation wirkt in ihrer Kürze und der dadurch bedingten Oberflächlichkeit wie ein ironischer Kommentar zu den Anliegen des Projektes. Florida erläutert sein Modell, wonach Kreativität dabei helfe, eine Gemeinschaft weiterzuentwickeln. Es lohne sich, in Kultur zu investieren, denn dies helfe, weiteres Kapital anzulocken und den allgemeinen Lebensstandard zu erhöhen. Die oftmals kritisierten negativen Nebenerscheinungen bei Gentrifizierungsprozessen seien ein Teil der kapitalistischen Entwicklung im sogenannten »creative age«. Und es sei die Aufgabe der Künstler:innen und der Krea-

242 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/opening-seminar-2012/> (aufgerufen: 28.08.2024).

tiven, neue Wege in diesem Kampf zu beschreiten, anstatt sich nur darüber zu beklagen. In diesem Sinne sehe er das IHA als Experiment, auf das die Welt gespannt schaue, denn es brauche neue Modelle, die nicht darauf basierten, die bestehenden Löhne noch weiter zu senken. Seinen Beitrag nutzt Florida zudem, um seine »drei Ts« (Technologie, Talent und Toleranz), als Schlüssel zum Erfolg in Aufwertungsprozessen, zu propagieren. Seine Empfehlung für das anwesende kongolesische Publikum am Schluss des Gesprächs mutet in ihrer Verallgemeinerung zynisch an: »You can be an experiment! The world is very hungry. The world wants a new model that isn't driving wages down, that isn't a race to the bottom. And in the Congo you have the opportunity to show that. In a place that isn't the wealthiest on the planet, a place that has to struggle, you can make a new model.«²⁴³ Wie wichtig Floridas Auftritt für Martens in konzeptueller Hinsicht ist, lässt die Anekdote, die Martens anlässlich eines Vortrags erzählt, erahnen:²⁴⁴ Es sei zu teuer gewesen, Richard Florida für das Eröffnungsseminar in die DR Kongo einzufliegen – dieser verlange ungefähr 80'000 Dollar für einen Auftritt –, deswegen sei er per Satellit zugeschaltet worden. Martens lässt auch durchblicken, dass er sich durchaus darüber bewusst sei, dass Florida in der Kunstwelt eine umstrittene Figur ist. Um dies zu verstehen, lohnt es sich, kurz auf Floridas Thesen einzugehen, die ihn seit Erscheinen seines Buchs international zu einem beliebten Berater für Politik und Unternehmen gemacht haben.

In *The Rise of the Creative Class* definiert Florida die kreative Klasse als Kategorie von Humanressourcen, die Gutverdienende aus allen möglichen Bereichen zusammenfasst.²⁴⁵ Für die Definition, wer dieser Kategorie angehört, zieht der Ökonom das »Standard Occupational Classification (SOC) System« der amerikanischen Regierung heran, ein System von Berufskategorien, das dabei helfen soll, statistische Daten zu erheben.²⁴⁶ Die von Florida definierte kreative Klasse umfasst eine sehr breite Gruppe von sogenannten »kreativen Fachpersonen« aus den Bereichen Wirtschaft, Finanzen, Recht, Gesundheitswesen,

243 Florida zitiert in Brown 2014, S. 28. 244 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 28:43 (inzwischen offline). 245 Vgl. Florida 2002. 246 Vgl. <https://www.bls.gov/soc/> (aufgerufen: 28.08.2024).

usw. Ihre Zugehörigkeit zur kreativen Klasse wird dadurch bestimmt, dass sie in ihrem Beruf mit einem ausgeprägt unabhängigen Urteilsvermögen komplexe Probleme lösen müssen; eine hohe Bildung befähige sie dazu. Innerhalb dieser breit gefassten Kategorie befindet sich ein »superkreativer Kern«, der Personen aus der Wissenschaft, der Technik, aus Architektur und Design, dem Bildungsbereich, der Kunst, aus Musik und Unterhaltung beinhaltet. Die Funktion dieser »Superkreativen« innerhalb des Wirtschaftssystems besteht darin, neue Technologien und/oder neue kreative Inhalte zu schaffen. Bei der Erscheinung des Buches um die Jahrtausendwende sollen laut Florida 30% aller amerikanischen Angestellten der »kreativen Klasse« angehört haben. Kreativität – die Florida generell als die Fähigkeit, sinnvolle, neue Inhalte und Lösungen zu schaffen, definiert – ist für ihn eine Ressource für Politik und Wirtschaft und ein entscheidender Wettbewerbsvorteil.

Martha Rosler, die sich in ihrer künstlerischen Arbeit kritisch mit öffentlichem Raum auseinandersetzt, führt in ihrem Artikel *Culture Class* über die Zusammenhänge von Kultur und Urbanismus das Konzept der »kreativen Klasse« auf den australischen Premierminister Paul Keatings zurück.²⁴⁷ Dieser veröffentlichte 1994 sein politisches Programm der Creative Nation. Darin macht er sich für die Vision einer kulturgeleiteten wirtschaftlichen Zukunft des Landes stark, die durch Investitionen in die Kunst- und Kulturindustrie erreicht werden soll. Des Weiteren listet Rosler auf, dass wenige Jahre später, 1997, der neu gewählte britische Premierminister Tony Blair eine Task Force einsetzte, um die »Kreativwirtschaft« im eigenen Land zu definieren und zu messen, um daraus Erkenntnisse für die Wirtschaft zu generieren. Floridas Theorie eines »Aufstiegs der kreativen Klasse« schließt genau an solche neoliberalen politischen Ideologien an und bietet ihnen Argumente und Werkzeuge für eine Stadt- und Regionalentwicklung, die in der Kreativität eine lukrative Ressource erkennt. Auch der von Rosler zitierte Ökonom Edward Glaeser, der Sympathien für Floridas These hegt, muss eingestehen, dass es keinen nachweisbaren statistischen Zusammenhang zwischen der von Florida definierten »kreati-

247 Andrew Ross zitiert Rosler 2011, S. 4.

ven Klasse« und Städtewachstum gebe; der einzige nachweisbare Indikator für Wachstum sei ein zunehmendes Bildungsniveau.²⁴⁸ Und so ist es nicht erstaunlich, dass Rosler in ihrer Analyse moniert, Florida definiere die »kreative Klasse« als ein rein wirtschaftliches Instrument, das Wachstum generieren soll, während er ihr emanzipatorisches Potenzial (»potential for human liberation«) völlig vernachlässige.²⁴⁹ Aber gerade in der Stadtentwicklung seien gemeinsame Aushandlungsprozesse wichtig. Auch der Soziologe Andrew Ross kritisiert die bei der Herausbildung des Begriffs »kreative Klasse« elementare Vorstellung von Kreativität als Perpetuum Mobile, das aus sich selbst heraus, ganz unaufgefordert, ohne Kosten, ständig Innovation schafft.²⁵⁰ So entwirft Martens' Hauptredner Florida ein binäres Bild von Gewinner:innen und Verlierer:innen, von Kreativen auf der einen Seite und solchen, die es nicht sind, auf der anderen. Die Möglichkeit von Handlungsfähigkeit situiert er einzig in der Kategorie der Lohnarbeit. Ebenso wenig interessieren ihn mögliche unterschiedliche Interessen innerhalb einzelner Kategorien, und auch mit bestehenden Diskursen rund um Stadtentwicklungsprozesse setzt er sich nicht auseinander. So ignoriert Florida in seinem Buch beispielsweise die Erkenntnisse des Sozialtheoretikers David Harvey, der geographische Analysen von sozialer Gerechtigkeit bei der Entwicklung urbaner Räume untersucht und der unter dem Begriff »Recht auf Stadt« Ausgrenzungsmechanismen aufzeigt.²⁵¹ Für Florida ist der durch Gentrifizierungsprozesse verursachte soziale Wandel eine unvermeidliche Tatsache, wobei er die Arbeiter:innenklasse und arme Menschen bereits als abgehängt versteht und sich nicht weiter für sie interessiert.

Ich gehe davon aus, dass die Einladung Floridas als Hauptredner – für ungefähr sechs Minuten – weniger auf dem Interesse an dessen analytischen Fähigkeiten beruhte, sondern wohl mehr mit der Banalität und der damit einhergehenden Eingängigkeit seiner Theorie und seinem Bekanntheitsgrad zusammenhing. Der Name Richard Florida und seine Theorie der »kreativen

248 Edward Glaeser zitiert ebd., S. 7. 249 Ebd., S. 1. 250 Andrew Ross zitiert in Rosler 2011, S. 4.

251 Der Begriff »Recht auf Stadt« (»Le droit à la ville«) geht auf den französischen Soziologen und Philosophen Henri Lefebvre zurück, dieser veröffentlichte 1968 das gleichnamige Buch; Rosler 2011, S. 6.

Klasse« stellt gerade für informierte Menschen aus dem künstlerischen Feld eine Provokation dar. Und so dient der Beitrag und dessen Aufzeichnung als prägnantes Bild, das die These einer »Gentrifizierung des Dschungels« quasi akademisch untermauert und durch seine einfache ›Konsumierbarkeit‹ gleichzeitig pointiert vermittelt. Die Einsetzung Floridas als Hauptredner lese ich als eine bewusste, strategische Setzung Martens', Aufmerksamkeit und Empörung zu provozieren. Und auch wenn Martens' Vorhaben eine denkbar schwierige Ausgangslage hat und es zudem schwer vorstellbar ist, dass eine einzige Person einen solch komplexen und umfassenden Transformationsprozess wie die Gentrifizierung auslösen kann, scheint es trotzdem angemessen, die Behauptung ernst zu nehmen – dies alleine vor dem Hintergrund, dass das IHA seit seiner Eröffnung im Jahr 2012 durch die ständige Beteiligung mehrerer Dutzend Menschen vorangetrieben wird.

Das IHA als Kapitalproduzentin

Ausgehend von Holms Definition der Gentrifizierung als symbolische, materielle und sozialstrukturelle Aufwertung von städtischen Gebieten, bei der die bisherige Bewohnerschaft durch statushöhere Gruppen ersetzt wird, stellt sich die Frage, ob ein solcher Prozess rein theoretisch am heutigen Standort des IHA überhaupt möglich ist.²⁵² Gibt es Parallelen zwischen der Lower East Side in den 1980er Jahren und der heutigen Situation in Lusanga – abgesehen von der Tatsache, dass die Lower East Side vor ihrer Aufwertung gerne mit einem ›Dschungel‹ verglichen wurde? Eine Gemeinsamkeit ist, dass beide Orte von sich verändernden Produktions- und Arbeitsprozessen geprägt waren beziehungsweise sind: Während die Lower East Side im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Heimat von Fabrikarbeiter:innen war, die im Laufe einer grundlegenden globalen Arbeitstransformation hin zu einer postindustriellen Gesellschaft nicht länger benötigt wurden, sind sowohl Boteka als auch Lusanga bis heute von der kolonialen Plantagenwirt-

²⁵² Holm 2010, S. 67.

schaft geprägt, von den negativen Auswirkungen eines größeren globalen Strukturwandels betroffen und ihre Bewohner:innen verarmt.²⁵³

Lusanga, ehemals Leverville genannt, war während der Kolonialzeit ein Handelszentrum und der Standort der Huileries du Congo Belge (HCB). Dort befand sich die Hälfte der Fabriken der Briten James und William Lever, die 1911 dank eines Vertrags mit der belgischen Kolonialbehörde die Erlaubnis erhielten, auf fünf Gebieten in den kongolesischen Wäldern exklusiv Palmöl für die europäischen Märkte zu produzieren.²⁵⁴ Lusanga ist bis heute geprägt von der Entstehung des Großkonzerns Unilever, der aktuell einer der weltweit führenden Hersteller von Verbrauchsgütern ist. Die Geschichte des Unternehmens ist eng verstrickt mit dem kolonialen Erbe Belgiens, was eine bedeutende Rolle für die konzeptionelle Positionierung des IHA spielt. Unilevers historische Involviertheit in die DR Kongo – aber auch das heutige kulturelle Engagement der Firma – hat Martens strategisch als wiederkehrende Erzählung benutzt, um seinem Anliegen, die lokalen Verhältnisse zu verbessern, den Anschein zu geben, es handle sich auch um eine (symbolische) Wiedergutmachung der historischen Gräueltaten des Kolonialismus.

Die Kolonialgeschichte der heutigen DR Kongo ist geprägt von imperialen Fantasien und der damit einhergehenden Gewalt. Nach der Unabhängigkeit Belgiens (1830) setzte König Leopold II. die bereits bestehenden Anstrengungen zur Erschließung neuer Handelskolonien fort. Mit großem Interesse verfolgte er die Entdeckungsreisen der Menschen, die das afrikanische Landesinnere südlich der Sahara erforschten. Da er aber im neuen Staat nur eine beschränkte Macht besaß und die belgische Regierung keine ökonomischen Risiken mit neuen Eroberungen eingehen wollte, musste Leopold zu anderen Mitteln greifen, um Zugang zu neuen Märkten und Rohstoffen in Afrika zu bekommen. So organisierte er eine internationale Konferenz (sic!) in Brüssel (12. bis 14. September 1876), die sich gegen den Sklavenhandel aussprach und für eine Erforschung des Kongos plädierte. Ziel sei die Zivilisierung des afrikanischen Landes, um so Fortschritt im ›westlichen‹ Sinne zu ermöglichen. Im Anschluss

253 Zur Geschichte Botekas vgl. Kapitel »Repräsentation«, S. 45f. 254 Vgl. Hartmann 2015.

an die Konferenz gründete König Leopold II. die Association internationale africaine, eine Gesellschaft, die seine geplanten humanitären und wissenschaftlichen Projekte in Afrika koordinieren sollte. Als Erstes beauftragte er den britisch-amerikanischen Forschungsreisenden Henry Morton Stanley damit, eine Eisenbahnlinie von der Küste, wo der Fluss Kongo in den Atlantik mündet, entlang der Kongofälle bis nach Stanley Pool (heute Pool Malebo) zu bauen, um dort Zugang zum Kongofluss zu erhalten und diesen schiffbar zu machen. Entlang der Route errichtete Stanley Handelsstationen, darunter auch Léopoldville (heute Kinshasa). Um dieses Vorhaben umzusetzen, zwangsrekrutierte er die Einheimischen, nachdem er ihnen unter Einsatz von Gewalt Kaufverträge vorgelegt hatte, die sie nicht lesen konnten und die die Übergabe des Landes entlang des Flusses, inklusive der Verfügungsgewalt über die Arbeitskräfte der ansässigen Bewohner:innen, regelten. So entstand gewaltsam, unter dem Deckmantel eines vermeintlich philanthropischen Anliegens, eine belgische Kolonie, ohne jegliches politisches Recht für die Einheimischen. Formell wurde das Land mit Hilfe der Association internationale africaine, dessen Vorsitz König Leopold II. innehatte, zu einem privaten Freistaat (État indépendant du Congo). 1884/85 erhielt dieser Kongo-Freistaat an der vom deutschen Reichskanzlers Bismarck initiierten Kongo-Konferenz (auch Westafrika-Konferenz genannt) in Berlin – veranstaltet zum Zweck, den Handel entlang den Flüssen Kongo und Niger zu regeln – einen internationalen Rechtsstatus. So gelangte das Gebiet des heutigen Staates DR Kongo 1885 unter belgische Kolonialherrschaft.

1911 verteilte König Leopold II. Abholzkonzessionen, inklusive Lizenz zur Vertreibung, Versklavung und Ausrottung der ansässigen Menschen. Davor lebte die lokale Bevölkerung in Gemeinschaften, denen das gesamte Land gehörte – jede:r konnte davon profitieren, die Gemeinschaften wurden von Stammesführern regiert. Mit ebendiesen Führern handelten die Europäer Verträge aus, die es ihnen erlaubten, Rohstoffe abzubauen. Firmen wie diejenige der Lever-Brüder – später Unilever – versklavten dafür die Einheimischen. Aus ehemals locker angeordneten Hainen mit Ölpalmen entstanden durch die Abholzung anderer Pflanzen zunehmend monokulturelle Palmölplantagen, wodurch die

traditionellen Agrarpraktiken der lokalen Bevölkerung eingedämmt wurden. Huilleries du Congo Belge (HCB) wurde 1911 von den Lever Brothers gegründet, um Palmöl für ihre Port Sunlight Soap Fabrik in der Nähe von Liverpool zu produzieren. Das Zentrum für den Handel und die Ölfabrik lagen in Lusanga, das die Brüder in »Leverville« umbenannten, und so hieß die Stadt bis Ende der Kolonialzeit. 1930 fusionierte Lever Brother Ltd mit der holländischen Firma Margarine Unie – so entstand die heutige Unilever. Bis zur Unabhängigkeit 1960 war Lusanga ein belebtes regionales Handelszentrum, und Belgisch-Kongo galt als Palmölzentrum der Welt. HCB besaß 1960 in einem Umkreis von 120 Kilometern 20 Fabriken und Mühlen, die vor Ort Palmöl produzierten, und war Arbeitgeberin von ca. 60'000 Personen.²⁵⁵ Die Mühle lieferte rund um die Uhr Strom, und der Reichtum des Unternehmens war für alle sichtbar. 1966 musste sich die Firma, die bis anhin von der kolonialen Besatzungsmacht profitiert hatte, neuen Umständen anpassen: Sie wurde, nach der von Mobutu veranlassten Umbenennung des Staates in Zaïre, zu Plantations Lever au Zaïre (PLZ) umbenannt. Die PLZ schrumpfte und bewirtschaftete in den 1970er Jahren nur noch elf Plantagen auf einer Fläche von ungefähr 200'000 Hektaren, war aber immer noch die zweitgrößte Palmölproduzentin weltweit. Das Geschäft litt später unter den beiden Kongo-Kriegen (1996/97 und 1998 bis 2003), die zur Folge hatten, dass die Palmölproduktion einbrach und keine Investitionen mehr getätigt wurden. Das Produktionsniveau der Plantagen sank immer tiefer, und als Folge davon wurden diese vom internationalen Hauptsitz entkoppelt. Heute haben sich wirtschaftliche Tätigkeiten in das 750 Kilometer entfernte Kikwit verschoben, wo eine direkte Straßenverbindung zu Kinshasa besteht – das ehemalige Handelszentrum Lusanga aber liegt in Ruinen.

Dieser kurze geschichtliche Abriss zeigt, dass es zwischen dem New York der 1980er Jahre und Lusanga durchaus Parallelen gibt: In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelte sich New York zu einem Industrie- und Handelszentrum. Die Wirtschaftskrise in den 1930er Jahren traf die Stadt hart. Und nach dem Zweiten Weltkrieg begann die städtische Mittelschicht in

255 Koster 2016, S. 279.

die Vororte abzuwandern, während sich gleichzeitig die traditionelle Industrie aus der Stadt zurückzog. Dies hatte verminderte Steuereinnahmen zur Folge und führte u.a. zur zuvor geschilderten desolaten Lage Anfang der 1980er Jahre in der Lower East Side. Sowohl New York als auch Lusanga florierten als Industrie- und Handelsschauplätze, bevor eine veränderte globale Ökonomie der jeweiligen Wirtschaft zusetzte. Trotzdem sind die Unterschiede zwischen den beiden Städten wahrscheinlich weitaus bestimmender als die Gemeinsamkeiten: Während New York zwischen den 1970er und 1990er Jahren eine heruntergekommene Stadt mit viel Armut und Gewalt war, ist sie in der Zwischenzeit wieder zu einem der bedeutendsten Wirtschaftsräume der Welt geworden. In Lusanga hingegen ist die Situation schwierig geblieben. Die durch Armut und fehlende Infrastruktur geprägten Lebensumstände der Plantagenarbeiter:innen und deren Familien wurde von Martens in *Enjoy Poverty III* sehr direkt aufgezeigt. In Interviews kommuniziert Martens unterschiedliche Informationen zu den Verdiensten auf den Plantagen; gemäß seinen Angaben beträgt der durchschnittliche Monatslohn einer: Plantagenarbeiter:in zwischen 13 und 240 Dollar.²⁵⁶ Der wohl größte und offensichtlichste Unterschied zwischen den Städten aber ist die Tatsache, dass New York eine weltberühmte Millionenstadt innerhalb der Weltmacht USA ist, während Lusanga außerhalb der DR Kongo den meisten Menschen kein Begriff ist und die DR Kongo selber zu den ärmsten Ländern der Welt zählt.²⁵⁷ Auch die Erreichbarkeit lässt zu wünschen übrig: Wer nach Lusanga reisen will, muss entweder eine zehnstündige Autofahrt oder den zweistündigen, zwei Mal wöchentlich stattfindenden Inlandflug mit einem Kleinflugzeug auf sich nehmen. Gentrifizierung war im New York der 1980er möglich, weil durch den wirtschaftlichen Strukturwandel nicht nur Stellen verloren gingen, sondern gleichzeitig neue Stellen im Dienstleistungs- und Wissenssektor entstanden; es gab also Gründe, nach New York zu ziehen. In Lusanga hingegen sind nach dem Niedergang der Palmölindustrie keine neuen Beschäftigungsmöglichkeiten entstanden.

256 Martens zitiert in Charlesworth 2015, S. 86 und Martens zitiert in Demos 2015, S. 86.

257 Vgl. Kapitel »Repräsentation«, S. 43f.

Es bleibt die Frage offen, ob die kulturellen Aktivitäten des IHA genügend symbolisches Kapital produzieren, um den Ort langfristig aufzuwerten und ihm ein neues Image zu geben, ihn zu einem besonderen Ort zu machen, der auch besucht werden will. Kann eine solche positive Aufwertung an einem Ort ohne urbanes Umfeld, ohne weitere Anwesenheitsmotive der üblicherweise beteiligten Akteur:innen (Personen mit einem hohen kulturellen Kapital, die nach günstigem Wohnraum und Raum zur Entfaltung suchen) alleine durch die isolierte Ansiedlung eines Kunstprojektes erzeugt werden? Wohl kaum. Vielleicht ist die Forderung nach der Gentrifizierung des Dschungels aber gar nicht wörtlich zu verstehen, sondern beabsichtigt vielmehr die absurde Symbolik des Bildes, die ein solcher kreativer Hub mitten im Dschungel ausstrahlt.

Symbolische Güter als Ware: eine neue »inklusive« Wertschöpfungskette

So unwahrscheinlich eine Gentrifizierung vor Ort auch ist, betätigen sich seit der Gründung des Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise (CATPC) im August 2014 rund ein Dutzend Frauen und Männer – alle Mitglieder des CATPC – künstlerisch.²⁵⁸ Sie lernen gemeinsam in Workshops, wie sie ihre Erfahrungen, Ansichten, Ängste und Hoffnungen mit künstlerischen Mitteln verarbeiten und ausdrücken können. Sie gestalten Skulpturen aus Lehm, welche nach einem Transformationsprozess als Schokoladenskulpturen in Ausstellungen in der westlichen Welt landen. Diese Tätigkeiten haben das Ziel, eine neue Wertschöpfungskette (»value chain«) zu schaffen, die den CATPC-Mitgliedern ökonomischen Gewinn bringt, welchen sie wiederum in Landkauf investieren können. Dafür muss die »Ware« Kunst produziert werden, um danach gewinnbringend auf dem Kunstmarkt verkauft werden zu können. Die Programmatik des Projektes sieht vor, dass Plantagenarbeiter:innen durch Martens' Vermittlung zu aktiven Akteur:innen im Kunst-

258 Vgl. <https://catpc.org/about/> (aufgerufen: 28.08.2024); mehr zur Zusammenarbeit des CATPC im Kapitel »Partizipation«, S. 209ff.

feld werden. In einem Vortrag meint Martens dazu, die CATPC-Mitglieder nähmen sozusagen seinen Platz als mittelständischer weißer europäischer Künstler ein. Durch ihn würden die von Armut betroffenen Menschen aus der DR Kongo eine Sprecher:innenposition im Feld erhalten und damit die Möglichkeit, mit künstlerischen Mitteln ihre Erfahrungen zu vermitteln.²⁵⁹ Der Slogan, den Dschungel zu gentrifizieren, könnte demnach von Martens bewusst strategisch eingesetzt worden sein, um seinem Kunstprojekt die nötige Aufmerksamkeit zu verschaffen, die den Beteiligten wiederum einen Zugang zum künstlerischen Feld ermöglichen kann. Um diese Zielsetzung nur ansatzweise zu erreichen, ist es unabdingbar, die Mechanismen und Regeln des Kunstfeldes, insbesondere des Kunstmarktes, zu verstehen und in gewissem Sinne auch zu wissen, wie sie zu manipulieren sind. Wie lauten die Regeln des Feldes, in dem sich Martens und seine kongolesische Kollaborateur:innen bewegen?

Seit Beginn der Moderne, dem Übergang von einem feudalistischen zu einem bürgerlichen Gesellschaftsmodell, haben sich die Bedingungen der Kunstproduktion und die damit einhergehenden Ökonomien grundlegend verändert: weg von einer Auftragskunst für die Kirche, den Adel oder den Staat hin zu Autonomie und Selbstständigkeit. Ansgar Schnurr und Jana Tiborea beschreiben das dabei entstehende kunstphilosophische Paradigma, auf die ästhetische Theorie von Adorno rekurrierend, folgendermaßen: Kunst habe sich fortan in »einem spezifisch reflexiven Verhältnis zur Welt [zu] befinden. [...] Gemäß diesem allgegenwertigen Selbstverständnis [...] habe sie die Welt zu spiegeln, zu befragen, zu verdichten oder zu kontrastieren; sie solle und könne aber nicht wie andere Dinge fraglos und ohne Bezug sein, sondern soll sich stets in Distanzverhältnissen zur Welt bewegen.«²⁶⁰ Kunst dient fortan als Spiegel gesellschaftlicher Verhandlungen und wird durch die entsprechenden (öffentlichen) Kunstinstitutionen oder durch private Sammler:innen gefördert und finanziert. Die modernistische Vorstellung besagt: Kunst hat sich selbst ihr eigener Auftrag zu sein: säkular, frei, utopisch und fortschrittlich. Die Vorstel-

259 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 28:43 (inzwischen offline). 260 Schnurr, Tiborea 2021, S. 93.

lung, Kunst sei autonom, verliert dann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts langsam an Bedeutung. Begleitet wird diese Entwicklung von einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Alltagskulturen, mit der sich ausbreitenden Konsumkultur und der Werbung. So entsteht ein breites, durch die Massenmedien befördertes gesellschaftliches Interesse an zeitgenössischer Kunst. Gleichzeitig expandiert das Kunstfeld: Es entstehen private und öffentliche Institutionen, die zeitgenössische Kunst zeigen, zudem werden zahlreiche Biennalen und Messen gegründet. Künstler:innen profitieren von neu lancierten Kunstpreisen, Auszeichnungen und Stipendien; Museumsbesuche entwickeln sich zu einem Massenphänomen. Die Publikation *Kunst und Kapital* zeigt diese Tendenzen anhand der Anzahl der Museumsbesuche auf:²⁶¹ Während in den USA 1982 10 Millionen Museumsbesucher:innen gezählt wurden, stieg diese Zahl bis 2002 auf 52 Millionen – mehr als eine Ver fünffachung in 20 Jahren.²⁶² Für den Anstieg verantwortlich gemacht werden auf der einen Seite ein allgemein höheres Bildungsniveau, auf der anderen Seite ein verändertes Angebot seitens der Museen, wie beispielsweise Blockbuster-Ausstellungen.

Parallel zu dieser Entwicklung und dem damit einhergehenden Wandel der Institutionen im Kunstfeld expandiert der Kunstmarkt: Ein Markt moderner Prägung ist im Kunstfeld angekommen und drängt die Tauschprozesse des alten Kunstsystems zunehmend in den Hintergrund. Auch innerhalb des Ausstellungsbetriebs wächst die Orientierung am Markt. Die Studie *Das Kunstfeld*, welche die Akteur:innen und Institutionen der zeitgenössischen Kunst untersucht, beschreibt diesen Vorgang folgendermaßen: Die Ausweitung des ökonomischen Systems auf das Kunstfeld bewirkt Strukturveränderungen und verdrängt bestehende Handlungslogiken.²⁶³ Eine Ökonomisierung zeichnet sich beispielsweise durch die zunehmende Bedeutung der Gewinnmaximierung aus. Diese treibt Rationalisierungsprozesse voran, die eine betriebswirtschaftliche Zuordnung des Kunsthandels zur Folge haben. Gegenwartskunst etabliert sich als Investitions-, Anlage- und Spekulationsobjekt

261 Die Publikation präsentiert die Ergebnisse eines Forschungsprojekts, das anhand einer Feldstudie zur Art Basel versucht, die zeitgenössische Kunstwelt zu beschreiben. Vgl. Schultheis u.a. 2015. 262 Ebd., S. 196. 263 Munder, Wuggenig 2012, S. 189.

und verleiht einer globalen Elite an der Schnittstelle von Kunst und Geld Sichtbarkeit. Damit einher geht ein globaler Kampf um gesellschaftliche Anerkennung in einer schmalen sozialen Schicht.²⁶⁴ Das zunehmende Interesse an Kunst als Ware bildet sich in der Vervielfachung der Zahl der Sammler:innen seit den 1990er Jahren ab. Das Wachstum des Kunstmarktes ist gemäß der Kunstfeldstudie unter anderem dem zunehmenden Interesse der oberen sozialen Schichten nicht-westlicher Länder an zeitgenössischer Kunst und den damit einhergehenden erhöhten Geldflüssen zu verdanken.²⁶⁵ Das vom Markt geprägte Segment des Kunstfeldes erfährt eine räumliche und zeitliche Durchstrukturierung, die zu einer immer engeren Abfolge von Kunstmessen mit den immer gleichen teilnehmenden Galerien führt. Als punktuell stattfindende Großmärkte ziehen diese als Events organisierten Verkaufsmessen immer mehr Aufmerksamkeit auf sich, auch mittels der medialen Berichterstattung. Diese Ausweitung des ökonomischen Systems und die damit einhergehenden Strukturveränderungen im Kunstfeld haben zwar durchaus Einfluss auf künstlerische Praktiken, doch Isabelle Graw argumentiert in ihrem Buch *Der große Preis*, dass Kunst und der Markt zwar grundsätzlich aufeinander verweisen, ohne jedoch miteinander identisch zu sein. Die Kunstproduktion entziehe sich zwar den Zwängen des Markts, trotzdem sei ihre Bewertung vermehrt von ihrem Markterfolg beeinflusst. In diesem Wechselverhältnis erkennt Graw ein weiteres Indiz für die zunehmende Durchdringung sämtlicher gesellschaftlichen Bereiche durch ökonomische Prinzipien. Bei der Kunst handelt es sich dabei um ein prototypisches, durch Wissen geprägtes Feld, in dem Wissen und auch Kritik eine herausragende Rolle spielen.²⁶⁶

Die Funktionsweise des Kunstmarkts wird unterschiedlich charakterisiert. Graw nennt ihn eine »informelle Ökonomie«, die geprägt sei durch »persönliche Absprachen, ungeschriebene Gesetze und beiläufige Unterhaltungen«.²⁶⁷ Karin Knorr Cetina erkennt einen »networking market«, bei dem die Teilnehmenden, ausgehend von ihren Beziehungen, selber über den Ort des

264 Schultheis u.a. 2015, S. 35, S. 42. 265 Munder, Wuggenig 2012, S. 197, S. 177. 266 Graw 2008, S. 9, S. 12. 267 Ebd., S. 66.

Marktgeschehens bestimmen. Nico Stehr identifiziert in der Art der Kommunikation zwischen den Marktteilnehmenden das bezeichnende Merkmal, das er mit dem Begriff »Gemeinschaftshandeln« umschreibt.²⁶⁸ Der Kunstmarkt zeichnet sich durch ein Netzwerk von unterschiedlichen Akteur:innen aus, die vielfältige Beziehungen untereinander pflegen, welche wiederum dazu beitragen, dass einzelnen künstlerischen Werken Wert zugeschrieben wird. Für eine nachhaltige Teilnahme der CATPC-Mitglieder am Kunstmarkt ist es also vonnöten, dass diese Zugang zu den Netzwerken innerhalb des Kunstmarkts erhalten.

Für eine Teilnahme am Kunstmarkt ist neben einer guten Vernetzung mit anderen Akteur:innen natürlich die Produktion der Ware, mit der gehandelt wird, Grundvoraussetzung. Der Kunstmarkt ist ein Spezialmarkt, der mit spezifischen Gütern handelt. Er ist eine Ökonomie von symbolischen Gütern, für die keine präzisen und objektiven Kriterien bestehen, um eine ästhetische und finanzielle Bewertung vorzunehmen. Ein Kunstwerk wird aufgrund von immateriellen oder sogar symbolischen Werten, wie Authentizität oder Originalität, bewertet. Es ist keine herkömmliche Ware, und sein Preis steht in keinem nachvollziehbaren Verhältnis zu den Herstellungskosten. Die Valorisierung eines Kunstwerkes wird in einem langfristigen sozialen und diskursiven Prozess aufgebaut.²⁶⁹ Der symbolische Wert und der Marktwert stehen in einem steten Wechselverhältnis zueinander. Graw beschreibt es folgendermaßen: Das Kunstwerk stelle gleichzeitig sowohl einen Sonderfall als auch den Prototyp der Ware dar,²⁷⁰ wobei Qualität eine Schlüsselkategorie darstellt, die über die Anerkennung durch Personen mit Definitionsmacht entsteht: Expert:innen, wie Kunsthistoriker:innen, Kunstkritiker:innen oder Kurator:innen, steuern mit ihren Beurteilungen einen Prozess der Kanonisierung. Auch die zunehmende Ökonomisierung, Ausdifferenzierung und Segmentierung des Kunstfeldes haben einen Einfluss darauf, wie künstlerische Werke bewertet werden. An Messen treten beispielsweise bekannte Marktmechanismen in Erscheinung, die bestimmte generelle Zuschreibungsmechanismen zur

268 Knorr Cetina und Nico Stehr zitiert ebd., S. 67. 269 Schultheis u.a. 2015, S. 40, S. 199.

270 Graw 2008, S. 16.

Wirkung bringen: Kunst von hoher Qualität wird durch Galerien mit hoher Reputation vertrieben. Das Renommee einzelner Galerien hängt wiederum davon ab, wie präsent sie sind beziehungsweise wie sichtbar und ökonomisch erfolgreich sie agieren. So akkumulieren auch die Galerien symbolisches Kapital und werden selbst zur Marke. Derlei Zuschreibungen übertragen sich wiederum auf die vertretenen Künstler:innen, die mit symbolischem und ökonomischem Kapital ausgestattet werden. Für die Galerien geht es weniger darum, neue geeignete Künstler:innen zu entdecken, als originelle Positionen auszuwählen und diese geschickt auf dem Markt zu platzieren. Gleichzeitig nimmt der Konkurrenzkampf zwischen den einzelnen Marktteilnehmer:innen zu. Um das Risiko zu minimieren, setzen viele Galerien auf anerkannte künstlerische Positionen, deren Werke wiedererkennbar sind und sich gut transportieren lassen. Dies wiederum führt einerseits zu einer Uniformierung oder Angleichung des Angebots – Messekunst wird zur Markenware –, andererseits findet eine immer größere Spezialisierung und Ausdifferenzierung nach Genres und Preisniveaus statt. Die Kommerzialisierung führt somit auch zu einer Segregation des Angebotes. Trotz des steigenden Einflusses des Marktes und seiner immer größeren Sichtbarkeit ist der quantitativ größte gleichzeitig der umsatzschwächste Teil. Sprich, der größte Teil des Kunstmarktes basiert auf lokalen Netzwerken, und Angebot und Nachfrage sind dementsprechend regional organisiert. Gemäß Schätzungen können weltweit insgesamt nur ungefähr 5% aller Künstler:innen von ihren Kunstverkäufen leben, was wiederum bedeutet, dass 95% aller Künstler:innen auf dem Kunstmarkt nicht genug Einnahmen generieren, um damit ihre Lebenshaltungskosten abzudecken.²⁷¹ Andrea Fraser beschreibt den Kunstmarkt als einen »Winner-takes-all«-Markt:²⁷² Der Großteil des Gewinns wird unter vergleichsweise wenigen international erfolgreichen Künstler:innen und deren Galerien aufgeteilt.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen innerhalb des Kunstmarktes stellt sich die Frage, wie sich diese Tendenzen global auswirken: Was sind die Möglichkeiten für Künstler:innen

271 Schultheis u.a. 2015, S. 44, S. 193, S. 40, S. 70, S. 67, S. 192. 272 Fraser 2012, S. 29.

aus der DR Kongo, Zugang zum Kunstmarkt zu erhalten? Grundsätzlich lässt sich erkennen, dass sich die transnationale Vernetzung von Kunstinstitutionen und die Mobilität der einzelnen Akteur:innen vergrößert. Auch Galerien agieren zunehmend global. Die Kunstmessen, die weltweit entstehen, sind ein Instrument für die global tätigen Galerien, internationale Märkte zu erschließen. Ein weiteres in der Kunstfeldstudie untersuchtes Phänomen, das als Indiz für Globalisierungstendenzen gelesen wird, ist die sogenannte Biennalisierung – die wachsende Zahl von Großausstellungen, die Plattformen für die Präsentation nicht-westlicher Künstler:innen darstellen. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich aber ein differenzierteres Bild: Während 2009 in Europa bereits 68 Biennalen für zeitgenössische Kunst existieren, sind es auf dem afrikanischen Kontinent nur gerade vier. Die starke Position des ›Westens‹ zeigt sich auch in der weltweiten Verteilung von Kunstinstitutionen: Spitzenreiterin mit 1'680 Institutionen ist Frankreich, gefolgt von Großbritannien mit 1'600 Institutionen, beides Länder mit einer langen kunsthistorischen Tradition.²⁷³ Während die meisten europäischen Länder in ihrer Anzahl von Künstler:innen und Kunstinstitutionen überrepräsentiert sind, haben alle Länder auf dem afrikanischen Kontinent – außer Südafrika – weniger als 30 Institutionen in ihrem jeweiligen Land und verfügen über keine »Infrastruktur für Produktion, Distribution, Vermittlung und Rezeption von Kunst«,²⁷⁴

Auch beim Kunstmarkt zeigt sich eine historisch gewachsene Ungleichheit in der globalen Verteilung der Marktanteile: Bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts fand dieser vorwiegend in Europa und Nordamerika statt, und bis heute ist eine strukturelle Konzentration auf diese beiden Kontinente erkennbar. Die Verteilung der Markttätigkeiten zeigt diese anhaltenden regionalen Unterschiede deutlich auf: 2013 erwirtschafteten die drei Länder USA, China und Großbritannien zusammen 82% des Marktanteils. Werden noch Frankreich und die Schweiz dazugezählt, erreicht der Marktanteil dieser fünf Länder allein schon 90%. Dieses regionale Umsatzgefälle wirkt sich auch auf

273 Die Zahlen wurden im Bereich der Zehnerstellen gerundet, Munder, Wuggenig 2012, S. 181–182. 274 Munder, Wuggenig 2012, S. 182.

die Standorte der Galerien aus. Ein kleines, umsatzstarkes und höchst flexibel agierendes Spitzensegment des Marktes wird von einem überschaubaren Kreis von Topgalerien (Blue-Chip-Galerien) und Kunsthändler:innen mit Sitz in Nordamerika (New York und Los Angeles) und einigen europäischen Städten dominiert. Weltweit existieren ungefähr 375'000 registrierte Kunsthändler:innen, und ein Kern von ca. 5'000 bis 6'000 Galerien erwirtschafteten 2013 zusammen mit den Auktionshäusern 50% der weltweiten Verkaufserlöse von ca. 50 Milliarden Euro. Der Zugang in das Spitzensegment des Marktes wird zunehmend schwieriger, und von der Expansion des Kunstmarktes profitiert nur ein sehr begrenzter Kreis von Künstler:innen und Galerien.²⁷⁵ Die Kunstfeldstudie lokalisiert eindeutige Zentren wie New York, Berlin und London, gefolgt von Handelsplätzen wie Hong Kong, Paris und Basel. Als einer der wesentlichen Gründe für diese Konzentration erkennt die Studie die Notwendigkeit von »Face-to-Face Kommunikation sowohl von Produzent:innen untereinander, als auch zwischen ihnen und den in Distribution und Vermittlung tätigen Akteur:innen des Feldes«.²⁷⁶

In der Publikation *Kunst und Kapital* wird das Feld der Kunst, ausgehend von der Relevanz in Bezug auf die Marktbeteiligung, wie folgt aufgeteilt: in ein Zentrum (USA und Deutschland), eine Semi-Peripherie (Großbritannien, Frankreich, Italien, usw.) und den Rest der Welt, der als Peripherie gilt.²⁷⁷ Trotz Globalisierungstendenzen haben die Galerien ihren Sitz weiterhin vornehmlich in den Zentren des Feldes, doch die Herkunft der Künstler:innen diversifiziert sich zunehmend. Das höchste symbolische Kapital wird dennoch vorwiegend Künstler:innen mit »westlichem« Hintergrund zugesprochen, dies spiegelt sich auch in den diversen Rankings:²⁷⁸ Nur gerade 10% der dort vertretenen Künstler:innen stammen nicht aus Europa oder Nordamerika; ein Prozentsatz, der sich – erstaunlicherweise oder eben auch nicht – seit den 1970er Jahren nicht wesentlich verändert

275 Schultheis u.a. 2015, S. 65, S. 182, S. 69–70, S. 187. 276 Munder, Wuggenig 2012, S. 182.

277 Schultheis u.a. 2015, S. 85. 278 Es existieren diverse Rankings, die nach unterschiedlichen Methoden und Kriterien, wie Verkaufszahlen, Ausstellungsbeteiligungen oder Eingang in öffentliche Sammlungen, Ranglisten von Künstler:innen aufstellen, z.B.: Art.Facts.Net (<https://artfacts.net>); artnet (<https://www.artnet.com>) oder artprice (<https://de.artprice.com>).

hat. Zudem muss bedacht werden, dass die meisten ›nicht-westlichen‹ Künstler:innen, die in diesen Rankings vorkommen, entweder eine Ausbildung im Westen absolviert haben oder dort leben. Der afrikanische Kontinent ist im Kunstfeld marginalisiert. An der Art Basel beispielsweise waren bis zum Jahr 2012 außer einer Galerie aus Südafrika noch keine weiteren Händler:innen aus afrikanischen Staaten vertreten.²⁷⁹

Martens' Rolle als performativer Bestandteil seines Werks

Zusammenfassend lässt sich etwas ironisch feststellen, dass Martens' Ziel, mittels der durch das IHA ermöglichten Kunstverkäufe die ökonomische Ungleichheit zu überwinden, erreicht werden könnte, wenn die CATPC-Mitglieder längerfristig Teil der 5% der Kunstschaffenden werden, die von der Kunst leben können. Doch nichtsdestotrotz führt das von Martens formulierte Ziel direkt zur Frage: Welchen Weg müssen Künstler:innen hinter sich bringen, damit ihre Kunst so eingeschätzt wird, dass sie davon leben können?

Der langjährige Prozess der Zertifizierung einer künstlerischen Position erfolgt in weitgehend anerkannten, meistens aufeinanderfolgenden Stufen: Er beginnt mit einer Ausbildung an einer Kunsthochschule, darauf folgt die Anerkennung durch andere Künstler:innen und erste Gruppen- und Einzelausstellungen in Kunsträumen und/oder einer Galerie. Die Galerien haben die Funktion der Vermittlung zwischen Kunstproduzent:in und Kunstkonsument:in. Sie bieten jungen Künstler:innen eine Plattform, durch die diese erste Aufmerksamkeit erhalten, die wiederum zu Bewertungen durch Expert:innen und zu ersten Käufen durch Sammler:innen führen. Darauf folgen als finale Schritte Ausstellungen in Museen und die Aufnahme in Museumssammlungen.²⁸⁰ Dieser Valorisierungsprozess, der dem künstlerischen Werk symbolische Bedeutung verleiht, wird zunehmend auch vom Markterfolg der Kunstschaffenden beeinflusst. Eine Konsequenz dieser »Ökonomisierung« er-

279 Schultheis u.a. 2015, S. 85, S. 84. 280 Ebd., S. 199.

kennt Graw darin, dass eine »überraschende, den gesellschaftlichen Erwartungshorizont sprengende Performanzleistung« favorisiert wird. Wer auffällt, hat bessere Chancen auf dem Markt. Eine zusätzliche Besonderheit des Kunstmarktes ist, dass der Ruf und die Anerkennung des/der Künstler:in und ihres künstlerischen Produkts in einer engen Wechselwirkung zueinanderstehen und einander fortwährend, ohne je vollständig zusammenzufallen, beeinflussen.²⁸¹

Martens hat als Künstler sämtliche Stufen einer solchen Valorisierung durchlaufen: Er studierte in den 1990er Jahren Bildende Kunst an der Royal Academy of Fine Arts in Gent und später an der Gerrit Rietveld Academy in Amsterdam, zeigte seine Arbeiten seither in diversen Einzel- und Gruppenausstellungen, war Teilnehmer an Residency- und Fellowship-Programmen (ISCP New York, Yale World Fellow) und wird inzwischen von den Galerien Fons Welters in Amsterdam und KOW in Berlin vertreten. Seine ersten Auftritte in Ausstellungen hatte er mit dem Film *Episode I* (2003); bekannt machte ihn dann der Folgefilm *Episode III: Enjoy Poverty* (2008) einige Jahre später.²⁸² In *Episode I* besucht Martens während des zweiten Tschetschenienkriegs ein Flüchtlingslager in Grosny und befragt mithilfe einer Handkamera die dort Gestrandeten, welche fälschlicherweise annehmen, er sei ein Journalist. Doch anstatt diese nach ihrer Situation zu befragen, spricht er mit ihnen über seine eigenen Erfahrungen. Die Kamera auf sich selbst gerichtet, befragt er die Tschetschen:innen, was sie über ihn denken. Mit diesem Vorgehen unterläuft Martens die Erwartungshaltung sowohl der Interviewten als auch des Kunstpublikums und macht sich gleichzeitig das symbolische Kapital von Medien und humanitärer Hilfe zunutze, die ihm den Zugang zu diesem Ort erst ermöglichen.²⁸³

Sein darauffolgender Film *Episode III: Enjoy Poverty*, der ihn auf eine Reise ins kongolesische Hinterland begleitet, kann als weitere Zuspitzung dieser Strategie gelesen werden. Beiden Filmen ist gemein, dass die Handlung stark von Martens' Auftritt abhängt. Es kann davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um eine Strategie handelt, um dem Publikum die persönli-

281 Graw 2008, S. 59, S. 16. 282 Vgl. Kapitel »Repräsentation«, S. 57ff. 283 Brown 2014, S. 27.

che Perspektive des Künstlers zu vermitteln. Denn Martens tritt in beiden Filmen als ›er selbst‹ auf, und seine Person ist dem westlichen Kunstpublikum vermeintlich näher als die Lebensrealitäten, in die er sich mit seiner Kamera begibt. Doch als Zuschauer:in fällt es schwer, sich mit Martens zu identifizieren, denn obwohl er sich zwar ernsthaft zu engagieren scheint, fehlt ihm der gewohnte ›wohlmeinende Blick‹ und die damit einhergehende einfühlsame und hilfsbereite Art gegenüber den Menschen, die er besucht. Sein Auftritt verdeutlicht vielmehr die ausweglose Situation, auf die er als Künstler trifft. Das Kunstpublikum und die Kritik reagieren daher auch oft negativ auf ihn: Er sei ein »neoliberaler Prediger«, seine Intentionen seien missionarisch oder imperialistisch, er sei bewusst boshaft, oder sein Auftritt sei sinistres Karrierekalkül mittels Provokation.²⁸⁴ Diese Reaktionen verschaffen dem Künstler und seinem Werk Aufmerksamkeit, und so ist der geläufigste Vorwurf, dass er mit seinen Arbeiten bewusst ethische Grenzen überschreite, um damit Beachtung zu generieren, die wiederum seine Karriere beflügele. Der Vorwurf, Martens handle egoistisch, weil er seine künstlerische Karriere vor die Integrität der Protagonist:innen in seinen Filmen stelle, kollidiert bei näherer Betrachtung aber mit der Ernsthaftigkeit und Ausdauer, mit der er sein Vorhaben verfolgt. Martens selber sagt, dass er in seinen Filmen nicht die Person Renzo Martens verkörpere, sondern stellvertretend für die Akteur:innen des westlichen Kunstfeldes auftrete. Wenn *Episode III: Enjoy Poverty* beispielsweise an der 6. Berlin Biennale (2010), die sich der Sichtbarmachung »verschiedenartiger Wirklichkeiten unserer Gegenwart« verschrieben hat, gezeigt wird, begegnet das Publikum in der Figur Martens seiner eigenen privilegierten Position in der heutigen Welt.²⁸⁵ So spiegelt Martens den Vorwurf, sein Auftritt als Künstler sei ethisch nicht vertretbar, zurück auf die Zuschauer:innen: Der Vorwurf sei eine Verkörperung der unethischen Position des ›hegemonialen Westens‹, dessen Privilegien nur durch die Ausbeutung des globalen Südens möglich sei. Unabhängig davon, welche der beiden Perspektiven auf Martens' Werk favorisiert wird – Pro-

284 Ebd., S. 22; Demos 2015, S. 89; Zihler 2015 (o.S.); Charlesworth 2015, S. 85; Stephan 2013.

285 Vgl. <https://www.berlinbiennale.de/de/biennalen/98/was-draussen-wartet> (aufgerufen: 28.08.2024).

vokation aus purem Provokationswillen oder die Formulierung einer politischen und moralischen Kritik –, ist Martens' künstlerisches Werk unbedingt von seiner Person abhängig.

Auch im Rahmen des Projektes IHA instrumentalisiert Martens seine Person auf ähnliche Weise für sein künstlerisches Schaffen: 2020 erscheint der Film *White Cube*, der auf dokumentarische Weise die Geschichte des IHA seit 2012 erzählt und gleichzeitig, analog zu den vorhergehenden Filmen, als eigenständige künstlerische Arbeit funktionieren soll.²⁸⁶ In einer der ersten Szenen des Films wird die Figur Martens eingeführt: Die Kamera nähert sich ihm, der die inzwischen bekannte Uniform aus weißem Hemd und Strohhut trägt; er steht am Fluss und bückt sich, um sein Gesicht mit Wasser zu benetzen, während er den Blick über den Fluss ans andere Ufer in die Ferne schweifen lässt. Nach einem Schnitt spricht einer der kongolesischen Plantagenarbeiter in die Kamera und erzählt, was er als Erstes gedacht habe, als Martens in Boteka auftauchte: »Er« sei wieder zurückgekommen. Und mit »er« meint er offensichtlich den Plantagengründer William Lever. Im weiteren Verlauf des Films, nach der Darstellung des Eröffnungsseminars mit Florida, wird klar, dass Feronia Martens und seinem Team die Bewilligung entzieht, ihr künstlerisches Projekt auf der Plantage durchzuführen. Als Nächstes zeigt der Film Martens inmitten der Plantagenarbeiter:innen, die er bis anhin von der transformativen Kraft seines Vorhabens zu überzeugen versucht hat und denen er nun die schlechte Botschaft übermittelt. Dabei wird er von seinen Emotionen überwältigt und beginnt heftig zu weinen. Die unangenehm lange Szene zeigt den weinenden Martens inmitten der ihn ratlos betrachtenden Plantagenarbeiter:innen. Diese prägnante Szene macht viele der sich durchkreuzenden Realitäten der Anwesenden sichtbar: Martens weint aus Enttäuschung, weil er mit seinem Projekt an dieser Stelle scheitert. Dabei bleibt in der Schwebe, ob er um seine künstlerische Arbeit, das Schicksal der Plantagenarbeiter:innen oder um beides gleichzeitig weint. Das Weinen unterstreicht sein ernsthaftes Engagement und entlarvt gleichzeitig seine persönliche

286 Renzo Martens, *White Cube* (2020), 79 min, der Film prämierte im November 2020 in Lusanga und am IDFA Film Festival in Amsterdam.

Eitelkeit. Die Szene bringt das Offensichtliche auf den Punkt: der weinende Martens, der zwar an dieser Stelle gescheitert ist, der aber weiterziehen kann, um sein Glück woanders zu versuchen (was, wie wir wissen, auch passiert). Daneben die Plantagenarbeiter:innen, die nicht genau einschätzen können, inwiefern sie über die Nachricht enttäuscht sein sollen, und die keine Perspektiven außerhalb ihrer Realität als Plantagenarbeiter:innen haben und auch nicht woanders hinkönnen. Deutlicher wäre die Darstellung der unterschiedlichen Privilegien der Anwesenden nicht möglich.

Authentizität im Tausch gegen Gewinnbeteiligung

Diese unterschiedliche Verteilung von Privilegien soll zukünftig zumindest teilweise ausgeglichen werden, indem einzelne Plantagenarbeiter:innen im Rahmen des Projekts dazu animiert werden, sich künstlerisch zu betätigen, um einen Zugang zum Kunstmarkt zu erhalten. Den verschafft ihnen Martens durch die Konzeption und Gründung des IHA. Das künstlerische Feld rezipiert das IHA als eine Arbeit des Künstlers Renzo Martens, obwohl dieser stets betont, dass der CATPC eine eigenständige sogenannte Grassroots-Organisation sei, die mit dem IHA kollaboriere. Das Projekt ist ein Konglomerat aus unterschiedlichen Einheiten. Da ist das IHA, ein von Martens konzipiertes und initiiertes Forschungsprojekt, angesiedelt an der KASK School of Arts in Gent und in Holland als steuerbefreite gemeinnützige Organisation registriert.²⁸⁷ Innerhalb der Organisation fungiert Martens als künstlerischer Direktor, neben ihm gibt es einen Geschäftsführer (Janke Brands), einen wissenschaftlichen Mitarbeiter (zuerst Anthony Downey), eine zuständige Person für Forschung und Entwicklung (David van den Berg) und eine weitere Projektmitarbeiterin (Marlise van der Jagt). Das IHA hat ein Büro in Amsterdam, von wo aus es hauptsächlich agiert, und wird von einem sechsköpfigen Board beaufsichtigt. 2014, nach dem Umzug nach Lusanga, beginnt die Zusammenarbeit mit

²⁸⁷ Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha/>; <https://www.humanactivities.org/en/about/> (aufgerufen: 28.08.2024).

dem CATPC, der wiederum eine eigene Organisation darstellt.

Der CATPC wird als selbstorganisierter Zusammenschluss beschrieben. Es ist aber anzunehmen, dass die Gründung der Gruppe von Martens und seinem Team initiiert wurde. Einer der Mitbegründer, der heute auch als Vorsitzender fungiert, ist der kongolesische Biologe und Ökologe René Ngongo. Er ist ehemaliger Direktor von Greenpeace Kongo und Vorsitzender des Ausschusses für Umwelt und natürliche Ressourcen des Wirtschafts- und Sozialrats der DR Kongo. Er war bereits 2012 als Gast zum *Opening Seminar* in Boteka eingeladen und koordiniert innerhalb des Zusammenschlusses den Anbau von Gemüse und Früchten. Zwei weitere Mitbegründer:innen des CATPC sind die beiden in Kinshasa ansässigen Künstler:innen Eléonore Helio und Michel Ekeba. Die beiden verantworten das Workshop-Programm. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese drei zusammen mit dem Team des IHA nach dem Umzug nach Lusanga die weiteren Mitglieder der Gruppe vor Ort rekrutierten. Die Zusammenarbeit der beiden Organisationen mündete ein Jahr später in die Gründung des Lusanga International Research Centre for Art and Economic Inequality (LIRCAEI). Das »Forschungszentrum« umfasst die im Zusammenhang mit dem Projekt entstehende Infrastruktur.²⁸⁸ Anfangs wurde die Gründung des LIRCAEI in Pressemitteilungen und mittels einer eigenen Website kommuniziert. Inzwischen taucht das LIRCAEI nicht mehr in der Öffentlichkeitsarbeit des Projektes auf, und seine Website ist nicht mehr in Betrieb.²⁸⁹

Dieses für das Kunstpublikum schwer nachvollziehbare Konstrukt unterschiedlicher Organisationen dient höchstwahrscheinlich unter anderem dazu, die für das Projekt notwendigen Kapitalflüsse zu organisieren. Das Projekt wird sowohl von der holländische Kulturförderung als auch von privaten Sponsoren finanziell unterstützt; zudem müssen internationale Kunstverkäufe abgewickelt werden, deren Gewinn wiederum für Landankauf verwendet wird. Daneben werden die Löhne der Projektbeteiligten, die Produktion und der Transport der 3-D-Schokoladenskulpturen, der Aufbau von Infrastruktur sowie

288 Mehr dazu vgl. dieses Kapitel, S. 147f. 289 Vgl. <https://www.lircaei.art/> (inzwischen offline); <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/start-construction-research-centre/> (aufgerufen: 28.08.2024).

die Organisation von kulturellen Veranstaltungen finanziert. Das Projekt basiert auf einer komplexen Struktur und auf Mitarbeitende mit spezifischen Kompetenzen. Martens' Rolle ist die eines ›Masterminds‹ und ›Schaufensters.‹ Er generiert mit seinem Namen und dem damit einhergehenden kulturellen Kapital die nötige Aufmerksamkeit, und seine Bekanntheit löst bei den Geldgebern den nötigen Vertrauensvorschuss aus, um in das Projekt zu investieren. Erst die Subsumierung der vielfältigen Aktivitäten in der DR Kongo und weltweit unter dem Label ›Renzo Martens‹ ermöglicht den CATPC-Mitgliedern die Teilnahme an Ausstellungen und den gewinnbringenden Verkauf der Schokoladenskulpturen. Was bedeutet diese Ausgangslage für den Eintritt ins Kunstfeld für die CATPC-Mitglieder?

In den Lebensläufen der CATPC-Mitglieder, die auf den Planzen rekrutiert wurden, fehlen sämtliche oben aufgeführten Stationen, die zu einer Valorisierung ihrer Kunstwerke führen könnten. Von prekären Arbeitnehmenden werden sie direkt zu selbstständigen Kunstschaffenden. Anstatt eine mehrjährige Kunstausbildung zu durchlaufen und Arbeiten in kleineren (selbstorganisierten) Ausstellungen zu zeigen, werden diese in gemeinsamen Workshops produziert und danach gleich in Ausstellungen in großen öffentlichen Museen, wie dem Walker Art Center in Minneapolis, dem Van Abbemuseum in Eindhoven oder dem Museum of Modern Art in Warschau gezeigt.²⁹⁰ Weil Martens ein im Kunstfeld anerkannter Künstler ist, erhält er Einladungen, an Ausstellungen teilzunehmen. Dort werden die Schokoladenskulpturen als das ›neuste Projekt von Renzo Martens‹ präsentiert. Sie illustrieren das Projekt IHA und das damit verbundene Vorhaben, eine neue Ökonomie zu schaffen. Dabei steht der individuelle künstlerische Wert der einzelnen Skulpturen nicht primär im Vordergrund. Die direkte Beurteilung der unterschiedlichen ästhetischen Qualitäten wird zudem durch deren materielle Transformation erschwert. Ihre vereinheitlichte Materialität stülpt den Skulpturen eine zusätzliche Bedeutungsebene über. Die Entscheidung, die Skulpturen in Schokolade gießen zu lassen, kann als Metakommentar, als

290 Vgl. *9 Artists*, Walker Art Center, Minneapolis, 9. Mai bis 13. Juli 2014; *Confessions of the Imperfect 1848-1989-Today*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 22. Nov. 2014 bis 22. Feb. 2015 oder *Bread and Roses*, Museum of Modern Art, Warsaw, 19. Feb. bis 1. Mai 2016.

Geste von Martens gelesen werden, der seine Kritik am Kunstfeld mit der Plantagenwirtschaft in Zusammenhang bringt. Zudem verwischt sie, trotz gegenteiliger Bemühungen seitens des IHA, die Autor:innenschaft der einzelnen CATPC-Mitglieder. Die Skulpturen werden zwar konsequent ihren jeweiligen Autor:innen zugeordnet, aber in ihrer Gesamtheit trotzdem als künstlerischer Beitrag Renzo Martens' gelesen.

Kann die Teilnahme an Ausstellungen wirklich als Anfangspunkt einer neuen Kunstkarriere eines Kollektivs aus der DR Kongo dienen, vielleicht sogar von einem Dutzend individueller Karrieren der einzelnen Mitglieder? Oder handelt es sich dabei nicht vielmehr um ein Tauschgeschäft: Die CATPC-Mitglieder produzieren für Martens Skulpturen, die dieser zu Schokoladenskulpturen weiterverarbeitet? Diese wiederum markieren in westlichen Ausstellungssettings aufgrund ihrer Herstellung durch kongolesische Plantagenarbeiter:innen kulturelle Differenz, spielen mit der Dialektik »der Westen und der Rest« und markieren das »ursprüngliche und authentische Andere«. Mit ihrer Teilnahme am Projekt liefern die CATPC-Mitglieder Martens, der als weißer, europäischer Künstler die Ausbeutung des globalen Südens kritisiert, zu dem auch das Kunstfeld beiträgt, die nötige Dringlichkeit, denn sie verankern das Projekt glaubwürdig in der DR Kongo. Tauscht Martens also Authentizität gegen eine Gewinnbeteiligung an den Verkäufen? Könnte die Projektkonstellation sogar als Auftragsarbeit, bei dem die Auftragsnehmer:innen das gesamte Risiko tragen, gelesen werden?

Ansgar Schnurr und Jana Tiborea beschreiben in ihrem Aufsatz *Künstlerische Existenz zwischen Kunst und Migration(en)* die ambivalenten Mechanismen, die bei künstlerischen Arbeiten wirken, die sich bewusst mit kultureller Differenz auseinandersetzen.²⁹¹ So würden Grenzen überwunden und dadurch wiederum erst sichtbar gemacht. Da – wie im Kapitel »Repräsentation« dargelegt – unser heutiges Kunstverständnis noch immer von der historisch gewachsenen eurozentrischen Kanonisierung geprägt ist, unterscheiden Kunstgeschichte und Kunstkritik gerne zwischen Kunst und Nichtkunst. Arbeiten von »nicht-westlichen« Künstler:innen werden häufig mit Begriffen wie

291 Vgl. Schnurr, Tiborea 2021, insb. S. 93.

»Kunsthandwerk«, »ethnographische Objekte« oder »Artefakte« abgewertet. Gleichzeitig kann die Markierung kultureller Differenz für Authentizität, missverstanden als Exotik stehen und auch bewusst als Marktstrategie benutzt werden. Differenz ermöglicht neue ästhetische Formen, wird zum symbolischen Kapital nicht nur für die Künstler:innen selbst, sondern auch für die sie ausstellenden Institutionen und somit zu einer gewinnbringenden Währung im kulturellen Feld. Dies hätte, so die Autor:innen, die paradoxe Wirkung, dass die Erweiterung des Feldes und die damit einhergehende Bearbeitung von Grenzziehungen gleichzeitig westliche, koloniale Denkmuster festige. Sie mahnen, dass »eine erhöhte Sichtbarkeit minorisierter Positionen [...] nicht gleichbedeutend mit der Dekolonisierung des Blicks [ist]«. ²⁹² Damit künstlerische Auseinandersetzungen mit Differenz transformatorisches Potenzial entwickeln können, ist eine kritische Auseinandersetzung mit Vorstellungen von Repräsentation vonnöten. Schnurr und Tiborea erkennen das Potenzial für die Generierung von Selbstbehauptung und Handlungsspielräumen in künstlerischen Arbeiten, die es vermögen, Bilder in neue Zusammenhänge zu setzen und somit zu re-kontextualisieren. So könnten neue »Bedeutungen und Assoziationsketten« geschaffen werden, die das Potenzial hätten, als »mehrdeutige Doppelgänger der machtvollen Repräsentation« ebendiese auf ambivalente Weise zu verhandeln. Ist ein solch transformatorisches Potenzial auch in der Präsentation der Skulpturen der CATPC-Mitglieder zu erkennen? Eine der dazu benötigten Grundvoraussetzungen, deren Erreichung normalerweise viel Zeit in Anspruch nimmt, ist bereits erfüllt; nämlich die Möglichkeit, einen sichtbaren Platz im Kunstfeld einzunehmen. Martens' über mehr als ein Jahrzehnt erarbeitete Position dient als Türöffner. Jetzt bleibt die Frage, wie bewusst die CATPC-Mitglieder ihre eigene Involviertheit im Kunstfeld und die damit einhergehenden Fragen nach Repräsentation reflektieren können. Dies wäre der Schlüssel für zukünftiges selbstbestimmtes Handeln.

In den Workshops wird vermittelt, wie Selbstporträts oder Figuren, die Geschichten aus dem eigenen Leben darstellen,

hergestellt werden können. Der Prozess der Valorisierung einer künstlerischen Karriere geht oft mit dem Erkenntnisgewinn einher, die Funktionsweise und die eigene Positionierung im künstlerischen Feld verstehen zu lernen. Dies dient wiederum der Schärfung der jeweiligen künstlerischen Arbeit. Ihre momentane Position im künstlerischen Feld haben die CATPC-Mitglieder quasi durch eine Abkürzung erreicht. Das Vermögen, sich selbstbewusst in einem Feld zu bewegen, ist jedoch oftmals ein langwieriger Prozess, der nur selten abgekürzt werden kann. Es ist davon auszugehen, dass die meisten CATPC-Mitglieder noch kein Verständnis dafür entwickeln konnten, wie ihre Arbeiten in den Ausstellungen rezipiert werden und welche Denkmuster diese aktivieren. Zudem ist es für die CATPC-Mitglieder normalerweise nicht möglich, ihre eigenen Ausstellungen zu besuchen und den Kontext vor Ort zu erfahren. Sie produzieren ihre künstlerischen Arbeiten isoliert vom Rest des künstlerischen Feldes und sind auf die Vermittlungsarbeit von Martens und seinem Team angewiesen. Für das Ziel, eine Kunstszene in Lusanga zu etablieren, müssten sich die CATPC-Mitglieder vom IHA emanzipieren, um ihre künstlerische Arbeit selbstbestimmt weiterzuentwickeln und ihre eigenen Kontakte und Netzwerke im künstlerischen Feld aufzubauen. Ein erster Schritt in diese Richtung wäre das ›Wegfallen‹ der Vorgabe, skulptural mit Lehm zu arbeiten, und stattdessen zu fördern, sich allen verfügbaren Medien zu widmen. Einige CATPC-Mitglieder haben diesen Schritt bereits unternommen und zeichnen neben ihrer skulpturalen Arbeit. Eine Auswahl dieser Zeichnungen wurde 2017 neben den Schokoladenskulpturen an der Ausstellung im SculptureCenter in New York präsentiert.²⁹³

Trotz der unsicheren langfristigen Perspektive und der Frage, ob sich die CATPC-Mitglieder als eigenständige Künstler:innen etablieren können, generiert das Kunstprojekt IHA bereits jetzt einen Kapitalzufluss, der sich vor Ort auswirkt: Bis zum Frühling 2017 wurden die Schokoladenskulpturen in 19 Einzel- und Gruppenausstellungen in Galerien, Museen und Kunstmessen

293 Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise (Congolese Plantation Workers Art League), SculptureCenter, New York, 29. Jan. bis 27. März 2017; <https://www.sculpture-center.org/exhibitions/3421/cercle-d-art-des-travailleurs-de-plantation-congolaise-congolaise-plantation-workers-art-league> (aufgerufen: 28.08.2024).

in Europa und Nordamerika präsentiert. In einer Ankündigung auf der Website gibt das IHA bekannt, dass im Jahr 2015 bereits 2'500 Editionen verkauft wurden. Während eines Vortrags 2017 erzählt Martens, dass die Skulptur *The Art Collector* inzwischen drei Mal verkauft worden sei.²⁹⁴ Vom erzielten Umsatz von ungefähr 30'000 Euro seien 9'000 Euro direkt in den Kongo zurückgefließen. Anfang 2019 ist bereits von einem Profit von 68'000 Dollar die Rede, der eins zu eins dem Projekt vor Ort zugutegekommen sei.²⁹⁵

Der White Cube als »Vektor für Veränderung«

»Ein Gentrifizierungsprogramm auf einer Plantage im Kongo« – das war der dominante, von Martens propagierte Slogan, als er das IHA 2012 gründete. In dieser Erzählung standen die Produktion der Schokoladenskulpturen und der damit einhergehende neu etablierte ökonomische Kreislauf im Mittelpunkt. Nach dem Umzug des Projektes 2014 nach Lusanga und der dortigen Gründung des CATPC rückte die Infrastruktur vor Ort in den Fokus. Davor war das IHA auf einer Palmölplantage in einen ehemaligen Unilever-Laden eingemietet. Diese Wahl der Örtlichkeit war für das Projekt auf symbolischer Ebene wichtig, da sie die durch Martens initiierte Kunstproduktion in einen direkten Zusammenhang mit dem Kolonialismus stellte. Auch der neue Standort Lusanga ist bis heute durch die Kolonialgeschichte geprägt. Doch hier wurden die CATPC-Mitglieder zu kollektiven Landbesitzer:innen. Das Projekt benötigte eine eigene Infrastruktur, und diesmal konnten die Beteiligten diese selber planen und gestalten. Ein Newsletter nach dem Umzug kündigte an, dass die Bauarbeiten des Lusanga International Research Centre for Art and Economic Inequality (LIRCAEI) aufgenommen würden.²⁹⁶ Dieses »Zentrum für Kunst und ökonomische Ungleichheit«, geplant durch Rem Koolhaas Büro Office for Metropolitan Architecture (OMA), sollte folgende

294 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127> (inzwischen offline). 295 Vgl. Zuckerman 2019, Mehr zur Nutzung der Gewinne, siehe Kapitel »Partizipation«, S. 213. 296 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/start-construction-research-centre/> (aufgerufen: 28.08.2024).

Infrastruktur auf die ehemalige Plantage bringen: einen Konferenzsaal, eine Bibliothek, ein Medienzentrum, Künstler:innenateliers, ein Gemeindezentrum und einen Museumsraum. Dazu sollten teilweise bereits bestehende Häuser renoviert, aber auch neue Gebäude gebaut werden und mit einer eigenen Internetverbindung, einem Wasseraufbereitungs- und einem Abwasserentsorgungssystem ergänzt werden. Auch eine nachhaltige Landwirtschaft sollte entstehen: eine sogenannte experimentelle Plantage und ein Versuchsgarten (»experimental plantation and proof garden«).

2016 hielt Martens in Amsterdam einen Vortrag zu diesen neusten Entwicklungen mit dem Titel *The White Cube as a Vector for Change*.²⁹⁷ Das kunsttypische Ausstellungsformat, das unter dem Begriff des White Cube subsumiert wird, trat hier bei der Vermittlung des IHA erstmals als Schlagwort auf, dies anstelle der bis anhin in den Vordergrund gesetzten Gentrifizierungsprozesse. In seinem Vortrag bringt Martens Plantagen in Zusammenhang mit dem White Cube: Plantagen produzierten Armut, während Ausstellungen innerhalb von White Cubes oftmals genau diese Ungleichheiten mittels künstlerischer Mittel kommentieren (und kritisieren) würden.²⁹⁸ Der anfangs als Museumsraum angekündigte Ausstellungsort entwickelte sich innerhalb des Projekts zu einem eigenständigen »White Cube«, dem eine zunehmend wichtigere Rolle zugeschrieben wurde. Im April 2017 fand dann, begleitet von einer festlichen Zeremonie, die Einweihung des White Cube statt. Vorerst bestand dieser zwar nur aus vier Außenwänden und besaß noch kein schützendes Dach. Die allein stehenden Wände sind in einem strahlenden Weiß gestrichen, das sich kontrastreich von der durch Grün- und Brauntöne geprägten ruralen Umgebung abhebt. Die rudimentär errichtete Architektur ist in ihrer Erscheinung tatsächlich ein »weißer Würfel« mitten auf einer Plantage, auch wenn seine Funktionalität noch begrenzt ist. Im Film *White Cube* (2020), der die Geschichte des IHA erzählt, nimmt der titelgebende White Cube eine wichtige Rolle ein. Er steht symbolisch für die Kunst, er markiert, mit welchen Mitteln das

297 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/the-white-cube-as-a-vector-for-change/> (aufgerufen: 28.08.2024). 298 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127> (inzwischen offline).

IHA zu einer Erfolgsgeschichte werden soll. Doch wie wurde der White Cube zum Standard der Ausstellungsgestaltung und somit zu einem universellen Zeichen der Moderne? Und welche dahinterliegenden Bedeutungsebenen treten in Kraft, wenn ein solcher White Cube auf einer ehemaligen Plantage in der DR Kongo erbaut wird?

Die im Kapitel »Repräsentation« beschriebenen historischen Prozesse, die zur Bildung moderner Gesellschaften führten, hatten auch konkrete Auswirkungen auf das Feld der Kunst, unter anderem auf dessen Präsentationsmodi. Während im 17. Jahrhundert die Zurschaustellung von Kunst noch vorwiegend zur Demonstration von Macht an den Höfen und Kirchen diente, interessierte sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts eine immer breitere (bürgerliche) Öffentlichkeit für Kunst. Damit einher ging die Etablierung neuer Orte für die Kunstpräsentation. Kunst wurde zunehmend direkt dort präsentiert, wo sie entstand und der Handel mit ihr stattfand: in den Ateliers oder den Werkstätten der Künstler:innen. Die Kunst selber wurde dabei verstärkt als Ware und Ausstellungsobjekt begriffen und weniger als Kultobjekt. Von den Niederlanden ausgehend entwickelte sich ein Kunstmarkt; der Handel wurde zunehmend auch für aufstrebende Bürger ein Mittel, um ihren Wohlstand und ihre Kennerschaft zu demonstrieren.²⁹⁹ Der Ausstellungskünstler, der selbstständig für den Markt produzierte, löste den angestellten Hofkünstler ab.³⁰⁰ Diese Verschiebung zeigte sich 1667 in der Gründung des Salon de Paris, einem auf Geheiß des französischen Königs Ludwig XIV. geschaffenen Ort, um höfische Kunst zu präsentieren (gezeigt wurde ausschließlich Kunst von Mitgliedern der königlichen Kunstakademie). Nach der Französischen Revolution öffnete 1791 die Republik, die den Salon nun betrieb, diesen für die bürgerliche Gesellschaft und eine immer größere Bandbreite von Kunstschaaffenden. So wurde fortan eine breite Vielfalt von Kunstgenres nebeneinander präsentiert; Porträts neben Historienbildern, Landschaftsdarstellungen hinter Skulpturen. Der Besuch des Salons entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem gesellschaftlichen Ereignis für das

299 Gaegtens 2012, S. 209, S. 223. 300 An dieser Stelle verwende ich bewusst das generische Maskulinum, weil es für Frauen zu dieser Zeit sehr wenig Möglichkeiten gab, einen künstlerischen Beruf zu ergreifen, denn sie wurden von der künstlerischen Ausbildung ausgeschlossen.

Bürgertum. Das Sammeln von Kunst und die dazu benötigten Kenntnisse wurden als erstrebenswerter Ausdruck von Bildung angesehen. Thomas Gaetgens zeichnet nach, dass sich damals die Auffassung verbreitete, dass menschliche Entfaltung nur durch Erziehung und Wissensaneignung erlangt werden könne, und die individuelle Auseinandersetzung mit Kunst wurde als Teil dieses Prozesses angesehen.³⁰¹ Kunstausstellungen erhielten vermehrt Aufmerksamkeit, indem sie in Zeitungen und Fachschriften besprochen wurden, und auch die Kunstgeschichte entwickelte sich langsam zu einer akademischen Disziplin.³⁰² Es entstand ein ausdifferenziertes Feld mit unterschiedlichsten Akteur:innen, und die gesellschaftliche Bedeutung von Kunst nahm zu. Dorothee Richter, die zur Geschichte der Ausstellungsgestaltung forscht, beschreibt, wie Kunst zum »Ort des geschmackvollen Genießens und kritischen Urteilens« wurde.³⁰³ Die Befähigung, über Kunst sprechen und diese beurteilen zu können, wurde als ein Zeichen von Bildung gelesen, während ästhetische Präferenzen als Ausdruck von Individualität verstanden wurden. Kunst entwickelte sich zu einem gemeinsamen gesellschaftlichen Bezugspunkt (wobei dieser nur für den kleinen bürgerlichen Teil der Gesellschaft relevant war).

Zeitgleich zu diesen Entwicklungen innerhalb der Praktiken, wie Kunst im Salon präsentiert und rezeptiert wurde, eröffnete 1793, nach der Französischen Revolution und der Ausrufung der Republik, im Louvre-Palast, der ehemaligen Residenz der französischen Könige, die erste Ausstellung für das sogenannte »gemeine« Volk. Der Louvre wurde zum Museum der Französischen Republik ausgerufen. Die Ausstellung selbst präsentierte ehemalige Besitztümer der entmachteten Monarchie, des Adels und der Kirche, vor allem Möbel und Kunstgegenstände. Sie hatte einerseits die Funktion, das kulturelle Erbe Frankreichs zu repräsentieren, gleichzeitig demonstrierte sie die neuen Machtverhältnisse durch die kollektive Inbesitznahme der enteigneten Güter. Die Ausstellung diente als gesellschaftspolitisches Mittel, sich als Nation selbst zu inszenieren und somit auch zu legitimieren. Gleichzeitig ermöglichte sie der jungen Republik

301 Gaetgens 2012, S. 213, S. 222, S. 225. 302 Mehr zur Entstehung der Kunstwissenschaften siehe Kapitel »Kunstwissenschaftliche Tradierungen«, S. 23f. 303 Richter 2007, S. 9.

die Inszenierung der eigenen Historisierung. So symbolisierte diese erste öffentliche Ausstellung im Louvre den Sieg über die Monarchie. Die Republik wurde zur neuen Besitzerin der ausgestellten Werke. Die einzelnen Werke standen in einen größeren Gesamtzusammenhang, sie repräsentierten nicht mehr nur die Macht, den Reichtum und den Geschmack ihrer Besitzer:innen, sondern erzählten in ihrer Gesamtheit die Geschichte eines gemeinsamen kulturellen Erbes. Das Ordnungsprinzip der Sammlung orientierte sich an den Interessen der Nation.³⁰⁴ Der Louvre wurde so Ende des 18. Jahrhunderts zu einem der ersten Prototypen für ein Nationalmuseum. Im Zuge der Bildung von Nationalstaaten im Laufe des 19. Jahrhunderts und des damit entfachten Wettbewerbs zwischen einzelnen Nationen entstanden in ganz Europa und auch in den USA weitere Nationalgalerien und -museen. Königliche und fürstliche Sammlungen wurden zu öffentlichen Sammlungen mit einem gesellschaftlichen Bildungsauftrag. Zu diesem Zweck wurden neue repräsentative Museumsbauten errichtet, die sich in ihrer Architektur an Stilrichtungen vergangener Zeiten orientierten und oft an antike Tempel erinnerten.

Parallel zu diesen Entwicklungen wurden ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa und den USA sogenannte Weltausstellungen ausgerichtet, die als internationale Leistungsschauen seitens der Nationen konzipiert waren und dem Publikum das neuste Kunsthandwerk neben den neusten Technologien und Waren präsentierten;³⁰⁵ dies hatte eine Ausweitung des Ausstellungsformats zur Folge. Doch auch das Bürgertum hatte das Bedürfnis, eigene Orte für die Auseinandersetzung mit Kunst zu installieren, die sich staatlichen und aristokratischen Herrschaftsbedürfnissen entzogen und einen einfacheren Zugang zu Kunst ermöglichten. Bürgerinitiativen gründeten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Beispiel in Deutschland in vielen Städten Kunstvereine, die oft als Aktiengesellschaften konzipiert waren, Ausstellungen und Verkäufe von Kunst organisierten und teilweise vereinseigene Kunstsammlungen aufbauten.

304 Ebd., S. 9–10. 305 Mehr zur Entstehung der Weltausstellungen vgl. Kapitel »Repräsentation«, S. 71f.; daneben wurden während der Kolonialzeit ebenfalls Wanderausstellungen oder auch Kolonialausstellungen bzw. Völkerschauen organisiert, welche das Ziel hatten, die Ressourcen und Kulturen der jeweiligen Kolonialreiche zu propagieren.

Tony Bennett untersucht in *The Birth of the Museum* diese historische Entwicklung mit einem Fokus auf die Wechselwirkungen zwischen Kultur und Nation.³⁰⁶ Bennett versteht die Entstehung des Museums als Teil eines Prozesses, infolgedessen Kultur zunehmend als Mittel der ›Zivilisierung‹ eingesetzt wurde. Er beschreibt das Museum als Bildungsinstitution, die in sehr spezifischer Weise ihre Präsentationen und die Besucher:innen organisiert. Es ist ein Ort der Belehrung, wo Verhaltensnormen demonstriert und eingeübt werden können, wobei der Besucher:innenkreis dieser neuen Art von Ausstellungen vornehmlich das wohlhabende Bürgertum war; ein weiter Teil der Bevölkerung hatte keinen Zutritt zu diesen neu entstehenden öffentlichen Räumen. So hatte, wer 1866 die Sankt Petersburger Eremitage besuchen wollte, Galakleidung zu tragen.³⁰⁷ Neben Kleidervorschriften gab es weitere Maßnahmen, um die Bevölkerung zum Kunstgenuss zu erziehen, beispielsweise erklärende Broschüren zu den Ausstellungen oder Führungen. In den Museen selber wurde generell ein gedämpfter Habitus erwartet, und es gab auch Verbote, wie beispielsweise dasjenige zu spucken, laut zu sein oder sich exzessiv zu bewegen. Bennett beschreibt den Ausstellungsbesuch als Ort, wo sich die bürgerliche Öffentlichkeit (re)präsentieren und austauschen konnte, vergleichbar in seiner Funktion mit den damals zeitgleich entstehenden Cafés, Parlamenten oder Zeitungen. Die ästhetische Beurteilung und die Einordnung von Kunst entstanden fortan in einem öffentlichen Diskurs.

Der Kunstkritiker Walter Grasskamp zeichnet in seinem Text *Die weiße Ausstellungswand* nach, wie sich im Zuge der Verbreitung des Ausstellungsformats museale Präsentationsformen veränderten.³⁰⁸ Anfangs übernahmen die Museen höfische und großbürgerliche Formen der Präsentation: möglichst platzsparend, an farbigen Wandbespannungen aus Samt oder an gemusterten Tapeten aufgehängte Bilder. Eine der damals favorisierten Wandfarben war ein kräftiges Rot. Beeinflusst von den Impressionisten fand graduell eine Verschiebung hin zu nüchternen Präsentationsformen statt. Diese begannen in den 1870er Jahren, in ihren Ateliers Verkaufsausstellungen zu organisieren,

306 Vgl. Bennett 2006. 307 Richter 2007, S. 10. 308 Vgl. Grasskamp 2003.

in denen sie ihre Bilder oftmals mit größerem Abstand, in nur ein oder zwei Reihen nebeneinander aufgehängt, präsentierten. Auch die Wände der Ateliers waren oftmals mit Stoff bespannt, aber in viel dezenteren Farben (in Grau oder Dunkelblau) und ohne auffällige Musterungen. So wurde bis 1900 die einreihige Hängung auf Augenhöhe auf farblich gedämpftem Hintergrund immer beliebter und kam zunehmend zum Einsatz.

Eine weitere wichtige Impulsgeberin für die Art der Kunstpräsentation war die 1897 rund um den Künstler Gustav Klimt gegründete Künstler:innenvereinigung Wiener Secession.³⁰⁹ Diese – heute unter Jugendstil zusammengefasste – Gegenbewegung zum als rückwärtsgewandt empfundenen Historismus strebte eine umfassende Neugestaltung der ästhetischen Ausdrucksweise in Kunst, Architektur und Design an. Einer der Gründungsmitglieder war neben Klimt der Architekt Joseph Maria Olbrich. Er entwarf das neue Ausstellungshaus entlang des ästhetischen Programms des Jugendstils, welches von den aufkommenden Formsprache der modernen Architektur beeinflusst war.³¹⁰ Die Funktion des Gebäudes sollte in seiner Gestaltung erkennbar sein und gleichzeitig neue Materialien wie Beton oder Eisen zum Einsatz bringen, kombiniert mit einer Vorliebe für weiße Außenwände und helle Innenräume. Und so zeichnet sich das 1898 fertig gestellte Ausstellungshaus am Wiener Karlsplatz durch einen geometrischen, funktionalen Aufbau aus. Von außen wirkt es wie eine Ansammlung massiver weißer Kuben. Innen befinden sich von mit Glasdächern bedeckte helle Ausstellungsräume. Diese »strenge« Geometrie wird innen und außen durch dekorative Elemente ergänzt und kontrastiert. Die dekorative Gestaltung ist das Sinnbild der damaligen Suche nach einer Erneuerung der künstlerischen Formen, die keine Unterscheidung zwischen Kunst und Kunsthandwerk macht. Richter beschreibt, dass die Ausstellungsarrangements ab 1906 in der Secession zusehendes »kälter« wurden; die Wände heller und die Verzierungen reduzierter.³¹¹

1910 präsentierte dann das Secessions-Mitglied Klimt seine Werke in einer Einzelausstellung im österreichischen Pavillon,

309 Vgl. <https://www.secession.at> (aufgerufen: 28.08.2024). 310 Die Wiener Secession ist heute eines der bekanntesten Gebäude des Jugendstils. 311 Richter 2007, S. 11.

anlässlich der Venedig Biennale. Seine Gemälde waren einreihig auf Augenhöhe auf minimal verzierten weißen Wänden aufgehängt. Die 1895 gegründete, den Weltausstellungen nachempfundene internationale Kunstschau präsentierte das moderne Arrangement einer größeren Öffentlichkeit. Schließlich verbreitete sich diese neue Ästhetik langsam in ganz Europa, zuerst größtenteils im deutschsprachigen Raum, und wurde so zunehmend zur konventionellen Präsentationsform von Kunst. Den Sprung nach Amerika schaffte die neue Ausstellungspraxis dann 1939 anlässlich der Eröffnung des Neubaus des Museum of Modern Art in New York.³¹² Das von den Architekten Philip L. Goodwin und Edward Durell Stone entworfene sechsstöckige Gebäude war im Modernen Stil gebaut und exklusiv der Modernen Kunst gewidmet. Die Kunst wurde in weißen Ausstellungsräumen präsentiert. So setzte sich Ende der 1930er Jahre die einreihige Hängung auf weißer Wand definitiv international durch.³¹³

Weißer Ausstellungswände werden zum Standard der Kunstpräsentation; unter dem Begriff des White Cube wird dieser spezifische Präsentationsmodus zu einer universellen Chiffre der Moderne. Brian O'Doherty schrieb 1976 eine Reihe von Aufsätzen in der Kunstzeitschrift *Artforum*, in denen er sich mit den spezifischen Eigenheiten von Museums- und Galerieräumen beschäftigte.³¹⁴ Er war damit der erste Autor, der die Ausstellungspraxis in weißen Räumen eingehend analysierte und den Begriff des White Cube einführte. Er untersuchte die Entwicklung der Funktionsweise von Museen und Galerien vor dem Hintergrund großer Veränderungsprozesse, die in den 1960er und 1970er Jahren in der Kunst stattfanden. Es gab Diskus-

312 Das Museum of Modern Art in New York wurde 1929 gegründet, die ersten 10 Jahre war das Museum in gemieteten Räumen untergebracht. Die erste Ausstellung fand in einem Bürogebäude in der 5th Avenue statt, danach war das Museum in einem Stadthaus untergebracht, das von John D. Rockefeller Jr., dem Ehemann der MoMA-Mitbegründerin Abby Aldrich Rockefeller, gemietet wurde; vgl. https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1930/a-modern-building-for-a-modern-museum/ (aufgerufen: 28.08.2024). 313 Während sich die Konvention der hellen Ausstellungsräume immer weiter verbreitet, wird sie gleichzeitig auch immer wieder von Kunstschaffenden mittels experimentellen Arrangements befragt, insbesondere in den 1920er und 1930er Jahren, z.B. in der *Exposition Internationale du Surréalisme* 1938 in Paris. 314 1976 veröffentlichte O'Doherty im *Artforum* folgende drei Aufsätze: »Notes on the Gallery Space«, »The Eye and the Spectator« und »Context as Content«, diese wurden zusammen mit dem Aufsatz »The Gallery as Gesture« von 1981 im Buch *Inside the White Cube* publiziert, vgl. O'Doherty 1996.

sionen rund um deren gesellschaftliche Rolle, welche mit der Suche nach neuen Inhalten und Präsentationsorten einherging. Unterschiedliche Bewegungen innerhalb der Kunst traten an, um diese zu erneuern. So wurde auch die Frage, ob das Museum der richtige Ort für die Kunstpräsentation sei, virulent. O'Doherty untersucht den White Cube als geschützten Rahmen für die Kunst und interessiert sich für die Beziehungen zwischen der Kunst, dem Raum und den Betrachter:innen. Er beschreibt den weißen Ausstellungsraum als einen Raum, der eine »gesteigerte Präsenz« besitzt, indem die Kunstwerke von allen Hinweisen ferngehalten werden, »welche die Tatsache, dass es ›Kunst‹ ist, stören könnten«. ³¹⁵ Dies geschieht, indem die ›Außenwelt‹ möglichst unsichtbar bleibt. Der ›ideale‹ White Cube besitzt keine Fenster, sondern ein Oberlicht, das das Licht gleichmäßig im Raum verteilt. Es sollten kein Lärm oder anderwärtig störende Geräusche hörbar sein. Auch der vorzugsweise blanke Fußboden sollte wenig Aufmerksamkeit auf sich ziehen – der White Cube als neutraler und reiner Container, in dem nichts von der Kunstbetrachtung ablenkt, der ›ideale‹ Ort für die Kunstpräsentation. So ideal, so O'Doherty, dass alle Objekte in diesem Raum zu Kunstwerken werden. Denn ihre Lesbarkeit als Kunst ergibt sich auch aus dem Verhältnis zur Umgebung, und im White Cube werden die ausgestellten Werke auch durch die Art ihrer Präsentation erhöht.

Elena Filipovic erkennt im White Cube einen Ort, an dem durch den Ausschluss der Außenwelt die Kunst ihre Bedeutung anhand von rein ästhetischen Kriterien entfalten kann. ³¹⁶ Diese Beschreibungen des White Cube machen deutlich, dass hinter der Konzeption des weißen Raumes und der bestimmten Art der Präsentation eine spezifische Auffassung von Kunst steht. Der White Cube ist das ideale Format für die Präsentation moderner Kunst. Filipovic zählt auf, für welche Qualitäten diese Ausstellungspraxis stehe: Neutralität, Ordnung, Rationalismus, Fortschritt und Universalität – alles Leitsätze des Modernismus. O'Doherty bilanziert, dass der Raum des White Cube »aufs Engste verknüpft ist mit der Geschichte der Moderne«. ³¹⁷ Denn die Geschichte der Modernistischen Kunst stehe in einer

315 O'Doherty 1996, S. 9. 316 Filipovic 2008, S. 28. 317 Brian O'Doherty zitiert in ebd., S. 36.

Wechselbeziehung mit der Art und Weise, wie Kunst präsentiert wird und inwiefern sich diese entwickelt und verändert. Der idealtypische weiße Raum sei »das archetypische Bild« der Kunst des 20. Jahrhunderts.

So transportiert der White Cube die Perspektive der westlichen, linear angelegten Kunstgeschichtsschreibung, die ganze Kulturgeschichten und deren Protagonist:innen ausblendet und/oder stigmatisiert. Die Ausstellungsbesucher:innen begeben sich in einen spezifischen Raum, der sich neben seiner physischen und intellektuellen Erscheinung auch dadurch auszeichnet, dass er ein ideologischer Raum ist. Filipovic erkennt heute im White Cube einen »enorm erfolgreichen Exportartikel«. ³¹⁸ Die Zunahme von Biennalen, beginnend in den 1990er Jahren, bringt auch eine Verbreitung des Formats White Cube mit sich. Er suggeriere eine Neutralität, die ideal für die Kunstpräsentation scheine. Auch Galerien und Kunstmessen nutzen die museale Form des White Cube, um ihre ›Waren‹ zu präsentieren. Und so sei der White Cube heute zu einer global erkennbaren Kategorie von Raum geworden – vergleichbar mit beispielsweise Einkaufszentren oder Flughäfen. Im Aufsatz *Der globale White Cube* stellt Filipovic die Frage, »wie eine wahre Dezentrierung traditioneller Begriffe der Moderne ganz verwirklicht werden, solange die Grundannahmen des westlichen Museums als unangezweifelter Kontext der Legitimierung einer scheinbaren Erweiterung des Kanons exportiert wird?«

Bilbao-Effekt oder Rückführung des aus der Plantagenwirtschaft gewonnenen Kapitals?

Was bedeutet es, wenn Martens einen White Cube in Lusanga erbauen lässt? Wie lässt sich der Bau eines solch ideologischen Raumes durch ein weltbekanntes Architekturbüro lesen? Eine naheliegende Lesart wäre, dass der White Cube Lusanga als Kunstzentrum ausweist. Er soll Außenwirkung entfalten und Sichtbarkeit für das Projekt generieren. Seit den 1980er Jahren werden der Bau von Museen und die damit einherge-

318 Ebd., S. 31, S. 37.

henden Ansiedlungen von Kultur gezielt als Maßnahmen eingesetzt, um vernachlässigte Städte oder einzelne Quartiere aufzuwerten, wiederzubeleben und touristisch attraktiv bewerben zu können.³¹⁹ Der sogenannte Bilbao-Effekt erhielt seinen Namen durch eines der bekanntesten Beispiele dieses Phänomens: Durch die spektakuläre Architektur des 1997 durch Frank O. Gehry erbauten Guggenheim-Museums gelang die Transformation des ehemals nordspanischen Industriezentrums Bilbao zu einer beliebten Touristendestination. Auf den ersten Blick gibt es zwar einige Parallelen zwischen Bilbao und Lusanga. Sowohl Bilbao als auch Lusanga florierten ehemals als Industrie- und Handelsschauplätze, trotzdem sind die Unterschiede zwischen den beiden Städten weitaus effektiver als die Gemeinsamkeiten: Während Bilbao mitten in Europa liegt und von diversen Fluglinien stündlich angeflogen wird, ist Lusanga nur schwer erreichbar.

Martens selber versteht den errichteten White Cube als notwendigen »Fetisch«, als »Statussymbol«, er dient als ein Instrument, das Aufmerksamkeit generiert.³²⁰ Seine Wirkung im Kunstkontext entfaltet er mittels Abbildungen, die das Projekt in westlichen Kunstinstitutionen vermitteln. Als Mittel, um die Kunstszene vor Ort nach Lusanga zu locken, dient er weniger, da Lusanga zu schwer zu erreichen ist. Der Bau liefert dem IHA vielmehr das nötige symbolische Kapital und entlastet in gewisser Weise Martens, der das Projekt mit dem symbolischen Kapital, das ihm als Künstler zugeschrieben wird, initiiert hat. Was erzählt das Bild des White Cube inmitten der grünen Vegetation von Lusanga? Unterschiedliche Auslegungen sind denkbar: Der White Cube symbolisiert die Attraktivität des Ortes und entfacht dadurch den Wunsch, ihn zu besuchen. Lusanga wird so zum besonderen Ort. Genauso markiert er die Professionalität der Kunstproduktion vor Ort und steht symbolisch für eine gelungene Integration der CATPC-Mitglieder ins Kunstfeld. Die Bilder des White Cube adressieren in erster Linie das westliche

319 Diese Entwicklungen gehen einher mit Tendenzen der Demokratisierung und Öffnung von Kulturinstitutionen in der Folge der 1968er Bewegung. Ein erstes unter solchen Prämissen erbautes Museum war das 1977 in Paris eröffnete Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. 320 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 51:42 (inzwischen offline).

Kunstpublikum. Sie zeigen einen prototypischen idealen Raum für die Kunstpräsentation an einem unerwarteten Ort, an einem Ort, der sich außerhalb der Peripherie des Kunstfeldes befindet. So könnte der Bau einerseits als willkommene Infrastruktur, die den Zugang zum Kunstfeld ermöglicht, gelesen werden, aber auch als ideologische Invasion von außen, die westliche Vorstellungen von Kunst importiert. Die Symbolik des Museumsbaus könnte aber auch ganz anders gelesen werden: der White Cube als möglicher Aufbewahrungsort für die im Zuge der Kolonialgeschichte geraubten Kunstgegenstände, für die Reparationsforderungen gestellt werden sollten.

Im April 2017 wurde die feierliche Eröffnung des White Cube mit »Der White Cube wurde repatriert« via Newsletter verkündet.³²¹ Die Verwendung des Verbes »Repatriieren« mag erstauen, da dieses normalerweise für die Rückführung von Personen in ihr Heimatland benutzt wird. Wie ist es im Kontext einer Museumseröffnung zu verstehen? Eine Rückführung ist nur möglich, wenn dieses Etwas vorher schon einmal da war. Martens kommentiert mit dieser Ankündigung eine Begebenheit der lokalen Kolonialgeschichte: William Lever investierte sein mit den Plantagen erzeugtes Kapital Ende des 19. Jahrhunderts auch in Kunst. Für seine umfangreiche Sammlung prä-raffaelitischer Gemälde gründete er 1922 in der Nähe von Liverpool zur Erinnerung an seine Ehefrau Elizabeth die Lady Lever Art Gallery. Das Museum war Teil des modellhaften Firmendorfs Port Sunlight, wo das aus dem Kongo stammende Palmöl zu Seife verarbeitet wurde. Während die Plantagenarbeiter:innen im Kongo zu Zwangsarbeit genötigt wurden, erhielten die britischen Arbeiter:innen also ein modellhaftes Dorf, inklusive Museum. Die Sichtbarmachung der Verstrickung zwischen kongolesischen Palmölplantagen und westlichen Kunstmuseen ist ein wesentlicher Teil von Martens' Kritik. Diese Ereignisse sind aber keineswegs nur historisch, sondern vielmehr Verstrickungen, die bis heute andauern: Von 2000 bis 2012 sponserte die Firma Unilever jährlich im Rahmen der Unilever Series eine Kunstinstallation in der Turbinenhalle der Tate Modern in London. Künstler:in-

321 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/repatriation-of-the-white-cube/> (aufgerufen: 28.08.2024).

nen wie Anish Kapoor, Rachel Whiteread, Ai Weiwei, Olafur Eliasson oder Tino Sehgal konnten neue, großformatige Arbeiten für die Eingangshalle produzieren. Martens kommentiert das Sponsoring lapidar mit: »Fantastische Arbeiten, die von einem Ort finanziert werden, an dem jede Kritik unterdrückt wird.«³²² Damit meint er, dass internationale, gewinnorientierte Firmen, die ausbeuterische und desolate Zustände im globalen Süden verschulden, sich mit ihrer großzügigen Kunstförderung für die Werte einer globalen, aufgeklärten Moderne einsetzen, die von Inklusion und Demokratie geprägt ist. Der White Cube in Lusanga symbolisiert einerseits die Forderung nach einer Rückführung des aus der Plantagenwirtschaft gewonnenen Kapitals, andererseits aber auch die Restitution von in der Kolonialzeit geraubter Kunst, die sich nun in Sammlungen von europäischen und amerikanischen Museen befindet. Die anlässlich der Eröffnung des White Cube präsentierte Ausstellung fand dann aber nicht im White Cube selber statt, sondern in den umliegenden traditionellen Hütten. Die anwesende Clémentine Deliss beschreibt diese dann auch als »alternative Struktur zum White Cube«.³²³ Ausgestellt wurden Schenkungen, wie beispielsweise Drucke von Malereien der Künstler:innen Luc Tuymans oder Marlene Dumas. Im White Cube selber wurde nur eine einzige Arbeit präsentiert: die Schokoladenskulptur *The Art Collector* (2015) von Jérémie Mabiala und Djonga Bismar. Die 1,20 Meter große Skulptur, die in einer Edition von fünf Exemplaren in Europa für 12'000 Euro zum Verkauf angeboten wurde, war extra nach Lusanga transportiert worden, obwohl das dortige Klima die Statue wahrscheinlich in kurzer Zeit zerstören würde. Die Platzierung der Skulptur des kolonialen Kunstsammlers, der innerhalb des (provisorischen) White Cube in der Hitze langsam schmilzt, kann ebenfalls als symbolische Geste gelesen werden. So markiert der White Cube in Lusanga einerseits das Kunstzentrum, während er gleichzeitig keinen großen Nutzen für die Künstler:innen vor Ort darstellt. Seit der Eröffnung 2017 gab es keine weiteren Veranstaltungen im White Cube im Dschungel. Dafür spielt er die Hauptrolle im gleichnamigen Film von 2020.

322 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 36:27 (inzwischen offline). 323 Deliss 2017 (o.S.).

Theaster Gates: die Nutzung des Marktes als künstlerische Strategie

Martens nutzt seine Position im Kunstfeld, um den CATPC-Mitgliedern einen Zugang zum Kunstmarkt zu verschaffen, der ihnen sonst wahrscheinlich verwehrt wäre. Das mit seiner Person verbundene kulturelle Kapital soll auf sie übertragen und schlussendlich in ökonomisches Kapital überführt werden.

Ein anderer Künstler, der seinen Markterfolg strategisch dazu nutzt, das gewonnene Kapital für soziale Projekte einzusetzen, ist der amerikanische Künstler Theaster Gates. Der in der East Side in Chicago geborene und aufgewachsene Gates studierte von 1991 bis 1995 an der Iowa State University im Hauptfach Stadtplanung. In einem Porträt im Magazin *The New Yorker* wird seine Auseinandersetzung mit dem Architekten Samuel Mockbee während seines Studiums als ein wichtiger Initialmoment für sein späteres soziales Engagement genannt:³²⁴ Mockbee, Professor an der Auburn University in Alabama, war Mitbegründer des *Rural Studio Program*.³²⁵ Das Programm soll Architekturstudent:innen dazu befähigen, in der ländlichen Gegend von Alabama nachhaltigen Wohnungsbau für die ressourcenschwache Schwarze Bevölkerung zu betreiben. Möglich wird dies unter anderem dadurch, dass mit gebrauchten und zum Wegwerfen bestimmten Materialien gearbeitet wird. Im Nebenfach studierte Gates Keramik. Im Anschluss vertiefte er sein Wissen mit einem Master in Bildender Kunst und afrikanischen Religionswissenschaften an der University of Cape Town in Südafrika (1996–1998) und verbrachte ein Jahr in Tokoname in Japan, um sich dort als Keramiker weiterzubilden. Seine Faszination für Keramik rühre daher, so Gates, dass sie es ermögliche, aus dem »einfachsten Material der Welt, dem Schlamm«, etwas Schönes und Nützliches zu gestalten.³²⁶ Seine Kombination von Studienfächern erscheint nicht unbedingt naheliegend, doch lässt sich retrospektiv erkennen, dass er sich in beiden Bereichen für ähnliche Prozesse interessierte: dafür, wie sich tradierte gesellschaftliche Vorstellungen in unterschiedlichen Materialien ein-

324 Colapinto 2014 (o.S.). 325 Vgl. <http://ruralstudio.org/about/our-story> (aufgerufen: 28.08.2024). 326 Colapinto 2014 (o.S.).

schreiben und wie Transformationsprozesse gestaltet werden können, die neue Möglichkeiten der Wiederverwertung, Rückgewinnung und/oder Aufwertung ermöglichen.

1999 kehrte Gates nach Chicago zurück und begann dort bei der Chicago Transit Authority (CTA) als Projektplaner für öffentliche Kunstprojekte für die U-Bahn zu arbeiten. Daneben verfolgte er weiterhin seine künstlerische Praxis als Keramiker. Beides sei für ihn unbefriedigend gewesen, bekannte er im Nachhinein. Einerseits hatte er Mühe, Ausstellungsbereiter:innen zu finden, die bereit waren, seine Keramik zu zeigen, und auch seine Hoffnung, im Rahmen seiner Anstellung bei der CTA mittels der Kunstprojekte Ressourcen in ärmere Stadtteile zu bringen, erfüllte sich nicht.³²⁷ Nach fünf Jahren kündigte er seine Stelle, um einen interdisziplinären Master of Science in Stadtplanung, Keramik und Religionswissenschaften an der Iowa State University zu absolvieren. 2006 nahm er eine Stelle im Dekanat der Abteilung für Geisteswissenschaften an der Universität Chicago an und suchte sich im benachbarten Stadtteil South Side ein Haus.³²⁸

Die South Side war seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Nachkriegszeit von der dort ansässigen Industrie – vor allem Stahlwerke und Fleischverarbeitungsbetriebe – geprägt, die mit ihren Arbeitsplätzen Einwander:innen aus Europa anzogen. Während der Zeit der Great Migration zwischen 1910 bis 1970 migrierten insgesamt etwa sechs Millionen ehemalige Sklav:innen vom ländlichen Süden in die großen Industriestädte des Nordens, darunter auch Chicago, um der Unterdrückung und Gewalt zu entgehen, die mit den nach dem Bürgerkrieg in den Südstaaten installierten Jim-Crow-Gesetzen (Jim Crow Laws) einhergingen.³²⁹ Die South Side war viele Jahrzehnte lang von der Rassentrennung geprägt, was dazu führte, dass viele der Nachkommen früherer europäischer Einwander:innen das Gebiet wieder verließen. Bis heute ist die South Side zu über 90% von Schwarzen Menschen bewohnt. Auch in Chicago hatte die

327 Theaster Gates zitiert in ebd. (o.S.). 328 2008 wird Gates Lehrbeauftragter in der Abteilung für Geisteswissenschaften und Dozent am Department of Visual Arts an der Universität Chicago, 2014 wird er zum Professor für Visual Arts berufen. Seit 2009 ist Gates zudem Direktor der ebenfalls an der Universität Chicago angegliederten Arts and Public Life Initiative. 329 Semuels 2018 (o.S.).

Transformation von einer industriellen hin zu einer postindustriellen Gesellschaft den Abzug von Industrie und damit das Verschwinden von Arbeitsplätzen zur Folge. Der Wegzug der großen Fabriken hatte Auswirkungen für kleinere Unternehmen, die aufgrund der sinkenden Kaufkraft, die mit der steigenden Arbeitslosigkeit einherging, ebenfalls in Bedrängnis gerieten. William Julius Wilson schätzt, dass zwischen 1960 und 1970 ungefähr 75 Prozent der Unternehmen ihre Tätigkeiten einstellten oder abwanderten.³³⁰ Die Segregation verstärkte die negativen Auswirkungen dieser Entwicklungen; so hatte es beispielsweise im Viertel Back of the Yards innerhalb der South Side 1970 noch über 11'000 Arbeitsplätze im Einzelhandel gegeben; bis 2015 schrumpfte die Zahl auf 1'849.³³¹ 2006 war die South Side von hoher Arbeitslosigkeit, fehlender Infrastruktur und schlechten Bildungsmöglichkeiten geprägt; damit einher gingen Banden-kriminalität, leere Häuser, Fabriken und Lager, deren Fenster mit Brettern vernagelt waren.

Gates kaufte sich für 130'000 Dollar einen ehemaligen Süßwarenladen an der South Dorchester Avenue.³³² In pragmatischer Weise renovierte er das einstöckige Haus nach und nach. Dazu nutzte er weggeworfenes und liegen gebliebenes Material aus der Umgebung. Im Haus installierte er für sich ein Keramikstudio.

Etwa zeitgleich mit seinem Umzug in die South Side ergab sich für Gates plötzlich eine Ausstellungsmöglichkeit, die ihm in Chicago große Aufmerksamkeit bescherte. Unter dem Titel *Plate Convergence* konnte er 2007 eine Einzelausstellung im Hyde Park Art Center in Chicago ausrichten.³³³ Für die Ausstellung erfand Gates den fiktiven Charakter des Meister-Keramikers Shoji Yamaguchi. Dieser sei in den 1960er Jahren von Hiroshima nach Mississippi in die USA immigriert, wo er eine Schwarze Bürgerrechtlerin namens May geheiratet und mit ihr eine Kommune gegründet habe. In diesem Kontext habe Yamaguchi eine neue Technik zur Herstellung von Keramik erschaffen, indem er traditionelle japanische Vorgehensweisen mit denjenigen der afroamerikanischen Kultur vermischte.³³⁴ Als das Paar 1991 bei

330 William Julius Wilson zitiert in ebd. (o.S.). 331 Ebd. (o.S.). 332 Hesse McGraw 2012, S. 91–92. 333 Vgl. <https://www.hydeparkart.org/exhibition-archive/plate-convergence/> (aufgerufen: 29.08.2024). 334 Young 2014 (o.S.).

einem Verkehrsunfall gestorben sei, habe es seinen Nachlass seinem Sohn, der dafür das Yamaguchi Institute gründete, hinterlassen. Die Ausstellung *Plate Convergence* wurde von Gates als Präsentation eben dieses (zum Verkauf stehenden) Nachlasses kommuniziert – wobei die gezeigten Keramikarbeiten natürlich von Gates selber stammten. Für die Vernissage organisierte er ein Abendessen mit hundert geladenen Gästen und servierte diesen auf den Yamaguchi-Keramiktellern »Japanese soul food«, eine Fusion zwischen traditioneller japanischer Küche und derjenigen der Südstaaten. Gates trieb die Inszenierung der Yamaguchi-Geschichte so weit, dass er einen Schauspieler engagierte, der sich während des Essens als Yamaguchis Sohn ausgab.³³⁵ In der Ausstellung selber wurden die Keramikteller zusammen mit Videoaufzeichnungen des Abendessens präsentiert. Die Ausstellung, insbesondere die Performance des Abendessens, bescherte Gates große Aufmerksamkeit. Alle Keramikteller konnten verkauft werden, dies obwohl – oder vielleicht gerade deshalb – schnell klar wurde, dass Gates die Geschichte rund um die Entstehung der Teller erfunden hatte.

Dieser »erste« Auftritt von Gates als Künstler vereint bereits viele der Themen, die auch in seinem späteren Werk verhandelt werden. Indem er die ritualisierte Tradition japanischer Keramikunst mit derjenigen von gemeinsamen Mahlzeiten zusammenbrachte, befragte er, wie Objekten (kultureller) Wert zugeschrieben wird, wie sie zirkulieren, wie sie von ihren Communitys benutzt werden und welche spezifische Funktion sie dabei einnehmen. Die Keramikteller und die auf ihnen servierten Mahlzeiten dienten zudem als Vehikel, um ein gemeinsames Erlebnis zu schaffen und somit das transformative Potenzial sozialen Austauschs zu thematisieren. Ebenso kann davon ausgegangen werden, dass der erfolgreiche Verkauf sämtlicher Keramikteller Gates zum ersten Mal substanzielle Einkünfte als Künstler brachte, welche seinen finanziellen Handlungsspielraum vergrößerten.

Nach der Hypothekenkrise 2008 fiel der Wert von Immobilien in der South Side, und viele der Hausbesitzer:innen in der Nachbarschaft wurden enteignet. In einem Vortrag erzählte Gates,

335 Stott 2019, S. 530; Whitney 2019; Hesse McGraw 2012, S. 90.

dass er sich damals für die verändernden Besitzverhältnisse in einzelnen Stadtquartieren und für die Handlungsmöglichkeiten innerhalb des Kunstfeldes zu interessieren begann. Dies führte zu einer zunehmenden Beschäftigung mit ökonomischen Kreisläufen.³³⁶ Gates befand sich in der privilegierten Situation, sich ein Haus kaufen zu können und dieses zu renovieren, während viele Menschen in der South Side ihre Häuser verloren. Das Magazin *The New Yorker* beschreibt, dass Gates sich zu dieser Zeit mit dem Project Row Houses des Künstlers Rick Lowe beschäftigte und Parallelen zur Praxis des Architekten Mockbee erkannte. Lowe hatte 1993 eine Zeile von verlassenen Reihenhäusern in Houston gekauft und zusammen mit lokalen Künstler:innen für einkommensschwache Familien renoviert.³³⁷ Bezeichnend ist dabei, dass Lowe das Project Row Houses explizit nicht als Maßnahme zur städtischen Aufwertung versteht, sondern als Kunstinstallation, die »symbolisch und poetisch« auf die Probleme der Obdachlosigkeit und Rassendiskriminierung verweist.³³⁸ Gates selber gelang es 2009, ein leer stehendes, dreistöckiges Nachbarhaus des Süßwarenladens für 16'000 Dollar zu kaufen. Zusammen mit befreundeten Künstler:innen und Handwerker:innen entkernte er es, um mit recycelten Baumaterialien den Innenraum neu gestalten zu können. Das Äußere des Hauses verkleidete er mit verwiterten Holzlatten und versah es mit asymmetrisch angeordneten Fenstern in unterschiedlichen Größen. Während der Renovation offerierte das Kunsthistorische Departement der Universität von Chicago Gates 80'000 Diapositive aus Glas mit Bildern aus dem Kanon der westlichen Kunstgeschichte. Im Haus wurde deshalb unter anderem extra ein Raum mit speziellen Regalen für die Diapositive gebaut. Auch eine umfangreiche Bibliothek wurde eingerichtet. Dafür kaufte Gates die Restbestände der ehemalsigen Buchhandlung Prairie Avenue Bookshop auf, bestehend aus 14'000 Büchern zu Kunst und Architektur. So bietet das ehemals verlassene Gebäude ausgemusterten Sammlungen aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten eine neue Heimat. Gates nannte das Haus »Archive House«.

336 Vgl. Vortrag Theaster Gates am Bemis Center in Omaha Nebraska, 30. März 2011, <https://vimeo.com/23493473> (aufgerufen: 29.08.2024). 337 Colapinto 2014 (o.S.); <https://projectrow-houses.org/> (aufgerufen: 29.08.2024). 338 Rick Lowe zitiert in Colapinto 2014 (o.S.).

Zeitgleich zu den Renovationsarbeiten erhielt Gates eine Einladung, im Museum of Contemporary Art in Chicago auszustellen.³³⁹ Für die dreiwöchige Ausstellung schuf er eine labyrinthartige Installation, die er *Temple Exercises* nannte und die während der Ausstellungsdauer sowohl als kontemplativer Raum als auch als Bühne für musikalische Performances oder Diskussionen zu Themen wie Rassismus oder Spiritualität diente.³⁴⁰ Dazu schichtete er Holzpaletten, die er aus einer ehemaligen Wrigley's Kaugummifabrik in der South Side gerettet hatte, zu Türmen auf, die an buddhistische Pagoden erinnern, und lud lokale Musiker:innen ein, mit ihm gemeinsam als Black Monks of Mississippi aufzutreten. Deren Sound wird als dröhnende Musik beschrieben, die von Gates' schwermütigem Gesang, der zwischen Sklavengesängen und Zen-Musik oszilliert, begleitet wird. Gates beschreibt, dass ihn bei den Auftritten der Black Monks of Mississippi interessiere, welche Formen des Feierns religiöse Praktiken annehmen können.³⁴¹ Ebenfalls 2009 wurde Gates vom Chicagoer Galeristen Kavi Gupta unter Vertrag genommen und von diesem eingeladen, an der Nada Art Fair, die während der Art Basel Miami Beach jeweils im Dezember stattfindet, teilzunehmen.³⁴² Gates produzierte für die Messe aus dem von der Renovation des Archive House übrig gebliebenen Holz überdimensionierte Schuhputzstühle (*Shoe Shine Stands and other archetypal structures of Blackness*), die an Holzthrone erinnern. Die Skulpturen aus dem wiederverwendeten Material des einst verlassenen Hauses in der South Side sollen die Arbeit des Schuhputzens und die damit verbundenen gesellschaftlichen Machtverhältnisse sichtbar machen und die dabei stattfindende soziale Interaktion thematisieren. Diane Solway beschreibt Gates' Teilnahme an der Kunstmesse so: Vor Ort habe sich Gates spontan dazu entschlossen, die Skulpturen zu beleben, indem er die Messebesucher:innen dazu einlud, sich hinzusetzen, und ihnen anbot, ihnen die Schuhe zu putzen.³⁴³ So hätten sich schnell Menschen vor dem Messestand angesammelt, um Gates zu be-

339 Theaster Gates, *Temple Exercises*, Museum of Contemporary Art Chicago, 6. Jan. bis 1. Feb. 2009. 340 Die Bretter der ehemaligen Wrigley Kaugummifabrik kommen 2010 anlässlich Gates' Auftritt an der Whitney Biennale nochmals zum Einsatz, *2010 Whitney Biennial*, Whitney Museum of American Art, New York, NY, 25. Feb. bis 30. Mai 2010, <https://whitney.org/exhibitions/2010-biennial> (aufgerufen: 29.08.2024). 341 Colapinto 2014 (o.S.). 342 Vgl. <https://kavigupta.com> (aufgerufen: 29.08.2024). 343 Solway 2013 (o.S.).

obachten. Solway zitiert Gates folgendermaßen: Sein Anliegen sei es gewesen, als Schwarzer Künstler die vornehmlich weißen Messebesucher:innen einzuladen, auf diesen Thronen Platz zu nehmen. So wollte er ein bestimmtes Bild erschaffen, das sichtbar mache, dass bestimmte Formen der Arbeit mit bestimmten Arten von Menschen in Verbindung gebracht werden. Solway sagt, dieser Auftritt habe Gates bei den Sammler:innen bekannt gemacht und dazu geführt, dass sämtliche Stühle für je 12'000 Dollar noch während der Messe verkauft werden konnten. Mit den Einnahmen dieses Verkaufs konnte Gates den 2006 gekauften Süßwarenladen nochmals umgestalten: Nachdem das Gebäude vollständig ausgehöhlt worden war, entstand dort Platz für 8'000 Langspielplatten, die Gates vom Chicagoer Plattenladen Dr. Wax kaufen konnte, als dieser schließen musste. Gates' Haus wurde in »Listening House« umbenannt. Fortan wurde auf die beiden Häuser mit der Bezeichnung »Dorchester Projects« verwiesen. Anders als das Project Row Houses dienten die Dorchester-Projects nicht dem Wohnungsbau. Stattdessen verstand Gates sie als kulturelle Einrichtungen, die seine Nachbar:innen inspirieren sollten, indem sie Zugang zu den Büchern, Dias und Platten erhielten.

Und so etablierte sich Gates' Vorgehen: Er kauft Immobilien, entkernt sie, macht aus dem dabei anfallendem Gebäudeschutt Kunst, verkauft diese und kauft mit den Einnahmen weitere Immobilien.³⁴⁴ Auf der anderen Straßenseite des Listening House konnte Gates so 2011 ein weiteres verlassenes Doppelhaus kaufen und renovieren. Er richtete darin ein Kino für Schwarze Filmkultur ein, das Black Cinema House.³⁴⁵ Der Bauschutt, der bei der Renovation entstanden war, wurde für die Arbeit *12 Ballads for Huguenot House* anlässlich der Documenta 13 nach Kassel verschifft.³⁴⁶ Dort restaurierte Gates mit dem Material ein verlassenes Hotel und richtete darin einen kulturellen Veranstaltungsort ein, an dem er unter anderem auch mit seiner Band

344 Colapinto 2014 (o.S.). Als Trägerstruktur gründet Gates 2009 eine gemeinnützige Stiftung, die auch für das Veranstaltungsprogramm in den Häusern verantwortlich ist, vgl. <https://www.rebuild-foundation.org/> (aufgerufen: 29.08.2024). 345 Das Black Cinema House zog im Herbst 2014 aufgrund von zusätzlichen Platzbedürfnissen an ein neues Domizil an die 400 Meter entfernte Kimbark Avenue in ein ehemaliges Vertriebszentrum des Brauereiuunternehmens Anheuser-Busch. 346 Documenta 13, kuratiert von Carolyn Christov-Bakargiev, 9. Juni bis 16. Sept. 2012; vgl. <https://www.documenta-archiv.de/de/documenta/120/13> (aufgerufen : 29.08.2024).

Black Monks of Mississippi auftrat. 2013 gelang es Gates, die Stoney Island State Savings Bank aus den 1920er Jahren, ein für den Abriss bestimmtes, seit langem leerstehendes ehemaliges Bankgebäude in der South Side, für den symbolischen Betrag von einem Dollar von der Stadtverwaltung zu übernehmen, dies unter der Bedingung, dass er die für eine Renovation erforderlichen Mittel von ungefähr 3,5 Millionen Dollar selber aufbringen müsse. Die Bank, ein repräsentatives, mit Säulen versehenes Marmorgebäude, wurde 2015 zu einem Kultur- und Ausstellungszentrum transformiert, das von Gates' Stiftung Rebuild Foundation betrieben wird und unterschiedlichen Archiven zur Schwarzen Kultur in Nordamerika Platz bietet. Um einen Teil der Renovation zu finanzieren, produzierte Gates aus den noch erhaltenen marmornen Trennwänden der Toiletten eine Edition für die Art Basel 2013. In der Messekoje der Galerie White Cube, die Gates inzwischen ebenfalls vertritt, wurde diese zum Verkauf angeboten: 100 Marmorplatten in der Größe von 15,5 x 21,9 cm, jeweils mit einem Bild des Bankgebäudes und mit dem Satz »In Art We Trust« versehen, wurden als Bankanleihen (»bank bonds«) für je 5'000 Dollar verkauft. In der Nähe der Dorchester Projects konnte Gates mit seiner Stiftung 2014 eine leerstehende, zum Abriss bestimmte Reihenhaussiedlung mit über dreißig Wohneinheiten in Zusammenarbeit mit lokalen Architekt:innen und einem Bauunternehmen sanieren. So entstand das Dorchester Art+Housing Collaborative (DHAC) mit günstigen, staatlich subventionierten Wohnmöglichkeiten, Ateliers für Kunstschaffende und Veranstaltungsräumen, die von der Rebuild Foundation bespielt werden.³⁴⁷ Weitere Projekte zur Wiederbelebung leer stehender und/oder vernachlässigter Immobilien und Grundstücke in der South Side sind geplant: so beispielsweise die Renovation einer ehemaligen Grundschule, eines Parks oder eines stillgelegten Elektrizitätswerks.³⁴⁸ Auch außerhalb von Chicago realisierte Gates mithilfe der Rebuild

347 Die Sanierung der Siedlung war eine Zusammenarbeit zwischen der Rebuild Foundation, dem Architekturbüro Landon Bone Baker (<https://www.landonbonebaker.com/work/dorchester-arthousing-collaborative/>) und dem Bauunternehmen Brinshore (<https://www.brinshore.com/>), die Bewirtschaftung der Siedlung mit staatlich subventionierten Wohnungen und Ateliers und einem von der Rebuild Foundation betriebenen Kulturzentrum ist eine Zusammenarbeit von gemeinnützigen, privaten und staatlichen Akteur:innen. 348 Vgl. <https://www.theastergates.com/project-items/chicago-arts-and-industry-commons> (aufgerufen: 29.08.2024).

Foundation Projekte für Schwarze Communitys, indem er nach dem Vorbild der Dorchester Projects leer stehende Häuser renovierte und zu Kulturzentren umfunktionierte, so etwa 2010 in Omaha in Nebraska oder 2011 in St. Louis in Missouri.³⁴⁹

Die Verbindung von Kunstmarkt und sozial engagierter Kunst

Gates' künstlerische Arbeitsweise basiert auf einem Kreislauf: Für seine Installationen in den White Cubes internationaler Kunstinstitutionen benutzt er als Ausgangsmaterial Baumaterial und/oder Abfall aus heruntergekommenen und leerstehenden Immobilien in der Chicagoer South Side. Das Material verweist durch seine Herkunft direkt auf die schwierige soziale und ökonomische Realität Schwarzer Communitys in den USA. So transformiert Gates mittels der Präsentation in Museen vernachlässigte und vergessene und dadurch wertlose Objekte in Kunstinstallationen, die er wegen seiner anerkannten Stellung im Kunstmarkt lukrativ verkaufen kann. Den daraus resultierenden Gewinn investiert er wiederum in weitere Renovationen. Dabei belässt er es nicht bei der Instandsetzung vernachlässigter Infrastruktur, sondern wandelt die renovierten Gebäude zu kulturellen Orten um, welche wiederum neue Ausbildungs- und Arbeitsplätze in unterschiedlichen Bereichen schaffen und zu sozialen Treffpunkten innerhalb der Nachbarschaft werden.

Indem Gates die Kapitalflüsse als Teil seiner künstlerischen Arbeit offen kommuniziert, schafft er eine direkte Verbindung zwischen den Objekten und Skulpturen, die auf dem Kunstmarkt zirkulieren, und den kulturellen Projekten in der Schwarzen Community, die durch diese mitfinanziert werden. Diese offene Kommunikation über seine Gewinne ist unüblich und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Mechanismen des Kunstmarktes, insbesondere auf die Gewinnmöglichkeiten erfolgreicher Künstler:innen. Zudem schafft Gates' Praxis eine Verbindung zwischen der Kunst, die in Museen, Galerien oder Messen stattfindet, und kulturellen Projekten, die außerhalb dieser Institutionen in unter-

349 Vgl. <https://www.rebuild-foundation.org/> (aufgerufen: 29.08.2024).

schiedlichen Communitys situiert sind. Seine Praxis verbindet unterschiedliche Segmente des Kunstfeldes (Kunstmarkt und sozial engagierte Kunst), die sich normalerweise voneinander abgrenzen und unterschiedliche Diskurse führen. Dies provoziert je nach Position verschiedene Reaktionen.

Gates' künstlerische Arbeiten erhalten durch die spezifische Herkunft der Materialien und die Tatsache, dass die Verkaufsgewinne in kulturelle Projekte investiert werden, eine politische Dringlichkeit. Die Arbeiten verweisen nicht nur auf Missstände, sondern Gates nutzt sie darüber hinaus als konkretes Instrument, um den thematisierten Missständen etwas entgegenzusetzen. Hesse McGraw schreibt, dass Gates' Bekanntwerden den Blick auf sozial engagierte Kunst in den USA verändert habe. Seine Arbeit, Teil des Kunstmarktes zu sein und sich zugleich kulturelle Institutionen für ein Engagement in lokalen Communitys zunutze zu machen, bringe einen neuen Aspekt in die Debatte rund um das kritische und soziale Potenzial künstlerischer Praktiken ein. Gates bringe auf neuartige Weise den Kunstmarkt, die Kunstinstitutionen und benachteiligte Communitys miteinander in Dialog. McGraw nennt dieses Vorgehen »eine taktische Umarmung des Marktes.«³⁵⁰ Käufer:innen erwerben nicht nur ein Kunstwerk, sondern finanzieren Gates' (Community-)Projekte mit. Der Kunstkauf wird somit zusätzlich zu einem karitativen Akt. Gates selber begründet sein taktisches Vorgehen folgendermaßen: Kulturelle Institutionen würden weiterhin zu einem großen Teil systemische Ungleichheiten reproduzieren, deshalb erachte er es als notwendig, Institutionen von innen heraus umzugestalten, indem neue Formen der Kunstproduktion erprobt würden. Es genüge nicht, gesellschaftliche Themen wie Rasse, Klasse oder Macht nur in inhaltlicher Form zu verhandeln. Gates versteht seine künstlerische Praxis auch als Mittel, die Kunstinstitutionen an ihre sozialen Verpflichtungen zu erinnern.³⁵¹

Kritischer besprochen wird Gates' Nähe zum Kunstmarkt von Akteur:innen im Segment der sozial engagierten Kunst. In dessen Debatten werden partizipative künstlerische Zusammenarbeiten diskutiert: in welcher Art und Weise zusammen-

350 McGraw 2012, S. 89, S. 96. 351 Ebd., S. 91.

gearbeitet wird, wie die Machtverhältnisse innerhalb des Projektapparats reflektiert und ob einzelne Beteiligte ausgebeutet werden.³⁵² Gerade Gates' stetig steigende Bekanntheit und die damit einhergehenden weltweiten Ausstellungstätigkeiten, die auch steigende Verkaufszahlen und monetäre Gewinne zur Folge haben, machen ihn zu einer suspekten Figur.³⁵³ So beschreibt ausgerechnet der Künstler Rick Lowe, der mit seinem Project Row Houses eine wichtige Inspiration für Gates war, diesen als Geschäftemacher («wildcat businessman») und seine Projekte als unternehmerische Initiativen («entrepreneurial venture») und grenzt sich mit seinem Project Row Houses davon ab.³⁵⁴ Larne Abse Gogarty hält diese Vorbehalte gegenüber Gates in der zynischen Beschreibung fest, dessen Stiftung sei eine »Art Wohlfühl-Geldwaschanlage für die kommerzielle Kunstwelt und Immobilienentwickler«, die sich an der Immobilienspekulation beteiligen würden.³⁵⁵ Ein weiterer an Gates herangetragener Vorwurf ist, dass er mit den Dorchester Projects die Gentrifizierung der South Side befeure. Sein zunehmender Erfolg führe dazu, dass Sammler:innen, Galerist:innen, Kritiker:innen und Kurator:innen aus der ganzen Welt in Reisebussen und Limousinen in die South Side pilgerten, um die Dorchester Projects zu besuchen und dort an Veranstaltungen teilzunehmen. Das Magazin *The New Yorker* beschreibt die Diskrepanz zwischen den Besucher:innen aus dem Kunstfeld und den Bewohner:innen der South Side mit der Anekdote, dass sich Ersterer besonders über die reichlich verfügbaren Parkplätze auf den leeren Straßen freuen würden.³⁵⁶ So sehr diese Beobachtung die ungleiche Vermögensverteilung zwischen den Bewohner:innen der South Side und dem Kunstpublikum sichtbar macht, so wenig scheint der Vorwurf, die Dorchester Projects würden die Gentrifizierung anheizen, realen Tatsachen zu entsprechen. Denn im Gegensatz zu Orten wie New York, wo die Gentrifizierung für die Bewohner:innen eine reale Bedrohung darstellt, weil sie zu Verdrängungsprozessen führt, wären zusätzliche Investitio-

352 Mehr zu partizipativen künstlerischen Zusammenarbeiten im Kapitel »Partizipation«, S. 209ff. 353 In der von der ArtReview jährlich veröffentlichten Rangliste der wichtigsten 100 Akteur:innen im Kunstfeld wurde Gates 2021 auf den vierten Platz gewählt; vgl. <https://artreview.com/power-100?year=2021> (aufgerufen: 29.08.2024). 354 Gogarty 2014, S. 8. 355 Ebd., S. 8. 356 Colapinto 2014 (o.S.).

nen in die Infrastruktur und weitere Personen, die in die von Leerstand und Vernachlässigung geprägten South Side ziehen, willkommen. Denn die Dorchester Projects haben (bisher) nicht dazu geführt, dass neue Bevölkerungsgruppen in das Quartier gezogen wären und damit bestehende verdrängen würden.

Der Vergleich zwischen Gates' und Martens' Vorgehen bringt Parallelen zum Vorschein: Beide verstehen ihre Praxis als Versuch, neue ökonomische Strukturen zu schaffen, indem sie von einer grundlegenden Kritik an der Verfasstheit des Kunstfelds ausgehen. Beide nutzen dazu den Kunstmarkt. Sowohl Gates als auch Martens sind Teil des Systems, das sie gleichzeitig für sich nutzen und kritisieren. Sie befinden sich quasi in der paradoxen Position, das Kunstsystem sowohl anzugreifen als auch zu affirmieren. Darin spiegelt sich die grundsätzliche Frage, wie bestehende Verhältnisse verändert werden können: von innen heraus oder von außen, oder braucht es beides gleichzeitig? Das Vorgehen beider Künstler hat zudem einen symbolischen Charakter: Sie wirken an einem spezifischen Ort, der für die Konstituierung ihrer Praxis auch inhaltlich maßgeblich ist;³⁵⁷ Gates renoviert Häuser in der South Side von Chicago, und Martens versucht, ein Kunstzentrum in Lusanga in der DR Kongo zu etablieren. Beide Orte sind geschichtlich von Gewalt (Kolonisation, Rassentrennung u.v.m.) geprägt und haben heute den Anschluss an die globalisierte Welt verloren; es fehlt an Infrastruktur, Bildungsmöglichkeiten und Arbeitsplätzen. Es sind Orte, die bis anhin nicht von der globalen Expansion des Kunstmarktes profitierten. Diesen Tatsachen setzen die Künstler etwas Konkretes entgegen, indem sie eine neue Struktur schaffen, die mittels Kunst Kapital generiert. Das Kapital wiederum wird in Infrastruktur und kulturelle Projekte investiert, die wiederum der dortigen Gemeinschaft zur Verfügung stehen.

Neben diesen Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die beiden künstlerischen Ansätze in einigen wesentlichen Punkten, und diese beeinflussen die Rezeption der Arbeiten. Zum einen unterscheidet sich ihr Verständnis ihrer Rolle als Künstler. Die Entwicklung von Gates' spezifischem Vorgehen ist eng mit seiner Biografie verwoben; es findet seine Form in der Zusammen-

357 Mehr zur Spezifität von Orten im Kunstfeld, vgl.: Kapitel »Partizipation«, S. 213ff.

führung seiner unterschiedlichen Professionen (Stadtplaner, Keramiker und Religionswissenschaftler). Sein Eintritt in das (globale) Kunstfeld geschah zeitgleich mit seiner Niederlassung in der South Side. Das erste Haus kaufte er für sich selbst, und die Do-it-yourself-Renovationsarbeiten hatten das Ziel, ein Heim zu gestalten, welches ihm persönlich erlauben würde, Keramik zu produzieren und Gäste einzuladen. Auch Gates' Familiengeschichte ist eng mit der Geschichte der Schwarzen Community, die heute in vernachlässigten Stadtteilen wie der South Side lebt, verwoben. Seine Eltern übersiedelten während der Great Migration von Mississippi nach Chicago.³⁵⁸ Gates selber beschreibt seine Haltung als eine Politik der Präsenz (»politics of staying«),³⁵⁹ Nachbarschaften wie die South Side seien von Abwanderung betroffen, und indem er weiterhin dort lebe, obwohl seine privilegierte Position (als erfolgreicher Künstler) es ihm erlauben würde, woanders hinzuziehen, wolle er mit seiner Präsenz die Lebensumstände der dort Gebliebenen thematisieren.

Das IHA hingegen ist ein komplexes Konstrukt, das von Martens als Mastermind konzipiert wurde. Für das Vorhaben ist nicht unbedingt seine spezifische Biografie ausschlaggebend. In einem allgemeinen Sinn kann seine Position als weißer, männlicher Künstler aus Europa, der in Belgien studiert hat, als Ausgangspunkt für das Konzept des IHA verstanden werden. Martens hat die DR Kongo als Durchführungsort strategisch gewählt, weil er den Ort symbolisch aufladen kann: einerseits als Gegenbild zu den Schauplätzen der international vernetzten Kunstszene, denn noch immer befindet sich der afrikanische Kontinent historisch bedingt an der äußersten Peripherie des Kunstfeldes.³⁶⁰ Andererseits versinnbildlicht die DR Kongo die negativen Folgen des heute global vorherrschenden neoliberalen Kapitalismus. Der seit der Kolonialzeit erwirtschaftete Reichtum des Westens und der damit einhergehende Kapitalzufluss in das Kunstfeld wurde durch die Ausbeutung von Ländern wie der DR Kongo erst möglich. Diese symbolische Instrumentalisierung des Ortes hat auch Auswirkungen darauf, wie Martens' Figur gelesen wird. So kann seine Rolle nur im Zusammenhang mit der Kolonialgeschichte verstanden werden, was

358 Keller, Mehring 2016, S. 90. 359 McGraw 2012, S. 97. 360 Vgl. dazu dieses Kapitel, S. 136.

wiederum das Machtgefälle zwischen ihm, dem weißen Künstler aus Europa, und den lokalen CATPC-Mitgliedern in den Vordergrund treten lässt.

Ein grundlegender Unterschied zwischen Gates und Martens ist, dass Ersterer sein symbolisches und ökonomisches Kapital für seine eigene Community (und somit auch für sich) einsetzt, obwohl sein Erfolg es ihm erlaubt, in andere gesellschaftliche Schichten vorzudringen. Dieser Umstand verleiht seiner Position Glaubwürdigkeit. Martens hingegen nutzt sein Kapital dafür, anderen Zugang zu seinen Privilegien (z.B. einer Teilnahme an Ausstellungen) zu verschaffen. Dabei bleibt die Diskrepanz zwischen ihm und denjenigen, denen er helfen will, ständig sichtbar und lässt die Frage aufkommen, ob seine Hilfe in dieser Form überhaupt erwünscht ist. Ebenso stellt sich die Frage, wie nachhaltig dieser Zugang ist, insbesondere, ob er zukünftig auch ohne Martens gewährleistet sein wird.³⁶¹ Auch der Umgang mit Material und die daraus folgende Ästhetik ist bei den Vorhaben der beiden Künstler unterschiedlich. Gates' Materialeinsatz hat viel mit seiner Ausbildung als Keramiker zu tun: Lehm wird mittels Handwerk zu etwas Neuem, zu etwas Nützlichem transformiert. Und genau diese Emporhebung von Ausschussmaterial zu wertvoller Kunst, von ausrangierten Kulturgütern zu historisch relevanten Sammlungen, von verlassenen Immobilien zu belebten sozialen Treffpunkten, bestimmt auch Gates' Praxis. Seine Skulpturen und Objekte verweisen in ihrer oftmals einfachen und geometrischen Komposition auf Minimal Art und referieren somit auf eine kunstgeschichtliche Stilrichtung, deren Vertreter längst zum Kanon gehören. Sean Keller und Christine Mehring erkennen in Gates' Werk hingegen das Leitmotiv der Erlösung.³⁶² Die Würde und Bedeutung von Orten und Materialien sollen wieder hergestellt werden und das vernachlässigte Lokale wieder Anschluss an die globale Welt erhalten.

Während das sich vielfältig manifestierende Werk Gates' als Einheit wirkt, die Soziales, Ästhetisches und Ökonomisches miteinander verbindet, sind die Grenzen von Martens' Werk

361 Mehr zur Nachhaltigkeit des IHAs im Kapitel »Partizipation«, S. 243ff. 362 Keller, Mehring 2016, S. 91.

schwieriger zu erfassen. Sein künstlerisches Werk bestand bis zur Gründung des IHA vorwiegend aus Filmen. Er arbeitete mit Bildern und Narrationen. Das IHA könnte als konzeptionelle Arbeit verstanden werden, deren Umsetzung der Künstler im Film *White Cube* festhält, der wiederum als sein Werk im Kunstfeld zirkuliert. Weitere materielle Manifestationen innerhalb des IHA, die Skulpturen, basieren zwar auf Martens' Konzept, werden aber von anderen, den CATPC-Mitgliedern, ausgeführt. Deren Unerfahrenheit, die mit einer Unkenntnis der spezifischen westlichen modernistisch geprägten Kunstgeschichte einhergeht, bewirkt graduell den ästhetischen Ausdruck der Skulpturen: Die Ästhetik der Skulpturen korrespondiert mit gewissen stereotypen Vorstellungen von Naivität, die mit afrikanischer Kunst einhergehen, und verstärkt in diesem Sinne die Behauptung, dass es sich dabei um einen authentischen Ausdruck der Situation der CATPC-Mitglieder handle. So können die CATPC-Mitglieder ihre Kunst zwar in Museen und Galerien weltweit ausstellen, aber sie kennen den konkreten Kontext dieser Präsentationen nicht, da sie (ausgenommen von wenigen Ausnahmen) nicht selber an diese Orte reisen können. Noch viel weniger kennen sie den Diskurs, innerhalb dessen Martens' Arbeit – und somit auch ihre Skulpturen – verortet wird. Sie treten ohne Vorbereitung direkt auf die großen Bühnen des Kunstfeldes. Auch die Schokoladenskulpturen selber sind nicht ganz eindeutig autonome Kunstwerke der CATPC-Mitglieder, ist deren Herstellung doch von Martens vorgegeben: Es müssen skulpturale Selbstporträts oder Visualisierungen eigener Lebenserfahrungen sein. Danach werden die Werke mittels der Transformation zu Schokoladenskulpturen von ihrer ursprünglichen Form verfremdet. So ist Martens zwar nicht handwerklich in die Produktion der Skulpturen involviert, diese werden aber entlang seiner konzeptionellen Vorgaben umgesetzt, und die materielle Transformation versieht sie mit einer zusätzlichen Bedeutungsebene. Deshalb fällt es schwer, die Kunst der CATPC-Mitglieder als autonomen Beitrag zu lesen. Martens selber beschreibt dieses Vorgehen als »Marketingkonzept«, das nötig sei, weil es sonst für die CATPC-Mitglieder sehr schwer wäre, ausgestellt zu wer-

den.³⁶³ Autor:innenschaftliche Zuschreibungen beim IHA sind kompliziert. Das IHA ist Martens' künstlerisches Projekt, wobei seine Rolle diejenige eines Facilitators ist: Er als Künstler ermöglicht die Finanzierung und Durchführung des Projekts. Gleichzeitig versinnbildlicht seine Figur auf überspitzte Weise die problematischen, hierarchischen Beziehungen zwischen dem Westen und dem afrikanischen Kontinent.

Die Ökonomie der Kritik

Bis hierher habe ich das IHA als Kunstprojekt diskutiert, das versucht, affirmativ im Kunstmarkt mitzumischen, um damit neue Wertschöpfungsketten zu etablieren. Martens' modellhafter Vorschlag eines ökonomischen Kreislaufs kann aber auch anders gelesen werden: als grundsätzliche Kritik an sogenannter »kritischer Kunst«.³⁶⁴ Martens wirft dieser vor, ihre Kritik vor allem mittels einer thematischen Auseinandersetzung zu formulieren und so zwar Missstände sichtbar zu machen, aber die eigene Beziehung zu diesen nicht mit zu reflektieren. So bewirke die Mehrheit der kritischen Kunst keine konkreten Veränderungen, sondern bestätige und reproduziere lediglich das bestehende System.³⁶⁵ Mit dieser Rhetorik reiht sich Martens in die sogenannte Tradition der Institutionskritik ein, einer künstlerischen Praxis innerhalb der Kunst, die sich in unterschiedlicher Ausgestaltung seit den 1960er Jahren mit den strukturellen Bedingungen, Logiken und den damit einhergehenden Machtverhältnissen im Kunstfeld beschäftigt. Diese beiden (sich durchkreuzenden) Strategien – aktiv im Kunstmarkt mitzumischen oder kritisch das eigene Feld zu reflektieren – stellen innerhalb des zunehmend ausdifferenzierten, mehrdimensionalen Kunstfeldes zwei polarisierte Zugriffe dar, die durch unterschiedliche diskursive, soziale und institutionelle Logiken und Hierarchisierungsprinzipien geprägt sind. Alexander Koch beschreibt dies als zwei Segmente eines Ganzen: Auf der einen Seite steht die kommerziell orientierte Großproduktion, deren Vertrieb und Absatzmarkt durch ein paar wenige international

364 Charlesworth 2015, S. 85. 365 Demos, Martens 2013, S. 46.

agierende Blue-Chip-Galerien und Auktionshäuser definiert werden; sie ist selbst ein Segment innerhalb des Feldes, das sich an der Logik des Marktes orientiert. Dabei wird der Preis eines Kunstwerks zum Hauptkriterium der künstlerischen Evaluation, und die Galerien und das Kuratorische liefern die Legitimation.³⁶⁶ Demgegenüber steht ein Segment, das sich direkten Verwertungszusammenhängen entzieht, sich als autonomer Pol des Feldes versteht und von einem antiökonomischen Gestus durchdrungen ist. Innerhalb dieses Segments hat die Authentizität der einzelnen Akteur:innen einen hohen symbolischen Wert, während Popularität und Erfolg eher negativ konnotiert werden. Es herrscht eine strukturelle Aversion gegenüber dem Markt, die sich oftmals darin zeigt, dass eine gezielte Produktion verweigert wird und Distanz inszeniert wird. Das hat zur Folge, dass künstlerische Anerkennung im Kunstfeld nur bedingt mit ökonomischem Erfolg einhergeht. In dieser Logik gewinnt Kunst ihre Legitimierung im Moment der (zumindest symbolischen) Distanzierung vom Markt.³⁶⁷ Isabelle Graw schlägt in ihrer Analyse des Verhältnisses zwischen Kunst und Markt vor, nicht nur den kommerziellen Kunstmarkt miteinzubeziehen, sondern auch weitere Akteur:innen des Feldes, wie Museen, Biennalen, Kunstakademien oder Fachpublikationen im Sinne eines »Markt des Wissens« mitzudenken, denn diese würden kulturelles Kapital anhäufen und dafür ebenfalls Vermarktung betreiben. Graw attestiert den beiden Segmenten eine »relative Unabhängigkeit voneinander«, wobei sie trotzdem eine Zunahme von gemeinsamen Schnittmengen erkennt.³⁶⁸

Die Diskussion des IHA ist je nach Perspektive von unterschiedlichen Kriterien bestimmt. Einerseits lässt sich der Erfolg des Projektes anhand von ökonomischen Kriterien beurteilen. Hier stellt sich die Frage, wie erfolgreich die Marktteilnahme der CATPC-Mitglieder ist. Gelingt es, ihre Skulpturen an Ausstellungen zu präsentieren und zu verkaufen? Dies ist die Voraussetzung dafür, das nötige Kapital für den Landkauf zu generieren, was wiederum die Voraussetzung für die langfristige Etablierung des IHA als Kunstzentrum in Lusanga ist. Andererseits kann das IHA als Fortführung einer künstlerischen Praxis

366 Koch 2005, S. 152. 367 Schultheis u.a. 2015, S. 52, S. 219. 368 Graw 2008, S. 15.

innerhalb der Institutionskritik gelesen werden. Dann stellt sich die Frage, inwieweit das IHA einen produktiven Beitrag zu diesem Diskurs darstellt und ob und wie es als Vorschlag für eine Weiterentwicklung dieser Praxis gelesen werden kann.

Was heute unter dem Begriff Institutionskritik oder Institutional Critique subsumiert wird, manifestierte sich erstmals in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren; zeitgleich kam die Konzeptkunst auf und mit ihr die Tendenz einer Dematerialisierung des Kunstwerks und ein gesteigertes Interesse an den Bedingungen der Kunst (Produktion, Präsentation, Rezeption und Distribution). Als die Institutionskritik entstand, gab es noch keine gemeinsame Benennung der institutionskritischen Praktiken, dies erfolgte erst retrospektiv. Es waren voneinander unabhängige Positionen mit unterschiedlichen Herangehensweisen und ästhetischen Umsetzungen, und sie beschäftigten sich mit den institutionellen Rahmenbedingungen, welche die Präsentation und Rezeption der Kunst bestimmen. Dazu gehörten zum Beispiel Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher oder Marcel Broodthaers, die verschiedenartig Kritik an den Strukturen und Logiken der Museen und Galerien formulierten. Diese Kritik artikuliert sich innerhalb des künstlerischen Feldes und mittels künstlerischer Strategien, richtete sich aber teilweise auch auf andere gesellschaftliche Felder. John C. Welchmann beschreibt als Gemeinsamkeit dieser Positionen die zentrale Annahme, dass sämtliche Künstler:innen und Institutionen Akteur:innen innerhalb des Feldes seien und deswegen unweigerlich Teil des gesellschaftspolitischen Wertesystems (»socio-political-value-system«).³⁶⁹ Die Kunstinstitutionen selber wurden »als Teil eines größeren Ensembles sozioökonomischer und disziplinarischer Räume« verstanden.³⁷⁰ Gemäß diesem Verständnis war der Kontext, in dem Kunst präsentiert wurde, mitnichten neutral; er beeinflusste somit die Rezeption. Diese Einsicht spornte die Künstler:innen dazu an, solche Zusammenhänge sichtbar zu machen und, falls notwendig, zu kritisieren. Shimon Sheikh beschreibt die gemeinsame Haltung dieser künstlerischen Positionen folgendermaßen: Die Kritik gegen die Kunstinstitutionen habe sich gegen deren »ideologische und repräsentative soziale Funk-

369 Welchmann 2006, S. 15. 370 Sheikh 2006 (o.S.).

tion(en)« gerichtet, denn Kunstinstitutionen wurden als »Räume kultureller Einsperrung und Festschreibung wahrgenommen und daher als etwas, das ästhetisch, politisch und theoretisch anzugreifen war«. ³⁷¹ Die Künstler:innen nahmen das Museum als Bildungsinstitution, wie sie Bennett beschrieben hat, mit seinen Verstrickungen mit sozialen, politischen und ökonomischen Machtinteressen in den Blick. Graw erkennt in den der Institutionskritik zugeschriebenen Praktiken so auch die gemeinsame Grundannahme, dass Kunst etwas bewirken könne, dass sie ein kritisches Potenzial habe. ³⁷² Sönke Gau beschreibt das Verständnis von Kunstinstitutionen in diesen frühen Manifestationen der Institutionskritik als eher »topologisch«, also sinngemäß so, als dass Kunstinstitutionen einen konkreten Ort darstellten. Dies führte dazu, dass sich die Künstler:innen selber nicht als Teil der Institutionen verstanden und ihre Kritik von einer Position außerhalb der Museen, aus einer (vermeintlichen) Distanz heraus formulierten. ³⁷³

Die oben genannten Künstler:innen werden in der Kunstgeschichte retrospektiv als Vertreter:innen der ersten Generation oder auch der ersten Phase oder Welle der Institutionskritik zusammengefasst. Eine sogenannte zweite Welle folgte in den 1980er Jahren. Eine neue Generation von Künstler:innen unterzog die Fragestellungen der ersten Generation einer Revision, auch als Gegenbewegung zu den in den 1980er Jahren dominanten Diskursen rund um Objektkunst und Malerei. Eine der heute bekanntesten Vertreter:innen dieser zweiten Phase der Institutionskritik ist die amerikanische Künstlerin Andrea Fraser. Weiter dazugezählt werden unter anderem Fareed Armaly, Marc Dion, Maria Eichhorn, Peter Fend, Renée Green, Christian Philipp Müller, Rirkrit Tiravanija oder Fred Wilson. Ihre häufig prozessbasierten und partizipativen Praktiken beinhalteten oftmals Kontextanalysen und/oder -recherchen. Die Neuverortung der Institutionskritik ging mit einer Erweiterung des Kritikfeldes einher. Gau beschreibt dies folgendermaßen: Kunstinstitution wurden nicht länger als konkrete Orte gedacht, sondern vielmehr als »Glaubenssysteme«. ³⁷⁴ Dies hatte zur Folge, dass

³⁷¹ Robert Smithson zitiert in ebd. (o.S.). ³⁷² Graw 2008, S. 41. ³⁷³ Gau 2017, S. 26. ³⁷⁴ Ebd., S. 27.

das gesamte Kunstsystem, mit sämtlichen darin agierenden Akteur:innen, in den Fokus rückte und die eigene Involviertheit als Künstler:in, als »Subjekt, das Kritik ausübt« zu einer zentralen Fragestellung wurde.³⁷⁵ Sabeth Buchmann beschreibt auch einen sich inhaltlich verändernden Fokus der Kritik an den Institutionen selber. Galt dieser in den 1960/1970er Jahren dem Museum als ideologischer Bildungsinstitution, richtete er sich nun vermehrt auf »die zunehmende Vernetzung öffentlicher, bzw. öffentlicher-rechtlicher Einrichtungen, Räume und Medien mit einer privatwirtschaftlich verfassten Corporate- und Service-Kultur«.³⁷⁶ Diese Verlagerungen führten dazu, so Gau, dass die Kritik nicht mehr aus einer Position von außerhalb erfolgte, dass es nicht mehr darum ging, »gegen die Institution zu arbeiten, sondern stattdessen mit ihr, teilweise auch für sie oder für ihre Veränderung«.³⁷⁷ So werden Kunstinstitutionen sowohl zu Objekten der Auseinandersetzung als auch zu Orten, wo neue Modelle der Produktion, Präsentation und Vermittlung erprobt werden können.

Die Positionsverlagerung der Kritik von einem vermeintlichen Außen ins Innere der Institutionen hatte zur Folge, dass seit Mitte der 1990er Jahre die Institutionskritik nicht länger eine ausschließlich von Künstler:innen ausgeübte Praxis ist. Kurator:innen begriffen sich vermehrt als »eigenständige und gleichberechtigte Autorinnen von Ausstellungen« und zogen in ihrer Arbeitsweise vermehrt auch künstlerische Methoden heran. So entstanden Überschneidungen zwischen künstlerischen und kuratorischen Praktiken. Kurator:innen übernahmen institutionskritische Ansätze und konzipierten Kunstinstitutionen als Orte der Selbstkritik und -reflexion. Gau erkennt in dieser Tendenz einerseits eine notwendige Anpassung der damaligen institutionellen Strukturen an sich verändernde künstlerische Praktiken und andererseits eine Gegenreaktion auf die zunehmende Ökonomisierung des Kunstfeldes. Diese Versuche einer Umdeutung und Umstrukturierung der Kunstinstitutionen fanden meist in öffentlich geförderten, mittelgroßen Institutionen statt. Dieser neue Typus von Institution konzeptualisierte sich

375 Sheikh 2006 (o.S.). 376 Sabeth Buchmann zitiert in Gau 2017, S. 28. 377 Gau 2017, S. 29, S. 31.

nicht mehr ausschließlich als Ort der Kunstpräsentation, sondern vielmehr als gesellschaftliche Laborsituation, die Raum für ein aktives Mitwirken bietet.

Unter dem Begriff New Institutionalism wurden diese Bemühungen 2003 in einer gleichnamigen, vom Kurator Jonas Ekeberg herausgegebenen Publikation erstmals zusammengefasst.³⁷⁸ Ekeberg arbeitete von 2002 bis 2004 im Office for Contemporary Art Norway, einer vom norwegischen Kulturministerium im Jahr 2001 gegründeten Kunstinstitution zur Förderung und Vernetzung der zeitgenössischen Kunst.³⁷⁹ Die Publikation stellte eine Reihe von Institutionen vor, die experimentelle Modelle für eine Neudefinition der zeitgenössischen Kunstinstitution vorschlugen. Neben dem Office for Contemporary Art Norway waren das beispielsweise das Rooseum in Malmö, der Palais de Tokyo in Paris, das Platform Garanti Contemporary Art Center in Istanbul, die Bergen Kunsthal oder der Kunstverein München. Gemeinsame Merkmale dieser Institutionen waren eine programmatische Verschiebung der Aufmerksamkeit weg von der Präsentation hin zu Produktion und Forschung. Dabei stand die aktive soziale Beteiligung der einzelnen Akteur:innen (inklusive Publikum) im Vordergrund. Retrospektiv und vor dem Hintergrund, dass viele der unter dem Label des New Institutionalism versammelten Institutionen sich längerfristig nicht etabliert haben und heute nicht mehr existieren oder andere Zielsetzungen verfolgen, stellt sich die Frage, so Gau, ob diese inhaltliche Verschiebung entlang der Prinzipien der Institutionskritik in den kuratorischen Praktiken der Kunstinstitutionen »die künstlerische Kritik in Form von Selbstkritik verinnerlicht, oder ob sie diese absorbiert und dadurch entschärft«,³⁸⁰ Denn viele der Konzepte und Strategien des New Institutionalism etablierten sich und wurden wie selbstverständlich von Institutionen aufgenommen. Auch die künstlerischen Praktiken, sowohl aus der ersten als auch aus der zweiten Phase der Institutionskritik, sind heute als Teil des kunsthistorischen Kanons historisiert und institutionalisiert. Heute versammeln sich unter dem Begriff Institutionskritik unterschiedliche Praktiken aus mehre-

378 Vgl. Ekeberg, Bauer 2003. 379 Vgl. <https://oca.no/> (aufgerufen: 29.08.2024). 380 Gau 2017, S. 31–32.

ren Jahrzehnten. Und es stellt sich die Frage, wie die kritischen Ansätze dieser bereits historisierten Positionen ins Heute transformiert werden können. Was sind aktuelle Anschlussmöglichkeiten für Artikulationsformen der Kritik innerhalb des Kunstfeldes? Wie situiert sich Martens' IHA als Beispiel einer solch aktualisierten Institutionskritik?

Das IHA als Ort der selbstreferenziellen Kritik

Die Kritik des IHA richtet sich direkt an den Kunstbetrieb: Martens kritisiert, was er als sogenannte »kritische Kunst« bezeichnet.³⁸¹ Darunter versteht er künstlerische Praktiken, die sich thematisch mit Missständen beschäftigen, deren Kritik an einem Gegenstand auf einer inhaltlichen und repräsentativen Ebene verhandelt wird und deren Werke in Kunstinstitutionen, Biennalen und anderen Großausstellungen präsentiert werden. Analog zu Vertreter:innen der zweiten Phase der Institutionskritik bemängelt Martens, diese Positionen würden ihre eigene Involviertheit und die Involviertheit des Kunstfeldes nicht genügend berücksichtigen.³⁸² Die Aufmerksamkeit werde auf das zu kritisierende Objekt gelenkt, anstatt dass die eigene Beziehung zum Missstand thematisiert werde. Er prangert an, dass diese Haltung die eigene Mittäter:innenschaft an den strukturellen Bedingungen des herrschenden neoliberalen Kapitalismus ausblende. Martens' Vorwurf richtet sich nicht direkt an einzelne Kunschtchaffende, sondern vielmehr an das gesamte Segment des Kunstfeldes, das erlaube, dass Kritik zu einer Währung geworden sei, die kulturelles Kapital verleiht. Kritikfähigkeit werde in der zeitgenössischen Kunst benötigt, um Kapital zu akkumulieren; somit werde sie zu einem Teil des neoliberalen kapitalistischen Tauschprozesses, und ihre ursprüngliche Funktion verkomme zu einem Alibi.³⁸³ Somit unterstellt Martens genau jenem Segment, das für sich wohl beanspruchen würde, marktkritisch und aktiv gegen die herrschenden Verhältnisse anzukämpfen, von diesen zu profitieren. Denn, so Martens, das

381 Charlesworth 2015, S. 85. 382 Vgl. dazu z. B.: Fraser 2011 oder Fraser 2012. 383 Demos, Martens 2013, S. 50.

gesamte Kunstfeld sei Teil des privilegierten, reichen Westens, dessen Vormachtstellung nur durch die historische, bis heute andauernde Ausbeutung des ›Nicht-Westens‹ überhaupt möglich sei. Die zeitgenössische Kunst mit ihrer eurozentristischen Perspektive sei direkt mitbeteiligt: Ihre Entstehung und Entwicklung innerhalb des historischen Kontexts der Expansion und Kolonialisierung führe dazu, dass bis heute stereotype (teilweise unbewusste) Vorstellungen und damit einhergehende Ausschlussmechanismen tradiert würden. Dies bilde sich auch darin ab, an welchen Orten sich die Zentren des Kunstfeldes befinden und dass gewisse Weltgegenden bis heute keinen oder nur einen erschwerten Zugang zum Feld haben.

Wie setzt Martens diese sehr grundsätzliche Kritik konkret um, und kann die Umsetzung die oben genannten Anforderungen einlösen? Martens erklärt seinen Ansatz folgendermaßen: Indem er die Prämisse, dass Kritik Teil der Tauschprozesse in der zeitgenössischen Kunst sei, in eine sichtbare Form transformiere, bringe er potenziell etwas zum Vorschein, das diese Logik überschreite und zu einer tieferen Form der Institutionskritik führe. Das in der DR Kongo initiierte IHA ist so gesehen ein Vehikel zur Sichtbarmachung des Tauschprozesses zwischen Kritik und Kapital. Indem die lokalen Projektbeteiligten die Möglichkeit erhalten, sich mittels Kunst mit ihren Lebensbedingungen auseinanderzusetzen, können sie als direkt Betroffene ihre Kritik von einem Ort aus formulieren, der in extremster Weise vom globalen Kapitalismus ausgebeutet wurde. Diese Kritik wird wiederum als ›heiße Ware‹ in den etablierten White Cubes in den Zentren des Kunstfeldes präsentiert und verkauft. Martens hat sich also, gemäß seinen eigenen Worten, den »ärmsten Ort der Welt« ausgesucht und die dort lebenden Menschen aufgefordert, ihre Lebensrealität der Kunstwelt zu präsentieren.³⁸⁴ Die Wertung in der vorgenommenen Bezeichnung »ärmster Ort der Welt« impliziert, dass Missstände hierarchisiert werden können. Wenn wir in dieser Logik verbleiben, hat sich Martens quasi den Ort ausgesucht, dessen Kritik die größtmögliche Berechtigung verspricht. Das Modell des IHA ist demgemäß als überspitzte

384 Vgl. www.humanactivities.org/en/iha-blank/renzo-martens-wins-the-amsterdam-prize-for-the-art-2015/ (aufgerufen: 29.08.2024).

Darstellung konzipiert; als Parodie, die so extrem ist, dass sie dadurch wieder zu etwas ernst Gemeintem transformiert wird.

Es ist unter anderem dieser Dreh von einer Parodie hin zum Engagement, der die häufig geäußerten Irritationen verursacht. Denn je nach Perspektive bleibt der jeweils andere Ansatz weiterhin bestehen, und es werden laufend einander widersprechende Bilder kommuniziert. Da wäre beispielsweise die Art, wie sich Martens selber ins Projekt einbringt: Das Modell IHA braucht einen Anker, der das Projekt im Kunstfeld situiert. Diese Funktion übernimmt Martens. Sein Auftritt innerhalb des Projektes ist bewusst als Parodie konzipiert: der blonde, weiße Künstler, der mit weißem Hemd, Lederschuhen und Strohhut im Dschungel auftaucht. Martens will im Rahmen des IHA (wie auch in seinen Filmen) keine Sympathien für sich als Person erwecken; seinen Auftritt versteht er vielmehr als prototypische Darstellung der Privilegierten und der damit einhergehenden Arroganz des (westlichen) Kunstsystems. Seine Funktion ist diejenige eines Spiegels, in dem sich das Kunstpublikum, das dem Projekt in den White Cubes begegnet, auf unangenehme Weise wiedererkennen soll. So fehlt es dem Projekt an einer Identifikationsfigur. Trotz ihrer unsympathischen Erscheinung ist Martens' Figur notwendig, denn erst sie ermöglicht überhaupt das Gelingen des IHA. Auch die Bilder, die Martens heranzieht, um die erwünschte Wirkung des IHA zu illustrieren, oszillieren zwischen Parodie und Ernsthaftigkeit: Da wären der Prozess der Gentrifizierung und später das Bild des White Cube als Vehikel für Änderungsprozesse – beides Phänomene, die im Feld der Kunst intensiv diskutiert und kritisiert wurden, insbesondere ihre Funktion bei Ökonomisierungsprozessen. Historische institutionskritische Praktiken tendierten dazu, diese Phänomene auf ihre einzelnen ideologischen Bestandteile hin zu dekonstruieren, um so Verstrickungen sichtbar zu machen. Martens benutzt die Begriffe hingegen affirmativ: Eine Kritik an den Verdrängungsprozessen der Gentrifizierung interessiert ihn nicht, vielmehr will er dieses Phänomen künstlich an einem unüblichen Ort initiieren. Ähnlich verhält es sich mit dem White Cube: Eine Dekonstruktion dieses ideologischen Raums steht nicht im Vordergrund. Vielmehr will er ihn als aufgeladenes Symbol nutzen, um einen unerwarteten Ort zu markieren und

dort entsprechende Auswertungsprozesse in Gang zu setzen. Auch den Kunstmarkt, von dem sich kritische Kunst bewusst distanziert, kritisiert Martens nicht direkt; damit das IHA gelingen kann, ist es auf einen funktionierenden Markt angewiesen.

Die größte disruptive Kraft kann somit in der Präsentation der Schokoladenskulpturen der CATPC-Mitglieder verortet werden: Das IHA bringt ›andere‹ Kunst in den Ausstellungsraum. Weil die Kunst der CATPC-Mitglieder unter der Schirmherrschaft von Martens und dem IHA die Möglichkeit erhält, die sonst greifenden Ausschlussmechanismen zu umgehen, markiert sie mit ihrer Anwesenheit die Forderung nach einer Erweiterung des Kanons. Die Sichtbarkeit der Kunst der CATPC-Mitglieder ist als kritische Forderung nach einer Revision der Ausschlussmechanismen im Feld zu lesen. Der ästhetische Ausdruck der Skulpturen provoziert indes weitere mögliche Lesarten, die diese Forderung wiederum durchkreuzen. Die Tatsache, dass fast sämtliche CATPC-Mitglieder Neulinge in der Kunstproduktion sind und sich bis zum Projektbeginn nicht als Teil der westlichen Kunstszene verstanden, bewirkt eine bestimmte Unbedarftheit im Umgang damit, wie der ästhetische Ausdruck ihrer Skulpturen im Kontext der Ausstellungen ausfällt. In Kombination mit der einheitlichen, transformierten Erscheinung in Form von Schokolade befördert dies kolonial geprägte Vorstellungen durch Mechanismen wie Stereotypisierung. Die künstlerische Leistung der CATPC-Mitglieder wird so im visuellen Repräsentationssystemen als different markiert. Sie durchbricht oder erweitert bestehende ästhetische Vorstellungen nicht, sondern verfestigt sie. So haftet Martens' Strategie – wie bereits im Kapitel »Repräsentation« erarbeitet – die Problematik an, dass die herangezogene Narration darauf basiert, die DR Kongo als »das ärmste Land der Welt«, das bis heute von den Gräueln der Kolonisation geprägt ist, festzuschreiben. Dies reduziert die DR Kongo auf ihre Abhängigkeit gegenüber dem Westen und verfestigt Martens' eurozentristische Perspektive. Weil sich dessen Kritik am Kunstfeld auf das historisch gewachsene und bis heute andauernde Verhältnis zwischen Kunst und Kolonialgeschichte bezieht, gerät seine eigene Rolle als Künstler innerhalb des Projektes aus dem Blickfeld, verschwindet seine Person hinter der stereotyp inszenierten Rolle des privilegierten

weißen, männlichen Künstlers. Doch gerade bei der Frage nach der Erweiterung des Kanons wäre es besonders interessant, genau diese Rolle kritisch auf ihre Handlungsmöglichkeiten hin zu befragen, anstatt sie auf stereotype Weise zu verfestigen und sie nur dazu zu nutzen, die Kritik an ihr festzumachen.

Partizipation

»Partizipation [...] bedeutet weniger an einem dumpfen Gefühl von Gemeinschaft teilzuhaben, als in eine Auseinandersetzung einzutreten, die die Grenzen von Politik und Persönlichkeit berührt. Die Teilnehmer in eine ambivalente Situation von Angeboten (ästhetische Erfahrung, Information) und Anforderungen (Artikulation von Widerständen, Mitverantwortung für den kollektiven Prozess) einzubinden, bedeutet für den Standpunkt der Künstlerin, ein riskantes Szenario mit offenem Ausgang zu entwerfen.« (Christian Kravagna)

Theoretische Perspektiven auf soziale Praktiken

Das IHA ist schwierig zu kategorisieren und einzugrenzen, und diese Schwierigkeit tritt besonders in Bezug auf den Aspekt der Partizipation auf. Das westliche Kunstpublikum begegnet diesem Kunstprojekt vornehmlich in Ausstellungssituationen, sei es durch die Präsentation der Schokoladenskulpturen oder durch die Aufführung des Films *White Cube*. Diese Präsentationen werden oftmals von einem dokumentarischen Teil, der das Projekt vorstellt, oder von einer diskursiven Veranstaltung, beispielsweise in Form eines Vortrags und/oder Gesprächs, begleitet. Doch das künstlerische Projekt selbst hat eine weit größere Dimension, denn die Produktion, die in Zusammenarbeit mit dem CATPC geschieht, wird in Lusanga umgesetzt. Ein Besuch vor Ort wäre mit größeren Umständen verbunden, als dem westlichen Kunstpublikum zuzumuten ist. Trotzdem bildet die Sphäre der gemeinsamen Produktion in Lusanga eine wichtige und auch bestimmende und sichtbare Komponente des Werks, und zwar sowohl im Film *White Cube* als auch in Ausstellungen.

In diesem Kapitel soll der Fokus auf die Art der Partizipation innerhalb des IHA gelegt werden: Wie findet diese Partizipa-

tion statt, und wozu dient sie? Durch welche theoretischen Rahmungen wird sie konzeptuell fassbarer? Wie wird sie den Rezipient:innen präsentiert und vermittelt? Welche Rolle spielt Partizipation innerhalb der ambivalenten Praxis des IHA, und wie kann diese Ambivalenz wiederum in Bezug auf bestehende theoretisch-diskursive Kontexte des Kunstfeldes eingeordnet werden?

Im Folgenden werden zwei unterschiedliche theoretische Perspektiven der Konzeptualisierung der Art und Weise des Zusammenkommens innerhalb von künstlerischen Praktiken aufgegriffen: zum einen die New Genre Public Art und zum anderen die Relational Art. Die beiden Perspektiven und die sie begleitenden Diskussionen entwickelten sich in den frühen 1990er Jahren und stehen für zwei Auslegungen oder Haltungen, aus denen heraus soziale Praktiken in der Kunst verfolgt werden können, und ebenso für zwei unterschiedliche Modelle für das gesellschaftliche und politische Potenzial von Kunst. Die Beschreibung der beiden unterschiedlichen Konzeptionen von Partizipation soll dabei helfen, die kollektiven Elemente des IHA innerhalb des kunsthistorischen Kontextes der Diskussionen rund um Zusammenarbeit zu verorten. Ihre unterschiedlichen Prinzipien stehen sich diametral gegenüber und können als Pole einer Skala verstanden werden.

New Genre Public Art und Relational Art entstanden beide vor dem historischen Hintergrund tiefgehender Umwälzungen innerhalb des Kunstfeldes, die zu mannigfaltigen Entgrenzungstendenzen führten. Partizipation im weitesten Sinne ist im Feld der Kunst spätestens seit den 1960er Jahren ein wichtiges Thema, so zum Beispiel in der Minimal Art in den USA, deren Objekte als Rauminszenierung zu lesen sind, weil sie die Betrachter:innen miteinbeziehen und die dadurch entstehenden Situationen als Teil des Kunstwerks verstanden werden können.³⁸⁵ Die Fluxus-Bewegung wiederum konfrontierte unterschiedliche Kunstformen miteinander und brachte sie mit alltäglichen Handlungen zusammen, die von jeder Person ausgeführt werden konnten. In der Aktionskunst wurden Ereignisse, die mit dem Publikum gemeinsam improvisiert wurden –

385 Vgl. Fried 1967.

Happenings – zum Werk selbst. In der Performancekunst wurde die Präsenz der Künstler:innen mehr oder weniger unmittelbar selbst zum Werk. So wurden der Kontext, in dem Kunst gezeigt wird, ihre Rahmenbedingungen sowie die Perspektive der Betrachter:innen und die Interaktionen der Künstler:innen mit den Betrachter:innen zu konstitutionellen Bestandteilen eines Kunstwerks. Juliane Rebentisch erkennt in solchen Entgrenzungstendenzen eine »Problematisierung einer vermeintlich interesselosen Kunstbetrachtung«.³⁸⁶ Die Auseinandersetzung mit der Rolle der Betrachter:innen führte zu einer neuen Konzeption des Verhältnisses zwischen Person und (Kunst-)Objekt und manifestierte sich in einem gesteigerten Interesse an sämtlichen Elementen der Kunstpräsentation – wie am Ort, an den anwesenden Besucher:innen und deren Vorannahmen – sowie an den Beziehungen dieser Elemente zueinander. Parallel dazu suchten Künstler:innen nach neuen Möglichkeiten, um ihre Praktiken zu politisieren, um auch in soziale Settings außerhalb des Kunstfeldes intervenieren zu können. Dabei gerieten auch ökonomische Aspekte der Kunstproduktion und die Rahmenbedingungen, innerhalb derer Kunst produziert und präsentiert wird, stärker in den Fokus.

Ab den 1990er Jahren wurden die Diskussionen im Umfeld jener künstlerischen Praktiken, die soziale Interaktionen als konstitutives Element beinhalten, besonders virulent. Claire Bishop nennt in ihrem Aufsatz *The Social Turn* einige Gründe für die zunehmende Sichtbarkeit: Einerseits förderte der öffentliche Sektor vermehrt Kunst im öffentlichen Raum und vereinfachte es Künstler:innen somit, Projekte außerhalb von musealen Settings zu realisieren. Andererseits boten vermehrt aufkommende Kunstbiennalen neue Präsentationsplattformen, und neue Agenturen widmeten sich der Produktion »von experimenteller, engagierter Kunst im öffentlichen Raum«. All diese Faktoren förderten die Sichtbarkeit von sozialen Praktiken.³⁸⁷ Zudem, so argumentiert Bishop, erweiterten einige der damals sehr erfolgreichen Künstler:innen zeitgleich zu diesen Entwicklungen ihre konzeptionelle und/oder bildhauerische Praxis

386 Rebentisch 2006, S. 7. 387 Bishop nennt als Beispiele Artangel in London, SKOR in den Niederlanden und Nouveau Commanditaires in Frankreich; Bishop 2006, S.22.

um kollaborative Elemente.³⁸⁸ Auch Maria Lind beschreibt im Aufsatz *The Collaborative Turn*, dass die Anzahl der Kunstprojekte, in denen Kollaboration als spezifisch künstlerische Methode verstanden wurde, zunahm. Als Grund dafür benennt Lind wiederum die Ausweitung des ökonomischen Systems auf das Kunstfeld; als Gegenreaktion darauf lasse sich in den Künsten eine Art »Neo-Idealismus« feststellen, der an eine ermächtigende Kreativität kollektiven Handelns und gemeinsamer Ideen glaubte.³⁸⁹ Neben den Aufsätzen von Bishop und Lind, die versuchten, diese Tendenz zu kontextualisieren, gab es zahlreiche weitere Bemühungen, soziale Praktiken innerhalb der Kunst zu kategorisieren und zuzuordnen. Einige Beispiele für damals aufkommende Bezeichnungen für soziale Praktiken in der Kunst sind: Socially Engaged Art, Community-Based Art, Experimental Communities, Dialogical Art, Littoral Art, partizipative Kunst, interventionistische Kunst, research-based Art oder kollaborative Kunst.³⁹⁰

New Genre Public Art: gemeinsames Handeln anstelle individueller Kunstbetrachtung

Im amerikanischen Raum fand in Anlehnung an politische Aktionsformen eine Fokussierung auf unterschiedliche soziale Praktiken statt. Damit ging einher, dass »Partizipation« zum Wort der Stunde wurde. Dies ist vor dem Hintergrund zu lesen, dass die USA nach den von Inflation geprägten 1970er Jahren von einer zunehmenden politischen Polarisierung und einer wachsenden wirtschaftlichen Ungleichheit geprägt waren. Die Polarisierung zwischen konservativen und progressiven Positionen hatte auch Auswirkungen auf die Kulturproduktion: Die vom Civil Rights Movement beeinflussten emanzipatorischen Ideen der 1960er Jahre, wie Gleichheit, waren inzwischen im kulturellen Mainstream angekommen, was jedoch von konservativen Teilen der Bevölkerung und der Politik als Bedrohung angesehen wurde. Dieser Konflikt wurde im kulturellen Bereich

388 Bishop nennt als Beispiele die vier Künstler Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney und Thomas Hirschhorn; Bishop 2006, S.23. 389 Lind 2007, 28. 390 Bishop 2006, S. 22.

in den sogenannten Culture Wars ausgetragen, die sich unter anderem dadurch äußerten, dass konservative Politiker:innen versuchten, die staatliche Finanzierung von Ausstellungen, die sich beispielsweise mit queeren oder religiösen Themen befassen, zu verhindern oder als anstößig empfundene künstlerische Arbeiten zu zensurieren. Philip Yenawine, der zu dieser Zeit für die Kunstvermittlung im Museum of Modern Art in New York zuständig war, beschreibt, dass das Erstarken konservativer politischer Kräfte, die ihre Wurzeln im religiösen Fundamentalismus hatten, die Beziehung der Kunst zur Politik verändert habe. Indem sie die Aufmerksamkeit auf die bis anhin am Rande der Öffentlichkeit agierende Kunst lenkten, rückten sie diese ins Zentrum; dies veränderte wiederum den Kontext, innerhalb dessen Kunst stattfindet, nachhaltig.³⁹¹

Operierten der politische Aktivismus und partizipative künstlerische Projekte bis in die frühen 1970er Jahren mehrheitlich in unterschiedlichen Sphären, so politisierte sich die Kunst nun immer mehr. Als eindruckliches Beispiel gilt die AIDS-Epidemie und das damit einhergehende Engagement seitens der Kunst. Auch die durch Migration steigende Diversität der amerikanischen Bevölkerung – zwischen 1931 und 1965 wanderten jährlich nur ungefähr 147'000 Menschen in die USA ein, diese Zahl versechsfachte sich dann zwischen 1970 und 2000 auf jährlich 933'000 Personen – veränderte die gesellschaftliche Selbstwahrnehmung.³⁹² Einerseits wurde die Entwicklung für einen Teil der Bevölkerung als Bedrohung für die amerikanische Identität empfunden, andererseits belebten Migrant:innen die durch die postindustrielle Transformation entleerten Städte neu.³⁹³

Parallel zu diesen gesellschaftspolitischen Verschiebungen wurden die Diskussionen rund um partizipative künstlerische Praktiken auch von kunstinternen Einflüssen geprägt. Tom Finkelpearl beschreibt die Ideen dreier verschiedener Akteure als besonders prägend: jene von Guy Debord, einem europäischen Theoretiker/Künstler, jene von Joseph Beuys sowie jene des südamerikanischen Pädagogen Paulo Freire.³⁹⁴ Debords Vorschlag zur Aktivierung des Publikums und sein politisches

391 Philip Yenawine zitiert in Finkelpearl 2013, S. 33. 392 Ebd., S. 34. 393 Zur postindustriellen Entwicklung amerikanischer Städte vgl.: Kapitel »Ökonomien«, insb. S. 116f. 394 Finkelpearl 2013, S. 26f.

Engagement bei den Studentenunruhen 1968 in Paris wurden dank einer großen retrospektiven Überblicksausstellung zu den Situationisten im Institute of Contemporary Art in Boston in den Staaten breit rezipiert.³⁹⁵ In der amerikanischen Beuys-Rezeption richtete sich der Fokus auf Beuys' Konzept der Sozialen Skulptur – ein Konzept, das von Beuys' erweitertem Kunstverständnis ausgeht und kreatives Denken und Handeln insgesamt miteinschließt. Freire wiederum lieferte Ideen, wie Bildung und Erziehung als emanzipatorische Prozesse verstanden werden können, bei denen nicht das Vermitteln von Wissen, sondern vielmehr die gemeinsame Befähigung zum kritischen Denken im Vordergrund steht. Finkelppearl zeigt auf, wie diese unterschiedlichen Ansätze zu Beginn der 1990er Jahre amerikanische Künstler:innen dazu inspirierten, neue Formen der künstlerischen Partizipation auszutesten, die sich mit sozialen und/oder politischen Themen beschäftigten.³⁹⁶ Diese Ansätze zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Themen in mittel- oder langfristig angelegten Projekten verhandelt werden, bei denen die Künstler:innen direkt mit spezifischen, bereits existierenden Gruppierungen wie Nachbarschaften, mit Communitys gleicher Herkunft oder auch mit neu gebildeten Interessengemeinschaften zusammenarbeiten. Eine weitere Gemeinsamkeit ist, dass solche Projekte oft außerhalb der institutionellen Strukturen des Kunstfeldes, aber unter direktem Einbezug ihres jeweiligen Publikums stattfanden. Ihr Interesse war, durch Kunst einen konkreten Nutzen zu erzielen und so politische Einflussmöglichkeiten zu schaffen.

Die Begriffsprägung New Genre Public Art geht auf Suzanne Lacy zurück, die als Künstlerin, Pädagogin und ehemalige Studentin von Allan Kaprow am California Institute of the Arts (CalArts) neue Formate der Partizipation aus ihrer feministisch geprägten Praxis heraus entwickelte. Lacy setzte beispielsweise im Oktober 1984 die groß angelegte Performance *The Whisper, the Waves, the Wind* am La-Jolla-Strand in San Diego um, an der

395 Die Ausstellung *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972* wanderte nach Stationen in Europa (Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, 21. Feb. bis 9. April 1989; Institute of Contemporary Arts, London, 23. Juni bis 13. Aug. 1989) vom 20. Okt. 1989 bis zum 7. Jan. 1990 ins Institute of Contemporary Art in Boston. Dazu wurde ein Ausstellungskatalog publiziert, vgl. Wollen, Peter 1991. 396 Finkelppearl 2013, S. 31.

154 weiß gekleidete Frauen über fünfundsechzig Jahre teilnahmen.³⁹⁷ Diese saßen an weiß gedeckten Vierertischen am Strand und unterhielten sich über Themen wie das Alter oder die Bedeutung des Frauseins. Die Zuschauer:innen konnten die Performance zuerst aus der Ferne beobachten, während sie eine vorgefertigte Tonaufnahme hörten; später war es ihnen erlaubt, den Strand zu betreten und sich zwischen den Tischen frei zu bewegen. Diese an Theaterformate angelehnte performative Struktur thematisierte weibliche Stereotype mittels der Darstellung dieser mannigfaltigen persönlichen Erzählungen.

Die Verbindung von kommunikativen Strukturen mit performativen Ansätzen außerhalb von institutionellen Räumen diente Lacy auch in weiteren Arbeiten als Blaupause für eine experimentelle und aktivistische Praxis im öffentlichen Raum. Dabei folgte sie stets dem Ansatz, das Persönliche zu politisieren. Aus dieser praktischen Erfahrung heraus konzeptualisierte Lacy den Begriff »New Genre Public Art« und stellte ihn 1992 anlässlich einer Konferenz zu Kunst im öffentlichen Raum erstmals vor. New Genre Public Art sollte künstlerische Projekte bezeichnen, die durch gemeinsames Handeln entstünden, jenseits individueller Autor:innenschaft und mit dem Ziel einer »kollektiven Wirklichkeitskonstruktion«.³⁹⁸ 1995 gab Lacy die Anthologie *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* heraus.³⁹⁹ Diese versammelte Beiträge weiterer Künstler:innen, Kritiker:innen und Kurator:innen und formulierte die Grundzüge des neuen Genres partizipativer Kunst im öffentlichen Raum und seiner Auseinandersetzung mit sozialen und politischen Situationen. In ihrem Textbeitrag formuliert Lacy als gemeinsames Ziel die Entwicklung einer kritischen und gleichzeitig integrativen Sprache, die es durch ihre künstlerischen Mittel ermögliche, gesamtgesellschaftliche Werte wie Ethik oder soziale Verantwortung zu diskutieren.⁴⁰⁰

397 Vgl. <https://www.suzannelacy.com/whisper-the-waves-the-wind/> (aufgerufen: 29.08.2024).
398 Wappler 2011, S. 18. 399 Vgl. Lacy 1995. Das Buch ist das Ergebnis der Konferenz zu Kunst im öffentlichen Raum, die 1992 im San Francisco Museum of Art stattfand und an deren Anschluss eine Klausur mit über 30 internationalen Teilnehmer:innen organisiert wurde. Der Band versammelt Beiträge von Judith F. Baca, Suzi Gablik, Guillermo Gómez-Peña, Mary Jane Jacob, Allan Kaprow, Jeff Kelley, Suzanne Lacy, Lucy R. Lippard, Estella Conwill Majozo, Patricia C. Phillips und Arlene Raven. 400 Lacy 1995, S. 43.

Mary Jane Jacob – Teilnehmerin der Konferenz von 1992 und Autorin eines Beitrags in der später erschienenen Anthologie *Mapping the Terrain* – kuratierte 1993 in Chicago die Ausstellung *Culture in Action*, an der auch Lacy teilnahm.⁴⁰¹ Die Ausstellung in Chicago präsentierte acht künstlerische Projekte an unterschiedlichen Orten im öffentlichen Raum. Die Arbeiten waren zuvor in einer länger andauernden Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung entwickelt worden. Das Ausstellungskonzept sah vor, die eingeladenen Künstler:innen direkt mit lokalen Gruppen oder Communitys in Chicago zusammenzubringen und sie aufzufordern, gemeinsam mit diesen alltagsrelevante Themen zu bearbeiten und auf deren konkrete Bedürfnisse zu reagieren. Die Resultate waren von Beginn an ergebnisoffen angelegt. In der Rezeption der Ausstellung wurden die gezeigten Arbeiten als prototypische Beispiele von New Genre Public Art diskutiert. Der oben zitierte Tom Finkelpearl führt die Aufmerksamkeit, die die Ausstellung erhielt, darauf zurück, dass sich erstmalig in einer amerikanischen Metropole eine großformatige Ausstellung, kuratiert von einer bekannten ehemaligen Museumskuratorin, ausschließlich partizipativer Kunst im öffentlichen Raum widmete.⁴⁰² Josephe Scanlan ergänzt dieses Bild durch einen Artikel, in dem er berichtet, dass die sehr arbeitsintensiven Projekte für das Kunstpublikum nicht leicht zu konsumieren waren, weil sie neue ästhetische Erlebnisse ermöglichten, die nicht mehr in einer Objekthaftigkeit verankert waren.⁴⁰³

Die Projekte manifestierten sich in unterschiedlichen Formen: Der spanischstämmige Künstler Iñigo Manglano-Ovalle arbeitete zusammen mit Jugendlichen aus der Nachbarschaft Westtown, die ihr Quartier filmisch porträtierten und ihre Ergebnisse anlässlich eines Straßenfestes präsentierten, bei dem rund 60 Fernsehgeräte auf der Straße, in den Häusern und

401 Vgl. Jacob 1995. An *Culture in Action* beteiligte Künstler:innen waren: Mark Dion, Kate Ericson, Mel Ziegler, Simon Grennan und Christopher Sperandio, Suzanne Lacy, Iñigo Manglano-Ovalle, Daniel Joseph Martinez, Robert Peters und Haha (Richard House, Wendy Jacob, Laurie Palmer, John Ploof). Viele der Projekte hatten eine mehrjährige Vorbereitungszeit, die Ausstellung fand von Mai bis Sept. 1993 statt. 402 Finkelpearl 2013, S. 43. Mary Jane Jacob war von 1976 bis 1980 assoziierte Kuratorin für Moderne Kunst am Detroit Art Institute, von 1980 bis 1986 war sie Kuratorin am Museum of Contemporary Art in Chicago und von 1986 bis 1989 Kuratorin am Museum of Contemporary Art Los Angeles. 403 Vgl. Scanlan 1993.

Gärten der Anwohner:innen aufgestellt wurden. Daniel Joseph Martinez aus Los Angeles organisierte eine »Absurde Parade« mit den Bewohner:innen von Harrison Park und Garfield Park, zwei Nachbarschaften, die normalerweise keinen Kontakt miteinander pflegten und die durch diese Parade in eine Beziehung miteinander traten. Es gab sogar eine Arbeit, in der Schokolade eine Rolle spielte: Simon Grennan & Christopher Sperandio konzipierten und produzierten zusammen mit zwölf Fabrikarbeiter:innen den »Candy of Their Dreams« – einen Schokoladenriegel mit Mandeln.

Der Begriff der New Genre Public Art benennt also eine spezifische Art der künstlerischen Produktion: partizipative und kollaborative Projekte im öffentlichen Raum oder an anderen Orten außerhalb von Kunstinstitutionen, deren Ziel nicht in erster Linie die Produktion einer objekthaften Kunst ist, sondern denen vielmehr an der Produktion von gemeinschaftlicher Erfahrung an sich gelegen ist. Der Fokus solcher Projekte liegt darauf, für die Beteiligten neue Kommunikations- und Handlungsmöglichkeiten herzustellen. In den genannten drei Beispielen etwa soll der Projekteinhalt möglichst demokratisch mit den Beteiligten definiert und ausgearbeitet werden. Lind erkennt in der New Genre Public Art ein Arbeitsmodell, das auf zwischenmenschlichen Beziehungen basiert und damit einhergehend über »soziale Kreativität« verfügt.⁴⁰⁴ Dabei stehe das gemeinsame Handeln im Vordergrund und nicht die jeweilige individuelle Selbstverwirklichung. Auch das angesprochene Publikum sei anders konzipiert: nicht als anonyme, stille Betrachter:innen wie in den Kunstinstitutionen, sondern vielmehr als sozial interessierte Personen. In dieser Ermächtigung des Publikums durch seine Beteiligung sieht Miwon Kwon den (politischen) Wunsch nach einer Demokratisierung des Kunstfeldes.⁴⁰⁵ Das gemeinsame Handeln ersetzt die »exklusive« individuelle Kunstbetrachtung – denn oftmals sei eine spezifische Bildung Voraussetzung dafür gewesen, die komplexen ästhetischen Erscheinungsformen entschlüsseln zu können. Der aktive Einbezug von Personen und Gruppen, die nicht dem Kunstfeld angehören, und die Thematisierung von deren Alltagsthemen sollen

404 Lind 2007, S. 23. 405 Kwon 2002, S. 107.

die von Bildung und Privilegien geprägte Kunstrezeption erweitern und demokratisieren. Das Publikum wird dazu ermächtigt, sich direkt an der Herstellung des Kunstwerkes zu beteiligen. Nina Möntmann charakterisiert die New Genre Public Art sogar als »gemeinschaftsbasierte Kunst, die sich insbesondere auf gesellschaftlich benachteiligte Randgruppen konzentriert, die in einem kooperativen Prozess zum Handeln und Kommunizieren ermutigt und auf diese Weise gestärkt werden«.⁴⁰⁶ In dieser Beschreibung klingt dann auch eine sonst geäußerte Kritik gegenüber der New Genre Public Art an: dass diese mit ihren künstlerischen Projekten jene Aufgaben übernehme, die der Staat vernachlässige, und somit Sozialarbeit betreibe. Dagegen kann argumentiert werden, dass staatliche Vernachlässigung unter anderem auch durch die mangelnde Sichtbarkeit gewisser betroffener Randgruppen bedingt ist. Und ein Ziel von gemeinschaftsbasierten kollaborativen Kunstprojekten sei es, dem entgegenzuwirken, schreibt Kwon, indem unterrepräsentierten und benachteiligten Gruppen eine Stimme gegeben werde und sie in die Erzeugung ihrer eigenen kulturellen Repräsentationen mit einbezogen würden.⁴⁰⁷ Christian Kravagna kritisiert wiederum, dass die den Projekten inhärente fürsorgliche und erzieherische Haltung fast schon »pseudo-religiöse Züge« aufweise, besonders dann, wenn bewusst mit vordefinierten Randgruppen kollaboriert werde.⁴⁰⁸ Lind wiederum gibt zu bedenken, dass trotz dieser Einwände die New Genre Public Art neue Denksätze bezüglich des Wesens und der Aufgabe der Kunst und der Rolle des Publikums eröffnet habe.⁴⁰⁹

Relational Art: Verdichtete Beziehungsräume im Ausstellungskontext

Zeitgleich zu den Diskussionen rund um die New Genre Public Art in den USA der 1990er Jahre entstand auch in Europa eine Diskussion über Kunst, die mittels partizipativer Elemente soziale Beziehungen befördert, jedoch mit einem etwas anderen

406 Möntmann 2011, S. 60. 407 Kwon 2002, S. 115. 408 Christian Kravagna zitiert in ebd., S. 61. 409 Lind 2007, S. 24.

Fokus. Der Pariser Kurator Nicolas Bourriaud veröffentlichte 1998 unter dem Titel *Esthétique relationnelle (Relational Aesthetics)* eine Sammlung von Aufsätzen, in denen er die damals aktuelle Tendenz, in der Kunst soziale Beziehungen zu erzeugen, aufgriff; er fasste sie mit dem Konzept der »relationalen Ästhetik«. ⁴¹⁰ Dieses Konzept entwickelte er ausgehend von einer Analyse der gesellschaftlichen Veränderungen. Die Gesellschaft sei beeinflusst von der »Entstehung einer weltweiten städtischen Kultur«, die sich auf sämtliche Lebensbereiche auswirke. ⁴¹¹ Die allgemeine Urbanisierung habe dazu geführt, dass mehr Menschen näher beisammen lebten, wodurch es auch dank des Anstiegs der allgemeinen Mobilität und Vernetztheit immer mehr sozialen Austausch gebe. Weil aber neue Technologien zu einer Neustrukturierung vieler alltäglicher Handlungen führten (als Beispiel nennt er den automatisierten Weckdienst oder die Zunahme von Geldautomaten), hätten sich die sozialen Interaktionen reduziert. Bourriaud fasst diese Entwicklungen folgendermaßen zusammen: als eine »allgemeine Mechanisierung sozialer Funktionen«, die zu »einer allmählichen Verkleinerung des Beziehungsraums« führe. Diese durch Technik verursachte Effizienzsteigerung geschehe auf Kosten von Möglichkeiten des sozialen Austauschs, und ungeplante Gelegenheiten des unbekümmerten Spaßhabens oder auch des Gezänks gingen dabei verloren. Bourriaud erkennt in der künstlerischen Tendenz, die er als »Relational Art« bezeichnet, eine Reaktion auf diese gesellschaftlichen Verschiebungen, weil die Kunstform den sozialen Austausch, das Zusammensein und die kollektive Erarbeitung von Bedeutung zum Thema macht. Der Kunst (insbesondere innerhalb des Formats Ausstellung) attestiert er in diesem Kontext das besondere Potenzial, einen »verdichteten Raum der Beziehungen« zu gestalten. Denn Kunst ermöglicht – anders als beim Fernsehen oder der Literatur, die privat konsumiert werden, oder beim Kino und Theater, die eine Gruppe von Menschen für eine spezifische Zeitspanne anonym zusammenbringen – eine spontane Begegnung vor Ort, mit der Möglichkeit eines Austauschs. Bourriaud beschreibt die Kunst, insbesondere innerhalb des Ausstellungsformats, als Ort und Praxis, die eine spe-

410 Vgl. Bourriaud 1998. 411 Ebd., S. 14, S. 17, S. 15f., S. 16.

zifische Form der sozialen Beziehungen hervorbringen könne. Sie stelle eine Art »Zwischenraum« (»interstice«) dar, der seine eigenen Regeln besitze, andere Handlungsmöglichkeiten erlaube und Freiräume schaffe, die außerhalb des Alltags liegen. Relational Art erschaffe so unterschiedliche Modelle für soziale Räume innerhalb von Ausstellungskontexten, die als »Arena des Austauschs« (»arena of exchange«) konzipiert seien und die mit ästhetischen Kriterien beurteilt werden könnten.

Bei der Konzeptualisierung der relationalen Ästhetik bezieht sich Bourriaud auf eine spezifische Gruppe von Künstler:innen, mit denen er als Kurator regelmäßig zusammengearbeitet hat.⁴¹² Dabei handelt es sich um eine eher heterogene Gruppe, deren Mitglieder aber alle mehr oder weniger derselben Generation angehören.⁴¹³ Das wären beispielsweise Philippe Parreno, der im Januar 1995 im Le Consortium in Dijon für Hunderte von Menschen eine Party organisierte, deren Ablauf auf einer fiktionalen Beschreibung einer Werbeveranstaltung basierte, die der Künstler zuvor in einer Publikation veröffentlicht hatte. Die im Ausstellungskontext durchgeführte Party dauerte wiederum genauso lange (anderthalb Stunden), wie für das Vorlesen des Textes benötigt wurde.⁴¹⁴ Im Anschluss wurde der leere, für die Party dekorierte Raum unaufgeräumt als Teil der Ausstellung präsentiert. Eine andere Position war die Künstlerin Angela Bulloch. Sie installierte 1993 für eine Einzelausstellung im Centre culturel contemporain (CCC) im französischen Tours ein Café, und immer, wenn eine bestimmte Anzahl von Plätzen durch Besucher:innen besetzt war, wurde automatisch ein Musikstück von Kraftwerk abgespielt.⁴¹⁵ Oder Rirkrit Tiravanija, der 1992 in den Räumen der Galerie 303 in New York *Untitled 1992 (free)*

412 Den Begriff der Relationalen Ästhetik verwendete Bourriaud erstmals in einem Einleitungstext im Ausstellungskatalog zur von ihm kuratierten Gruppenausstellung *Traffic*, die vom 26. Feb. bis zum 24. März 1996 im CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux stattfand. Die in *Traffic* präsentierten Positionen entsprechen dann auch denjenigen, die Bourriaud als Beispiele für sein Konzept der Relationalen Ästhetik heranzieht. Vgl. Bourriaud 1996. 413 Künstler:innen, die im Zusammenhang mit Relational Art genannt werden, sind u.a.: Vanessa Beecroft, Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Christine Hill, Carsten Höller, Pierre Huyghe, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Gabriel Orozco, Jason Rhoades, Douglas Gordon und Rirkrit Tiravanija. 414 Die Beschreibung der Party wurde in Parreno 1995 abgedruckt. Die Weiterführung der Arbeit wurde unter dem gleichnamigen Titel *Snow Dancing* vom 20. Jan. bis zum 8. März 1995 im Le Consortium in Dijon präsentiert. 415 Die Ausstellung fand vom 6. Nov. 1993 bis zum 16. Jan. 1994 im Centre de Création Contemporaine CCC in Tours statt, danach reiste sie weiter nach Montpellier ins FRAC Languedoc-Roussillon (4. Feb. bis 5. März 1994) und in den Kunstverein Hamburg (28. April bis 29. Mai 1994); vgl. Bulloch 1994.

umsetzte.⁴¹⁶ Dazu brachte er den gesamten Inhalt des Büros und der Lagerräume der Galerie in den Ausstellungsraum und benutzte das leer geräumte Büro als Kochplatz, wo er zudem Tische, Hocker und Campingstühle aufstellte. Dort servierte er Bier vom Fass und Thai-Curry für die Galeriebesucher:innen.

Gemeinsam ist diesen Praktiken, dass sie soziale Situationen erzeugten, die neue Formen der Interaktion ermöglichten, die in den üblichen professionalisierten Abläufen im Ausstellungsbetrieb zu dieser Zeit nicht vorgesehen waren. Beispielsweise schafften sie eine Situation, die es den Besucher:innen erlaubte, miteinander und/oder mit den Kunstschaffenden oder den Museumsmitarbeitenden direkt ins Gespräch zu kommen. Bourriaud erkennt in den Praktiken der Relationalen Ästhetik insofern ein politisches Potenzial, als dass die Beteiligten versuchen, ihr direktes Umfeld auf eine positive Art zu gestalten, anstatt utopische Visionen für die Zukunft zu entwerfen; somit würden die Künstler:innen »lernen, die Welt auf eine bessere Weise zu bewohnen« (»learning to inhabit the world in a better way«).⁴¹⁷

Ein paar Jahre nach der französischen Erstveröffentlichung von Bourriauds Text folgte 2002 eine englische Übersetzung. Diese verlieh den Diskussionen über die Relational Art neuen Schwung und brachte sie in den angelsächsischen Raum. Große Aufmerksamkeit erhielt die Replik der Kunsthistorikerin Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in der sie direkt auf Bourriauds Thesen Bezug nimmt. Sie beginnt mit einer Analyse der sozialen Räume, die durch die Praktiken der Relational Art entstehen. Sie erkennt in den Gemeinschaftserlebnissen der von Bourriaud herangezogenen Beispiele eine eher Service-orientierte Haltung, die unkritische Formen des Zusammenkommens produziere und dabei die im Kunstfeld inhärenten Ausschlussmechanismen nicht genügend reflektiere.⁴¹⁸ Die Konflikte und Widerstände, die eine pluralistische Gesellschaft auszeichneten, würden durch die Praktiken der Relational Art harmonisiert, und es seien vorzugsweise Menschen aus dem privilegierten Kunstkontext involviert. Bishop kritisiert ebenso,

416 *Untitled 1992 (free)* fand vom 12. Sept. bis zum 10. Okt. in den Räumen der Galerie 303 in New York statt (vgl. <https://www.303gallery.com/gallery-exhibitions/rirkrit-tiravanija2> (aufgerufen: 29. 08. 2024)). 417 Bourriaud 1998, S. 13. 418 Bishop 2004, S. 51–79.

dass die Qualität der geschaffenen kommunikativen Situationen in den Praktiken der Relational Art nicht genügend reflektiert würden, und betont, dass es relevant sei, bei der Produktion von menschlichen Beziehungen danach zu fragen, »welche Arten von Beziehungen damit produziert werden, von wem und warum«. ⁴¹⁹ Ihre Kritik zielt somit auf den Umstand, dass Bourriauds Definition von politischer Kunst in sämtlichen sozialen Situationen ein politisches Potenzial erkennt. Bishop hingegen verortet das Politische mithilfe des Konzeptes der »radikalen Demokratie« von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe. ⁴²⁰ Deren Demokratietheorie liegt das Verständnis zugrunde, dass soziale Ordnungen und Identitäten grundsätzlich prekär sind, weil sie nur in Abgrenzung voneinander entstehen und somit ständig zur Verhandlung stehen. Dabei geraten nicht unbedingt die Beteiligten in einen (offenen) Konflikt, vielmehr verstehen Laclau und Mouffe dieses antagonistische Verhältnis als konstitutiv für alles Soziale. Und so zeichnen sich funktionstüchtige demokratische Gesellschaften gerade dadurch aus, dass sie Widersprüche zulassen und dass darin politische Grenzen ständig neu gezogen und zur Diskussion gestellt werden. ⁴²¹ Bishop argumentiert, dass aus diesem Grund die Antagonismen auch in der Kunst – und durch die Kunst – sichtbar gemacht werden müssten. Im Kontext der Relational Art löse sich dies nicht in ausreichender Weise ein, weil hier alle dialogisch gestalteten Beziehungen als demokratisch und somit als gut befunden würden. ⁴²²

Zur Illustrierung ihrer Argumentation zieht Bishop beispielsweise die künstlerischen Praktiken von Santiago Sierra und Thomas Hirschhorn heran. Beide produzierten mittels ihrer Performances und Installationen Situationen, welche beim Publikum anstelle eines Gefühls der Zugehörigkeit eher Unbehagen oder Unwohlsein evozierten. Sierra ließ beispielsweise anlässlich seiner Teilnahme an der Biennale in Venedig 2003 den spanischen Pavillon verbarrikadieren; das Innere (in dem die Überbleibsel der Ausstellung aus dem Vorjahr zu sehen waren) konnte nur betreten, wer über einen spanischen Ausweis verfügte, der am Eingang von Security-Mitarbeiter:innen geprüft

419 Claire Bishop zitiert nach Wappler 2011, S. 20. 420 Vgl. Laclau, Mouffe 2001. 421 Ernesto Laclau und Chantal Mouffe zitiert nach Bishop 2004, S. 65. 422 Bishop 2004, S. 65, S. 70.

wurde. Alle anderen Besucher:innen mussten draußen bleiben und waren damit konfrontiert, was es heißt, wegen seiner Staatsangehörigkeit und/oder fehlender Papiere diskriminiert zu werden.⁴²³ Hirschhorn entschied sich als Beitrag für die Documenta 11 im Jahr 2002, sein *Bataille Monument* in Kassels Nordstadt (weit weg von den restlichen Ausstellungsorten) mithilfe von Anwohner:innen umzusetzen.⁴²⁴ Seine partizipative Installation konfrontierte das mittels eines Shuttleservice herbeigebrachte internationale Kunstpublikum mit den lokalen Beteiligten. Dieses Zusammentreffen von unterschiedlichen gesellschaftlichen Kreisen betonte die ungleichen ökonomischen und sozialen Hintergründe der Anwesenden.

Die grundsätzlichen Überlegungen zur Konstituierung sozialer Räume und zur Sichtbarmachung des Antagonistischen innerhalb von künstlerischen Praktiken vertieft Bishop in ihrem Buch *Artificial Hells* von 2012. Darin beschreibt sie dominante Haltungen bezüglich der Beurteilungskriterien von partizipativer Kunst, wobei sie sich (implizit) auf sozial engagierte Projekte in der Tradition der New Genre Public Art bezieht.⁴²⁵ Kritisch geht Bishop mit der Auffassung ins Gericht, Kunst habe die Aufgabe, die Gesellschaft zu verbessern, und solle sich um vernachlässigte, marginalisierte Probleme kümmern (»social critiques«), indem sie beispielsweise Aufmerksamkeit oder Sichtbarkeit generiere oder neue utopische Modelle der Zusammenarbeit entwerfe. Sie beschreibt, dass die Beurteilung einer partizipativen Zusammenarbeit, die unter diesen Vorannahmen geschehe, notwendigerweise ihre Aufmerksamkeit in erster Linie darauf richte, in welcher Art und Weise zusammengearbeitet werde, wie die Machtverhältnisse innerhalb des Projektapparats reflektiert würden und ob einzelne Beteiligte möglicherweise instrumentalisiert oder bevormundet würden.⁴²⁶ Den Fokus auf die Art und Weise der Zusammenarbeit zu legen, befördere, dass die (Kunst-)Kritik eher ethische Urteile fälle. Bishop gibt demgegenüber zu bedenken, dass – neben der Diskussion über die Art und Weise der Kollaboration innerhalb der Projekte – diese auch in

423 Santiago Sierra, *Spanish Pavillion*, 50th Venice Biennale, 15. Juni bis 2. Nov. 2003. 424 Die Documenta11 wurde von Okwui Enwezor kuratiert. Die Ausstellung in Kassel dauerte vom 8. Juni bis zum 15. Sept. 2002. 425 Bishop 2012, S. 275–276. 426 Bishop 2006, S. 22.

ihrer (ästhetischen) Wirkung innerhalb des Kunstfeldes rezipiert werden müssten. Dazu müsste neben der Beurteilung der Beziehung zwischen den Künstler:innen und den Beteiligten auch die visuellen, konzeptionellen und erfahrungsbezogenen Aspekte als ästhetische Kriterien miteinbezogen werden. Die Kunst sei verpflichtet, je nach Kontext spezifische Macht- und Interessenkonstellationen und die daraus erfolgenden Konflikte mit ästhetischen Mitteln sichtbar – und erfahrbar – zu machen. Deshalb genüge es nicht, künstlerisch-kollaborative Projekte nur unter ethnischen Blickpunkten zu beurteilen, also etwa inwiefern sie ein vorbildliches Modell gemeinschaftlicher Prozesse darstellen. Bishop bevorzugt deswegen sozial engagierte Kunstaktivitäten, die sich nicht als Modell verstehen, sondern vielmehr zu »persers, indirekt oder antagonistisch, [...] zu singular, roh oder idiosynkratisch« seien, um als Modell zu gelten.⁴²⁷

Als Reaktion auf diese Überlegungen attestiert der amerikanische Kunsthistoriker Grant Kester Bishop – und ganz allgemein der gesamten (Mainstream-)Kunstkritik – ein generelles Unbehagen gegenüber sozial und politisch engagierter Kunst.⁴²⁸ Dieses Unbehagen habe, so argumentiert Kester, der Herausgeber des Onlinejournals *FIELD: A Journal of Socially Engaged Art Criticism*⁴²⁹, seinen Ursprung in der modernistischen Vorstellung einer Autonomie der Kunst, die deren Freiheit in einem abgesonderten (autonomen) Feld verortet, das bestimmte Formen von kritischem Wissen bewahre. Diese Sichtweise führe dazu, dass Kunstschaaffenden, die mit politischen oder sozialen Gruppierungen zusammenarbeiteten, die notwendige Distanz und/oder Autonomie abgesprochen und ihre Praxis als von der Realpolitik instrumentalisiert abgewertet werde. Auch im Zugang der Kunstkritik manifestiere sich die Vorstellung einer autonomen Kunst, wenn diese bevorzugt formale, stilistische und ästhetische Kriterien für ihre Analyse heranziehe.⁴³⁰ Kester, dessen theoretische

427 Barok, Bishop 2009, S. 2. 428 Kester 2006, S. 22. 429 Vgl. <https://field-journal.com> (aufgerufen: 29.08.2024). 430 Kester 2006, S. 23. Bishop wehrte sich gegen die Argumentation in Kesters Brief mittels eines Antwortschreibens, das ebenfalls im *Artforum* abgedruckt wurde. Sie betont darin nochmals, dass für die Unterscheidung unterschiedlicher sozialer Praktiken ästhetische (d. h. konzeptionelle) und nicht ethische Kriterien herangezogen werden müssten. Dies führe aber keineswegs, wie Kester es darstelle, zu einer Unterscheidung zwischen Kunst (ästhetisch) und Nichtkunst (aktivistisch), denn auch politische Kunst habe eine ästhetische Wirkung. Bishop unterstellt Kester eine »selbstgerechte Abneigung gegen Autor:innenschaft«, die zu einem Ende der provokativen Kunst und des Denkens führe.

Auseinandersetzung mit sozialen Räumen innerhalb der Kunst in der Tradition der New Genre Public Art zu verorten ist und der sich eingehend mit sozial engagierter Kunst beschäftigt hat, argumentiert in seinem Buch *Conversation Pieces. Community and Conversation in Modern Art* von 2004, dass diese Annahmen und die damit einhergehenden Konventionen nicht mehr genügen, um jüngste Kunstpraktiken – vor allem solche, die außerhalb des institutionalisierten Kunstfeldes angesiedelt sind – adäquat beschreiben zu können.⁴³¹ Er stellt Bishops Konzept einer Kunst, die Macht- und Interessenkonstellationen und die daraus erfolgenden Konflikte mit ästhetischen Mitteln sicht- und erfahrbarmacht, dasjenige einer künstlerischen Praxis gegenüber, die sich mit Praktiken aus dem politischen Aktivismus, anderen wissenschaftlichen Feldern oder der Sozialarbeit überschneidet.⁴³² Für Letzteres sei der Dialog zwischen den Kunschtchaffenden und den Beteiligten aus anderen Feldern maßgeblich. Er konzeptualisiert solche Praktiken, die er als »Dialogical Art« bezeichnet, als »konkrete Interventionen«, bei denen die »sozialpolitischen Beziehungen« das künstlerisch bearbeitete Material bilden.⁴³³ Die Kunschtchaffenden würden keine Inhalte vorgeben und keine Position des Wissens für sich beanspruchen, sondern vielmehr den Kontext zur Verfügung stellen, innerhalb dessen alle Teilnehmenden befähigt werden, eigenes Wissen einzubringen. Im Mittelpunkt stünden die Begegnungen und die Zusammenarbeit, in der die Beteiligten mittels ästhetisch-künstlerischer Mittel neue Kollaborations- und Kommunikationsmodelle entwerfen könnten. Kester stört sich also an der von Bishop vorgenommenen Gegenüberstellung von »ästhetischen« Kunstprojekten – die sie mit den Beispielen von Hirschhorn und Sierra illustriert und denen sie Merkmale wie »provokativ«, »unbequem« und »vielschichtig« zuschreibt – und aktivistischen Projekten, die sie demgegenüber als »vorhersehbar«, »wohlwollend« und »unwirksam« darstellt.⁴³⁴ In einer solchen konzeptionellen Trennung und den damit einhergehenden Zuschreibungen entlarvt Kester wiederum die darunterliegende Vorstellung einer »reinen künstlerischen Praxis« (»purity of artistic practice«), die Kunst als autonom auffasst.⁴³⁵

431 Vgl. Kester 2004. 432 Krenn, Kester 2013 (o.S.). 433 Kester 2004, S. 7. 434 Claire Bishop zitiert in Kester 2006, S. 22. 435 Krenn, Kester 2013 (o.S.).

Diese Idee hält Kester für nicht mehr zeitgemäß. Er plädiert vielmehr für einen Dialog des Kunstfeldes mit anderen Bereichen, der eine wechselseitige Befragung auf Augenhöhe und die Selbstreflexivität aller Parteien beinhaltet.

Das Post-Plantagen-System zwischen ästhetischem Ort und Wunsch nach Veränderung der Verhältnisse

Die zuvor dargestellten Perspektiven, insbesondere die im Schlagabtausch zwischen Bishop und Kester hervorgebrachten Argumentationslinien, zeigen deutlich, wie unterschiedliche Konzeptualisierungen von Kunst die Bewertung der sozialen Beziehungen, die durch künstlerische Praktiken hergestellt werden, beeinflussen. Die jeweiligen Argumentationen basieren auf grundlegenden Vorannahmen zum Wesen und zur damit einhergehenden Wirkung von Kunst. Auf der einen Seite des Spektrums steht die Vorstellung des Kunstfeldes als (autonom) Ort, der als ästhetischer Erfahrungsraum gesellschaftliche Themen bearbeitet, reflektiert und utopische (oder auch konflikthafte) Modelle entwirft. Auf der anderen Seite steht die Forderung, mittels künstlerischer Methoden in andere Lebensbereiche einzugreifen und so neue Formen der Wissensproduktion und Handlungsmacht zu ermöglichen.

Rekapitulieren wir kurz die Verhältnisse der unterschiedlichen Positionen von Bourriaud, Bishop und Kester zueinander, um von dort aus weiterzugehen: Bourriaud erkennt im Format der Ausstellung einen besonderen Ort, der sein Potenzial als sogenannter Zwischenraum, als Raum außerhalb des Alltags mit anderen Regeln und Handlungsmöglichkeiten – als Arena des Austauschs – entfaltet. Diese Konzeption des Zwischenraums deutet das Gestalten sozialer Zusammenkünfte innerhalb institutioneller Kunsträume positiv (und dies sowohl aufgrund politischer als auch ästhetischer Kriterien). Der Zwischenraum als Arena des Austauschs kann insofern als Kritik an den herrschenden Verhältnissen gelesen werden, da er diesen eine ›bessere Alternative‹ entgegensetzt. In dieser konkreten Umsetzung von alternativen Handlungsräumen erkennt Bourriaud denn auch das politische Potenzial solcher Kunst.

Ähnlich wie Bourriaud stellt auch Bishop institutionalisierte Räume (Museen und Galerien) innerhalb des Kunstfeldes als Ort der Präsentation nicht infrage. Ihre Vorstellungen vom politischen Potenzial solcher Orte weichen aber grundsätzlich von Bourriauds ab. Der positiven Gestaltung sozialer Räume kann Bishop nicht viel abgewinnen; vielmehr argumentiert sie, dass gesellschaftliche Antagonismen auch in der Kunst selbst sichtbar gemacht werden müssten. Was Bishop jedoch mit Bourriaud verbindet, ist, dass sie auf ästhetischen Bewertungskriterien insistiert und der damit einhergehenden ästhetischen Erfahrung ebenfalls eine besondere Verfasstheit zuschreibt. Die Beispiele der künstlerischen Praktiken, auf die sich Bourriaud und Bishop jeweils beziehen, sind unterschiedlich und doch geprägt von einer individuellen künstlerischen Autor:innenschaft. Dabei beziehen sich die Künstler:innen der Relational Art und auch Künstler in Bishops Team wie Sierra oder Hirschhorn inhaltlich auf Themen und Probleme außerhalb des Kunstfeldes und beschäftigen sich mit dem Einfluss von gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen und Tendenzen auf das Kunstfeld selber. Eine Gemeinsamkeit dieser Perspektiven besteht in der Vorstellung davon, dass Kunst ein besonderer, »autonomer« Ort ist, der es erlaubt, durch »ästhetische« Erfahrung bestimmte Formen von kritischem Wissen zu produzieren und sich reflexiv »mit der Welt« auseinanderzusetzen – was in gewissem Sinne eine Autonomieästhetik unter anderen Vorzeichen, eine spezifisch ästhetische Welt-zu-gewandtheit, darstellt.

Diese soeben skizzierte Konzeptualisierung von Kunst als besonderem Ort würden die Vertreter:innen der New Genre Public Art ablehnen, so auch Kester mit seinem Konzept der Dialogical Art. Ähnlich wie die historischen Avantgarden erkennen sie im Kunstfeld hauptsächlich einen elitären Ort, der zunehmend ökonomisch vereinnahmt wird. Deshalb sollen künstlerische Projekte bewusst außerhalb institutioneller Räume stattfinden, verbunden mit dem Ziel, einem anderen Publikum den Zugang zu Kunst zu ermöglichen. In langfristig angelegten Projekten werden in Zusammenarbeit mit bereits bestehenden oder sich neuformierenden Gruppen reale gesellschaftliche Probleme bearbeitet. Dabei wird die künstlerische Herangehensweise als Methode konzeptualisiert, die es erlaubt, kreative Formate des

Dialogs zu entwickeln, mit denen in gesellschaftliche Bereiche interveniert werden kann, die außerhalb der Kunst liegen. Ziel der öffentlichen beziehungsweise dialogischen Formen von Kunst ist nicht die Entwicklung von autor:innenschaftlichen Formaten oder objektbasierten Werken, die mit einer spezifischen Ästhetik operieren; vielmehr geht es darum, dass Kunstschaffende einen Kontext bereitstellen, der es ermöglicht, diverse Perspektiven zusammenzubringen und den Inhalt und die Formen gemeinsam zu definieren. Mittels künstlerischer Methoden sollen also emanzipatorische Ideen innerhalb der Gesellschaft erfahrbar gemacht werden und Geltung erlangen. Diese Perspektive versteht Kunst als Methode, um gesellschaftliche Veränderungen anzustoßen.

Was bedeutet es nun, diese Auslegeordnung auf das IHA anzuwenden? Welche Vorannahmen und Vorstellungen bezüglich des Wesens der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Funktion prägen die Konzeptualisierung von Martens' Kunstprojekt? Wo läge das IHA auf einer Skala, wenn die vorhergehend dargestellten Prinzipien als deren Pole verstanden würden, und wo würde sich Martens verorten? Eine eindeutige Zuordnung scheint auf den ersten Blick nicht offensichtlich, aus folgenden Gründen: Das IHA als Kunstwerk ist eine komplexe Gemengelage unterschiedlicher Bestandteile, die einander bedingen und die traditionelle ästhetische Kategorien wie Produktion, Werk, Rezeption und Distribution verhandeln. Zugleich ist die selbst-reflexive Offenlegung und Thematisierung dieser Bedingungen fester inhaltlicher Bestandteil des Werks, wenn nicht sogar dessen Hauptaussage. Damit wird der Werkbegriff nicht bloß (aber durchaus auch) affirmativ gebraucht. Die Eingrenzung des Werks wird zusätzlich dadurch verkompliziert, dass die einzelnen Bestandteile an unterschiedlichen geografischen Orten mit unterschiedlichen Zugänglichkeiten stattfinden und durch unterschiedliche Zeitlichkeiten geprägt sind. Eine Zuordnung des Werkes zu einer der genannten Argumentationslinien ist nicht das Ziel, wohl aber eine Ausdifferenzierung in Bezug auf diese Linien oder Pole und vielleicht sogar umgekehrt auch eine Ausdifferenzierung dieser Linien am IHA.

Das Konzept des IHA basiert darauf, dass das Kunstpublikum dem IHA in institutionalisierten Kunsträumen begegnet. Die

Präsentationen der Schokoladenskulpturen oder des Films *White Cube*, aber auch die diskursiveren Formate wie beispielsweise Martens' Vorträge oder die im Rahmen des Projektes durchgeführten Tagungen sind darauf angelegt, den Ausstellungsraum als besonderen, autonomen Ort zu situieren. Einerseits sollen dadurch die von den CATPC-Mitgliedern geschaffenen Skulpturen als »wertvolle« Kunst ausgezeichnet werden. Der Raum bestimmt, vereinfacht gesagt, die Schokoladenskulpturen als Kunst. Dies ist erforderlich, insofern das Projektziel unter anderem darin besteht, möglichst viele Skulpturen zu verkaufen. Auch der Bau des White Cube in Lusanga geschah unter der Prämisse, dass das Kunstfeld den darin stattfindenden Aktivitäten Autonomie gewährt. In einem Vortrag erklärte Martens, dass der White Cube einer der letzten neutralen und somit autonomen Orte sei, der es erlaube, Kritik frei zu artikulieren.⁴³⁶ Und diese dem Projekt zugrunde liegende Prämisse von Kunst als autonomem Ort symbolisiert der White Cube auch dann, wenn Martens nachschiebt, er sei sich durchaus bewusst, dass die Neutralität des White Cube eine Fiktion sei, denn auch innerhalb des Museums gebe es (unsichtbare) ökonomische und soziale Strukturen. Auf einer ästhetischen Ebene setzt Martens dies affirmativ um: Die Skulpturen werden jeweils einzeln auf weißen Sockeln ausgestellt, eine traditionelle Präsentationsform mit überhöhender Wirkung, welche die Wertigkeit der ausgestellten Objekte unterstreichen soll.

Auch der in Lusanga gebaute White Cube entfaltet auf Bildern und in Martens Film eine solche Wirkung: Er ist weniger ein Gebäude, das für einen konkreten Gebrauch gebaut wurde, als ein Symbol für den Kunstanspruch: ein strahlend weißer Würfel. So bildet der White Cube einen wesentlichen Bestandteil des IHA, insofern er ein »ideales« Präsentationsformat für Kunst darstellt und auch indem er für Neutralität, Ordnung, Rationalismus, Fortschritt und Universalität steht. Martens selber bezeichnet den White Cube als teures Statussymbol und als Fetisch, der notwendig sei, um Sichtbarkeit zu generieren, welche wiederum dabei helfe, mehr Kapital zu erwirtschaften. Die CATPC-Mitglieder sollen einerseits Zugang zu diesem westlich geprägten, elitären

436 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 18:20, 51:42, 37:59 (inzwischen offline).

Ort erhalten, und andererseits soll der Bau eines prototypischen Museums das Kunstfeld mit seinen Zentren in Europa und Nordamerika nach Lusanga in die DR Kongo ausweiten. In seiner Narration profitiert das IHA davon, dass es die Kunst als besonderen Ort aufrechterhält. Die Kunst scheint den CATPC-Mitgliedern zu ermöglichen, eine Alternative zu ihren ökonomisch schwierigen Lebensumständen aufzubauen. Sie erscheint symbolisch als Heilsversprechen. Parallel zu dieser (Nutzung der) Überhöhung formuliert Martens aber eine grundlegende Kritik am politischen Potenzial dieser Orte, etwa indem er darauf hinweist, dass das IHA eine Alternative zu den ›wirkunglosen‹ politischen Formulierungen innerhalb des White Cube sei; so beruht auch die Standortwahl des IHA auf einer grundsätzlichen Kritik Martens' am Kunstfeld.

Dies führt dazu, dass Martens für seine fundamentale Kritik an der Verfasstheit des Kunstsystems ausgerechnet die prestigeträchtigen Museumsräume als Instrument nutzt, um das Feld auszuweiten. Er stellt dies so dar: Museen, deren Funktion in den Valorisierungsprozessen jener eines Gatekeepers entspricht, würden durch seine Intervention mit ›unvorhergesehenem‹ Inhalt gefüllt, um das Kunstpublikum mit seinen Privilegien und den damit einhergehenden Missständen zu konfrontieren. Vielleicht ist diese Vorgehensweise mit ein Grund dafür, dass Martens oftmals ein gewisser Zynismus unterstellt wird: Seine Kritik an der Ordnung des Kunstfeldes beinhaltet keine Vision für eine andere Gestaltung dieses Feldes; vielmehr nutzt er die bestehenden Regeln und Mechanismen, um sein Projekt zu realisieren (und stützt sie somit auch). Die den Orten der Kunstpräsentation zugewandte Haltung steht der Kritik am Wesen und der Verfasstheit der Kunst, die dem IHA immanent ist, entgegen. In der Art und Weise, wie die Arbeit vermittelt wird, ist die Verknüpfung der Kolonialzeit, im Speziellen der Plantagenwirtschaft, mit der Entstehung des modernen Kunstfeldes zentral: Martens verweist immer wieder darauf, dass das auf den Plantagen erzeugte Kapital in Europa in Kunstsammlungen und Museumsbauten investiert wurde.⁴³⁷ Dies unterstreicht er mit Anek-

437 Vgl. Vortrag Renzo Martens am De Balie, Amsterdam, 19. Nov. 2016, <https://vimeo.com/192262127>, 36:20 (inzwischen offline).

doten wie beispielsweise jener von William Lever, der als großer Kunstliebhaber in Liverpool die Lady Lever Art Gallery gründete, um dort seine Sammlung öffentlich auszustellen, oder jener vom Industriellen Henry Tate, dessen Reichtum aus der Zuckerindustrie stammt, die durch die im 17. und 18. Jahrhundert etablierten Strukturen der Sklaverei unterstützt wurde; Tate begründete die 1897 eröffnete Tate Gallery in London mit.⁴³⁸ Auch das 1976 in Köln eröffnete Museum Ludwig wurde von einem Industriellen gegründet, Peter Ludwig, der sich ein Vermögen mit der Firma Ludwig Schokolade erarbeitet hatte. Das Van Abbemuseum im holländischen Eindhoven wiederum hat seinen Namen vom Zigarrenhersteller Henri Jacob van Abbe, der 1936 das Gebäude und den Aufbau der Sammlung finanzierte. Und als aktuellste Verknüpfung zwischen Plantagen und Museen verweist Martens auf die Unilever Series, die von Unilever finanzierte Ausstellungsreihe in der Turbinenhalle der Tate Modern.⁴³⁹

Martens' Kritik am Kunstfeld, das er als elitär, abgehoben und zu wenig inklusiv empfindet, gestaltet sich in ihrem Kern ähnlich wie diejenige der Vertreter:innen der historischen Avantgarden oder der New Genre Public Art. Sein Modell des Post-Plantagen-Systems ist ein Vorschlag für eine Erweiterung des Feldes, indem das IHA ehemaligen Plantagenarbeiter:innen den direkten Zugang zum Kunstfeld ermöglichen soll; sie sollen am Kunstmarkt teilhaben können und sichtbar sein, und sie sollen ihre Kunst gewinnbringend verkaufen können, um Kapital für Landkauf und somit letztlich eine nachhaltige Lebensgrundlage auf der ehemaligen Plantage zu generieren. Dies weist auf eine intendierte Wirkung innerhalb des Kunstfeldes hin. Gleichzeitig konfrontieren die Ausstellungen mit den Schokoladenskulpturen das Kunstpublikum mit ihrer eigenen Situierung innerhalb des Kunstfeldes, indem sie ihm aufzeigen, wie prekär sich die Kunstproduktion außerhalb der etablierten Zentren gestaltet.

438 Vgl. <https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate/tate-galleries-and-slavery> (aufgerufen: 29.08.2024). 439 Vgl. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series> (aufgerufen: 29.08.2024).

Je mehr, desto besser: Beurteilungskriterien partizipativer Kunst

Zwei wesentliche und sichtbare Teile des IHA sind die Präsentationsformate in institutionalisierten Kunsträumen in Europa und Amerika und die Produktion der Skulpturen in Lusanga. Die Bedeutung des IHA wird zeitgleich an zwei Orten erzeugt, die sich gegenseitig beeinflussen, und beschränkt sich nicht auf die angefertigten objekthaften Werke. Produziert wird in einem Kontext außerhalb des Kunstfeldes, in Lusanga: Die CATPC-Mitglieder stellen Skulpturen her, während Martens und sein Team dort Bildmaterial für die Vermittlung und den Film *White Cube* finden, und der Bau des White Cube markiert den Ort symbolisch als Kunstzentrum. So verhandelt das IHA auf vielfältige Weise die Kunstproduktion an sich, welche konzeptionell von der Zusammenarbeit von Martens und seinem Team mit den lokalen CATPC-Mitgliedern abhängig ist. Die Organisationsstruktur des IHA ist langfristig und prozessorientiert angelegt. In Betracht dieser Konstellation lässt sich das IHA als partizipatives Kunstwerk kategorisieren, wenn auch verbunden mit der weiterführenden Frage, wie sich die Partizipation innerhalb des IHA gestaltet.

Wie Bishop kritisch aufführt, verläuft die Beurteilung von künstlerischen Partizipationsprozessen häufig über ethische Kriterien, die danach fragen, wie viel Mitsprache ermöglicht wird, ob die Akteur:innen innerhalb der komplexen Projekt-Konstellationen selbstständig Entscheidungen treffen können und ob sie als Co-Autor:innen und Co-Produzent:innen ernst genommen werden. So unterscheidet beispielsweise die sogenannte Ladder of Citizen Participation, ein Instrument aus dem Kontext der Stadtplanung, zwischen acht verschiedenen Stufen der Partizipation.⁴⁴⁰ Die untersten fünf Stufen dieser Leiter (Manipulation, Therapie, Information, Konsultation und Beschwichtigung) ermöglichen noch keine Partizipation, erst die oberen drei Stufen tun dies (Partnerschaft, delegierte Macht und totale Bürgerkontrolle). In ähnlicher Weise unterscheidet

440 Bishop 2012, S. 280. Dabei handelt es sich um eine 1969 in der Architekturzeitschrift *Journal of the American Institute of Planners* veröffentlichte Grafik. Diese wurde in einen Artikel über Formen der zivilen Partizipation bei der Städteplanung aufgeführt.

Silke Feldhoff grundsätzlich drei Arten der Beteiligung. Zuerst verortet sie sogenannte »prä-partizipatorische« Arbeiten, die »eine aktive Beteiligung zwar antizipieren«, aber nicht einfordern. Darüber platziert sie partizipatorische Kunst, die gemäß den Vorgaben der Kunstschaftenden umgesetzt wird und bei der die Beteiligten für eine (nur) teilweise delegierte Macht stehen. Die umfassendste Form der Beteiligung erkennt Feldhoff in partizipativen Projekten, welche die Beteiligten zu selbstständigen Akteur:innen, zu Co-Autor:innen und Co-Produzent:innen innerhalb komplexer Konstellationen machen – was der totalen Bürgerkontrolle aus dem vorigen Modell entspricht.⁴⁴¹ Auch für den Künstler Dave Beech, der zum Verhältnis zwischen Kunst und Arbeit forscht, ist das maßgebliche Kriterium, dass ein Mitspracherecht in Bezug auf Konzept und Gestaltung besteht, und er plädiert in seinem Artikel *Include me out!* darüber hinaus für eine Unterscheidung zwischen Partizipation und Kollaboration.⁴⁴² Beech konzeptualisiert Partizipation als eine Konstellation, bei der die Beteiligten nur im Rahmen bereits definierter Parameter agieren können; bei der Kollaboration hingegen werden sie in autor:innenschaftliche Prozesse mit eingebunden. Wie dieser kurze Abriss zeigt, besteht ein Konsens darüber, dass das Mitspracherecht und eine Co-Autor:innenschaft maßgebliche Kriterien für die Beurteilung der Qualität von Partizipation sind: je mehr, desto besser.

Wie viel Mitspracherecht wird nun den unterschiedlichen Beteiligten des IHA zugestanden? Die Konzeptualisierung des Projekts geschah durch Martens. Er war es auch, der die organisatorische Projektstruktur des IHA – die Art der Beteiligung der lokalen Bevölkerung und deren Aufgaben innerhalb des Projekts – bereits vor der Umsetzung definiert hatte. Das heißt für die CATPC-Mitglieder, dass sie vorwiegend im Rahmen von bereits vorbestimmten Strukturen und Abläufen partizipieren. Zu bestimmen, wie die dem Projekt zugrunde liegende Form aussieht, bleibt die exklusive Domäne des Künstlers Martens. Er ist der alleinige Autor und Formgeber. Martens bestimmt neben der ästhetischen Erscheinungsform des Projektes auch über die Art und Weise, wie dieses im Kunstfeld vermittelt wird –

441 Feldhoff 2009, S. 37f. 442 Beech 2008, S. 3.

er hat die Kontrolle über die Dokumentation. Im Gegensatz zu den lokalen Beteiligten ist Martens mit den (Macht-)Strukturen und Abläufen des Kunstfeldes vertraut. Bei der Vermittlung des Projekts kann er die Narration dazu strategisch an spezifische kunstinterne Diskussionen anknüpfen (und so zum Beispiel die Rolle der Kultur in Gentrifizierungsprozessen thematisieren). Den CATPC-Mitgliedern fehlt dieses spezifische Wissen und der Zugang zu Kunstdiskursen höchstwahrscheinlich, denn die meisten von ihnen sind ihm Rahmen des Projekts zum ersten Mal mit dem westlichen Kunstfeld konfrontiert.

Innerhalb des gegebenen Rahmens haben die CATPC-Mitglieder aber durchaus einen gewissen Gestaltungsspielraum. So ist das Projekt konzeptionell darauf ausgelegt, dass sie in den Workshops Skulpturen erschaffen, die dem Kunstpublikum von ihren individuellen Erfahrungen aus der DR Kongo erzählen. Das IHA ist demnach auch von der Kreativität und der Autor:inenschaft der einzelnen CATPC-Mitglieder abhängig, insofern diese im spezifischen, dafür vorgesehenen Gefäß umgesetzt werden, denn nur die lokal verwurzelten Künstler:innen können glaubwürdig über die Zustände auf den (ehemaligen) Plantagen berichten. In den Vorträgen und auf der Website wird bei der Präsentation des IHA die Erzählung forciert, dass sich der CATPC auf eigene Initiative formiert habe und als gleichberechtigte Organisation mit dem IHA zusammenarbeite.⁴⁴³ Doch auf Basis von Martens' Vorarbeit kann davon ausgegangen werden, dass die Setzung, sich auf die Mitarbeit ehemaliger Plantagenarbeiter:innen zu stützen, die Skulpturen für den Verkauf entwerfen, von Martens definiert ist. Eléonore Hellio aus Kinshasa beschreibt denn auch, dass sie zusammen mit Michel Ekeba und Mega Mingiedi und dem Ökologen René Ngongo angefragt wurde, im Rahmen des Projekts die Workshops des CATPC zu entwickeln und durchzuführen.⁴⁴⁴

Bei der (ethischen) Beurteilung der Zusammenarbeit aufgrund der Gestaltungsmöglichkeiten und des Mitspracherechts sind die Mitglieder des CATP keine gleichberechtigten Co-Autor:innen und Co-Produzent:innen – da sie weder von An-

443 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/catpc/> (aufgerufen: 29.08.2024). 444 Hellio 2017, S. 58.

fang an eingebunden wurden, noch als gleichberechtigte Partner:innen eigene Ideen zur grundsätzlichen Struktur und zum Inhalt an sich einbringen können. Die Arbeitsteilung zwischen Martens und den CATPC-Mitgliedern ist nach Modellen der Auftragsarbeit organisiert: Wollen sich die Bewohner:innen von Lusanga beteiligen und dem CATPC beitreten, so haben sie Martens' Ideen umzusetzen. Sie übernehmen die nötige Handarbeit, während der Künstler die Konzeption, strategische und organisatorische Belange und die Kommunikation nach außen verantwortet. Die Arbeitsstruktur des IHA spiegelt somit keine utopischen neuen Formen der Zusammenarbeit wider, sondern bildet die Realität vieler Anstellungsverhältnisse ab. Die CATPC-Mitglieder werden zudem nur dann für ihre Arbeit bezahlt, wenn ihre Skulpturen auf dem Kunstmarkt verkauft werden können, sie gehen also das Risiko ein, auch gar nichts zu verdienen. In dieser Arbeitsteilung steht das Konzeptionelle hierarchisch über den Kunstwerken. Dies lässt sich an der Rezeption darin erkennen, dass Martens und seine Deutung des Projekts wesentlich mehr Aufmerksamkeit erhalten als die spezifische Ausführung der einzelnen Skulpturen. Die Herstellung der Skulpturen ist zwar eine wichtige kreative Arbeit innerhalb des Projekts, und die einzelnen Skulpturen werden auch klar ihren Autor:innen zugeschrieben; trotzdem ist das Projekt nicht im gleichem Maße von der Beteiligung der jeweils einzelnen Personen abhängig wie von derjenigen von Martens, dessen Funktion mit derjenigen eines Managers vergleichbar ist.⁴⁴⁵

Bei der Entscheidung zur Teilnahme spielt für die CATPC-Mitglieder sicherlich nicht nur der Grad der Mitbestimmung eine Rolle, sondern auch Überlegungen pragmatischer Art, denn das IHA bewirkt konkrete positive Effekte vor Ort. Die Anwesenheit Martens' und seines Teams und die Einnahmen durch die verkauften Schokoladenskulpturen bringen Kapital nach Lusanga.

445 Für die genaue Beurteilung der spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten seitens der CATPC-Mitglieder innerhalb der Projektstruktur im kleineren, alltäglichen Rahmen wäre sicherlich ein Besuch vor Ort notwendig. Ein solcher wäre die Grundbedingung für die detaillierte Einschätzung der Zusammenarbeit. Denn eine genaue Charakterisierung der sozialen Interaktion, der damit einhergehenden Machtverhältnisse und der Frage, ob die CATPC-Mitglieder instrumentalisiert und/oder bevormundet werden, ist nur unter Bezugnahme von deren Perspektive möglich. Ihre jeweiligen Erfahrungen und Beweggründe sind individuell und müssten mit sozialwissenschaftlichen Methoden, wie beispielsweise Interviews, erfasst werden.

Wie bereits erwähnt, gab das IHA in einer Ankündigung auf seiner Website 2015 bekannt, dass bereits 2'500 Editionen verkauft worden seien, und Anfang 2019 war bereits von Einnahmen von 68'000 Dollar die Rede.⁴⁴⁶ Mit dem erwirtschafteten Kapital zahlen sich die CATPC-Künstler:innen einen Lohn aus und kaufen gemeinsam Land und Setzlinge. Die lokale, seit der Kolonisation vorherrschende Ölpalmen-Monokultur soll durch das Post-Plantagen-System (als eine nachhaltige und diverse Landwirtschaft) ersetzt werden, die Nahrung und Beschäftigungsmöglichkeiten für die lokale Bevölkerung erzeugt. Im Juli 2022 umfasst das Post-Plantagen-System bereits 100 Hektaren ehemaliges Plantagenland.⁴⁴⁷ Diese konkreten materiellen und sozialen Auswirkungen vor Ort sind für uns Rezipient:innen aus der Kunstwelt schwierig zu fassen, aber es kann spekuliert werden, dass sie für sämtliche Projektbeteiligten weitaus alltagsprägender sind als die Umwertung respektive Exotisierung ihrer Kunst innerhalb des westlichen Kunstdiskurses.

Martens' Vision bestimmt die konzeptionellen Parameter der Zusammenarbeit

Was lässt sich über Martens' Vorstellungen zur Involvierung lokaler Beteiligter, über deren Rolle sagen? Da über die wesentlichen Strukturen und Abläufe des Projekts wie auch über dessen Thema und Inhalt bereits vor Beginn entschieden worden war, liegt die Vermutung nahe, dass sich Martens mit dem IHA einer Community für seine Zwecke bedient. Welche Art von Gemeinschaft haben wir hier aber tatsächlich vorliegen, und wie wird sie in die Kunstproduktion verwickelt?

Miwon Kwon hat in ihrer Publikation *One Place after Another* anhand der Ausstellung *Culture in Action* eine Typisierung der unterschiedlichen Arten von Communitys, mit denen Künstler:innen zusammenarbeiten, vorgenommen.⁴⁴⁸ Dabei bezieht sie sich auf die Konstituierung dieser Gruppen. Im Fall des

446 Zuckerman 2019 (O.S.) 447 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/vacancy-intern-landscape-restoration-ecological-agriculture/> (aufgerufen: 29.08.2024). 448 Kwon 2002, S. 100f, S. 112.

IHA wäre der CATPC also die Community. Ganz grundsätzlich erkennt Kwon in den Projekten von *Culture in Action* die Manifestation einer von ihr beobachteten Verschiebung von ortsspezifischer (»site-specific«) hin zu themenspezifischer (»issue-specific«) Kunst. Während sich ortsspezifische Kunst in den 1960er und 1970er Jahren noch vornehmlich auf die physischen Orte bezog, an denen sie stattfand, und mit ästhetischen Mitteln permanente Installationen errichtete (bekannte Beispiele wären Richard Serras *Tilted Arc* oder Robert Smithsons *Spiral Jetty*), beschreibt Kwon eine Entwicklung ab den 1980er Jahren hin zu ortsspezifischen Projekten, die sich eher mittels ephemerer Prozesse und Ereignisse mit sozialen und politischen Themen auseinandersetzen, als sich auf die Produktion eines Kunstobjektes zu fokussieren. Darauf gründet sie ihre These von sich verändernden Raumkonzepten innerhalb des Kunstfeldes: Diese bezögen sich nicht länger ausschließlich auf konkrete physische Orte, sondern zunehmend auf die Zusammenarbeit mit sozialen lokalen Gemeinschaften (Communitys), die durch eine gemeinsame Identität aufgrund von geteilten Erfahrungen zusammengehörten. Dies kann die ethnische Zugehörigkeit, »race«, das Geschlecht, der Wohnort, die politische Auffassung, religiöse Überzeugungen oder die soziale und/oder wirtschaftliche Klassenzugehörigkeit sein; in einer Gruppe sind diese und weitere Aspekte miteinander verwoben, wenn sie auch unterschiedlich stark relevant sein mögen. In dieser Bezugnahme auf Communitys erkennt Kwon eine »Erweiterung der diskursiven Virtualisierung der Lokalität (site).« Der Ort wird nicht länger nur anhand der vorgegebenen physischen Eigenschaften festgelegt, sondern als erweitertes kulturell und soziopolitisch geprägtes Wissensfeld aufgefasst, und damit wird die Vorstellung von »site« selbst sozial erweitert.

Besonders die von Kwon definierten Typen der unterschiedlichen Konstituierung von Communitys sind hilfreich, um die Kollaboration im Rahmen des IHA näher zu beleuchten. Dabei wird sich zeigen, dass sich die Zusammenarbeit zwischen Martens und dem CATPC nicht passgenau in Kwons Definitionen einfügt, sondern vielmehr Parallelen zu verschiedenen Aspekten hat. Kwon unterscheidet zwei Arten von Gruppen. Die erste, die sie »Community of Mythic Unity« nennt, definiert sich durch

eine gemeinsame Kategorie/Zuschreibung, hinter der die einzelnen Beteiligten schwer erkennbar sind (auch wenn der oder die Künstler:in ihre Mitarbeit einzeln honoriert); auch sind diese keine aktiven kreativen Partner:innen in der Entwicklung des Konzepts. Die zweite Art Gruppe, die »Invented Community«, bildet sich erst im Rahmen des Kunstprojekts rund um eine bereits vordefinierte Aktivität.⁴⁴⁹

Der CATPC könnte sowohl als eine mythische Einheit als auch als erfundene Gemeinschaft gelesen werden: als ein Zusammenschluss kongolesischer Plantagenarbeiter:innen, die im Rahmen des IHA Skulpturen produzieren. Die Zuschreibung, dass die einzelnen CATPC-Mitglieder ehemalige Plantagenarbeiter:innen seien, ist für das Konzept des IHA maßgebend, genauso wie die bereits zu Beginn definierte gemeinsame Tätigkeit der Kunstproduktion, in der die Arbeiter:innen durch die genannten kongolesischen Künstler:innen unterstützt werden. Das ursprüngliche Konzept basierte auf der Idee, dass das IHA auf einer Palmölplantage gegründet wird, um mit den dortigen Angestellten zusammenzuarbeiten. Doch es hat sich weiterentwickelt: Nach der Eröffnung auf der Palmölplantage von Feronia stellte sich bald heraus, dass diese Konstellation – sich mittels eines kritischen Kunstprojektes in die Infrastruktur einer internationalen Firma einzunisten und deren Angestellte zu involvieren, um Kritik an den herrschenden Zuständen zu formulieren – nicht umsetzbar war, da Feronia dem IHA den Zutritt auf die Plantage bereits nach einem Jahr wieder verweigerte. Daraufhin entschied Martens, das IHA auf einem Stück Land wiederzueröffnen, das für das Projekt angekauft wurde. Auch der neu gefundene Standort in Lusanga, dem ehemaligen Handelszentrum, ist von der Palmölindustrie geprägt, doch wurde er 2009 von Unilever verlassen. Es kann also angenommen werden, dass viele Menschen in Lusanga eine Vergangenheit als Plantagenarbeiter:in haben, sich aber seit 2009 ihren Lebensunterhalt mit anderen Beschäftigungen verdienen. Trotz dieser mit dem Standortwechsel einhergehenden Kontextverschiebung blieb die Konzeption der Zusammenarbeit die gleiche: Der CATPC ist ein Zusammenschluss von Plantagenarbeiter:innen, die gemeinsam Kunst produzieren. Der

449 Ebd., S. 118, S. 126.

Beitrag des CATPC für das Gesamtprojekt war also bereits vor Projektbeginn definiert, und die Community, die diese Lücke füllen sollte, musste in einem nächsten Schritt in der DR Kongo gesucht werden. So subsumiert Martens alle CATPC-Mitglieder unter der Zuschreibung »Plantagenarbeiter:in«, auch wenn dies bei genauer Betrachtung nicht ganz stimmt.

In der 2017 erschienenen Publikation zum Projekt werden die damaligen CATPC-Mitglieder einzeln mit ihrer Biografie vorgestellt.⁴⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt engagieren sich elf Personen – neun Männer und zwei Frauen.⁴⁵¹ Eine Person, Cedrick Tamasala, hat in der Vergangenheit bereits Erfahrungen als Künstler gemacht. Er lebte für ein paar Jahre in Kinshasa und studierte dort für ein Jahr an der Académie des beaux-arts. Doch auf Druck seiner Familie beendete er das Studium, um für eine von seinem Onkel geführte NGO zu arbeiten. Zwei weitere Mitglieder stellen in ihrer Hauptbeschäftigung traditionelle Holzskulpturen her: Jérémie Mabiala und Armand Ngudikienda. Beide haben eine eigene Werkstatt, wo sie auch Lehrlinge ausbilden. Sie verweisen in ihrem Vorstellungstext aber darauf, dass es ihnen schwerfällt, mit ihrer Werkstatt genügend für den Lebensunterhalt zu verdienen.⁴⁵² Die prekäre Lebenssituation und vor allem die Schwierigkeit, in Lusanga ausreichend Geld zu verdienen, ist eine grundsätzliche Gemeinsamkeit aller vorgestellten Biografien. Die meisten bestreiten ihren Lebensunterhalt mit mehreren parallelen Tätigkeiten. Familien mit bis zu neun Kindern müssen ernährt werden. Viele bestellen als Kleinbauern und -bäuerinnen Land zur Nahrungssicherung und arbeiten zusätzlich als Friseur:in, Schreiner:in, Schmied:in, erledigen Näharbeiten oder haben ein anderes Handwerk. Drei CATPC-Mitglieder handeln mit kleinen Mengen von Palmöl, das sie entweder selber ernten und herstellen oder als Zwischenhändler:innen weiterverkaufen. Und damit sind, obwohl kein Mitglied der Gruppe bei einer Palmölplantage angestellt ist, ihre prekären Lebensumstände den Folgen der Kolonialgeschichte und der Plantagenwirtschaft geschuldet. Mindestens fünf erwähnen in ihrer

450 Barois De Caebel, Roelandt 2017, S. 83–117. 451 Namentlich sind das: Djo Bismar, Irène Kanga Mathieu Kasima, Jean Kawata, Mbuku Kimpala, Thomas Leba, Jérémie Mabiala, Daniel Manenga, Emery Mohamba, Armand Ngudikienda alias Meya und Cedrick Tamasala, vgl. Barois De Caebel, Roelandt 2017, S. 83–117. 452 Barois De Caebel, Roelandt 2017, S. 108, S. 111.

Biografie einen Vater, Stiefvater oder Großvater, der auf einer Plantage angestellt war. Durch die Schließung der Palmölplantagen mussten viele Kinder der entlassenen Angestellten wegen der nun fehlenden Ressourcen die Schule frühzeitig abbrechen, so auch einige der CATPC-Mitglieder. So konstituiert sich der CATPC tatsächlich ohne eine:n einzige:n Plantagenarbeiter:in, und doch ist jede der Biografien der Beteiligten in irgendeiner Art mit der Plantagenwirtschaft verknüpft.

Kwon erkennt in dieser künstlerischen Vorgehensweise – die Suche nach einer passenden Community erfolgt erst nach der konzeptionellen Festlegung der Parameter für die Kollaboration – die Schwierigkeit, dass die Zusammenarbeit nicht organisch in einem Dialog zwischen Künstler:in und Beteiligten entsteht, und dies oftmals im Widerspruch zur eingesetzten Rhetorik. Nicht das gemeinsame Interesse aller Beteiligten motiviert die Kollaboration, sondern die individuelle Vision der Künstler:innen und deren Außenperspektive.⁴⁵³ Dies führe häufig dazu, dass die einbezogenen sozialen Communitys sowohl konzeptionell als auch finanziell vom Projekt abhängig seien. Diversität innerhalb der Gruppe sei nur möglich, solange diese innerhalb der von der oder dem Künstler:in definierten Rahmungen bleibe. Dies sei vor dem Hintergrund umso erstaunlicher, dass die einzelnen Beteiligten wahrscheinlich immer Erfahrungen mitbringen, die von den auf sie projizierten Zuschreibungen abweichen. Diese Konstellation, so Kwon, berge die Gefahr eines stark vereinfachenden Blicks auf die Beteiligten, was wiederum leicht zum Vorwurf führen könne, diese würden ausgenutzt. Gleichzeitig ist aber auch Martens auf die Zusammenarbeit mit den lokalen Beteiligten angewiesen, denn sein Projekt erfordert Glaubwürdigkeit, lokale Beteiligte, regionale Verbundenheit, die Produktion von Skulpturen. Eine solche Projektkonstellation rund um eine vordefinierte Tätigkeit benötigt viel Einsatz seitens aller Beteiligten, auch des Künstlers Martens.

In ihrer Typisierung der künstlerischen Zusammenarbeit mit Communitys untersucht Kwon auch die Rolle der Künstler:innen. Martens' Rolle innerhalb des CATPC ist die eines Außenseiters, der eine Übersetzungsleistung zwischen den Sphären der

453 Kwon 2002, S. 123, S. 136.

Community und des Kunstfelds vollbringen muss. Im CATPC ist Martens das Sprachrohr des Kunstfeldes, während er im Kunstfeld als Sprachrohr für das IHA agiert. Seine Rolle ist also die eines ständigen Vermittlers, der gezwungen ist, sein Engagement und seine Zugehörigkeit auf beiden Seiten immer wieder herzustellen und zu kontextualisieren. Kwon beschreibt die Herausforderung einer solchen Konstellation mit dem Bild der doppelten Identität, welche die Künstler:innen aufbauen und konstant aufrechterhalten müssten. Diese Situation berge die Gefahr der Isolation und Entfremdung aufseiten der Künstler:innen, da sie zu keiner der beiden Seiten ganz gehören und ihre Identität daher jeweils situativ anders und gemäß den Erwartungen des Kontextes festlegten.

In der Vermittlung des Projekts IHA im Kunstfeld nimmt Martens – konsequent mit Strohhut und weißem Hemd – eine (zynische) symbolische Stellvertreterrolle für den gesamten privilegierten Westen ein. Wie er seine Rolle vor Ort in Lusanga gestaltet, ist hingegen aus der Ferne schwierig einzuschätzen. Hellio, die für die Workshops mitverantwortlich ist, beschreibt, dass Martens sich nicht an diesen beteilige, er lasse ihr und den weiteren CATPC-Mitgliedern völlig freie Hand, oft sei er überhaupt nicht anwesend gewesen, sondern vielmehr damit beschäftigt, Bildmaterial für den Film *White Cube* zu produzieren. Als er zu diesem Zweck einmal einen CATPC-Workshop besuchte, habe er ihr ins Ohr geflüstert: »Do more of a caricature of the authoritarian art professor!«⁴⁵⁴ Das ist ein Hinweis darauf, dass sich Martens einerseits dafür verantwortlich fühlt, in welcher Art und Weise sich das IHA im Kunstfeld präsentiert und welche Narration dabei bevorzugt wird, dass er andererseits den Beteiligten vor Ort aber auch viel Autonomie zugesteht.

Die Plantage als Symbol für Authentizität

Martens' künstlerische Vorgehensweise, mit einer vordefinierten Community eines bestimmten Ortes zusammenzuarbeiten, kann also als »Erweiterung der diskursiven Virtualisierung der

454 Renzo Martens zitiert in Hellio 2017, S. 59.

Lokalität«, wie sie Kwon beschrieben hat, gelesen werden.⁴⁵⁵ Die Tatsache, dass die Konstituierung der Gruppe, mit der Martens zusammenarbeitet, bereits vor Projektbeginn definiert war, lässt erkennen, wie wichtig die Zuschreibung der Beteiligten als Plantagenarbeiter:innen für das Konzept ist. Diese spezifische Art der Kollaboration lässt eine weitere Lesart des Projektes zu: Das Vorgehen, mittels einer Zusammenarbeit Kunst zu produzieren und diese Produktion in Form von Bildern und einem Film dem Kunstpublikum in Galerien- und Museumsräumen zu präsentieren, weist auch Parallelen zu sogenannten Delegated Performances auf, welche die eigentliche Aufführung mit dokumentarischen Mitteln in Ausstellungen präsentieren. Der Begriff der Delegated Performance stammt von Bishop, sie verwendet ihn, um im Kontext des von ihr postulierten *Social Turn* eine Tendenz innerhalb der Gattung der Performance zu beschreiben.⁴⁵⁶ Im Gegensatz zu den frühen Performances der späten 1960er und frühen 1970er Jahre würden Künstler:innen vermehrt nicht selber performen, sondern nicht-professionelle Akteur:innen beauftragen, also bestimmte Menschen dazu einladen, an einem bestimmten Ort anwesend zu sein und/oder spezifische Vorgaben zu befolgen. Die Beteiligten würden, so Bishop, dafür »ausgestellt«, einen bestimmten sozioökonomischen Hintergrund zu haben. Somit finde eine Verschiebung des Fokus innerhalb der Performancekunst weg vom einzelnen Körper hin zu einem »kollektiven Körper« statt. Dabei würden auch die ökonomischen Bedingungen, unter denen das Kunstwerk produziert wird, und die Strukturen und Machtverhältnisse, die dabei in Kraft treten, sichtbar gemacht, indem beispielsweise die Entschädigung der Beteiligten als Teil des Werks offen thematisiert wird. Bishop schätzt dies als positiv ein, denn dies könne zu einer Politisierung der Identität der Beteiligten führen, deren Aufführung meist darauf basiere, nur einen bestimmten Aspekt ihrer Identität auszustellen. Die Strukturen der Begegnungen würden von den Kunstschaaffenden festgelegt, zudem könnten diese die Dokumentationen zu einer passenden Erzählung montieren, die nicht unbedingt mit den Erfahrungen der einzelnen Beteiligten übereinstimmen.

455 Kwon 202, S. 112. 456 Vgl. Bishop 2011, insb. S. 37, S. 38–41.

Die von Bishop beobachteten Eigenschaften, die eine Delegated Performance kennzeichnen, lassen sich auch auf die Zusammenarbeit innerhalb des IHA und auf dessen Vermittlung übertragen: Martens lädt Plantagenarbeiter:innen dazu ein, im Rahmen des IHA Skulpturen herzustellen. Wobei die Zuschreibung »Plantagenarbeiter:in«, wie oben beschrieben, sehr breit gefasst wird. Es kann vermutet werden, dass es genügt, in Lusanga oder in der Nähe in prekären Umständen zu leben und sich auf eine Beteiligung einzulassen. Eine bestimmte Fähigkeit oder ein bestimmtes Talent, wie zum Beispiel bereits gemachte künstlerische Erfahrungen oder bestehendes Interesse an Kunst, ist jedoch nicht zwingend notwendig. Die CATPC-Mitglieder haben bei ihrer Beteiligung zwar durchaus die Möglichkeit, ihre (komplexe, vielschichtige) Individualität in einzelnen Bereichen auszudrücken, sei es mittels der Skulpturen, in der Aufnahme anderer künstlerischer Methoden wie beispielsweise des Zeichnens oder durch die Teilnahme an Veranstaltungen. Trotzdem basiert ihre Teilnahme am IHA hauptsächlich auf einem Aspekt ihrer Identität: Sie sind unter prekären Umständen lebende ›Schwarze‹ Menschen, die aus einer ruralen Gegend in der DR Kongo stammen, die bis heute von den Folgen des Kolonialismus und der damit einhergehenden Plantagenwirtschaft geprägt ist. Diese lokale Prekarität wird im Rahmen des IHA hervorgehoben und ausgestellt und als politisches Statement verwendet.

Bishop erkennt in der Delegated Performance ein Interesse seitens der Kunstschaaffenden, eine konfliktbeladene Geschichte konstruieren zu können, die in der Wirklichkeit verankert ist und die es erlaubt, den Konflikt aus mehreren Perspektiven zu beleuchten. Ein Beispiel dafür erkennt sie in der Arbeit *Them* (2007) von Artur Żmijewski. Für diesen Film veranstaltete der Künstler eine Reihe von Malworkshops mit unterschiedlichen Gruppierungen (zum Beispiel Mitgliedern einer Kirchgemeinschaft oder einer politischen Bewegung). Jede Gruppe wurde dazu aufgefordert, ihre gemeinsamen Werte symbolisch darzustellen und in einem weiteren Schritt die Symbole der anderen Gruppen zu kommentieren. Diese von Żmijewski hergestellte Situation ist darauf angelegt, dass die Beteiligten aufgrund der unterschiedlichen Gruppenzugehörigkeiten miteinander in

Konflikt geraten. Auch die Narrative rund um das IHA basieren auf einer konfliktbeladenen Geschichte: Martens interessiert sich für die historisch gewachsene globale Ungleichheit, die sich auch in den Strukturen des Kunstfelds deutlich manifestiert. Er thematisiert diese, indem er versucht, eine alternative, in der Wirklichkeit verankerte Struktur zu etablieren, die für diejenigen einen Zugang zum Zentrum des Kunstfelds schafft, die vermeintlich am weitesten davon entfernt sind. Deshalb ist die Beteiligung der CATPC-Mitglieder für die Projektkonzeption maßgeblich, denn sie stehen stellvertretend für all diejenigen, die vom System ausgeschlossen werden.

Gemäß Bishop delegieren die Kunstschaaffenden in den von ihr beschriebenen Beispielen Handlungsmacht an die beteiligten Darsteller:innen, indem sie eine Situation herstellen, innerhalb derer die Darsteller:innen relativ frei agieren können. Somit geben die Kunstschaaffenden einen Teil ihrer Kontrolle über das Werk aus der Hand. Als Gegenleistung erhalten sie von den Darstellenden »eine Gewähr für eine Authentizität, die aus ihrer Nähe zur sozialen Alltagswirklichkeit erwächst«. Die Authentizität wird nicht länger (wie beispielsweise bei der Body Art) bei der/dem souveränen, selbstbestimmten Künstler:in verortet, sondern auf die »kollektive Gegenwart« der Darsteller:innen übertragen, welche wiederum stellvertretend für ein soziales, ökonomisches oder politisches Problem stehen.⁴⁵⁷ Dies trifft auch auf Martens zu: Er gibt einerseits Macht ab, indem er durch sein Investment eine länger währende Situation schafft, deren Ende nicht determiniert ist und von ihm weder vorausgesehen noch kontrolliert werden kann. Andererseits fordert er diese Macht sogleich wieder ein, indem er die Kontrolle über die Darstellung und Vermittlung des Projektes im Zentrum des Kunstfeldes behält. Auch Martens' IHA lässt sich somit als Delegated Performance beschreiben.

Bishop vermutet, dass die Entwicklung hin zur Delegated Performance daher rühre, dass sie den Kunstschaaffenden ein erweitertes Spektrum an Themen für die künstlerische, inhaltliche Auseinandersetzungen zur Verfügung stelle, zu denen sie selber keinen direkten Zugang haben.⁴⁵⁸ Das mag auch auf das IHA

457 Ebd., S. 47. 458 Austin, Bishop 2009, S. 105.

zutreffen. So verankern die CATPC-Mitglieder das IHA glaubwürdig in der DR Kongo, denn das Projekt ist darauf ausgelegt, ihre schwierige Alltagsrealität sichtbar zu machen und mittels ihrer künstlerischen Tätigkeit einen Beitrag zur Verbesserung zu leisten. Bereits einige Jahre vor Bishops Definition der Delegated Performance attestierte Hal Foster, der Kunsthistoriker und Mitherausgeber der Zeitschrift *October* im Aufsatz *The Artist as Ethnographer?*, dass Kunstschaffende den Ort der politischen Transformationen ›woanders‹ lokalisieren, im unterdrückten ›Anderen‹, das außerhalb des Selbst liegt.⁴⁵⁹ Während sich modernistische Künstler:innen in ihrer Kritik gegenüber bürgerlichen Konventionen mit dem Proletariat verbündeten, wendeten sich zeitgenössische Künstler:innen nun dem kulturell oder ethnisch ›Anderen‹ zu. Dabei spiele die Vorstellung eine Rolle, dass das ›Andere‹ über eine Authentizität verfüge, die man selbst nicht habe. Gemäß Foster bestehe dabei ein hohes Risiko, dass diese Vorstellungen von Authentizität entlang von rassistischen Stereotypen konstruiert sind. Diese Analyse auf das IHA zu übertragen heißt, dass Martens für seine selbstreflexive Kritik am Kunstsystem (dem er angehört) die CATPC-Mitglieder miteinbezieht, weil sie seinem Anliegen mittels ihrer Position außerhalb des Kunstsystem die nötige Dringlichkeit verleihen. Seine Intention ist es, mit dem IHA Kritik an politisch engagierter Kunst und den damit einhergehenden Vorstellungen von Wirksamkeit zu formulieren. Die Tatsache, dass er ja auch selbst der Kunstform zugerechnet werden kann, die er kritisiert, und die CATPC-Mitglieder dazu benutzt, seinem Projekt die nötige Dringlichkeit zu verleihen, kann als Zynismus ausgelegt werden.

Formate und Methoden aus Bildungszusammenhängen gestalten die Zusammenarbeit

Inhaltlich fokussiert sich das IHA primär auf die Kritik der Machtstrukturen, insbesondere der Ein- und Ausschlusskriterien, und der ökonomischen Bedingungen innerhalb des Kunstfeldes. Die

459 Vgl. Foster 1995.

vorliegende Diskussion der Art und Weise der Zusammenarbeit lässt neben Überlegungen zur Rolle der CATPC-Mitglieder auch Fragen nach der konkreten Gestaltung der Zusammenarbeit aufkommen. Diesbezüglich enthält die Projektstruktur unterschiedliche Formate aus dem Bildungskontext. Auch in der Vermittlung des Projektes spielen Referenzen, die auf Bildungszusammenhänge verweisen, eine Rolle. Bereits die Benennung des Projekts als Institut – klassischerweise eine Organisationseinheit, oftmals als Teil einer Hochschule, die wissenschaftliche Arbeit ausführt – verweist auf akademische Zusammenhänge. Initiiert wurde das IHA zudem als mehrjähriges Forschungsprojekt der KASK – School of Arts in Gent.⁴⁶⁰ Die Projekt lancierung im Sommer 2012 fand im Rahmen des zweitägigen Eröffnungseminars (*Opening Seminar*) statt, und auch die *The Matter of Critique*-Konferenzreihe ist integraler Teil des Werks. Und nicht zuletzt ist die Zusammenarbeit mit den CATPC in Form von Workshops gestaltet⁴⁶¹ – alles Formate und Methoden, die aus Bildungszusammenhängen bekannt sind. Auch der Anspruch, ein Modell zu etablieren, das den CATPC-Mitgliedern erlaubt, aus ihrer marginalisierten Position heraus mittels Kunst Kritik zu formulieren, setzt implizit voraus, dass sie im Rahmen des Projekts in irgendeiner Art dazu befähigt werden, sich anhand der von ihnen hergestellten Skulpturen in einem ihnen fremden Kontext (dem Kunstfeld) auszudrücken. Diese mannigfaltigen Verweise auf Bildungszusammenhänge führen zur Frage nach dem Verhältnis des Projektes zur Pädagogik.

Ab den 2010er Jahren verwendet die Kunst vermehrt Formate aus der Pädagogik, um dem sozialen Zusammenkommen eine Form zu geben. Das Verhältnis zwischen Pädagogik, Kunstproduktion, Kunstvermittlung und Kuration wurde unter dem Begriff Educational Turn (vor allem in Europa) diskutiert.⁴⁶²

460 Zu Beginn war das IHA ein vierjähriges Forschungsprogramm (2012–2017) an der KASK School of Arts in Gent. Die KASK finanzierte während dieser Zeit einen Teil des Betriebsbudgets, zwei Forschungsassistent:innen und die Neugestaltung der Website. Darüber hinaus unterstützt die KASK die Entwicklung einer Publikation über den CATPC; vgl. Barois De Caebel, Roelandt 2017; <https://schoolofartsgent.be/ee/en/research/research-projects/institute-for-human-activities> (aufgerufen 29.08.2024). 461 Zur Beschreibung des Eröffnungseminars, insb. zum Beitrag Floridas, siehe Kapitel »Ökonomien«. 462 Vgl. z.B.: Lee Podesva 2007; O'Neill, Wilson 2010; Allen 2011; Bishop 2012. Akteur:innen der hier besprochenen Diskussion rund um einen Educational Turn sind mehrheitlich Kurator:innen, Künstler:innen und Theoretiker:innen. Vermittler:innen, die sich klassischerweise mit Bildungsfragen im Ausstellungsfeld befassen,

Das verstärkte Interesse seitens der Künstler:innen an »pädagogischen Experimenten« war auch eine Reaktion auf die sich damals verändernde Beziehung zwischen Kunst und akademischen Institutionen. Der amerikanische Pädagoge Henry A. Giroux schrieb 2011 – ohne sich spezifisch auf die Kunstausbildung zu beziehen – von einer Bildungskrise, die sich durch den zunehmenden ökonomischen Druck auf staatliche Bildungsinstitutionen äußere.⁴⁶³ Als Folge davon sei die Hochschulbildung, zu der auch die Kunstausbildung gehört, zunehmend marktorientierten Rechenschaftspflichten untergeordnet. Die Förderung einzelner Disziplinen und Studiengänge werde von deren Rentabilität abhängig gemacht, und Bildungsziele richteten sich an den Anforderungen künftiger Arbeitnehmer:innen aus. Dies führe zu standardisierten Lehrplänen und hierarchischen Managementstrukturen, während gleichzeitig unbefristete Stellen für Dozierende abgebaut würden. Diese Tendenzen beförderten ein marktorientiertes Bildungsmodell, während sie gleichzeitig die pädagogischen Möglichkeiten für kritisches Denken, Analyse, Dialog und Aktivismus vernachlässigten. Giroux beschrieb die Gefahr, die von dieser von ihm postulierten Bildungskrise ausgehe, als Schwächung der »Möglichkeit der Hochschulbildung, als demokratische öffentliche Sphäre zu funktionieren«.

Derartige Entwicklungen manifestierten sich in der europäischen Hochschullandschaft in Form der 1999 lancierten Bologna-Hochschulreformen, die eine europaweite Vereinheitlichung von Studiengängen und -abschlüssen zum Ziel hatte. Die Diskussionen rund um den Educational Turn, die hauptsächlich in Europa stattfanden, haben ihren Ursprung u.a. in der Reaktion auf die mit dieser Reform einhergehenden umfassenden Umstrukturierungen von Kunstausbildungen in ganz Europa. Eine Folge war die Erweiterung der Aufgabenbereiche der Kunsthochschulen um das Feld der Forschung. So etablierten sich künstlerische Forschung, Recherchepraktiken und wissenschaftliches Arbeiten neben dem Kunstunterricht; gleichzeitig gewann die Verwaltung an Bedeutung und Einfluss, und es taten sich neue Tätigkeitsfelder für Künstler:innen auf, die aber mit

beteiligt sich nicht. Eine Reaktion darauf seitens der Vermittlung ist die Herausgabe eines eigenen Sammelbands zum Thema, vgl. Jaschke 2012. 463 Giroux 2011, S. 11, S. 7f, S. 11.

ihrer herkömmlichen Aufgabe als Lehrbeauftragte durch regulatorische Restrukturierungen unter Druck gerieten. So wurde innerhalb der Hochschulen eine (kritische) theoretische Auseinandersetzung mit Bildung an sich befördert, was wiederum künstlerische Praktiken außerhalb der Bildungsinstitutionen beeinflusste: Akademische Institutionen wurden nicht länger primär als elitäre und standardisierte Orte der bürgerlichen Bildung angesehen, sondern galten fortan vielmehr als potenzielle Verbündete gegen neoliberale Tendenzen.⁴⁶⁴ Lina Michelkevičė erkennt im Einsatz von pädagogischen Formaten durch Künstler:innen deshalb auch eine Art Rückeroberung einer Position, die im akademischen Feld zunehmend unter Druck geraten war: Das Aufkommen pädagogischer Formate innerhalb künstlerischer und kuratorischer Praktiken beinhaltet oft auch eine kritische Auseinandersetzung mit der Qualität und den Zielen der institutionalisierten Kunsterziehung.⁴⁶⁵ Die Formate distanzieren sich bewusst von akademischen Bildungskontexten und etablierten institutionellen Vermittlungsformaten. Dabei stützen primär autoritäre Bildungskonzepte in der Kritik, die auf einer hierarchischen Beziehung zwischen vermittelnden Lehrer:innen und Schüler:innen beruhten. Ihnen entgegengestellt wurden pädagogische Formate, die offener, experimenteller, unabhängiger und befreiender wären als diejenigen, die in etablierten, langfristigen Bildungsumgebungen zur Anwendung kämen.

Der Einzug von Bildungsformaten in Ausstellungssettings kann auch als Reaktion von Künstler:innen und Kurator:innen auf die damals vorherrschenden Bedingungen innerhalb des Kunstfeldes gelesen werden. Die Verlagerung hin zu einer weniger visuellen und materiellen (Kunst- und Ausstellungs-)Produktion ist auch eine Reaktion auf die zunehmende Ökonomisierung des Kunstfeldes, die Institutionen betriebswirtschaftlich zurichtet und Kunst als Investitions-, Anlage- oder Spekulationsobjekt versteht.⁴⁶⁶ Zudem ermöglichen Bildungsformate eine gemeinsame

464 Wobei gleichzeitig die im Zuge der Hochschulreform angestrebten Restrukturierungen wiederum dafür kritisiert wurden, neoliberal geprägte New-Public-Management-Prinzipien einzuführen und durch Kriterien wie Effizienz, Rentabilität, Output etc. wissenschaftliche Praktiken zu disziplinieren und die Arbeitsverhältnisse zu prekarisieren. 465 Michelkevičė 2017, S. 119. 466 Mehr zur Ökonomisierung des Kunstfeldes, siehe Kapitel »Ökonomien«, S. 130ff.

Auseinandersetzung mit dem Wesen der Kunst an sich. Ähnlich wie die Künstler:innen, deren Praktiken unter dem Begriff der New Genre Public Art vorgestellt wurden, steht eine gemeinschaftliche (Wissens-)Produktion mit einem offenen und experimentellen Charakter im Vordergrund. Doch diesmal findet diese mehrheitlich innerhalb der bestehenden institutionellen Settings statt. Es geht nicht mehr primär darum, die Institutionen zu verlassen, um nach alternativen Orten der Kunstproduktion zu suchen und dort mit unterschiedlichen Communitys zusammenzuarbeiten. Vielmehr soll die Transformation von Ausstellungssettings hin zu Bildungssituationen innerhalb der Institutionen diese befragen und im besten Fall verändern. Zur Diskussion gestellt wird die Beziehung zwischen Bildung, Kunst und Kuratieren. Diese Tendenzen waren auch beeinflusst von und überlagerten sich mit den Entwicklungen der Institutionskritik ab Mitte der 1990er Jahre: Vermehrt übernahmen und adaptierten Museumsverantwortliche und/oder Kurator:innen die institutionskritischen Ansätze der Künstler:innen in ihre eigene Praxis, was dazu führte, dass Kunstinstitutionen zunehmend auch als Orte der Selbstkritik und -reflexion wahrgenommen wurden.⁴⁶⁷ Im Vorwort des Sammelbands *Curating and Educational Turn* beschreiben die beiden Hausgeber Paul O'Neill und Mick Wilson die mit dem Educational Turn einhergehenden Verschiebungen folgendermaßen: Diskussionen, Vorträge, Symposien, Bildungsprogramme, Debatten und diskursive Praktiken würden zwar schon seit langem eine unterstützende Rolle bei der Kunstpräsentation einnehmen, aber in jüngerer Zeit seien diese diskursiven Beiträge in den Mittelpunkt der zeitgenössischen künstlerischen und/oder kuratorischen Praxis gerückt und wären nun das Hauptereignis.⁴⁶⁸ Dabei handle es sich aber nicht um eine Neuauflage der Expert:innenrolle, verkörpert durch die/den Künstler:in oder die/den Kurator:in, um dem Publikum das Kunstwerk oder die Ausstellung zu erklären, sondern vielmehr um eine Art Implementierung von Bildungsprozessen als Gegenstand der künstlerischen und/oder kuratorischen Produktion.

467 Mehr zur Institutionskritik, siehe Kapitel »Ökonomien«, S. 175ff. 468 O'Neill, Wilson 2010, S. 12.

In dieser Zunahme von Bildungsformaten innerhalb der Kunstproduktion erkennt die Künstlerin Kristina Lee Podesva eine Manifestation dessen, was Kwon als »Erweiterung der diskursiven Virtualisierung der Lokalität« beschrieben hat.⁴⁶⁹ Der Ort wird nicht länger nur anhand der vorgegebenen physischen Eigenschaften festgelegt, sondern als erweitertes kulturell und sozialpolitisch geprägtes Wissensfeld aufgefasst. Die Verwendung von entmaterialisierten Medien, wie Vorträgen, Kursen und Diskussionen, kennzeichnet eine Verlagerung hin zu einer weniger visuellen und materiellen Produktion. Dabei wird die Beziehung zwischen einem Kunstwerk, seiner Produktion und seiner Rezeption bezüglich seines Standorts thematisiert. Lee Podesva attestiert den künstlerischen und kuratorischen Projekten, welche sich vermehrt mit Bildung auseinandersetzen, folgende Gemeinsamkeiten: Der soziale Raum wird mittels einer Schulstruktur gestaltet, in deren Rahmen eine gemeinschaftliche (Wissens-)Produktion mit einem offenen und experimentellen Charakter angestrebt wird und die den Prozess in den Mittelpunkt stellt. Das Ziel sei die Erschaffung eines freien Raums für ein hierarchiefreies Lernen mit explorativen und multidisziplinären Ansätzen.

So wurde beispielsweise 2001 die Copenhagen Free University (2001–2007) als eine von Künstler:innen betriebene Forschungsinstitution von Henriette Heise und Jakob Jakobsen in deren Wohnung gegründet. Mittels »flüchtiger, fließender, schizophrener, kompromissloser, subjektiver, unökonomischer und anti-kapitalistischer« Formen des Wissens sollte die »Produktion von kritischem Bewusstsein und poetischer Sprache« ermöglicht werden.⁴⁷⁰ Dabei lag der Fokus auf dem gemeinsamen Austausch und der gemeinsamen Wissensproduktion. Neben der Wohnung als Veranstaltungsort, wo Vorträge und Gespräche stattfanden, wurde zusätzlich eine Online-Plattform mit einer Web-Bibliothek eingerichtet, die neben einem von den Künstler:innen zur Gründung verfassten Manifest unterschiedliche theoretische Texte zur Wissensproduktion und Links zu verwandten Projekten versammelte.⁴⁷¹ Auch die kubanische Künst-

469 Lee Podesva 2007 (o.S.); Kwon 2002, S. 112. 470 Vgl. <http://jakobjakobsen.net/> (aufgerufen: 30.08.2024). 471 Die Webseite (<https://copenhagenfreeuniversity.dk/>) zum 2007 beendeten Projekts ist nicht länger online abrufbar.

lerin Tania Bruguera gründete 2002 in ihrer privaten Wohnung in Havanna eine Schule, die sie bewusst als Kunstprojekt konzipierte. Die *Cátedra Arte de Conducta* (in etwa Lehrstuhl für die Kunst des Verhaltens) sollte lokalen Künstler:innen eine zeitgenössische Alternative zur staatlichen Kunstausbildung bieten. Bruguera wollte mit ihrer Schule Ideen und Bilder in den autoritär regierten Staat bringen, die dort normalerweise nicht zirkulieren, und einen Ort für Studierende schaffen, wo diese sich frei artikulieren und Kritik ausüben können. Der Schule lag die Idee zugrunde, dass die Kunst Räume schaffen kann, die eine Aktivierung der Zivilgesellschaft ermöglichen und somit ein Instrument zur Transformation darstellen. Brugueras Projekt war auch eine direkte Kritik an der staatlichen Kunstausbildung. Die Teilnahme an der *Cátedra Arte de Conducta* war kostenlos. Expert:innen aus den unterschiedlichsten Bereichen wurden – ausgehend von den Interessen der Studierenden – für Vorträge und Workshops eingeladen, ein Archiv für zeitgenössische Kunst entstand, und Bruguera organisierte zusammen mit den Studierenden Ausstellungen, an denen diese ihre Arbeiten präsentieren konnten.

Zeitgleich mit dem Aufkommen solcher künstlerischen Projekte kamen Formate aus Bildungszusammenhängen auch vermehrt in der Konzeption von Ausstellungen zum Zuge. Eine wichtige Referenz in den Diskussionen rund um den Educational Turn ist die von Okwui Enwezor kuratierte Documenta 11 (2002).⁴⁷² Enwezor war der erste künstlerische Leiter, der nicht aus Europa stammte. Die von ihm verantwortete Documenta bemühte sich entsprechend um eine globale Perspektive auf das Kunstfeld. Bereits im Jahr vor der geplanten Ausstellung in Kassel fanden vier sogenannte Plattformen auf vier Kontinenten statt.⁴⁷³ Diese waren »als engagierte öffentliche und diskursive

472 Das Kurator:innenteam unter der Leitung Enwezors bestand aus Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Susanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash und Octavio Zaya. 473 Jede der Plattformen behandelte ein spezifisches Thema und wurde zusammen mit Partnerinstitutionen vor Ort organisiert: Plattform 1 in Wien und Berlin: *Demokratie als unvollendeter Prozess* (Akademie der bildenden Künste Wien, 15. März bis 20. April 2001; Institut für Gegenwartskunst, Haus der Kulturen der Welt und Deutscher Akademischer Austauschdienst DAAD in Berlin, 9. bis 30. Okt. 2001); Plattform 2 in Neu Delhi: *Experiment mit der Wahrheit: Rechtssysteme im Wandel und die Prozesse der Wahrheitsfindung und Versöhnung* (Prince Claus Fund for Culture and Development, Den Haag, das India Habitat Centre in Neu Delhi, 7. bis 21. Mai 2001); Plattform 3 in St. Lucia in der Karibik: *Créolité und Kreolisierung* (Rockefeller Foundation, New York, 13. bis 15. Jan. 2002); Plattform 4 in Lagos in Nigeria: *Unter Belagerung: Vier afrikanische Städte. Freetown,*

Interventionen angelegt« und hatten zum Ziel, jeweils zeitgenössische Fragestellungen aus einer lokal verankerten Perspektive zu diskutieren.⁴⁷⁴ Die Plattformen wurden zusammen mit den jeweiligen Kooperationspartner:innen unterschiedlich programmiert: Es gab öffentliche Podiumsdiskussionen, Vorträge Diskussionen und Filmprogramme, aber auch geschlossene Workshops mit eingeladenen Teilnehmer:innen. Die Ausstellung in Kassel fand im Anschluss als letzte und fünfte Plattform statt. Somit rückten zum ersten Mal in der Geschichte dieser international beachteten Großausstellung die bis anhin dem Rahmenprogramm zugehörigen, diskursiven Veranstaltungen in den Mittelpunkt, indem sie einerseits der Ausstellung vorgelegt und andererseits als gleichwertige Plattformen konzipiert waren.

Eine weitere wichtige Referenz aus dem Ausstellungswesen ist die für 2006 geplante Manifesta 6, die in Zypern hätte stattfinden sollen und wegen der schwierigen politischen Verhältnisse vor Ort kurzfristig durch die Gastgeberstadt Nikosia abgesagt wurde.⁴⁷⁵ Das kuratorische Team, bestehend aus der in Brüssel lebenden ägyptischen Kuratorin Mai Abu ElDahab, dem in New York lebenden Künstler und e-flux Gründer Anton Vidokle und dem deutschen Kurator Florian Waldvogel, plante eine Ausstellung, die die Form einer temporären Kunstschule hätte annehmen sollen.⁴⁷⁶ Die *Manifesta 6 School* war als internationale postgraduale Ausbildung konzipiert, an der 90 unterschiedliche Künstler:innen, Autor:innen und/oder Wissenschaftler:innen während zwölf Wochen an einem transdisziplinären Programm hätten teilnehmen sollen.⁴⁷⁷ Als Vorbereitung veröffentlichte

Johannesburg, Kinshasa, Lagos (CODESRIA – Council for the Development of Social Science Research in Africa, Dakar, Goethe-Institute Inter Nationes, Lagos und München, Ford Foundation, New York, 16. bis 20. März 2002); die fünfte Plattform war die Ausstellung in Kassel, sie fand vom Juni bis zum 15. Sept. 2002 statt. 474 Vgl.: <https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta11#> (aufgerufen: 30.08.2024). 475 Das Kurator:innenteam plante die Durchführung der Manifesta Kunstschule vom 23. Sept. bis zum 17. Dez. 2006 in beiden Sektoren der geteilten Stadt, sowohl im zypriotischen, der als Gastgeberin fungierte, als auch im nördlichen türkisch besetzten Sektor. Daraufhin kündigte Nikosia den Vertrag der Kurator:innen wegen Vertragsbruch und die Manifesta 6 musste abgesagt werden, vgl. <https://www.e-flux.com/announcements/41260/letter-from-former-curators-of-manifesta-6/> (aufgerufen: 30.08.2024). 476 Die Manifesta-Stiftung suchte zusammen mit der Gastgeberstadt Nikosia mittels einer Ausschreibung nach einem Kurator:innen-Team, welches anhand eines kuratorischen Konzepts für die Ausstellung ausgewählt wurde. 477 Gemäß Konzept hätte jeder: der drei Co-Kurator:innen ein eigenes Department verantwortet. Bereits in der Planungsphase veröffentlichte das Kurator:innenteam Listen mit namhaften Teilnehmenden, vergleichbar mit den Künstler:innen-Listen, die bei ähnlichen Großausstellungen im Voraus publiziert werden, vgl.

das Kurator:innenteam zusammen mit der Manifesta-Stiftung den Sammelband *Notes for an Art School*. Dieser vertieft und diskutiert das Konzept, eine temporäre Kunstschule anstelle der »zu erwartenden« internationalen Großausstellung einzurichten.⁴⁷⁸ In Essays und Interviews werden unter Bezugnahme von unterschiedlichen Blickwinkeln bestehende (Kunst-)Schulmodelle diskutiert: Was ist deren gesellschaftliche Funktion, im Rahmen welcher ideologischen Kontexte finden sie statt, durch was zeichnen sich ihre Strukturen aus, und zu was sollte eine Kunstausbildung befähigen? In ihrem Beitrag im Sammelband schreibt ElDahab, dass sie im Modell der Kunstschule eine Möglichkeit erkennt, das Format der Ausstellung zu transformieren.⁴⁷⁹ Sie kritisiert bestehende Ausstellungsstandards, insbesondere die oftmals dahinterstehende ökonomische Logik, die dazu führe, dass wichtige Themen auf konsumierbare Produkte reduziert würden. Die kulturelle Produktion benötige aber freie, undefinierte Räume – Räume für Experimente, inklusive eines möglichen Scheiterns. Im Modell der *Manifesta 6 School* erkennt sie eine alternative Herangehensweise, die es erlaube, den gelebten Bedingungen und Realitäten zu begegnen, sich mit ihnen auseinanderzusetzen und sie nicht einfach als »Inhalt« für die Produktion zu nutzen. Vidokle wiederum beschreibt in seinem Beitrag eine von ihm beobachtete Tendenz, künstlerische Praktiken als konkrete soziale Projekte oder Interventionen zu konzeptualisieren und ihnen somit eine aktive gesellschaftliche Rolle zuzuschreiben.⁴⁸⁰ Er bezweifelt, dass das Format der Ausstellung für ein solches Unterfangen das richtige Mittel sei. In der Kunstschule hingegen erkennt er einen Ort, an dem die unterschiedlichsten Aktivitäten stattfinden, der sich konstant mit dem Verhältnis zwischen Theorie und Praxis auseinandersetzt und der sich – insbesondere – durch eine höchst aktive kulturelle Produktion auszeichnet.⁴⁸¹ Dabei würden Lernprozesse und Experimente im Mittelpunkt stehen. Dies führt

<https://www.e-flux.com/announcements/41260/letter-from-former-curators-of-manifesta-6/> (aufgerufen: 30.08.2024). 478 Vgl. ElDahab 2006. 479 Ebd., S. 5. 480 Vidokle 2006, 9f. 481 Vidokle listet einige Beispiele kultureller Produktion von Kunsthochschulen auf: Bücher und Zeitschriften, Ausstellungen, neue Auftragsarbeiten, Seminare und Symposien, Filmvorführungen, Konzerte, Performances, Theaterproduktionen, neue Mode- und Produktdesigns, architektonische Projekte, öffentliche Ressourcen wie Bibliotheken und Archive aller Art, Öffentlichkeitsarbeit und Organisation, ebd., S. 11.

Vidokle zur Überlegung, ob die Struktur einer Kunstschule nicht eine Alternative zum Ausstellungsformat sein könnte. Denn eine Kunstschule könne die strukturellen Voraussetzungen für schöpferische Produktionen, Zusammenarbeit und Engagement schaffen.

Diese These beschäftigte den Künstler Vidokle nachhaltig, denn nach der Absage der Manifesta 6 initiierte er zusammen mit anderen Künstler:innen und Theoretiker:innen die temporäre Schule *Unitednationsplaza* in Berlin.⁴⁸² Die Schule wurde während eines Jahres in einem unscheinbaren Gebäude eingerichtet. Das Programm bestand aus einer Reihe von Seminaren, für die mehr als 100 Künstler:innen, Schriftsteller:innen und Theoretiker:innen eingeladen wurden. Die Veranstaltungen waren für alle zugänglich. Strukturell orientierte sich *Unitednationsplaza* an informellen Bildungsmodellen. Es gehe nicht darum, bestimmte Fähigkeiten zu vermitteln, sondern unterschiedliche Menschen zusammenzubringen, gegenseitig Ideen auszutauschen und gemeinsam zu diskutieren, so Vidokle.⁴⁸³ Dabei verstehe er die Erarbeitung der Produktionsbedingungen, die wiederum das Werk beeinflussen, als ebenso entscheidend wie die Produktion selber. Bei *Unitednationsplaza* werde die Produktion an sich selbst zur Form, zum künstlerischen Werk. Allen aufgeführten Beispielen ist gemein, dass sie aus einem Bedürfnis nach Räumen für Austausch, Selbstreflexion und alternativer Wissensproduktion heraus entstanden. Ziel war die Ermöglichung gemeinschaftlicher Prozesse in der Hoffnung, neue Modelle innerhalb des Kunstfeldes zu etablieren, als Alternative zu bereits bestehenden institutionellen Räumen, die einer zunehmenden Ökonomisierung ausgesetzt sind.

Irit Rogoff, die als Kuratorin an der Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe *A.C.A.D.E.M.Y. Learning from the Museum* beteiligt war, schreibt in ihrem Text *Turning*, dass einer der bedeutendsten kulturellen Verdienste des Kunstfeldes die Entstehung

482 *Unitednationsplaza* wurde von Anton Vidokle in Zusammenarbeit mit Boris Groys, Liam Gillick, Hatasha Sadr Haghighian, Nikolaus Hirsch, Martha Rosler, Walid Raad, Jalal Toufic und Tirdad Zolghadr entwickelt. Nach einer Durchführung in Berlin (2006) reiste die Schule nach Mexiko City (2008) und schließlich unter dem Namen Night School nach New York ins New Museum (2008–2009). Die meisten der Seminare sind im Online-Archiv verfügbar: <https://www.unitednationsplaza.org/> (aufgerufen: 30.08.2024). 483 Lind, Roelstraete 2010, S. 114–115.

eines sogenannten Gesprächsmodus (»conversational mode«) gewesen sei.⁴⁸⁴ Damit bezieht sie sich auf das Aufkommen von Gesprächs- und Konversationsformen seit den 1990er Jahren. Diese brachten typischerweise Menschen aus unterschiedlichen Feldern zusammen – zum Beispiel Künstler:innen mit Wissenschaftler:innen, Philosoph:innen mit Kritiker:innen oder Ökonom:innen mit Architekt:innen und Stadtplaner:innen –, um gemeinsam über aktuelle Themen zu diskutieren, durchaus auch auf spekulative Weise. Das, was Rogoff als Gesprächsmodus bezeichnet, könnte auch als neue Praxis innerhalb des Kunstfeldes definiert werden, die es ermöglichte, ausgehend von bestimmten Fragestellungen Zugang zu Wissen zu erhalten, sich mit Gleichgesinnten zu vernetzen und zu organisieren, um gemeinsame Interessen zu artikulieren. Dieser Gesprächsmodus stellte damals eine neue Form der Versammlung dar, denn die mit solchen Formaten einhergehende Praxis hatte es zuvor in der Form nicht gegeben. Weil solche Gesprächssituationen in Ausstellungskontexten neue Formen der Auseinandersetzung erlaubten, gerade mit gegenwärtigen Themen, wurde die Kunstwelt, so Rogoff, zu einem Ort des »ausführlichen Gesprächs«. Sie führt diese Entwicklung unter anderem auch darauf zurück, dass die Kunstwelt bereits über die benötigte Infrastruktur verfügte: Räume, Budgets für Veranstaltungen, Erfahrung mit Öffentlichkeitsarbeit. Zudem sei das Kunstfeld vertraut mit wiederkehrenden Formaten, wie zum Beispiel Ausstellungen oder auch Vortragsreihen, und nicht zuletzt verfügten Kunstinstitutionen über ein interessiertes Publikum. Rogoff schreibt, dass viele der Arbeitsweisen, die mit dem Educational Turn in Verbindung gebracht werden – ein selbstorganisiertes und prozessbasiertes Vorgehen, Experimente mit offenem Ausgang, Spekulation oder die Einnahme einer kritischen Perspektive – das innerhalb des Kunstfeldes vorherrschende Bildungsverständnis charakterisieren und sich mehrheitlich als sehr produktiv erweisen.⁴⁸⁵ Trotzdem warnt sie, dass die ästhetische Erscheinung,

484 A.C.A.D.E.M.Y. *Learning from the Museum*, war eine Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe kuratiert von Bart De Baere, Charles Esche, Kerstin Niemann, Angelika Nollert, Dieter Roelstraete und Irit Rogoff, die von 2005 bis 2006 im Kunstverein in Hamburg, dem Department of Visual Cultures am Goldsmiths College in London, dem Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerpen und dem Van Abbemuseum in Eindhoven stattfand, Rogoff 2010, S. 35, S. 43.

485 Ebd., S. 42–43.

die mit diesen Praktiken in Verbindung gebracht werde, noch keine Garantie für transformatorische Prozesse sei. Es genüge nicht, einfach Tische in die Mitte eines Raums und leere Bücherregale bereitzustellen oder eine Unterrichts- oder Vortragssituation zu inszenieren. Die Gefahr bestehe, dass die mit solchen Arbeitsweisen einhergehende Ästhetik, die auf Institutionen der Kunstausbildung, auf Archive oder forschungsbasierte künstlerische Praktiken rekurriere, im Kunstfeld bewusst als Repräsentationsstrategie eingesetzt werde. Die Übertragung der Prinzipien aus dem Bildungskontext auf den Ort der Präsentation von zeitgenössischer Kunst markiere gleichzeitig eine Abkehr vom objektfokussierten Kunstmarkt und von einer typischen Präsentationsästhetik wie auch »das Beharren auf den undarstellbaren, prozessualen Charakter jedes kreativen Schaffens«. Das Versprechen dieser Ästhetik – Rogoff bezeichnet es als eine pädagogische Ästhetik (»pedagogical aesthetics«) – berge aber die Gefahr, dass sie herangezogen werde, um mögliche transformatorische Prozesse zu markieren, ohne in der Umsetzung ihr Versprechen einzulösen.

Dem IHA liegt ein emanzipatorisches Bildungskonzept zugrunde

Die vorhergehend besprochenen Künstler:innen und Kurator:innen, die mit pädagogischen Formaten arbeiten, sehen sich selber nicht als Autoritätsfiguren. Ganz im Gegenteil, oftmals begründen sie ihre Motivation damit, dass sie an der Teilhabe an Lernprozessen interessiert seien und mit ihren Projekten ein Setting zur Verfügung stellen möchten, das allen Beteiligten erlaube, voneinander zu lernen; dass also diejenigen Personen, die über ein spezifisches Fachwissen verfügen, dieses mit anderen teilen, was eine gemeinschaftliche (Wissens-)Produktion mit offenem Charakter ermöglicht.

Eine wichtige Referenz für Kunstprojekte, die dem Educational Turn zugeschrieben werden, insbesondere im europäischen Raum, ist der französische Philosoph Jacques Rancière. In seinem Buch *Der unwissende Lehrmeister* von 2007 erzählt er die Geschichte des französischsprachigen Gelehrten Jean Joseph

Jacotot.⁴⁸⁶ Dieser war im Exil dazu genötigt, auf Niederländisch zu unterrichten, eine Sprache, die er nicht beherrschte. Seine Student:innen wiederum sprachen kein Französisch. Daraufhin entwickelte »der unwissende Lehrmeister« Jacotot eine Unterrichtsmethode, die es den Studierenden ermöglichte, sich mittels eines zweisprachigen Buches die neue Sprache selbst beizubringen – Jacotot wurde zum Unwissenden, der andere Unwissende unterrichtete, wodurch er das bis anhin gängige pädagogische Modell überwand, das auf der Prämisse basierte, dass die Lehrperson Wissen vermittelt und ihren/seinen Schüler:innen die Welt erklärt. Rancière schließt aus dieser von Jacotot angewandten Methode, dass Bildung nicht verliehen werden kann, vielmehr lernt jede:r »durch sich selbst und ohne erklärenden Lehrmeister«. Dieses von Rancière propagierte Bildungskonzept, das auf einer Begegnung auf Augenhöhe basiert, geht von einer Gleichheit aller Beteiligten aus, wobei alle eine aktive Rolle einnehmen. Im Mittelpunkt stehe dabei das »Vertrauen in die intellektuelle Fähigkeit jedes menschlichen Wesens«. Dieser philosophische und politische Ansatz Rancières fand und findet bis heute viel Widerhall im Kunstfeld. Zumal er auch an die von Joseph Beuys ab den 1960er Jahren propagierte Behauptung, jeder Mensch sei ein:e Künstler:in, anknüpft, was wiederum viele partizipatorische Kunstprojekte inspiriert hat.⁴⁸⁷ Beuys nutzte diesen Slogan unter anderem, um die Zugangsbeschränkung zur Kunstausbildung infrage zu stellen. 1971 nahm er deshalb sämtliche 142 von der Kunstakademie Düsseldorf abgelehnten Bewerber:innen zusätzlich in seine Klasse auf. Rancières Konzept, alle aktiv an Bildungsprozessen zu beteiligen, inspiriert Künstler:innen und Kurator:innen dazu, im Rahmen von partizipativen Projekten konventionelle Machtgefüge in Bildungsprozessen umzustrukturieren und so neue Modelle der Wissensproduktion zu entwerfen.

Ein weiterer wichtiger Impuls für den Educational Turn waren die in den 1960er Jahren entstandenen, als Critical Pedagogy bekannten Bildungstheorien. Der brasilianische Pädagoge Paulo Freire ist einer der Begründer:innen dieser Strömung.

486 Vgl. Rancière 2007, insb. S. 26, S. 24. 487 Wobei zu bemerken ist, dass Beuys' Einsatz für eine freie Bildung sehr stark von seiner charismatischen Person abhängig war. Seine als herausragende Persönlichkeit konzipierte Rolle torpedierte so gewissermaßen seinen eigenen »utopischen« Anspruch, dass alle Menschen gleichermaßen schöpferische Kraft und Kreativität besäßen.

Seine Ideen sind geprägt von Erfahrungen, die er während einer von ihm lancierten Alphabetisierungskampagne in Brasilien machte. Sie hatte zum Ziel, Analphabet:innen durch den Erwerb von Lese- und Schreibfähigkeit zu ermöglichen, sich an politischen Prozessen, insbesondere an Wahlen, zu beteiligen. Seine Erfahrungen verarbeitete Freire im Buch *Pädagogik der Unterdrückten*, welches nach seiner Erstveröffentlichung 1968 vielfach übersetzt wurde und sich danach vor allem in den Vereinigten Staaten verbreitete.⁴⁸⁸ Die Critical Pedagogy versteht Bildung und Erziehung als emanzipatorischen Prozess. Lehrpersonen und Studierende sollen nicht nur Wissen vermitteln beziehungsweise erlangen. Sie sollen sich auch bestehenden Machtstrukturen und der damit einhergehenden Politik bewusst werden. Bildung soll helfen, sie in mündige Subjekte, die die Gesellschaft nach ihren Vorstellungen mitgestalten, zu transformieren. Die Studierenden sollen die Einflüsse, die ihr Leben bestimmen, besser verstehen, indem sie befähigt werden, unausgesprochene Werte, Normen und Vorstellungen zu entschlüsseln. Bildung wird als Sozialisationsprozess verstanden, als – wie es Freire nennt – »Praxis der Freiheit«.⁴⁸⁹ Rancière's Konzept der aktiven Beteiligung aller an Bildungsprozessen und die Critical Pedagogy vereint der Glaube, dass Bildung emanzipatorische Prozesse und somit Kritik an autoritären Hierarchien in Bildungssituationen ermöglicht. Wissensvermittlung wird als politischer Akt verstanden, als Voraussetzung für eine emanzipatorische Teilhabe in demokratischen Gesellschaften, denn sie ist nie neutral – in ihr spiegeln sich die dominanten Wertvorstellungen einer Gesellschaft. Die jeweiligen Kontexte, aus denen heraus Rancière und Freire ihre Argumentation begründen, sind jedoch unterschiedlich, und das hat Konsequenzen für die Konzeptualisierung des emanzipatorischen Bildungsprozesses: Rancière glaubt, dass autoritäre Bildungskonstellationen, die auf Ungleichheit und der Vermittlung von standardisiertem Wissen beruhen, zu einer ›Verdummung‹ führen. Er widerspricht somit dem Allgemeinplatz, dass Verstehen nur durch Erklärungen möglich sei.⁴⁹⁰ Seine Theorie kritisiert so auch die hegemoniale Wissensordnung, die davon ausgeht, dass

488 Vgl. Freire 1973. 489 Ebd., bes. S. 71f. 490 Rancière 2007, S. 17f.

ein bestimmtes Wissen gesellschaftlich notwendig ist und deshalb vermittelt werden muss. Rancières Kritik basiert auf der philosophischen und auch politischen Setzung, dass alle Menschen gleichermaßen dazu befähigt sind, sich aus sich selbst heraus Wissen anzueignen. In dieser grundsätzlichen Gleichheit erkennt Rancière die ideale Grundlage für sämtliche gesellschaftlichen Prozesse.

Auch Freire versteht unter Bildung nicht die Vermittlung eines bestimmten (hegemonialen) Wissens, sondern vielmehr die gemeinsame Befähigung zum kritischen Denken. Freires Kritik fokussiert sich deshalb auch auf die Art und Weise, wie Wissen vermittelt werden sollte, damit es in einem weiteren Schritt dazu befähigt, die eigene Situation besser zu verstehen und in Konsequenz daraus auch beeinflussen zu können. Er kritisiert das Lehrer:innen-Schüler:innen-Verhältnis, das darauf beruht, letztere – ähnlich wie Container – mit Inhalten zu füllen. Diese Methode nennt er das »Bankiers-Konzept« in Analogie zu einer Sparanlage bei einer Bank.⁴⁹¹ Freire plädiert für dialogische Ansätze, welche die jeweiligen individuellen Erfahrungen sowohl der Lehrpersonen als auch der Schüler:innen gleichwertig miteinbeziehen. Unter einem Dialog versteht er »die Begegnung zwischen Menschen [...], die die Welt benennen«, ohne dass »einige Menschen auf Kosten anderer die Welt benennen.«

Giroux, ebenfalls ein Vertreter der Critical Pedagogy, beschreibt das politische Potenzial von Bildung folgendermaßen: Pädagogik sei eine performative Praxis, die sämtliche gesellschaftlichen Bereiche präge, in denen Kultur zur Sicherung von Identität beitrage und in denen gesellschaftliche Aushandlungsprozesse zur Legitimierung bestimmter sozialer Praktiken, Gemeinschaftsformen und Formen der Macht stattfinden.⁴⁹² Kunst wird hier als Gesamtheit der spezifischen Eigenschaften, die soziale Gruppe kennzeichnen, verstanden. Diese sowohl symbolischen als auch materiellen Aushandlungsprozesse würden andauernd Machtverhältnisse produzieren und bestätigen. Bildung könne so dazu beitragen, Handlungsfähigkeit (»agency«) zu erhalten, eine Voraussetzung für gesellschaftliche Teilhabe. Der mit dem Educational Turn einhergehende Beizug von For-

491 Freire 1973, S. 57, S. 72. 492 Giroux 2000, S. 48.

maten aus dem Bildungsbereich kann als Kritik auf mehreren Ebenen gelesen werden: als grundsätzliche Kritik an der hegemonialen (eurozentrischen) Wissensordnung, als konkrete Kritik an modernistisch geprägten bürgerlichen Bildungskonzepten oder als Kritik an der zunehmend dominanten neoliberalen ökonomischen Logik, die sowohl den Bildungsbereich (insbesondere die Kunstausbildung) als auch das Kunstfeld prägen. Dabei wird Bildung als bestimmendes Prinzip für den sozialen Wandel verstanden.

Auch Martens' Kritik am Kunstfeld geht einher mit der Aussicht eines sozialen Wandels in Lusanga: Die Beteiligung an den Workshops ermöglicht den CATPC-Mitgliedern, sich künstlerisch auszudrücken, und soll in einem weiteren Schritt zu ihrer finanziellen Unabhängigkeit führen. Dabei wird der Standort des Projektes, die Palmölplantage in der DR Kongo, als kulturell und soziopolitisch geprägtes Wissensfeld konzipiert, in das die zu bearbeitenden inhaltlichen Themen des IHA eingeschrieben sind. Die unterschiedlichen Bildungsformate, die das IHA strukturieren, ermöglichen eine gemeinsame Auseinandersetzung in jeweils unterschiedlichen Konstellationen mit den im Projekt verhandelten Themen und Thesen. So lieferten beispielsweise am Eröffnungsseminar kongolesische Gäste wie der Geschichtsprofessor Jérôme Mumbanza oder der Künstler Emmanuel Botalatala, der auf einer Unilever-Plantage aufgewachsen ist, Hintergründe zur Kolonialgeschichte und zu deren konkreten Auswirkungen auf die Menschen vor Ort. Der Ort der Projektumsetzung war somit die Ausgangslage für die weitere Auseinandersetzung, und das Eröffnungsseminar ermöglichte, die spezifische Geschichte des Ortes zu thematisieren und die weiteren thematischen Fokusse des Projekts einzuführen: T. J. Demos oder Nina Möntmann brachten spezifisches Wissen zur zeitgenössischen Kunst ein, insbesondere zu den Diskussionen rund um die Möglichkeiten kritischer Kunst, und Richard Florida berichtete, ausgehend von seiner Expertise, über ökonomische Standortentwicklung.⁴⁹³ Das Seminar vor Ort bezweckte, Kon-

493 Die Rolle des 200-köpfigen Publikums aus der lokalen Community innerhalb dieses Seminar-Settings bleibt unklar. Es kann nur vermutet werden, dass die Beiträge für das Publikum, das mehrheitlich aus Plantagenarbeiter:innen bestand, schwierig zu erfassen waren, da es sich dabei um (akademische) mehrheitlich im Westen verankerte Diskussionen handelte.

takt mit der lokalen Community und eine lokale Verankerung herzustellen. Die Einladung zur Teilnahme am Seminar diente auch der Rekrutierung der für die Skulpturenherstellung notwendigen Teilnehmer:innen. Genauso wichtig war es aber, das Seminar als Instrument zu nutzen, um dem nicht-anwesenden westlichen Kunstpublikum die Inhalte des IHA zu kommunizieren. So dienten Bilder des Seminar-Settings dazu, das Projekt innerhalb des Kunstfeldes bekannt zu machen.⁴⁹⁴ Die von Rogoff kritisch diskutierte pädagogische Ästhetik wird für das westliche Kunstpublikum in ein für sie exotisches Setting transformiert: Plastikstühle und eine Leinwand unter freiem Himmel und Palmen. Die Aufnahme des kurzen Skype-Gesprächs mit Florida wird als Vermittlungsvehikel u.a. auf der Website des Projektes präsentiert, wie auch die Transkriptionen, die zusätzlich in der Publikation zum Projekt veröffentlicht werden.⁴⁹⁵

Das Eröffnungseminar war auch der Auftakt zur Konferenzreihe *The Matter of Critique*, die das Projekt von 2012 bis heute begleitet. Die erste Konferenz fand 2015 (nach dem Umzug des IHA nach Lusanga und der Gründung des CATPC) in den Kunst-Werken Berlin statt. Sie bestand aus einer Diskussionsrunde zu kritischer Kunst, einem Künstlergespräch mit Martens und einer Performance. Währenddessen richtete das IHA ein öffentliches Büro in den Kunst-Werken ein, das unter anderem dazu da war, Gelder für das Projekt zu sammeln.⁴⁹⁶ Martens organisierte die Konferenz zeitgleich mit einer Ausstellung der Schokoladen-skulpturen in der Galerie KOW, wodurch er das Projekt IHA im Kunstbetrieb bekannt machen konnte. Indem er unterschiedliche Expert:innen aus dem Kunstfeld zu Diskussionen einlud und sein Institut in der DR Kongo mit einer etablierten Kunstinstitution, wie den Kunst-Werken in Berlin, vernetzte, konnte er es auch diskursiv kontextualisieren und die komplexen Inhalte

494 Vgl. z.B.: <https://www.e-flux.com/announcements/34091/opening-seminar/> (aufgerufen: 30.08.2024) 495 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/opening-seminar-2012/> (aufgerufen: 30.08.2024). 496 *Matter of Critique I*, Kunst-Werke Berlin, 2. Mai bis 7. Juni 2015: Das Programm umfasste eine Podiumsdiskussion über den finanziellen und symbolischen Wert von kritisch engagierter Kunst mit Charles Esche, dem Direktor des Van Abbemuseums in Eindhoven; Stefan Heidenreich, Schriftsteller und Kunstkritiker; Armen Avanessian, Autor und Renzo Martens. Ebenso fand ein Künstlergespräch mit der Kuratorin Ellen Blumenstein und Renzo Martens statt. Mega Mingiedi, Gründungsmitglied des CATPC, gab eine Performance und eine Führung durch die Ausstellung in der Galerie KOW, <https://www.humanactivities.org/en/the-matter-of-critique-i-berlin-2015/>; <https://www.kw-berlin.de/renzo-martens-the-matter-of-critique/> (aufgerufen: 30.08.2024).

und Ziele des IHA (die Möglichkeiten kritischer Kunst; Kritik an der dominanten eurozentristischen Perspektive innerhalb des Kunstfeldes, die Etablierung eines alternativen ökonomischen Kreislaufs) zur Diskussion stellen.⁴⁹⁷ Eine zweite Ausgabe der Konferenz fand ein halbes Jahr später in Lusanga statt.⁴⁹⁸ Diesmal waren mehrheitlich kongolesische Künstler:innen und Akademiker:innen sowie die lokale Bevölkerung eingeladen. Auch diesmal diente das Format der Konferenz dazu, das IHA und seine Ziele bekannt zu machen und zur Diskussion zu stellen, indem die Erwartungen an das Projekt zusammen mit den Gästen verhandelt wurden. In den nächsten zwei Jahren fanden zwei weitere Ausgaben der Konferenz statt, 2016 vor Ort in Lusanga und ein Jahr später als Begleitveranstaltung für die erste Einzelausstellung des CATPC im SculptureCenter in New York.⁴⁹⁹

Die Konferenzen banden das Projekt an unterschiedliche theoretische und geografische Kontexte an: Eingeladen waren Gäste mit den unterschiedlichsten disziplinären Hintergründen. Die Hälfte der Konferenzen fanden in den zwei Kunstzentren Berlin und New York statt. Dort ermöglichte das Format eine zusätzliche Vermittlungsebene neben den Ausstellungen der Schokoladenskulpturen, welche der komplexen Projektstruktur und dem Ziel des IHA zu mehr Bekanntheit verhelfen. Die andere Hälfte der Konferenzen fand in Lusanga statt, um das IHA der kongolesischen Kunst- und Kulturszene vorzustellen und es lokal und auch national zu verankern. Die Konferenzen in Lusanga boten außerdem die Möglichkeit, gezielt Personen aus dem westlichen Kunstfeld einzuladen, um das Projekt vor Ort kennenzulernen und später über ihren Besuch zu berichten. Demos beispielsweise, der am Eröffnungsseminar teilnahm, führte im Anschluss

497 Renzo Martens, CATPC, *A Lucky Day*, KOW Galerie Berlin, 2. Mai bis 26. Juli 2015, <https://www.kow-berlin.com/exhibitions/a-lucky-day> (aufgerufen: 12.05. 2022). 498 *Matter of Critique II*, Lusanga 11. und 12. Sept. 2015: Die Konferenz wurde zusammen mit der Anthropologin Katrien Pype organisiert, Gäste waren die zwei Historiker Charles Sikitele-Gize von der L'Université de Kinshasa und Professor Mayombo vom Institut Supérieur Pédagogique in Kikwit, die Künstler:innen Pathy Kapinga Tshindele und Jean Mukenid Katambayi, der Countertenorsänger Serge Kakudji und die Plantagenarbeiter Mbuku Kipala und Emery Mohamba, <https://www.humanactivities.org/en/the-matter-of-critique-ii-lusanga-september-2015/> (aufgerufen: 30.08.2024). 499 *Matter of Critique III*, Lusanga, 22. bis 24. Sept. 2016, <https://www.humanactivities.org/en/the-matter-of-critique-iii-lusanga-september-2016/>; *Matter of Critique IV*, 29. Jan. 2017, SculptureCenter, New York, <https://www.humanactivities.org/en/matter-of-critique-part-iv/>; <http://www.sculpture-center.org/events/936/sc-conversations-matter-of-critique-part-iv> (aufgerufen: 30.08.2024).

an seinen Besuch mehrere Interviews mit Martens und schrieb für unterschiedliche Publikationen über das Projekt.⁵⁰⁰

Neben diesen akademisch geprägten Formaten, die als Kommunikations- und Vermittlungsinstrumente dienen, ist auch die Kunstproduktion selbst mittels eines Formats aus dem Bildungskontext konzipiert: Ehemalige Plantagenarbeiter:innen sollen im Rahmen von Workshops Skulpturen herstellen. Bei der Herstellung der Skulpturen sollen die persönlichen Geschichten und Erfahrungen der Beteiligten in den künstlerischen Prozess einfließen. Die Workshops dienen dazu, den Handlungsradius der Beteiligten zu erweitern und ihnen ein Mittel zur Verfügung zu stellen, ihre Lebenssituation skulptural zu kritisieren. Die sich so manifestierende Kritik soll den Teilnehmenden dazu verhelfen, ihre schwierige ökonomische Situation zu überwinden, indem sie ihnen die Teilnahme am Kunstsystem ermöglicht. Dieses von Martens formulierte Projektziel erinnert an Freires Verständnis einer erfolgreichen Bildungserfahrung, die dazu befähigt, die eigene Situation besser zu verstehen und konsequenterweise auch beeinflussen zu können. Indem die Plantagenarbeiter:innen dazu aufgefordert werden, in künstlerischer Form ihre eigenen Lebensumstände zu reflektieren und in einen größeren Zusammenhang zu denken, setzen sie sich mit bestehenden Machtstrukturen und der damit einhergehenden Politik auseinander. Die durch Martens ermöglichte Teilnahme am Kunstmarkt wiederum verhilft ihnen zu einer aktiven Rolle. Nach dem Eröffnungsseminar am ersten Standort Boteka sollten die Plantagenarbeiter:innen in Workshops in die Kunstproduktion eingeführt werden. Diese waren einerseits als eine Art Einführungskurs in die zeitgenössische westliche Kunst konzipiert, hatten aber auch die Aufgabe, als »Community Outreach« mit der lokalen Bevölkerung in Kontakt zu treten. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Bezeichnung des Workshops als *Critical Curriculum* eine bewusste Setzung war, denn sie verweist auf die emanzipatorischen Forderungen der Critical Pedagogy. Diese weisen viele Parallelen zur erstrebten Transformation der beteiligten Plantagenarbeiter:innen in unabhängige Kulturproduzent:innen auf.

500 Vgl. z.B. Demos, Martens 2013; Demos 2013; Demos 2015 oder Demos 2016.

Nur ein Jahr später musste das IHA aufgrund von Auseinandersetzungen mit der Plantagenbesitzerin Feronia Boteka wieder verlassen. Am neuen Standort Lusanga wurde 2014 nach der Wiedereröffnung im August das *Critical Curriculum* wieder aufgenommen. Bereits vor dem Umzug suchte Martens nach Künstler:innen in der DR Kongo, die bereit wären, die Workshops mit den Plantagenarbeiter:innen zu leiten. Fündig wurde er in Kinshasa: Michel Ekeba und Eléonore Hellio übernahmen die Aufgabe zusammen mit Mega Mingiedi. Nach dem Umzug nach Lusanga gründeten sie mit René Ngongo und einer Gruppe Interessierter den CATPC. Es ist wahrscheinlich, dass diese vier, zusammen mit dem Team des IHA, nach dem Umzug die weiteren Mitglieder der Gruppe vor Ort rekrutierten. Im Katalog zum Projekt beschreibt Hellio ihre Motivation. Sie würden die Idee des IHA unterstützen; trotzdem sei es ihnen ein Anliegen, sich in den Workshops mit den Widersprüchen, die Martens' Position als weißer Künstler im postkolonialen Afrika mit sich bringe, auseinanderzusetzen. Das Ziel aller am Workshop Beteiligten sei es, gemeinsam aktiv zu werden und »die Logik der Ungleichheiten umzukehren, wann immer sie auftauchte«.⁵⁰¹ Über allfällige pädagogische Konzepte und Vermittlungskonzepte, die in den Workshops zur Anwendung kamen, schreibt sie nichts; trotzdem lassen ihre Gedanken eine gewisse Nähe zu den Bildungskonzepten der Critical Pedagogy erahnen: Sie betont die Wichtigkeit einer organischen Entwicklung der Zusammenarbeit innerhalb des Workshops und beschreibt ihr Bemühen, den Beteiligten zu erlauben, während der Workshops zur Ruhe zu kommen, um so Reflexion zu ermöglichen. Als Ziel formuliert sie die gegenseitige Stärkung, die wiederum alle Beteiligten handlungsfähig mache.

Eine Qualität des IHA kann darin erkannt werden, dass die inhaltliche Gestaltung der Workshops nicht Hauptbestandteil der in der Vermittlung genutzten Narration ist, und dies, obwohl sie eine zentrale Rolle innerhalb der Projektkonstellation einnehmen. Dadurch erhalten alle Beteiligten einen gewissen Freiraum, die Workshops fortlaufend an die gerade bestehenden Bedürfnisse zu adaptieren. Je länger das Projekt andauert, desto

501 Hellio 2017, S. 59–60.

weniger wird über den genauen Inhalt des *Critical Curriculum* berichtet. Nach der Eröffnung des neuen Standorts wurde dessen Wiederaufnahme zwar in einem Newsletter angekündigt. Ein Teil davon war eine Ausstellung mit Werken aus der Sammlung des Van Abbemuseums: Videoarbeiten von Bruce Nauman, John Baldessari und Dan Graham.⁵⁰² Diese Präsentation von Werken von drei (sehr) etablierten amerikanischen Konzeptkünstlern erweckt den Eindruck, dass das *Critical Curriculum* in seiner konzeptionellen Anlage und Struktur eine Wiederholung kolonialer Hierarchien darstellt: Um mit ihren Skulpturen am Kunstmarkt teilnehmen zu können, müssen sich die lokalen Beteiligten die westliche Kunstgeschichte im Schnelldurchlauf aneignen. Denn eine Gefahr, die mit der Projektkonstellation mit Martens als zentraler Figur einhergeht, ist, dass das von ihm zur Verfügung gestellte Bildungsangebot als kolonialistisch gelesen wird. Im weiteren Verlauf des Projekts wird in der Vermittlung dann aber auf Informationen zum *Critical Curriculum* weitgehend verzichtet. Der 2017 publizierte Katalog zum Projekt fokussiert sich inhaltlich auf den CATPC; trotzdem finden sich neben Hellios Text keine weiteren Hinweise auf die genaue Art und Weise der Zusammenarbeit innerhalb der Workshops.⁵⁰³

Jeder Bildungskontext beinhaltet auch einen sogenannten heimlichen oder verborgenen Lehrplan – Inhalte, die nicht offiziell vorgesehen sind und die die implizite und womöglich unbeabsichtigte Vermittlung von Werten und Normen darstellen.⁵⁰⁴ Im Hinblick auf das *Critical Curriculum* lässt sich aus der Perspektive von Nichtbeteiligten nur darüber spekulieren, welche impliziten Botschaften den CATPC-Teilnehmer:innen vermittelt werden, wenn sie mit erfolgreichen Vertreter:innen der zeitgenössischen westlichen Kunst konfrontiert werden. Dazu kommt, dass alle Lehrpersonen ganz oder teilweise Bildungsprozesse in westlichen Gesellschaften durchlebt haben. Die künstlerische Produktion der beteiligten Kongoles:innen stellt insofern ein Puzzleteil innerhalb eines ökonomischen Kreislaufs dar und nur bedingt ein Gefäß für autonome Bildungserfahrungen. Einen Hinweis auf mögliche emanzipatorische

502 Vgl. <http://www.humanactivities.org/en/iha-blank/press-release-june-29-2014/> (aufgerufen: 30.08.2024). 503 Vgl. Barois De Caebel, Roelandt 2017. 504 Vgl. Giroux, Purpel 1983.

Potenziale des *Critical Curriculum* bietet Hellios Beschreibung ihrer Erfahrungen in den Workshops.⁵⁰⁵ Die erarbeiteten Plastiken seien entgegen der ursprünglichen Aufgabenstellung keine eigentlichen Selbstporträts, sondern vielmehr ein Mittel, um überlieferte Erinnerungen der lokalen Gemeinschaften zu thematisieren. Die Workshopteilnehmer:innen verstünden die Produktion der Plastiken also als Möglichkeit, die eigene Geschichte und Identität als Bestandteil kollektiver Geschichte und Identität zu repräsentieren. Dabei seien die Objektskulpturen selbst für die Produzent:innen eher uninteressant. Die Diskussionen bezögen sich vielmehr auf Kräfte, die in der lokalen Kikongo-Sprache mit »luyalu« benannt werden, was in etwa mit »leiten«, »lenken«, »steuern« oder »herrschen« übersetzt werden könne. Für die Kongoles:innen sind also nicht die skulpturalen Manifestationen von Interesse, sondern vielmehr die »Kräfte«, die vorübergehend Zuflucht in den Objekten finden.⁵⁰⁶ Dass die Beteiligten die doch sehr spezifische Aufgabenstellung nutzen, um ihre eigenen Interessen zu verfolgen, und dass Hellio als Lehrperson wiederum von dieser inhaltlichen Verschiebung der Diskussion in einer Publikation für das westliche Kunstpublikum berichtet, zeugt von einem Prozess der Selbstreflexion, und diese reziproken Aushandlungsprozesse könnten den Keim transformatorischer Lernprozesse bergen. Die Involviertheit vor Ort zwingt alle Projektbeteiligten – sowohl Martens und sein Team aus Europa als auch die lokalen Anwohner:innen – dazu, um eine gemeinsame Sprache zu ringen, auch wenn eine Übersetzung der jeweils eigenen Sprache in die andere nicht vollständig möglich sein wird. Vielleicht aber ist es genau dieses Ringen, das – bei aller Ambivalenz bezüglich Instrumentalisierung und Repräsentation – gegenseitige Empathie ermöglicht und so Solidarität und Gleichheit aufscheinen lässt.

Zugang zu Privilegien: symbolisch oder nachhaltig?

Neben der Art und Weise der Zusammenarbeit und dem Nutzen, den die verschiedenen Parteien davon haben, spielt die Frage

505 Hellio 2017, S. 62. 506 Koster 2017, S. 288.

nach der Nachhaltigkeit eine wichtige Rolle in der Beurteilung partizipativer Projekte: Inwieweit kann das IHA sein Versprechen, einen neuen ökonomischen Kreislauf zu schaffen, einhalten? Kann das von Martens propagierte Post-Plantagen-System dauerhaft installiert werden? Wie abhängig ist das dem IHA zugrunde liegende (Geschäfts-)Modell von Martens' Rolle als Sprachrohr? Und: Reproduziert das Projekt die Ungleichheit zwischen Martens und den CATPC-Mitgliedern dadurch, dass das kulturelle Kapital Martens als Künstler zugeschrieben wird?

Das diskursive Begleitprogramm, wie beispielsweise die Eröffnungsveranstaltung 2012 in Boteka mit Richard Florida als Gast, involviert strategisch international bekannte Persönlichkeiten, um zusätzliche Aufmerksamkeit zu generieren. Denn nur solange das Projekt im Kunstfeld anhand der ausgestellten Schokoladenskulpturen oder des Films *White Cube* präsent ist, kann der Kreislauf funktionieren. Ohne Martens gäbe es keine Ausstellungsmöglichkeiten in bekannten Kunstinstitutionen. Dies würde wiederum die Einnahmen aus den Verkäufen der Schokoladenskulpturen gefährden. Demgemäß wäre eines der Ziele für eine nachhaltige weitere Entwicklung, dass die CATPC-Mitglieder entweder als Einzelpersonen oder als Kollektiv darin unterstützt werden, eigenständige Autor:innen zu werden, mit einer eigenen künstlerischen Sprache, und dass sie über entsprechendes kulturelles Kapital verfügen, um dieses wiederum in ökonomisches Kapital umzuwandeln. Dies bedeutet, dass den einzelnen CATPC-Mitgliedern unter Umständen ein langwieriger Valorisierungsprozess ihrer künstlerischen Arbeit bevorsteht. Die Tatsache, dass anlässlich der Ausstellung im SculptureCenter in New York auch Zeichnungen von einzelnen CATPC-Mitgliedern präsentiert wurden, könnte als ein erster Hinweis für solche Emanzipationsprozesse gelesen werden.⁵⁰⁷ Auch im Film *White Cube* erhalten einige der CATPC-Mitglieder neben dem Protagonisten Martens Aufmerksamkeit: Nachdem zu Beginn der Fokus auf Martens liegt, wendet sich die Narration in der zweiten Hälfte Matthieu Kasiama zu, der zur Eröffnung der Ausstellung ins SculptureCenter nach New York reist.

507 Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise (Congolese Plantation Workers Art League), SculptureCenter, New York, 29. Jan. bis 27. März 2017.

Ein weiterer Aspekt, der für eine zunehmende Nachhaltigkeit des Projektes spricht, ist der aus den Kunsteinnahmen resultierende Ankauf von Nutzland. Das erworbene Land geht in den kollektiven Besitz des CATPC über. Der Landbesitz ist eine durch das Projekt geschaffene Tatsache, die auch nach einem allfälligen Abzug von Martens und seinem Team weiter Bestand haben wird. Lusanga und Umgebung waren bis zum Abzug von Unilever 2009 durch die monokulturellen Palmölplantagen geprägt. Dieses seit der Kolonialzeit herrschende System konzentrierte sich auf den Anbau und die Pressung von Palmöl, während es das bestehende Ökosystem verdrängte und somit zerstörte. Unilever und viele weitere in der DR Kongo angesiedelte internationale Firmen bauten und bauen Rohstoffe unter ungeklärten Landrechten ab und verbieten ihren Mitarbeiter:innen, die auf den Plantagen leben, den Boden für ihre eigene Ernährungssicherheit zu nutzen, indem sie beispielsweise Gemüse für den Eigengebrauch anpflanzen.

René Ngongo entwickelte für den CATPC ein Konzept zur nachhaltigen Bewirtschaftung des Landes. Dazu wurde eine Baumschule eingerichtet, um eine Wiederaufforstung mit verschiedenen geeigneten lokalen Arten zu ermöglichen. Dabei soll Saatgut zur Verwendung kommen, das resistenter gegen die Folgen des Klimawandels ist. 2019 berichtete Ngongo, dass der CATPC bereits im Besitz von 80 Hektar Land sei, auf dem lokale Arten wie Orangen-, Mango-, Zitronen-, Avocado- und Papayabäume sowie Mais, Erdnüsse, Soja, Bohnen und neue Arten von Ölpalmen und Kakaopflanzen angebaut werden.⁵⁰⁸ Bis 2022 hat das angekaufte Land bereits eine Fläche von 100 Hektaren.⁵⁰⁹ Der Ertrag aus der Bewirtschaftung des Landes kommt sämtlichen CATPC-Mitgliedern und ihren Angehörigen zugute. Ngongo formulierte bereits 2019 als Ziel, weiteres Land bis zu einer Fläche von insgesamt 2'500 Hektar zu erwerben. Nachhaltiger Anbau dieser Größenordnung erziele durch die Bindung von Kohlenstoff eine spürbare Wirkung für die Umwelt. Ngongo versteht das für das IHA entwickelte Konzept für einen nachhaltigen Anbau als Modell, das zukünftig auch in anderen

508 Ngongo 2019, S. 176. 509 Vgl. <https://www.humanactivities.org/en/iha-blank/vacancy-intern-landscape-restoration-ecological-agriculture/> (aufgerufen: 30.08.2024).

Gebieten, die durch monokulturell angelegte Plantagen geprägt sind, eingesetzt werden kann.

Auf einer ganz grundsätzlichen Ebene stellt sich die Frage, inwiefern das IHA damit den selbstgestellten Ansprüchen genügt. Neben der prinzipiellen Kritik am globalen Problem der Ungleichheit zwischen Nord und Süd – unter anderem als Folge des Kolonialsystems, von dem auch das zeitgenössische Kunstfeld geprägt ist – verspricht es die Überwindung exakt dieser Strukturen mittels eines neu geschaffenen Kreislaufs. Löst das IHA sein Versprechen ein, ein wirtschaftliches und auch ökologisches Modell für die Überwindung der Ungleichheit innerhalb des Kunstfeldes zu entwerfen, oder handelt es sich lediglich um eine Neukonfiguration oder Reformierung des bestehenden postkolonialen Systems?

Der Verdacht, beim IHA handle es sich um eine Neukonfiguration des bestehenden Systems, basiert auf der konzeptionellen Setzung, die DR Kongo und die CATPC-Mitglieder als das ›Andere‹, dem Feld der Kunst nicht Zugehörige, zu denken. Ihre Sichtbarkeit soll bestehende Ausschluss- und Verdrängungsmechanismen thematisieren und die im Kunstfeld wirksamen Mechanismen, Ökonomien und kanonischen Narrationen kritisieren. Martens' selbstreflexive Kritik am Kunstsystem und an den damit einhergehenden ökonomischen Verstrickungen im Spiegel des ›Anderen‹ basiert auf einer Gegenüberstellung, die wiederum so eingängig funktioniert, weil die dabei herangezogenen Bilder auf einer historisch tradierten, kolonial geprägten Dichotomie gründen. Dies wiederum bewirkt aber auch, dass Martens' eurozentrische Perspektive dominant bleibt und die Rezeption zumindest vorläufig dominiert. Trotz der Kritik an der Verfasstheit des Kunstfeldes ist das IHA ja geradewegs auf bereits etablierte Mechanismen und Ökonomien angewiesen: denn Martens ist als westlicher Künstler Teil jenes Systems, das er kritisiert. Die auf den Kunstverkäufen basierende Ökonomie bedingt einen affirmativen Zugang zum Kunstmarkt. Martens schafft mit dem IHA Aufmerksamkeit für sich als Künstler, und diese Aufmerksamkeit erlangt er unter anderem mit seinem provokativen Auftritt, der wiederum auf der Dichotomie zwischen dem Westen und dem Rest der Welt, wie sie Hall kritisiert hat,

gründet.⁵¹⁰ In einem Interview beschreibt Martens, dass er es als seine Verantwortung ansehe, sich in seiner Rolle innerhalb des Projekts als eine Art Quintessenz des weißen Mannes darzustellen.⁵¹¹ Dies sei notwendig, weil diejenigen Männer, die weiße Hemden trügen und wirtschaftlich das Sagen hätten, sich niemals so filmen lassen würden. Sein Auftritt symbolisiere somit die Macht – und gleichzeitig die Möglichkeit, diese Macht zu verändern.

Die Abhängigkeit des CATPC von Martens lässt die Frage aufkommen, wie nachhaltig die Konstellation ist. Denn die starke Abhängigkeit des gesamten Projekts – über ein Dutzend Personen sind darin beschäftigt – von Martens' Status innerhalb des Kunstfeldes stellt ein gewisses Risiko dar. Vor allem, weil nicht absehbar ist, wie lange die Ausstellungen (unter Martens' Namen) mit den Arbeiten des CATPC vom Kunstfeld selber als eine »überraschende, den gesellschaftlichen Erwartungshorizont sprengende Performanzleistung« wahrgenommen werden.⁵¹² Denn wer auffällt, hat bessere Chancen auf dem Markt. Nach der Fertigstellung des Films *White Cube*, den Martens innerhalb des Kunstfeldes als sein künstlerisches Werk präsentiert – im Gegensatz zu den Skulpturen der CATPC-Mitglieder, die, je länger das Projekt andauert, desto dezidierter ihren Autor:innen zugeschrieben werden –, braucht Martens früher oder später ein neues künstlerisches ›Produkt‹, um die Aufmerksamkeitsökonomie des Kunstmarktes zu bedienen und weiterhin regelmäßig Kapital zu generieren.

Der Herausforderung, dem IHA eine nachhaltige Entwicklung ohne Martens in der Rolle des Vermittlers zu garantieren, kann auch begegnet werden, indem die Diskrepanz zwischen der Rolle der CATPC-Mitglieder als Künstler:innen und derjenigen von Martens abgebaut wird. Ein Hinweis, der Bemühungen in diese Richtung erahnen lässt, ist der oben beschriebene Auftritt Matthieu Kasiamas im Film *White Cube*. Eine künstlerische Emanzipation seitens mancher CATPC-Mitglieder würde sicherlich auch bedeuten, dass das Projekt an ein Ende kommt, da diese ihre eigenen Kontakte und Netzwerke im Feld der Kunst

510 Mehr zur Dichotomie »der Westen und der Rest«, siehe Kapitel »Repräsentation«, S. 48ff.

511 Enxuto, Love, Martens 2022 (o.S.). 512 Graw 2008, S. 59.

aufbauen, sich mit ihrem eigenen Namen Zugang zum Feld verschaffen und deshalb nicht unbedingt länger daran interessiert wären, ihre Arbeiten im Rahmen des IHA zu produzieren und auszustellen. Der nachhaltigste Effekt für die CATPC-Mitglieder ist indes, dass ihre Beteiligung am IHA dazu geführt hat, dass sie gemeinsam zu Landbesitzer:innen wurden. Nun haben sie die Möglichkeit, dieses Land nachhaltig ökologisch und divers zu bestellen und direkt von den daraus resultierenden Erträgen zu profitieren. Die Weiterverarbeitung der Ernteerträge könnte neue Beschäftigungsmöglichkeiten für die Community vor Ort schaffen und somit im Kleinen einen neuen ökonomischen Kreislauf schaffen, der unabhängig von der Kunstproduktion und deren Verkauf ist. So könnte sich langfristig ein Post-Plantagen-System etablieren, in dem der Kunst vielleicht nur noch eine marginale Rolle zufiele.

Dank

Ein besonderer Dank gebührt meinen beiden Betreuerinnen, die mich während dieser Arbeit begleitet und inspiriert haben: Rachel Mader, danke ich für ihre kontinuierliche Förderung. Ihre Arbeitsweise und ihr kritisches Denken sind ein großes Vorbild für mich. Gesa Ziemer danke ich für ihre klare Haltung und die wertvollen Inputs, die sie mir gegeben hat. Sie hat mich in meiner Arbeit stets unterstützt, mir aber auch die Freiheit gelassen, eigene Wege zu gehen.

Mein Dank gilt auch vielen Kolleg:innen und Freund:innen für ihre kleinen und großen Gesten der Unterstützung, die diese Forschung erst möglich gemacht haben. Bernadett Settele, Marina Belobrovaja und Nina Bandi danke ich für die Zusammenarbeit im SNF-Forschungsprojekt »What Can Art Do«. Die gegenseitige Unterstützung und die gemeinsamen bereichernden Diskussionen haben mich nachhaltig beeinflusst. Auch Pablo Müller, Sarah Merten, Marcel Bleuler und Vera Leisibach danke ich für ihr wertvolles Feedback und die wichtigen Inputs. Thomas Galler & dem Cine-Club danke ich für die Einladung zur Moderation eines Gesprächs mit Renzo Martens anlässlich eines Filmscreenings von »Enjoy Poverty« in Zürich. Die emotionale Diskussion mit Renzo Martens und dem Publikum war eine große Anregung für den Schreibprozess. Anja Suter danke ich für die gemeinsame Zeit im Büro, wo wir beide gleichzeitig geschrieben und uns gegenseitig unterstützt haben. Nicht zuletzt möchte ich auch Dorothee Richter danken, die mich inspiriert hat, eine Doktorarbeit zu schreiben, als ich noch überhaupt keine Vorstellung davon hatte, was das bedeutet.

Außerdem möchte ich mich bei meinen ersten Leser:innen bedanken: Renata Burckhard, die als erste die gesamte Arbeit am Stück gelesen und sprachlich überarbeitet hat. Kathrin Berger danke ich für das sorgfältige Lektorat. Ein herzlicher Dank geht

auch an Wolfgang Brückle und Rachel Mader, den beiden Herausgeber:innen der Schriftenreihe. Dem Verleger Michael Heitz und seinem Team danke ich für die außerordentlich angenehme und unterstützende Zusammenarbeit.

Ein besonderer Dank gilt der Hochschule Luzern – Design Film Kunst sowie dem Schweizerischen Nationalfonds für die großzügige Unterstützung bei der Publikation dieser Arbeit.

Meinen Eltern, Anne und Jürg Peyer, danke ich von Herzen für ihre stetige Unterstützung und dafür, dass sie mich immer ermutigt haben, meinen Interessen zu folgen. Tom Wespi danke ich für seine grenzenlose Geduld und seine stetige Bestärkung.

Literatur

- Aczel, Richard: »Intertextualität und Intertextualitätstheorien«, in: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart 2004, S. 299–301.
- Allen, Felicity (Hg.): *Education*, London und Cambridge, Mass. 2011.
- Allerstorfer, Julia: »The West and the Rest? De- und postkoloniale Perspektiven auf Kunst und Kunstgeschichte(n)«, in: *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, hg. von Julia Allerstorfer und Monika Leisch-Kiesl, Bielefeld 2018, S. 29–46.
- Appiah, Kwame Anthony: »Why Africa? Why Art?«, in: *Africa: The Art of a Continent*, hg. von Tom Phillips, London 1995, S. 21–26.
- Austin, Julia und Claire Bishop: »Trauma, Antagonism and the Bodies of Others: A Dialogue on Delegated Performance«, in: *Performance Paradigm* (2009), Band 5, S. 101–111.
- Azoulay, Ariella: »Plunder, the Transcendental Condition of Modern Art and Community of fabri«, in: *CATPC. Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise. Congolese Plantation Workers Art League*, hg. von Eva Barois De Caebel und Els Roelandt, Berlin 2017, S. 343–382.
- Bachmann-Medicks, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg 2006.
- Balogun, Emmanuel und Sandrine Colard: »Sandrine Colard on the 6th Lubumbashi Biennale«, in: *Ocula Magazine* (13. Dezember 2019), <https://ocula.com/magazine/conversations/sandrine-colard/> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Barois De Caebel, Eva und Els Roelandt (Hg.): *CATPC. Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise. Congolese Plantation Workers Art League*, Berlin 2017.
- Barok, Dušan, Interview mit Claire Bishop: »On Participatory Art«, anlässlich des Workshops, *Monument to Transformation*, Prag 2009, https://monoskop.org/images/9/99/Barok_Dusan_2009_On_Participatory_Art_Interview_with_Claire_Bishop.pdf (aufgerufen: 30.08.2024).
- Beech, Dave: »Include Me Out«, in: *Art Monthly* (April 2008), S. 1–4.
- Bell, David M.: »The Politics of Participatory Art«, in: *Political Studies Review* (2017), Band 15, S. 73–83.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London 2006.
- Bergeson, Laine: »Cities as if People Mattered«, in: *Public Art Review* (2018), Band 29, S. 68–73.
- Billing, Johanna (Hg.): *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, London 2007.
- Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October* (2004), Band 110, S. 51–79.
- Bishop, Claire: »Delegierte Performance. Ausgelagerte Authentizität«, in: *Neue Bezugsfelder in Kunst und Gesellschaft – New Relations in Art and Society*, hg. von Friederike Wappler, Zürich 2011, S. 36–50.

- Bishop, Claire: »The Social Turn. Collaboration and its Discontents«, in: *Artforum* (2006), Band 44, S. 22–24.
- Bishop, Claire: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.
- Bleuler, Marcel und Anita Moser (Hg.): *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, hg. von Marcel Bleuler und Anita Moser, Bielefeld 2018.
- Boltanski, Luc; Chiapello, Ève: *Der neue Geist des Kapitalismus* [1999], Köln 2018.
- Bonnet, Anne-Marie: »Willkommen in der Jetzt-Zeit...Gegen den bisherigen Jetlag zwischen universitärer Disziplin und Gegenwart. Für eine retroperspektivische Kunstwissenschaft und -geschichte«, in: *Visions of a Future. Art and Art History in Changing Contexts*, hg. von Hans-Jörg Heusser, Zürich 2004, S. 31–42.
- Boucher, Brian: »How Artist Renzo Martens Aims to Funnel Western Capital Back to the Plantation. Chocolate sculptures have changed workers' lives«, in: *artnet news* (November 2016), <https://news.artnet.com/exhibitions/renzo-martens-congolese-sculptures-720323> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt am Main 2005.
- Bourriaud, Nicolas: »An Introduction to Relational Aesthetics«, in: *Traffic*, Ausstellungskatalog CAPC Musée d'art contemporain, Bordeaux 1996.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.
- Brown, Nicholas: »Renzo Martens and the Institute for Human Activities«, in: *C Magazine* (Sommer 2014), S. 24–29.
- Buchloh, Benjamin u.a.: »Round Table: The Present Conditions of Art Criticism«, in: *October* (2002), Band 100, S. 201–228.
- Buchmann, Sabeth: »Kritik der Institution und/oder Institutionskritik? (Neu-) Betrachtung eines historischen Dilemmas«, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst* (Herbst 2006), S. 22–23.
- Buddensieg, Andrea und Hans Belting (Hg.): *The Global Art World Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009.
- Bulloch, Angela, *Angela Bulloch*, Tours 1994.
- Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung (Hg.): *Drucksache 18/104103. Finanzierung des Palmölunternehmens Plantations et Huileries du Congo (Feronia) durch die Deutsche Investitions- und Entwicklungsgesellschaft*, November 2016, <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/18/104/1810413.pdf> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1974.
- Busch, Werner: *Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Castro Varela, María do Mar und Nikita Dhawan: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*, Bielefeld 2015.
- Charlesworth, J.J.: »How the Dutch provocateur launched an independent cultural economy with plantation workers in the Democratic Republic of Congo«, in: *Art Review* (April 2015), S. 84–87.
- Charlesworth, J.J.: »Site of Extraction. Renzo Martens's ›White Cube‹ in a Congolese Palm Oil Plantation«, in: *ArtReview* vom 10. November 2021, <https://artreview.com/site-extraction-renzo-martens-white-cube-palm-oil-plantation/> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Cheng, Joyce S.: »Primitivism«, in: *Neolithische Kindheit: Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*, hg. von Anselm Franke und Tom Holert, Zürich und Berlin 2018, S. 185.
- Colapinto, John: »The Real-Estate Artist«, in: *The New Yorker* vom 12. Jan. 2014, <https://www.newyorker.com/magazine/2014/01/20/the-real-estate-artist> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* [1899], Oxford 2008.

- De Bruyne, Paul und Pascal Gielen: *Community Art. The Politics of Trespassing*, Amsterdam 2011.
- Deliss, Clémentine: »The Repatriation of the White Cube«, in: *Diaphanes* vom 4. Juli 2017, <https://www.diaphanes.net/titel/a-coffin-to-bury-the-statues-of-the-ancestors-4741> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Demos, T.J. und Renzo Martens: »On the Institute for Human Activities – Renzo Martens in Conversation with T.J. Demos«, in: *Scandalous. A Reader on Art and Ethics*, hg. von Nina Möntmann, Berlin 2013, S. 134–155.
- Demos, T.J.: »Die Heimsuchung. Renzo Martens' Enjoy Poverty«, in: *Ortsbestimmungen. Das Dokumentarische zwischen Kino und Kunst*, hg. von Eva Hohenberger, Berlin 2016, S. 158–184.
- Demos, T.J.: »Gentrification After Institutional Critique: On Renzo Martens' Institute for Human Activities«, in: *Afterall Journal* (Herbst/Winter 2015), S. 79–89.
- Demos, T.J.: *Return to the Postcolony. Specters of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin 2013.
- Deutsche, Rosalyn und Cara Gendel Ryan: »The Fine Art of Gentrification«, in: *October* (1984), Band 31, S. 91–111.
- Diers, Michael: »KunstGeschichte und GegenwartsKunst oder der ›actuality turn‹ einer historischen Bildwissenschaft«, in: *Outlines* (2004), Band 1, S. 243–252.
- Dingwall, Chris: »The Chicago School of Theaster Gates«, in: *C Magazine* (2016), Band 131, S. 8–13.
- Downey, Anthony (Hg.): *Critique in Practice: Renzo Martens' Episode III: Enjoy Poverty*, Berlin 2019.
- Dreesbach, Anne: »Kolonialausstellungen, Völkerschauen und die Zurschaustellung des ›Fremden‹«, in: *Europäische Geschichte Online*, hg. von Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz 2012, <http://ieg-ego.eu/de/threads/hintergruende/europaeische-begegnungen/anne-dreesbach-kolonialausstellungen-voelkerschauen-und-die-zurschaustellung-des-fremden> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Dresdner, Albert: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915], hg. von Gerti Fietzek und Michael Glasmeier, Dresden 2001.
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk* [1977], Frankfurt am Main 2016.
- Ekeberg, Elke und Ute Meta Bauer (Hg.): *New Institutionalism*, Oslo 2003.
- ElDahab, Mai Abu (Hg.): *Notes for an Art School*, Amsterdam 2006.
- Elkins, James: *What Happened to Art Criticism?*, Chicago 2011.
- Enwezor, Okwui: »Between Worlds: Postmodernism and African Artists in the Western Metropolis«, in: *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, hg. von Olu Oguibe und Okwui Enwezor, London 1999, S. 244–275.
- Enxuto, João, Erica Love und Renzo Martens: »Inside the White Cube«, in: *Weird Economies* vom 3. Jan. 2022, <https://weirdeconomies.com/contributions/white-cube> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Everts, Lotte (Hg.): *Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation, Transformation, Kritik*, Bielefeld 2015.
- Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a.M. 1985.
- Feldhoff, Silke: *Zwischen Spiel und Politik: Partizipation als Strategie und Praxis in der bildenden Kunst*, Berlin 2009, https://opus4.kobv.de/opus4-udk/frontdoor/deliver/index/docId/26/file/Feldhoff_Silke.pdf (aufgerufen: 30.08.2024).
- Guyer, Nanina und Michaela Oberhofer (Hg.): *Fiktion Kongo. Kunstwelten zwischen Geschichte und Gegenwart*, Zürich 2020.

- Filipovic, Elena: »Der globale White Cube«, in: *Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, hg. von Jennifer John u.a., Zürich 2008, S. 27–56.
- Finkelpearl, Tom (Hg.): *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Durham und London 2013.
- Fischer-Kattner, Anke: *Spuren der Begegnung. Europäische Reiseberichte über Afrika, 1760–1860*, Göttingen 2015.
- Florida, Richard: *The Rise of the Creative Class. And how it's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, New York 2002.
- Flückiger, Gabriel und Lucie Kolb (Hg.): *On Curating. (New) Institution(alism)*, Zürich, 2014, <https://www.on-curating.org/issue-21.html> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Foster, Hal: »Post-Critical«, in: *October* (2012), Band 139, S. 3–8.
- Foster, Hal: »The »Primitive« Unconscious of Modern Art«, in: *October* (1985), Band 43, S. 45–70.
- Foster, Hal: »The Artist as Ethnographer«, in: Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass. 1995, S. 302–309.
- Fraser, Andrea: »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum* (September 2005), S. 278–283.
- Fraser, Andrea: »L'1%, c'est moi«, in: *Texte zur Kunst* (2011), Band 83, S. 114–127.
- Fraser, Andrea: »There's No Place Like Home«, in: *The Whitney Biennial 2012*, hg. von Jay Sanders und Elisabeth Sussman, New York 2012, S. 28–30.
- Freire, Paulo: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1973.
- Fried, Michael: »Art and Objecthood«, in: *Artforum* (1967), Band 10, S. 12–23.
- Gaehgens, Tomas W.: »Die Entstehung des Kunstmuseums in Deutschland in der Epoche der Aufklärung«, in: *Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung*, hg. von Moritz Wullen u.a., Berlin 2012, S. 208–236.
- Gallagher, Kathleen B. Gallagher: »Death and Life. The Promise and Problems of the Arts in Rural Communities«, in: *International Journal of Arts Management* (2021), Band 23, S. 30–42.
- Gates, Theaster: »The Artist Coppration and the Collective«, in: *Nka: Journal of Contemporary African Art* (2014), Band 34, S. 74–79.
- Gau, Sönke: *Institutionskritik als Methode: Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*, Wien 2017.
- Geertz, Clifford: *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York 1983.
- Geimer, Peter: »Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse«, in: *Regards croisés* (2015), Band 3, S. 53–61.
- Geimer, Peter: »Jenseits der turns. Zwei Beobachtungen«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (2015), Band 78, S. 336–340.
- Gikandi, Simon: »Picasso, Africa, and the Schemata of Difference«, in: *Modernism/modernity* (2003), Volume 10, Band 3, S. 455–480.
- Giroux, Henry A. und David Purpel (Hg.): *The Hidden Curriculum and Moral Education. Deception or Discovery?*, Berkeley 1983.
- Giroux, Henry A.: »Public Pedagogy as Cultural Politics« [2000], in: *Education*, hg. von Felicity Allen, London 2011, S. 48–51.
- Giroux, Henry A.: *On Critical Pedagogy*, New York 2011.
- Gogarty, Larne Abse: »Art & Gentrification«, in: *Art Monthly* (2014), Band 373, S. 7–10.
- GRAIN (Hg.): *Entwicklungsbankkunde in der Kritik. Landrechtskonflikte und undurchsichtige Finanztransaktionen bei kongolesischer Palmölfirma*, 2. November 2016, <https://www.grain.org/article/entries/5574-entwicklungsbankkunde-in-der-kritik-landrechtskon->

- flikte-und-undurchsichtige-finanstransaktionen-bei-kongolesischer-palmolfirma (aufgerufen: 30.08.2024).
- Grasskamp, Walter: »Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des ›White Cube‹«, in: *Weiß*, hg. von Wolfgang Ullrich und Juliane Vogel, Frankfurt am Main 2003, S. 29–63.
- Grasskamp, Walter: *Ist die Moderne eine Epoche? Kunst als Modell*, München 2002.
- Graw, Isabelle: »Jenseits der Institutionskritik. Ein Vortrag im Los Angeles County Museum of Art«, in: *Texte zur Kunst* (2005), Band 59, S. 40–53.
- Graw, Isabelle: »Leben ist viel wert: Über Kunstkritik und Kunstwissenschaft im Zeichen von Entgrenzung und neuer Ökonomie«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (2015), Band 78, S. 75–83.
- Graw, Isabelle: *Der große Preis Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*, Köln 2008.
- Hall, Stuart: »Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht«, in: Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität*, Hamburg 2012.
- Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive« [1988], in: *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*, hg. von Elvira Scheich, Hamburg 1996, S. 217–248.
- Hartmann, Kathrin: *Aus kontrolliertem Raubbau. Wie Politik und Wirtschaft das Klima anheizen, Natur vernichten und Armut produzieren*, München 2015.
- Haviland, Maya: *Side by Side? Community Art and the Challenge of Co-Creativity*, New York 2017.
- Hellio, Eléonore: »The Luyalu of the CAPTC, a Magnetic Field in Lusanga«, in: *CATPC. Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise. Congolese Plantation Workers Art League*, hg. von Eva Barois De Caevael und Els Roelandt, Berlin 2017, S. 58–63.
- Heusser, Hans-Jörg und Kornelia Imesch (Hg.): *Visions of a Future. Art and Art History in Changing Contexts*, Zürich 2004.
- Holert, Tom und Anselm Franke (Hg.): *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, Zürich und Berlin 2018*.
- Holm, Andrej: »Gentrifizierung und Kultur. Zur Logik kulturell vermittelter Aufwertungsprozesse«, in: *Jahrbuch StadtRegion*, hg. von Christine Hannemann u.a., Leverkusen-Opladen 2010, S. 64–82.
- Huber, Jörg Huber u.a.: *Ästhetik der Kritik oder Verdeckte Ermittlung*, Wien 2007.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Art, Supporting Publics*, Abingdon 2011.
- Jacob, Mary Jane (Hg.): *Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago Curated by Mary Jane Jacob*, Seattle 1995.
- Jaschke, Beatrice u.a. (Hg.): *Educational turn: Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien 2012.
- Jeffries, Stuart: »I Want to Gentrify the Jungle«, in: *The Guardian* vom 16. Dez. 2014, S. 16–17.
- Juneja, Monica: »Global Art History and the ›Burden of Representation‹«, in: *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, hg. von Hans Belting u.a. Stuttgart 2011, S. 274–297.
- Keller, Reiner: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Wiesbaden 2011.
- Keller, Sean und Christine Mehring: »Theaster Gates. Die Zukunft erneuern«, in: *Parkett* (2016), Band 98, S. 88–93.
- Kester, Grant H.: »Another Turn. A Response to Claire Bishop«, in: *Artforum* (2006), Band 44, S. 22–23.
- Kester, Grant H.: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, Berkeley 2004.
- Kester, Grant: »Aesthetic Evangelists«, in: *Afterimage* (1995), Band 22, S. 5–11.

- Kleesattel, Ines und Pablo Müller (Hg.): *The Future is Unwritten. Position und Politik kunst-kritischer Praxis*, Zürich 2018.
- Knapp, James F.: »Primitivism and the Modern«, in: *boundary 2* (1986), Band 15, S. 365–379.
- Koch, Alexander: »From Clay to Chocolate. Adding Feelings and Meaning to Resources«, in: CATPC. *Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise. Congolese Plantation Workers Art League*, hg. von Eva Barois De Caemel und Els Roelandt, Berlin 2017, S. 215–246.
- Koch, Alexander: »Kunstfeld 4. Die Privatisierung der Subjektivierung und die taktische Öffnung des Feldes«, in: *Beyond Education. Kunst, Ausbildung, Arbeit und Ökonomie*, hg. von Beatrice von Bismarck u.a., Frankfurt am Main 2005, S. 145–164.
- Koster, J. A.: »Colonialism and the Creative Economy«, in: CATPC. *Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise. Congolese Plantation Workers Art League*, hg. von Eva Barois De Caemel und Els Roelandt, Berlin 2017, S. 277–302.
- Kravagna, Christian: *Transmoderne eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017.
- Kravagna, Christian: »Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis«, in: *Die Kunst des Öffentlichen*, hg. von Marius Babias und Achim Kötter, Dresden 1998, 29–46.
- Kravagna, Christian: »Postcolonial Studies«, in: *Critical Studies: Kultur- und Sozialtheorie im Kunstfeld*, hg. von Elke Gaugele und Jens Kastner, Wiesbaden 2016, S. 65–84.
- Krenn, Martin und Grant Kester: *Interview with Grant Kester* (2013), http://martinkrenn.net/the_political_sphere_in_art_practices/?page_id=1878 (aufgerufen: 30.08.2024).
- Krieger, Verena: »Zeitgenossenschaft als Herausforderung für die Kunstgeschichte«, in: *Kunstgeschichte & Gegenwartskunst: vom Nutzen & Nachteil der Zeitgenossenschaft*, hg. von ebd., Köln 2008, S. 5–25.
- Kwon, Miwon: *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Mass. 2002.
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London 2001.
- Lacy, Suzanne (Hg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995.
- Lafuente, Pablo: »Introduction. From the Outside In – 'Magicians de la Terre' and Two Histories of Exhibitions«, in: *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la Terre 1989*, hg. von Lucy Steeds, London 2014, S. 8–22.
- Lang, Johannes: »Drei Wirklichkeitsbezüge künstlerischer Praxis. Eine Einleitung«, in: *Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation, Transformation, Kritik*, hg. von Lotte Everts u.a., Bielefeld 2015, S. 7–15.
- Lázár, Eszter: »Educational Turn«, in: *Curatorial Dictionary* (2012), <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Lee Podesva, Kristina: »A Pedagogical Turn. Brief Notes on Education as Art«, in: *Filip 6* (Sommer 2007), <https://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Leeb, Susanne: *Die Kunst der Anderen: »Weltkunst« und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015.
- Lewis, Tyson E.: »The Pedagogical Function of Art as Interpretation«, in: *The Journal of Aesthetic Education* (2016), Band 50, S. 57–71.
- Lind, Maria und Dieter Roelstraete: »UNP and The Building. Maria Lind and Dieter Roelstraete Talk to Anton Vidokle about the Informal, 'Free school' Initiatives in Berlin«, in: *Frieze* (2010), Band 128, S. 114–116.
- Lind, Maria: »The Collaborative Turn«, in: *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, hg. von Johanna Billing u.a., London 2007, S. 15–31.

- Locher, Hubert (Hg.): *Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert. Eine kommentierte Anthologie*, Darmstadt 2007.
- Mader, Rachel (Hg.): *Radikal ambivalent. Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, Zürich 2014.
- Martens, Renzo: Martens im Gespräch mit Artur Żmijewski: »Künstler kommen, um Schönheit und Güte zu erschaffen«, in: *Forget Fear*, hg. von Artur Żmijewski und Joanna Warsza, Köln 2012, S. 148–155.
- Martens, Renzo: »A Recipe for a New Institute«, in: *A Cookbook for Political Imagination*, hg. von Sebastian Cichocki und Galit Eilat, Warschau 2011.
- Martens, Renzo: »Institute for Human Activities«, in: *9 Artists*, hg. von Bartholomew Ryan, Ausstellungskatalog zur gleichnamigen Ausstellung im Walker Art Center, Minneapolis 2013, S. 68–83.
- Mbembe, Joseph-Achille: *Kritik der schwarzen Vernunft*, Berlin 2017.
- McGraw, Hesse: »Theaster Gates and Hesse McGraw in conversation«, in: *Art Papers Magazine* (2013), Band 37, S. 46–48.
- McGraw, Hesse: Theaster Gates: »Radical Reform with Everyday Tools«, in: *Afterall* (2012), Band 30, S. 86–99.
- Meltzer, Burkhard: *Das ausgestellte Leben. Design in Kunstdiskursen nach den Avantgarden*, Berlin 2020.
- Michelkevič, Lina: »Starting from School. Contemporary Art Projects Involving Educational Institutions«, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis* (2017), Band 84, S. 117–140.
- Mitter, Partha: »Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery«, in: *The Art Bulletin* (2008), Band 90, S. 531–548.
- Möntmann, Nina: »Aufstieg und Fall des ›New Institutionalism‹. Perspektiven einer möglichen Zukunft«, in: *transform.eipcp.net* (2007), <https://transversal.at/transversal/0407/montmann/de> (aufgerufen 30. Aug. 2024).
- Möntmann, Nina: Neue Gemeinschaften, in: *Neue Bezugsfelder in Kunst und Gesellschaft – New Relations in Art and Society*, hg. von Friederike Wappler, Zürich 2011, S. 56–63.
- Mudekereza, Patrick: »Picha. The Second Biennale of Photography and Video Art, Lubumbashi, Democratic Republic of the Congo, October 2010«, in: *African Arts* (2011), Band 44, S. 68–75.
- Müller, Pablo und Grant Kester: »Gesellschaftlich engagierte Kunstkritik. Ein Gespräch mit Grant Kester«, in: *The Future is Unwritten. Position und Politik kunstkritischer Praxis*, hg. von Ines Kleesattel und Pablo Müller Zürich 2018, S. 245–262.
- Munder, Heike und Ulf Wuggenig (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich 2012.
- Münker, Stefan und Alexander Roesler: *Poststrukturalismus*, Stuttgart 2012.
- Ngongo, René: »From ›Episode III. Enjoy Poverty‹ to the Post-Plantation«, in: *Critique in Practice: Renzo Martens' ›Episode III. Enjoy Poverty‹*, hg. von Anthony Downey u.a., Berlin 2019, S. 175–176.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle*, Berlin 1996.
- O'Neill, Paul und Mick Wilson (Hg.): *Curating and the Educational Turn*, London: 2010.
- Oguibe, Olu und Okui Enwezor (Hg.): *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, London 1999.
- Parreno, Philippe: *Snow Dancing*, Milano 1995.
- Paudrat, Jean-Louis: »Aus Afrika«, in: *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, hg. von William Rubin, München 1985, S. 134–183.
- Peyer, Siri: »Die Kluft zwischen diskursiver Behauptung und den konkreten Bedingungen der Umsetzung. Renzo Martens Institute for Human Activities und dessen Zusammenarbeit mit dem Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise«, in: *ent/grenzen*.

- Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, hg. von Marcel Bleuler und Anita Moser, Bielefeld 2018, S. 157–170.
- Peyer, Siri: »Die Regeln der Kunst – Let's Change the Rules! Die Etablierung einer neuen ökonomischen Wertschöpfungskette in der Demokratischen Republik Kongo«, in: *What can art do?*, hg. von Nina Bandi u.a., Zürich 2020, S. 97–106.
- Phillips, Andrea: »Education Aesthetics«, in: *Curating and the Educational Turn*, hg. von Paul O'Neill und Mick Wilson, London 2010, S. 83–96.
- Poinsot, Jean-Marc: »Review of the Paradigms and Interpretative Machine, or, The Critical Development ›Magiciens de la Terre‹«, in: *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la Terre 1989*, hg. von Lucy Steeds, London 2014, S. 94–108.
- Rancière, Jacques: *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien 2007.
- Rebentisch, Juliane: »Autonomie? Autonomie! Ästhetische Erfahrung heute«, in: *Ästhetische Erfahrung. Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, hg. von Sonderforschungsbereich 626, Berlin 2006, https://www.geschkult.fu-berlin.de/e/sfb626/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/rebentisch.pdf (aufgerufen: 30.08.2024).
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Reichert, Kola: »Klotzt nicht so politisch!«, in: *Die Welt*, vom 30. Nov. 2012, (o. S.).
- Reichert, Kolja: »Im Kopf nur Schokolade«, in: *Die Zeit*, vom 29. April 2015, S. 54.
- Richter, Dorothee: »Zur Geschichte des Ausstellungs-Displays«, in: *Ausstellungs-Displays innovative Entwürfe für das Ausstellen von Kunst, Medien und Design in kulturellen und kommerziellen Anwendungen. Dokumentation zum Forschungsprojekt 2005–2007*, hg. von Sigrid Schade, Zürich 2007, S. 8–15.
- Roelstraete, Dieter: »On Leaving the Building. Thoughts of the Outside«, in: *e-flux journal* (April 2011), Band 24, S. 29–38.
- Rogoff, Irit: »Turning«, in: *Curating and the Educational Turn*, hg. von Paul O'Neill und Mick Wilson, London 2010, S. 32–46.
- Rorty, Richard (Hg.): *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago und London 1992.
- Rosler, Martha: »Culture Class. Art, Creativity, Urbanism, Part II«, in: *e-flux Journal* (2011), Band 23, S. 1–16.
- Rubin, William (Hg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1985.
- Sarr, Felwine: *Afrotopia*, Berlin 2019.
- Scanlan, Joseph: »Culture in Action«, in: *Frieze* (5. Nov. 1993), Issue 13, S. 22–27.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: »Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte«, in: *Globalisierung, Hierarchisierung kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*, hg. von Irene Below und Beatrice von Bismarck, Marburg 2005, S. 19–38.
- Schneemann, Peter J.: »Rollenspiele oder das delegierte Urteil«, in: *The Future is Unwritten. Position und Politik kunstkritischer Praxis*, hg. von Ines Kleesattel und Pablo Müller, Zürich 2018, S. 37–50.
- Schnurr, Ansgar und Jana Tiborra: »Künstlerische Existenz zwischen Kunst und Migration(en)«, in: *Kunstforum* (2021), Band 274, S. 90–97.
- Schultheis, Franz u.a.: *Kunst und Kapital: Begegnungen auf der Art Basel*, Köln 2015.
- Samuels, Alana: »Chicago's Awful Divide«, in: *The Atlantic* vom 28. März 2018, <https://www.theatlantic.com/business/archive/2018/03/chicago-segregation-poverty/556649/> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Sheik, Simon: »Notizen zur Institutionskritik«, in: *transform.eipcp.net* (2006), <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/de> (aufgerufen: 10.01.2024).
- Solway, Diane: »The Change Agent«, in: *W Magazine* (1, Juni 2013), <https://www.wmagazine.com/story/theaster-gates-chicago-artist> (aufgerufen: 30.08.2024).

- Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt am Main 2003.
- Söntgen, Beate und Julia Voss, (Hg.): *Why Art Criticism? A Reader*, Berlin 2022.
- Söntgen, Beate: »Der Ort der Kunstkritik in der Kunstgeschichte Eine Einleitung«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (2015), Band 78, S. 9–15.
- Stabler, Albert: »The White Art Teacher's Burden. Aesthetics, Pedagogy, and Political Self-Awareness«, in: *Visual Arts Research* (2018), Band 44, S. 15–30.
- Stange, Raimar: »Die Schokoladenseite der Kunst«, in: *Art Magazine* (16. Mai 2015), <https://www.artmagazine.cc/content84551.html> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Steeds, Lucy (Hg.): *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la Terre 1989*, London: 2014.
- Steeds, Lucy: »Magiciens de la Terre and the Development of Transnational Project-Based Curating«, in: *Making Art Global (Part 2). Magiciens de la Terre 1989*, hg. von Lucy Steeds, London: 2014, S. 24–92.
- Stephan, Felix: »Malen nach Zahlen. Der Künstler Renzo Martens erklärte in Berlin, warum er ein kongolisches Dorf gentrifizieren will«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24. September, 2013 (o.S.).
- Stott, Martin: »Theaster Gates – Transforming Chicago's South Side one Vacant Building at a Time«, in: *Town & Country Planning* (2019), Band 88, S. 530–531.
- Taft, Maggie: »The Dorchester Project«, in: *Chicago Art Journal* (2010), Band 20, S. 72–88.
- Toll, Haley: »Art-Making with Refugees and Survivors«, in: *Canadian Review of Art Education* (2019), Band 46, S. 76–81.
- Van Reybrouck, David: *Kongo. Eine Geschichte*, Berlin 2013.
- Vidokle, Anton: »Exhibition as School in a Divided City«, in: *Notes for an Art School*, hg. von Mai Abu ElDahab u.a., Amsterdam 2006, S. 8–12.
- Wainwright, Lisa: »Theaster Gates: Exercises in the Creation of Value«, in: *Art Ltd Magazine* (2013), S. 68–72.
- Wappler, Frederike (Hg.): *Neue Bezugsfelder in Kunst und Gesellschaft – New Relations in Art and Society*, Zürich 2011.
- Weibel, Peter: »Jenseits des weissen Würfels. Kunst zwischen Kolonialismus und Kosmopolitismus«, in: *Inklusion. Exklusion*, hg. von Peter Weibel, Köln 1997, S. 8–36.
- Welchman, John C. (Hg.): *Institutional Critique and After*, hg. von John C. Welchman, Zürich 2006.
- Welsch, Wolfgang: »Wie kann Kunst der Wirklichkeit nicht gegenüberstehen, sondern in sie verwickelt sein?«, in: *Kunst und Wirklichkeit heute: Affirmation, Transformation, Kritik*, hg. von Lotte Everts u.a., Bielefeld 2015, S. 179–200.
- West, Cornel: »The New Cultural Politics of Difference«, in: *October* (1990), Band 53, S. 93–109.
- Whitney, William: »Theaster Gates: Amalgam«, in: *Gagosian Quarterly* (2019), <https://gagosian.com/quarterly/2019/12/12/essay-theaster-gates-amalgam/> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Whyte, Murray: »Renzo Martens' troubling but brilliant message about poverty«, in: *Toronto Starr* vom 8. Jan. 2012, https://www.thestar.com/entertainment/renzo-martens-troubling-but-brilliant-message-about-poverty/article_79962b8f-276c-50c1-a7bb-69084d2c784b.html (aufgerufen: 30.08.2024).
- Wildemeersch, Danny: »What Can We Learn from Art Practices? Exploring New Perspectives on Critical Engagement with Plurality and Difference in Community Art Education«, in: *International Journal of Art & Design Education* (2019), Band 38, S. 168–181.
- Wollen, Peter (Hg.): *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time. The Situationist International, 1957–1972*, Cambridge, Mass. 1991.
- Wong, Samson Kei: »Applying an Ethological Perspective of Art to the Community Arts and Socially Engaged Arts«, in: *Journal of Visual Art Practice* (2019), Band 18, S. 205–220.

- Young, Robert: *Postcolonialism. An Historical Introduction*, Cambridge, Mass. 2004.
- Younge, Gary: »Theaster Gates, The Artist Whose Latest Project Is Regenerating Chicago«, in: *The Guardian* vom 6. Oktober 2014, <https://www.theguardian.com/society/2014/oct/06/theaster-gates-artist-latest-project-is-regenerating-chicago-artes-mundi> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Ziemer, Gesa: »Komplizenschaft. Eine Taktik und Ästhetik der Kritik?«, in: *Ästhetik der Kritik oder Verdeckte Ermittlung*, hg. von Jörg Huber u.a., Wien 2007, S. 75–81.
- Ziherl, Vivian: »Renzo Martens and the Institute for Human Activities' »A New Settlement««, in: *e-flux Criticism* (27. Mai 2015), <https://www.e-flux.com/criticism/237330/renzo-martens-and-the-institute-for-human-activities-a-new-settlement> (aufgerufen: 30.08.2024).
- Zuckerman, Jocelyn C.: »See the Congolese Artists Igniting a Modern Arts Movement« in: *National Geographic* vom 8. April 2019, <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/congolese-artists-fuel-modern-arts-movement-white-cube> (aufgerufen: 30.08.2024).

Index

6. Berlin Biennale 7; 62; 63; 139
7. Berlin Biennale 114; 119–120
12 Ballads for Huguenot House 166

A

- A.C.A.D.E.M.Y. Learning from the Museum* 231
African Association 54
Agence France Presse 59
Aguirre, der Zorn Gottes 60
Aktionskunst 187
Allerstorfer, Julia 69; 83–84; 90–91; 103–104
A Lucky Day 65; 239–240
All that is Solid Melts into Air 63
Antagonism and Relational Aesthetics 198
Armaly, Fareed 178
Anthologie nègre 73
Archive House 164–165
Art Basel 131; 137; 165; 167
Artforum 154; 201
Art Hub Asia 98
Artificial Hells 200
Art in America 89
Asher, Michael 177
Association internationale africaine 126
Atelier Picha 98
art nègre 72–73
Austin, John 38
Avantgarde 10; 14; 27; 68; 72–74; 79; 96; 105; 115; 204; 208

B

- Bachmann-Medick, Doris 36–40
Baldessari, John 47; 86; 242
Baloji, Sammy 102–103
Barth, Johann Heinrich 31
Bataille Monument 200
Beech, Dave 210
Belting, Hans 28–29
Bennett, Tony 151–152; 178

- Bergen Kunsthall 180
Berger, Rony 46
Berliner Gewerbeausstellung 71
Between Worlds 92–93
Beuys, Joseph 190–191; 234
Biennale Africaine de la Photographie 99
Biennale of Sydney 28
Biennale Venedig 99
Biennalisierung 135
Bishop, Claire 31; 188–189; 198–204; 209; 219–222
Bismar, Djonga 109; 159; 216
Black Cinema House 166
Black Monks of Mississippi 165; 167
Blair, Tony 274
Boltanski, Luc 34
Botalatala, Emmanuel 119; 237
Bourriaud, Nicolas 196–199; 203–204
Brâncuși, Constantin 78
Brands, Janke 141
Braque, Georges 72
British Museum 70
Broodthaers, Marcel 177
Bruguera, Tania 228
Buchmann, Sabeth 179
Bulletin de la vie artistique 73
Bulloch, Angela 197
Buren, Daniel 86; 177
Busch, Werner 68

C

- Cabu, Francis 101
California Institute of the Arts (CalArts) 191
Câtedra Arte de Conducta 228
Cercle d'art des travailleurs de plantation congolaise (CATPC) 19; 47; 64; 106–110; 129–130; 133; 137; 141–147; 160; 173–174; 176; 184; 186; 206–207; 209–218; 220–223; 237–239; 241–241; 244–248

Centre Culturel Contemporain (CCC)
Tours 197
Centre Pompidou 28; 85
Cézanne, Paul 79
Deutsche, Rosalyn 115–116
Charlesworth, J.J. 9; 60–61; 63; 128; 139;
175; 181
Cheng, Joyce S. 74; 83
Chiapello, Ève 34
Chief Mark Unya 87
Cendrars, Blaise 73
Cragg Tony 87
Creative Nation 122
Critical Curriculum 47; 240–243
Critical Pedagogy 234–236; 240–241
Colard, Sandrine 99; 101; 112–113
Community-Based Art 189
Conrad, Joseph 57
*Conversation Pieces. Community and Conver-
sation in Modern Art* 202
Copenhagen Free University 227
Courbet, Gustave 79
Cultural Turns 35–37; 40–41
Culture Class 122
Culture in Action 193; 213–214
Culture Wars 190
Curating and Educational Turn 226

D
Das Ende der Kunstgeschichte 28
Das Kunstfeld 13; 131
Debord, Guy 190
de Las Casas, Bartolomé 53
Delacroix, Eugène 79
Delegated Performance 219–222
Deliss, Clémentine 159
Demos, T.J. 10; 58–60; 62; 67; 109; 119;
128; 139; 174–175; 181; 237; 239
Der globale White Cube 156
Der große Preis 132
Der neue Geist des Kapitalismus 33
Der unwissende Lehrmeister 233–234
de Sepúlveda, Juan Ginés 53
de Saussure, Ferdinand 36
de Vlaminck, Maurice 72
Dialogical Art 189; 202; 204
Die Verdammten der Erde 39
Die weiße Ausstellungswand 152
Dijkman, Marjolijn 101–102
Dion, Marc 178; 193
Documenta 11 200; 228–229

Documenta 13 166
Dorchester Art+Housing Collaborative 167
Dorchester Projects 166–168; 170–171
Downey, Anthony 141
Dresdner, Albert 26
Dr. Wax 166
Dumas, Marlene 159

E

Educational Turn 223–224; 226; 228;
233–234; 236
Eichhorn, Maria 178
Ekeberg, Jonas 180
ElDahab, Mai Abu 229–230
Eliasson, Olafur 159
El Greco 79
Efiainbello 87
Ekeba, Michel 47; 142; 211; 241
Emedem, Nathan 87
Enwezor, Okwui 92–95; 200; 228
Episode I 138
Episode III: Enjoy Poverty 7; 47; 57; 138–139
Erste Deutsche Kolonialausstellung 71
Experimental Communities 189
Expressionismus

F

Fanon, Frantz 39
Feldhoff, Silke 209–210
Fend, Peter 178
Feronia Inc. 45–46; 140; 215; 241
Fetisch 80; 157; 206
Fête nègre 73
FIELD: A Journal of Socially Engaged Art
Criticism 201
Filipovic, Elena 155–156
Finkelpearl, Tom 190–191; 193
Fluxus 187
Fischer-Katter, Anke 51; 62
Fiktion Kongo 70
Fitzcarraldo 60
Florida, Richard 120–124; 140; 237–238;
244
Foster, Hal 78–80; 222
Fraser, Andrea 134; 178
Freire, Paulo 190–191; 235–236; 240
*Future Genealogies, Tales From The Equato-
rial Line* 97; 99

G

Gadamer, Hans-Georg 24

Gahtgens, Thomas W. 150; 299
 Gates, Theaster 160–173
 Gau, Sönke 178–180
 Galerie 303 197
 Galerie d'Art Contemporain Dialogues 101
 Galerie Fons Welters 138
 Galerie KOW 65; 138, 238
 Gasworks 98
 Gauguin, Paul 78
 Gbaguidi, Pélégie 101
 Geertz, Clifford 37
 Gehry, Frank O. 157
 Gendel Ryan, Cara 115
Gentrification Program 114
 Gentrifizierung 9–10; 17; 20–21; 64; 106,
 114–124; 128–129; 147–148; 170; 183;
 211
 Germer, Stefan 31; 34
 Gikandi, Simon 79–82
 Giroux, Henry A. 224; 236; 242
 Glaeser, Edward 122
global aCtIVISm 62
 Global Art History 83
 Gogarty, Lorne Abse 170
 Goodwin, Philip L. 154
 Goya, Francisco 79
 Graham, Dan 47; 242
 Grasskamp, Walter 68; 152
 Graw, Isabelle 31; 132–133; 137; 176–178,
 247
 Greenberg, Clement 32
 Green, Renée 178
 Grennan, Simon & Christopher Sperandio
 193–194
 Guggenheim Museum 28; 157
 Guiffrey, Jan 74
 Gupta, Kavi 165
 Guyer, Nanina 69–70; 73

H

Haacke, Hans 86; 177
 Halle de l'Etoile 101
 Hall, Stuart 49–51; 53–54; 83; 113; 246
 Hangar Gallery 98
 Happening 188
 Harvey, David 123
Heart of Darkness 57
 Heise, Henriette 227
 Hellio, Eléonore 47; 142; 211; 218;
 241–243
 Heymann, Emile 72

Himmelheber, Hans 70–71
 Hirschhorn, Thomas 189; 199–200; 202;
 204
 Holm, Andrej 117–118, 124
How My Grandfather Survived 108
 Huileries du Congo Belge (HCB) 125; 127
 Hyde Park Art Center 162

I

Iconic/Pictorial Turn 40
Image en puissance 99
Im Kopf nur Schokolade 8
 Impressionismus 68
Include me out! 210
 Institut des Beaux-Arts de Lubumbashi 100
 Institute of Contemporary Art Boston 191
 Institutionskritik 175–182; 226
Interpretive Turn 37–38

J

Jacob, Mary Jane 193; 208
 Jakobsen, Jakob 227
 Jugendstil 153
 Juneja, Monica 104

K

Kane Kwei 87
 Kapoor, Anish 158
 Kaprow, Allan 191
 KASK – School of Arts Gent 141; 223
 Kasongo Dibwe, Justice 101
 Keatings, Paul 122
 Keller, Sean 18; 173
 Kester, Grant 201–204
 Kiefer, Anselm 86
 Kinski, Klaus 60
 Klee, Paul 78
 Klimt, Gustav 153
 Knapp, James F. 77
 Knorr Cetina, Karin 132
 Koch, Alexander 65–66; 175
Kolwezi 102–103
 Kongo Astronauts 47
 König Leopold II 125–126
 Konzeptkunst 177; 242
 Kravagna, Christian 67; 75; 78; 81–82;
 104; 195
 Krieger, Verena 24–25; 28–29; 31; 33
 Kruger, Barbara 86
 Kuhn, Thomas S. 37
 Kunstakademie Düsseldorf 234

Kunstbiennalen 97; 188
Künstlerische Existenz zwischen Kunst und Migration(en) 144
Kunst und Kapital 131; 136
Kunst und Wirklichkeit heute 14
 Kunstverein München 180
 Kunst-Werke Berlin 28; 119; 238
 Kwon, Miwon 194–195; 213–214; 217–218; 227

L

La Biala de la Habana 28
 Laclau, Ernesto 199
 Lacy, Suzanne 191–193
 Lady Lever Art Gallery 158; 208
 Lang, Johannes 14
Learning from Plants (Artemisia Afra) 103
 Lebas, Thomas 109
 Le Consortium Dijon 197
 Lee Podesva, Kristina 223; 227
Les Demoiselles d'Avignon 74–76
 Lever, James 125–127
 Lever, William 125–127; 140; 158; 208
 Lind, Maria 189; 194–195; 231
Linguistic Turn 36–37
 Lippard, Lucie 33; 192
 Listening House 166
 Littoral Art 189
 Louvre 71; 74; 150–151
 Lowe, Rick 164; 170
 Lubondo, Gosette 101
 Lubumbashi Biennale 97; 105–106; 110–113
 Lusanga International Research Centre for Art and Economic Inequality (LIRCAEI) 142; 147

M

Mabialas, Jérémie 109
 Mader, Rachel 15
Magiciens de la terre 84; 88–90; 92–93; 105; 107–108
 Magnin, André 85
 Mahama, Ibrahim 101
 Manet, Édouard 79
 Mangano-Ovalle, Inigo 193
 Manifesta 28
Manifesta 6 School 229–231
Mapping the Terrain 192–193
 Market Photo Workshop 98
 Martinez, Daniel Joseph 194

Martin, Jean-Hubert 84–87
 Maison Wallonie-Bruxelles 101
 Matisse, Henri 67; 72
 McCarthy, Paul 46
 McGraw, Hesse 169
 Meessen, Vincent 101
 Mehring, Christine 173
 Michelkevič, Lina 225
 Mingiedi, Mega 47; 211; 238; 241
 Minimal Art 173; 187
 Mockbee, Samuel 160; 164
 Moderne 23–24; 31; 49; 68; 74; 79–83; 99–100; 104; 112–113; 130; 149; 154–156; 159
 Modernismus 81; 92; 95; 104; 155
 modernistische Kunst 30; 78; 222
 Möntmann, Nina 120; 195; 237
 Mouffe, Chantal 199
 Müller, Christian Philipp 178
Multiple Transmissions: Art in the Afropolitan Age 101
 Mumbanza, Jérôme 119; 237
 Musasa 103
 Musée ethnographique des missions scientifiques 72
 Musée permanent des colonies 71
 Museum für Völkerkunde 71
 Museum Ludwig Köln 208
 Museum of Contemporary Art Chicago 165; 193
 Museum of Modern Art MoMA 77; 88; 154; 190
 Museum of Modern Art Warschau 143

N

Nachtigal, Gustav 71
 Nada Art Fair 165
 National Museum of Lubumbashi 101
 Naumann, Bruce 47
 New Cultural Politics of Difference 95–96
 New Genre Public Art 187; 189; 191–195; 200; 202; 204; 208; 226
 New Institutionalism 180
 Ngongo, René 119; 142; 211; 241; 245
 Ngudikienda, Armand 216
 Njami, Simon 99
Notes for an Art School 230
Nouveau Larousse illustré 76

O

Oberhofer, Michaela 70

October 31; 222
 O'Doherty, Brian 154–155
 Ogboh, Emeka 101
 Oguibe, Olu 92
 Office for Contemporary Art Norway 180
 Office for Metropolitan Architecture OMA
 48; 147
 Olbrich, Joseph Maria 153
 Onejoon, Che 101
 O'Neill, Paul 226
One Place after Another 213
 Opening Seminar 120; 142; 223, 238
Orientalism 77
 Orlow, Uriel 101–103

P

Pädagogik der Unterdrückten 235
 Palais de Tokyo 85; 180
 Palais du Trocadéro 72; 75
 Parreno, Philippe 197
 Paudrat, Jean-Louis 72–73; 75
 Pende 67
Performative Turn 38
 Picasso, Pablo 67; 72–76; 78–80
Picasso, Africa, and the Schemata of Difference 79
 Picha 98; 102
 Pilar Delahante Matienzo, Susana 101
Plate Convergence 162–163
 Platform Garanti Contemporary Art Center Istanbul 180
Poisonous Miracle 109
 Polke, Sigmar 86
Postcolonial Turn 39
 Postmoderne 92–94; 104
 Post-Plantagen-System 48; 203; 208; 213; 244; 248
 Prairie Avenue Bookshop 164
Première Exposition d'Art Nègre et d'Art Océanien 73
Primitivism and the Modern 77
Primitivism in 20th Century Art 77
 Primitivismus 76–78; 81–82
 Project Row Houses 164; 166; 170
 Pype, Katrien 120; 239

R

Rancière, Jacques 233–236
 Ratton, Charles 70
 Raw Material Company 98
 Rebentisch, Juliane 14–15; 30; 188

Rebuild Foundation 166–167
Reflexive Turn 39
 Reichert, Kolja 3; 9; 46
 Relational Art 187; 195–199; 204
Rencontres de Bamako 99
 Richter, Dorothee 150; 153
 Rogoff, Irit 231–233; 238
 Rohlfs, Gerhard 71
 Romain-Desfossés, Pierre 100
 Rooseum Malmö 180
 Rosler, Martha 122–123; 213
 Ross, Andrew 122–123
 Ruangrupa Collective 101
Rural Studio Program 160

S

Said, Edward Wadie 67; 77
 Salon de Paris 25; 149
 Sarr, Felwine 44
 Scanlan, Josephe 193
 Schapiro, Meyer 32
 Schmidt-Linsenhoff, Viktoria 91–92
 Schneemann, Peter 26
 Schnurr, Ansgar 130; 144–145
 Schultheis, Franz 131–134
 Schweinfurth, Georg 71
 SculptureCenter New York 119; 146; 239; 244
Sculptures nègres 73
 Sehgal, Tino 159
 Sekula, Allan 59
 Serra, Richard 214
 Sharjah Art Foundation 98
Shoe Shine Stands and other archetypal structures of Blackness 165
 Sierra, Santiago 199–200; 202; 204
 Situationisten 191
 Skulptur Projekte Münster 28
 Sloane, Hans 70
 Smithson, Robert 178; 214
 Socially Engaged Art 189; 201
Social Turn 219
 Solway, Diane 165–166
 Sontag, Susan 61
 Söntgen, Beate 24; 26; 32–35
 Soullou, Jacques 85
 Soziale Skulptur 191
Spatial Turn 40
Spiral Jetty 214
 Spoorri, Daniel 86–87
 Stanley, Henry Morton 126

Stedelijk Museum 62
 Steeds, Lucy 85–86; 88
 Stein, Gertrude 72–73
 Steinweg, Marcus 119
 Stephan, Felix 10; 114
 Stone, Edward Durell 154
 Surrogate Native Informants 80

T

Tamasala, Cedrick 108; 216
 Tate Gallery 208
 Tate Modern 28; 62; 158; 208
Temple Exercises 165
The Art Collector 109; 147; 159
The Artist as Ethnographer? 222
 Théâtre des Champs-Élysées 73
The Birth of the Museum 151
The Collaborative Turn 189
The Fine Art of Gentrification 115
Them 220
The Matter of Critique 119; 223; 238
The New Yorker 160; 164; 170
The Rise of the Creative Class 120–121
The Social Turn 188
The Whisper, the Waves, the Wind 191
The White Cube as a Vector for Change 148
 Tiborea, Jana 130; 144–145
Tilted Arc 214
 Tiravanija, Rirkrit 178; 197
 Tulizo, Pamela 101
Turning 231
 Tuymans, Luc 159

U

Udé, Ike 92
 Unilever 45–46; 119; 125–127; 147; 158;
 208; 215; 237; 245
 Unilever Series 158; 208
Unitednationsplaza 231
 Universidad Distrital de Colombia 98
Untitled 1992 (free) 197

V

Valorisierungssystem 82; 108
 Van Abbemuseum Eindhoven 143; 208;
 232; 238; 242
 van Gogh, Vincent 79

Velázquez, Diego 79
 Vidokle, Anton 229–231
Visions of a Future 28
 Völkerschauen 71; 151
 Voss, Julia 32; 34

W

Waldvogel, Florian 229
 Walker Art Center Minneapolis 143
Webster's New International Dictionary 76
 Weiner, Lawrence 86
 Weizman, Eyal 120
 Weiwei, Ai 158
 Welchmann, John C. 177
 Welsch, Wolfgang 14
 West, Cornel 95–97
 Weyhe, Erhard 70
 WIELS Contemporary Art Centre Brüssel
 101
 Wilson, Fred 178
 Wilson, Mick 226
 Wilson, William Julius 162
 White Cube 20–21; 47–48; 87; 89; 101;
 106; 109; 147–149; 156–159; 167–168;
 182–183; 206–207; 209
White Cube 140; 148; 174; 186; 206; 209;
 218; 244; 247
 Whiteread, Rachel 158
Why Art Criticism? 34
 Wiener Secession 153

Y

Yabili Family Museum Lubumbashi 101
 Yamaguchi Institute 163
 Yamaguchi, Shoji 162–163
 Yenawine, Philip 190
 Young, Robert 39
 Young Stars Star Orchestra 103

Z

Ziemer, Gesa 12
 Ziherl, Vivian 9
 ZKM Karlsruhe 62
 Żmijewski, Artur 220
 Zukin, Sharon 118–119
 Zvavahera, Portia 101

Die Open-Access-Version dieser Veröffentlichung entstand mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



HSLU Hochschule
Luzern



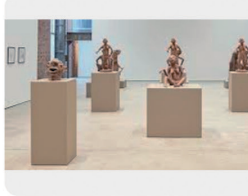
SculptureCenter
Cercle d'Art des Travailleurs de Pl...



catpc.org
CATPC



SculptureCenter
Cercle d'Art des Tr...



AF Artforum
Cercle d'Art des Travailleurs de P...



e-flux
Cercle d'Art des Travailleurs de Plantatio...



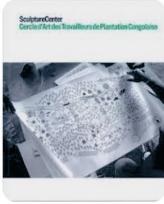
Noorderzon
CATPC - Cercle d'Art des Travailleurs...



Facebook
Cercle d'Art des Travailleurs de Plantatio...



Monopol Magazin
Renzo Martens und CATPC be...



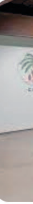
SculptureCenter
Cercle d'Art des Tr...



Contemporary And
CATPC - Cercle d'art des travaille...



Universes in Universe
Cercle d'Art des Travaille...



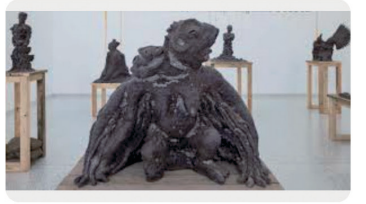
So
Cercle...



CATPC
CATPC — Work



AF Artforum
Cercle d'Art des Travailleurs de Plant...



Le Monde
A la Biennale de Venise, le pavillon des Pay...



Kunsthal Extra City
Kunsthal Extra City



Boekenbestellen.nl
Boek: CATPC - Gesch...



Facebook
Cercle d'Art des Travaille...



Galerie Fons Welters
CATPC - Cercle d'art...



Biblio.
CATPC



CATPC
CATPC — About



KASK & Conservatorium
CATPC: Cercle d'art des travailleurs de...



Art News
Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation ...



plantation ...



Facebook
Cercle d'Art des Trav...



Facebook
Cercle d'Art des Tr...



CATPC
CATPC — Accueil



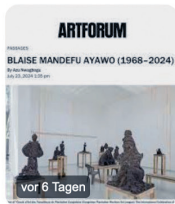
MOTTO DISTRIBUTU...
CATPC - Cercle d'...



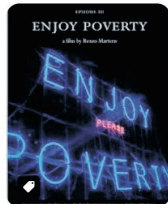
zoes.fr - WordPress.com
RDC / Collectif militant / cercle d'art de...



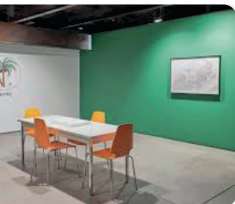
Biennale of Sydney
Cercle d'Art des Travailleurs de Plant...



Facebook
Cercle d'Art des Tra...



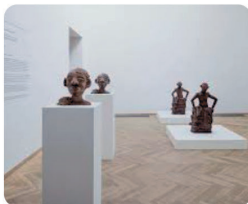
Human Activities ...
Episode III: Enjoy ...



SculptureCenter
Cercle d'Art des Travailleurs de Pl...



L'Art Rue
Cercle d'Art des Travailleurs de Pl...



Facebook
Cercle d'Art des Travailleurs d...



Art News
Chocolate Sculptures



Renzo Martens
Renzo Martens — SculptureCenter



elephant.art
Critical Consumption...



CATPC
CATPC — Expositions



Spotify
Cercle d'Art des Travaille...



com
Cercle d'Ar...



KASK & Conservatorium
CATPC: Cercle d'art des travailleurs de...



Biennale of Sydney
Cercle d'Art des Travailleurs de Plantatio...



Facebook
YESTERDAY, February 11...



Facebook
Cercle d'Art des Travail...



Artsy
Congolesse Plantation Workers Are Maki...



Stay In Groningen
CATPC - Cercle d'Art des Tr...



Facebook
Cercle d'Art des Travail...

