



INKLUSION NO RIZUMKA

Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus
und globaler Migration



Peter Weibel (Hg.)





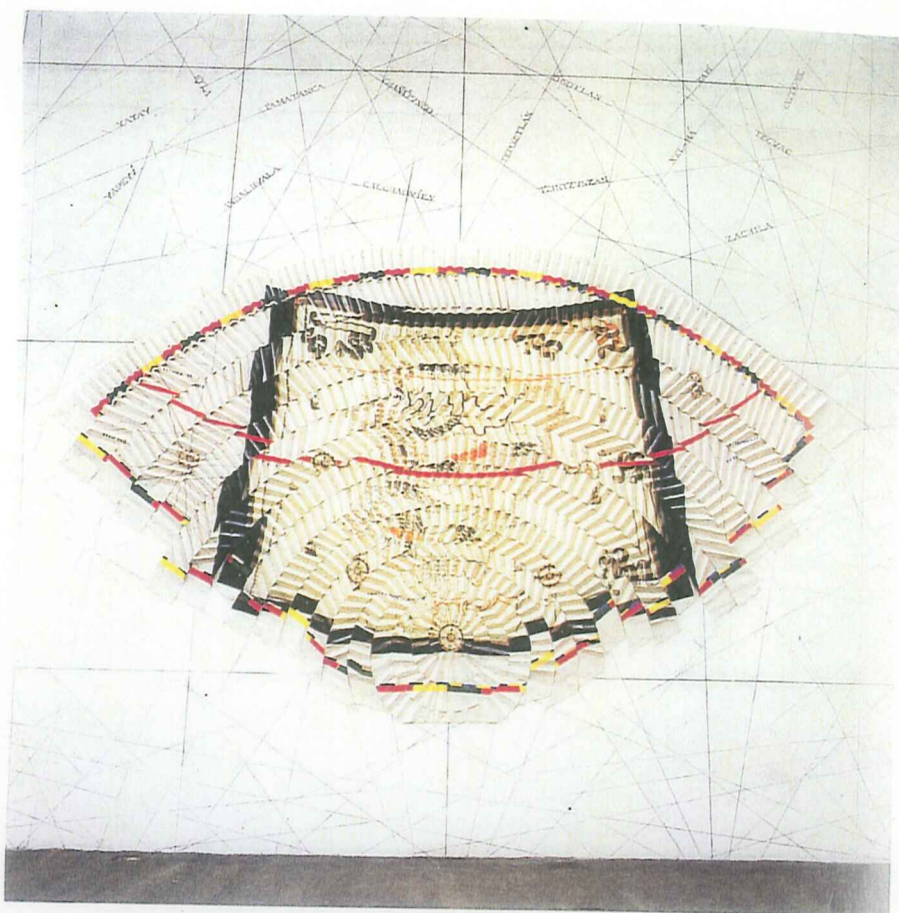
Remix und Remapping: Versuch einer neuen kulturellen Kartografie

Die Kultur der westlichen Welt ist auf Ausgrenzung aufgebaut. Vereinfachend könnte man sagen, „Weltkunst“ ist als „Westkunst“ und „Westkunst“ als „weiße Kunst“ definiert worden. Im Jahr 2000 wird die Hälfte der Weltbevölkerung asiatisch und die Mehrheit nicht-christlich sein. Die 20 größten Städte der Welt werden nicht in den USA und nicht in Europa liegen. 500 Jahre westlicher Hegemonie gehen zu Ende. Die Entkolonisierung der kulturellen Landkarte beginnt. Ein kultureller „Remix“ ist zu beobachten, der den kulturellen Kanon bzw. Konsens der „Westkunst“ in Frage stellt. Das macht ein „Remapping“ der kulturellen Kartografie im Sinne einer globalen Kultur und aus der Sicht einer postkolonialen Kritik notwendig. Die Probleme multi-kultureller und multi-ethnischer Gesellschaften werden auf ihren Kern, auf die Ökonomie der kolonialen Matrix, zurückgeführt. Das Katalogbuch zur Ausstellung *Inklusion : Exklusion*, mit einer Auswahl von 64 KünstlerInnen aus fünf Kontinenten, deren Kunst Kolonialismus und Migration thematisiert, zeigt einen neuen Atlas künstlerischer Praktiken, vergleichbar der Entdeckung eines neuen kulturellen Kontinents jenseits geopolitischer Grenzen und jenseits des „weißen Würfels“. Es enthält historisches Quellenmaterial, Primärtexte, theoretische Analysen, eine umfassende Bibliografie und eine reichhaltige KünstlerInnendokumentation.



3N E-7701-3955-0
1077-E NE
783770 139552

Penacho, 1993
Cibachrome, Öl auf gefalteter Leinwand, Stecknadeln
 Installation, „Inklusion : Exklusion“, Reininghaus, Graz, 1996
 Foto: Niklas Lackner
 Courtesy: Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Bild- und Tonarchiv, Graz



Miguel Angel Ríos

1943 in Catamarca / Argentinien geboren.

1965 Academie Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires / Argentinien.

1966-69 Professor of Art, National University of Tucuman, Tucuman / Argentinien.

1970-72 Professor of Art, School of Fine Arts, National University, Buenos Aires / Argentinien.

Lebt in New York.

Kunstleistungstätigkeit seit 1966.

Einzelausstellungen (Auswahl)

1997

„Iconos para una cultura popular“, Galeria O.M.R., Mexico City / Mexiko.

1995

John Weber Gallery, New York / USA.

1993

„Así en la tierra como en el cielo: A Survey of the Work of Miguel Angel Ríos, 1979-1993“, Museo de Arte Moderno, Mexico City / Mexiko. (Kat.) - Wanderausstellung.

John Weber Gallery, New York / USA.

1992

Museo de Arte Moderno, Buenos Aires / Argentinien. (Kat.)

Galeria Der Brucke, Buenos Aires / Argentinien. (Kat.)

Galeria Ramis Barquet, Monterrey / Mexiko. (Kat.)

„Repacking the Gulf War: The 'El juego y el dolor' Series“, Galeria de Arte Mexicano, Mexico City / Mexiko. (Kat.)
 John Weber Gallery, New York / USA.

1991

Vrej Baghoomian Gallery, New York / USA. (Kat.)

Cavin-Morris Gallery, New York / USA.

Gruppenausstellungen (Auswahl)

1997

„Sin Fronteras“, Museo Alejandro Otero, Caracas / Venezuela.

1996

„Under the Volcano“, Tepoztlan / Mexiko.

„The Second Biennial Barro de America“, Museo de Arte Contemporaneo de Caracas Sofia Amber, Caracas / Venezuela.
 Arco '96, Madrid / Spanien. (Kat.)

1995

„Dialogues de Paix“, Palais des Nations, Genéve / Schweiz. (Kat.)

„Transatlantica - The America - Europa Non Representativa“, Museo Alejandro Otero, Caracas / Venezuela.

„Mesotica - The American Non Representativa“, Museo de Arte y Diseño Contemporaneo, San José / Costa Rica.

„Alterando Historia - Alternando Historias“, Museo de Bellas Artes, Caracas / Venezuela.

1994

„Mapping“, The Museum of Modern Art, New York / USA.

John Weber Gallery, New York / USA.

„Neo?“, Galeria O.M.R., Mexico City / Mexiko.

„America Latina. Nuevas situaciones,

nuevos proyectos“, El Celarg, Caracas / Venezuela.

„Passengers“, Sleeth Gallery, West Virginia Wesleyan College, Buckhannon / USA.

„The Return of the Cadavre Exquis“, The Drawing Center, New York / USA.

1993

Museo Rufino Tamayo, Mexico City / Mexiko.

„7 Latin American Artists“, Annina Nosei Gallery, New York / USA.

1992

„Americas“, Expo 92, Pabellon de Andalucía, Monasterio de Santa Clara, Moguer / Spanien.

„I Bienal del Barro de America“, Museo Sofia Amber, Caracas / Venezuela.

„Uncommon Ground: Contemporary Latin American Art“, State University at New Paltz, New York / USA.

Museo de Monterrey, Monterrey / Mexiko.

NICAF Art International, Yokohama / Japan.

John Weber Gallery, New York / USA.

„Detour“, International House, New York / USA.

1991

„The New Latin American Artists“, Arnold Herstand Gallery, New York / USA.

„Reclaiming the Spirit“, Vrej

Baghoomian Gallery, New York / USA.

„The School of the South“, Huntington Art Gallery, The University of Texas, Austin / USA & Cen Sofia, Madrid / Spanien.

1990

Riva Yares Gallery, Scottsdale
 „Grids“, Vrej Baghoomian Gallery, New York / USA.

„The Grid: Organisation and Shahn Art Galleries, William College, Wayne / USA.

Literatur (Auswahl)

Driben, Lelia: „Mapas para un Géografía Visual“, *La Jornada*: 1997.

Amor, Mónica: „Dis-mapping Miguel Angel Ríos' Maps“, *TI* Nr. 34, Spring 1996.

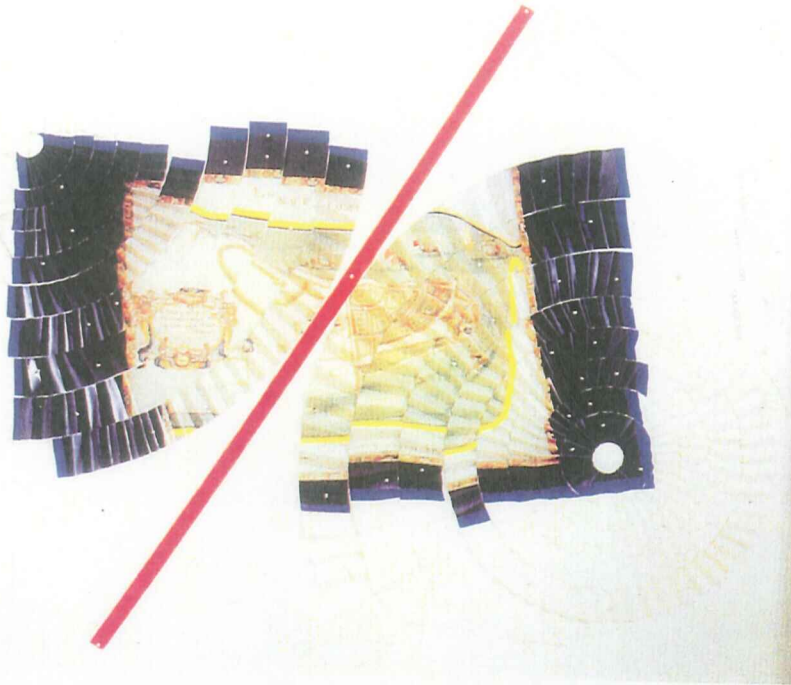
Harris, Susan: „Miguel Angel Ríos“, *press*, June 1995, S. 76.

Rubinstein, Raphael: „Radical Measures“, *Art Nexus*, April-June 1995, S. 76.
 Cameron, Dan: „Critical Edge Worth Watching?“, *Art & Architecture*, 1994, S. 62.

Basualdo, Carlos: „Miguel Ríos“, *Artforum*, Dec. 1992, S. 101.

Yau, John: „Una nueva perspectiva de Miguel Ríos“, *Der Bru Ediciones*, Buenos Aires, 1992

Rubinstein, Raphael: *Flash Art* June 1992, S. 147.

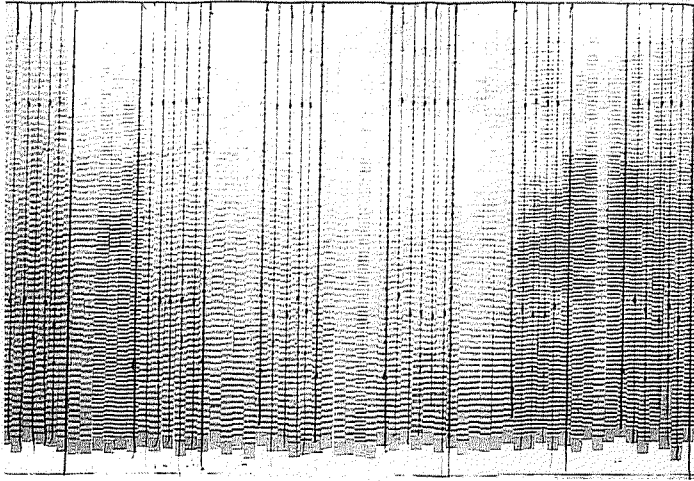


Not Water, Neither Sand, 1994
gefaltetes Cibachrome und Öl auf
gefaltetem Karton, Stecknadeln

Die Neu-Vermessung Amerikas: Die Landkarten von Miguel Angel Ríos

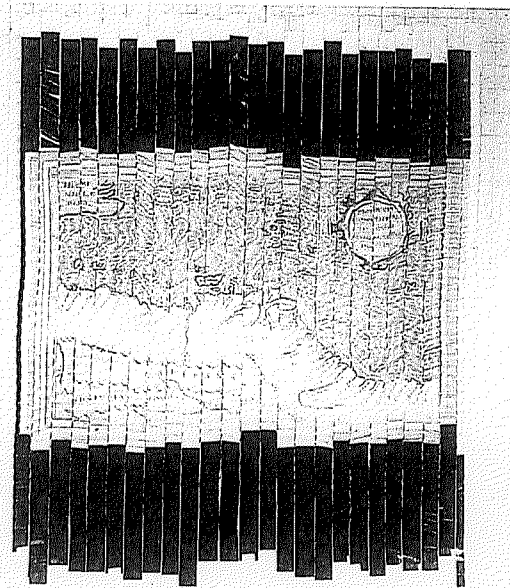
Die 500-Jahr-Feier der „Entdeckung“ Amerikas 1992 hat sicherlich eine der hitzigsten kulturellen Debatten unseres Jahrzehnts entfacht. Genau während dieses Jahres machte sich der argentinische Künstler Miguel Angel Ríos daran, ein hochgradig komplexes und ausgeklügeltes Kunstprojekt mit weitreichenden formalen und konzeptuellen Implikationen zu schaffen. Nachdem Ríos damit begonnen hatte, Landkarten aus der Kolonialzeit zu verwenden, ging er in seiner neuen Serie von Arbeiten dazu über, die Reibung zwischen künstlerischen und wissenschaftlichen Disziplinen zu erforschen. Gleichzeitig entstand damit eine scharfe Kritik an den ideologischen Implikationen der Kartografie. Bevor Ríos sich vollständig diesem Betätigungsfeld verschrieben hatte, widmete er sich auch der Einbindung von Quippu in seine Werke. Dabei handelt es sich um eine von präkolumbianischen Andenkulturen erfundene Methode, bei der mittels geknoteter Schnüre Erinnerungen oder Geschichten festgehalten und Berechnungen angestellt wurden. In seinem Stück *Untitled* (1993) kombinierte Ríos die Quippu-Technik mit westlichen Statistikmethoden, die aktuelle Daten vom amerikanischen Kontinent verarbeiteten. Somit brachte diese Arbeit zwei verschiedene Bedeutungssysteme auf einer mit einem Gitternetz überzogenen Oberfläche zusammen, wobei das Netz selbst als Bezugssystem im Hintergrund blieb und durch gefal-

tetes Segeltuch auf weniger systematische Art wiedergegeben wurde. Von da an fand Ríos Gefallen an der Möglichkeit, die Codes bestimmter semantischer Strukturen wie Tabellen oder Landkarten aufzubrechen und diesen Vorgang in eine künstlerische Praxis umzusetzen, die hohe formale und semantische Ansprüche stellt. *Striped America* aus dem Jahre 1992 kann als Versuch gewertet werden, der zu den komplexeren Dis-Kartierungen von 1993 und 1994 führte. Die Arbeit steht in Beziehung zu den Quippu-Arbeiten, da es die Vertikalität des gefalteten Tuchs beibehält, ein Prinzip, das zu einer Konstante in Ríos' Kunst werden sollte und das in dieser Arbeit besonders konsequent angewandt wurde, um die glatte Oberfläche der Karte zu ändern und sie systematisch zu fragmentieren. Hier ist das Gitter buchstäblich verschwunden, obwohl die Ausrichtung der Karte und die Vertikalität der Tuchfalten seine Präsenz immer noch andeuten. Tatsächlich ist das Gitternetz die Quintessenz modernistischer Struktur, nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft und der Vernunft. Das Gitter ermöglicht die Abstraktion des „Wirklichen“ auf einer zweidimensionalen Oberfläche, es ist das Tor, durch das die Natur in die Welt der Kultur, in den Bereich der Darstellung eintritt. In der Erstellung des Codes, auf dem die grafischen Darstellungen des Kontinents aufbauen, sind verschiedene bedeutungstragende Elemente enthalten, die auf der Logik des Kolonialismus beruhen. Diese Annahme führt in seinem Werk zu einem dekonstruktiven Vorgehen, bei dem die semantische Struktur der Kartografie durch die Sprache der Kunst verdrängt wird. Exemplarisch hierfür ist Ríos Arbeit *Plumed Crest* (1993): Ein



: A 500 Anos de la Conquista, 1992
Papier, Polyesterfaden, Stecknadeln

: Venezuela, 1993.
gefaltetes Farbfoto auf gefalteter Leinwand, Stecknadeln



ruheloser Ventilator, der sich von innen nach außen, von rechts nach links bewegt, ist um ein Zentrum herum aufgebaut, außerhalb dessen kein Territorium kartiert ist. Was immer die gebrochenen Umrisse, die in den Ventilator hineingezogen werden, bedeuten – die Gesamtheit der bildlichen Luftaufnahme verschwindet zugunsten einer dynamischen Fragmentierung der Oberfläche, auf der ein unregelmäßiges Ineinander von Linien die vertikal/horizontale Strenge des Gitternetzes als Grundlage der Kartierung ersetzt. Indem sie das Gitter als Grundwerkzeug zur Darstellung eines „wirklichen“ Geländes angreift und indem sie ein unleserliches Bild schafft, unterstreicht diese Arbeitsserie die Willkürlichkeit eines Prozesses, der auf einem konventionellen Code beruht, welcher aus kolonialen Interessen heraus entstanden ist.

Eine Veränderung der Form wird eine Veränderung der Bedeutung zur Folge haben. Eine Bedeutung, die im Sinne von Bakhtin immer ideologisch ist.¹ Ideologie bestimmt also den Hintergrund der symbolischen Darstellungen zur Legitimierung eines „gegebenen Herrschaftssystems“. Sie ist der Grund dafür, daß die hervorstechendsten Zeichen in kolonialen Landkarten mit militärischen, religiösen und kommerziellen Institutionen zu tun haben; oder dafür, daß manche Gebiete verkleinert werden, während andere größer dargestellt sind; und schließlich dafür, daß indianische Dörfer ausgelassen werden, während die Siedlungen der Kolonisten hervorgehoben sind.

Die absichtliche Betonung der Fragmentierung der Oberfläche in Werken wie *Plumed Crest* und *Untitled* (1994) versucht nicht nur, die Unversehrtheit des Bildes zu untergraben, und damit seine logische Verständlichkeit und kognitive Funktion, sondern auch den leichten Transport von Karten und Staffelei. Ríos Projekt operiert im Leerraum zwischen Landkarte und Kunstwerk, zwischen Kartografie und Kunst, zwischen Vernunft und Phan-

tasie. Meist wird dabei die Kritik kartografischer Methoden in eine künstlerische Praxis umgesetzt, in der die Zufälligkeit von Form und die Freuden der Manipulation von Materialien zelebriert werden. Ebenso wird aber auch eine zweischneidige Kritik zum Ausdruck gebracht, die an einigen der Prinzipien moderner Kunst rüttelt: an der Flachheit, Transportfähigkeit und Unmittelbarkeit.

Die Betonung liegt auf dem Apparat, der hinter der Erstellung der Landkarte steht, dessen entscheidendes Merkmal der einmalige Betrachterstandpunkt ist, das Zentrum, von dem aus der Rest der Welt kartografisch erfaßt wird. Werden die Betrachtungspunkte vervielfacht, so entsteht (im Zentrum der Arbeit) ein nicht-repräsentierbarer Raum, etwas, das sich jeder einmaligen oder korrekten Darstellung entzieht. Und genau das ist jene Zelebrierung von Zufälligkeit und Pluralität, von Individualität der „Äußerung“, die wir im Herzen dieser Arbeiten entdecken.

Wir können Ríos Arbeit als etwas sehen, das den Code verdrängt, das semantische Feld neu gestaltet und die Konventionen, auf denen koloniale Landkarten basierten, durch ein intimes Spiel mit künstlerischen Strukturen „dekonstruiert“. Es ist diese zweite (die künstlerische) Ebene der Konstruktion, basierend auf der Umkehrung kartografischer Konventionen, die eine Einschätzung der semantischen Veränderungen in Ríos Werk ermöglicht.

Die Verschiebungen, die Ríos Arbeit an der Gitterstruktur und am zentralen Betrachterstandpunkt vornimmt – beides grundlegende Strukturmerkmale der Karte – gehören zu jenen Aktionen, die Bakhtin mit „semantischer Neugestaltung“ bezeichnet. Demselben Projekt gehören auch weitere Gesten an; sie arbeiten mit einer Reihe von Methoden, die auf kolonialen Landkarten in der Darstellung von Kolonialgebieten ange-

wandt wurden.

Zur Kartierung neuer Landgebiete seitens des spanischen und portugiesischen Reichs gehörte die willkürliche Demarkation von Grenzen, welche bestehende Kulturen im Interesse imperialer Expansion auslöschte. Gleichzeitig bedeutete die Namensgebung auf dem „neuen“ Kontinent die Tilgung einheimischer Bezeichnungen. Einen exemplarischen Fall zeigt Craig Owens auf: „Als Amerigo Vespucci 1499 die nördliche Küste des Kontinents sichtet, der einmal seinen Namen tragen wird, entdeckt er Häuser auf Pfählen, die auf dem Wasser zu schwimmen oder von Bäumen zu hängen scheinen. Er fühlt sich dadurch an Venedig erinnert und benennt den Ort augenblicklich mit dem Namen Venezuela – Klein Venedig – wobei er den indianischen Namen auslöscht und statt dessen einen ordentlichen (d.h. spanischen) Namen einsetzt. 'Venezuela' ist damit eingebunden in ein System kultureller Assoziationen und Werte – Merkantilismus, Weltbürgertum, Christentum – das ihm vollständig fremd ist. Sein Name wird hinfort bezeugen, gleichzeitig aber auch überdecken, welche Gewalt in diesem – oder jedem – historischen Akt der Namensgebung impliziert ist.“² Der Name „Venezuela“ ist ein Eigenname, der zur Logik des europäischen Kolonialismus gehört, der seine Kolonien nach westlichen Standards beschreibt, klassifiziert und differenziert. Die Wirksamkeit von Worten und von „Eigennamen“ als Bedeutungsträger findet in der Wirksamkeit kartografischer Zeichen als Informationsträger ihre Entsprechung. Dank dem Code, der gesellschaftlich festgelegt wurde und der in den ersten Phasen der Kartenerstellung leicht auszumachen ist, in denen das Zeichen eine ikonografische Beziehung zu seinem Referenten einging, wird die kartografische Darstellung als transparent, objektiv, als wissenschaftlich wahrgenommen. Im Zentrum von Ríos Projekt steht der ständige Versuch, jene Polaritäten, die „Wirklichkeit“ als etwas Absolutes betrachten, aufzuheben. Seine Reihe von Landkarten soll in geschlossene Strukturen und bestehende Vorstellungen von Wahrnehmung eindringen. Wie die Kunst an sich, so sind auch sie nicht reduzierbar, sind anti-essentialistisch, das heißt, eingebettet in Zeit und Raum.

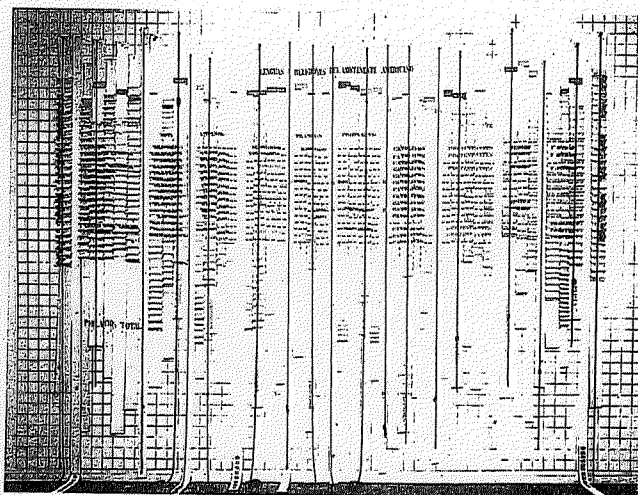
Mónica Amor

Dis-mapping America. Miguel Angel Ríos' Maps, in: Third Text, Nr. 34, Spring 1996. (Auszug)

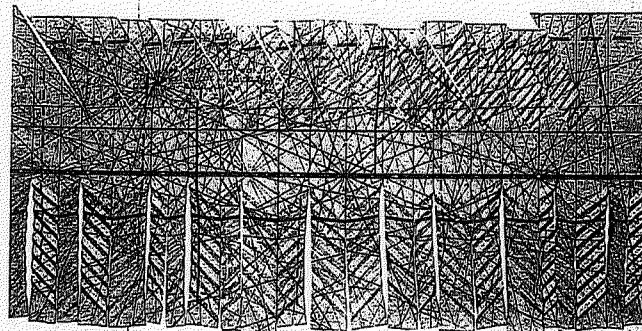
1. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London, 1984, S. 18.
2. Craig Owens, *Improper Names*, in: *Beyond Recognition. Power and Culture*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1992, S. 285f. Owens bezieht sich hier, wie am Titel erkennbar, auf Derridas Essay *The Battle of Proper Names*. Die Art von Gewalt, auf die Owens hier Bezug nimmt, wird von Derrida wie folgt erklärt: „Es gab tatsächlich eine erste Gewalt, die benannt werden kann... solcherart ist die ursprüngliche Gewalt der Sprache, die darin besteht, in Unterschieden festzulegen, zu klassifizieren, die direkte Anredeform aufzuheben. Das Einzigartige im System zu sehen, es dort festzuschreiben, das ist die Art des Schreibens...“, in: *Of Grammatology*, The John Hopkins Press, Baltimore - London 1976, S. 112.

In meiner Serie von Arbeiten, die auf Lateinamerika-Karten der Kolonisatoren basiert, schlüpfte ich in die Rolle des Kartografen, indem ich die rationale Logik des Kartenziehens nachahmte. Die Absicht bestand darin, den Raum der Karte neu darzustellen und ihn in ein funktionsgestörtes Modell von Verschiebungen und Eventualitäten zu verwandeln, wodurch ein hybrider ästhetischer Zustand geschaffen wird. Diese Metapher der Aneignung eines Instruments der Unterdrücker und seiner Umwandlung in ästhetisches Material basiert auf der Logik der Instruktion eines Modells und seiner Abänderung. Es steckt eine Metapher in der Windrose wie sie von den Kartografen bei der Erstellung von Landkarten verwendet wird. Sie ist ein konzeptuelles Zentrum, das nur in den Gedanken des Künstlers existiert, der die Karte erstellt. Wenn ich etwa den Zeiger auf die andere Seite verlege, mache ich eine Andeutung auf die Außenseite des Zentrums, auf das, was ich das periphere Zentrum nenne.

Miguel Ángel Ríos
New York, 1996



Untitled, 1993
Acryl auf Leinwand, Polyesterschnur, Kreidewandzeichnung



El despertar de las palabras, 1994
Kohle, Acryl auf gefaltetem Karton, Stecknadeln