



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„La Línea negra.
Die Rezeption Präkolumbischer Elemente in der
zeitgenössischen kolumbianischen Kunst“

Verfasserin

Magdalena Winkler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Juni 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. habil. Verena Krieger

1. Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung.....	1
1.1. Motivation: Einleitende Worte	1
1.2. Zielsetzung und Aufbau der Arbeit	2
1.3. Überblick über die Forschungslage	5
2. Das präkolumbische Kolumbien.....	11
2.1. Die Funktion der präkolumbischen Kunst	12
2.2. San Agustín und Tierradentro.....	15
2.3. Goldschmiedekunst	18
2.4. Keramikobjekte	22
3. Auf der Suche nach einer kulturellen Identität im 20.Jahrhundert	25
3.1. “Lateinamerika“ – ein problematischer Begriff.....	25
3.2. Der Arielismus	29
3.3. Die Antropofagia-Bewegung in Brasilien.....	31
3.4. Der mexikanische Muralismus.....	34
3.4.1. Exkurs: Primitivismus	36
3.5. Hybridität.....	38
4. Zeitgenössische Rezeption präkolumbischer Elemente in der Kunst ab den 70er Jahren	45
4.1. Nadín Ospina	45
4.1.1. Prägung einer kulturellen kolumbianischen Identität.....	48
4.1.2. Museum als Ort der Repräsentation	51
4.1.3. Der authentische Betrug	56
4.2. Antonio Grass.....	60
4.2.1. „Diseño Precolombino Colombiano – El círculo“ 1972.....	63
4.2.2. „Los Rostros del Pasado“ 1982	67

4.3 Olga de Amaral	74
4.3.1. Exkurs: Die Bedeutung der alten Technik des Webens	77
4.3.2. Einfluss der Architektur	79
4.3.3. Einbindung der Materialien Gold und Silber	81
5. Schlusswort.....	87
6. Bibliografie.....	91
7. Anhang:	
7.1. Abbildungsnachweis	99
7.2. Abbildungen.....	107
7.3. Abstract.....	131
7.4. Curriculum Vitae	133
7.5. Danksagung.....	135

1. Einleitung

1.1. Motivation: Einleitende Worte

Die Idee zu dieser Arbeit wurde während meines Südamerikaaufenthaltes 2007 im Rahmen einer Exkursion zum Thema „Der karibische Raum zwischen Integration und Revolution“ geboren. Diese Reise führte mich unter anderem nach Kolumbien, wo ich durch den Besuch von Lehrveranstaltungen an den beiden Universitäten in Bogotá, Universidad Nacional und Universidad de los Andes, mit der präkolumbischen Geschichte dieses Landes in Berührung kam. Ich bemerkte, dass Kolumbien auch Anderes zu bieten hat als negative Schlagzeilen in den Medien: die präkolumbische Vergangenheit, die daraus resultierende Vielfalt an künstlerischen Stilen und die unzähligen Nachkommen der damaligen präkolumbischen Völker, die die künstlerischen Techniken und Traditionen bis heute weiterführen, faszinierten mich. Dabei bleibt verwunderlich, dass das einstige sagenhafte Goldland *El Dorado*, das lange Zeit nach der spanischen Eroberung von vielen europäischen Expeditionen heimgesucht wurde, in den Medien einseitig als Land des *Narcotráfico*¹ dargestellt wird.

Begeistert von den präkolumbischen Kunstobjekten des Museo del Oro in Bogotá und von der bis heute anhaltenden ethnischen Diversität dieses Landes, begab ich mich auf die Suche nach Spuren des „Präkolumbischen“ in den Werken zeitgenössischer kolumbianischer KünstlerInnen. Ich lernte Lourdes Duran, Künstlerin und Professorin für Grafik an der Universidad del Magdalena in Santa Marta, kennen. Aus den zahlreichen Gesprächen mit ihr über die zeitgenössische Kunst in Kolumbien kristallisierte sich heraus, dass die Rezeption präkolumbischer Elemente und Aspekte schon seit Anfang des 20. Jahrhunderts als eine Suche nach einer eigenen Identität galt. Nach meiner Rückkehr aus Kolumbien, besuchte ich an der Universität Wien einige Lehrveranstaltungen zu Themen der Geschichte Lateinamerikas und zur indigenen Vielfalt dieses Kontinents. 2009 folgte eine weitere Reise nach Kolumbien. Dieses Mal, mit dem konkreten Vorhaben der Literaturrecherche und der Suche nach zeitgenössischen KünstlerInnen, deren Werke die bewusste Rezeption präkolumbischer Elemente aufweisen. Aus diesem Grund machte ich mich mit der kolumbianischen Kunstszene der beiden Städte Bogotá und Santa Marta vertraut. Es war schwieriger als

¹ dt. Übersetzung: Drogenhandel

ich gedacht hatte, zeitgenössische Beispiele für die bewusste Rezeption präkolumbischer Elemente als Mittel zur Auseinandersetzung mit der eigenen Identität zu finden. In Gesprächen mit verschiedenen KünstlerInnen stellte sich heraus, dass die meisten die präkolumbischen Elemente unbewusst in ihre Arbeiten einfließen lassen. Dennoch habe ich drei KünstlerInnen gefunden, deren Werk sich über einen längeren Zeitraum mit der bewussten Rezeption auseinandersetzen. Ich hatte das Glück, gegen Ende meines Aufenthaltes in Bogotá im Zuge einer kulturellen Kampagne, die Arbeiten eines der für die Diplomarbeit ausgewählten Künstler, Nadín Ospina, auf großen Bannern in den zentralen Stationen des Busses Transmilenio zu sehen. Unter dem Motto „Bilden wir unsere eigene Identität“ war jeweils ein Bild eines Kunstwerks mit einer kleinen erklärenden Notiz eines Kunstkritikers zu sehen. Dies stellte für mich einen Anstoß für die Auseinandersetzung mit dem Thema der Identitätsfindung in der kolumbianischen Öffentlichkeit dar, das meines Erachtens bis dato im heutigen Kolumbien vernachlässigt wurde. Dieser Moment stellte einen einschneidenden Moment in meiner Recherchearbeit dar und stärkte mich in meinem Vorhaben.

Zusammenfassend gesagt widmet sich die vorliegende Arbeit der präkolumbischen Rezeption in den Werken zeitgenössischer KünstlerInnen in Kolumbien. Am Beispiel von drei KünstlerInnen soll mit Hilfe dieser Rezeption die Suche nach einer eigenen kulturellen Identität nachgewiesen werden. Die Rezeption präkolumbischer Elemente äußert sich bei der künstlerischen Produktion dieser KünstlerInnen auf unterschiedliche Weise: in Form von präkolumbischer Skulpturen, in Form von grafischen Zeichen oder in der von Textilarbeiten.

1.2. Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Für den Titel meiner Arbeit verwende ich das Konzept der Indigenen *Kogi*: „La línea negra“. Dieses verkörpert in der Kosmovision der *Kogi* einen sakralen Ort, an dem zwei Welten aneinander treffen: die Welt der Lebewesen und die Welt der unsichtbaren Dinge. Um ein Gleichgewicht zwischen diesen beiden Welten und vor allem ein Gleichgewicht in der Natur gewährleisten zu können, müssen regelmäßig Opfergaben erbracht werden.²

² Diese Informationen beziehe ich aus dem künstlerischen Konzept des Performance Künstlers Oscar Leone Moyano. Er realisierte bereits einige Arbeiten, die sich mit der Kosmovision der Indigenen

In der vorliegenden Arbeit befasste ich mich mit der Rezeption präkolumbischer Elemente am Beispiel von drei zeitgenössischen kolumbianischen KünstlerInnen. Folgenden zentralen Fragen möchte ich in meiner Arbeit nachgehen: Inwieweit werden präkolumbische Elemente in der zeitgenössischen Kunst von KünstlerInnen in ihren Arbeiten aufgenommen und rezipiert? Worauf ist die Motivation begründet, sich mit der präkolumbischen Geschichte und mit den Indigenen Kulturen ihres Landes auseinanderzusetzen? Befinden sie sich auf der Suche nach einer eigenen kulturellen Identität?

Diese Arbeit besteht aus drei großen Teilen. Das erste Kapitel gibt eine kurze Einführung in das präkolumbische Kolumbien. In Hinblick auf meine Arbeit ist es wichtig sich mit der Funktion der präkolumbischen Kunst auseinander zu setzen, die einen großen Einfluss auf die künstlerische Produktion der präkolumbischen Völker hatte. Die künstlerische Produktion diente bei allen einerseits als Kommunikationssystem mit den anderen Völkern und andererseits als sakrale Ausdrucksform für die Anbetung ihrer Götter/-innen. Die große Vielfalt an präkolumbischen Kulturen stellt die Problematik dar, dass man bis heute nicht im Stande ist, eine genaue Unterteilung in homogene Kulturareale oder Stile zu treffen. Dennoch gibt es einige formale Gemeinsamkeiten und Unterschiede unter den unzähligen präkolumbischen Stilen, die sich aufgrund von beispielsweise der verschiedenartigen Flora und Fauna herausbildeten. Bei der heterogenen Kunstproduktion der präkolumbischen Völker möchte ich im Zuge dieses Kapitels auf die Architektur aus Stein, die Goldschmiedearbeiten und die Keramikherstellung genauer eingehen. Da jedes Kulturareal seinen Schwerpunkt in einer der vielen künstlerischen Ausdrucksformen hatte, werde ich in Hinblick auf die Architektur oder Steinmetzarbeit mein Augenmerk auf die beiden archäologischen Hauptzentren der präkolumbischen Steinmetzarbeit, *San Agustín* und *Tierradentro*, legen; bei der Goldschmiedekunst wird auf die unterschiedlichen Ausformungen in den Kulturarealen der *Tolima*, *Quimabaya*, *Tairona* und *Muisca* eingegangen werden; die Keramikherstellung soll vor allem hinsichtlich der figurativen Darstellungen und

Kolumbiens befassen. Eine dieser Arbeiten trägt den Titel „Dentroadentro“ und thematisiert diese Kosmovision „La línea negra“ der indigenen Gruppen der Sierra Nevada de Santa Marta (an der kolumbianischen Karibikküste). Verweis: <http://espaciosalternativos.org/espacios-alternativos-artistas/oscar-leone-moyano/trayectoria-oscar-leone/134-oscar-leone-moyano>

Masken, die eine gewisse Dualität verkörpern, untersucht werden. Überdies bilden diese drei künstlerischen Kategorien, in Hinblick auf die Arbeiten meiner drei KünstlerInnen, die Hauptinspirationsquelle für deren Rezeption.

Im zweiten Kapitel meiner Arbeit, möchte ich ein wenig ausholen und den Rückgriff auf die präkolumbische Kunst auf dem gesamten lateinamerikanischen Kontinent analysieren. Hierbei muss der Begriff „Lateinamerika“, der für eine ästhetisch-kulturelle Einheit steht, kritisch beleuchtet werden. Folgenden Fragen werde ich in diesem Kapitel nachgehen: Wann taucht das Präkolumbische allgemein in der lateinamerikanischen Kunst auf? In welchen künstlerischen Strömungen und in welchen Ländern manifestiert es sich? Aus welchem Grund haben sich die KünstlerInnen mit der eigenen Kultur auseinanderzusetzen begonnen? Handelt es sich hierbei um eine Identitätsfindung, soll etwas „Eigenes“ erschaffen werden? Anhand von vier zentralen modernen Strömungen dem Arielismus in Uruguay, dem Konstruktivismus in Uruguay, der Antropofagia-Bewegung in Brasilien und dem mexikanischen Muralismus möchte ich das Aufkommen des „Präkolumbischen“ in der Kunst und den Antrieb zum Bruch mit dem europäischen Kanon untersuchen. Als Antwort auf die vergangene koloniale Unterdrückung und den Vorwurf, nichtwestliche Kunst nachzuahmen, wird die künstlerische Strategie der Aneignung und Einverleibung geboren. Somit kann etwas „Eigenes“ geschaffen werden, indem man die internationalen Einflüsse aufgreift und verwertet. Ein weiteres wichtiges Konzept in Hinblick auf die Herausbildung einer eigenen Kunst und einer eigenen kulturellen Identität, ist die Hybridität. Da lateinamerikanische Länder einer ständig veränderbaren Hybridisierung ausgesetzt sind, stellt dieses Konzept eine neue Strategie, die Kultur auf dem lateinamerikanischen Kontinent zu erfassen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit der Rezeption präkolumbischer Elemente in der zeitgenössischen Kunst in Kolumbien. Hier soll anhand von Werkanalysen der drei KünstlerInnen Nadín Ospina, Antonio Grass und Olga de Amaral, dem präkolumbischen Einfluss und der Suche nach einer kolumbianischen Identität nachgegangen werden. Die ausgewählten KünstlerInnen gehören jedoch zu den wenigen kolumbianischen KünstlerInnen der Kunst ab den 70er Jahren, die sich bewusst die Rezeption präkolumbischer Elemente in ihren Arbeiten zum Thema gemacht haben. Ich habe mich für diese drei KünstlerInnen entschieden, da sie sich alle

über einen längeren Zeitraum mit der präkolumbischen Vergangenheit ihres Landes auseinandergesetzt haben und ihre Erkenntnisse und Beobachtungen, mittels unterschiedlicher Zugänge, in ihr Werk haben einfließen lassen. Alle drei variieren in der Arbeitstechnik, der Materialwahl und ihrem künstlerischen Zugang. Sie greifen die präkolumbischen Elemente bewusst auf und setzen sich dadurch mit der kulturellen Identität ihres Landes auseinander. Nadín Ospina nimmt sich der präkolumbischen Skulptur an. Durch die Verwendung der hybriden Form innerhalb seiner Skulpturen, wird ihm eine konzeptuelle Hinterfragung von Authentizität ermöglicht. Antonio Grass wählt hingegen einen grafischen Zugang. Dokumentarisch werden einzelne präkolumbische Elemente, die Veränderungen und der Interpretation des Künstlers unterliegen, ästhetisch angeordnet. Olga de Amaral bedient sich in ihrem Werk der Technik des künstlerischen Webens. Ihr hybrides Werk - die „gewebten Skulpturen“ - vereinen viele unterschiedliche Einflüsse wie z.B. präkolumbische Einflüsse, die aus der Architektur oder Mythologie entnommen werden.

1.3. Überblick über den Forschungsstand

Mit dem Ziel der genauen Analyse der künstlerischen Produktion verschiedener präkolumbischer Stile, wurde unter der Leitung von Eugenio Barney-Cabrera 1975 die Zeitschrift unter dem Titel „Historia del Arte Colombiano“ herausgebracht. Zu jedem Kulturareal wurden Texte verfasst, in denen die verschiedenen künstlerischen Erzeugnisse in den Bereichen Architektur, Skulptur, Goldschmiedearbeit, Schmuck oder Keramik analysiert werden.

Ein einführendes Werk über die präkolumbische Zeit in Kolumbien, stellt Gerardo Reichel-Dolmatoffs 1998 publiziertes „Colombia indígena“ dar. Der Anthropologe Gerardo Reichel-Dolmatoff gehörte 1940 zu den Ersten, die Forschungen in Hinblick auf die Indigene Vielfalt in Kolumbien, mit Schwerpunkt auf die Region der Sierra Nevada de Santa Marta an der kolumbianischen Karibikküste, leiteten. Einerseits gibt „Colombia indígena“ einen Einblick in das vorspanische Kolumbien (vor der spanischen Conquista, 1502). Andererseits thematisiert es die Problematik der ersten Unterteilung Kolumbiens in geografische und kulturelle Regionen im 19. Jahrhundert durch die spanischen Konquistadoren. Reichel-Dolmatoff geht in seinem Werk auf die unterschiedlichen Entwicklungsstadien der präkolumbischen Völker ein und

beantwortet diesbezüglich folgende Fragen: Wie organisierten sich die heterogenen Völker organisierten? Wie lebten sie? Welche künstlerischen Ausdrucksformen besaßen sie? Desweiteren weist er anhand von chronologischen Studien der präkolumbischen Kunstobjekte (Steinmetzarbeiten, Keramikobjekte, Goldschmiedekunst) auf die große Vielfalt präkolumbischer Indigener Gruppen und deren unterschiedliche künstlerischen Ausformungen hin. Er bezieht sich auf folgende Unterteilung in verschiedene Kulturareale: *San Agustín, Tierradentro, Quimbaya, Sinú, Calima, Tumaco, Tamalameque, Cauca, Tairona, Muisca*.

Eine Analyse der Entwicklung Indigener Kulturen in Nord-, Meso-, Zentral- und Südamerika liefert uns 1999 Cesar Sondereggers „Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas“. Für jedes dieser kulturellen Gebiete setzt er anhand von archäologischen Daten und ethnischen bzw. kulturellen Aspekten eine chronologische Ordnung fest. In Bezug auf Kolumbien, das sich im südamerikanischen Gebiet befindet, bezieht er sich auf folgende Kulturareale: die beiden archäologischen Hauptzentren *San Agustín und Tierradentro* sowie die Regionen *Calima, Tolima, Muisca, Tairona, Sinú, Quimbaya, Cauca, Nariño, Tumaco*. Zu jeder dieser aufgezählten kulturellen Regionen finden wir eine kurze Einführung über die geografischen Gegebenheiten und die künstlerische Herstellung der jeweiligen Region. Darüber hinaus wird auf die Charakteristiken jedes Kulturareals eingegangen und durch konkrete visuelle Beispiele künstlerischer Erzeugnisse für eine Veranschaulichung dieser Ausführungen gesorgt.

Santiago Londoño Vélez stellt in seinem Katalog „Arte colombiano: 3.500 años de historia“ 2001 mit Hilfe der Colección Banco de la Republica ein chronologisches Panorama zusammen, welches von der präkolumbischen Kunst bis hin zu der kolumbianischen Kunst des 19. Jahrhunderts reicht. In dem Teil über die präkolumbische Kunst des vorspanischen Kolumbiens spricht er, in Hinblick auf die Problematik der Unterteilung in verschiedene Kulturen, nicht von Kulturen, sondern von Stilen. Denn aus jeder geografischen Region oder „Kultur“ gehen mehrere Stile hervor, die zwar in ihrer künstlerischen Produktion einige regionale Gemeinsamkeiten aufweisen, jedoch unterschiedliche künstlerische Ausformungen entwickelt haben. Da dieses Werk in Zusammenarbeit mit dem Museo del Oro (Banco de la Republica) entstanden ist, greift Londoño Vélez die archäologische Benennung der heterogenen

Kulturareale aus der Sammlung des Museo del Oro auf. Von folgenden Regionen ist die Rede: *Calima, Tumaco, San Agustín, Quimbaya, Zenú, Tairona, Muisca, Tierradentro, Malanga, Tolima* und *Nariño*. In Bezug auf meine Arbeit war dieses Werk in Hinblick auf die Ausführungen über die geometrischen und figurativen Formen, die in allen präkolumbischen Stilen vorkommen, jedoch in ihrer künstlerischen Ausformung variieren, von Bedeutung.

Der Aufsatz „El lenguaje simbólico de las formas precolombinas“ von Luz Helena Ballestas Rincón, der 2001 in dem Sammelband „Boletín cultural y bibliográfico“ erschienen ist, zeigt einen neuartigen Zugang anhand der Analyse der präkolumbischen Formen. Sie versucht die Bedeutung jeder Form für den präkolumbischen Menschen zu beleuchten und somit die mythologische und magische Funktion dieser Formen zu ergründen.

Für den zweiten Teil meiner Arbeit dienten mir zum einen das 1992 herausgebrachte Werk „Artistas Latinoamericanos del siglo XX“ von Waldo Rasmussen und zum anderen das 1996 erschienene „Latin American in the Twentieth Century“ von Edward J. Sullivan als Überblickswerke über die Kunst des 20. Jahrhunderts. Beide Autoren stellen ein Panorama der wichtigsten künstlerischen Strömungen und deren Effekte auf die Herausbildung einer kulturellen Identität dar. Mit einem Unterschied, Edward J. Sullivan geht darüber hinaus auf die Auswirkungen dieser kulturellen Bewegungen auf die kolumbianische Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein und beschreibt in weiterer Folge die daraus resultierenden kolumbianischen Kunstströmungen.

In Hinblick auf die Analyse der Werke zeitgenössischer KünstlerInnen und ihrer Auseinandersetzung mit der Herausbildung einer eigenen kulturellen Identität ist das Konzept der Hybridität, das aus dem postkolonialen Diskurs hervorgeht, von großer Wichtigkeit. Einer der wichtigsten Beiträge dazu ist Homi K. Bhabhas 1994 erschienenen „The Location of Culture“. Er thematisiert den seitens der westlichen Kunst entstandenen Vorwurf der Nachahmung und sieht in der Strategie der Kolonisierten eine Kunst zu kreieren, die weder ganz den Einflüssen der Kolonialherren zu entsprechen vermag, noch sich dieser komplett abwendet.³ Unter postkolonialen Diskurs ist der „unabgeschlossene Prozess der kulturellen Dekolonialisierung

³ Bhabha, Homi K., The location of culture, 1994, S.246.

gemeint“.⁴ Der Nichtwesten (ehemalige Kolonien) nimmt ebenfalls an der politischen, theoretischen und künstlerischen Diskussion über das Verhältnis zwischen dem Nichtwesten und dem Westen teil. Die Strategie der Aneignung wird dem Vorwurf der Imitation entgegengestellt, damit eine eigene Kunst entstehen kann. Gerardo Mosquera ist ein wichtiger Analytiker des postkolonialen Erbes in Lateinamerika. In seinem Aufsatz „Das Marco-Polo-Syndrom“ 1995 kritisiert er den Nichtwesten dafür, dass er die eigene Kultur noch immer mit den Augen des westlichen akademischen Diskurses diskutieren würde. Das Konzept der Hybridität sieht er als Möglichkeit für die künstlerische Arbeit, die eigene nichtwestliche Identität aufzuwerten.⁵

Der 2007 im Rahmen eines Symposiums des Wiener Instituts für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit herausgebrachte Sammelband „Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst“, beinhaltet einige Aufsätze, die sich mit der Herausbildung kultureller Strategien, wie beispielsweise dem Konzept der Hybridität, und einer lateinamerikanischen Identität in der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzen.

Zum dritten Teil meiner Arbeit möchte ich anmerken, dass es zu den drei ausgewählten KünstlerInnen wenig bis kaum Literatur über ihre Arbeiten zu finden gibt. Als Grundlage für meine Arbeit dienten mir hauptsächlich Texte aus Ausstellungskatalogen und Kunstzeitschriften. Über das Werk und die damit verbundene bewusste Identitätssuche von Nadín Ospina schreibt beispielsweise Carolina Ponce de León in ihrem Aufsatz „Precolombino posmoderno“, der unter anderem in der kolumbianischen Kunstzeitschrift „Mundo“ erschienen ist. Sie thematisiert einerseits seine starke Tendenz zur Strategie der Aneignung und Wiederverwertung und andererseits durch den Einsatz seiner hybriden Skulpturen (präkolumbische Skulptur mit Mickey Mouse – Kopf) in Form von einer installativen Schau seine Kritik am Museum als Ort der Repräsentation. Eduardo Pérez Soler befasst sich in seinem Aufsatz „Un icono de la era poscolonial“ mit Nadín Ospinas Arbeiten in Hinblick auf den Versuch, mit Hilfe seiner hybrid geformten Skulpturen (vergangenes Präkolumbisches vermischt mit gegenwärtigen Symbolen) die kulturelle Diversität Kolumbiens neu aufzuwerten.

⁴Pfisterer, Ulrich, Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, 2005, S.78.

Zu dem Künstler Antonio Grass dienten mir ausschließlich seine beiden Werke „Diseño Precolombino Colombiano – El círculo“ und „Los Rostros del Pasado“ als Quellen.

Über das Leben und Werk meiner dritten Künstlerin wurde 2000 ein Katalog mit dem Titel „Olga de Amaral: El manto de la memoria“ herausgebracht. Hier befinden sich Texte verschiedener Autoren, die allesamt Beiträge über ihre Textilkunst und den starken Einbezug präkolumbischer Materialien und Elemente verfassten.

2. Das präkolumbische Kolumbien

Die heutige kulturelle Diversität in Kolumbien geht aus der, des damaligen vorspanischen Kolumbiens hervor. Lange vor der Eroberung der Spanier 1502 gab es viele indigene Hochkulturen, die durch die geografische Vielfalt des Landes eine blühende Entwicklung ihrer indigenen Gesellschaften erlebten. Im Laufe des 19. Jahrhunderts begann man in Europa die „Kuriositäten“ der präkolumbischen Völker bildlich darzustellen und zu sammeln. Die Faszination für das Exotische war zwischen der Verachtung der Indigenen Völker einerseits und der Bewunderung für die Schönheit ihrer Kunstwerke andererseits angesiedelt.⁶

Im 19. Jahrhundert wurde von den spanischen Konquistadoren eine erste Unterteilung in unterschiedliche geografische kulturelle Regionen festgelegt. Dies erfolgte, indem man sozialpolitische Grenzen zog und aufgrund der repräsentativen Kunstobjekte regionalbedingt die einzelnen Stile festlegte, da damals davon ausgegangen wurde, dass in jeder dieser Regionen eine einzelne Kultur angesiedelt war.⁷ Anhand der genauen Beobachtung der Objekte und von häufig vorkommenden stilistischen Charakterzügen geleitet, wurden diese Stile als „Kulturen“ bezeichnet. Diese Vorstellungen homogener Kulturen, die nicht mit den andauernden komplexen kulturellen Entwicklungsprozessen in jeder einzelnen Region korrespondierten, wurden mit dem Aufkommen der anthropologischen Forschungen erstmals in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts neu behandelt.⁸ Bis dato wurde der Anfang der Geschichte des neuen Kontinents mit dem Zeitpunkt der spanischen Eroberung 1502 festgelegt. Die Zeit vor der Conquista, die so genannte vorspanische Ära, wurde lange Zeit nicht als Teil der Geschichte dieses Kontinents, sondern als „ungewisse Periode“ betrachtet.⁹ Die erste Generation professioneller Anthropologen führten Paul Rivet und Gerardo Reichel-Dolmatoff¹⁰ an, welche sich beide die Rekonstruktion der präkolumbischen Geschichte des Landes zum

⁶ Ardila, Gerardo, Prólogo, in: Reichel-Dolmatoff, Gerardo, Colombia indígena, 1998, S.8.

⁷ Ebenda, S.9.

⁸ Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.12.

⁹ Ardila, Gerardo, Prólogo, (zit.Anm.6), S.8.

¹⁰ Der Österreicher Gerardo Reichel-Dolmatoff arbeitete einige Zeit mit Paul Rivet im *Museo del Hombre* in Paris, bevor er 1939 nach Kolumbien ging. Dort gründete er 1947 gemeinsam mit seiner Ehefrau und der Anthropologin Alicia Dussán das Ethnologische Institut Magdalena. Von hier aus erforschten sie die gesamte Atlantikküste von La Guajira bis nach Cartagena. In: Ardila, Gerardo, Prólogo, (zit.Anm.6), S.10.

Ziel machten. Paul Rivet veröffentlichte zwischen 1914 und 1919 die erste vollständige metallurgische Studie über die präkolumbische Goldschmiedekunst unter dem Titel „Contribucion a l'étude de l'archéologie et de la metallurgie colombienne“.¹¹ Gerardo Reichel-Dolmatoff hingegen nahm eine wichtige Position in Hinblick auf die Erforschung der Indigenen Vielfalt, vor allem in der Region der Sierra Nevada de Santa Marta, in Kolumbien ein.

In meiner Arbeit nehme ich auf eine traditionelle archäologische Unterteilung und Benennung der Kultur- oder Stilareale Kolumbiens Bezug, die sich auf geografische Regionen, deren Grenzen sehr unklar gezogen wurden, beziehen. Es ist unklar, wie viele verschiedene Stile vorhanden sind, jedoch lautet die gängigste Unterteilung wie folgt: das Kulturareal der *Tairona*, *Sinú*, *Quimbaya*, *Calima*, *Tumaco*, *Nariño*, *San Agustín*, *Cauca*, *Tierradentro*, *Tolima*, *Muisca*, *Guane*, *Tamalameque*.¹² In der Literatur wird diese Unterteilung oftmals aus Gründen der vereinfachten Darstellung und des besseren Verständnisses angeführt.

2.1.Funktion der präkolumbischen Kunst

Grundsätzlich stand das präkolumbische Individuum in einer ständigen Beziehung mit der Natur und nahm die Charakteristiken der umliegenden Flora und Fauna wahr, analysierte diese und stellte sie in ihren Kunstwerken dar.¹³ Daraus gingen „magisch-religiöse Aktivitäten“¹⁴ hervor, die sich in der Herstellung von zeremoniellen Objekten und speziellen Textilkleidungen, wie auch in der Ausstattung der Räume für zeremonielle Feste und Kriegstänze, manifestierten. Wie vorher erwähnt, bildeten sich unterschiedliche Stile unter den unzähligen präkolumbischen Völkern heraus, auf deren Gründe für die formalen Gemeinsamkeiten und Unterschiede ich nun kurz eingehen möchte. Die formalen Gemeinsamkeiten unter den verschiedenen präkolumbischen Stilen oder Kulturen mögen laut Luz Helena Ballestas Rincón in Hinblick auf folgende

¹¹ Plazas, Clemencia, Das Goldmuseum und das Nationalbewußtsein in Kolumbien, in: El Dorado: Das Gold der Fürstengräber, Museum für Völkerkunde Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, 1994, S.36.

¹² Die angeführte Unterteilung und Benennung der geografischen Regionen in: Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001.

¹³ Ballestas Rincón, Luz Helena, El lenguaje simbólico de las formas precolombinas, in: Boletín cultural y bibliográfico, 1999, S.3.

¹⁴ Nach Ballestas Rincón, Luz Helena, in: Ebenda.

Aspekte zusammengefasst werden: 1. Gemeinsamkeiten entstanden aufgrund von gleichzeitig eingetretenen kulturellen Entwicklungsstadien; 2. Der aktive Handel zwischen den Stämmen, um das zu erlangen was regional nicht produziert wurde; 3. Die kontinuierlich andauernden Kriege mit anderen Regionen, um die Eigene zu erweitern; 4. Die Wallfahrten an heilige Orte, um zeremonielle Objekte und Opfergaben ihren Göttern zu erbringen; 5. Die genaue Beobachtung der Natur und der mit ihr verbundenen Phänomene, wie der Tag, die Nacht, der Regen, die Sonne.¹⁵

Die formalen Unterschiede hingegen könnten nach Ballestas Rincón folgenden Überlegungen entsprechen: 1. Die unterschiedlichen Entwicklungsgrade. Die Maya beispielsweise teilten ihre Bräuche und Mythen mit Hilfe ihrer Bilderschrift, der so genannten *codices*, mit.¹⁶ In Peru hingegen, nutzten die Inka ein komplexes Zeichen- und Erinnerungssystem, den so genannten *quibu*, um zu zählen und Inventarlisten ihrer Reserven oder ihre Vorräte zu erstellen;¹⁷ 2. Die geografischen Gegebenheiten, die dazu veranlassten, Kleidung, Wohnstätte und die Landwirtschaft anzupassen. 3. Die einheimischen Materialien, die im Bauwesen oder in der Kunsterstellung verwendet wurden, legten ebenfalls Unterschiede fest, zum Beispiel in der kolumbianischen Töpferei, wo der Herstellungsprozess von der Qualität der regionalen Erde und der Art und Weise Ton zu modellieren, abhängte. 4. Zu guter Letzt die Produkte, die regional von der Natur zu Verfügung gestellt wurden, wie Mineralien und Metalle, und die Technik, diese zu bearbeiten und umzuformen.¹⁸

Bei den präkolumbischen Völkern wurde die künstlerische Produktion als Ausdrucksform und Kommunikationssystem mit den anderen Völkern angesehen.¹⁹ Diese künstlerische Produktion beinhaltete Architektur aus Stein, Steinmetzarbeiten, Goldschmiedearbeiten, Töpferei und Keramikobjekte. Jedes Kulturareal hatte jedoch, aufgrund von regionalbedingten Materialien, der Unterschiede in der künstlerischen Herstellung und der variierenden geografischen Gegebenheiten einen Schwerpunkt in einer der vielen künstlerischen Ausdrucksformen. So bildeten *San Agustín* und

¹⁵ Ballestas Rincón, Luz Helena, El lenguaje simbólico de las formas precolombinas, in: Boletín cultural y bibliográfico, 1999, S.3.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Ebenda, S.4.

¹⁹ Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.11.

Tierradentro die beiden größten Architekturzentren; das Kulturareal der *Quimbaya*, *Tairona* und *Tolima* legten ihren Schwerpunkt auf die Goldschmiedekunst; die Kulturareale *Calima* und *Tumaco* hatten ihren in der Herstellung von Keramikobjekten.

Formal gesehen lassen sich die Werke der präkolumbischen Künstler grob in zwei Gruppen gliedern: die figurativen Darstellungen und die geometrischen Motive.²⁰ Die figurativen Darstellungen werden vorwiegend in der Töpferei oder in der Goldschmiedekunst verwendet. Diese erscheinen als dreidimensionale Figuren in unterschiedlichen Ausformungen: Manchmal finden wir eine realistische Darstellung vor; andere Darstellungen zeichnen sich durch die detailliert, herausgearbeiteten Gesichtszüge aus und andere wiederum weisen stilisierte Körper auf.²¹ Die geometrischen Motive finden wir hauptsächlich in den Textilien, Wandmalereien, Steinmetzarbeiten, Keramikobjekten und in der Goldschmiedekunst. In Bezug auf die geometrischen Motive haben viele Studien belegt, dass es sich bei den verwendeten Grundelementen, nicht ausschließlich um Elemente der kolumbianischen Indigenen handelt. Diese werden auch in schriftlichen Beiträgen anderer indigener Kulturen Lateinamerikas festgehalten.²² Es wird angenommen, dass die geometrischen Motive durch die genaue Beobachtung des überkreuzten Pflanzenfasergewebes resultieren. Hierbei handelt es sich um unterschiedliche Elemente, die der Natur entnommen werden. Santiago Londoño Vélez führt folgende Beispiele für häufig verwendete Elemente und deren Bedeutungen in der präkolumbischen Kunst an: der Kreis, die Spirale, die Stufen, das Kreuz und die Rhomben.²³ Der Kreis ist ein Symbol des Lebens. Durch die Sonne inspiriert, weist er eine ganzheitliche Form auf. Wenn sich der Kreis füllt, verwandelt sich seine Oberfläche in eine Scheibe. Die Spirale erinnert an eine Schlange und gilt als Symbol für die Fruchtbarkeit. Die Stufen können sich auf die Bergkette oder auf die Erde beziehen, der der Mensch seine Ernährung zu verdanken hat und zu der er durch seinen Tod, symbolisch die Stufen hinabsteigend, zurückkehrt. Das Kreuz steht für die vier Kardinalspunkte (die vier Himmelsrichtungen) und repräsentiert

²⁰ Decoraciones geométricas y representaciones figurativas, in: Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.81.

²¹ Ebenda, S.82.

²² Ebenda, S.81.

²³ Ebenda.

den Schutzherrn des Entwurfs und des Motivs. Die Rhomben können als Abbildungen des menschlichen Wesens interpretiert werden.²⁴

In Hinsicht auf die bevorstehende Analyse der Arbeiten meiner ausgewählten drei kolumbianischen KünstlerInnen und deren Rezeption präkolumbischer Elemente, möchte ich im Folgenden genauer auf die Architektur und Steinmetzarbeit der beiden archäologischen Hauptzentren *San Agustín* und *Tierradentro*, auf die präkolumbische Goldschmiedekunst der *Tolima*, *Muisca*, *Tairona* und *Quimbaya* und auf die Herstellung von Keramikobjekten im Allgemeinen eingehen.

2.2. *San Agustín* und *Tierradentro*

Die Region *San Agustín* liegt am Fluss Río Magdalena und wird von zwei weiteren Flüssen, dem Caquetá und dem Cauca, eingeschlossen. In der so genannten klassischen Periode 200 v.C. – 800 n.C. entstanden die monumentalen Steinskulpturen, die Bestattungstempel, Goldarbeiten und Keramikobjekte. Die Bewohner dieser Region erbauten hier ein zeremonielles Zentrum, meielten Sarkophage aus Stein mit Gesichtern der Verstorbenen und errichteten Abbilder als Huldigung an ihre Götter und die umliegende Natur.²⁵ *San Agustín* zählte in Hinblick auf ihre Steinmetzarbeiten zu den signifikantesten und außergewöhnlichsten künstlerischen Äußerungen in dieser Region.²⁶

Die Bildhauer legten in ihren Werken ein Konzept von metaphysischer Wichtigkeit fest. Die Magie, die Mythen und der Bestattungskult waren die Grundgedanken dieses Kulturkreises. *San Agustín* zeichnet sich besonders durch seine Bestattungsarchitektur aus. Seine in Stein gemeißelten Bestattungstempel bestehen aus einem Korridor, der beim Eingang drei Monolithe mit Soldaten- und Priesterdarstellungen (siehe Abb.1) und am Ende ein Grab aufgestellt hat.²⁷ Diese Figuren geben statuarisch, unnahbar und streng die dargestellten Verstorbenen wieder, was ihnen einen festlichen und heiligen

²⁴ Decoraciones geométricas y representaciones figurativas, in: Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.81.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.27.

²⁷ Sonderegger, Cesar, Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas, 1999, S.93.

Charakter verleiht.²⁸ Bei den anthropomorphen Figuren erlebt der Kopf einen Wechsel in den Proportionen: dieser wird entweder verkümmert oder überdimensional dargestellt.²⁹ Diese geheimnisvollen Köpfe der Figuren mit sehr großen Mündern und grausamen Eckzähnen werfen eigenartige und finstere Blicke zu. Man nimmt an, dass die augustinianischen Bildhauer ihre Arbeit wie einen religiösen Brauch ausübten, aufgrund dessen sie ein Abbild der Götter und nicht nur eine gewöhnliche Darstellung dieser zu schaffen glaubten.³⁰

San Agustín wird formal gesehen durch die Monumentalität (es wurden Monolithe bis zu fünf Meter groß gefunden), die frontale Darstellungsweise, die ausstrahlende Ruhe, den symbolischen Inhalt und das feierliche und sakrale Bewusstsein der Figuren gegenüber den zoomorphen und anthropomorphen Darstellungen charakterisiert.³¹ Die Skulpturen weisen eine große Vielfalt an Motiven, Formen und Stilen auf. Manchmal stellen die großen Steinmetzarbeiten „missgestaltete“ Wesen oder unproportionierte Personen dar. Die häufigsten Themen in der Bildhauerei bilden: die Kriegerdarstellungen mit Waffen und Helm; Skulpturen die eine Keule oder einen Knüppel schwingen; Skulpturen die schwangere Frauen darstellen oder maskierte Personen.³² Die anthropomorphe Figur des „doble yo“ (das doppelte Ich) verkörpert ein duales Wesen. Dieses „doble yo“ (siehe Abb.2) repräsentiert jeweils die Gegensätze, wie Leben und Tod (siehe Abb.3) oder Tier und Mensch. Die hierarchische Wichtigkeit der dargestellten Person wird durch Schmuckstücke, Schutzschilder oder andere Symbole hervorgehoben.³³

Allgemeine formale Konstanten, die in den anthropomorphen Steinmetzarbeiten des Kulturareals *San Agustín* durchwegs vorkommen, können laut Eugenio Barney-Cabrera folgendermaßen zusammen gefasst werden: 1. Wie bereits erwähnt, nehmen die Köpfe gigantische Proportionen an; 2. Der breite Mund ist mit großen und sich überkreuzenden Eckzähnen, die an die eines Jaguars erinnern, dargestellt (siehe Abb.4);

²⁸ Sonderegger, Cesar, *Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas*, 1999, S.93.

²⁹ Londoño Vélez, Santiago, *Arte colombiano – 3,500 años de historia*, 2001, S.29.

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda, S.27.

³² Reichel-Dolmatoff, Gerardo, *Colombia indígena*, 1998, S.63.

³³ Londoño Vélez, Santiago, *Arte colombiano – 3,500 años de historia*, 2001, S.29.

3. Die reliefartige Ausgestaltung der Form der gesamten Figur; 4. Religiöse, kriegerische oder hierarchische Symbole wie Diademe, Brustschmuck, Schutzschilder oder Werkzeuge werden hinzugefügt.³⁴

Das zweite Kulturareal *Tierradentro*, das in erster Stelle ebenfalls für seine Architektur bekannt ist, liegt nördlich von *San Agustín*.³⁵ In *Tierradentro* befinden sich Statuen, bearbeitete Gesteine und große unterirdische Kammern, die ebenfalls als Bestattungstempel (siehe Abb.5) bezeichnet werden. Diese unterirdischen Kammern, die bis zu sieben Meter tief in das Gestein gemeißelt wurden, sind nur durch eine schneckenförmige Treppe zugänglich. Die Anlage dieser in Stein gemeißelten Bestattungstempel ist oval oder kreisförmig. Diese Anlage wird durch eine Serie von Nischen, die durch hohe Blöcke, welche wiederum Kolumnen imitieren sollen, getrennt. Die unterirdischen Kammern beinhalten Urnen aus Keramik mit verbrannten Knochen oder Steinobjekten.³⁶ Die Dekoration der unterirdischen Kammern war ein wichtiger Bestandteil der Architektur. Die Innenwände sind mit Malereien in Weiß, Schwarz, Rot und Gelb und mit anthropomorphen und zoomorphen Gesichtern bedeckt. Hierbei handelt es sich um geometrische Formen wie Rhomben (siehe Abb.6.), Kreise und Linien.³⁷ Schwarz werden meist die Linien und Konturen. Rot die leeren Flächen zwischen den schwarzen Linien ausgefüllt. Die Wandmalereien in den Bestattungstempel - diese stellen Wohnstätten für die Toten dar - übernahmen die Funktion der Idee der Kontinuität zwischen dem Leben und dem Tod.³⁸ Die Art der Dekoration variiert je nach Ort und Kammer, untereinander stehen die Malereien jedoch in einem Kontext.

Die unterirdisch angelegten Bestattungstempel in den Ortschaften Segovia und San Andrés weisen beide die üppigsten Wandmalereien auf und sind in Kammern unterteilt, die mit Kolumnen ausgestattet sind (siehe Abb.5).³⁹ Gesichter zieren, ähnlich wie im Kulturareal *San Agustín*, diese Steinkolumnen, die an die Nischen gebunden oder frei

³⁴ Historia del arte colombiano, Vol.1 No 6, 1975, S.101.

³⁵ Reichel-Dolmatoff, Gerardo, Colombia indígena, 1998, S.68.

³⁶ Ebenda, S.69.

³⁷ Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.39.

³⁸ Ebenda, S.39.

³⁹ Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, 1975, S.212.

stehend im Raum auftreten. Über ihnen befinden sich in dem Steinpfosten mehrere Balken. Diese Balken sorgten dafür, dass die Nischen mit den Steinpfosten zu einer architektonischen Einheit zusammengefasst wurden. Somit übernahmen die Nischen die Aufgabe, diese in Stein gemeißelten Kolumnen in den unterirdischen Kammern von den Wänden hervorzuheben. Aus diesem Grund wird die Vermutung aufgestellt, dass es sich bei der Konzeption der Nischen nicht um eine Darstellung von einzelnen in sich geschlossenen Kammern gehandelt habe.⁴⁰

2.3. Goldschmiedekunst

Die bis heute erhaltenen Goldarbeiten stammen aus Grabbeigaben. Bei allen präkolumbischen Völkern war es Brauch, den Toten Grabbeigaben in Form von Schmuck und Keramikgefäßen mitzugeben.⁴¹ Grundsätzlich ist es wichtig anzumerken, dass alle metallverarbeitenden Kulturen Kolumbiens ursprünglich reines Gold verarbeitet haben und erst später Legierungen auf Goldbasis eingeführt wurden, die zweifache Legierung Gold-Silber, oder die dreifache Gold-Silber-Kupfer Legierung. Die häufigste Legierung präkolumbischer Goldschmiedekunst stellt jedoch die so genannte *tumbaga*-Legierung dar; eine Mischung aus reinem Gold mit einem geringen Kupfergehalt.⁴² Die präkolumbischen Völker maßen dem Material Gold einen wichtigen symbolischen Wert bei. Das Ziel war es die Zeremonialobjekte oder den Schmuck durch den Einsatz des Goldes der Farbe der Sonne anzunähern. Die Goldschmiede der präkolumbischen Völker hatten zwei Vergoldungstechniken: zum einen eine Technik die die Veredelung eines Objektes aus niedrigkarätigen Gold ermöglichte, zum anderen wurde das Gold auf Oberflächen angebracht, die aus einem anderen Metall wie Kupfer bestanden.⁴³ Bei den aus Gold angefertigten Objekten handelte es sich vor allem um Schmuck (Nasen-, Ohren-, Brust- und Halsschmuck), Diademe, Gürtel, Masken, Armreife, Werkzeuge, Verzierungen und Platten.

Im Folgenden werde ich am Beispiel der vier Stile *Tolima*, *Quimbaya*, *Tairona* und *Muisca* die Goldschmiedearbeit dieser präkolumbischen Völker besprechen. Anhand

⁴⁰ Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, 1975, S.206.

⁴¹ Fischer, Manuela, El Dorado, in: El Dorado: Das Gold der Fürstengräber, Museum für Völkerkunde Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, 1994, S.17.

⁴² Rovira Llorens, Salvador, Untersuchungen an vorspanischen Goldobjekten, (zit.Anm.41), S.70.

⁴³ Ebenda, S.80.

der künstlerischen Produktion, die aus den genannten Stilen hervorging, sollen Charakteristiken in der Verwendung und Verwertung des Materials Gold herausgearbeitet werden und somit die Vielfalt der künstlerischen Erzeugnisse verschiedener Stile aufgezeigt werden.

Kulturareal *Tolima*

Der Stil der *Tolima* ist flach, einfach und die Formen sind exakt zugeschnitten. Es gibt weder Volumen noch Schatten. Die Arbeiten sind nicht plastisch konzipiert, da es sich bei den ausführenden Personen um keine Bildhauer, sondern um Grafiker handelt (siehe Abb.7). Die Charakteristiken der Goldschmiedearbeiten der *Tolima* kann man folgendermaßen zusammenfassen: 1. Schematische Darstellung mit ausgeprägten geometrischen Formen; 2. Die Goldfolien sind mit Linien und parallelen Stangen verziert; 3. Einschnitt im Profil; 4. Anthropomorphe und zoomorphe Motive, oder beides in einem Werk; 4. Ohrringe, Anhänger und Halsketten mit zoomorphen geometrischen Formen (wie zum Beispiel eine schematisierte Figur einer Fledermaus) und abstrakten Köpfen; 5. große und schwere Arbeiten, wie der Brustschmuck; 6. Nüchterne, geometrische und sich wiederholende Dekoration.⁴⁴

Die Halskette aus anthropomorphen Goldblättchen (siehe Abb.8) weist auf die typische Charakteristik der *Tolima*, die Schematisierung des Designs, hin.⁴⁵ Hier sind die anthropomorphen Goldblättchen in Serie aneinandergereiht. Dasselbe Motiv wird wiederholt, nur die Dimensionen der Motive ändern sich. Ein weiteres Beispiel für eine Goldarbeit des Kulturareals *Tolima* bildet diese Halskette (siehe Abb.9), bestehend aus einer großen Platte, die die Form einer Fledermaus imitiert. Eines der bekanntesten Motive des *Tolima*-Stils hingegen ist eine Figur, die rechtwinkelig erstellt wurde (siehe Abb.10). Sie ist aus einer *tumbaga*-Legierung (Gold und Kupfer) und trägt eine durch sich immer wiederholende Linien und Punkte konstruierte Verzierung. Die Nase ist aus Blech, das die Form des Buchstaben „T“ annimmt. Die Augen stehen reliefartig weg und sind geschlossen.⁴⁶

⁴⁴ Barney-Cabrera, E., La geometria del oro en el Tolima, in: Historia del arte colombiano, Vol.1 No19, 1975, S.377f.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ Ebenda, S.378f.

Kulturareal *Quimbaya*

Die Goldschmiedekunst der *Quimbaya* brachte neben verschiedenen Arten von Schmuck, wie Ohr- und Nasenschmuck, Ketten, Armbändern oder Anhängern, eine ästhetische Darstellung des Kalkbehälters auch *poporo* genannt hervor (siehe Abb.11).⁴⁷ Die Kalkbehälter wurden in verschiedenen Größen und Formen erzeugt. Diese konnten entweder innen hohl oder mit einem Wachskern angefertigt werden. Außen wurde der *poporo* mit Gold verkleidet. Manchmal wurden diese sogar, ähnlich wie andere präkolumbische Behälter, mit finsternen Darstellungen von Männern oder Frauen mit geschlossenen Augen dargestellt. Der typische *poporo Quimbaya* zeichnet sich vor allem durch seine Komposition aus: Die Höhe des Behälters setzt sich aus sechs Kugeln zusammen und die Breite beträgt drei Kugeln (siehe Abb.12). Der angewendete Kanon bei der Komposition von Objekten setzte bei den präkolumbischen Völkern die Kenntnis von Geometrie und Arithmetik voraus, die für die Perfektion in der künstlerischen Herstellung sorgten.⁴⁸

Kulturareal *Tairona*

Die Goldschmiedekunst der *Tairona* zeichnet sich durch die ausgiebigen Verzierungen aus. Die Objekte besitzen einen großen Sinn für Dreidimensionalität, eine exzellente Feinbearbeitung und einen symbolischen Nachdruck.⁴⁹ Die Objekte wurden vor allem für den rituellen Gebrauch, aber auch für den privaten Nutzen hergestellt. Ein häufiges Motiv ist der präkolumbische Mann mit unterschiedlichen Tieren als Attribut, wie z.B. die Fledermaus war ein Symbol der Dunkelheit.⁵⁰ Desweiteren werden der Jaguar und verschiedenartige Vogelarten dargestellt. Unter den Elementen, die dekorativen Charakter besitzen, überragen Diademe, Ohrenringe, Brustschmuck, Nasenringe und Halsketten. All die eben genannten Elemente sorgten dafür, dass der körperliche Aspekt der Person, die sie trug verändert wurde, und somit der Dualität des Menschen nachgegangen werden konnte. Durch diese Elemente wurden die Merkmale heiliger

⁴⁷ Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.58.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Ebenda, S.68.

⁵⁰ Sonderegger, Cesar, Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas, 1999, S.97

Tiere beschwört.⁵¹ Denn in der präkolumbischen Mythologie aller Völker gibt es die Übereinstimmung, dass es anfangs keine Unterschiede zwischen Mensch und Tier gab. „Durch das Ritual (Masken, Gesang, Tänze) ist es für den Menschen möglich, in den ursprünglichen Zustand des Mensch-Tieres zu gelangen, um die übernatürliche Macht und die Kontrolle über den Kosmos zu erhalten.“⁵²

Bei den *Tairona* dominieren bei der Herstellung von Goldobjekten das Gussverfahren, das Punzen, das Filigrane und die Vergoldung.⁵³ Der Schmuck der *Tairona* wird als plastische Arbeit angesehen. Dies wird am folgenden Beispiel eines Goldanhängers (siehe Abb.13) ersichtlich: Dargestellt ist eine mythische Figur, eine Fusion zwischen einem Menschen und einer Fledermaus. Desweiteren fließen abstrakte Elemente eines Schmetterlings, eines Vogels und einer Katze mit ein. Diese Schmuck-Skulptur ist ein Beispiel für das Verbinden von Dreidimensionalität und großen filigranen Flächen.⁵⁴ Es handelt sich hierbei um eine Mischung aus abstrakten und figurativen Elementen, die das Mythische zum kreativen Fundament macht. Der Brustschmuck der *Tairona* (siehe Abb.14) ist mit zahlreichen in die Goldplatte gestanzten Verzierungen versehen, die für den Stil der *Tairona* charakteristisch sind.

Kulturareal *Muisca*

In diesem Kulturareal der *Muisca* gehen feinbearbeitete und kleinformige Goldarbeiten hervor. Die so genannten *tunjos* (siehe Abb.15) sind die kleinsten und die charakteristischsten Arbeiten der *Muisca*.⁵⁵ Diese zeigen jedes Mal menschenähnliche Wesen und stellen dieses als Votivobjekte⁵⁶ dar. Die dargestellten Figuren, Krieger, Frauen, Kinder oder Kaziken, werden auf dreieckigen länglichen Platten abgebildet. Die Ausführung ist immer ähnlich (siehe Abb.16): Über einer Platte wird die Form eines Menschen gezeichnet, mit einer Schnur aus *tumbaga* wird die Aufmachung der Figur aufgetragen. Aufgrund der Gussnähte des Schmelzungsverfahrens, was wiederum auf

⁵¹ Sonderegger, Cesar, *Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas*, 1999, S.97

⁵² Plazas, Clemencia, *Forma y función en el oro Tairona*, in: *Boletín No 19 Museo del Oro*, 1987, S.26.

⁵³ Sonderegger, Cesar, *Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas*, 1999, S.97.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Londoño Vélez, Santiago, *Arte colombiano – 3,500 años de historia*, 2001, S.74.

⁵⁶ Nach Londoño Vélez, Santiago, in: Ebenda.

eine vernachlässigte Fertigstellung hinweist, bleibt der Eindruck eines unfertigen Objektes.⁵⁷ Abgesehen von dieser Vernachlässigung wird ein abstrakter, figurativer und expressionistischer Eindruck vermittelt. Weitere Motive für diese Art von Votivobjekten sind verschiedenartige Tiere (siehe Abb.17). Diese verwendete man, um bei den Göttern um einen Gefallen zu bitten. Die Vielschichtigkeit und die Qualität der Opfergaben variierten je nach Bittgebet. Die dreieckige Form der *tunjos* diente dazu, diese Objekte entweder in den Boden zu stecken oder diese auf einen der Behälter zu hängen.⁵⁸

2.4. Keramikobjekte

Die Keramikausarbeitung ist nicht nur von archäologischer und anthropologischer Bedeutung, sondern ebenfalls von künstlerischer Qualität. Die Keramikobjekte besitzen einen Gebrauchswert, der in den weiteren Herstellungsprozess einfließt. Sie wurden im Alltag für die Nahrungsaufnahme und bei rituellen Praktiken eingesetzt. Darüber hinaus besaßen sie einen Tauschwert, der durch das Begehren von fremden Kulturen aufgewertet wurde, und einen symbolischen Wert: mit Hilfe der Keramikobjekte wurden der mythische Glaube oder andere religiöse Formen visuell dargestellt. In weiterer Folge wurden den Objekten Macht und spezielle Funktionen beigemessen.⁵⁹

Die präkolumbische Keramik ist eine Projektion einerseits eines kollektiven Ausdrucks der kulturellen Tradition, andererseits ein individueller Ausdruck des/der Künstlers/in, der/die dieses Objekt hergestellt hat. „Es handelt sich hierbei um einen bestimmten Umgang mit der Materie, der inmitten eines eingeschränkten Repertoires an grundlegenden Elementen, ein Verzeichnis mit unterschiedlichen Lösungen aufstellen soll.“⁶⁰ An erster Stelle entsprechen diese Objekte den Grundbedürfnissen, wie z.B. dem Aufnehmen, Aufbewahren und Servieren von Flüssigkeiten und Speisen. Erst später übernehmen sie die Funktion vom Übermittlern ihrer Bräuche und der Natur, die sie umgibt, an die Außenwelt. Damit repräsentieren sie sich nach außen hin und

⁵⁷ Sonderegger, Cesar, Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas, 1999, S.96.

⁵⁸ Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.76.

⁵⁹ Ebenda, S.12.

⁶⁰ Arte de la Tierra Colombia: Forma y figura, 1992, S.9.

visualisieren ihre Mythen auf den Ton- und Keramikgefäßen.⁶¹ In jeder präkolumbischen Kultur gibt es einen Kodex der Ursprünge und Formen, die von den KünstlerInnen der jeweiligen Kultur beim Erstellen eines Musters verwendet werden. Die große Vielfalt an Tonarten aus den unterschiedlichen Regionen Kolumbiens, die große Vielfalt in den Herstellungstechniken und die unterschiedliche Wahrnehmung jeder kulturellen Gruppe, charakterisieren diese Objekte und helfen, sie untereinander unterscheiden zu können. Wie bereits erwähnt, haben die Keramikobjekte neben ihrem praktischen Gebrauchswert auch einen zeremoniellen und symbolischen Wert. Hierzu werden figurative Keramikobjekte mit realistischen Darstellungen von Tieren, Menschen, der Pflanzenwelt und ihrer repräsentativen Vorstellungen der mythischen Wesen hergestellt. Die Darstellungen der Tierwelt wie Vögel, Frösche, Schlangen und Fische wurden auf den Keramikgefäßen porträtiert. Eine weitere Darstellungsform ist die fantasievolle Darstellung.⁶² Die Abbildung von mythischen Wesen, eine Mischung aus Mann und Tier, oder von fantasievollen Tieren zeigt die Fähigkeit darüber hinaus Formen, die nicht aus der realen Welt entnommen werden, zu erschaffen (siehe Abb.18). Die präkolumbische Keramik verbindet das Nützliche mit dem Repräsentativen. Die Gefäße können die Form des Darstellenden einnehmen, wie hieratische Menschenfiguren. Die Figur kann dabei auf das Gefäß aufgeklebt wirken, wie das Motiv der Eidechse auf dem Gefäßboden.⁶³ Die Bestattungsurnen stellen eine letzte Repräsentationsform dar.⁶⁴ Die Form und die Figur werden in zwei Körpern dargestellt. Hier werden der Deckel mit Abbildungen von Menschen und der Bauch, das Gefäß, das wenig bearbeitet wurde, aufgrund seiner Größe beeindruckend. Eine Bestattungsurne der *Tolima* (siehe Abb.19) beispielsweise besteht aus der Urne und ihrem Deckel. Hier wurde die Figur einer sitzenden Frau integriert.⁶⁵

Einige Kulturen erteilten ebenfalls realistische Darstellungen von sich selbst in Form von Masken. Die Maske besaß in allen präkolumbischen Kulturen universellen Charakter.⁶⁶ Die Maske ist dabei keine Fiktion. Sie dient dazu, die Persönlichkeit zu

⁶¹ Arte de la Tierra Colombia: Forma y figura, 1992, S.9.

⁶² Ebenda, S.10.

⁶³ Ebenda, S.15.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, 1975, S.247.

wechseln, sich zu ändern und zu täuschen. Die präkolumbischen Völker verwendeten diese Masken, um ihre Identität zu wechseln, indem sie die neue Realität des Anderen annahmen.⁶⁷ Es findet quasi ein Austausch von verschiedenen Realitäten statt. Sie schlüpften mit Hilfe der Maske in eine magische Rolle. Unter den präkolumbischen Kulturen gab es Unterschiede in den expressiven Ausdrücken der Masken, jedoch wurden sie immer mit Hilfe eines künstlerischen Bewusstseins konzipiert. Hier anzuführen sind die Keramikgesichter der *Tumaco* (siehe Abb.20): Diese sind ein Beispiel für eine große Vielfalt an Gesichtszügen, Haltungen und Gesten. Eine treue Darstellung der seelischen Verfassung, des Alters und des Gesundheitszustandes.⁶⁸ Die Keramikarbeiten der *Quimbaya* hingegen erreichen im Gegensatz zu den realistischen Darstellungen der *Tumaco*, einen höheren Grad der anatomischen Schematisierung. Mit einem simplen Strich wurden hierbei die Augen und der Mund definiert.⁶⁹

Die Masken stellen eine Dualität dar, die in allen präkolumbischen Kulturen ein wichtiger Bestandteil des künstlerischen Herstellungsprozesses ist. Im Kulturreal *Tumaco* wird diese Dualität auf zwei Arten gezeigt: Erstens, wird sie an dem natürlichen Ort dem Antlitz einer Personendarstellung integriert.⁷⁰ Zweitens, wird eine Maske in Form eines Totenschädels auf dem Hinterhaupt platziert.⁷¹ Ohne dass sich die Figur verändern muss, trägt sie auf ihrer Rückseite die Maske des Anderen und somit das Symbol für den Tod.

⁶⁷ Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, 1975, S.247

⁶⁸ Arte de la Tierra Colombia: Forma y figura, 1992, S.14.

⁶⁹ Londoño Vélez, Santiago, Arte colombiano – 3,500 años de historia, 2001, S.55.

⁷⁰ Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, 1975, S.250.

⁷¹ Ebenda.

3. Auf der Suche nach einer kulturellen Identität im 20. Jahrhundert

Nachdem 1810 von den *criollos* (Einheimischen des Kontinents Amerika) die Unabhängigkeit erkämpft wurde, kam die Notwendigkeit auf, eine eigene, von der spanischen verschiedene, nationale Identität zu kreieren.⁷² Im Laufe des 19. Jahrhunderts stieg das Bewusstsein einer lateinamerikanischen Identität, da sich nach und nach das Interesse an der Geografie und vor allem an den Bodenschätzen des Landes herausbildete. Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das „Präkolumbische“ als Inspirationsquelle für die künstlerische Arbeit und für die Herausbildung einer „authentischen und nationalen Sprache“⁷³ aufgegriffen. In Kolumbien beispielsweise verwendete die kulturelle kolumbianische Bewegung namens *Grupo Bachué*, ungefähr zeitgleich mit dem Aufkommen der ersten anthropologischen Forschungen in Kolumbien, das „Präkolumbische“ als „Logo“ für ihre Bewegung. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit der Suche nach einer lateinamerikanischen kulturellen Identität in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bevor ich jedoch auf die künstlerischen Bewegungen und die daraus resultierenden künstlerischen Strategien, die das postkoloniale Erbe thematisierten und für die Herausbildung einer eigenen kulturellen Identität prägend waren, eingehe, muss vorerst der homogenisierende Begriff „Lateinamerika“ kritisch beleuchtet werden.

3.1. „Lateinamerika“ - ein problematischer Begriff

Der Begriff „Lateinamerika“ ist französischen Ursprungs und wurde im 19. Jahrhundert formuliert, um die Beziehungen zwischen Frankreich und den einerseits spanisch- und andererseits portugiesischsprachigen Ländern diplomatisch aufrecht zu erhalten. Er galt als Gegenpol zu den Begriffen „Iberoamerika“ und „Spanisches Amerika“, beide hinweisend auf Spaniens wichtige historische Rolle in der Kolonialisierung der Neuen Welt.⁷⁴ Edward J. Sullivan betont, dass es sich bei diesem ästhetisch-kulturellen Konstrukt um ein Verständnis von geografisch aneinander gereihten Regionen handelt, deren Diversität hinsichtlich ihrer Geografie, Politik, der sozial-ökonomischen Situation

⁷² Plazas, Clemencia, Das Goldmuseum und das Nationalbewusstsein in Kolumbien, in: El Dorado: Das Gold der Fürstengräber, Museum für Völkerkunde Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, 1994, S.33.

⁷³ Ardila, Gerardo, Prólogo in: Reichel-Dolmatoff, Gerardo, Colombia indígena, 1998, S.9.

⁷⁴ Jiménez, José, El final del eclipse – el arte de America Latina, 2001, S.22.

und der Sprache nicht in Betracht gezogen wird. Zu überlegen bleibt, ob bei nichtwestlicher Kunst eine Unterteilung in Kontinente (Lateinamerika, Afrika, Asien oder Ozeanien) oder nach Staaten (Kolumbien, Kuba, Mexiko, etc.) sinnvoll wäre. Die argentinische Kunstkritikerin Marta Traba⁷⁵ lieferte hierzu die am ehesten zutreffende Unterteilung des Begriffs „Lateinamerika“ wie folgt: unterteilt wurde in „open countries“ und „closed countries“. Zu den „open countries“ zählen Staaten wie Brasilien, Venezuela, Argentinien, Uruguay und Chile, die allesamt die europäischen künstlerischen Formen absorbiert, diese in weiterer Folge bearbeitet und verwertet haben, um eigene visuelle Darstellungsformen zu definieren. Den „closed countries“ werden Länder mit einem sehr hohen Einfluss der indigenen Bevölkerung zugeschrieben. Hier sind seit der Kolonialzeit die indigenen Elemente charakteristisch für die jeweilige Kultur. Zu den „closed countries“ werden Peru, Bolivien, Ecuador, Kolumbien, Mexiko und einige mittelamerikanische Länder, insbesondere Guatemala, gezählt.⁷⁶

„I don't even know if there is such a thing as a Latin America. I believe that countries and nationalities are acts of faith. I don't even know if anyone feels Latin American. I feel Argentinean; I also feel Oriental (...). But I don't feel Latin American. (...).“⁷⁷

Der argentinische Schriftsteller Luis Jorge Borges, der sich sehr für die Bildung einer kulturellen argentinischen Identität immer wieder einsetzte, übte 1976 in einem Interview Kritik an dem Begriff „Lateinamerika“. Eine sinnvolle Anwendung dieses homogenisierenden Begriffes, der vielfältigste soziale, kulturelle, politische etc. Realitäten umfasst, sei kaum möglich.⁷⁸ Um die Relativität dieses Begriffes als ästhetisch-kulturelle Einheit darzustellen, möchte ich auf den wichtigsten Vertreter des Konstruktivismus und den Begründer der „Schule des Südens“⁷⁹ Bezug nehmen. Der

⁷⁵ Verweis auf Traba, Marta, „Art in Latin America, 1900-1980“.

⁷⁶ Sullivan, Edward J., *Latin American Art in the Twentieth Century*, 1996, S.9.

⁷⁷ Borges, Luis Jorge, „La tradición de América en Europa“, Interview durchgeführt von Àngel Kalenberg, in: *Arte Uruguayo y otros*, Galería Latina, Montevideo, 1990, S.235-236.

⁷⁸ Kastner, Jens, Einleitung, in: VIDC (Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit) / *Kulturen in Bewegung, Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst*, 2007, S.11.

⁷⁹ Auf Spanisch „La escuela del Sur“. Diese Bezeichnung schuf Joaquín Torres García in seinem Buch „Konstruktiver Universalismus“ 1941. Unter diesem Begriff birgt sich das gesamte künstlerische Vermächtnis des Künstlers; seine eigenen konstruktivistischen Werke als auch Werke seiner Schüler.

uruguayische Künstler Joaquin Torres Garcia hatte 1935 den Begriff der „Schule des Südens“ in ein grafisches Symbol übersetzt. Gemeint ist die berühmte umgedrehte Landkarte Südamerikas (siehe Abb.21 Inverted Map), die das Nord-Süd Verhältnis auf den Kopf stellt und provokativ die ethnozentrische Kulturhegemonie des Nordens in Frage stellt. Diese Darstellung der westlichen Hemisphäre zeigt Südamerika in der oberen Hälfte der Karte, Nordamerika hingegen in der unteren Hälfte. Joaquin Torres Garcia erklärt sein Konzept folgendermaßen:

„...Our north is the South. There should be no north for us, except in opposition to our South. That is why we now turn the map upside down, and now we know what our true position is, and it is not the way the rest of the world would like to have it. From now on, the elongated tip of South America will point insistently at the South, our North. Our compass as well; it will incline irremediably and forever towards the South, towards our pole. When ships sail from here travelling north, they will be travelling down, not up as before. Because the North is now below. And as we face our South, the East is to our left. This is necessary rectification; so that now we know where we are.“⁸⁰

Die Geste des Umdrehens der Landkarte nutzt Torres Garcia als Werkzeug der Dekontextualisierung und Reinterpretation. Der Vorgang der Umkehrung bewirkt einen wichtigen ideologischen Wechsel: Es ist ein Aufschrei nach Unabhängigkeit, nach einer eigenen lateinamerikanischen Kunst. Torres Garcia setzt sein ästhetisches Programm in den europäischen Kontext, der zu diesem Zeitpunkt von großem Interesse für das „Exotische“ geleitet wird, und fordert eine Auseinandersetzung mit der Diversität des neuen Kontinents.⁸¹ Wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, ging man ab dem 19. Jahrhundert der Faszination für das Exotische, der Suche nach Objekten fremder Kulturen verstärkt nach. Es entstand der Begriff des „Exotischen“, der für die ästhetische Erfahrung des Fremden steht.⁸² Victor Segalen versuchte 1983 in seinen Aufzeichnungen über den Exotismus einerseits den Begriff an sich zu entschärfen, von

⁸⁰ Zitat von Joaquin Torres Garcia, in: Giunta, Andrea, *Strategies of Modernity in Latin America*, S.59f.

⁸¹ Giunta, Andrea, *Strategies of Modernity in Latin America*, in: Mosquera, Gerardo, *Beyond the Fantastic – Contemporary art criticism from Latin America*, 1995, S.60.

⁸² Sturm, Hermann, *Ausgefallene Schönheit*, 2005, S.103.

seinen bisherigen Bedeutungen zu reinigen und andererseits den Exotismus als „Ästhetik des Diversen“⁸³ zu definieren. „Das „Koloniale“ ist exotisch, aber der „Exotismus“ geht weit über das Koloniale hinaus.“⁸⁴ Segalen spricht von einem „Exotismusgefühl“. Darunter versteht er das Anders-Sein, die Wahrnehmung des Diversen und die Fähigkeit des Exotismus, das Fremde anders aufzufassen.⁸⁵ Doch was verbirgt sich hinter dem Begriff des „Diversen“? Das Diverse wird von Segalen in seinem Buch als „alles, was bisher fremdartig, ungewöhnlich, unerwartet, überraschend, geheimnisvoll, verliebt, übermenschlich, heroisch, ja selbst göttlich bezeichnet wurde, kurz all das, was anders ist;“⁸⁶ angeführt. Die Verwendung hier des geläufigen Wortes „Exotismus“ ist somit Segalens Versuch, einen ästhetischen Begriff für die Rezeption der Fremde zu etablieren, der die beiden Elemente der Ästhetik und des Diversen in sich vereint.⁸⁷ Es ist ein Begriff, der kein vollkommenes Verständnis des Anderen voraussetzt, vielmehr soll eine immerwährende Unverständlichkeit begriffen werden: „der Rausch des Subjekts, sein Objekt zu begreifen; sich als anders-seiend zu erkennen; das Diverse zu fühlen.“⁸⁸

Neben dem bereits erwähnten uruguayischen Vertreter des Konstruktivismus und Begründer der „Schule des Südens“, Joaquin Torres Garcia, möchte ich im Folgenden auf drei zentrale Strömungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Lateinamerika eingehen. Der uruguayische Arielismus, die brasilianische Antropofagia-Bewegung und der mexikanische Muralismus waren Vorreiter in der Bildung einer kulturellen lateinamerikanischen Identität und gehörten zu den Hauptinitiatoren für den großen Bruch mit dem akademischen Kanon der KünstlerInnen in Kolumbien. In den 1930er und 1940er Jahren kristallisierte sich eine neue Generation von kolumbianischen KünstlerInnen heraus, die ihr Augenmerk auf das Alltagsleben der Bevölkerung und ihre kulturell - mythologische Diversität legten.⁸⁹ Die Regierung des kolumbianischen Präsidenten López Pumajero (1934 – 1938) unterstützte in weiterer Folge die

⁸³ Segalen, Victor, Die Ästhetik des Diversen, 1983.

⁸⁴ Ebenda, S.110.

⁸⁵ Ebenda, S. 41.

⁸⁶ Ebenda, S.111.

⁸⁷ Ebenda, S.112.

⁸⁸ Ebenda, S.43.

⁸⁹ Sullivan, Edward J., Latin American Art in the Twentieth Century, 1996, S.163.

KünstlerInnen in ihrem Vorhaben, sich nationalen Themen zuzuwenden, um eine Brücke zu zahlreichen präkolumbischen Legenden und Elementen zu schlagen.⁹⁰ Obwohl diese KünstlerInnen, trotz sehr unterschiedlicher künstlerischer Stile, thematische als auch konzeptuelle Interessen teilten, können sie nicht zu einer Gruppe zusammengefasst werden. Pedro Nel Gómez, Carlos Correa oder Luis Alberto Acuña, um nur einige dieser modernen Künstler zu nennen, wollten nicht als homogene Einheit angesehen werden. Schlussendlich setzte sich jedoch der von dem Maler Luis Alberto Acuña geforderte Name für die Bewegung - „Bachués“ – durch.⁹¹ Diese Bewegung wurde nach der von dem Bildhauer Rómulo Rozo angefertigten Skulptur einer präkolumbischen Göttin Bachué (siehe Abb.22) benannt, und sollte ein Symbol für die neue Tendenz in Richtung der Herausbildung einer eigenen kolumbianischen Kunst darstellen.

Der uruguayische Arielismus, die brasilianische Antropofagia-Bewegung und der mexikanische Muralismus sorgten dafür, dass in ganz Lateinamerika die Wertigkeit der europäischen, akademischen Modi in Frage gestellt wurde, und gaben einen wichtigen Anstoß zur Erarbeitung neuer künstlerischer Strategien, die bei der Herausbildung einer eigenen kulturellen Identität eine tragende Rolle spielen würden.

3.2. Der Arielismus

Die Auseinandersetzung mit der Herausbildung einer lateinamerikanischen kulturellen Identität war schon Anfang des 20. Jahrhunderts ein wichtiges Thema des lateinamerikanischen Modernismus. Den eigentlichen Anstoß zur Selbstbesinnung und somit zur ersten Auseinandersetzung mit der Identität auf dem vielrassigen Kontinent⁹² setzte der uruguayische Schriftsteller José Enrique Rodó. In seinem Werk „Ariel“ aus dem Jahre 1899 forderte er die Wiederaufwertung der eigenen Vergangenheit. Der von ihm initiierte Arielismus verkörpert den Willen, sich der zunehmenden hegemonialen Bevormundung nicht hinzugeben und der eigenen Kultur treu zu bleiben.⁹³ Der

⁹⁰ Sullivan, Edward J., Latin American Art in the Twentieth Century, 1996, S.164.

⁹¹ Ebenda, S.163.

⁹² Paz, Octavio, Das Labyrinth der Einsamkeit, 1969, S.11.

⁹³ Ebenda.

Leitbegriff Arielismus steht für den Kontinent Lateinamerika und seinen Universalismus. Fernando Zalamea führt den Gedanken des Arielismus wie folgt aus:

“Die Bekanntmachung des Leitbegriffs Ariel widmet sich der Förderung der weitgehenden menschlichen Bildung und der angemessenen Entwicklung der Persönlichkeit durch das Verständnis an sich, die innige Meditation, die Hoffnung, durch den Sinn für das Schöne und die Begeisterung für das Neue.(...) In der fortschreitenden Definition dieser Ideale nehmen Lateinamerika und die Vereinigten Staaten eine einander entgegengestellte Position ein. Lateinamerika unter dem Zeichen des Ariel, steht für das freie und luftige Genie und die Vereinigten Staaten unter dem Zeichen des Caliban, die Rolle des kleinen und erniedrigten Monsters einnehmend.“⁹⁴

Die Kunstkritikerin Aracy Amaral weist darauf hin, dass lateinamerikanische KünstlerInnen das ganze 20. Jahrhundert hindurch die Kunst ausländischer KünstlerInnen beobachtet und anschließend „brasilianisiert“⁹⁵ hätten. Amarals Beurteilung bezieht sich nicht so sehr auf das „Europäische“ in der Kunst des lateinamerikanischen Kontinents, vielmehr auf die individuellen Umformungen politischer, sozialer bzw. ästhetischer Realitäten jedes einzelnen Staates. Nur so sei ihre Kunst repräsentativ dafür, was sich im Laufe der Bewegungen in der ersten Hälfte des 20.Jahrhunderts herauskristallisiert hatte und als „lateinamerikanischer Geist“ bezeichnet wurde.⁹⁶

⁹⁴ dt. Übersetzung von der Autorin, Originalzitat: „La proclama de Ariel se dirige a fomentar una amplia formación humana y a asegurar un adecuado desarrollo de la personalidad mediante el entendimiento de sí, la meditación íntima, la esperanza, el sentido de la belleza, el entusiasmo de lo nuevo.(...)En la progresiva definición de esos ideales se oponen América Latina, bajo el signo de Ariel, genio libre y aéreo, y Estados Unidos, bajo el signo de Calibán, monstruo bajo y degradante.” In: Zalamea, Fernando, Ariel y Arisbe, 2000, S.2f.

⁹⁵ „Modernism had an enormous impact. It consisted of a re-elaboration of a formal language under the influence of models imported from Paris beginning with Cubist revolution; at the same time through its influence, native Brazil became itself a source of inspiration and reaffirmation (for Brazilian artists).“ in: Rasmussen, Waldo, Artistas Latinoamericanos del siglo XX, 1992, S.49.

⁹⁶ Ebenda.

3.3. Die Antropofagia-Bewegung in Brasilien

Eine der radikalsten Antworten auf die europäische Moderne war die brasilianische Bewegung „Antropofagia“. Diese Bezeichnung kommt aus dem Brasilianischen und entspricht der deutschen Übersetzung: „die Menschenfresserei“. Diese kulturelle Bewegung der brasilianischen Moderne ist Teil einer Praxis, die in ihrer Verortung im kulturellen Gedächtnis der Bevölkerung, in ihrer Radikalität als auch Aggressivität vergleichbar ist mit der Dada-Bewegung in Deutschland und der Schweiz.⁹⁷ „Antropofagia“ kann als Gegenbewegung zur europäischen Dominanzkultur verstanden werden, die versucht ein neues Selbstbewusstsein zu kreieren, indem sie mit Widersprüchen wie national und international, regional und kosmopolitisch spielt und die neuesten europäischen Stilrichtungen aufgreifend sich auf das „tropische“ Regionale bezieht. Die beiden Hauptvertreter dieser antropofagischen Bewegung waren der Dichter Oswald de Andrade und die Malerin Tarsila do Amaral. Zu Beginn der 1920er Jahre verfasste Oswald de Andrade zwei poetische Manifeste⁹⁸.

Im „Manifesto Antropófago“ entwarf Andrade 1928 ein Konzept kultureller Identität und künstlerischer Produktion, in dem er der reinen Übernahme kolonialer Kultur eine klare Absage erteilte. „Tupi or not tupi, that is the question“.⁹⁹ Mit dieser Aussage verschlingt Oswaldo de Andrade Shakespeare und formt ihn auf barbarische Weise um. Er bezieht sich auf den Indianerstamm der Tupi in Brasilien, die ihre mutigsten und kräftigsten Feinde verschlangen, um sich ihre erstaunlichen Eigenschaften anzueignen. Die Devise lautete: Das Fremde fressen statt es wegzuschieben!¹⁰⁰

„Only antropophagy unites us. Socially. Economically. Philosophically.
The world's only law. The disguised expression of all individualisms, of
all colectivisms. Of all religions. Of all peace treaties.
Tupi or not tupi, that is the question. Down with all catechisms. And

⁹⁷ aus dem Moore, Elke, Entre Pindorama. Die Adaption Antropophager Ideen und Strategien, in: VIDC (Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit) /Kulturen in Bewegung, Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst, 2007, S.88.

⁹⁸ Manifesto Pau Brasil, 1924 und Manifesto Antropófago, 1928

⁹⁹ de Andrade, Oswald, Anthropophagite Manifesto, engl.Übersetzung, in: Readings in Latin American Modern Art, 2004, S.24.

¹⁰⁰ aus dem Moore, Elke, Entre Pindorama. Die Adaption Antropophager Ideen und Strategien, in: VIDC (Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit) /Kulturen in Bewegung, Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst, 2007, S.89.

down with the mother of the Gracchi. The only things that interest me are those that are not mine. The laws of men. The laws of anthropophagites.“¹⁰¹

Viele KünstlerInnen wählten die Metapher der Antropofagie: Eine Metapher für eine Strategie, die es erlaubt, sich die kulturellen Einflüsse eines übermächtigen Feindes anzueignen, sie zu fressen, um dann etwas Neues daraus zu gestalten. Folglich ist Unverdauliches wieder auszuspeien.¹⁰² Tarsila do Amaral entdeckte, wie so viele andere Künstlerinnen, ihr Interesse an der Kultur und Kunst ihrer Heimat während ihres Aufenthaltes im Ausland. In Paris wurde sie in den 20er Jahren Zeuge der Faszination des „Primitiven“¹⁰³ und „Exotischen“ in Intellektuellen Kreisen. In ihr Heimatland zurückgekehrt, setzte Tarsila do Amaral ihre Arbeit mit brasilianischen Themen fort, die sie mit dem Kubismus verwandten Formen in Verbindung brachte. Tarsilas Schaffensperiode in den Jahren 1924 bis 1927 wird auch als „Pau-Brasil-Periode“ bezeichnet. Zwei Werke, die sehr stark mit dem Manifesto Antropófago in Verbindung stehen, sind zum einen das 1928 entstandene Bild unter dem Titel „Abaporu“ und zum anderen das 1929 datierte Werk „Antropofagia“. „Abaporu“ (siehe Abb.23) enthält eine lokale Ikonografie, die anthropomorphe und pflanzliche Elemente mit einer international-avantgardistischen Sprache verbindet. Der Titel dieses Werkes ist eine Zusammensetzung von Wörtern aus der Tupi-Guaraní-Sprachgruppe¹⁰⁴. Hier steht „aba“ für den Menschen und „poru“ für einen der isst. In dem „Antropofagia“- Bild (siehe Abb.24) visualisiert Tarsila do Amaral den Grundgedanken der Antropofagischen Bewegung. Männliche als auch weibliche Figuren werden mit monumentalen Körperteilen in einer abstrahierten tropikalischen Landschaft dargestellt.¹⁰⁵ Dieses „Sich-Von-Anderen-Kulturen-Ernähren“ und das Schaffen eines

¹⁰¹ de Andrade, Oswald, Anthropophagite Manifesto, engl. Übersetzung in: Readings in Latin American Modern Art, S.24.

¹⁰² aus dem Moore, Elke, Entre Pindorama. Die Adaption Antropophager Ideen und Strategien, in: VIDC (Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit) /Kulturen in Bewegung, Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst, 2007, S.89.

¹⁰³ primitiv = vom lateinischen primitivus (der erste seiner Art). In: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, 2005, S.287.

¹⁰⁴ Sammelbegriff für die indigenen Ethnien an der brasilianischen Ostküste. In: Rasmussen, Waldo, Artistas Latinoamericanos del siglo XX, 1992, S.52.

¹⁰⁵ Ebenda, S.52f.

Freiraumes mittels kannibalischer Respektlosigkeit beeinflusst die Kulturgeschichte Lateinamerikas sehr stark.

„Diese neue poiesis, ein Akt der Wiedererschaffung auf lateinamerikanische Art, hat die Kreation einer autonomen Identität durch die zeitweise Ernährung von anderen Kulturen ermöglicht.“¹⁰⁶

Andrades revolutionäres Programm setzt voraus, „primitiv, irrational, barbarisch, faul und unrein“¹⁰⁷ zu sein. Die Form der Aneignung und Einverleibung ist nicht nur als eine Strategie zu sehen, die auf inhaltlicher Ebene die koloniale Tendenz der europäischen Kunst zurück weist, sondern auch als Befreiungsstoß gegen den weit verbreiteten Diskurs von Original und Imitation.¹⁰⁸ Denn in der Diskussion über nichtwestliche Kunst wird den KünstlerInnen Lateinamerikas ständig vorgeworfen die westliche Kunst nachzuahmen. „almost the same, but not quite“¹⁰⁹ So beschreibt Homi K. Bhaba, einer der bedeutendsten Vertreter der *Postcolonial Studies*, das Verhalten der Kolonisierten. Sie versuchen ein Zwischenwesen zu kreieren, das weder komplett das Andere darstellt, noch identisch mit den Vertretern der Kolonialmacht ist.¹¹⁰ Der Hauptvertreter der indischen Moderne, Rabindranath Tagore¹¹¹, meint, dass eine den sozio-ökonomischen Realitäten entsprechende Kunst entstehen muss. Diese soll aus dem konzeptuellen Geist einer Synthese des Diversen entspringen und ist für eine Gesellschaft vorgesehen, die sich einerseits aus den kolonialen Zwängen befreit, andererseits auch von der kolonialen Kultur geprägt bleibt.¹¹² Dadurch entsteht eine „Gestalt des Kosmopolitismus“, die bewusst nationale künstlerische Quellen mit modernen künstlerischen Bewegungen in Lateinamerika und Europa zusammenführt.¹¹³

¹⁰⁶ Bobadilla, Carla, Re-Contextualización, in: VIDC (Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit) /Kulturen in Bewegung, Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst, 2007, S.67.

¹⁰⁷ Kravagna, Christian, The originality of Modernism and other western myths, in: Zwischenzonen. La colección Jumex Mexiko, 2009, S.131.

¹⁰⁸ Ebenda, S.132.

¹⁰⁹ Bhaba, Homi K., The location of culture, 1994, S.246.

¹¹⁰ Kravagna, Christian, The originality of Modernism and other western myths, (zit.Anm.107), S.130.

¹¹¹ Verfasser des Textes „Nachahmen ist nicht Kunst“ 1905

¹¹² Kravagna, Christian, The originality of Modernism and other western myths, (zit.Anm.107), S.131.

¹¹³ Ebenda.

3.4. Der mexikanische Muralismus

Im 20. Jahrhundert, ab den 20er Jahren, war es sozial engagierten Künstlerinnen aus ganz Lateinamerika ein großes Anliegen, die Vergangenheit und die Gegenwart der indigenen Kulturen des jeweiligen Landes in ihren Werken darzustellen. Die Bewegung des *indigenismo*¹¹⁴ war geboren.

Der mexikanische Muralismus hatte sich des *indigenismo* thematisch als auch stilistisch angenommen. In Mexiko hatte der *indigenismo* zumeist stark nationalistische Züge. Nach der langen Diktatur des Porfirio Díaz¹¹⁵ war 1910 ein entscheidender Wendepunkt in der Geschichte Mexikos eingetreten. Die Mexikanische Revolution brach aus und erlaubte den Rückgriff auf „Schon-Da-Gewesenes“. Philosophen begriffen die Revolution ihres Landes als ein „back to the roots“. Eine „Behauptung mexikanischer Werte vor den fremden, die während der langen Porfirio-Díaz-Diktatur in Fülle importiert worden waren.“¹¹⁶ Die *indigenismo*-Bewegung erlaubte die Aufwertung des präkolumbischen Amerika und verlieh den Indigenen ihres Landes eine wichtige Rolle. „Die Revolution war somit ein plötzliches Eintauchen in sich selbst, ein Suchen nach den Wurzeln“¹¹⁷, so der mexikanische Lyriker und Essayist Octavio Paz¹¹⁸. José Vasconcelos Calderón¹¹⁹, Begründer der modernen Erziehung in Mexiko, war der Ansicht, dass die Revolution den Sinn der Geschichte wieder entdecken würde und wertete den Begriff des Mestizen, durch die Negierung des klassischen Rassebegriffs neu auf. Sein Vorreiter war Justo Sierra, der Mexiko als eine autonome, in Raum und Zeit lebendige Wirklichkeit begriff.¹²⁰ Vasconcelos bereitete der mexikanischen Intelligenz durch seine neue Erziehung, die auf dem Blut, der Sprache und dem Volk

¹¹⁴ dt. Übersetzung der Autorin: *indigenismo* = der Indigenismus.

¹¹⁵ General Porfirio Díaz leitete den Porfirismus ein. Unter Porfirismus verstand man die Nachfolge des Kolonialismus. Der Landbesitz wurde von wenigen Menschen kontrolliert und somit wurde die bodenbesitzende Klasse Schritt für Schritt reicher. In: Paz, Octavio, Das Labyrinth der Einsamkeit, 1969, S.130.

¹¹⁶ Ebenda, S.13.

¹¹⁷ Ebenda, S.149.

¹¹⁸ Octavio Paz: 1914 in Mexiko geboren. Er ist ein so genannter Mestize – halb Spanier, halb Indigener. Sein Großvater war bereits Anhänger des „indigenismo“. In: Ebenda, S.14.

¹¹⁹ schrieb den Essay „Kosmische Rasse“ 1925 und somit Begründer der „Philosophie der kosmischen Rasse“. In: Ebenda, S.13.

¹²⁰ Paz, Octavio, Das Labyrinth der Einsamkeit, 1969, S.134.

beruhen sollte, einen Nährboden für die revolutionären Ideen.¹²¹ Er war bemüht eine eigene mexikanische Nationalidentität aufgrund der *mestizaje*, der Mischung aus europäischen und indigenen Elementen, zu erschaffen. Viele Essayisten nahmen sich der Suche nach dem mexikanischen Wesen an, wie auch der Essayist Samuel Ramos, der den mexikanischen Minderwertigkeitskomplex kritisierte und diesen zu eliminieren versuchte. Den Mexikaner bewertet Ramos wie folgt: „Er messe sich mit fremden Maß, das nicht er selbst, sondern Europa geschaffen habe. Daher seine üble Imitationssucht und die fatale Sterilität.“¹²²

Die Muralisten beschlossen, sich nach der mexikanischen Revolution endgültig vom Einfluss der Kolonialherren zu lösen und endlich eine eigenständige künstlerische Identität herauszubilden. José Vasconcelos Calderón, der zu diesem Zeitpunkt den Posten des Bildungsministers inne hatte, war derjenige, der sich eines Volksbildungsprogramms, das unter anderem die Wandmalerei in öffentlichen Gebäuden vorsah, annahm. Sein Ziel war es, die während der Revolution erstrebte soziale Gleichstellung der indigenen Bevölkerung zu unterstützen. Dieser edukative Handgriff sollte die Ablehnung der kolonialen Epoche und den Bruch mit der Vergangenheit markieren. Die Freskomalerei war bei der sehr hohen Analphabetenrate im Land, ein angemessenes Kommunikationsmittel und in weiterer Folge ein politisches Instrument der Aufklärung.¹²³ Hauptthemen der mexikanischen Wandmalerei waren Szenen aus der Geschichte Mexikos, vor allem die Darstellung von Befreiungskämpfen ist hier als beliebtes Motiv nennenswert.

Die zwei bedeutendsten Vertreter des Muralismus, Diego Rivera (1883-1949) und David Alfaro Siqueiros (1896-1974), verbrachten einige Zeit in Europa, wo sie viele avantgardistische Bewegungen kennenlernten, die sie in weiterer Folge in das nachrevolutionäre Mexiko einfließen ließen.¹²⁴ In Riveras ersten Wandmalereien kommen byzantinische Einflüsse und seine Anlehnung an die italienische Renaissance sehr stark zum Vorschein. In seinen Werken für das Bildungsministerium (1923 bis 1928) unter dem Titel „Die politische Vision des mexikanischen Volkes“ wird von ihm

¹²¹ Paz, Octavio, Das Labyrinth der Einsamkeit, 1969, S.149.

¹²² Ramos, Samuel zitiert nach Paz, Octavio in: Ebenda, S.14.

¹²³ Rasmussen, Waldo, *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, 1992, S.66.

¹²⁴ Ebenda.

erstmal eine auf die mexikanische Gesellschaft bezogene Ikonografie eingesetzt.¹²⁵ Er gehörte zu jenen Muralisten, die sich wenig mit der Eingliederung von Motiven und stilistischen Elementen mexikanischer indigener Gruppierungen beschäftigten. Nichtsdestotrotz bewunderte Siqueiros die Statuenhaftigkeit der präkolumbischen Kunst, was in einigen seiner Werke, beispielsweise in „Etnografia“ von 1939, deutlich wird.¹²⁶

„The apparition of an Indian peasant reincarnated as an Olmec deity effects a psychological and emotional empowerment of this disenfranchised segment of the Mexican population, one of the enduring artistic and political goals of the Mexican Revolution.“¹²⁷

3.4.1. Exkurs: Primitivismus

Anhand der vier wichtigen lateinamerikanischen Strömungen, dem Konstruktivismus, dem Arielismus, der Antropofagia-Bewegung und dem mexikanischen Muralismus, wurde der Umgang mit europäischen Einflüssen in der Kunst des 20. Jahrhunderts auf dem lateinamerikanischen Kontinent analysiert. Jedoch ist es von großer Wichtigkeit zu betonen, dass es auch umgekehrt in der europäischen Moderne ein großes Interesse an der außereuropäischen Kunst gegeben hat. Die außereuropäische Kunst, vor allem aus Afrika und Ozeanien, war sehr stark an der Herausbildung der europäischen Moderne beteiligt. Die Expressionisten und Kubisten der europäischen Moderne waren die Ersten, die sich an außereuropäischen Traditionen konsequent orientiert haben. Als Ausgangspunkt des modernen Primitivismus ist Paul Gauguin zu nennen. Der französische Künstler mit peruanischen Wurzeln ließ indigene Formen aus Ozeanien oder Lateinamerika in sein Werk einfließen.¹²⁸ Karla Bilang hebt hervor, die modernen Künstler seien sich im Klaren gewesen, dass ihr gezielter Rückgriff auf die „Primitiven und Barbaren“ eine kulturveränderte Funktion markierte.¹²⁹ Die Rezeption des Primitivismus durch die modernen Künstler war rein objektbezogen. Sie „beschränkte sich auf die Faszination an formalen Analogien und an der evokratischen Kraft des

¹²⁵ Rasmussen, Waldo, *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, 1992, S.66.

¹²⁶ Ebenda.

¹²⁷ Sims, Lowery zitiert nach Waldo, Rasmussen, in: Ebenda, S.71.

¹²⁸ Rubin William, *Primitivism in the 20th Century Art*, 1984, S.3.

¹²⁹ Bilang, Karla, *Bild und Gegenbild*, 1989, S.8.

Magischen“.¹³⁰ Alois Riegl hob die ästhetischen Besonderheiten der außereuropäischen Kunst, vor allem der afrikanischen Plastik, hervor und stellte diese als eigenständige künstlerische Leistungen dar.¹³¹ Beispielsweise kam Picasso vermutlich mit den afrikanischen Grebo-Masken, die Teil der Sammlung des Musée Trocadéro in Paris waren, in Berührung. Laut William Rubin¹³² lässt er diese Begegnung 1907 in seinem Werk „*Demoiselles d'Avignon*“ stark einfließen. Ein paar Jahre später äußerte der Brückemaler Ernst Ludwig Kirchner sein Interesse für den Palau-Stil. Den Künstler faszinierten die wilden, kantigen und rhythmisch gegliederten Formen sowie die betonten Geschlechtsteile.¹³³ Begrüßt wurde hierbei der deutliche Bruch mit gültigen Normen, die seit der europäischen Renaissance eingehalten wurden. Das Interesse für diese außereuropäischen Objekte bedeutete ebenfalls, das Aufzeigen von Differenzen zwischen der eigenen und der fremden Kultur, wobei zu beachten bleibt, dass der Aspekt des Fremden sich weniger durch die kulturelle Andersartigkeit definiert. Die verschiedenen Nuancen und Brüche, hervorgerufen durch gesellschaftliche, kulturelle, historische und ethnische Prägungen, schwingen in der Bedeutung des Fremden ausdrucksstark mit.¹³⁴ Die Abweichung von bisherigen europäischen Darstellungskonventionen wurde eingeleitet.¹³⁵ Ähnlich wie bei der lateinamerikanischen Rezeption europäischer Formen entstand auch in der westlichen Moderne der Vorwurf der Nachahmung außereuropäischer Elemente. Alle Vorwürfe der reinen Nachahmung wurden von den europäischen KünstlerInnen zurückgewiesen, ihre Affinität zu den traditionellen Formen oder Abstraktionen wurde jedoch hervorgehoben. Von einer genauen Formenübernahme konnte nicht die Rede sein. Man muss sich vor Augen halten, dass sich der Rezeptionsprozess fremder Kulturen aus drei wichtigen Bestandteilen zusammensetzt: der Anregung, Umbildung und der

¹³⁰ Brüderlin, Markus, *Westkunst = Weltkunst*, in: *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst*, 2004, S.131.

¹³¹ Bilanz, Karla, *Bild und Gegenbild*, 1989, S.15.

¹³² organisierte 1984 die umstrittene Ausstellung „*Primitivismus und Moderne Kunst*“ im Museum of Modern Art, New York. Autor des begleitenden Kataloges „*Primitivismus in der Kunst des 20.Jahrhunderts*“.

¹³³ Badenberg, Nana, *Die Exotik des Dokumentarischen*, (zit.Anm.130), S.42.

¹³⁴ Siegwolf, Martina, „*But a rainbow of multiple reflections*“. *Umgang mit Weltgegenwartskunst*, (zit.Anm.130), S.74.

¹³⁵ Badenberg, Nana, *Die Exotik des Dokumentarischen*, (zit.Anm.130), S.42.

Neuschöpfung.¹³⁶ Es handelt sich also in diesem Fall lediglich um die Orientierung an einem anderen Formenvokabular.

3.5. Hybridität

Die Präsenz von europäischen, indigenen, afrikanischen und asiatischen Elementen hat dazu beigetragen, dass in Lateinamerika Kultur als ein *hybrides*¹³⁷ Produkt entstand. Bei dieser Verschmelzung handelt es sich um einen kontinuierlichen und dynamischen Prozess. Aus diesem Grund kann jene kulturelle Identität als Gebilde, das permanenter Transformation unterliegt, gekennzeichnet werden. Homi K. Bhabha erklärt den Begriff der *Hybridität*, die „durch die Techniken der collage, des samplings, des Bastelns zustandekommt (sic!)“¹³⁸, folgendermaßen:

„Hybridisierung heißt für mich nicht einfach Vermischen, sondern strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen, Raum schaffen für Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind.“¹³⁹

Lateinamerikanische Länder, in dieser Arbeit ganz spezifisch Kolumbien, sind einer ständig veränderbaren *Hybridisierung* von unterschiedlichen Ethnien ausgeliefert. Das bisherige Konzept der *mestizaje*, basierend auf einer ethnokulturellen Identität, wurde von dem dynamischen und polymorphen Begriff der *Hybridität* abgelöst, welcher eine neue Strategie, zeitgenössische Kultur auf dem lateinamerikanischen Kontinent zu interpretieren, darstellt.¹⁴⁰

Der kubanische Kunstkritiker Gerardo Mosquera nimmt eine sehr wichtige Rolle in der Analyse des kolonialen Erbes und in der Kritik der postkolonialen Gegenwart der lateinamerikanischen Länder ein. Er schuf den Begriff des Marco-Polo-Syndroms, der

¹³⁶ Bilang, Karla, Bild und Gegenbild, 1989, S.10.

¹³⁷ *hybrid*: „im eigentlichen Sinne ein deskriptiver Begriff, der in den 90er Jahren aus der Mischung verschiedener interkultureller Verschmelzungen entstanden ist. Verschiedenartige Mischungen = Hybridisierungen.“ Zitiert nach: Interview von Néstor García Canclini. In: Zwischenzonen. La colección Jumex Mexiko, 2009, S.157.

¹³⁸ Bronfen, Elisabeth und Marius Benjamin, Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. In: Hybride Kulturen, 1997, S.14.

¹³⁹ Zitat von Homi K. Bhabha aus seinem Interview zum Thema „Migration führt zu „hybrider“ Gesellschaft“. In: science.ORF.at 29.04.2010, 14:18, <http://sciencev1.orf.at/sciencev1.orf.at/science/news/149988.html>

¹⁴⁰ Mosquera, Gerardo, Introduction, in: Beyond the fantastic - Contemporary art criticism from Latin America, 1995, S.14.

für eine bestimmte Form des Eurozentrismus steht. Gemeint ist nämlich jener Eurozentrismus, der sich weltweit durch seinen hegemonialen Charakter in der Geschichte der Kolonialisierung definiert.¹⁴¹ Die Problematik des kolonialen Erbes analysiert Mosquera wie folgt: Der Nichtwesten nähert sich offensichtlich an seine eigenen Traditionen, die nach dem Zerfall der europäischen Kolonialisierung jedoch noch immer mit den Leitbegriffen der europäischen Aufklärung begriffen werden. Über die eigene Kultur wird somit mit den Begriffen eines westlich ausgerichteten akademischen Diskurses diskutiert.¹⁴² In der postkolonialen Gegenwart des Nichtwestens ist die Präsenz westlicher Leitwerte noch immer sehr stark vorhanden. Aus diesem Grund fordert Mosquera eine eigene Kritik des Eurozentrismus seitens des Nichtwestens. Ein „neues Selbstverständnis von Formen und Teilnahmebedingungen an einem globalisierten kulturellen Austausch“¹⁴³ soll gewonnen werden. Für alle nichtwestlichen Länder gilt:

„Nicht Erhaltung, sondern offensives Arbeiten mit diesen Traditionen ist das Gebot der Stunde. (...) Die Abkehr vom Eurozentrismus besteht nicht darin, sich die Frage nach der „Reinheit“ zu stellen, sondern die postkoloniale „Unreinheit“ anzunehmen, um sich mit einer neuen eigenen Sprache von der bisherigen loszusagen. Der Kampf gegen den Eurozentrismus in der Kunst muss nicht dem Mythos der Authentizität dienen.“¹⁴⁴

Der Begriff der *Hybridität* wird von Mosquera thematisiert und als produktive Basis für die künstlerische Arbeit an einer nichtwestlichen Identität aufgewertet. Die Anerkennung von *hybriden* Identitäten¹⁴⁵ als Werkzeug der Zeugung einer eigenen Identität ist in Hinblick auf die vorhandene biologisch-ethnische Nivellierung aller lateinamerikanischen Länder sinnvoll. Durch ein gestärktes Selbstbewusstsein der

¹⁴¹ Volkenandt, Claus, Kunst weltweit? Versuch einer Einleitung, in: Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst, 2004, S.20.

¹⁴² Ebenda, S.21.

¹⁴³ Volkenandt, Claus, Kunst weltweit? Versuch einer Einleitung, (zit.Anm.141), S.21.

¹⁴⁴ Mosquera, Gerardo, Das Marco-Polo-Syndrom, in: Katalog Havanna/Sao Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika, 1995, S.36.

¹⁴⁵ Bsp. einer hybriden Identität ist das Karibische: es handelt sich um eine Mischung aus afrikanischen, indischen, französischen und portugiesischen Elementen. In: Brüderlin, Markus, Westkunst = Weltkunst, (zit.Anm.141), S.134.

Peripherien ist die *Hybridisierung* zu einem zentralen künstlerischen Werkzeug avanciert. Hier eröffnet sich die Möglichkeit für die nichtwestlichen KünstlerInnen, „sich zwischen den Kulturen zu bewegen, zwischen der eigenen vergangenen, der eigenen gegenwärtigen und der westlichen“.¹⁴⁶ In der Frage nach einer Weltkunst, bei der die Kunst des Nichtwestens neben der westlichen Kunst global gesehen bestehen kann, dürfen wir Hans Beltings Überlegungen nicht außer Acht lassen. Dieser stellt sich bei dem Gedanken von einer „nichtwestlichen Kunst ohne die westliche Idee von Kunst“ die Frage, ob die westlichen Kunstinstitutionen durch die Arbeit mit nichtwestlicher Kunst möglicherweise einen „fremden und unverständlichen Kunstbegriff“¹⁴⁷ erfahren. Die Auseinandersetzung mit fremden Kulturen könnte demnach eine Selbstreflexion der eigenen Kultur darstellen. Belting spricht von einer Herausforderung des westlichen Kunstbegriffes durch die nichtwestliche Kunst. Ihm zufolge würde dies zu einer Krise in der westlichen kulturellen Identität führen.

In Hinblick auf den Versuch, den Begriff der Weltkunst als einen allgemein gültigen Terminus in der Kunstgeschichte diskutieren zu können, muss auf das Nord-Süd Gefälle oder das Gefälle zwischen Zentrum und Peripherie eingegangen werden. In der Debatte zwischen der Kunst des Zentrums und der Peripherie wurde der Minderwertigkeitskomplex, sich als *sekundär* zu bezeichnen, in die Stärke der Peripherie umgewandelt, die es ermöglichte, aus dem Zentrum stammende äußere Reize zum eigenen Nutzen umzuformen.¹⁴⁸ Mit Homi K. Bhabhas Worten ausgedrückt: „selbst in dieser Position des Underdogs gibt es Möglichkeiten, die auferlegten kulturellen Autoritäten umzudrehen, einiges davon anzunehmen, anderes abzulehnen.“¹⁴⁹ Der argentinische Künstler Luis Camnitzer kommentiert die angesprochene Problematik zwischen dem Zentrum und der Peripherie aus lateinamerikanischer Perspektive wie folgt:

¹⁴⁶ Brüderlin, Markus, Westkunst = Weltkunst, in: Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst, 2004, S.135.

¹⁴⁷ Belting, Hans, Hybride Kunst? Ein Blick hinter die Fassade, in: Darstellung: Korrespondenz/Interventionen von Hans Belting, 2000, S.324.

¹⁴⁸ Mosquera, Gerardo, Introduction, in: Beyond the fantastic - Contemporary art criticism from Latin America, 1995, S.13.

¹⁴⁹ Zitat von Homi K. Bhabha aus seinem Interview zum Thema „Migration führt zu „hybrider“ Gesellschaft“. In: science.ORF.at 29.04.2010, 14:18, <http://sciencev1.orf.at/sciencev1.orf.at/science/news/149988.html>

„Wenn sich die Peripherie nicht auf das isolationistische Zitieren eigener Traditionen verlegt, dann produziert sie hybride Kunst. Das ergibt sich beinahe zwangsläufig in einer Situation, in der man sich an einem Ort befindet und am anderen orientiert.“¹⁵⁰

Um zwischen dem Zentrum und der Peripherie einen Ausgleich herzustellen, sammeln die Künstlerinnen verschiedene Erfahrungen, um dann eine „spanglische Kunst“¹⁵¹ zu erarbeiten. „In der Kunst bezeichnet „spanglisch“ die Verknüpfung von verblassenden Erinnerungen mit einer neuen Wirklichkeit, die man übernimmt, der gegenüber man sich aber die Distanz des Fremden erhält.“¹⁵² Luis Camnitzer kreierte den Begriff der „spanglischen Kunst“, um die Möglichkeit zu schaffen, die bisherig kategorisierte *hispanic* Kunst, neu zu betrachten. Ähnlich wie bei der Problematik des Begriffes „Lateinamerika“, stecken hinter dem Begriff *hispanic* sehr unklare Vorstellungen von Ethnie und/oder Geografie dahinter. Camnitzer legt sein Augenmerk auf die KünstlerInnen, die in das Zentrum immigriert sind, und thematisiert deren transkulturellen Probleme im Exil.

Das Zentrum steht für die westliche Kunst, unter dem Begriff der Peripherie versteht man hingegen die Kunst aller Drittländer. Diese Trennung in der Kunst zwischen „Alliierten“ und „Nicht-Alliierten“ drängt die Künstler Lateinamerikas, Afrikas und Asiens weiterhin in eine Außenseiterrolle.¹⁵³ Die Künstlerinnen, die in der Peripherie leben, werden einem immerwährenden Druck seitens des Zentrums ausgesetzt. Camnitzer führt in seinem Aufsatz zum Thema „Wonder Bread und Spanglische Kunst“ für die Künstlerinnen der Peripherie folgende Lösungsvorschläge an:

¹⁵⁰ Camnitzer, Luis, Wonder Bread und Spanglische Kunst, in: *Vivências*, Ausstellungskatalog, 2000, S.110 f.

¹⁵¹ Begriff von Luis Camnitzer erstmals in seinem Aufsatz „Latin American Art in the U.S.: Latin or American?“ aufgestellt. Dieser Text war ursprünglich für die Ausstellung „Convergences/Convergencias“ von Jane Farver für The Lehman College of Art Gallery 1988.

¹⁵² Camnitzer, Luis, Wonder Bread und Spanglische Kunst, (zit.Anm.150), S.111.

¹⁵³ Hug, Alfons, Die Anderen Modernen – Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika, in: *Haus der Kulturen der Welt/Berlin*, 1997, S.7.

„Die Künstlerinnen können sich erstens aktiv gegen die Werte der Kolonisatoren wenden und für ein lokales Publikum arbeiten. Zweitens können sie, trotz aller Hemmnisse, für den internationalen Markt arbeiten, oder drittens, in das kulturelle Zentrum auswandern.“¹⁵⁴

Nehmen wir an, der Künstler wählt die erste Option. In diesem Fall tritt in der künstlerischen Produktion eine klare Reaktion auf die Kolonialisierung auf. Bei sehr vielen lokalen Kunstproduktionen, beispielsweise im Werk von Diego Rivera aus Mexiko, kann es beim Schaffungsprozess zu einer Verwechslung zwischen der Herausbildung einer Identität und der Wiedergabe künstlerischer Folklore kommen.¹⁵⁵ Der zweite von Camnitzer angeführte Lösungsvorschlag besagt, dass der lokale Künstler sich auf den internationalen Markt einstellen solle. Hier läuft der Künstler durch die Anpassung an die Makellosigkeit der hegemonialen Kunst Gefahr, durch ortsbezogene Probleme an der Ausführung zu scheitern.¹⁵⁶ Im dritten Fall wandert der Künstler in das kulturelle Zentrum aus und befindet sich in der Situation des „Entwurzeltseins“. Nun eröffnen sich dem Künstler zwei Möglichkeiten: Er wendet sich zur Gänze von seiner Herkunft ab, oder er setzt sich viel intensiver mit der eigenen Kultur auseinander, da er in ihr Schutz sucht.¹⁵⁷

Die beiden Konzepte des Zentrums und der Peripherie haben jedoch, laut Néstor García Canclini¹⁵⁸, in den letzten Jahren eine „interaktive Transformierung“¹⁵⁹ erfahren. Die Bedeutung der früheren Zentren, New York – Paris – London, hat an Stärke verloren. Mittlerweile sollen „korrelative multiple Peripherien“¹⁶⁰ auch an der „aktuellen Neuausrichtung der Tendenzen“¹⁶¹ beteiligt sein. Zusammenfassend meint Canclini, es

¹⁵⁴ Camnitzer, Luis, Wonder Bread und Spanglische Kunst, in: Vivências, Ausstellungskatalog, 2000, S.111.

¹⁵⁵ Ebenda..

¹⁵⁶ Ebenda, S.112.

¹⁵⁷ Ebenda, S.113.

¹⁵⁸ Der Argentinier Néstor García Canclini ist einer der bedeutendsten Anthropologen Lateinamerikas. In seinen Arbeiten behandelt er Themen wie das Kunsthandwerk, Volksfeste, das Kunstpublikum und den kulturellen Konsum. Canclini verfasste 1990 „Culturas híbridadas“. In: Interview von Néstor García Canclini. In: Zwischenzonen. La colección Jumex Mexiko, 2009, S.153.

¹⁵⁹ Ebenda, S.155.

¹⁶⁰ Ebenda.

¹⁶¹ Ebenda.

handle sich bei lateinamerikanischen Hauptstädten, beispielsweise Mexiko oder Buenos Aires, gleich wie bei den westlichen Kunstzentren, um ein Konglomerat aus regionalen Tendenzen und internationalen Einflüssen, die, multinational gebildet, aus den westlichen Kunstzentren importiert werden.¹⁶²

¹⁶² Interview von Néstor García Canclini. In: Zwischenzonen. La colección Jumex Mexiko, 2009, S.153.

4. Zeitgenössische Rezeption präkolumbischer Elemente in Kolumbien in der Kunst ab den 70er Jahren

Die besprochenen modernen Bewegungen waren, in Hinblick auf ihre Bestrebungen nach der Bildung einer eigenen kulturellen Identität, für die zeitgenössische Kunst sehr prägend. Die daraus resultierende neue künstlerische Strategie, sich fremde kulturelle Einflüsse anzueignen und diese in weiterer Folge individuell auszuwerten, stärkte das kulturelle Bewusstsein auf dem biologisch-ethnisch nivellierten Kontinent. Die Diversität Lateinamerikas wird schlussendlich als Stärke der „Peripherie“ angesehen (siehe Kapitel 2) und erfährt im Konzept der *Hybridität*, das in der zeitgenössischen Kunst ein zentrales künstlerisches Werkzeug darstellt, ihre kulturelle Aufwertung. Diese Identitätssuche möchte ich nun anhand von dreier kolumbianischer KünstlerInnen - Nadín Ospina, Antonio Grass und Olga de Amaral - , die in ihren unterschiedlichen Zugängen und der Wahl des künstlerischen Mediums variieren, erörtern. Interessant dabei ist, dass sich alle drei in ihrem Werk intensiv mit der präkolumbischen Vergangenheit auseinandersetzen und sich in weiterer Folge der Rezeption präkolumbischer Elemente, der Suche nach einer kolumbianischen Identität, annehmen.

4.1. Nadín Ospina

Der konzeptuelle Künstler Nadín Ospina nimmt sich in seinem Werk des vorhandenen Identitätsproblems in Kolumbien an. Hauptmotiv seines starken Interesses ist die eigene Herkunft. Ospina zählt sich selbst zu den Mestizen, da seine Familie deutscher Herkunft ist. Sein deutscher Großvater gründete mit einer indigenen Frau eine Familie.¹⁶³ Deshalb begab sich Ospina in seinem Schaffensprozess auf die Suche nach der eigenen Identität. Die präkolumbische Kunst, die er als Teil des Zugehörigkeits- und Identitätsgefühls ansieht, wurde zu einem Hauptbestandteil seines Schaffensprozesses.

„Ídolo con poporo“ (siehe Abb.25) ist eine Arbeit aus dem Jahre 1999. Sie stellt eine Steinskulptur mit Mickey Mouse-Kopf dar. In ihr findet eine unabänderliche Fusion zwischen dem Monument des kolumbianischen Kulturareals *San Agustín* und der bekannten Mickey Mouse-Figur, die als Symbol für den nordamerikanischen Kontinent

¹⁶³ Interview auf Spanisch mit Nadín Ospina von Hans-Michael Herzog, 3.Februar 2004, Bogotá, in: Cantos Cuentos Colombianos – Arte Colombiano contemporáneo, 2004, S.14.

gilt, statt.¹⁶⁴ Es entsteht eine hybride Form. Die präkolumbische Kunst wird von Nadín Ospina in ein Werkzeug der Ironie verwandelt. Es handelt sich hierbei um eine Art Spiel mit einigen aktuellen Codices, die vorgeben, eine Identität zu kategorisieren.¹⁶⁵ In einem symbolischen Kontext greift er die Figur der Mickey Mouse (siehe Abb.26) auf und setzt diese in Form einer „Missgestaltenden Figur“¹⁶⁶, bestehend aus einem präkolumbischen Körper und beispielsweise dem Kopf der Mickey Mouse, fort. Nadín Ospinas‘ Arbeiten werden in Motiv und Stil auf den ersten Blick erkannt. Die „veralteten“ und „präkolumbisierten“ Objekte stellt er in Posen dar, die der Echtheit und der Statuenhaftigkeit originaler präkolumbischer Skulpturen entsprechen. Diese Arbeiten werden mit einer ästhetischen Ernsthaftigkeit realisiert und simulieren die Präsenz eines künstlerischen oder kulturellen Entfaltungsraumes.¹⁶⁷

Ospina macht sich die Welt der Popkultur als seinen Entfaltungsraum zu Eigen. Dieser Raum ermöglicht es ihm, animierte Figuren und Persönlichkeiten, die in Hollywood entstehen und global bekannt sind, mit präkolumbischen Formen in Verbindung zu bringen. Der von Nadín Ospina definierte Popkolonialismus lässt die Verwendung von Objekten zu, die gewissermaßen mit einer speziellen Aura anhand von Merkmalen der neuen Idole des nordamerikanischen Westens aufgeladen sind. Die Verwendung der Kultfiguren, beispielsweise der Mickey Mouse, des Donald Duck oder anderer Zeichentrickfiguren, stellt keine neue Strategie in der Kunst dar. Bereits Roy Liechtenstein hat 1961 in seiner Arbeit „Look Mickey“ diese Thematik aufgegriffen. Allerdings handelt es sich bei Ospina um einen Prozess der Reflexion der Bedeutung all dieser Figuren innerhalb der zeitgenössischen Metaphorik eines Kontinents, der immerzu den nordamerikanischen Einflüssen ausgesetzt ist.

In der Werkanalyse des konzeptuellen Künstlers Nadín Ospina, im Zeitraum von 1989 bis 2005, soll nun auf folgende drei wichtige Aspekte eingegangen werden: der Einsatz der hybriden Form, das Fälschertum als Herstellungsprozess und die Hinterfragung der Bespielung musealer Räumlichkeiten.

¹⁶⁴ Londoño Vélez, Santiago, *Manos en el arte colombiano*, 2003, S.126.

¹⁶⁵ Interview mit Nadín Ospina von Hans-Michael Herzog, 3.Februar 2004, Bogotá, in: *Cantos Cuentos Colombianos – Arte Colombiano contemporáneo*, 2004, S.15.

¹⁶⁶ Bezeichnung laut Pérez-Ratton, Virginia. in: Pérez-Ratton, Virginia, *El arte del auténtico fraude*, in: *Mundo No 18*, 2005, S.66.

¹⁶⁷ Ebenda.

Die hybride Form stellt für den Künstler ein Synonym für die kolumbianische Kultur dar, welcher nämlich eine kulturelle Mischung zugeschrieben wird¹⁶⁸. „Ausschließlich in der Mischung, in der *Mestizaje*, besteht weiterhin die Möglichkeit, die authentische Identität zu finden.“¹⁶⁹ Die vom Künstler gezielt eingesetzte Strategie der Aneignung präkolumbischer Formen, geht erst im Kontext des postkolonialen Diskurses auf. Dieser Einschub von vertrauten präkolumbischen Formen in eine vom Westen vorgegebene alltägliche Ikonografie und Denkweise bewirkt einen „Moment der Begegnung von Eigenem und Fremden“¹⁷⁰ und damit ein „multiples Reflexionsspiel“¹⁷¹. Seine Arbeiten erfahren ein ironisches Moment, in dem die Authentizität hinterfragt wird. Nadín Ospina kommt in Hinblick auf sein großes Interesse an der präkolumbischen Kunst mit dem Phänomen des Fälschens in Berührung. Da der nichtwestlichen Kunst vorgeworfen wird, die europäische Kunst zu imitieren, sieht Nadín Ospina in dem Akt des Fälschens eine Möglichkeit, diesen bestehenden Vorwurf auf ironische Art und Weise zu hinterfragen. Angefertigte Kopien präkolumbischer Skulpturen bilden den Hauptbestandteil seines Werkes. Jedoch lässt er bewusst die Frage offen, ob es sich bei seinen Objekten um Kopien oder Fälschungen handelt. Somit wird der Vorwurf der Imitation seitens der westlichen Kunst zu einer eigenen künstlerischen Strategie umgewandelt.

Mit Hilfe der Strategie der Simulation schafft Ospina eine kritische Auseinandersetzung mit der Repräsentation der eigenen Kultur im musealen Kontext. Eduardo Serrano, ein bekannter kolumbianischer Kunstkritiker, würdigt Nadín Ospinas Werk wie folgt:

„Das Wichtigste an seinem Werk ist, dass es einen tiefen Willen aufweist, mit jeglichem Konventionalismus zu brechen. Auch weist es eine offene, unabhängige und freie Haltung auf, wie auch eine Tendenz etwas auszuprobieren und intuitiv zu handeln, als auch ein großes Interesse für das Geheimnisvolle und die Frische der Natur. Sein Werk hebt die

¹⁶⁸ Interview auf Spanisch mit Nadín Ospina von Hans-Michael Herzog, 3. Februar 2004, Bogotá, in: *Cantos Cuentos Colombianos – Arte Colombiano contemporáneo*, 2004, S.17.

¹⁶⁹ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „Sólo en la mezcla, en el mestizaje, es posible encontrar todavía la autentica identidad.“, in: *The Hours – Visual Arts of Contemporary Latin America*, Daros-Latinamerica, 2005/2006, S. 212.

¹⁷⁰ Siegwolf, Martina, „But a rainbow of multiple reflections“, in: *Geschichte und Gegenwartskunst*, 2004, S.63.

¹⁷¹ Ebenda.

aktuelle Kunst und die Symbole der mythischen Vorgeschichte hervor; und daher der Effekt, angesiedelt zwischen dem Magischen und Symbolischen, der seine Kunst charakterisiert.“¹⁷²

4.1.1. Prägung einer kulturellen kolumbianischen Identität

„In Colombia, the upper class wants to be French, the middle class wants to be American and the poor want to be Mexican, in any case, nobody wants to be from here.“¹⁷³

Durch den Einsatz der hybriden Form scheint Nadín Ospina in seinem Schaffensprozess einen Weg gefunden zu haben, die ersichtliche Problematik der kulturellen und ethnischen Zugehörigkeitsfindung in Kolumbien, aufzuarbeiten. Diese repräsentiert, in ihrer symbolischen als auch metaphorischen Signifikanz, den Identitäts- und Entwicklungsprozess des lateinamerikanischen Kontinents.

„zu einem beträchtlichen Teil bewahrt er [der Identitäts- und Entwicklungsprozess] sich noch eine autochthone Wurzel, eine Verwurzelung in einer vererbten multiplen Identität, welche jedoch überdeckt wird von einem weiteren Prozess der wiederum eingebettet ist in der Ungleichheit des kulturellen Austausches.“¹⁷⁴

Dem Problem die kolumbianische Identität bzw. die eigene Identität im Rahmen der kulturellen Termini zu definieren werden von Ospina einige Lösungsvorschläge entgegengestellt. An einem Ort wie Kolumbien, an dem ein starker Zusammenfluss an unterschiedlichen Informationen und Einflüssen besteht, soll laut Ospina das Gefühl einer alten kulturellen Identität geprägt werden. [Ethnischer Minderwertigkeitskomplex,

¹⁷² dt. Übersetzung von Jozef Sedilek (Dolmetscher für Spanisch), Originalzitat: „Lo más importante de su obra es que revela una firme voluntad de romper con todo convencionalismo y una actitud abierta, independiente y libre, así como una tendencia a probar y actuar intuitivamente y un gran interés en el misterio y frescura de la naturaleza. Su trabajo también pone de presente el arte de hoy y los símbolos de la prehistoria mítica, y de allí ese efecto entre mágico y simbólico que la caracteriza “ in: Serrano, Eduardo, Un futuro promisorio, in: Mundo No 18, 2005, S.23.

¹⁷³ Jimenez, José, El final del eclipse – el arte de America Latina, 2001, S.218.

¹⁷⁴ dt. Übersetzung von Jozef Sedilek, Originalzitat: „aún se mantiene en buena parte de él una raíz autóctona, un arraigo a una identidad múltiple heredada, pero sobre el cual se superpone otro proceso ubicado dentro de la desigualdad del intercambio cultural.“ in: Pérez-Ratton, Virginia, El arte del auténtico fraude, (zit. Anm.172), S.66.

„Wurzellosigkeit“ oder fehlendes Zugehörigkeitsgefühl sind einige der vielen Gründe für die ersichtlich fehlende kulturelle Identität.]

Nadín Ospina bedient sich in seinem Werk der „Rekontextualisierung und einer Reevaluierung klassischer Medien“, mit Hilfe derer er „eine subtile Analyse des jeweiligen Kontextes selbst“¹⁷⁵ erarbeiten kann. Diese Medien werden vermischt, verändert, können verlagert werden, ihre Grenzen werden erprobt. Die präkolumbische Kunst bildet einen wichtigen Teil des Zugehörigkeitsgefühls, da es im heutigen Kolumbien noch immer eine starke Verbindung zur präkolumbischen Vergangenheit gibt.¹⁷⁶ Diese Verbindung scheint, nach Nadín Ospina, als Teil der kolumbianischen Herkunft, sprich der Identität des Mestizen, in der Gegenwart aufrecht erhalten zu werden.¹⁷⁷ Seinen Beitrag zur Stärkung des Zugehörigkeitsgefühls leistet Ospina, indem er die hybride Skulptur in seinem Werk zum Einsatz bringt. Dabei handelt es sich weder um „einen Akt der Rekonstruktion, noch um einen Akt der Modernisierung“.¹⁷⁸ Die hybride Skulptur übernimmt die klassische Funktion der Bildhauerei: die Animation toter Materie.¹⁷⁹ Der Einsatz der hybriden Form hilft, in der vorherrschenden Debatte über die kulturelle Vielfalt in Kolumbien, ein komplexes Konzept des „Amerikanischen“¹⁸⁰ zu finden. Auf der Suche nach diesem Identitätskonzept des „Amerikanischen“, negiert Ospina in seinen erschaffenen präkolumbischen Skulpturen alle Exotismen, die in dieser Debatte mitschwingen.

„Der Verlust der spirituellen Macht stärkte das Verlangen, dass der Multikulturalismus einen Platz in der zeitgenössischen Kultur einnimmt – das Verlangen nach dem Rückgriff auf die Wurzeln, deren Protagonisten

¹⁷⁵ András, Edit, Grenzen überschreiten im neuen Genre der Konzeptkunst, in: *Art after Conceptual Art*, 2006, S.191.

¹⁷⁶ Interview auf Spanisch mit Nadín Ospina von Hans-Michael Herzog, 3.Februar 2004, Bogotá, in: *Cantos Cuentos Colombianos – Arte Colombiano contemporáneo*, 2004, S.14.

¹⁷⁷ Ebenda, S.15.

¹⁷⁸ András, Edit, Grenzen überschreiten im neuen Genre der Konzeptkunst, (zit.Anm.175), S.193.

¹⁷⁹ Vgl. mit ungarischem Künstlerduo Little Warsaw. Sie haben ebenfalls die klassische Funktion der Bildhauerei und zwar die Animation toter Materie in ihren Arbeitsprozess aufgenommen. Die Nofretete-Büste wurde mit einem von Little Warsaw angefertigten Bronzekörper verbunden. In weiterer Folge wurde diese zusammengesetzte, hybride Skulptur unter dem Titel „The Body of Nefertiti“ im ungarischen Pavillon der Biennale in Venedig ausgestellt. In: Ebenda, S.192.

¹⁸⁰ dt. Übersetzung der Autorin, span. Original: „americano“ Identitätskonzept von Carolina Ponce de León, *Precolombino posmoderno*, in: Nadín Ospina, *Trayectos visibles*, 1999, S.21.

nicht der archaischen, populären oder Kulturen anonymer Autoren angehören - sondern hochentwickelte Künstler der „Peripherie“ sind - und der Verlust hat dazu geführt, dass die Ritualhandlung sich in einen kulturellen Fetisch wandelt, ideal um eine kulturelle Differenz zu fordern und abzugrenzen.“¹⁸¹

Laut Ana Sokoloff, schneidet Ospina in seiner künstlerischen Produktion, formal und konzeptuell, folgende Punkte an: Erstens, analysiert er den Effekt ausländischer Einflüsse auf die kolumbianische, lokale Realität. Zweitens, versucht er herauszufinden, ob diese Einflüsse eine Bereicherung für die kolumbianische Identität darstellen oder ob sie ganz im Gegenteil, aufgrund der Einflüsse der globalen Konsumkultur, zu einer kulturellen Armut in den sozialen Strukturen geführt haben.¹⁸² Das Auftreten von bestimmten Objekten, Bildern und Symbolen, die anhand von Massenmedien in den Alltag eingedrungen sind, und ihre Effekte gegenüber der sozialen Realität in Kolumbien, werden von dem Künstler in seinem Schaffen durchwegs thematisiert. Ana Sokoloff fasst generell zusammen, dass die lokalen Traditionen langsam von dem „Logo“ des vorherrschenden nordamerikanischen Systems ersetzt werden.¹⁸³ Diese Objekte, Bilder oder Symbole stehen für etwas Unbekanntes oder Missverstandenes, das Verlangen nach dem Fremden wird durch die physische Präsenz der Objekte ausgedrückt.¹⁸⁴ Dies gilt ebenfalls für die präkolumbische Kultur: Die präkolumbischen Objekte werden an sich aufgewertet, indem sie als „soziales Symbol“ von Kolumbianern, die entsprechende ökonomische Mittel besitzen, gesammelt werden. Die an das Objekt gebundenen kulturellen Traditionen geraten hingegen in Vergessenheit.¹⁸⁵ Nadín Ospina versucht in seinen Arbeiten das wenig vorhandene lokale Interesse an der Aufrechterhaltung der Populärkultur wieder zu beleben. Im lokalen

¹⁸¹ „La carencia de un poder espiritual nutrió la necesidad de que el multiculturalismo tomará un espacio dentro de la cultura contemporánea – la necesidad de un retorno a las raíces cuyos protagonistas ya no son las culturas arcaicas, populares y de autores anónimos; sino sofisticados artistas „periféricos“-y ha hecho que la ritualidad se convierta en fetiche cultural ideal para reivindicar y legitimar una diferencia cultural.“ In: Carolina Ponce de León, Precolombino posmoderno, in: Nadín Ospina. Trayectos visibles, S.21.

¹⁸² Sokoloff, Ana, Nadín Ospina y la crítica al High-Tech. in: Medina, Alvaro, Nadin Ospina. Refiguraciones, 2000, S.125.

¹⁸³ Ebenda, S.126.

¹⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁵ Interview mit Nadín Ospina von Hans-Michael Herzog, 3.Februar 2004, Bogotá, in: Cantos Cuentos Colombianos – Arte Colombiano contemporáneo, 2004, S.15.

Vorstellungsvermögen, wird der stetige Wunsch nach Einflüssen aus dem Norden, mittels des Prozesses der Imitation von Zeichentrickfiguren, zum Ausdruck gebracht. Die existierende Angst, seitens der Kolumbianer, vor dem Ausschluss der Einflussnahme der dominanten Mittelklassen, das Verlangen sich derselben Informationen und derselben Sprache bedienen zu können, erzeugt ein Desinteresse an der eigenen Kultur.¹⁸⁶

Disneyland hat sich mittlerweile zu einem Wallfahrtsort für die LateinamerikanerInnen gewandelt; keiner möchte es sich entgehen lassen, einmal mit einer der Zeichentrickfiguren auf einem Foto abgelichtet zu werden. Doch welche/r LateinamerikanerIn, oder, in diesem Fall ganz speziell, welcher Kolumbianer kennt die Geschichte und die Ausgrabungen des eigenen Landes? Die präkolumbischen Schätze haben mittlerweile in nationalen als auch internationalen Museen ihren Platz gefunden. In Bogotá gibt es drei wichtige Museen, die für die Entstehung eines Identitätsbildes sorgen sollen. Neben dem Nationalmuseum (Museo Nacional de Colombia) und dem Archäologischen Museum (Museo Arqueológico – Casa del Marqués de San Jorge), ist das bekannteste das Goldmuseum, Museo del Oro¹⁸⁷, und umfasst eine der größten Sammlungen wichtiger präkolumbischer Objekte und Goldschmiedearbeiten auf dem lateinamerikanischen Kontinent. Die Inszenierung der Räumlichkeiten des Museo del Oro hat zum Ziel, die glorreiche spirituelle Vergangenheit des Landes zu dokumentieren.

4.1.2. Museum als Ort der Repräsentation

Nadín Ospina simuliert ein *espacio antropológico*¹⁸⁸, um die verdeckten und „gefälschten“ Objekte aus dem „inszenierten Kontext“ des Museums hervorzuheben und stellt somit einen kritischen Kommentar an die Repräsentationsform der Kultur im Ausstellungsraum.

Das anthropologische Museum erinnert, laut Javier Gil, in seiner Vorgehensweise an die legitime und heilige Vergangenheit und stellt diese der profanen und gewöhnlichen

¹⁸⁶ Pérez-Ratton, Virginia, El arte del auténtico fraude, in: Mundo No 18, 2005, S.66.

¹⁸⁷ Museo del Oro in Bogotá unter: www.banrep.gov.co/museo/eng/home.htm

¹⁸⁸ *espacio antropológico*: anthropologischer Raum, an dem die Bräuche und Sitten einer oder mehrerer Kulturen nachgestellt werden. in: Gil, Javier, La simulación de Nadín Ospina, in: Bizarros y críticos, 1993, S.2.

Gegenwart entgegen.¹⁸⁹ Diese Art der Simulation der präkolumbischen Vergangenheit wird 1992 in seinem Werk „In partibus infidelium“ (siehe Abb.27) dargestellt und belegt den ersten Platz beim Salón Nacional de Artistas Visuales, dem wichtigsten kolumbianischen Kunstwettbewerb.¹⁹⁰ Die installative Schau fand in einer Kammer statt, welche mit zahlreichen visuellen Effekten, Geräuschen und aus der Natur bekannten Aromen bespielt wurde. Waldmotive an den Wänden, Geräusche von Zikaden und Froschgesang, waren ebenfalls Teil der Ausstellung.¹⁹¹ Vier Vitrinen wurden, verteilt in den vier Ecken des Raumes, aufgestellt. Sie präsentierten Kopien präkolumbischer Figuren, die aus dem Kulturareal *San Agustín* stammen, mit vier Schalen, welche wiederum mit roten Samen gefüllt waren. Bei zwei der eingesetzten präkolumbischen Figuren handelte es sich um ein Altarbild der *Quimbaya* und eine feminine Figur des Kulturareals *Tumaco*. In der Mitte des Raumes befand sich eine Holzbühne mit einer rechteckigen Einkerbung, die wiederum mit roten Samen gefüllt war (siehe Abb.27).¹⁹² Wenn man den bespielten Raum betrat, konzentrierte sich der Betrachter vorerst auf den Geruch des Palisanderholzes und auf die Geräusche der Frösche und Zikaden. Nadín Ospina setzte die Kopien präkolumbischer Skulpturen inmitten eines mystisch beleuchteten Raumes. In seiner Arbeit „In partibus infidelium“ nimmt sich Ospina, indem er präkolumbische Objekte in musealen Vitrinen aufstellt, zweier wichtiger Aussagen an: Zum einen jener, dass gefälschte Kunst grundsätzlich verwerflich sei¹⁹³ sowie; es verwerflich sei der Akt, Kunst auszustellen, welche nicht für den Blick der Menschen, sondern für den der Götter bestimmt war.¹⁹⁴ Zum anderen vertritt er, sei das anthropologische Museum ein „untreues Territorium“, dessen Gegenstände ihrem Kontext entzogen, in der Ausstellung ohne ursprüngliche Absichten und ohne originale Inhalte präsentiert werden.¹⁹⁵ Seine Arbeiten stellen eine gelungene Parodie an die Rekonstruktion der Vergangenheit in dem dekontextualisierten

¹⁸⁹ Gil, Javier, La simulación de Nadín Ospina, in: Bizarros y críticos, 1993, S.2.

¹⁹⁰ Medina, Álvaro, El viaje precolombino de Nadín Ospina, in: Nadín Ospina: Viaje al fondo de la tierra, 1999, S.6.

¹⁹¹ Ponce de León, Carolina, Precolombino posmoderno, in: Nadín Ospina. Trayectos visibles, 1999, S.19.

¹⁹² Medina, Álvaro, Nadin Ospina. Refiguraciones, 2000, S.62.

¹⁹³ Ebenda, S.63.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Ebenda.

Ambiente eines Museums dar. Es handelt sich hierbei um eine ästhetische und denaturalisierte Schau der Objekte mit ursprünglicher religiöser Funktion. Das Museum als heiliger Ort, sorgt für eine inszenierte Stilisierung der präkolumbischen Vergangenheit. Es dekontextualisiert die Schau, indem es präkolumbische Objekte ausstellt und somit diesen Objekten eine ästhetisch-differente Eigenschaft zuschreibt. Die Kunsthistorikerin Carolina Ponce de León beschreibt das Museum als institutionelle Einrichtung wie folgt:

„Das Museum gliedert die Objekte inmitten eines Wertesystems, das wenig mit ihrer ursprünglichen Bedeutung zu tun hat und viel mit dem Bedürfnis, die Forderungen der Simulation als einzig gültige Realität zu befriedigen.“¹⁹⁶

Das Museum, ebenso die Kunstgalerie, verwandelt sich in Ospinas Werk in einen theatralen Raum. Die Repräsentation und die Simulation treten hier in Erscheinung, da der Künstler aus seiner Protagonistenrolle verdrängt wird, um den Platz des voyeuristischen Direktors einnehmen zu können.¹⁹⁷ Bei der Biennale in Habana wagte er sich einen Schritt weiter. Er präsentierte 1994 eine Arbeit, in der er die „Präkolumbisierung“¹⁹⁸ der Identität mit viel Humor thematisierte. Inmitten der originalen keramischen Objekte aus präkolumbischer Vergangenheit befand sich eine Serie von Figuren, deren Köpfe verschiedenen Zeichentrickfiguren entnommen wurden, beispielsweise Bart Simpson, der jedoch in der Ausführung, dem Material und der Statik den Objekten der vorspanischen augustinischen Kultur entspricht. Diese Figuren tragen den Namen „Críticos bizarros“ und stehen laut Carolina Ponce de León für die „Kritiker, die keineswegs mit den Begriffen der Eitelkeit, der mittelmäßigen Fähigkeit der Komplizenschaft und der kommunikativen Macht in Verbindung gebracht werden“.¹⁹⁹ Diese Figuren der so genannten „mass media“ stellen eine Parodie des

¹⁹⁶ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „El museo articula los objetos dentro de un sistema de valores que poco tiene que ver con su significación original y mucho con la necesidad de satisfacer las demandas de la simulación como única realidad posible.“ in: Ponce de León, Carolina, Precolombino posmoderno, in: Nadín Ospina. Trayectos visibles, 1999, S.19.

¹⁹⁷ Ebenda, S.20.

¹⁹⁸ dt. Übersetzung der Autorin, auf Span.: „precolombinización“, in: Ebenda.

¹⁹⁹ Ebenda, S.21.

vorherrschenden Diskurses zwischen Zentrum und Peripherie dar, der die zeitgenössische Debatte stark angeregt hat.

Diese Debatte verarbeitete Ospina bereits 1993 in einer Installation „Bizarros y críticos“ (siehe Abb.28) in der Galerie Arte No 19 in Bogotá. Anhand der Aufstellung seiner Arbeiten in den zu bespielenden Galerieräumlichkeiten, markierte der Künstler ganz bewusst die Grenzen zwischen Zentrum und Peripherie. In der Mitte des Raumes platzierte er drei Serien von „präkolumbisierten“ Tierskulpturen. Als Motive für diese Skulpturen wählte er Krokodile, Nilpferde und Schildkröten aus. Rundherum übernahmen 31 Figuren, die in ihrer Größe, dem Material und der Textur variierten und der „präkolumbisierten“ Familie Simpson entstammen, die Rolle des Beobachters.²⁰⁰ Diese Figuren wurden direkt an der Wand platziert. Die in der Mitte situieren Tierskulpturen, unterteilt in drei Gruppen, trugen alle den Titel „Bizarros“: Die Nilpferde erhielten den Namen „Bizarro gourmet“ (siehe Abb.29), die Krokodile den Namen „Bizarro divo“ (siehe Abb.30) und die Schildkröten den Namen „Bizarro retador“ (siehe Abb.31).²⁰¹ In dieser installativen Arbeit stellte die Mitte des Galerieraumes, hier als das Zentrum bezeichnet, die Welt der Natur dar. Die Peripherie hingegen wurde in dieser Arbeit als Synonym für die kulturelle Sphäre bezeichnet. Die Figurenreihen an den Wänden stellen folglich ein Gegenstück zu den zentral positionierten Objekten dar. Bart, Lisa und Marge Simpson zieren unter dem Titel „Críticos arcaicos“²⁰² (siehe Abb.32) diese Figurenreihen. Sie sind in ihrer Ausführung sehr düster und rustikal ausgefallen. Als nächstes waren ein sitzender Bart Simpson mit dem Namen „Crítico extático“²⁰³ (siehe Abb.33) und der stehende Homer Simpson mit dem Namen „Crítico arcaico IV“ (siehe Abb.34) zu sehen. Eine Gruppe von 25 Keramikfiguren unter dem Titel „Críticos del High-Tech“ (siehe Abb.35) rundete die Installation ab. Alle standen sie auf an der Wand montierten, weißen Sockeln. Es sind aber noch zwei Keramikfiguren im kleineren Format, die ausnahmsweise keinen Beinamen haben, zu nennen. Bei diesem Figurenpaar, das ebenfalls Teil dieser installativen Schau ist, jedoch keiner Gruppe angehören, handelt es sich um eine

²⁰⁰ Medina, Álvaro, Nadin Ospina. Refiguraciones, 2000, S.20.

²⁰¹ dt. Übersetzung der Autorin. „Bizarro gourmet“ = die Gourmet-Bizarren; „Bizarro divo“ = die göttlichen Bizarren; „Bizarro retador“ = die herausfordernden Bizarren

²⁰² dt. Übersetzung der Autorin. „Críticos arcaicos“ = die archaischen Kritiker

²⁰³ dt. Übersetzung der Autorin. „Críticos extático“ = die extatischen Kritiker

eigenartige Motivzusammenführung: Bart Simpson und Buddha (siehe Abb.36). Bart Simpson, eine durch das Fernsehen erschaffene Ikone, wird auf den Bildschirmen jedes Landes betrachtet. Er steht für die Entwicklung, den Progress. Buddha hingegen, eine spirituelle Ikone, der nicht weniger popularisiert wurde als die Familie Simpson, repräsentiert die Welt der Meditation und der Rückbesinnung.

Nadín Ospinas' Kritik an der Debatte zwischen Zentrum und Peripherie äußert sich in der Anordnung der einzelnen Figurengruppen. Laut Alvaro Medina kann in dieser installativen Arbeit Ospinas' Kritik wie folgt abgelesen werden: Das Zentrum bewirkt, dass der gemeinsame und gewöhnliche Ort mit der Unterentwicklung in Verbindung gebracht wird. Mit der Peripherie assoziiert man hingegen die Welt der global bekannten Figuren. Außerdem nehmen die peripher situierten Figuren in Ospinas' Installation die Rolle von Kunstkritikern ein.²⁰⁴ Die Simpsons werden mit dem Fortschritt in Verbindung gebracht, da sie in den Medien bekannt sind. Die Figur des Buddha hingegen, eine weitverbreitete Ikone, tritt allein auf. Dieser - er strahlt spirituelle Ruhe und Gelassenheit aus - wird den „Críticos del High-Tech“, die den Anderen zahlenmäßig überlegen sind, gezielt gegenübergestellt.

In Hinblick auf die Ausführung der Figuren, die aus unterschiedlichen Materialien erzeugt wurden, möchte ich auf die zentral positionierten Tierskulpturen genauer eingehen. Die Krokodile, Schildkröten und Nilpferde wurden in der Form von Keramikgefäßen (siehe Abb.29) dargestellt, die eine große Ähnlichkeit mit den Keramikgefäßen des kolumbianischen Kulturareals Tairona an der karibischen Küste Kolumbiens haben. Diese Keramikgefäße waren mit dem ästhetischen Wert einer Skulptur aufgeladen, gleichzeitig erfüllten sie ihren rituellen Zweck.²⁰⁵ Ospinas' „präkolumbisierte“ Nilpferde, „Bizarro gourmet“, könnten in ihrer Ausführung, dem Material und der Struktur sehr leicht mit einem originalen *Tairona* Keramikgefäß (siehe Abb.37) verwechselt werden: Die schwarze Farbe, die glatte Oberfläche und die glänzende Endbearbeitung sind Indikatoren für einen solchen Vergleich. Im Hinblick auf das verwendete Motiv des Nilpferdes jedoch, bemerkt man, dass es sich hierbei um kein Ursprungstier des amerikanischen Kontinents handelt und es somit kein originales *Tairona* Keramikgefäß darstellen kann.

²⁰⁴ Medina, Álvaro, Nadin Ospina. *Refiguraciones*, 2000, S.21.

²⁰⁵ Ebenda, S.22.

4.1.3. Der authentische Betrug

Wie viele lateinamerikanische KünstlerInnen des 20. Jahrhunderts begann Nadín Ospina präkolumbische Objekte zu sammeln. Er selbst wurde Opfer des Betruges durch das Fälschertum. Diese Erfahrung machte den Künstler auf den kulturellen Wert, den diese angefertigten Fälschungen haben könnten, aufmerksam. Dieser Wert könnte von ihm selbst und von der Funktion, die er dem Objekt auferlegen würde, bestimmt werden. Angetrieben von einem ähnlichen Geist wie dem des „ready made“²⁰⁶ von Marcel Duchamp stürzte sich Ospina auf die „gefälschten präkolumbischen Werke“.²⁰⁷ Kolumbien ist mittlerweile, neben Ecuador und Mexiko, zu einer der erfolgreichsten Industrie zur Herstellung von Fälschungen präkolumbischer Kunst aufgestiegen. Goldfälschungen werden beispielsweise in so hohen Auflagen hergestellt, wie es in anderen Ländern der westlichen Hemisphäre nicht der Fall ist.²⁰⁸ Nadín Ospina bereiste ganz Lateinamerika auf der Suche nach den Personen, die die alte präkolumbische Tradition der künstlerischen Produktion am Leben erhalten ließen. Es handelt sich hierbei um eine kleine Gruppe von KeramikerInnen, Gold- und Silberschmieden, VulkansteinbearbeiterInnen, etc. aus Mexiko D.F, San José in Costa Rica oder aus den verschiedenen Kulturrealen Kolumbiens, zum Beispiel *San Augustin*, *Calima*, *Tairona* oder *Tumaco* an der kolumbianischen Pazifikküste.²⁰⁹ In *Tumaco* befindet sich eine der größten Industrien zur Herstellung präkolumbischer Fälschungen. Die Gier nach der Anschaffung präkolumbischer Stücke kann als Motor für die Fälscherindustrie gesehen werden. „Die präkolumbische Fälschung treibt das Problem der Abwesenheit der Bedeutung an, die Bedeutung des Originalobjektes, das kopiert wurde, wird nicht wiedererkannt und dasselbe Objekt ist eine Illusion.“²¹⁰ Dies trägt maßgeblich zur

²⁰⁶ „ready made“: beruht auf dem Eingreifen in das Objekt und dem Ruhenlassen des transformierten Objektes, nach dem Kontext- und Bedeutungswechsel. In: Medina, Álvaro, Nadín Ospina. *Refiguraciones*, 2000, S.9.

²⁰⁷ Ebenda, 2000, S.66.

²⁰⁸ Sonin, Robert, *The Art Historian's Dilemma: With Remarks Upon the State of Art Falsification in the Central and North Andean Regions*, in: *Falsifications and misreconstructions of Pre-Columbian Art*, 1978, S.14.

²⁰⁹ Medina, Álvaro, *El viaje precolombino de Nadín Ospina*, in: *Nadín Ospina: Viaje al fondo de la tierra*, 1999, S.7.

²¹⁰ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „El precolombino falso ahonda el problema de la ausencia de significado, se desconoce el significado de la pieza original de la que fue copiada y él mismo es una ilusión.“ In: Sokoloff, Ana, *Nadín Ospina y la crítica al High-Tech*, in: *Medina, Álvaro, Nadín Ospina. Refiguraciones*, 2000, S.126.

Wertschätzung der Objekte auf ästhetischer und kultureller Ebene bei, in weiterer Folge treibt es die Produktion von Fälschungen an. Ospinas' ironisch aufgeladene Arbeiten weisen darauf hin, dass die Identität von der Materialität verdrängt wird. Diese Materialität wird einerseits als soziale Kritik aufgegriffen und andererseits ist sie für den Herstellungsprozess der Objekte von großer Wichtigkeit. Plastik, ein Material, das beispielsweise für die Bilder des Bart Simpson verwendet wird, kommt bei der Ausführung der Grabesurnen - mit der Figur der Mickey Mouse geziert - zur Verwendung.²¹¹ Ein Urnenpaar der Serie „El gran sueño americano“²¹² (siehe Abb.38) von 1995 zeigt mit viel Humor und Einfachheit zwei Grabesurnen aus dem Kulturareal *Tamalameque*, einem Ort in der kolumbianischen Zone des *Bajo Magdalena*. Traditionell werden auf die Deckel der Urnen Figuren der Schamanen aufgesetzt. Diese wurden beim kolumbianischen Künstler durch Walt Disney Figuren, wie der Mickey Mouse und Goofie, ersetzt.²¹³

Nadín Ospinas Werke können sich in der ständigen Wechselwirkung zwischen Original und Aneignung, zwischen Geschichte und Fiktion, zwischen Repräsentation und Simulation entfalten. Der Rückgriff auf die Aneignung, die so genannte *Appropriation art*²¹⁴, stellt bei Ospina eine fundamentale und antreibende Kraft in seinem Schaffensprozess dar. Ospina adaptiert durch einen symbolischen und nachtragenden, kannibalischen Akt, erstmals durch Oswald de Andrade initiiert, die ihnen auferlegten, betrügerischen Ressourcen der armen Mestizen: das Fälschen und den Betrug.²¹⁵ Den Vorwurf der Nachahmung und der Imitation greift Nadín Ospina in seinem Werk gezielt auf und macht es zu seiner Arbeitsstrategie.

„Aneignung, Imitation und satirische Lust an der skrupellosen Ausnutzung der Fetischisierung von Authentizität werden zu Mitteln, das Zwischen den Kulturen zu artikulieren, das den Reinheits- und

²¹¹ Sokoloff, Ana, Nadín Ospina y la crítica al High-Tech. in: Medina, Alvaro, Nadin Ospina. *Refiguraciones*, 2000, S.127.

²¹² dt. Übersetzung der Autorin. „el gran sueño americano“ = der große amerikanische Traum

²¹³ Medina, Álvaro, Nadin Ospina. *Refiguraciones*, 2000, S.69.

²¹⁴ Verweis auf Kunst der Aneignung, Buchloh, H.D. Benjamin, Allegorische Verfahren: über Appropriation und Montage in der Gegenwart, in: *Art after Conceptual Art*, 2006, S.48.

²¹⁵ Jimenez, José, *El final del eclipse – el arte de America Latina*, 2001, S.218.

Originalitätsdiskurs der westlichen Moderne immer wieder in Frage stellt.“²¹⁶

Indem Ospina in seinem Schaffen Elemente aufgreift, die seiner Kultur fremd sind, imitiert er bewusst die Gesellschaft, in der er lebt und die sich Symbole aneignet, ohne diese in den meisten Fällen zu hinterfragen. Mit Hilfe der Strategie der Aneignung, die bereits in den 1990er Jahren dazu verwendet wurde, Eigentum und Autorenschaft in den Hintergrund zu drängen²¹⁷, thematisiert er die Problematisierung ebenjener Autorenschaft.

Die Raffinesse des Fälschens liegt darin, mit Hilfe von vielen verschiedenen Tricks und Techniken, alte präkolumbische Kunstgegenstände nachzuahmen und damit auf großartige Art und Weise täuschen zu können. Dies gelingt, indem man authentische, originale präkolumbische Steine von geringem Wert oder beschädigte Gefäße von geringer Wertschätzung zerstört. Diese zerstörte Keramik wird gemahlen und aus dem daraus gewonnenem Keramikpulver, wird mithilfe der C14-Methode ein Stein wiederhergestellt.²¹⁸ Die Fähigkeit die Stile und die keramische Beschaffenheit der verschiedenen Kulturen imitieren zu können, stellte für den Künstler einen großen Anreiz da, mit den Produzenten der Fälschungen direkt in Kontakt zu treten. Ospina beschränkt sich darauf, den Fälschern die Zeichnungen und Skizzen für die in Auftrag gegebenen Objekte zukommen zu lassen und ordnet die Anfertigung von dreidimensionalen Figuren an. Ospina gibt ihnen somit die Ideen und die so genannten *artesanos*²¹⁹ delegieren den Herstellungsprozess. Der Schaffensprozess wird demnach vom Künstler, der die Idee hat und das Projekt erstellt, und den *artesanos*, die nach Erhalt der Rahmenbedingungen, aufgrund ihres Wissens über die Herstellung und die Technik präkolumbischer Objekte, präkolumbische Fälschungen anfertigen. Aufgrund der manuellen Anfertigung variieren die einzelnen Figuren in ihrer Ausführung.

²¹⁶ Kravagna, Christian, The originality of Modernism and other western myths, in: Zwischenzonen. La colección Jumex Mexiko, 2009, S.133.

²¹⁷ Andrés, Edit, Grenzen überschreiten im neuen Genre der Konzeptkunst, in: Art after Conceptual Art, 2006, S.194.

²¹⁸ Interview mit Nadín Ospina von Hans-Michael Herzog, 3.Februar 2004, Bogotá, in: Cantos Cuentos Colombianos – Arte Colombiano contemporáneo, 2004, S.20.

²¹⁹ dt. Übersetzung der Autorin. „artesanos“ = die Handwerker

Beispielsweise sind die Nilpferde der Serie „Bizarros gourmet“ einander ähnlich, jedoch nicht ident. Dies wiederholt sich in allen Arbeiten.²²⁰

Laut Virginia Pérez-Ratton ist demonstriert die Verwirrung, die durch diesen Prozess des Fälschens in vielen verschiedenen Ländern verursacht wird, dass Nadín Ospina in vielerlei Hinsicht ein Betrüger ist: Zum Einem, verwendet er, wie schon bereits erwähnt, die Strategien der Pop-Art und die der Konzeptuellen Kunst, um seine Werke zu konzipieren, damit diese von Drittpersonen realisiert werden können.²²¹ Bei dieser Art der Anfertigung unterliegen die einzelnen Projekte beim eigentlichen Herstellungsprozess, durch den Eingriff der Drittpersonen, noch einigen Veränderungen; anders als bei der industriellen Anfertigung, die gleiche Objekte in Serie produziert. Da es sich jedes Mal um eine Auflage handfabrizierter Objekte handelt und jedes Objekt ungleich dem anderen ist, kann Ospina „als Fälscher von authentischen Objekten oder als authentischer Erzeuger erfundener Objekte“²²² angesehen werden. 2001 montierte Nadín Ospina in der Fundación Teoretica de San José de Costa Rica seine betrügerische Schau „Popcolonialismo“²²³ (siehe Abb.39). Der Künstler veränderte den Ausstellungsaal, damit das Ambiente eines alten archäologischen Museums nachgestellt werden konnte. Mit Hilfe von KeramikerInnen, Goldschmieden und BildschnitzerInnen aus Costa Rica, wurden präkolumbische Objekte, inspiriert von den digital erstellten Bildern, aus diversen Materialien angefertigt. Damit der Künstler einige der in Costa Rica angefertigten Objekte mitnehmen konnte, musste er ein offizielles Gutachten erstellen lassen, dass es sich bei den ausgeführten Objekten tatsächlich um Fälschungen handelt. Damit erreichte der angestrebte Betrug, der den Objekten gezielt als Funktion auferlegt wurde, seinen Höhepunkt.²²⁴ Auf jeden Fall kann Nadín Ospinas` Werk zwischen dem trügerischen Wahrhaftigen, einer gewissen Doppeldeutigkeit und der beabsichtigten Täuschung des Historischen angesiedelt werden.

²²⁰ Medina, Álvaro, Nadin Ospina. Refiguraciones, 2000, S.67.

²²¹ Pérez-Ratton, Virginia, El arte del auténtico fraude, in: Mundo No 18, 2005, S.67.

²²² dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „un falsificador de objetos auténticos o un auténtico fabricante de objetos inventados.“ In: Pérez-Ratton, Virginia, El arte del auténtico fraude, (zit.Anm.221), S.67.

²²³ dt. Übersetzung der Autorin. „Popcolonialismo“ = der Popkolonialismus

²²⁴ Pérez-Ratton, Virginia, El arte del auténtico fraude, (zit.Anm.221), S.67.

Die Arbeiten des konzeptuellen Künstlers Nadín Ospina stellen einen klaren Bruch im Kanon der klassischen Darstellungsformen und eine Öffnung für neue Bereiche in der Skulptur als auch in der Malerei dar. Er erteilt seinen Figuren genaue Anweisungen hinsichtlich der Größe, der Textur und der genauen Formmerkmale, damit diese als Fundament in ihrer Farbgebung und ihrer persönlichen Selbstbewertung auftreten.²²⁵ Sein Werk lässt demnach mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu: Es kann als Kommentar, als soziale Kritik, Ornamentierung oder nationalistische Aussage verstanden werden.

4.2. Antonio Grass

Der kolumbianische Künstler Antonio Grass verfasste in den Jahren 1972 bis 1985 vier wichtige „wissenschaftlich-ästhetische“ Studien zur präkolumbischen Kunst: „Diseño Precolombino Colombiano - El Círculo“, „La Marca Mágica“, „Animales Mitológicos“ und „Los Rostros del Pasado“²²⁶. Seine genannten schriftlichen Studien mit einer passenden Bezeichnung zu benennen stellt eine schwere Aufgabe dar, zumal es keine Referenzen in der Literatur gibt. In meiner Arbeit habe ich für seine schriftlichen Abhandlungen die Bezeichnung „wissenschaftlich-ästhetisch“ ausgewählt. „Wissenschaftlich“ sind sie, da der Künstler bei seinen Forschungen durchaus eine wissenschaftliche Herangehensweise aufweist, die Auswertung der Recherchen erfolgt jedoch in künstlerischer Form, also „ästhetisch“, da die Auswahl und die Anordnung der dargestellten Objekte, wie in der gesamten Kunst üblich, nach einem ästhetischen Prinzip verläuft. Aus diesem Grund besitzen seine Abhandlungen künstlerischen Charakter. Der bis dato freischaffende Maler reiste 1963 nach Mexiko, wo er das erste Mal bewusst mit der präkolumbischen Kunst, beispielsweise mit der Architektur und Skulptur der Maya, in Berührung kam. Außerdem lernte er in Mexiko auch Werke des Autors Paul Westeheim kennen, der sich zu dem Zeitpunkt als einziger an eine ästhetische Beurteilung präkolumbischer Kunst herangewagt hatte.²²⁷ Zurück in Kolumbien, machte sich Antonio Grass auf die Suche nach der präkolumbischen Vergangenheit seines Landes. Er suchte nach einem Weg, die präkolumbische Kunst in

²²⁵ Serrano, Eduardo, Un futuro promisorio, in: Mundo No 18, 2005, S.22.

²²⁶ dt. Übersetzung der Titel von der Autorin, „El Círculo“ = Der Kreis; „La Marca Mágica“ = Das magische Zeichen; „Animales Mitológicos“ = Mythologische Tiere; „Los Rostros del Pasado“ = Die Gesichter der Vergangenheit.

²²⁷ Grass, Antonio, Los rostros del pasado, 1982, S.26.

sein Werk einfließen zu lassen. Bei der kolumbianischen Kunst handelte es sich bis dato um eine nachahmende, importierte und von solchen KünstlerInnen realisierte Kunst, welche in den Genuss gekommen waren, im Ausland ihr Studium zu absolvieren.²²⁸ Ein eigener kolumbianischer Stil, der außerhalb ihres Landes repräsentativ für ihre kolumbianische Identität gesehen werden konnte, blieb aus. Seine Motivation war es, den Kolumbianern die eigene vergangene Symbolsprache näher zu bringen, mit dem Ziel, der Aufnahme dieser in die nationale Ikonografie. Grass meinte nämlich:

„Nur die Völker, die eine Vergangenheit besitzen, können eine Gegenwart und eine Zukunft aufbauen. Nationen ohne Vergangenheit sind Nationen ohne Gesicht.“²²⁹

Grass begann seine Forschungen über die präkolumbische Kunst Kolumbiens und brachte 1972 sein erstes Werk zum „Diseño Precolombino Colombiano – El círculo“ mit der Unterstützung des Goldmuseums in Bogotá heraus. Seine Forschungen über das präkolumbische *diseño* - der spanische Begriff für Grafik - sollten laut Antonio Grass Folgendes bezwecken: Die gesamte präkolumbische Welt soll verteidigt, aufgewertet, greifbar und klar gemacht werden.²³⁰ Hier ist mit dem Begriff des *diseño* einerseits die Technik der grafischen Darstellung und andererseits der sich darin manifestierende mythologische Symbolgehalt gemeint. Das Medium des *diseño* wählte Grass aufgrund dessen grafischen Struktur, da es in Hinblick auf die Veranschaulichung der präkolumbischen Elemente für den Betrachter klarer sei. Denn die Ebene des *diseño* würde seine Struktur und Ordnung greifbar gestalten. Laut Antonio Grass könnte nicht der Vorwurf entstehen, dass sich hinter dieser Ordnung keine „eindeutigen, intelligenten und berechneten Gedanken“ befänden²³¹.

Die symbolische Sprache der präkolumbischen Formen, der simplen und komplexen, beinhaltet „ein Lebenszeugnis, eine religiöse Äußerung und eine Weltanschauung einer

²²⁸ Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.87.

²²⁹ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „Solamente los pueblos con pasado pueden construir un presente y un futuro. Naciones sin pasado son naciones sin rostro.“, in: Ebenda, S.29.

²³⁰ Ebenda, S.29.

²³¹ Ebenda.

Welt, in der es nötig ist jede amerikanische Kultur neu aufzuwerten“.²³² Diese präkolumbischen Formen sollen nicht nur aufgrund ihrer ästhetischen Schönheit geachtet werden, sondern auch als visuelles Kommunikationsmittel angesehen werden. Somit sollen sowohl die Ähnlichkeiten unter den einzelnen Kulturarealen als auch ihre Diversität festgelegt werden, um die wichtigsten Charakterzüge der kolumbianischen Identität bestimmen zu können.²³³ Dem geht der Kolumbianer Antonio Grass in seinen vier „wissenschaftlich-ästhetischen“ Abhandlungen nach. In seiner ersten schriftlichen Abhandlung „Diseño Precolombino Colombiano – El círculo“ behandelt er die Form des Kreises als eine der meist frequentierten Formen in der präkolumbischen Kunst Kolumbiens. „La Marca Mágica“, seine zweite Arbeit 1973, hat die Stempel (siehe Abb.40) und Rollen (siehe Abb.41) drei verschiedener Kulturen zum Thema. Das Konzept der präkolumbischen Zeichen und Stempel und das daraus resultierende Ergebnis - die Abdrücke - faszinierten Grass bereits während seines Grafikstudiums auf der Akademie der Bildenden Künste in Bucaramanga.²³⁴ Sein drittes Werk, „Animales Mitológicos“, konzentriert sich auf die in Form von Tiergestalten dargestellte mythologische Welt der unterschiedlichen präkolumbischen Völker. Schlussendlich verfasste er seine letzte Abhandlung - „Los Rostros del Pasado“. Hier greift er einen geringen Teil der vielen Gesichter unterschiedlicher präkolumbischer Kulturareale auf und versucht, durch die Erstellung solch eines „ästhetischen Kataloges“ einerseits den KolumbianerInnen aufzuzeigen, dass ihre Vorfahren mehrere repräsentative Gesichter gehabt haben, andererseits sollte sie dieses Werk dazu animieren, sich selbst auf die Suche nach ihrer eigenen Identität zu machen und diesen Prozess in der Form eines oder mehrerer Gesichter zu vereinen. Antonio Grass meint hierzu:

„Nichts ist so schrecklich für einen Menschen und für ein Volk als kein Gesicht, kein Abbild zu besitzen; diesen wichtigen Teil, der uns definiert, uns charakterisiert, uns die Erlaubnis gibt uns auszuweisen und uns einen

²³² dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „un testimonio de vida, una manifestación religiosa y una cosmovisión de un mundo que es necesario reevaluar en cada una de las culturas americanas;“. Ballestas Rincón, Luz Helena, El lenguaje simbólico de las formas precolombinas, in: Boletín cultural y bibliográfico, 1999, S.17.

²³³ Ebenda.

²³⁴ Grass, Antonio, Los rostros del pasado, 1982, S.30.

Erkennungsstempel vor den anderen Menschen und den anderen Völkern gibt.“²³⁵

Da die Behandlung aller vier „wissenschaftlich-ästhetischer“ Werke den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde, möchte ich detailliert auf zwei Studien, „Diseño Precolombino Colombiano - El Círculo“ und „Los Rostros del Pasado“, eingehen. In all diesen Abhandlungen war es Antonio Grass wichtig, ein Verständnis gegenüber dieser mythischen Kunst aufzubringen, und die unterschiedlichen technischen Aspekte des Schaffensprozesses zu veranschaulichen, damit die Ausdruckskraft dieser Kunst klarer wird und die Besonderheiten der Stile jeder präkolumbischen Kultur unterschieden werden können.²³⁶ Keinesfalls werde diese Kunst als ornamentale und dekorative Kunst dargestellt, sondern vielmehr als rituelle und heilige Kunst, bei der die religiösen Ideen als wichtig erachtet werden.

4.2.1. „Diseño Precolombino Colombiano – El círculo“ 1972

In seiner ersten Studie „Diseño Precolombino Colombiano – El círculo“²³⁷ über die präkolumbische Grafik in Kolumbien, versucht Antonio Grass, anhand der Form des Kreises die Wichtigkeit dieser Figur einerseits als grafisches Symbol und andererseits als „hohe, konkrete und intelligente Darstellungsart“²³⁸, die von den präkolumbischen Kulturen gebraucht wurde, zu erörtern. Der Kreis kommt in allen Kulturarealen Kolumbiens als grafisches Symbol zur Geltung - beispielsweise, bei den *Tairona*, *Muisca*, *Tolima*, *Quimbaya*, *Calima*, *Sinú*. Antonio Grass hat für seine Analyse gezielt die Form des Kreises ausgesucht, da diese nicht zu den anthropomorphen oder zoomorphen Gebilden zählt. Der Kreis begleitet alle Lebensbereiche des präkolumbischen Menschen „beleuchtend, seinen Körper und Geist ernährend, beängstigend, vom Solarkreis geblendet, als vorrangiges Fundament seines Lebens; in der fötalen Position des Kreises stirbt er und wird bekleidet, seine Knochen in einer

²³⁵ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „Nada más terrible para los hombres y para los pueblos que no tener rostro, no tener imagen, no tener esa parte tan importante que nos define, que nos caracteriza, que nos permite identificarnos y nos da un sello distintivo ante los demás hombres y los demás pueblos.“ In: Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.31.

²³⁶ Ebenda, S.32.

²³⁷ Bei der Quelle, auf die ich mich stütze, handelt es sich um eine Kopie. Das originale Werk war leider unauffindbar.

²³⁸ Grass, Antonio, *El círculo: diseño precolombino colombiano*, 1972, S.1.

Rotationsellipsoiden (sic!) Urne zu Ruhe gesetzt, inmitten seines Grabes in Form einer kreisförmigen Pflanze.“²³⁹ Die Form des Kreises ist demnach in der präkolumbischen Kunst in verschiedenartiger Ausführung anzutreffen.

Antonio Grass geht in seiner Studie auf neun Kreistypen, die in allen kolumbianischen Kulturarealen in unterschiedlichen Techniken realisiert wurden, genauer ein. Es handelt sich um eine dokumentarische Darstellung der einzelnen Kreistypen, was bedeutet, dass eine Kategorisierung oder Klassifizierung stattfindet. Die dokumentarische Methode, die vom Künstler gezielt eingesetzt wird, besteht darin, eine Analyse und Unterscheidung des Materials oder der Technik durchzuführen. In weiterer Folge entstehen Typenbildungen, „um die komplexe, oft unüberschaubare Realität zu ordnen, Erfahrungen in vertraute Zusammenhänge einzufügen und Handlungsorientierung zu gewinnen.“²⁴⁰ Da diese Kreistypen jedoch, variierend in ihrer Ausführung und Technik, in allen Regionen zum Einsatz kommen, mag das vielleicht Grund dafür sein, wieso die Benennung der einzelnen Typen in der Studie über das *Diseño Precolombino Colombiano* ausgelassen wurde. Ich möchte hingegen, zwecks besserer Nachvollziehbarkeit und klaren Verständnisses, die Kreisillustrationen in meiner Arbeit jeweils mit einer Nummerierung versehen. Desweiteren werde ich anhand von vier der neun Kreistypen den dokumentarischen Zugang des Künstlers aufzeigen.

Grass schreibt in seiner Abhandlung, dass der Kreis, wie alle präkolumbischen Symbole, einerseits aus der Abstraktion hergeleitet wird, andererseits aus der strikten Beobachtung der Natur, die den präkolumbischen Menschen durchwegs begleitet.²⁴¹ Dieser strebt durch die Form des Kreises danach, sein Leben zu ordnen und äußert den Wunsch nach einer allgemeingültigen Harmonie.

In seiner Studie über den Kreis wählt er einen rein formalen Zugang, indem er die unterschiedlichen Kreisdarstellungen ihrem gewöhnlichen Funktionsumfeld entzieht, und diese Kreise rein formal darstellt. Die Kreismotive werden aufgegriffen und

²³⁹ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „alumbrando, alimentando su espíritu y su cuerpo, atemorizado, deslumbrado por el círculo solar, como fundamento primordial de su vida; va a morir y es amortajado en posición fetal de círculo, reposando sus huesos en una urna esférica, dentro de una tumba de planta circular.“ In: Grass, Antonio, *El círculo: diseño precolombino colombiano*, 1972, S.2.

²⁴⁰ Nentwig-Gesemann, Iris, *Die Typenbildung der dokumentarischen Methode*. In: *Die dokumentarische Methode und ihre Praxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, 2007, S.277.

²⁴¹ Grass, Antonio, *El círculo: diseño precolombino colombiano*, 1972, S.4.

dekontextualisiert. Unter Dekontextualisierung verstehe ich in diesem Fall, dass dem Kreis das natürliche Umfeld, in dem er geschaffen wurde und in dem er seine Funktion beibehält, entzogen wird. Diese Darstellungsform kann mit Typografien verglichen werden, bei welchen es sich um die Übernahme von geometrischen Formen handelt, deren Umsetzung jedoch einer künstlerischen Interpretation unterliegt. Das gilt ebenfalls für das Werk „Diseño Precolombino Colombiano – El círculo“. Antonio Grass wählt die ebene und grafische Darstellung in Schwarz-Weiß für seine Interpretation der Formen.

Diese Technik der dokumentarischen Darstellungsweise stellt eine oftmals verwendete Methode der Illustration in der Kunst dar. Nach einem ausführlichen und sehr intensiven Studium, werden die Objekte nebeneinander gestellt, damit dem Betrachter klar wird, dass die Muster der vielen präkolumbischen Kulturen variieren und in welcher Form sie variieren können.²⁴² Auf didaktische Weise vermittelt Antonio Grass die Vielfalt der Darstellungsarten unter den zahlreichen präkolumbischen Kulturarealen.

Kreis 02(siehe Abb.42):

In Form des Kreises, der für Ausgleich und Unbeständigkeit steht, wird mit feinen Linien eine Welt, die Geradliniges, Spitzwinkeliges und Kurvigendes miteinander verbindet, eingezeichnet. Desweiteren wird ein statisches Kreuz, das ebenfalls mit feinen Linien geformt wird, und von anliegenden „Windmühlenflügeln“²⁴³ in Bewegung gebracht wird, in den Kreis eingeschrieben. Dieses Kreuz kann mit den vier Kardinalspunkten²⁴⁴ assoziiert werden, die bei allen präkolumbischen Kulturen bis

²⁴² Verweis auf Bignet und Haeckel, die ästhetische Naturstudien anfertigten. Beide hatten eine ähnliche Darstellungsmethode. Die Objekte werden zum Vergleich nebeneinander platziert und anschließend nummeriert und kategorisiert. In: René Binet. Natur und Kunst, Prestel Verlag, München 2007.

²⁴³ dt. Übersetzung der Autorin, „*aspas móviles*“ = Antonio Grass verwendet diesen Begriff in seiner Studie *El círculo: diseño precolombino colombiano*.

²⁴⁴ Unter den vier Kardinalspunkten versteht man bei den Indigenen *Kogi* (Nachkommen der *Tairona*) die vier Himmelsrichtungen: Norden, Süden, Westen und Osten. Diesen Kardinalspunkten werden jeweils verschiedene Tiere, Farben oder Eigenschaften zugesprochen. Beispielsweise werden dem Osten die Farbe Weiß, die klare Farbe, der Jaguar mit seiner Frau, das Wildschwein (Symbol für das Essen und die Beute) zugeschrieben; außerdem symbolisiert der Osten das Gute und die Himmelsrichtung, in der der Mensch weniger Wissen besitzt. In: Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.16.

heute, den vier Himmelsrichtungen entsprechen. „Dieser Kreis ist ein Zeichen der Mobilität, wie die Schneekristalle“.²⁴⁵

Kreis 03 (siehe Abb.43):

Diese Kreisform stellt laut Antonio Grass eine Konstante in der präkolumbischen Grafik dar. Es entsteht der Eindruck, als ob sich die in den vorgegebenen Kreis eingeschriebenen Formen, diesem nicht fügen wollen. Durch die in verschiedene Richtungen führenden parallelen Linien, entsteht eine Dynamik zwischen den einzelnen Formen. Als ob die eingeschriebenen Formen den Wunsch äußern würden, aus dem Kreis heraus springen zu wollen.²⁴⁶

Kreis 05 (siehe Abb.44):

Hierbei handelt es sich um ein simples präkolumbisches Motiv. Eine freie Zone ohne Ende zieht sich an der Linie des Kreises entlang. Die kreisförmige Struktur erzeugt eine fortwährende und rotierende Bewegung. In das äußere Band des Kreises werden unterschiedlich gesetzte Striche eingeschrieben. Durch die Wiederholung der Anordnung der feinen Striche, wird ein Rhythmus erzeugt. Grass meint bei der Beschreibung dieses Kreistypus: „Genau hier hinterlässt die Abstraktion, die Schöpfung der Welten, ihre Abdrücke.“²⁴⁷

Kreis 08 (siehe Abb.45):

Bei dieser Kreisillustration wird die innere Struktur des Kreises von verschiedenen geometrischen Formen dominiert. Dennoch sind diese verschiedenartigen Motive in Form von mehreren konzentrischen Kreisen in eine geordnete Struktur eingegliedert. Der vierte konzentrische Kreis wird beispielsweise mit vielen kleinen Dreiecken ausgefüllt, die wiederum in Form eines achteckigen Sterngebildes gesehen werden können. Die Innenstruktur des Kreises bewirkt, dass sich dieser in alle Richtungen öffnet.

²⁴⁵ dt Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „Es un diseño de movilidad contenida, como los cristales de nieve.“ In: Grass, Antonio, El círculo: diseño precolombino colombiano, 1972, S.5.

²⁴⁶ Ebenda.

²⁴⁷ dt. Übersetzung der Autorin. Originalzitat: „Es aquí donde la abstracción, el crear mundos deja su huella.“ in: Grass, Antonio, El círculo: diseño precolombino colombiano, 1972, S.6.

Diese Analyse befasst sich mit dem Kreis als Gebilde, das abseits von den anthropomorphen und zoomorphen Formen in der präkolumbischen Kunst als reine und vollkommene Form gilt.²⁴⁸ Mit Rhythmus- und Raumgefühl wurden in die Kreise, die Teile von Gefäßen oder anderen Objekten darstellten, verschiedene grafische Darstellungen eingeschrieben. Dreiecke, Punkte, Spiralen, Parallelen, Kreuze, wiederholte Linien, um nur einige zu nennen, waren für den präkolumbischen Menschen eine Form des Ausdrucks. Mit Hilfe dieser Symbole legte er fest, begrenzte, schützte, klärte und schaffte Ordnung.²⁴⁹

4.2.2. „Los Rostros del Pasado“²⁵⁰ 1982

„Das magische Gesicht repräsentiert nicht ausschließlich den Menschen sondern auch das heilige Tier; in Form einer Maske erzählt sie uns von den reichen und tiefen mythischen Erlebnissen vereint mit dem Unbekannten und Unergründlichen.“²⁵¹

Antonio Grass erforscht die Gesichter in zwölf kolumbianischen Kulturarealen und versucht seine Forschungsergebnisse in Form eines „ästhetischen Kataloges“ darzustellen. In diesem Werk, wie vom Autor selbst angemerkt, wird nur ein bescheidener Teil der einstigen präkolumbischen Gesichter, die aus Gold, Stein, Ton, Keramik und Knochen angefertigt wurden und die als mythisch aufgeladene Abbilder funktionierten, aufgelistet. Bei den zwölf kolumbianischen Regionen handelt es sich um: die *Tairona*, *Sinú*, *Quimbaya*, *Calima*, *Tumaco*, *Nariño*, *San Agustín*, *Cauca*, *Tierradentro*, *Tolima*, *Muisca*, *Tamalameque*. Demnach legt der Künstler in seiner Studie „Los Rostros del Pasado“ zwölf Kategorien fest, wobei jede Kategorie den traditionellen Namen der jeweiligen kolumbianischen kulturellen Zone trägt. *Mitíco*, in der Literatur bisher unter dem Namen *Darién* bekannt, wurde von Antonio Grass in seinem Werk als ein weiterer Stil aufgeführt, der in sich alle Motive vereint, die überschneidend in mehreren Kulturarealen vorkommen. Da es sich bei dieser

²⁴⁸ Grass, Antonio, *El círculo: diseño precolombino colombiano*, 1972, S.7.

²⁴⁹ Ebenda, S.4.

²⁵⁰ Bei der Quelle, auf die ich mich stütze, handelt es sich um eine Kopie. Das originale Werk war leider unauffindbar.

²⁵¹ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „El rostro mágico no es solamente del hombre sino también del animal sagrado, a la presencia de la máscara nos habla de ricas y profundas vivencias míticas unidas a lo ignoto y a lo insondable.“ In: Ebenda, S.32.

Abhandlung, um äußerst viele verschiedene Stile handelt und der Aufbau der Analyse der erwähnten zwölf präkolumbischen Kulturen Kolumbiens sehr ähnlich ist, möchte ich in meiner Arbeit auf fünf kolumbianische Kulturareale näher eingehen. Anhand der Kategorien *Tairona*, *Sinú*, *Quimbaya*, *Calima* und *Mitíco*, werde ich einerseits versuchen, die dokumentarische Methode, die Typenbildungen voraussetzt, des Künstlers zu erläutern, andererseits die Unterschiede der angeführten Areale in ihrer künstlerischen Ausführung als auch in ihrer Formwahl aufzuzeigen.

In der präkolumbischen Kunst wird nach einer vollkommenen Form gestrebt: die dreidimensionale Darstellung wird in jeder Kultur, laut Grass, unterschiedlich, jedoch immer sehr dominant eingesetzt. Der Künstler beschreibt die vielfältigen Darstellungsarten der von mir ausgewählten vier Stile wie folgt: „Bei den Tairona füllt man diese Form mit Löchern oder hohlen Räumen; bei den Sinú nimmt man elegante Rhythmen; die Quimbaya blasen die Form auf, diese wird in eine weiche und abgerundete Form verwandelt; bei den Calima wird diese Form platt gedrückt und wird mit Arabesken gefüllt;“²⁵²

Rostro Tairona (siehe Abb.46):

Zu Beginn seiner ersten Kategorie *Rostro Tairona* geht Grass auf die genauen geografischen Gegebenheiten dieses Kulturareals ein. Die präkolumbische Kultur *Tairona* wird örtlich lokalisiert. Den Lebensbereich und das Umfeld der *Tairona* bildete die Sierra Nevada de Santa Marta, die sich am karibischen Meer befindet. Desweiteren wird auf die Flora und Fauna der Region und auf den Städtebau eingegangen. Ihre Städte sind mit Steinen erbaut und bereits mit Aquädukten, Brücken und Terrassen ausgestattet. Außerdem hatten sie auch gut strukturierte, mit Steinen ausgelegte Wege, auf denen aber der Handel mit dem Meer und dem restlichen Land angetrieben wurde.²⁵³

Nach dieser kurzen Einführung, die bei allen Regionen erfolgt, beginnt der Künstler seine Beschreibung der verschiedenen *Tairona*-Gesichter. Er hebt hervor, dass die

²⁵² dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: “En el arte prehispánico se logra la forma plena en el espacio: las tres dimensiones tienen su reino, diferente cada cultura, pero siempre dominante. Es así como en lo Tairona se llena de oquedades; en los Sinú toma elegantes ritmos; en lo Quimbaya se infla, se pule, se vuelve suave y redondeada”, in: Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.157.

²⁵³ Ebenda, S.37.

Anzahl der unterschiedlichen Gesichter des Kulturareals *Tairona* den Rahmen seiner Studie sprengen würde und dies Grund für seine Auswahl sei. Antonio Grass kategorisiert anhand der Materialwahl: Demnach gibt es ein Gold-Gesicht, ein Keramik-Gesicht und ein Gesicht aus Ton. Das *Tairona*-Gesicht stützt sich an der Form der Kurve, macht sich das Volumen und die Ebene zu Nutzen und wird immer frontal dargestellt. Es wird in den Mythos und in die Zeremonienhandlungen in voller Pracht eingebaut. Die Kunst der *Tairona* wird vor allem aufgrund der Materialwahl als „elegante, entwickelte, für den Prunk und für die mächtigen Herrscher gemachte Kunst“²⁵⁴ bezeichnet.

Es folgt eine genaue Beschreibung der einzelnen Gesichtsteile, die für alle drei Gesichtskategorien gilt. Eine der Charakteristiken dieser Kultur sind Schnitte oder spezielle Tattoos über den Backen. Mittels desgleichen Linientypus und dergleichen Bewegungen der Schnitte wird der Mund mit dünnen Lippen versehen (siehe Abb.47). Diese Gesichter, die des Öfteren in übermäßigen Proportionen dargestellt werden, tragen einen Unterlippenschmuck, der im Gesicht selbst elegant und mythisch wirkt (siehe Abb.48). Dies wird vor allem bei den Goldobjekten gut veranschaulicht. Die Motive dieses Schmuckes stellen oftmals mythologische Tiere, beispielsweise Schlangen (siehe Abb.49), dar. Die Nase wird mit Löchern versehen, welche wiederum mit passenden Nasenringen ausgefüllt werden. Die klassischen Motive der *Tairona* stellen dreieckige, mit Spiralen ausgefüllte, üppige Kreise oder doppelte Rohre dar, die die Umwandlung vom Gesicht in ein mythisches Tier ermöglichen.²⁵⁵

Das Keramik-Gesicht (siehe Abb.50) wird ähnlich dem Gold-Gesicht auch mit einem Nasenring bestückt. Hier kommt des Öfteren vor, dass eine nach außen hängende, lange Zunge dem Betrachter entgegen springt. Das ganze Antlitz wird mit einem Tattoo aus weißen Punkten verkleidet, auch die Ohren werden sehr präsent dargestellt. Ähnlich der Ausführung in Gold wird der Mund dünn gezeichnet.

Die dritte Kategorie, das Ton-Gesicht (siehe Abb.51), kommt bei den *Tairona* auf den Grabesurnen zum Einsatz. Mit Hilfe der Technik der Tonverarbeitung, wurden die verschiedenartigen Verzierungen, der bereits erwähnten Gesichter, gewonnen. Da diese

²⁵⁴ Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.37.

²⁵⁵ Ebenda, S.38.

Kategorie der Gesichter auf Grabesurnen ihren Platz findet, wurden die Gesichtsteile ähnlich der eines Toten dargestellt. Dazu zählt unter anderem die Verkleinerung der Augen.²⁵⁶

Rostro Sinú (siehe Abb.52):

Zunächst erfolgt eine einführende Beschreibung einerseits über die geografischen Gegebenheiten des Kulturreals *Sinú*, andererseits wird genauer auf die Lebensweise der präkolumbischen Kultur eingegangen. Die *Sinú* bewohnen ein Territorium des Wassers, was bedeutet, dass sie von mehreren großen Flüssen umschlossen werden: dem Fluss *Sinú* und dem Fluss San Jorge. Antonio Grass erwähnt in seinen Abhandlungen einige Male, dass für ihn die Informationen über die einzelnen präkolumbischen Kulturen sehr wichtig seien. Bevor man sich den Objekten widme, sei es von großer Wichtigkeit in Erfahrung zu bringen, wie die präkolumbischen Menschen waren, wie ihre Denkweise funktionierte, wie sie ihr Leben organisierten, was sie anstrebten, wohin sie gingen und woher sie kamen.²⁵⁷ Dies sind Grundsatzfragen - ein möglicher ethnografischer Zugang - die für die Analyse der präkolumbischen Objekte jedoch unentbehrlich sind.

Das *Sinú*-Gesicht wurde jahrhundertlang durch den Einfluss der Flora und Fauna der Zone geprägt. Laut Antonio Grass wurde der Entwicklungsprozess des *Sinú*-Gesichts im Moment der Kolonialisierung unterbrochen: „Das *Sinú*-Gesicht wurde inmitten des Glanzes des Goldes, des eigenen Antlitzes und dem der ihm sein gesamtes Habitat gab, gegliedert; dies schien unerschöpflich bis zu der Ankunft der unersättlichen Menschen, deren Verlangen nach dem kostbaren Metal niemals endet.“²⁵⁸

Eine Unterteilung der Repräsentations- oder Darstellungsformen der einzelnen künstlerischen Disziplinen sorgt für eine klare Veranschaulichung der unterschiedlichen *Sinú*-Gesichter. Diese werden mit Hilfe der Materialien Gold und Keramik zum Ausdruck gebracht. Die Gesichter, die in Gold realisiert werden, werden von kreisförmigen Ohrenklappen flankiert und mit einer Struktur aus spiralförmigen Linien

²⁵⁶ Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.39.

²⁵⁷ Ebenda, S.41.

²⁵⁸ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „El rostro Sinú se estructuró en medio de brillo del oro, del de su propia faz y del que le dio todo su habitat, que parecia inagotable hasta la llegada de los inasaciables hombres cuya sed por el precioso metal no acaba nunca.“ In: Ebenda, S.53.

ausgefüllt (siehe Abb.53). Eine der Charakteristika des *Sinú*-Gesichts ist die längliche Form. Die Augen nehmen eine ovale Form ein, die Nase wird sehr groß und präsent dargestellt. Der Mund ist mit üppigen Lippen bestückt und die Gesichter werden mit spiralförmigen Ohrenklappen verziert. Die Keramik-Gesichter werden bei großen und kleinen Gefäßen eingesetzt. Deutlich hervorstehende, große Nasen tragen einen runden und simplen Nasenring. Der Mund und die Augen sind groß dargestellt und nehmen viel Raum ein. Die Augen sind oval und halb offen. Das gekämmte Haar verläuft bis ganz unten. Zu guter Letzt werden diese Gesichter mit eng anliegenden Diademen gekrönt (siehe Abb.54).

Rostro Quimbaya (siehe Abb.55):

Grass schreibt, dass diese Region reich an Goldvorkommen war. Dies soll auch der Grund dafür gewesen sein, dass die Bewohner dieser Region, geschickte WeberInnen, sich verstärkt mit Gold als mit Textilien einkleideten. Ihre rituellen Utensilien und ihr Geschirr waren ebenfalls aus Gold. In diesem Sektor sollen sich die kostbarsten Schmuckstücke des Alten Amerika befunden haben.²⁵⁹

Die *Quimbaya*-Gesichter haben einen proportionalen und harmonischen Aufbau. Diese Gesichter wurden in Gold, Keramik oder Ton gefertigt. Beim ersten Gesichtstypus (siehe Abb.56), in Gold ausgeführt, scheinen die Augen geschlossen zu sein. Ein meditativer Zustand wird vermutet. Der geschlossene Mund unterstreicht das ruhige Gemüt. Ab und zu wird diese Gelassenheit, die das Gesicht ausstrahlt, durch ein Tattoo oder einen Schnitt unterbrochen. Die Aufgabe des *Quimbaya*-Gesichts bestand darin, im ständigen Dialog mit dem Mond zu stehen. Ein weiterer Gesichtstypus (siehe Abb.57), ebenfalls aus Gold, wird mit Hilfe von dicken Linien definiert. Das Gesicht hat die Form einer Halbellipse. Die Nase ist dünn und geometrisch; Manchmal trägt das Gesicht einen Nasenring oder eine Ohrklappe in Form einer Spirale (siehe Abb.58).

Ein zweiter Gesichtstypus, der hauptsächlich in der Keramik vorkommt (siehe Abb.59), wird aus Dreiecken, Rechtecken und Ellipsen geformt. Auf der feinen Keramikoberfläche wirken die Augen und der Mund wie dünne Einschnitte. Die Nase ist dreieckig; die Gesichtsteile sind zentral positioniert, damit mehr Platz für die Tattoos

²⁵⁹ Grass, Antonio, Los rostros del pasado, 1982, S.65.

vorhanden bleibt. Die Tatoos verwandeln die Gesichter schlussendlich in Masken, die bei unterschiedlichen rituellen Festen zum Einsatz kommen.²⁶⁰

Ein dritter Gesichtstypus (siehe Abb.60) kennzeichnet sich durch die zahlreichen Rillen in der Oberfläche. Diese Rillen bewirken eine robuste Struktur und sorgen für eine Oberflächeninszenierung. Die Nase wird hervorgehoben, die Augen mit dünnen Einschnitten markiert.

Rostro Calima (siehe Abb.61):

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass es sich bei dem Stil der *Calima*, um einen Stil des Verkleidens handelte. Das *Calima*-Gesicht stellte ein mythisches Gesicht dar, das Gewicht und Volumen in der Ausführung meidet. Dieses Gesicht lebt in einer kompletten Metamorphose: es wird in eine Maske umgewandelt und stellt eine Verkörperung der Sonne dar. Laut Antonio Grass, besitzt „diese Metamorphose die Macht und die Attribute zu täuschen“²⁶¹. Das *Calima*-Gesicht repräsentiert das magische Theater. Aus diesem Grund wird dieses Gesicht durch seine Struktur und durch sein *diseño* in eine theatrale Maske umgewandelt, welche eine doppelte Persönlichkeit darstellt. Sie ermöglicht das Kennenlernen von unbekannten und mysteriösen Welten, die einerseits begehrt und andererseits gefürchtet werden. Durch diese Maske steigen die Götter herab und die Zelebranten können in den spirituellen menschlichen Körper eintreten.²⁶²

Ein weiterer Gesichtstypus der *Calima* ist das Gesicht der „Korbflechter“ (siehe Abb.62). Die „Korbflechter“ zählen laut Antonio Grass zu den großartigen Interpretationen der präkolumbischen Kunst. Dieses Gesicht legt starke Gesichtszüge fest: mandelförmige Augen, eine robuste und präsenste Nase, einen großen Mund. Der Haarschopf ist in der Mitte mit einer dünnen Linie getrennt. Eine der Besonderheiten der „Korbflechter“ sind die unterschiedlichen Gesichtsausdrücke, mit denen sie dargestellt wurden: Die einen haben einen skeptischen Blick, andere wiederum ein spöttisches Lachen (siehe Abb.63).

²⁶⁰ Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.68.

²⁶¹ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „esta metamorfosis es su poder, tiene los atributos del deslumbramiento“ in: Ebenda, S.88.

²⁶² Ebenda, S.89.

Rostro Mítico (siehe Abb.64):

Diese Kategorie wurde von Antonio Grass unter den Namen *Rostro Mítico* angelegt, da es in der Vergangenheit einige Gesichter gegeben hat, die in mehreren Kulturarealen vorkamen. Das *Rostro Mítico* ist eine schematische Darstellung, die, obwohl sie sich in ein Rechteck verwandelt, niemals ihre kleinen Unebenheiten verliert, die wiederum für jene Illustration identitätsprägend ist. Diese anthropomorphe Figur vereint die lokalen Stile und wird dadurch weiterentwickelt. Ein Beispiel für ein Element, das wiederholt in mehreren Stilen gleichzeitig verwendet wurde, ist die Spirale. Die Spirale wird als Symbol der Erleuchtung angesehen und ist eines der symbolischen und rituellen Elemente, die immer präsent bleiben.²⁶³ An beiden Seiten des Gesichtes werden Schnüre platziert, die schlussendlich spiralenartig ein Ende finden (siehe Abb.65). Bei der Maske werden Frösche, Kröten und Vögel in der Horizontalen hinzugefügt (siehe Abb.66). Seitlich ist hingegen ein weiteres Mal die Spirale in der Form von Federn zu finden.

Eine weitere motivische Gemeinsamkeit jener sich ähnelnden Gesichter wäre der Jaguar. Dieses Tier kommt bei den *Tairona*, den *Sinú*, den *Calima* und vielen mehr vor, mit dem einzigen Unterschied, dass jede Kultur einen speziellen Zugang zu dem Motiv hat und es in der Kunst verändert wiedergibt. Die *Tairona* setzten in den Bauch des Jaguars die Sonne, den Mond oder die Erde ein. Dies wird aus Ton angefertigt und in eine Walze eingesetzt, damit dieses Symbol als Emblem gedruckt wird. Bei den *Sinú* wird der Jaguar in Gold angefertigt und in einen filigranen Anhänger umgewandelt. Bei den *Calima* ist dieses Tier allgegenwärtig; beispielsweise wird jenes bei der Goldschmiedekunst zum Füllen von leeren Formen verwendet.²⁶⁴

Das *Rostro Mítico* kann laut Antonio Grass als realistische und abstrakte, aber auch als hybride und ordnungsbewusste Schöpfung angesehen werden.²⁶⁵ Egal um welches Kulturareal oder welchen Stil es sich handelt, im präkolumbischen Werk bleibt das Mythische lebendig.

²⁶³ Grass, Antonio, *Los rostros del pasado*, 1982, S.214.

²⁶⁴ Ebenda, S.82.

²⁶⁵ Ebenda, S.216.

Antonio Grass erstellt mit Hilfe des Mediums der Grafik „ästhetische Kataloge“ zu unterschiedlichen präkolumbischen Elementen. Die beiden besprochenen schriftlichen Abhandlungen weisen eine wissenschaftliche Herangehensweise auf, da er Kategorien in Hinblick auf die präkolumbischen Elemente und die verschiedenen präkolumbischen Stile anlegt. Jedoch erfolgt die Auswertung der Recherchen in künstlerischer Form. Die grafischen Darstellungen der Gesichter oder Kreise werden nach einem ästhetischen Prinzip durchgehend angeordnet. Diese dokumentarische Darstellungsweise ermöglicht Antonio Grass eine genaue Gegenüberstellung von Elementen aus unterschiedlichen präkolumbischen Völkern. Somit können Unterschiede, Nuancen oder gegenseitige Einflüsse der einzelnen präkolumbischen Stile aufgezeigt werden.

4.3. Olga de Amaral

Das vorliegende Kapitel befasst sich mit dem Werk der kolumbianischen Textilkünstlerin und Bildhauerin Olga de Amaral. Sie nimmt sich in ihrem Schaffen der Textilkunst an, deren Wurzeln man bis zu den präkolumbischen Kulturen des lateinamerikanischen Kontinents zurück verfolgen kann und die eine lange Tradition mit sich trägt. Nicht von ungefähr wählte die Künstlerin die Technik des Webens, da sie bereits in ihren jungen Jahren mit der Textilkunst der Völker des *altiplano cundiboyacense*²⁶⁶, die die alte Tradition und das Wissen über das Weben – die Verwendung von Wollfasern - der präkolumbischen Kultur *Muisca* fortführen, vertraut war.²⁶⁷ Olga de Amaral reiste 1954 in die Vereinigten Staaten, wo sie auf der Cranbrook Academy of Art in Michigan Textilkunst studierte. Dort kristallisierten sich bereits einige fundamentale Vorgehensweisen ihrer ästhetischen Arbeiten heraus: die intensive und kontrastierende Farbgebung und das Experimentieren mit den unterschiedlichen strukturellen Möglichkeiten der Gewebe.²⁶⁸ „Juego Geométrico en Colores“ (siehe Abb.67) von 1962, ist eines der früheren Werke der Künstlerin. Quadrate, Kreise, Rechtecke, Kreuze und Rhomben werden malerisch auf der glatten Oberfläche nebeneinander angeordnet. Diese Komposition der geometrischen Formen deutet auf das Bewusstsein der Künstlerin über moderne Kunstströmungen, wie beispielsweise den

²⁶⁶ Umgebung von Bogotá (Hauptstadt Kolumbiens).

²⁶⁷ Moyano Ortiz, Juan Carlos, Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral, in: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.23.

²⁶⁸ Serrano, Eduardo, Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994, S.9.

Konstruktivismus, hin. Durch die starke Auseinandersetzung mit Gewebestrukturen beginnen die Oberflächen Brüche aufzuweisen: „Tejido Doble en Blanco, Negro, Gramote“ (siehe Abb.68) von 1965 zeigt getrennte Felder, diskontinuierliche Flächen, die immer lockerer dargestellt werden.²⁶⁹ Es entsteht der Eindruck, es handle sich um selbständige Bänder. In den 60er Jahren arbeitet Olga de Amaral, wie in „Juego Geométrico en Colores“ ersichtlich wird, mit zweidimensionalen Textilflächen. Anfang der 70er Jahre hingegen werden ihre Wandteppiche durch die Experimentierfreudigkeit der Künstlerin weiter entwickelt. Ihre Arbeiten erfahren eine zunehmende Dreidimensionalität, die ihren Werken einen plastischen Charakter verleiht. Diese Dreidimensionalität wird durch ein doppelt angelegtes Gewebe, das für eine Konsistenz und ein passendes Gewicht sorgen soll, bewirkt.²⁷⁰ Es entstehen so genannte „gewebte Skulpturen“.²⁷¹ Die Serie unter dem Titel „Muros“ (siehe Abb.69) zeigt die Übernahme von großen Formaten. Die schwere Oberfläche der „gewebten Skulpturen“ entsteht, indem Olga de Amaral die Faserdicke mit einbezieht und beginnt, die Faserrollen und die vorgewebten Bänder untereinander einzuschießen.²⁷² Hier entfernt die Künstlerin den Gobelin²⁷³, der sich von einem zweidimensionalen Wandteppich zu einer dreidimensionalen Skulptur gewandelt hat, von seinem ursprünglichen Ort der Präsentation, der Wand. Das Volumen der Arbeiten beginnt plastische Proportionen anzunehmen.

Olga de Amaral verbindet in ihren Arbeiten handwerkliche Elemente mit einer malerischen und ästhetischen Darstellungsweise. Sie schafft es die Textilkunst in der Diskussion, ob es sich hierbei um Handwerkskunst oder Kunst handle, als künstlerisches Medium neu aufzuwerten. Denn „die Qualität von Kunst wird nicht durch die bei einem künstlerischen Ausdruck verwendeten Materialien bestimmt, sondern durch die Tiefe und die Tragweite ihres Inhaltes und durch ihren Erfolg als ästhetischer Denkansatz.“²⁷⁴ Olga de Amarals „gewebte Skulpturen“ stellen in der

²⁶⁹ Serrano, Eduardo, Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994, S.9

²⁷⁰ Ebenda.

²⁷¹ Ebenda, S.10.

²⁷² Moyano Ortiz, Juan Carlos, Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral, in: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.48.

²⁷³ Gobelin: Wandteppich

²⁷⁴ dt. Übersetzung von Jozef Sedilek, Originalzitat: „la calidad artística no se dirime por los materiales utilizados en una determinada expresión, sino por la profundidad y alcances de su contenido y por su

zeitgenössischen Kunstlandschaft Lateinamerikas einzigartige Gebilde dar. Zeitgleich hingegen, Anfang der 60er Jahre, lassen sich in der internationalen Kunstszene Textilarbeiten mit ähnlichen räumlichen Konzepten (das Textilkunstwerk wird von der Wand losgelöst und besetzt den Raum) finden. Die Polin Magdalena Abakanowicz bildet eine dieser künstlerischen Positionen. Sie schafft ebenfalls dreidimensionale, monumentale Textilkunstwerke unter dem Titel „Abakany“ (siehe Abb.70).²⁷⁵ Die Übernahme von großen Formaten, das Experimentieren mit verschiedenen Gewebestrukturen, um den Textilkunstwerken die Dreidimensionalität gewährleisten zu können, sind nur einige Gemeinsamkeiten der beiden KünstlerInnen.

Olga de Amarals Werk soll nun in Hinblick auf ihr hybrides Verfahren analysiert werden, womit die verschiedenen präkolumbischen Einflüsse gemeint sind, die auf ihre Arbeiten einwirken. All diese Einflüsse begannen in ihre Arbeiten einzufließen, als sich die Künstlerin auf die Spuren der präkolumbischen Kulturen begab und somit die Suche nach einer kulturellen Identität initiierte. Zunächst werde ich in einem Exkurs auf die Technik des Webens, die eine lange präkolumbische Tradition mit sich trägt, eingehen. Interessant dabei ist die Bedeutung des Webens für die präkolumbischen Menschen und die Umsetzung dieses Prozesses durch die Künstlerin. Danach möchte ich den großen Einfluss der präkolumbischen Architektur und der Kolonialarchitektur auf die Gewebestrukturen, wie diese geteilt und räumlich dargestellt werden, anhand einiger Arbeiten erörtern. Abschließend soll auf die Verwendung von den Materialien Gold und Silber und den damit verbundenen materialesemantischen Aspekt, in Olga de Amarals Werk eingegangen werden.

Obwohl Olga de Amaral in Michigan an der Cranbrook Academy of Art studierte und dort die Möglichkeit hatte viele unterschiedliche Materialien und Arbeitsweisen kennenzulernen, wandte sie sich nach ihrer Rückkehr nach Kolumbien ganz der lokalen kolumbianischen Textilkunst zu. Die materielle Vielfalt einerseits - Kolumbien ist sehr reich an natürlichen Fasern - , die indigene Bedeutung des Webens und die lange mit sich bringende Tradition dieser Technik andererseits, waren die Hauptgründe für das

logro como planteamiento estético.“ in: Serrano, Eduardo, Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994, S.12.

²⁷⁵ Rottenberg, Anda, Sztuka w Polsce 1945-2005, 2005, S.113.

große Interesse der Künstlerin.²⁷⁶ Ihr Werk kann somit als Symbiose zwischen dem Alten, den präkolumbischen Traditionen, und dem Neuen, den zeitgenössischen Konzepten, gesehen werden. Hinsichtlich Olga de Amarals Werkes darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Künstlerin ihre Arbeiten in Anlehnung an die umliegende Natur realisiert hat: So fließen unter anderem Formen wie Kreise oder Wellen in ihr Werk ein.

4.3.1. Exkurs: Die Bedeutung der alten Tradition des Webens

Das Weben ist ein Handwerk des präkolumbischen Menschen. Für die indigenen Kulturen der Anden, die niemals eine Schrift entwickelten, war das Weben ein greifbarer Ausdruck der Verknüpfung mit dem Universum.²⁷⁷ Von diesen Völkern wird das Gewebe nicht nur als simples Objekt angesehen, vielmehr besitzt es ein Leben, einen Körper und einen Geist.

„Sie dienen dazu mit den Seelen der Vorfahren zu kommunizieren, die entsprechend ihres Glaubens, diese bewohnen und sie in allen Lebensbereichen in den Gemeinschaften leiten. Aus diesem Grund, vorausgesetzt die Gobeline beginnen zu fehlen, wird die Völker allerhand Unglück heimsuchen, von schlechter Ernte bis hin zu Krankheiten.“²⁷⁸

Der Prozess des Webens war bei den indigenen Kulturen der Anden ein Mittel der visuellen Künste, mit Hilfe dessen sich komplexe Vorstellungen ihrer Zivilisation in einer visuellen Sprache äußerten. Referenzbilder und Muster wurden miteinander verflochten.²⁷⁹ Gewebt wurden Stoffe wie Ponchos, Decken, Tragetücher oder Kleidungsstücke. Die Inkas hatten beispielsweise eine hoch entwickelte Technik des Webens. Diese Technik, der so genannte *quibu*, war ein komplexes Zeichen- und

²⁷⁶ Moyano Ortiz, Juan Carlos, Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral, in: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.31.

²⁷⁷ Pau-Llosa, Ricardo, La música del ojo o el surgimiento del objeto taumatúrgico. in: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.135.

²⁷⁸ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „Sirven de nexo para comunicarse con los espíritus de los antepasados que, conforme a sus creencias, los habitan y guían desde ellos a las comunidades en todos los aspectos de la vida. En esta forma, si los tejidos llegaran a faltar, sobre los pueblos caería toda clase de desgracias, desde malas cosechas hasta enfermedades.“ in: Ebenda, S.140.

²⁷⁹ Ebenda, S.111.

Erinnerungssystem. Dieses basierte auf den verschiedenartigen Möglichkeiten der Anordnung der Fäden, der Komposition dieser Fäden und dem Kolorit.²⁸⁰

Bei den Indigenen *Kogi* in der Sierra Nevada de Santa Marta ist das Weben eine sehr persönliche Tätigkeit, die hauptsächlich Männer durchführen: „Weben ist Denken“²⁸¹: Weben bedeutet, dass der Faden bearbeitet wird, welcher wiederum den individuellen Akt des Nachdenkens repräsentiert.²⁸² Der Faden steht auch für das Fundament der Schöpfung, in weiterer Folge stellt der Prozess des Webens eine Analogie zum Leben dar. Der Faden ist wie eine Nabelschnur, die die WeberInnen mit der Mutter Erde verbindet.²⁸³ Diese „Nabelschnur“ stellt also die Verbundenheit zwischen den Menschen und der Natur dar. Der Prozess des Webens ist eine Art Meditation, die ihnen ermöglicht mit der Mutter Erde zu kommunizieren. Der Webstuhl ist eine Karte des Universums und des Lebewesens zugleich. Der Gobelin, das ästhetische Objekt, stellt demnach das Universum dar. In ihm befindet sich stetige Bewegung. Alles was existiert, ist aus dem Prozess des Webens hervorgegangen. Darüber hinaus ist das Weben auch ein Kommunikationsmittel, das den Indigenen *Kogi* untereinander die Möglichkeit verschafft mittels unterschiedlicher gewebter Muster oder Symbole sich den anderen mitzuteilen. Außerdem wird der Prozess des Webens in der Mythologie der Indigenen *Kogi* mit dem „Gehen“ gleichgesetzt: „Uns gefällt es zu gehen. Gehen wir hinauf und hinunter, und bewegen wir uns von einer Seite zur Anderen. So bewegen wir uns webend voran. Wir gehen, als ob wir auf einem Webstuhl weben würden.“²⁸⁴ Diese Tätigkeit des Webens stellt einen meditativen Lebensweg für die Indigenen Völker der Sierra Nevada dar. Demnach ist das Gewebte für die indigenen Völker, die Reisenden, eine Kunst, die abhängig ist von der Mobilität.

²⁸⁰ Moyano Ortiz, Juan Carlos, Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral, (zit.Anm.277), S.48.

²⁸¹ „hilar es pensar“ = „Weben ist Denken“. nach: Pau-Llosa, Ricardo, La música del ojo o el surgimiento del objeto taumatúrgico, (zit.Anm.277), S.150.

²⁸² Pau-Llosa, Ricardo, La música del ojo o el surgimiento del objeto taumatúrgico. In: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.150.

²⁸³ Moyano Ortiz, Juan Carlos, Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral, (zit.Anm.282), S.21.

²⁸⁴ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „Nos gusta caminar. Vamos para arriba y para abajo, y vamos de un lado a otro. Así vamos tejiendo. Caminamos como si estuviéramos tejiendo en un telar.“ In: Leenhardt, Jacques, El arte de la tapicería o el tejido del sentido, (zit.Anm.282), S.195.

4.3.2. Einfluss der Architektur

Für Olga de Amaral war die Architektur ein wichtiger Bestandteil ihres Werkes. Zum einen reiste sie in die alten Kolonialstädte wie *Popayán*, wo sie sich in den alten kolonialen und prunkvoll ausgestatteten Kirchenbauten ihre Inspirationen holte.²⁸⁵ Zum anderen besuchte sie zwei der wichtigsten archäologischen Zentren *Tierradentro* und *San Agustín* (siehe Kapitel 1). Hier war die präkolumbische Architektur sehr prägend, was man anhand von aus Kalkmauern bestehenden Friedhöfen (siehe Abb.71), monumentalen Portalen und präkolumbischen Urnen erkennen kann. Olga de Amaral über ihren Besuch in *Tierradentro*:

„Meinen Besuch in *Tierradentro* betreffend, erinnere ich mich ganz besonders an eine kleine Kirche und an die kalkhaltige Dicke der bemalten Gräber; vor allem erinnere ich mich an eine [Kirche] deren Treppen aus Kalk uns in eine Kammer führten, die mit weißen und mit schwarzen geometrischen Figuren ausgemalt werden. Diese geometrische Figuren hinterließen Spuren in mir.“²⁸⁶

San Agustín, ein Religions- und Beerdigungszentrum einer Kultur, die ihre Spuren in monumentalen Megalithen und Petroglyphen hinterließ, stellt einen wichtigen Bezugspunkt der Künstlerin dar. Hier befinden sich Zeichnungen von Eidechsen, Schlangen und Fröschen, die mit Spiralen und gebogenen Linien miteinander verflochten sind.²⁸⁷ Ein weiterer Ort, ebenfalls von großer Wichtigkeit für die Künstlerin, ist der Machu Picchu in Peru. Dieses Zentrum der Inka weist ebenfalls beeindruckende und monumentale Architektur vor. Bei ihrem Aufenthalt in Peru stieß sie auf das glänzende Material Gold, das sie im weiteren Verlauf ihres Schaffensprozesses zu einem Hauptbestandteil ihrer Arbeit macht. Zahlreiche Kirchen, oft auf den Fundamenten der Inka-Tempel erbaut, waren mit diesem Gold

²⁸⁵ Moyano Ortiz, Juan Carlos, *Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral*, In: Olga de Amaral: *El manto de la memoria*, 2000, S.42.

²⁸⁶ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „De mi visita a *Tierradentro* me acuerdo en especial de una pequeña iglesia y de la gruesa encalada de las tumbas pintadas, en particular de una cuyas escaleras de greda nos llevaban a una cámara pintada de blanco y con figuras geométricas negras, que dejaron su huella en mí.“ In: Moyano Ortiz, Juan Carlos, *Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral*, (zit.Anm.285), S.49.

²⁸⁷ Ebenda, S.45.

ausgestattet.²⁸⁸ Grundsätzlich repräsentierte das Gold, neben seinen oberflächlichen Währungswert, für die präkolumbischen Völker sehr wichtige symbolische Aspekte.

Der architektonische Einfluss äußerte sich in de Amarals Werk einerseits, indem sie ihre Arbeiten dreidimensional in den Raum stellte, und andererseits in der Oberflächenstruktur ihrer Arbeiten. „Muro“ (siehe Abb.69) zeigt, dass ihre Textilkunstwerke begannen, sich nach und nach von der Wand zu lösen und als dreidimensionale „gewebte Skulpturen“ im Raum zu funktionieren. Diese Arbeiten wurden wie Säulen in den Raum gestellt. In „Maraña Fibrosa“ (siehe Abb.72) wird ersichtlich, dass bei dem Werk weder eine Vorderseite noch eine Rückseite zu finden ist. Die in den Raum gehängte dreidimensionale „gewebte Skulptur“ lädt zu einer 360°-Begehung ein. Um diesen plastischen Charakter zu erzielen, verwendet die Künstlerin Pferdehaare oder natürliche Fasern, zur Formung schwerer Oberflächen. Die vielflächige Textilarbeit hinterlässt in der Anordnung und der Konsistenz der wesentlichen Elemente ihrer Oberflächenstruktur einen monumentalen Charakter.²⁸⁹ 1971 belegte Olga de Amaral mit „La Gran Maraña Paramuna“ (siehe Abb.73) den ersten Platz bei der *Bienale de Coltejer* in Kolumbien.²⁹⁰ Es handelte sich um einen Gobelin von großem Volumen und einer chromatischen Intensität. Diese monumentale Konstruktion von 5,3 m Höhe musste von fünf Männern aufgehängt werden. Das Werk wurde mit Hilfe unterschiedlicher Flechttechniken produziert, damit der Eindruck einer eigenwilligen und launischen Textur entstünde. Dadurch wurde aus einer relativ ebenen Oberfläche ein volumetrisches Gebilde.

Ihre Experimentierfreudigkeit der Künstlerin und die geometrischen Überlegungen, äußerten sich ebenfalls in der Oberflächenstruktur ihrer Arbeiten. Ähnlich wie in der Architektur strukturierte sie die Oberflächen ihrer Textilarbeiten: In der Architektur werden Flächen geteilt und wiederholt; die Räume werden belebt und ein Ambiente wird geschaffen.²⁹¹ Ihre Serie „Hojarascas“ (siehe Abb.74) aus den 70er Jahren zeigt unzählige gewebte Bänder, die alle in dieselbe Richtung hinunter hängend dargestellt

²⁸⁸ Moyano Ortiz, Juan Carlos, Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral, In: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.48.

²⁸⁹ Serrano, Eduardo, Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994, S.10.

²⁹⁰ Moyano Ortiz, Juan Carlos, Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral, (zit.Anm.288), S.54.

²⁹¹ Serrano, Eduardo, Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994, S.10.

werden. Jedes gewebte Segment kann als eigenes Objekt bzw. als Miniatur des Gesamtkunstwerks gesehen werden. Die Elemente sind vereint und zugleich getrennt voneinander.²⁹²

In den 80er Jahren begann Olga de Amaral ihre Serie der „Alquimias“. Hier werden die kleinen Elemente, teilweise vergoldet, mosaikartig aneinander gereiht. Die Struktur und Komposition der Oberfläche ihrer Arbeiten wird durch Lichtspiegelungen, die durch den Einsatz von Blattgold entstehen, festgelegt. In „Alquimias“ (siehe Abb.75) wird zum ersten Mal den Oberflächen Gips als Grundierung hinzugefügt damit das Blattgold und Silber eingefügt werden können. Diese Gipsgrundierung verleiht den kleinen gewebten Segmenten ein bestimmtes Gewicht und eine bestimmte Festigkeit, was wiederum den Arbeiten einen plastischen Charakter verleiht. Über diese Gipsschicht wird in weiterer Folge mit derselben Vergoldungstechnik, mit der man in der Kolonialzeit Rahmen oder Altäre verzierte, das Blattgold aufgetragen.²⁹³

4.3.3. Einbindung der Materialien Gold und Silber

Der Kult des Goldes war in der präkolumbischen Kultur ein wichtiges Element. Für die Indigenen symbolisierte das Gold die Wärme und den Glanz der Sonne. Außerdem war es das Symbol für Unsterblichkeit. Gold hatte einen heiligen Charakter, die Goldschmiedekunst hatte somit das Ziel, mit Hilfe des Goldes den Dialog zu den Göttern aufrechtzuerhalten und zu pflegen.²⁹⁴ Erst nach der Conquista wurde diesem Material die Bedeutung des Reichtums zugeschrieben. Die spanischen Kolonialherren übermittelten die metaphysische Bedeutung des Goldes und die Ästhetik der magischen Personifikation.²⁹⁵ Obwohl das Gold im Zuge der Geschichte mehrere Konnotationen erfahren hatte - für die präkolumbischen Völker besaß es rituellen Charakter und in der universellen Symbolik stand es für Macht und Reichtum - , bezieht sich Olga de Amaral in ihrem Werk hauptsächlich auf die Arbeit der Handwerker in der Kolonialzeit. Diese verzierten das Innere der Kirchen mit Blattgold, um die Räume in Prunk und Glanz zu

²⁹² Pau-Llosa, Ricardo, La música del ojo o el surgimiento del objeto taumátúrgico. in: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.117.

²⁹³ Serrano, Eduardo, Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994, S.13.

²⁹⁴ Moyer, Twylene, Visión iluminada: materiales y significados en la obra de Olga de Amaral, (zit.Anm.292), S.163.

²⁹⁵ Ebenda, S.164.

versetzen.²⁹⁶ In der Tapisserie setzt die Künstlerin dieses Material, welches mit mythischen und mystischen Assoziationen aufgeladen ist, gezielt ein. Für Olga de Amaral besitzt dieses kostbare Material „plastischen Reichtum und ästhetischen Wert“.²⁹⁷

Die Gobelins der vergoldeten Phase sind in Olga de Amarals Werk von den eingearbeiteten Leinenbändern oder Streifen geprägt, die wiederum mit Gold- oder Silberblättchen überdeckt sind. In „Alquimia 69“ (1988) (siehe Abb.76), eine der Arbeiten aus der bereits erwähnten Serie „Alquimias“, wird die Unterteilung der Oberflächen relevant und Effekte, die eine geometrische Abfolge zum Ziel haben, werden mit Hilfe von Quadraten und Wiederholungen eingeleitet. Es entstehen Lichtbrechungen und Lichtreflexionen auf den gold- und silberbedeckten Oberflächen. Durch den Einsatz von Gold und Silber nehmen die Oberflächenstrukturen ihrer Textilarbeiten einen malerischen Charakter an: „Wie Malerei auf unregelmäßigen Leinwänden“.²⁹⁸ In ihrer Serie der „Alquimias“ startet die Künstlerin den Versuch ihre Gobelins als organische Gebilde zu realisieren. Durch den Einsatz dieser kostbaren Materialien versucht sie ihre Oberflächen mit einer poetisch-visuellen Ausdrucksweise zu bedecken. Gemeint ist, dass durch die Lichtbrüche zwischen den unterschiedlichen Gold- oder Silberplättchen ein mystisches Lichtspiel entsteht. Denn Gold war bereits bei den Inkas das einzige Material, das die Sonnenstrahlen reflektierte und dadurch eine glänzende Oberfläche erhielt. Die glänzende Oberfläche oder das glänzende Objekt verbreitet nämlich das Licht oder gibt vor dieses zu verbreiten.²⁹⁹ Die kostbaren Materialien erzeugen somit einen Hauch von Illusion, wodurch die Schnittstelle zwischen Licht und Materie in Olga de Amarals Werk greifbar wird. In Hinblick auf die qualitativ hochwertige Ausführung der vergoldeten Oberflächen muss Yves Klein mit seiner Serie „Monogolds“ (siehe Abb.77) genannt werden. Olga de Amaral ging Anfang der 70er Jahre für längere Zeit nach Paris, wo sie mit Yves Kleins Werk in Berührung kam. Dieser begann Anfang der 60er Jahre mit der Produktion seiner „Monogolds“.

²⁹⁶ Moyer, Twylene, *Visión iluminada: materiales y significados en la obra de Olga de Amaral*, in: Olga de Amaral: *El manto de la memoria*, 2000, S.164.

²⁹⁷ Moyano Ortiz, Juan Carlos, *Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral*, (zit.Anm.296), S.74.

²⁹⁸ Serrano, Eduardo, *Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994*, S.15.

²⁹⁹ Pau-Llosa, Ricardo, *La música del ojo o el surgimiento del objeto taumatúrgico*. (zit.Anm.296), S.140.

Auch er verwendete das Gold als Symbol für das Unendliche. Er ersetzte die weißen Monochrome durch die Monogolds. Für ihn hat das Monogold ebenfalls eine erleuchtende Funktion und wird in weiterer Folge zum reinen Pigment ernannt.³⁰⁰

Gegen Ende der 80er Jahre experimentierte die Künstlerin mit Veränderungen in der Textur und in der Farbgebung innerhalb der Werke. In einer Serie mit dem Titel „Ríos“ (siehe Abb.78) verbindet sie das Gold mit anderen Farben in einer kompakten Komposition. In einer weiteren Serie „Luna blanca“ (siehe Abb.79) erleben die Oberflächen ein Aufkommen von geometrischen Formen, wie beispielsweise des Kreises (Symbol für die Sonne und den Mond), des Bogens und des Wirbels (Symbol für die Energie des Wassers).

Ihre Serie „Las Estelas“ (siehe Abb.80) von 1996 stellt einen Höhepunkt in ihrem Werk dar. Wie bisher handelt es sich um dreidimensionale „gewebte Skulpturen“, die zusätzlich mit Blattgold bekleidet sind. Durch diese auferlegten Goldkappen wird der Eindruck von Gewicht und Leichtigkeit zugleich vermittelt. Das Novum bildet die neuartige Präsentationsform ihrer Arbeiten: Sie werden in Gruppen aufgehängt; zusammen bilden sie ein großes Werk mit verschiedenen Elementen. Jede einzelne Arbeit ist Teil einer installativen Schau. Als Teil einer Installation werden diese nicht an der Wand befestigt, sondern an der Decke in verschiedenen Winkeln montiert (siehe Abb.81). Die Arbeiten breiten sich im ganzen Ausstellungsraum aus: „Las Estelas machen mit dem Raum das, was das Gold und der Faden mit der Unendlichkeit machen.“³⁰¹ Hier werden Olga de Amarals gewebte Skulpturen wie auf einer Bühne in Szene gesetzt. Sie verwandeln den Raum, in dem sie hängen, in einen liturgischen Raum. Es könnte der Eindruck erweckt werden, dass der Betrachter an einem zeremoniellen Akt partizipiert.

Die Idee der „Estelas“ wurde von der Dualität der Oberfläche hervorgerufen. Fokussiert man sich auf den Titel dieser Serie, so wird die Kombination aus zwei Wortspielen ersichtlich. Erstens aus dem Wort *estrella* (Stern) und zweitens aus der Phrase *es tela*

³⁰⁰ Morineau, Camille, Das Blau, das Gold und das Rosa: Wie Aneignung und Sublimierung einen Reim bilden, in: Yves Klein, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007, S.135.

³⁰¹ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „Las Estelas hacen con el espacio lo que el oro y el hilo hace con lo infinito.“ Pau-Llosa, Ricardo, La música del ojo o el surgimiento del objeto taumatúrgico. In: Olga de Amaral: El manto de la memoria, 2000, S.145.

(es ist Stoff).³⁰² Diese Serie wurde von der bereits erwähnten Faszination der Künstlerin für die präkolumbischen Kulturen beeinflusst. Diese monumentalen Gebilde erinnern an die hieratischen Megalithen, die vertikalen Steine und die zeremoniellen Monolithen der präkolumbischen Kulturen. Die Präsenz der Gesteine des Kulturareals *San Agustín* und die Verbindung zu dessen archäologischen Ruinen, sind in diesem Werk deutlich spürbar.³⁰³

Durch ihre Experimentierfreudigkeit und die konstanten Forschungen über vorhandene künstlerische Bewegungen, wie den Konstruktivismus, entdeckte die Künstlerin die unterschiedlichen Möglichkeiten, wie man die verschiedenen Fasern verarbeiten und als künstlerisches Material einsetzen kann. Die Mischung aus Baumwolle, Pferdehaaren, natürlichen Fasern, Leinen, Acryl, Gold oder Silber haben ein *hybrides* Werk zu Folge. Ein wichtiger kolumbianischer Kunstkritiker Eduardo Serrano schrieb über Olga de Amaral's Werk treffend: „ein Vorschlag, der gleichzeitig einen traditionellen und originalen, einen eigenen und experimentellen Charakter vorweist; und sich an der entscheidenden Grenze zu dem Konzept der „Kunst“ in der zeitgenössischen Gesellschaft befinde.“³⁰⁴ Ihr hybrides Werk, das durch zahlreiche nationale und internationale Einflüsse geprägt wurde, weist eine starke Auseinandersetzung mit der kulturellen Identität in ihrem Schaffensprozess auf. Ihr Werk stellt eine Fusion zwischen dem Faden und dem Gold dar: Das eine unterstützt die Struktur des Gewebten und das Andere gibt dem Werk eine metaphorische Bedeutung.³⁰⁵ Der handwerkliche Charakter der in ihrer Arbeit verwendeten Elemente, wie ihr künstlerisches Bewusstsein, und andere landschaftliche oder kulturelle Referenzen, bewirken, dass ihre Werke heimatverbunden sind und einen wichtigen Beitrag in Hinblick auf die Suche nach einer eigenen Identität leisten.

³⁰² Pau-Llosa, Ricardo, *La música del ojo o el surgimiento del objeto taumáturgico*. In: Olga de Amaral: *El manto de la memoria*, 2000, S.144.

³⁰³ Moyano Ortiz, Juan Carlos, *Aproximación a la vida y a la obra de Olga de Amaral*, (zit.Anm.302), S.83.

³⁰⁴ dt. Übersetzung der Autorin, Originalzitat: „una propuesta que, dado su carácter simultáneamente tradicional y original, propio y experimental, se ubica en la frontera más definitoria del concepto „arte“ para la sociedad contemporánea.“ in: Serrano, Eduardo, *Olga de Amaral: Cuatro tiempos, 1993-1994*, S.15.

³⁰⁵ Moyer, Twylene, *Visión iluminada: materiales y significados en la obra de Olga de Amaral*, (zit.Anm.302), S.159.

Olga de Amaral's „gewebte Skulpturen“ stellen eine Fusion aus handwerklichen Elementen und einer malerisch-ästhetischen Darstellungsweise dar. Ihren Arbeiten erfahren durch den Einsatz von doppelt angelegten Geweben eine Dreidimensionalität und können als einzelne Skulpturen oder als Teil einer räumlichen Installation funktionieren. Durch die Verwendung von Materialien wie Gold und Silber verleiht sie ihren Arbeiten einen monumentalen Charakter. Von der Architektur beeinflusst, legt sie die Oberflächen ihrer Textilarbeiten an und verwandelt diese, durch den Einsatz des Blattgoldes, in glänzende Oberflächen. Ein Hauch von Illusion und der Eindruck an einem zeremoniellen Akt zu partizipieren werden vermittelt.

5. Schlusswort

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfährt Lateinamerika eine Wiederaufwertung der eigenen Vergangenheit. Die ethnozentrische Kulturhegemonie des Westens wird vom Nichtwesten in Frage gestellt, gleichzeitig wird eine eigene lateinamerikanische Kunst gefordert. Folglich bilden sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in verschiedenen Ländern Lateinamerikas kulturelle und künstlerische Bewegungen, die einen Anstoß zur Selbstbesinnung erfahren und beginnen sich mit der Identität auf dem „vielrassigen Kontinent“³⁰⁶ auseinanderzusetzen, heraus. Zu jenen kulturellen und künstlerischen Strömungen gehören der uruguayische Arielismus, der uruguayische Konstruktivismus, die brasilianische Antropofagia-Bewegung und der mexikanische Muralismus. Auf der einen Seite hatten sie alle zum Ziel, die eigene Vergangenheit und die Diversität ihres Landes zu thematisieren, auf der anderen Seite, durch die Strategie der Aneignung von fremden kulturellen Einflüssen, diese zu empfangen und individuell auszuwerten. Diese Bewegungen gehörten zu den Hauptinitiatoren für den großen Bruch mit dem akademischen Kanon in den 1930er und 1940er Jahren in Kolumbien. Ab diesem Zeitpunkt diente das „Präkolumbische“ als Inspirationsquelle für die künstlerische Produktion der kolumbianischen KünstlerInnen und für die Herausbildung einer „authentischen und nationalen Sprache“. Der Trend, sich mit der präkolumbischen Vergangenheit des eigenen Landes in einigen Arbeiten exemplarisch auseinanderzusetzen, wurde bei den kolumbianischen KünstlerInnen ausgelöst und hielt jedoch nur bis zu den 60er Jahren an.

Die aus den Bewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hervorgegangenen Bestrebungen nach der Bildung einer eigenen Kunst und kulturellen Identität, waren für die zeitgenössische Kunst in Kolumbien sehr prägend. Das von Gerardo Mosquera geforderte „offensive Arbeiten mit den eigenen Traditionen“ und, in Folge dessen, die Loslösung von der bisherigen der Kolonialherrschaft mit Hilfe einer neuen eigenen Sprache, manifestiert sich in den Werken der drei KünstlerInnen Nadín Ospina, Antonio Grass und Olga de Amaral. Sie befassen sich mit der präkolumbischen Vergangenheit und der kulturellen Diversität ihres Landes. Bewußt rezipieren sie in ihren Arbeiten präkolumbische Elemente und versuchen sich mittels dieser an die Herausbildung einer

³⁰⁶ Nach Octavio Paz, in: Paz, Octavio, Das Labyrinth der Einsamkeit, 1969, S.11.

neuen und eigenen hybriden Identität heranzutasten. Die drei genannten KünstlerInnen variieren in der Arbeitstechnik, der Materialwahl und ihrem künstlerischen Zugang. Nadín Ospina nimmt sich der präkolumbischen Skulptur an, Antonio Grass erforscht mittels seines „wissenschaftlichen Zugangs“ die grafischen Zeichen der präkolumbischen Kulturareale und Olga de Amaral sieht in der Technik des Webens die Möglichkeit, mit Hilfe der Verwendung von natürlichen Fasern und des Studiums der künstlerischen Produktion indigener Kulturen, die Textilkunst weiterzuentwickeln. Die Präsenz von europäischen, indigenen, asiatischen und afrikanischen Einflüssen, die dazu führt, dass Kultur in Kolumbien einer hybriden Entwicklung unterliegt, wird von den KünstlerInnen der so genannten Peripherie als ihre Stärke angesehen. Aufgrund der starken und andauernden Einflüsse seitens des nordamerikanischen Kontinents, sieht es Nadín Ospina zum Anlass, in seinem Werk in Form einer hybriden Skulptur, die präkolumbische Vergangenheit mit den Kultfiguren des nordamerikanischen Westens zu vereinen. Die „präkolumbisierte“ Skulptur ermöglicht es dem konzeptuellen Künstler die Bedeutung dieser Kultfiguren, wie z.B. der Mickey Mouse-Figur, in der zeitgenössischen Metaphorik des lateinamerikanischen Kontinents, der immerzu den nordamerikanischen Einflüssen ausgesetzt ist, zu erörtern. Die hierbei entstandene hybride Form stellt ein Synonym für die kolumbianische Kultur dar, der eine kulturelle Mischung, die so genannte „mestizaje“, zugeschrieben wird. Die präkolumbische Kunst stellt seiner Meinung nach einen wichtigen Teil des Zugehörigkeitsgefühls dar sowie eine Verbindung zur präkolumbischen Vergangenheit her, die wiederum einen Teil der kolumbianischen Herkunft ausmacht. Antonio Grass sieht ebenfalls in der genaueren Auseinandersetzung mit der präkolumbischen Kunst die Möglichkeit, den Kolumbianern eine eigene vergangene Symbolsprache näher zu bringen. Anhand seiner grafischen Darstellungen zahlreicher präkolumbischer Elemente, die er vor allem den Goldschmiedearbeiten der vergangenen Völker entnimmt, verfolgt er das Ziel, dass diese in die nationale Ikonografie aufgenommen werden. Grass meint, dass nur Völker, die ihre Vergangenheit kennen, eine Gegenwart bilden und somit ein Gesicht besitzen können. Olga de Amaral hat sich hingegen der lokalen kolumbianischen Textilkunst angenommen und baut nationale als auch internationale Einflüsse in ihr Werk ein. In ihren *hybrid* entstandenen Gobelins oder „gewebten Skulpturen“ äußert sich die Rezeption der präkolumbischen Vergangenheit in der Miteinbeziehung der materiellen Vielfalt Kolumbiens und der indigenen Bedeutung des Webens, die eine lange Tradition

mit sich bringt. Ihr Werk kann somit als Symbiose zwischen Altem, den präkolumbischen Traditionen, und Neuem, den zeitgenössischen Konzepten, bezeichnet werden.

In Hinblick auf meine drei ausgewählten kolumbianischen KünstlerInnen kann die These belegt werden, dass eine bewusste Rezeption präkolumbischer Elemente stattfindet. Jedoch handelt es sich bei den behandelten KünstlerInnen, in der Kunst ab den 70er Jahren, um Ausnahmen, wenn es um die Einbeziehung der präkolumbischen Vergangenheit in ihr künstlerisches Schaffen geht. Nach dem in den 1930er und 1940er Jahren losgelösten Boom „Präkolumbisches“ in die künstlerische Produktion einfließen zu lassen, wird ab den 60er Jahren dieser Trend jedoch nur noch in wenigen Arbeiten sichtbar. Nadín Ospina, Antonio Grass und Olga de Amaral zählen zu den wenigen kolumbianischen KünstlerInnen, die ab den 70er Jahren über einen längeren Zeitraum bewusst mit dieser Thematik arbeiten. In ihrem Werk werden die präkolumbischen Elemente in einem zeitgenössischen Kontext gezielt eingesetzt, interpretiert und erfahren neuartige Ausformungen. Sie dienen als Instrument für die Selbstreflexion der kulturellen Diversität des Landes und stellen einen Baustein in der Bildung einer eigenen kulturellen Identität dar.

6. Bibliografie

- Arte de la Tierra: Culturas de Calima, Colección Tesoros Precolombinos, Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá 1989.
- Arte de la Tierra: Taironas, Colección Tesoros Precolombinos, Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá 1991.
- Arte de la Tierra Colombia: Forma y figura, Colección Tesoros Precolombinos, Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá 1992.
- BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena, Las maravillosas formas precolombinas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 2006.
- BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena, Arte precolombino en el diseño grafico colombiano, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1994.
- BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena, El serpiente en el diseño indígena colombiano, Universidad Nacional Bogotá 2007.
- BAYÓN, Damián, Lateinamerikanische Kunst der Gegenwart, 1.Auflage, Fröhlich und Kaufmann Verlag, Berlin 1982.
- BELTING, Hans, Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade, in: Darstellung: Korrespondenz/Interventionen von Hans Belting, Jörg Huber (Hrsg.), Institut für Theorie der Gestaltung und Kunst, Zürich 2000, S.99-112.
- BHABHA, Homi K., The location of culture, Routledge, London and New York 1994.
- BILANG, Carla, Bild und Gegenbild – Das ursprüngliche in der Kunst des 20.Jahrhunderts, Verlag W.Kohlhammer, Stuttgart/Berlin/Köln 1989.
- BUITRAGO ORJUELA, Liliana/ FORERO CAMPOS , Juan C., Orfebrería prehispanica en el departamento de Tolima, Museo del Oro, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República Bogotá 1999.
- BUTIN, Hubertus, DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Dumont Verlag, Köln 2006.

- BRONFEN, Elisabeth/MARIUS, Benjamin, Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Volume 4, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1997.
- CARDONA LENIS, Sandra Vibiana, El diseño precolombino y el diseño publicitario, Diplomarbeit Universidad externado de Colombia, Bogotá 1993.
- DAVIS, Lucy/FINI, Mo, Jewelry and Metalwork, in: Arts and Crafts of South America, Thames and Hudson, London 1994, S.89-97.
- DE ANDRADE, Oswaldo, Anthropophagite Manifesto, in: Readings in Latin American Modern Art, Yale University Press, New Haven and London 2004, S.24-27.
- Diseñadores precolombinos, Instituto de cultura Hispanica Madrid, Otoño 1976.
- FANE, Diane, From Precolombian to Modern: Latin American Art at The Brooklyn Museum, 1930-50, in: Converging Cultures – Art and identity in Spanish America, The Brooklyn Museum, 1996.
- GIEDION, Sigfrried, El presente eterno: Los comienzos del arte, Alianza Editorial S.A., Madrid 1981.
- GIUNTA, Andrea, Strategies of Modernity in Latin America, in: Mosquera, Gerardo, Beyond the Fantastic – Contemporary art criticism from Latin America, Institute of International Arts (InVA), London 1995, S.53-66.
- GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982.
- GRASS, Antonio, El circulo: diseño precolombino colombiano, edición Antonio Grass, Bogotá 1972.
- GRASS, Antonio, Animales mitologicos, Banco de la Republica Bogotá, Bogotá 1979.
- GRASS, Antonio, La marca magica: diseño precolombino colombiano, Antonio Grass y Centro Colombo Bogotá, Bogotá 1970.
- HUG, Alfons, Die Anderen Modernen - Zeitgenössische Kunst aus Afrika, Asien und Lateinamerika, Haus der Kulturen der Welt/Berlin, Edition Braus, Berlin 1997.
- JIMENÉZ, José, El final del eclipse, Fundación Telefónica, Madrid 2001.

- JIMENÉZ, Carlos, Homenaje Negret escultor, Villegas Editores, D.C. Colombia, Bogotá 2004.
- LEGAST, Anne, El animal en el mundo mitico Tairona, Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, Bogotá 1987.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, Manos en el arte colombiano, Villegas Editores, Bogotá 2003.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, Arte colombiano: 3.500 años de historia, Colección Banco de la República, Villegas Editores, Bogotá 2001.
- LURKER, Manfred, El mensaje de los símbolos, Editorial Herder, Barcelona 1992.
- MORINEAU, Camille, Das Blau, das Gold und das Rosa: Wie Aneignung und Sublimierung einen Reim bilden, in: Yves Klein, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Springer Wien New York 2007, S.131-141.
- MOSQUERA, Gerardo, Beyond the Fantastic – Contemporary art criticism from Latin America, Institute of International Arts (InVA), London 1995, S.10-17.
- MOSQUERA, Gerardo, Das Marco-Polo-Syndrom, in: Katalog Havanna/Sao Paulo. Junge Kunst aus Lateinamerika, Haus der Kulturen/Berlin, Ludwig Forum für Internationale Kunst/Aachen, Berlin 1995.
- NENTWIG-GESEMANN, Iris, Die Typenbildung der dokumentarischen Methode. In: Nohl, Arnd-Michael(Hrsg.), Die dokumentarische Methode und ihre Praxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung, 2007, S.277-302.
- Olga de Amaral: El manto de la memoria, Zona Ediciones, Bogotá 2000.
- PAZ, Octavio, Das Labyrinth der Einsamkeit, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, erste Auflage in deutscher Sprache, Frankfurt am Main 1998.
- PETTORUTI, Emilio, The Situation of the Modern Artist, in: Readings in Latin American Modern Art, Yale University Press, New Haven and London 2004, S.22-23.

- PFISTERER, Ulrich, Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe, Verlag J.B.Metzler, Stuttgart 2005.
- PROCTOR, Robert/ BREIDBACH, Olaf, René Binet. Natur und Kunst, Prestel Verlag, München 2007.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art, in: Mosquera, Gerardo, Beyond the Fantastic – Contemporary art criticism from Latin America, Institute of International Arts (InVA), London 1995, S.229-245.
- RASMUSSEN, Waldo, Artistas Latinoamericanos del siglo XX, Edition Museum of Modern Art, Sevilla/NY 1992.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, Colombia indígena, Editorial Colina, Bogotá 1998.
- ROTTENBERG, Anda, Sztuka w Polsce 1945-2005, Wydawnictwo STENTOR, Warszawa 2005.
- RUBIN, William, Primitivism in the 20th Century Art, Volume 1, The Museum of Modern Art, New York 1984.
- SEGALEN, Victor, Die Ästhetik des Diversen, Ed. Qumran im Campus-Verlag, Frankfurt am Main 1983.
- SONDEREGUER, Cesar, Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombianas, Corregidor, 1999.
- STURM, Hermann, Ausgefallene Schönheit, Anabas Verlag , Frankfurt am Main 2005.
- SULLIVAN, Edward J., Latin American Art in the 20th Century, Verlag Phaidon, 1996.
- SCHWARZ, Fernand, El enigma precolombino: tradiciones, mitos y símbolos de la América antigua, traducción al español de F.Garcia-Prieto, Martínez Roca S.A., Barcelona 1988.
- VIDC (Wiener Institut für Entwicklungsfragen und Zusammenarbeit)/Kulturen in Bewegung, Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst, transcript Verlag, Bielefeld 2007.

VOLKENANDT, Claus, Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst, Reimer Verlag, Berlin 2004.

WEDEWER, Rolf, Form und Bedeutung: Primitivismus, Moderne, Fremdheit, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000.

ZALAMEA, Fernando, Ariel y Arisbe: Evolución y evaluación del concepto de América Latina en el siglo XX, Convenio Andrés Bello, 2000.

Ausstellungskataloge und Jahresberichte:

ANDRÁS, Edit, Grenzen überschreiten im neuen Genre der Konzeptkunst, in: Alberro, Alexander/Buchmann, Sabeth, Art After Conceptual Art, Walther König Verlag, Köln 2006, S.185-204.

BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena, El lenguaje simbólico de las formas precolombinas, in: Boletín cultural y bibliográfico, Vol.36 No 52, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República Bogotá, Bogotá 1999, S.3-19.

Bizarros y críticos. Nadín Ospina, Galeria Arte No19, Bogotá 1993.

BUCHLOH, H.D. Benjamin, Allegorische Verfahren: über Appropriation und Montage in der Gegenwart, in: Alberro, Alexander/Buchmann, Sabeth (Hrsg.), Art After Conceptual Art, Walther König Verlag, Köln 2006, S.31-58.

BREITWIESER, Sabine, Brüche in der Übersetzung, in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.), Vivências/Lebenserfahrungen, Ausstellung 15.Sept.-22.Dez. 2000, Generali Foundation Wien, Wien 2000, S.13-34.

Cantos Cuentos Colombianos - Arte colombiano contemporaneo, Daros-Latinamerica, Hantje Cantz Verlag, Zürich 2004.

CAMNITZER, Luis, Wonder Bread und Spanglische Kunst, in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.), Vivências/Lebenserfahrungen, Ausstellung 15.Sept.-22.Dez.2000, Generali Foundation Wien, Wien 2000, S.105-119.

- CARDOSO, Patricia, Uso y significado de las cuentas Tairona, in: Boletín No 19 Museo del Oro, Bogotá Mai-August 1987, S.117-123.
- Colombia en el umbral de la modernidad, Museo de Arte Moderno Bogotá, Bogotá Dezember 1997-März 1998.
- El Dorado: Das Gold der Fürstengräber, Museum für Völkerkunde Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, Dietrich Reimer Verlag 1994.
- Face to Face – The Daros Collections, Verlag Hatje Cantz, Zürich 2008.
- FALCHETTI, Ana Maria, Desarrollo de la orfebrería Tairona en la provincia metalúrgica el norte colombiano, in: Boletín No 19 Museo del Oro Bogotá, Bogotá Mai-August 1987, S.3-23.
- MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000.
- Nadín Ospina: Viaje al fondo de la tierra, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá Februar-April 1999.
- Nadín Ospina: Trayectos visibles, Museo de Arte Pereira, Peirera 12.Februar 1999.
- Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994.
- PLAZAS, Clemencia, Forma y función en el oro Tairona, in: Boletín No 19 Museo del Oro, Bogotá Mai-August 1987, S.25-33.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Villegas Editores, Bogotá 2005.
- RAMÍREZ, Mari Carmen, Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen: Konzeptkunst in Lateinamerika 1960-1980', in: Breitwieser, Sabine (Hrsg.), Vivências/Lebenserfahrungen, Ausstellung 15.Sept.-22.Dez.2000, Generali Foundation Wien, Wien 2000, S.61-104.
- SONIN, Robert, The Art Historian's Dilemma: With Remarks Upon the State of Art Falsification in the Central and North Andean Regions, in: Falsifications and

misreconstructions of Pre-Columbian Art, a conference at Dumbarton Oaks
October 14th and 15th 1978, Dumbarton Oaks, Washington D.C., S.1-17.

The Hours – Visual Arts of Contemporary Latin America, Daros-Latinamerica, Verlag
Hatje-Cantz, Zürich 2005/2006.

Tutu: Arte arhuaco, Usemi, Museo del Oro, Banco de la República, Bogotá 1976.

URIBE T., Carlos Alberto, Los Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta, in: Boletín No
19 Museo del Oro, Bogotá Mai-August 1987, S.125-129.

Zwischenzonen. La colección Jumex Mexiko. Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien, Fundación/Colección Jumex, 2009.

Zeitschriften:

BARNEY-CABRERA, E., Tumaco, Abstraccion y realismo, in: Historia del arte
colombiano, Vol.1 No13, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975.

BARNEY-CABRERA, E., La geometria del oro en el Tolima, in: Historia del arte
colombiano, Vol.1 No19, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975.

PONCE DE LEÓN, Carolina, Precolombino Posmoderno, In: Nadín Ospina: Elogio a
la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.60-63.

HERZOG, Hans-Michael, El pasado precolombino es inasible, In: Nadín Ospina:
Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.17-18.

Historia del arte colombiano, Vol.1 No 6, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá
1975.

Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá
1975.

Historia del arte colombiano, Vol.1 No16, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá
1975.

- JARAMILLO, Carmen María, La llamada religion del fin de siglo, In: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.39-41.
- MEDINA, Álvaro, Desde Trampa de sol, In: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.24-33.
- PÉREZ SOLER, Eduardo, Un icono de la era poscolonial, In: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.55-57.
- PÉREZ -RATTON, Virginia, El arte del auténtico fraude, In: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.65-67.
- SERRANO, Eduardo, Un futuro promisorio, In: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.22-23.

Digitale Quellen:

- Homi K.BHABHA, Interview zum Thema „Migration führt zu „hybrider“ Gesellschaft“. In: science.ORF.at 29.04.2010, 14:18,
<http://sciencev1.orf.at/sciencev1.orf.at/science/news/149988.html>

7. Anhang

7.1. Abbildungsnachweis

Abb.1: SONDEREGUER, Cesar, Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombinas, Corregidor, 1999, S.93.

Abb.2: Historia del arte colombiano, Vol.1 No 6, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.103.

Abb.3: Historia del arte colombiano, Vol.1 No 6, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.102.

Abb.4: Historia del arte colombiano, Vol.1 No 6, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.101.

Abb.5: Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.202.

Abb.6: Historia del arte colombiano, Vol.1 No 11, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.211.

Abb.7: Historia del arte colombiano, Vol.1 No19, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.373.

Abb.8: Historia del arte colombiano, Vol.1 No19, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.380.

Abb.9: Historia del arte colombiano, Vol.1 No19, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.379.

Abb.10: Historia del arte colombiano, Vol.1 No19, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.377.

Abb.11: Magdalena Winkler, Sammlung des Museo del Oro Bogotá/Kolumbien

Abb.12: LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, Arte colombiano: 3.500 años de historia, Colección Banco de la República, Villegas Editores, Bogotá 2001, S.58.

- Abb.13: REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo, Orfebrería y chamanismo: un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República, Villegas Editores, Bogotá 2005, S.260.
- Abb.14: Magdalena Winkler, Sammlung des Museo del Oro Bogotá/Kolumbien
- Abb.15: SONDEREGUER, Cesar, Amerindia: Introducción a la etnohistoria y las artes visuales colombinas, Corregidor, 1999, S.96.
- Abb.16: Magdalena Winkler, Sammlung des Museo del Oro Bogotá/Kolumbien
- Abb.17: LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, Arte colombiano: 3.500 años de historia, Colección Banco de la República, Villegas Editores, Bogotá 2001, S.74.
- Abb.18: Historia del arte colombiano, Vol.1 No13, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.250.
- Abb.19: Historia del arte colombiano, Vol.1 No19, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.370.
- Abb.20: Historia del arte colombiano, Vol.1 No13, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá 1975, S.248.
- Abb.21: Mosquera, Gerardo, Beyond the Fantastic – Contemporary art criticism from Latin America, Institute of International Arts (InVA), London 1995, S.52.
- Abb.22: Colombia en el umbral de la modernidad, Museo de Arte Moderno Bogotá, Bogotá Dezember 1997-März 1998, S.2.
- Abb.23: Mosquera, Gerardo, Beyond the Fantastic – Contemporary art criticism from Latin America, Institute of International Arts (InVA), London 1995, S.67.
- Abb.24: JIMENÉZ, José, El final del eclipse, Fundación Telefónica, Madrid 2001, S.17.
- Abb.25: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.14.

Abb.26: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.21.

Abb.27: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000,S.63.

Abb.28: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000,S.

Abb.29: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000, S23.

Abb.30: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000,S.19.

Abb.31: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.44/45.

Abb.32: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000, S.67.

Abb.33: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.54.

Abb.34: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000, S.20.

Abb.35: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000, S.21.

Abb.36: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000, S.21.

Abb.37: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000, S.22.

Abb.38: MEDINA, Alvaro, Nadín Ospina: Refiguraciones, Museo de arte Moderno Bogotá, D.C. Colombia, Bogotá 2000, S.69.

- Abb.39: Nadín Ospina: Elogio a la ironía, Mundo Revista No 18 vom 16.Juni 2005, Bogotá, S.66.
- Abb.40: BALLESTAS RINCÓN, Luz Helena, Arte precolombino en el diseño grafico colombiano, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1994, S.7.
- Abb.41: Arte de la Tierra Colombia: Forma y figura, Colección Tesoros Precolombinos, Fondo de Promoción de la Cultura, Banco Popular, Bogotá 1992, S.34.
- Abb.42: GRASS, Antonio, El circulo: diseño precolombino colombiano, edición Antonio Grass, Bogotá 1972, S.56.
- Abb.43: GRASS, Antonio, El circulo: diseño precolombino colombiano, edición Antonio Grass, Bogotá 1972, S.86.
- Abb.44: GRASS, Antonio, El circulo: diseño precolombino colombiano, edición Antonio Grass, Bogotá 1972, S.23.
- Abb.45: GRASS, Antonio, El circulo: diseño precolombino colombiano, edición Antonio Grass, Bogotá 1972, S.43.
- Abb.46: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.49.
- Abb.47: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.38.
- Abb.48: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.41.
- Abb.49: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.39.
- Abb.50: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.40.
- Abb.51: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.40.

Abb.52: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.52.

Abb.53: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.53.

Abb.54: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.54.

Abb.55: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.74.

Abb.56: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.66.

Abb.57: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.67.

Abb.58: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.65.

Abb.59: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.68.

Abb.60: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.69.

Abb.61: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.95.

Abb.62: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.92.

Abb.63: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.92.

Abb.64: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982,
S.210.

Abb.65: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.213.

Abb.66: GRASS, Antonio, Los rostros del pasado, edición Antonio Grass, Bogotá 1982, S.214.

Abb.67: Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994, S.20.

Abb.68: Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994, S.21.

Abb.69: Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994, S.31.

Abb.70: ROTTENBERG, Anda, Sztuka w Polsce 1945-2005, Wydawnictwo STENTOR, Warszawa 2005, S.112.

Abb.71: Olga de Amaral: El manto de la memoria, Zona Ediciones, Bogotá 2000, S.32.

Abb.72: Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994, S.28.

Abb.73: Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994, S.26.

Abb.74: Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994, S.29.

Abb.75: Olga de Amaral: Cuatro tiempos, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá Noviembre 1993 – Febrero 1994, S.34.

Abb.76: Olga de Amaral: El manto de la memoria, Zona Ediciones, Bogotá 2000, S.165.

Abb.77: Yves Klein, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Springer Wien New York 2007, S.61.

Abb.78: Olga de Amaral: El manto de la memoria, Zona Ediciones, Bogotá 2000, S.71.

Abb.79: Olga de Amaral: El manto de la memoria, Zona Ediciones, Bogotá 2000, S.53.

Abb.80: Olga de Amaral: El manto de la memoria, Zona Ediciones, Bogotá 2000,
S.147.

Abb.81: Olga de Amaral: El manto de la memoria, Zona Ediciones, Bogotá 2000,
S.148-149.

7.2. Abbildungen



Abb.1: Eingang in den Tempelkomplex, in Stein gemeißelt, Kulturareal San Agustín, 100 a.C.-700 a.C., Kolumbien



Abb.3: Steinplatte des Kulturareals San Agustín, 100 a.C.-700 a.C., Kolumbien



Abb.2: *Doble Yo* in San Agustín,
in Stein gemeißelt, Parque Arqueológico,
Kulturareal, 100 a.C.- 700 a.C., Kolumbien



Abb.4: Detail Figur in Stein gemeißelt,
Kulturareal San Agustín, 100 a.C.-700 a.C.
Kolumbien

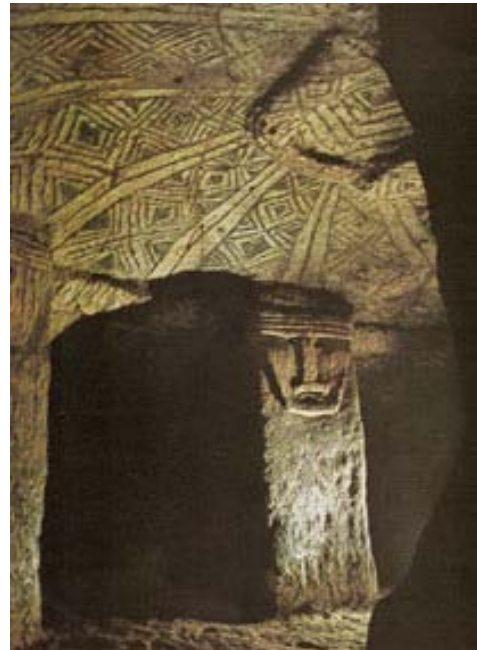


Abb.5: Innenansicht der unterirdisch angelegten Kammern, Kulturareal
Tierradentro, 6. Jh. d.C., Segovia, Kolumbien

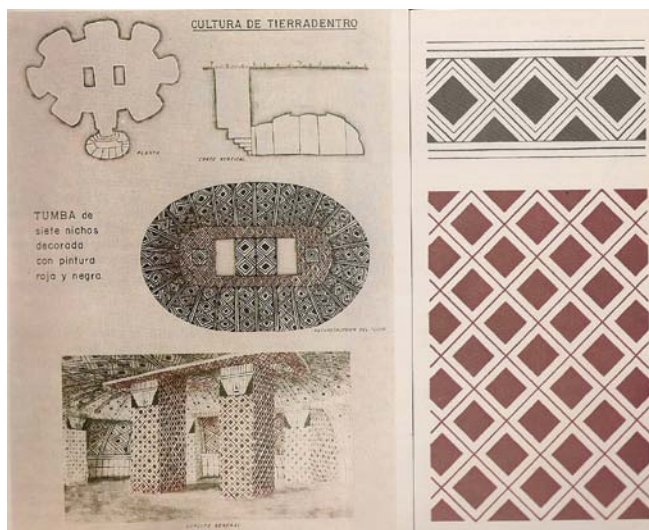


Abb.6: GR und Dekoration der unterirdischen Kammern,
Kulturareal Tierradentro, 6. Jh. d.C., Segovia,
Kolumbien



Abb.7: Brustschmuck, Gold, Kulturareal Tolima, 100 a.C.-800 d.C.,
Kolumbien

Abb.8: Halskette, Gold, Kulturareal Tolima, 100 a.C.-800 d.C., Kolumbien

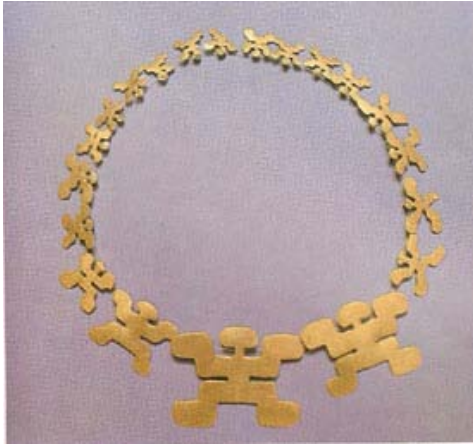


Abb.9: Anhänger, Gold, Kulturareal Tolima, 100 a.C.-800 d.C., Kolumbien

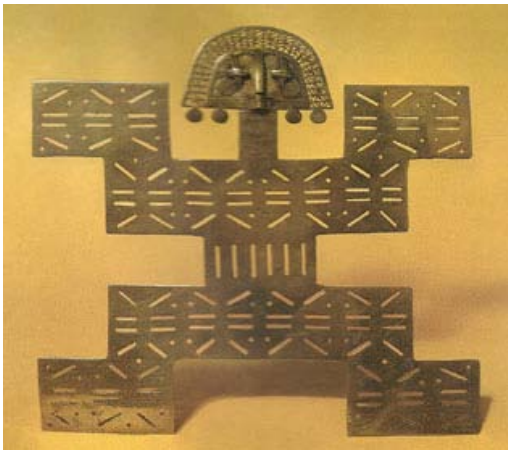


Abb.10: Anhänger, *tumbaga*-Legierung, Kulturareal Tolima, 100 a.C.-800 d.C., Kolumbien



Abb.11: Poporo-Kalkbehälter, vergoldet, Kulturareal Quimbaya, 1000 d.C.-1600 d.C., Kolumbien

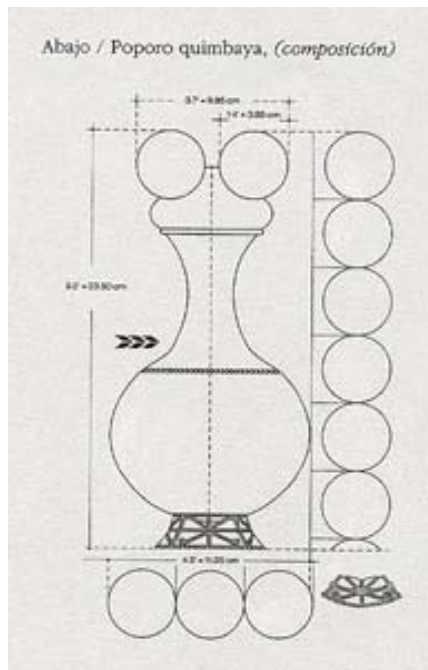


Abb.12: Komposition des Poporo-Kalkbehälter, Kulturareal Quimbaya, 1000 d.C.-1600 d.C., Kolumbien



Abb.13: Anhänger, tumbaga-Legierung, Kulturareal Tairona, 700-1600 d.C., Kolumbien



Abb.14: Brustschmuck, Gold, Kulturareal Tairona, 700-1600 d.C., Kolumbien



Abb.15: „tunjo“ Anhänger, tumbaga-Legierung, Kulturareal Muisca, 400-1537 d.C., Kolumbien



Abb.16: „tunjos“ Anhänger, tumbaga-Legierung, Kulturareal Muisca, 400-1537 d.C., Kolumbien

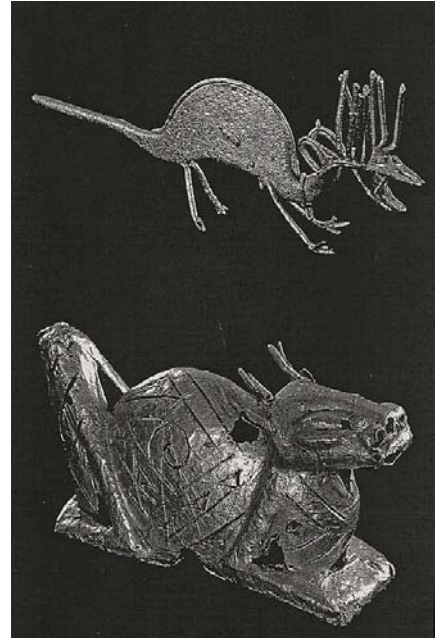


Abb.17: „tunjos“ Tierdarstellungen, Anhänger, tumbaga-Legierung, Kulturareal Muisca, 400-1537 d.C., Kolumbien



Abb.18: fantasievolles Tier, Ton, Kulturareal Tumaco, 1200-1600 d.C., Kolumbien



Abb.19:
Bestattungsurne, Ton, Kulturareal Tolima, 300-1600 d.C., Kolumbien

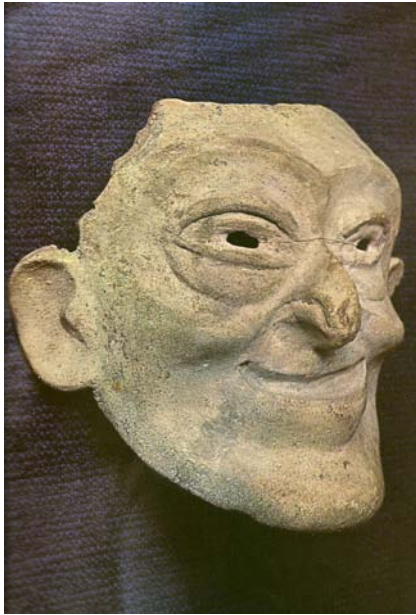


Abb.20: Gesichtsmaske, Ton,
Kulturareal Tumaco, 1200-1600 d.C.,
Kolumbien

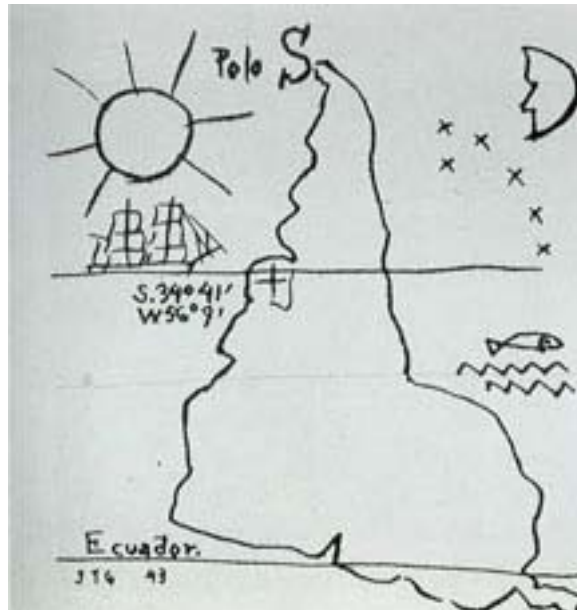


Abb.21: Joaquin Torres Garcia, Upside-down map,
Tusche auf Papier, 1943



Abb.22: Bildhauer Rómulo Rozo in seinem Atelier bei der
Herstellung der Skulptur der Göttin Bachué,
Bronzefigur, 1925.



Abb.23: Tarsila do Amaral, Abaporu, Öl auf Leinwand, 85x75cm, 1928



Abb.24: Tarsila do Amaral, Antropofagia, Öl auf Leinwand, 1929

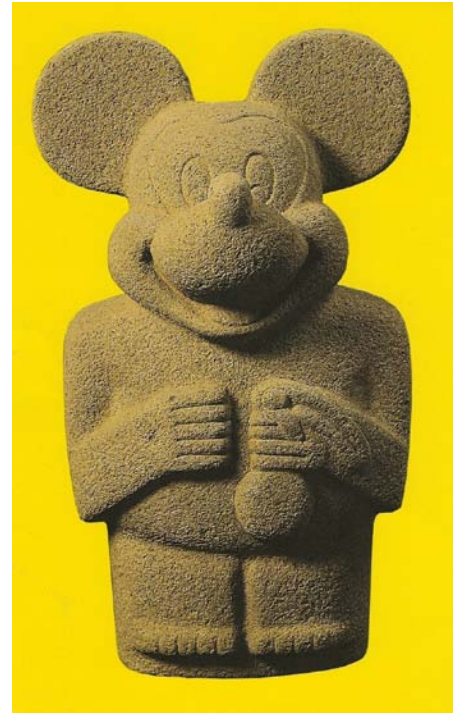


Abb.25: Nadín Ospina, Ìdolo con poporo, 1999.

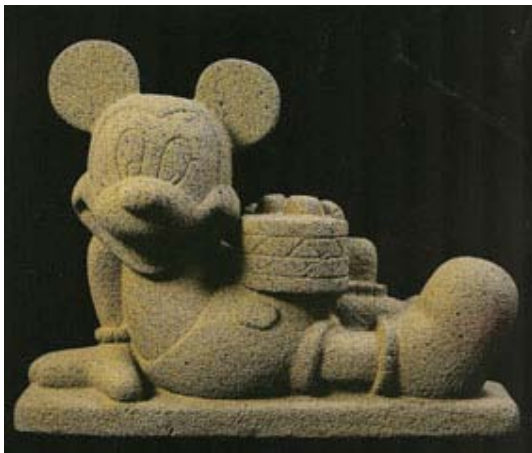


Abb.26: Nadín Ospina, Chac Mool, 1999

Abb.27: Nadín Ospina, In partibus infidelium, 1992, erster Preis beim Salón Nacional de Arstistas Visuales in Kolumbien





Abb.28: Die gesamte Installation Bizarros y críticos, Galeria No 19, Bogotá, 1993.

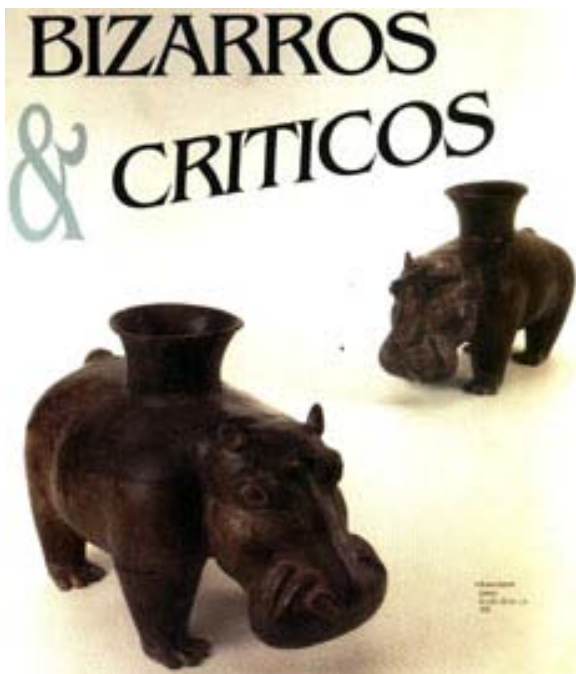


Abb.29: Nadín Ospina, Bizarros gourmet, Sammlung Ludwig Forum, Aachen, 1993



Abb.30: Nadín Ospina, Bizarros divos, Sammlung Ludwig Forum, Aachen, 1993

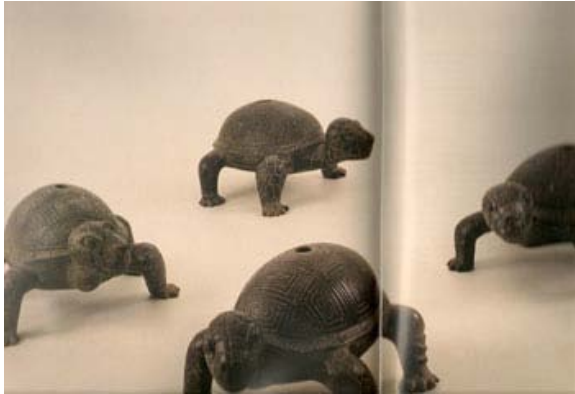


Abb.31: Nadín Ospina, Bizarros retadores, Installationsdetail, 1993



Abb.32: Nadín Ospina, Bizarros y críticos, Installation im Ludwig Forum, Aachen, 1993

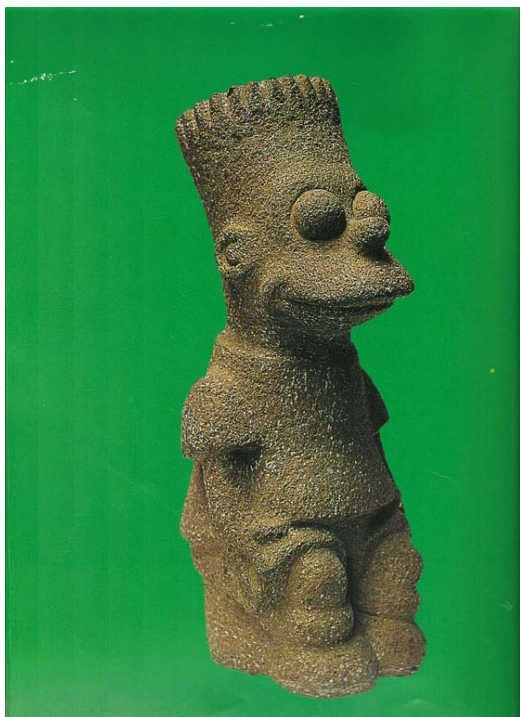


Abb.33: Nadín Ospina, Crítico extático, 1993



Abb.34: Nadín Ospina, Crítico arcaico IV., 1993

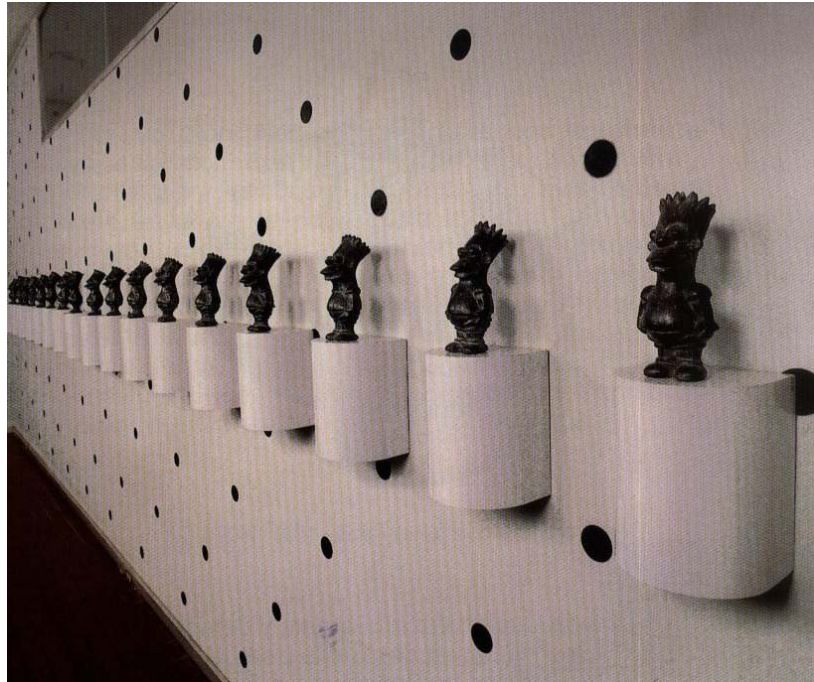


Abb.35: Nadín Ospina, Críticos del High-Tech, Installation in der Galerie Arte No 19, Bogotá, 1993



Abb.36: Nadín Ospina, Críticos, 1992

Abb.37: zoomorphes Keramikgefäß,
Tairona-Stil, 1200-1600 d.C.



Abb.38: Nadín Ospina, Grabesurne, 1995



Abb.39: Nadín Ospina, Popcolonialismo, Installation in San José/Costa Rica, 2001



Abb.40: präkolumbischer Stempel

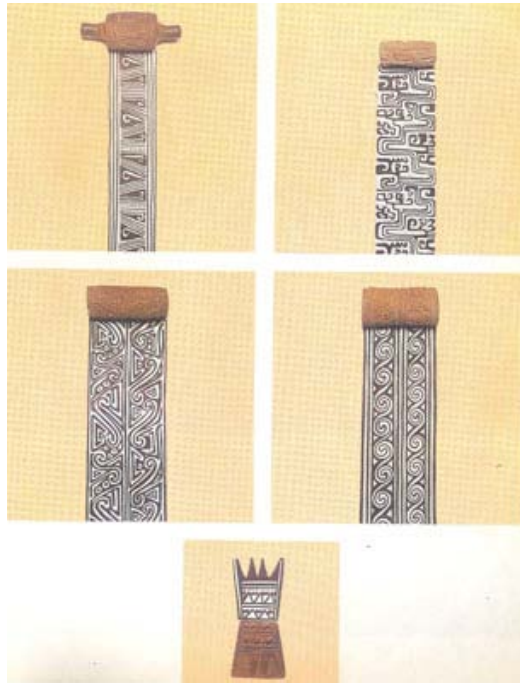


Abb.41: Rollen mit verschiedenen präkolumbischen Mustern

Abb.43: Antonio Grass, Kreis 02, Grafik, 1972



Abb.42: Antonio Grass, Kreis 03, Grafik, 1972

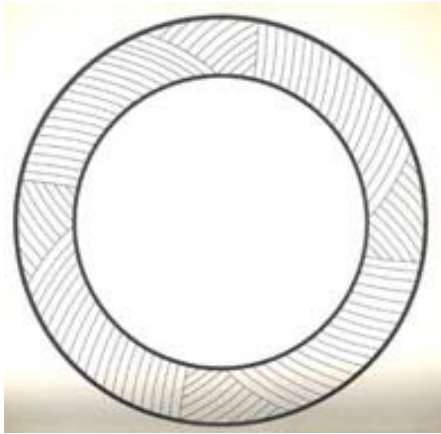


Abb.44: Antonio Grass, Kreis 05, Grafik, 1972



Abb.45: Antonio Grass, Kreis 08, Grafik, 1972



Abb.46: Antonio Grass, Grafik, Tairona-Stil, 1982

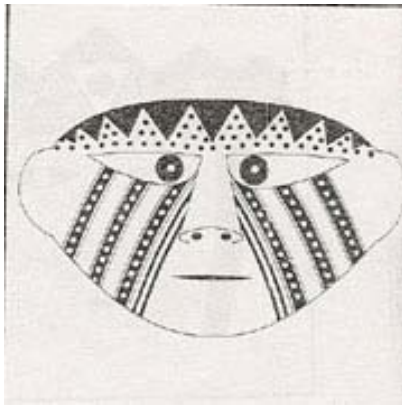


Abb.47 + Abb.48: Antonio Grass, Grafik, Tairona-Stil, 1982



Abb.49 + Abb.50: Antonio Grass, Grafik, Tairona-Stil, 1982

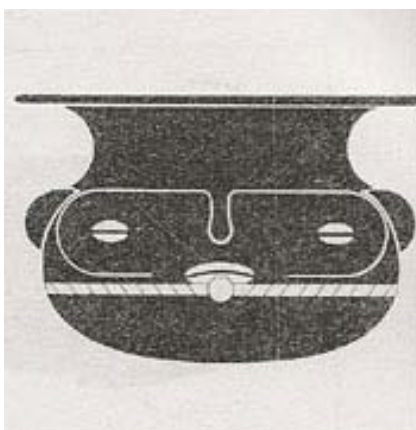


Abb.51: Antonio Grass, Grafik, Tairona-Stil, 1982



Abb.52: Antonio Grass, Grafik, Sinú-Stil, 1982



Abb.53 + Abb.54: Antonio Grass, Grafik, Sinú-Stil, 1982



Abb.55: Antonio Grass,
Grafik, Quimbaya-Stil,
1982

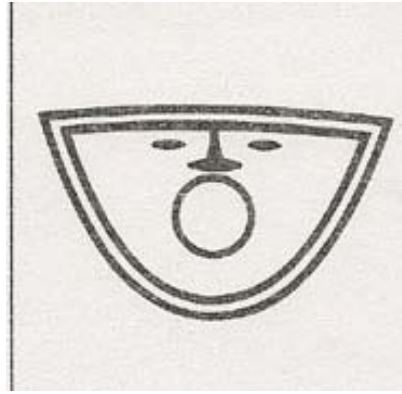


Abb.56 + Abb.57: Antonio Grass, Grafik, Quimbaya-Stil, 1982



Abb.58 + Abb.59: Antonio Grass, Grafik, Quimbaya-Stil, 1982



Abb.60: Antonio Grass, Grafik, Quimbaya-Stil, 1982

Abb.61: Antonio
Grass, Grafik,
Calima-Stil, 1982



Abb.62 + Abb.63: Antonio Grass, Grafik, Calima-Stil, 1982



Abb.64: Antonio Grass, Grafik, Mitíco-Stil, 1982



Abb.65: Antonio Grass, Grafik,
Mítico-Stil, 1982



Abb.66: Antonio Grass, Grafik,
Mítico-Stil, 1982

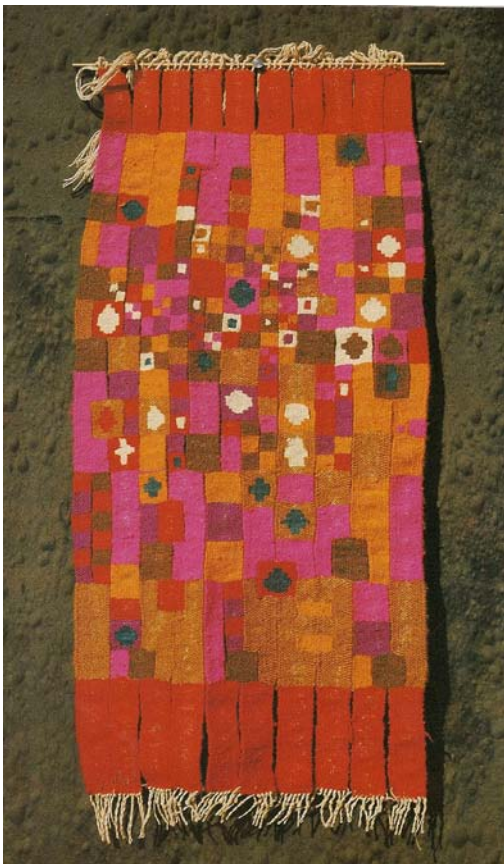


Abb.67: Olga de Amral, Juego Geométrico en Colores, 90x45cm, 1962

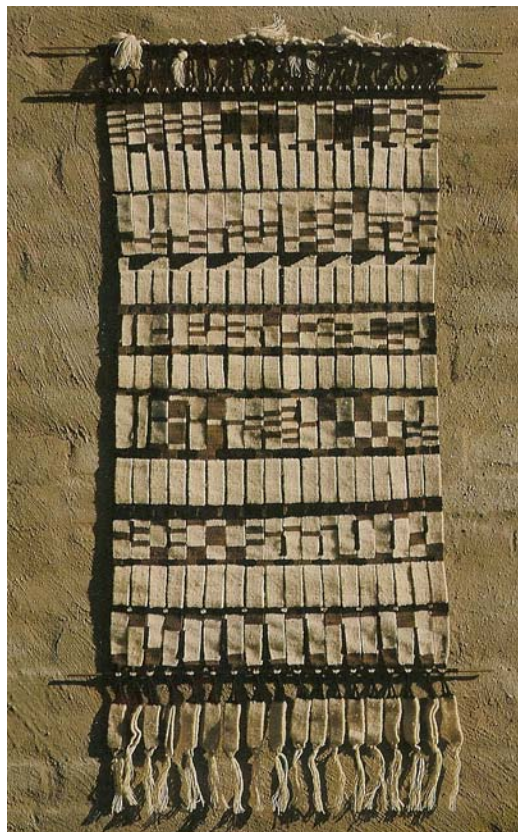


Abb.68: Olga de Amaral, Tejido en Blanco,
Negro y Gramote, 140x80cm, 1965



Abb.69: Olga de Amaral, Muro, 700x400cm, 1977



Abb.70: Magdalena Abakanowicz, Roter Abakan, 1969



Abb.71: Cementario de Padua, Kulturareal Tolima



Abb.72: Olga de Amaral, Maraña Fibrosa,
100x200cm, 1973



Abb.73: Olga de Amaral, Gran Maraña Paramuna, 550x200cm, 1970



Abb.74: Olga de Amaral, Hojarasca
Blanca y Seca, 230x70cm, 1973



Abb.75: Olga de Amaral, Alquimia
3,180x80cm, 1983



Abb.76: Olga de Amaral,
Alquimia 69 (amuletos), 1988



Abb.77: Yves Klein, MG8, Monogolds ans titre, 1962



Abb.78:

Olga de Amaral, Rios blanco
13, 1998

Abb.79: Olga de Amaral, Luna
Blanca, 1996

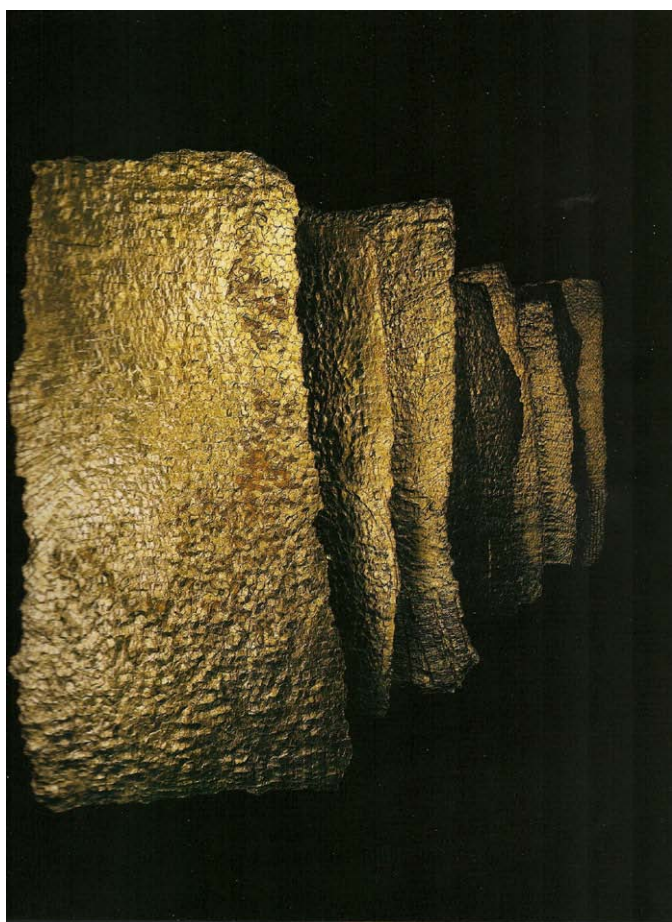
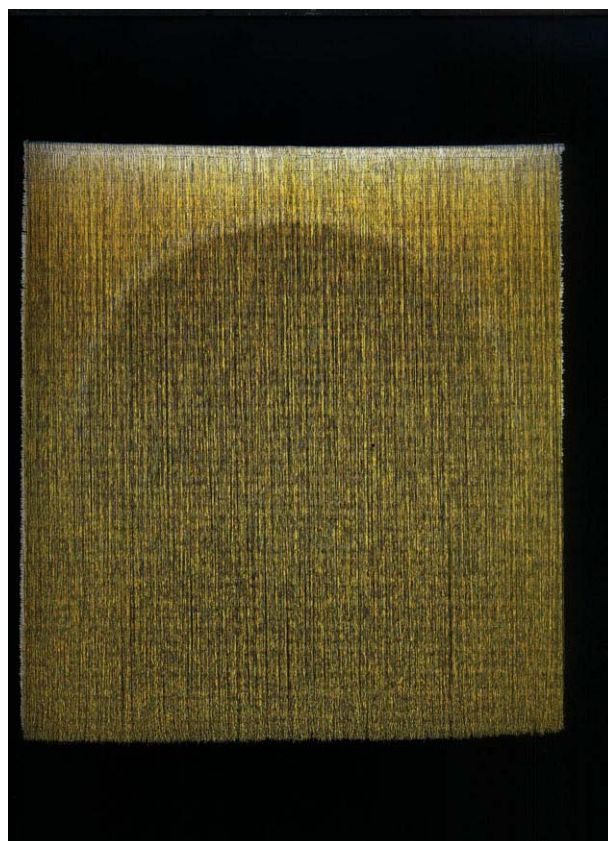


Abb.80: Olga de Amaral, Estelas,
Installation, Cleveland Institute of
Art, 1996

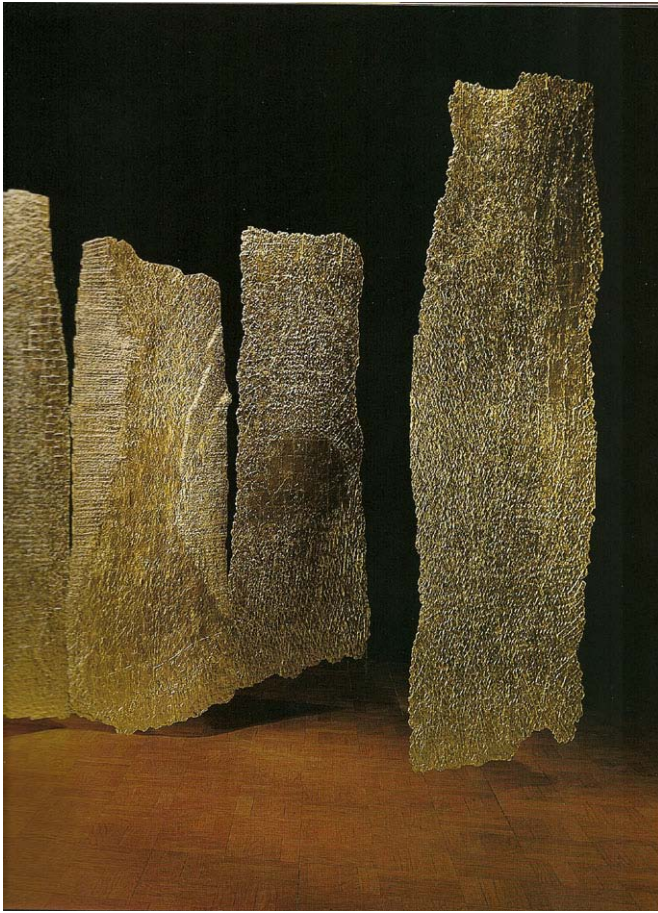


Abb.81: Olga de Amaral, Estelas, Installation, Cleveland Institute of Art, 1996

7.3. Abstract

Anfang des 20. Jahrhunderts erfährt Lateinamerika eine Wiederaufwertung der eigenen Vergangenheit und zahlreiche künstlerische Bewegungen greifen das „Präkolumbische“ als einen Akt der Rückbesinnung auf die eigene Identität auf. Die vorspanische Geschichte wurde bis zur Loslösung von den spanischen Kolonialherren nicht thematisiert. Dies bildete vermutlich einen der Hauptgründe für das im Laufe des 19. Jahrhunderts entstandene große Interesse für die präkolumbische Vergangenheit. Diese Auseinandersetzung mit der Kultur des eigenen Landes hatte zur Folge, dass die große Vielfalt an einerseits vergangenen präkolumbischen Stilen und andererseits gegenwärtigen indigenen Völkern im Konzept der Hybridität eine kulturelle Aufwertung erlebte.

Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit besteht darin, die Rezeption präkolumbischer Elemente in der zeitgenössischen kolumbianischen Kunst zu untersuchen. Die drei kolumbianischen KünstlerInnen Nadín Ospina, Antonio Grass und Olga de Amaral unterscheiden sich in der Arbeitstechnik, der Materialwahl und ihrem künstlerischen Zugang. Darüber hinaus werden die präkolumbischen Elemente von ihnen gezielt in einem zeitgenössischen Kontext gestellt und in weiterer Folge als Selbstreflexion der kulturellen Diversität des Landes angesehen. Anhand der Werkanalysen der genannten KünstlerInnen wird folgenden zentralen Fragen nachgegangen: Inwieweit werden präkolumbische Elemente in der zeitgenössischen Kunst von KünstlerInnen in ihren Arbeiten aufgenommen und rezipiert? Worauf ist die Motivation begründet, sich mit der präkolumbischen Geschichte und mit den indigenen Kulturen ihres Landes auseinanderzusetzen? Befinden sie sich auf der Suche nach einer eigenen kulturellen Identität?

7.4. Curriculum Vitae

Magdalena Winkler

geboren am 17. Januar 1985 in Wien

2003 Matura in der Theresianischen Akademie Wien

WS 2003 – SS 2010 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

WS 2005 – SS 2006 Erasmusauslandsaufenthalt, Jagiellonien Universität, Krakau/Polen

SS 2006 Praktikum, Haus Jan Matejko, Nationalmuseum Krakau/Polen

WS 2006 Volontariat: Kunstunterricht im CADI (Centro de Apoyo al Desarrollo Integral), Montevideo/ Uruguay

2007 Januar – März: Praktikum - Ausstellungsorganisation, “For a special Place: Documents and Works from the Generali Foundation Collection” im Austrian Cultural Forum/NYC, Generali Foundation, Wien

2007 Juli - Oktober: Universitätsaufenthalt in Kolumbien/Venezuela/Guyana/ Trinidad und Tobago unter der Leitung der Universidad Bolivariana/Venezuela

2008 – 2010 Front Office in der Generali Foundation, Wien

2009 April – Juni: Forschungsaufenthalt/Diplomarbeit in Bogotá und Santa Marta/Kolumbien

Ab Juli 2009 Ordentliches Mitglied der BILDETAGE-Verein zur Förderung zeitgenössischer Kunst, Wien

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich all denjenigen danken, die mich bei meinem großen Projekt „Diplomarbeit“ unterstützt haben:

Großer Dank gilt meinen Eltern - Iwona und Dariusz Winkler - die mich in allen Belangen während meines Studiums unterstützt haben. Im Endeffekt konnte ich erst mit ihrer Motivation und finanziellen Hilfe meine Forschungsreise nach Kolumbien antreten, nachdem mein Diplomarbeitsforschungsvorhaben ohne konkrete Begründung, von der Universität Wien als „nicht förderungswürdig“ erachtet wurde.

Ein weiteres Dankeschön richte ich an meine Betreuerin Frau Prof. Verena Krieger von der Akademie der Angewandten Künste, für ihr kritisches Feedback und die fachliche Betreuung.

Desweiteren möchte ich folgenden Personen für die tatkräftige Unterstützung danken: Dem Performance Künstler Oscar Leone de Moyano für die langen und konstruktiven Gespräche über die zeitgenössische kolumbianische Kunst. Dem Kurator Javier Mejia für seine Kontakte zu zahlreichen KünstlerInnen und Galerien. Meinen beiden treuen WegbegleiterInnen und kritischen GesprächspartnerInnen während des Studiums, Fani Gargova und Karolina Radenković: Danke für das Interesse, das Zuhören, die Diskussion und die konstruktiven Denkanstöße. Meiner Mitbewohnerin und der Kultur- und Sozialanthropologin Verena Bauer, für das ermutigende Feedback und die „24 Stunden Unterstützung“. Meiner Schwester Anna Winkler für das Lesen und das „sprachliche Tuning“ meiner Diplomarbeit. Dem Kunsthistoriker und Künstler Jesus Nava Rivero für die kritischen Diskussionen über lateinamerikanische Kunst und die Herausbildung einer kulturellen Identität. Dem Dolmetscher Jozef Sedilek für die Hilfe bei der sinngemäßen Übersetzung einiger spanischer Zitate.