

Indigenität und dekoloniales Sehen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas
Kency Cornejo

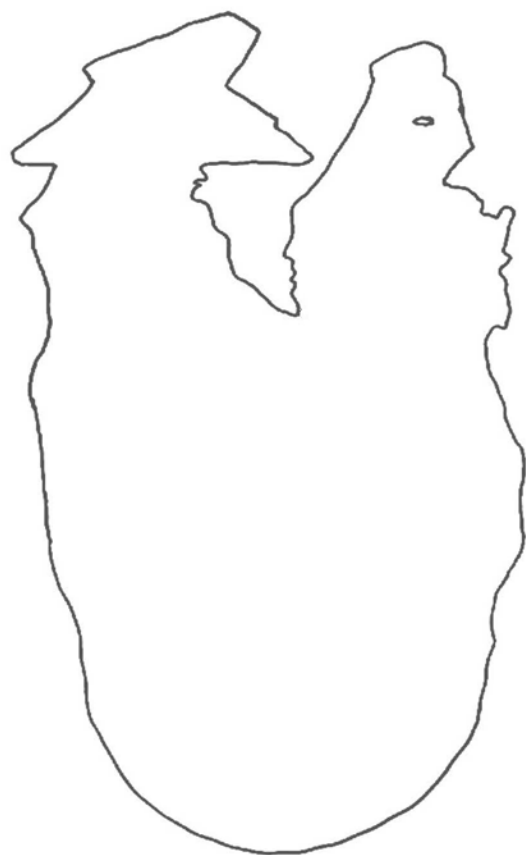




Abb. 1: Fernando Poyón: *Contra la Pared*, 2006, digitales Videostandbild. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

1 Englische Erstveröffentlichung: „Indigeneity and Decolonial Seeing in Contemporary Art of Guatemala“, in *Fuse Magazine*, Vol. 36, No. 4, 2013, S. 24–31. Deutsche Übersetzung mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Einleitung

In der modernen Kunst Lateinamerikas im frühen 20. Jahrhundert wurde Indigenität ein beliebtes Motiv zur Stärkung des nationalistischen Diskurses, welcher das indigene Dasein zu einer romantischen Vergangenheit zurückstufte. Mit der Entstehung des lateinamerikanischen Modernismus führten Künstler_innen, die erst kurz zuvor von ihrem Studium in Europa zurückgekehrt waren, Avantgarde-Entwicklungen ein, die an jahrhundertalte indigene Ästhetik und Stile erinnerten: flache Räume, die Dezentrierung der linearen Perspektive, der Gebrauch von gesättigten, kräftigen Farben, anatomisch abstrahierte Körper und überlappende räumliche Darstellungen. Obwohl diese stilistischen Entscheidungen präkoloniale Darstellungsweisen wieder aufgriffen, die während der Kolonisierung gewaltsam verboten worden waren, wurden sie nun europäischen Künstler_innen zugute geschrieben und als Kubismus, Expressionismus, Fauvismus, Surrealismus und andere europäische modernistische Stile bezeichnet, die vermeintlich von nicht-europäischen Kulturen inspiriert wurden.

Während diese Künstler_innen eine vorgestellte indigene Identität feierten und besonders hervorhoben, wurden die indigenen Völker in Zentralamerika im Rahmen verschiedener von der Regierung beauftragter Militärkampagnen brutal unterdrückt. In Darstellungen dieser brutalen Ereignisse – wie z. B. ‚La Matanza‘, das



Abb. 2: Fernando Poyón: *Contra la Pared*, 2006, digitales Videostandbild. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.



Abb. 3: Sandra Monterroso: *Rakoc Atin*, 2008, Performance. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

von General Maximilano Hernández Martínez verantwortete Massaker im Jahr 1932, bei dem 30.000 Salvadorianer_innen ums Leben kamen, oder der jüngste Völkermord in Guatemala unter Führung des Ex-Diktators Efraín Ríos Montt, bei dem über 1.771 Angehörige des Maya-Ixil-Volkes starben und 29.000 während seiner 17-monatigen Herrschaft 1982/83 vertrieben wurden – bleibt der indigene Körper Gegenstand von Gewalt, historischem Diskurs und gesellschaftspolitischer Analyse und wird selten als *Stimme* oder Ausdruck von visuellen Erkenntnistheorien gewürdigt. In manchen Fällen befassten sich in Zentralamerika angesehene Künstler_innen mit guten Absichten mit der Notlage indigener Bevölkerungsgruppen, aber der indigene Körper blieb in zeitgenössischen Kunstwerken das Objekt einer Darstellung aus dem Blickwinkel anderer. Indigene Künstler_innen werden anscheinend, außer wenn ein Kunstwerk dörfliches Leben, Bräuche oder Landschaften darstellt (ein innerhalb eines bereits akzeptierten folkloristischen Stils passender Gegenstand), in Kunsterzählungen nicht als Produzent_innen zeitgenössischer oder experimenteller Kunst, geschweige denn als Beitragende zu einer intellektuellen oder philosophischen Kunstdebatte anerkannt.

Warum wird Indigenität in eine romantische Vergangenheit verbannt, die bildlich dargestellt werden, Künstler_innen inspirieren und einfach nur *gesehen werden soll*, während indigene Völker in der Region konstant rassistischer und kolonialistischer Behandlung, Entmenschlichung und Mord ausgesetzt sind?

Heute besteht im Nachbürgerkriegs-Guatemala die lebendige zeitgenössische Kunstszene aus einigen Künstler_innen, die sich experimenteller Kunstpraktiken bedienen, um den gegenwärtigen Zustand und die Gewalt innerhalb eines größeren Kolonialsystems zu thematisieren. Ich beziehe mich hier auf den Begriff der Kolonialität, den der peruanische Soziologe Aníbal Quijano eingeführt hat, um ein Herrschaftssystem zu beschreiben, in dem die europäische/westliche Kolonisierung der politischen und wirtschaftlichen Sphären weiterhin auf komplexe Weise mit der Kolonisierung von Wissenssystemen auf globaler Ebene verbunden ist: Kolonialität ist nicht synonym mit Kolonialismus, auch

2 Quijano, Aníbal: „Coloniality of Power and its Institutions“, Vortrag auf der Konferenz Coloniality and Its Disciplinary Sites, Binghamton University (NY), April 1999. 3 Siehe Mignolo, Walter: „The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference“, in: South Atlantic Quarterly, Bd. 101, Nr. 1, 2002, S. 56–96; und ders.: Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking, Princeton 2000. 4 Für Informationen zu den Entwicklungen des Prozesses und Links zu anderen Seiten vgl. <https://www.yjmonitor.org/category/efrain-rios-montt-and-mauricio-rodriguez-sanchez/> (18.5.2020).

wenn die jeweiligen historischen Zusammenhänge dieselben sind. Vielmehr reicht Kolonialität über die Abschaffung früherer Kolonialregierungen und -verwaltungen hinaus und bleibt als ideologisches und epistemisches Herrschaftsinstrument bestehen, eingebettet in Machtssysteme, welche durch die Geschichte der Kolonisierung herbeigeführt wurden.²

Seit Jahren stellen die Künstler_innen Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Ángel Poyón, Fernando Poyón und Antonio Pichillá kolonialistische Vorstellungen von indigenen Völkern als bloß stumme Inspirationsquellen in Frage. Ähnlich dem, was Walter Mignolo einen „Ort der Artikulation“ genannt hat, kreieren und äußern diese Künstler_innen Wissen von einem bestimmten Ort – einer kolonialen Wunde – aus, visuell und durch den Körper.³

Ausgehend von einer indigenen Verkörperung von Wissen und Kosmologien kritisieren sie die Kolonialität, die sie im heutigen Guatemala beobachten und leben. Welche Themen rücken diese Künstler_innen in den Mittelpunkt dekolonialen visuellen Denkens und von Kritiken der Kolonialität? Und wie bringen diese Künstler_innen zeitgenössische Kunstpraktiken mit einem kolonialen Vermächtnis indigener Unterdrückung in Einklang, während sie kreative dekoloniale Strategien praktizieren? Wie entkoppeln (*delink*) ihre Arbeiten sich von eurozentrischen Vorstellungen des indigenen Körpers als eines Körpers, der gesehen werden soll und selbst nicht sieht?

Körperliche Kritiken der Kolonialität

Erst in diesem Jahr [2013, Anm. der Hg.] wurde, beispiellos auf dem amerikanischen Kontinent, der guatemalteke Ex-Diktator Efraín Ríos Montt vor ein nationales Gericht gestellt und wegen seiner vorsätzlichen Angriffe auf die Maya-Ixil-Bevölkerung des Völkermords für schuldig befunden.⁴

Die Wahrheits- und Versöhnungskommission berichtete, dass über 80 Prozent der Toten während des Bürgerkriegs Angehörige der indigenen Maya waren, die ebenfalls vergewaltigt und gefoltert wurden und verschwanden. Durch das Verbrennen der Erde wurden heiliges Land und Rohstoffe zerstört, um sicherzustellen, dass diejenigen, die den direkt vom Militär begangenen Morden entkamen, nur noch sehr geringe Überlebenschancen hatten. Und während das Militär das Töten von Maya-Kindern während des Konflikts wegdiskutierte, indem es sie als „unvermeidbare Opfer“ bezeichnete, weiß

5 Wie Martínez Salazar bemerkt, war der Tod und die Tötung von Maya-Kindern „not a secondary casualty of state terror, but a clear object of destruction within the context of genocide“. Babys, Kleinkinder und Kinder der Maya wurden vom Staat als „bad seeds“ definiert, aufgrund ihres Status als Kinder der „internal enemies“ – ein Begriff, der in dem vom Zentrum für Militärwissenschaften der guatemaltekischen Armee herausgegebenen Manual of Counter-Subversive War 1983 festgelegt wurde. Vgl. Martínez Salazar, *Egla: Global Coloniality of Power in Guatemala*. Racism, Genocide, Citizenship, Lanham 2012, S. 103.

man heute, dass Regierungstruppen indigene Kinder als „böse Saat“ ansahen und deren Hinrichtung explizit anordneten.⁵ Aber was passiert, wenn diese „böse Saat“ trotzdem wächst?

Im Jahr 2002 intervenierte ein indigener Mann, gekleidet wie ein Ältester der Maya-Tz’utujil-Community, in das Chaos des Stadtraums in Guatemala-Stadt und brachte alle um ihn herum dazu, anzuhalten und seine Performance, *El Grito* (dt. „Der Schrei“), zu bemerken. Der Künstler, Benvenuto Chavajay, lief auf dem belebten Gehweg hin und her und schwang eine Matraca umher und über seinen Kopf. Mit der Matraca, ein religiöses Instrument und für den Künstler ein Symbol guatemaltekischer Identität, wiederholte Chavajay den Klang von Schüssen – während des bewaffneten Konflikts ein sehr vertrautes Geräusch in seiner Community. Die Übertragung dieses Geräuschs auf die Stadt und ihre Fußgänger_innen rief eine Erinnerung hervor, die den Bürger_innen den 36-jährigen Bürgerkrieg und all seine unaufgelösten Ungerechtigkeiten ins Gedächtnis rief. Chavajay umging die Grenzen eines mit Unterdrückung verbundenen Klangs und verwandelte diesen Klang durch seine physische Präsenz in einen visuellen und körperlichen Aufschrei des Widerstands, der Verurteilung – einen Aufschrei, der nicht auf dieselbe Weise mit einem Wort oder durch Text ausgedrückt oder erlebt werden kann, da er die vollständige Verkörperung und Präsenz des Künstlers wie der Betrachter_innen benötigt. Seine Geste rief den Klang hervor; seine traditionelle Kleidung und sein indigener Körper bestimmten seine Bedeutung.

Chavajays Handeln in *El Grito* basiert auf einer alten Tradition von Performance als einer grundlegenden Form kultureller, spiritueller und sozialer Darstellung und Wissensvermittlung. Aus westlicher geopolitischer Perspektive ordnen große Kunstgeschichten Aktionskunst (*performance art*) jedoch in eine europäische und US-amerikanische Tradition experimenteller Kunst in den 1960er Jahren ein. Diese historischen Erzählungen einer linearen und (vermeintlich) nur im Westen ablaufenden Entwicklung schätzen Konzepte wie Originalität und identifizieren westliche Kunst als authentisch und jede andere Kunst als davon abgeleitet (sekundär). Als eine dekoloniale Strategie erfordert das Entkoppeln (*delinking*) aus dieser eurozentrischen Perspektive eine Verschiebung der Geografien der Vernunft und ein Umschreiben der kolonisierten, ausradierten Geschichten und Wissensformen, um andere mögliche Ausgangspunkte hervorzubringen.

Indem Chavajay Aktionskunst als soziopolitische Kritik praktiziert, schöpft er auch aus einer indigenen Tradition, die europäisch-amerikanischen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts vorausgeht und in der der Körper, die Raumnutzung und das Ephemere ein System der Wissensproduktion und -übertragung beinhalten. Diana Taylor, Forscherin der Performance Studies, prägte das Begriffspaar *Archiv* und *Repertoire*, um zu bestimmen, wie Performance in den Amerikas einschließlich ihrer

ästhetischen und politischen Aspekte als Wissenssystem verstanden werden kann. Im Unterschied zum Archiv (also Erinnerung und Wissen, das unveränderlich in Dokumenten, Karten, Knochen, Videos, Filmen und allem anderen existiert) stellt das Repertoire verkörperte Erinnerungen dar (Gesten, Performances, Mündlichkeit, Bewegung, Tanz) und beinhaltet auch vergängliche Handlungen, die als nicht reproduzierbares Wissen angesehen werden.⁶ Das nicht wiederholbare körperliche Zeugnis von Chavajays protestierendem Schrei (das Repertoire) mitsamt seiner visuellen Dokumentation (dem Archiv) fordert die westliche Form des Wissens als überwiegend textbasiert heraus und verwurzelt die Performance in einem erkenntnistheoretischen System, das aus alten mittelamerikanischen Zivilisationen überliefert ist. Von dieser Vernunftlandschaft aus ruft Chavajay Tausende visueller und körperlicher Schreie hervor, die den früheren Völkermorden seit der Kolonisierung widerstanden und diese verurteilt haben. *El Grito* zeigt daher, dass Völkermord in einem neoliberalen Kontext lediglich eine zeitgenössische Manifestation der Kolonialität ist.

In ähnlicher Weise besetzte 2008 die Künstlerin Sandra Monterroso in einer Performance mit dem Titel *Rakoc Atin* den öffentlichen Platz vor dem Obersten Gerichtshof Guatemalas, um ein Zeichen der Verurteilung, aber auch des Heilungsprozesses zu setzen. Während der Performance schrieb sie die Wörter „rakoc atin“ mit Meersalz großflächig auf den Boden, was in Maya-Q'eqchi „Gerechtigkeit schaffen“ bedeutet („*hacer justicia*“, „*to make justice*“). Während der Herrschaft von Ríos Montt wurden Indigene vom Militär unverhohlen ‚entsorgt‘, indem sie aus Hubschraubern in den Pazifik geworfen wurden.⁷ Einige Leichen wurden mit der Flut wieder an Land gespült, aber die meisten wurden nie gefunden, wodurch sowohl eine ordentliche Bestattungszeremonie als auch Trauerrituale verunmöglicht wurden. Durch die Verwendung von Meersalz verurteilte Monterroso die unmenschliche Militärpraxis und bezog sich gleichzeitig auf die Bedeutung von Salz für zahlreiche indigene Rituale sowie Heil- und Reinigungspraktiken. Im weiteren Verlauf der Performance tropften verschiedene intravenöse Geräte, die normalerweise im Rahmen medizinischer Behandlungen zur Übertragung von Blut, Arzneimitteln oder Medikamenten in eine Arterie eingesetzt werden, langsam eine Flüssigkeit auf die Wörter, sodass sie verdünnt wurden. Dieses subtile Auswaschen des Ausdrucks „rakoc atin“ hob die Tatsache hervor, dass, wenn Opfer oder ihre Familien den Polizeibehörden Gewaltverbrechen in ihren Muttersprachen meldeten, diese Meldungen oft aufgrund fehlender Übersetzer_innen undokumentiert blieben – ganz zu schweigen von all jenen, die nie gemeldet wurden. Dasselbe geschah während eines Friedensprozesses, für den Zeug_innen gesucht wurden, um Heilungs- und Versöhnungsprozesse einzuleiten. Durch die Simulation einer Auflösung von Wörtern durch eine Maschine, mit der Menschen am Leben gehalten und geheilt werden sollen, verortete Monterroso Sprache nicht nur innerhalb der Macht der Kolonialität, sondern verband sie auch mit dem Scheitern eines symbolischen Heilungsprozesses, der darauf ausgelegt war, ein Volk und eine Kultur nur oberflächlich am Leben zu halten.



Abb. 4: Antonio Pichillá: *Ku'kul'kan*, 2011, Installation. Mit freundlicher Genehmigung von Maria Victoria Véliz und dem Künstler.

8 Da diese Entwicklung noch nicht abgeschlossen ist, bleibt abzuwarten, was die Folgen dieser Annulierung sein werden [Stand 2013]. 9 Für weitere Informationen zu indigenen Communitys rund um den Atitlán-See vgl. Macleod, Morra: Santiago Atitlán, Ombligo del Universo Tz'utujil: Cosmovisión Y Ciudadanía, Guatemala 2000.

Dieser von Monterroso aufgezeigte Zusammenhang wird umso wichtiger, wenn man bedenkt, dass das guatemaltekeische Verfassungsgericht zehn Tage nach dem historischen Schuldspruch des durch die USA unterstützten Militärdiktators Ríos Montt, mit dem er für Völkermord und Verbrechen gegen die Menschheit zu 80 Jahren Haft verurteilt worden war, das Urteil des Strafgerichtshofs für nichtig erklärte.⁸ Chavajay und Monterroso, die indigene Identitäten verkörpern und ihre Handlungen als dekoloniale Strategien ansehen, rücken das Thema ‚Rasse‘ in den Vordergrund des indigenen Völkermords in Guatemala. Mit ihren Performances erkennen sie an, dass Klang und Sprache weiterhin mit Kolonialität verbunden sind, und intervenieren physisch in die Öffentlichkeit, um visuelle und körperliche Schreie der Anklage darzustellen. Ihre Eingriffe können als körperliche Kritiken an zeitgenössischen Systemen verstanden werden, die weiterhin Ansichten von ‚Rasse‘, Über- und Unterlegenheit aufrechterhalten, um eine Gruppe von Personen als nichtmenschlich abzuwerten. Es gibt in ihnen keine Darstellungen indigener Körper; vielmehr ist die aktive Präsenz der Körper der Künstler_innen eine dekoloniale Geste der Verkörperung und des Wissens, die nicht durch den Blick Dritter repräsentiert, sondern im öffentlichen Raum artikuliert und ausgesprochen wird.

Objekte und die Kehrseite der Moderne

Abseits der Stadt, in abgelegeneren Gegenden Guatemalas, machen Künstler_innen objektbasierte Kunst, um die Gewalt der Moderne gegen indigene Gemeinschaften zu adressieren, die mit Kolonialität als Kehrseite der Moderne verbunden ist. San Pedro La Laguna ist eine von mehreren indigenen Städten am Rande des Atitlán-Sees im Bezirk Sololá.⁹ Es ist die Heimat der Tz'utujil-Gemeinschaft, einer von 21 ethnischen Gruppen des Landes, die die Maya-Zivilisation ausmachen. Heutzutage hat ein Zustrom von ausländischen Reisenden die Stadt zu einer Touristenattraktion mit einem Überfluss an Backpacker_innen, Hostels und Restaurants, die von ausländischen Rentner_innen betrieben werden,

10 Abseits der Küste oder dessen, was Kunsthistorikerin Maria Victoria Veliz als „Innenstadt“ von San Pedro bezeichnet, und den steilen Hang des Vulkans hinauf werden die Tourist_innen weniger und die Tz’utujil-Community wird präsenter. Vgl. Veliz, Maria Victoria: „Seguir Hacía Delante, Volver la Mirada hacia Atrás“, in: *Suave Chapina: Benvenuto Chavajay, Ausstellungsbroschüre*, Guatemala 2007. **11** Vgl. Cabrera Padilla, Roberto: „Artistas Guatemaltecos Kaqchikeles y Tz’utules: Una Nueva Vision“, in: *Ora Mirada: Atitlán + Comalapa, Ausstellungsbroschüre*, Guatemala 2007. **12** Chavajay, Benvenuto: „A los chunches no los transformo. Los transformo. No hay nada que hacerles“ (Interview von Beatriz Colmenares), in: *El Periódico*, 12.5.2013. **13** Vgl. Quijano, Anibal: „Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America“, in: *Nepantla: Views from South*, Bd. 1, Nr. 3, 2000, S. 533–580.

gemacht.¹⁰ Während die Stadt für ihre starke künstlerische Community bekannt ist (es werden insbesondere Gemälde für den touristischen Konsum angefertigt, die das alltägliche Leben in einem traditionellen folkloristischen Stil darstellen), weicht eine neue Generation von dieser künstlerischen Tradition ab, um sich auf Praktiken einzulassen, die noch immer in indigenen Sichtweisen verwurzelt sind.¹¹

Chavajay, der sowohl in der Stadt als auch in San Pedro La Laguna lebt, verbindet die Zerstörung der Umwelt um den See mit der Ankunft einer fremden Moderne. In seiner *Suave-Chapina*-Reihe aus dem Jahr 2007 verändert der Künstler Felsen, Steine und andere Objekte des Atitlán-Sees, indem er an ihnen Plastikriemen der berühmten Sandalen der Marke Suave Chapina anbringt. Der Markenname verbindet „suave“ (weich) und „chapina“, den umgangssprachlichen Begriff für eine guatemaltekeische Frau. Wie Chavajay in Bezug auf Plastik bemerkt hat: „Dieses Material prägte die Gesellschaft Guatemalas, vor allem die indigene Welt. Mit dessen Ankunft veränderte sich alles. Die Moderne plastifizierte unsere Kultur.“¹² Die Suave-Chapina-Sandalen wurden eine günstige und begehrte Ware und bedeuteten eine Alternative zum Barfußgehen. Während das leichte Material der Sandale Komfort und Bequemlichkeit bieten sollte, ersetzte Chavajay die „Sohle“ der Sandale mit den natürlichen Steinen aus San Pedro La Laguna, die das Gewicht, die Schwere und die Notlage der Tz’utujil-Gemeinschaft versinnbildlichen. Diese Gegenüberstellung und Beziehung zwischen den Materialien, von denen Kunststoff eine fremde Moderne darstellt und die Steine den See und die Tz’utujil verkörpern, geht über eine Kritik an der Umweltzerstörung hinaus, die durch die touristische Invasion von San Pedro verursacht wurde. Moderne als Plastifizierung indigener Kultur ruft in den eigenen Begriffen des Künstlers das hervor, was Gelehrte als Kehrseite der Moderne bezeichnet haben.¹³ Das heißt, die Eroberung des amerikanischen Kontinents war das wesentliche Element der Moderne und Kolonialität ihr Gegenstück – zwei wechselseitig voneinander abhängige Phänomene. Die Serie ist jedoch keine Ablehnung der Moderne, sondern eher eine Wiederbehauptung von Widerstand und Überleben. Wie in vielen seiner Werke erkennt Chavajay den für die Amerikas so relevanten Prozess des Kulturwandels an, erhält jedoch eine epistemische Verbindung zu den Tz’utujil durch die Basis und eine Sohle des Kunstwerks – Erdstücke, die seit Jahrhunderten Zeugen für die Reisen der Tz’utujil sind – aufrecht.

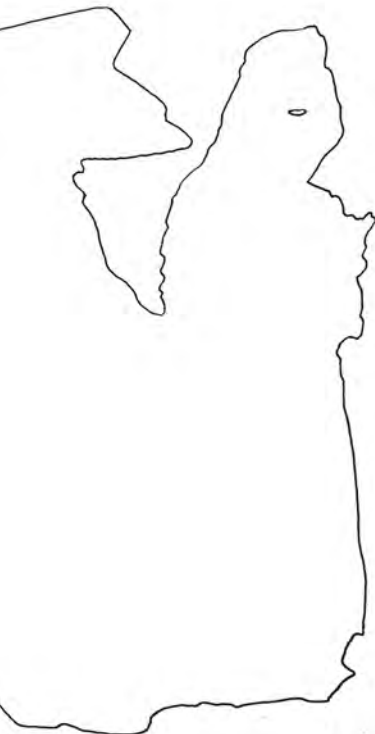
Des Weiteren sind die Steine mit einer Definition von Kunst und dem Heiligen durchzogen, die von westlichen Definitionen von Kunst

14 So Benvenuto Chavajay in einem Interview-Gespräch mit der Autorin, San Salvador, El Salvador, 29.5.2011. **15** Ebd. **16** Schon in seiner frühen Kindheit, in der Curruchich als Bauer arbeitete, entwickelte er ein Interesse dafür, Gegenstände und lokale Szenen auf Federn, Holz, Jicaras (Kürbissen) und später Stoffbahnen zu malen. Nachdem er von einem örtlichen Priester „entdeckt“ worden war, erlangte er internationale Anerkennung und stellte schließlich in den USA aus. Er führte die Tradition in Comalapa em, wo er anderen seinen Malstil beibrachte. Heutzutage gibt es in Comalapa Hunderte von Künstler_innen, unter anderem seine Tochter Maria Curruchich, die die Tradition, alltägliche Szenen in Ölgemälden darzustellen, fortführen. **17** Cruz Rivera, Sandra Amelia / Villanueva Ortiz, Maryana (Hg.): Migraciones: Mirando Al Sur, Ausstellungskatalog (Centro Cultural de España en México, Mexiko-Stadt), Mexiko-Stadt 2009.

entkoppelt ist. In der Tz’utujil-Gemeinschaft tauchte das Wort „Kunst“ beziehungsweise „arte“ in der kolonisierenden spanischen Sprache erst vor 50 Jahren auf.¹⁴ Für Künstler_innen wie Chavajay ist „das Heilige“ das, was der Kunst in Tz’utujil am Nächsten kommt und eine Vorstellung von Wertschätzung und Bedeutung impliziert, besonders gegenüber der Natur, von den höchsten Bäumen zu den kleinsten Steinen.¹⁵ Diese Wahrnehmung reicht über den bloßen Glauben hinaus in eine tägliche Praxis und Beziehung mit Mutter Erde, die auf Respekt, Versorgung und Gegenseitigkeit beruht. Die indigene Beziehung zur Natur steht im Widerspruch zur dominanten Misshandlung und gewaltsamen Missachtung der Natur und fordert diesen Umgang mit der Natur, der in der Kolonialität der Macht, im Kapitalismus und in den westlichen Lebensweisen vorherrscht, heraus – vor allem, weil er die Zerstörung von indigenem Land, heiligen Pflanzen und selbstverständlich Körpern zur Folge hat. Die Heiligkeit des Lebens in den Objekten der Natur, als die genaueste Definition von Kunst, fordert die Wahrnehmung von Kunst als Ware heraus, während sie eine grundlegende spirituelle Verbindung zu visueller Kultur und zum Leben aufrechterhält, das seit mehr als 500 Jahren überlebt hat.

Im Gegensatz dazu ist der Kaqchikel-Künstler Ángel Poyón, der ebenfalls objektbasierte Kunstwerke kreiert, eher daran interessiert, das Versagen der Moderne für Guatemala zu vermitteln. Poyón stammt aus San Juan Comalapa, einer Stadt im Bezirk Chimaltenango, die von der indigenen Maya-Kaqchikel-Community bewohnt wird und weithin bekannt ist für ihre Tradition der folkloristischen Malerei, die bis in die 1940er Jahre und zum Meister Andrés Curruchich zurückreicht.¹⁶ In der 2008 erstellten Arbeit *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio* (dt. „Studien des Scheiterns gemessen in Zeit und Raum“) stellt Poyón altmodische Doppelglockenwecker wieder her, indem er die Ziffernblätter (Referenzen westlicher Zeitkonzepte) entfernt und diese durch Muster der Bewegung, Migration und Verschiebung ersetzt. Die Linien, die an Piet Mondrian, einen der bekanntesten modernistischen Künstler_innen des Westens erinnern, zeigen eine widersprüchliche Reise mit Überschneidungen, Wiederholungen und einer unklaren Richtung, die einen widersprüchlichen Rahmen von Zeit und Raum vorschlägt, dessen Widersprüchlichkeit sich aus den Fehlern der Moderne speist. Wie die guatemaltekeische Kuratorin Rosina Cazali argumentiert, „these studies suggest a useless pathway, as was the project of modernity“.¹⁷ Die altmodischen Wecker schlagen ein Element der Nostalgie für die Darstellung des Vergehens der Zeit und der Bewegungen im Raum vor, aber im

18 Beispielsweise wurde die präkolumbianische Göttin Coatlicue heimlich durch die gebilligte Figur der Jungfrau von Guadalupe hindurch verehrt. Dieses Bild war besonders für die Chicana/o-Künstler_innen in den Vereinigten Staaten wichtig, die ihre Spiritualität durch die Einbeziehung präkolumbianischer Bilder in ihren Kunstwerken verankerten. Für eine Untersuchung dieser Beziehung zwischen Spiritualität und Indigenität in Chicana/o-Kunst vgl. Pérez, Laura E.: Chicana Art. The Politics of Spiritual and Aesthetic Alitaries, Durham/London 2007 sowie Latorre, Guisela: Walls of Empowerment. Chicana/o Indigenist Murals of California, Austin 2008.



Kontext Guatemalas wird die Nostalgie durch die jüngsten Erinnerungen an Zwangsmigration, vom Land in die Stadt oder über nationale Grenzen hinweg, als eine Konsequenz des guatemalteckischen Bürgerkriegs aufgehoben.

Wie die *Suave-Chapina*-Serie zeigen auch Ángel Poyóns *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio* die Beziehung zwischen einer auferlegten Moderne und ihrer Kehrseite, der Kolonialität. Diese nichtfigurativen, objektbasierten Werke adressieren aktuelle Umwelt-, Raum- und Migrationsfragen, aber anders als im traditionellen Malstil der lokalen Künstler_innen in ihren Heimatstädten vermeiden Chavajay und Poyón die Repräsentation indigener Körper und erlauben es so den Ideen und Diskursen in ihren Arbeiten, das Verständnis der Tz'utujil und der Kaqchikel von Moderne/Kolonialität zu vermitteln. Diese Sichtweise wird durch eine Resignifizierung von Objekten dargestellt, die im Falle von Chavajay die Tz'utujil-Weise, das Heilige in der Erde zu sehen, aktualisiert.

Spiritualität und das Verborgene

Studien haben gezeigt, dass indigene Künstler_innen, die während der Kolonialzeit in westlichen Kunstinstitutionen ausgebildet wurden, unauffällig Symbole und Bilder mit indigener Bedeutung integrierten, die den spanischen Kolonialherren und Priestern, die die Arbeiten überwachten, unbekannt waren. Während christliche Praktiken übernommen wurden, wurden sie auch untergraben, um indigene Kosmologien und Spiritualität einzubeziehen und zu erhalten.¹⁸

Heute sind Künstler wie Fernando Poyón und Antonio Pichillá weniger von figurativen Assoziationen abhängig, um das Spirituelle zu thematisieren und nutzen stattdessen Installationen und Videos, um die Konsequenzen der Christianisierung für indigene Völker in Guatemala kritisch zu reflektieren und Vorstellungen einer indigenen Spiritualität in der heutigen Zeit zu stärken.

In dem 15-sekündigen Video *Contra la Pared* (dt. „Gegen die Wand“) von 2006 präsentiert der Kaqchikel-Künstler Fernando Poyón eine Nahaufnahme von drei Maya-Frauen in ihrer traditionellen Kleidung. Poyón rahmt die untere Hälfte der Gesichter der Frauen, während sie für die Zuschauer_innen unhörbare Worte aussprechen. Zu hören ist einzig eine klassische katholische Hymne, die während der gesamten Dauer des Videos abgespielt wird. Sobald die



Abb. 5: Antonio Pichillá: *Lo Oculito*, 2005, Installation. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Kamera herauszoomt, wobei jedoch niemals die obere Gesichtshälfte der Frauen gezeigt wird, sondern der Bildausschnitt stattdessen auf ihre Oberkörper ausgedehnt wird, sieht man, dass die Frauen eine Geste wiederholen, die typisch für das katholische Beichtgebet ist. In der spanischen Version dieses Gebets bringt man wiederholt die rechte Faust zum Herzen als eine Geste der Schuld und Reue, um den Satz „por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa“ (dt. „es ist meine Schuld, meine Schuld, meine große Schuld“) zu unterstreichen. Poyón assoziiert diese Handlung mit einem Mit-dem-Rücken-zur-Wand-Stehen, wie der Titel schon andeutet. Indem der Künstler jeglichen Kontext entfernt und die Handlung der Selbstbeschuldigung als Mittelpunkt des Videos isoliert, betont er durch die Darstellung der roboterartigen Geste der Schuld als eine verinnerlichte kolonialistische Handlung, dass es keine Rechtfertigung für das Geständnis gibt. Zurückgehend auf das Aufzwingen des Christentums als Methode der Kolonialisierung und besonders das Abschlagen derjenigen, die die Bekehrung verweigerten, stellt Poyón diese Selbstbeschuldigung als erzwungene, aber verinnerlichte Art des Überlebens der Kolonialität heraus. Das Fehlen eines Gesichtsausdrucks, die absichtlich verborgenen Augen und die mechanische Art, wie die Frauen die Geste wiederholen, vermitteln eine Abkopplung von der Bedeutung des Gebets, die den Unterschied zwischen dem Eingehen eines Kompromisses, um dem Tod zu entgehen, und der vollständigen Unterwerfung betont. Auf diese Weise zeigt der Künstler die Rolle des Christentums auf, die sich von der anfänglichen Kolonialisierung bis hin zur zeitgenössischen Kolonialität erstreckt und sich in Selbstbeschuldigung manifestiert. Die Konzepte von Schuld und Selbstbeschuldigung bleiben ein vorherrschendes Anliegen für indigene Gemeinschaften in Anbetracht dessen, dass weiterhin von außen keine Verantwortung für die Unterdrückung und Ungerechtigkeiten übernommen wird, die indigene Völker, insbesondere indigene Frauen als die Hauptopfer physischer und psychischer Gewalt, erfahren mussten.

Im Unterschied zu Fernando Poyón weicht der Tz'utujil-Künstler Antonio Pichillá in seinen Installationen und Videos von seiner Maya-Tz'utujil-Spiritualität ab. In der großflächigen Installation mit dem Titel *Ku'kul'kan* aus dem Jahr 2011 benutzt Pichillá riesige Mengen an rotem Stoff für die skulpturale Darstellung des alten Feuerschlangengottes Quetzalcoatl. Die Schlangenform entsteht durch eine Reihe von großen Knoten und durch die Art der Befestigung an der Wand wird auch die Bewegung einer Schlange simuliert. Visuell arbeitet Pichillá mit dem Konzept der Knoten oder *bultos* (dt. Bündel) in Bezug auf eine strenge Spiritualität und Energie der Tz'utujil. In der Tz'utujil-Gemeinschaft von San Pedro La Laguna ist der Künstler auch als spiritueller Führer (von einigen auch als Schamane bezeichnet) anerkannt, der von der Gemeinschaft zu Rate gezogen wird, um Individuen in Angelegenheiten des Geistes zu heilen. Aus diesem Grund weicht seine künstlerische Praxis explizit von der Auffassung „Erfahrung aus dem Leben“ ab und folgt der Vorstellung, dass das Leben spirituell sei.¹⁹ Durch die Einbeziehung von Knoten in seine Installation integriert Pichillá Vorstellungen von Körper, Geist, Verstand und Energie in das Heilige.

Pichillás *bultos* verweisen auf den privaten, häuslichen Raum als Schutz des Wertvollen und des Heiligen. Diese Idee ist in der Installation *Lo Oculto* (dt. „Das Verborgene“) von 2005 präsent, die aus zwei *bultos* in einem dreieckigen Regal besteht. Wie bei den Tz'utujil üblich werden Wertgegenstände in geschnürten Bündeln aufbewahrt und, um sie zu schützen, an verschiedenen Stellen im Haus versteckt oder manchmal auch am Körper verborgen mit sich geführt. Neben Zeichen des Heiligen und des Häuslichen sind Knoten für Pichillá Symbole der Ästhetik und der Schönheitskonzepte der Tz'utujil und erinnern an das geflochtene Haar einer indigenen Frau, das mit Stoff und Knoten als sichtbares Zeichen der Attraktivität zusammengebunden ist.²⁰ Gestik wird genauso wichtig für den Künstler, weil er den Prozess der Herstellung und des Auflöses eines Knotens (wie das Verdecken und Auflösen eines Bündels) mit dem kontinuierlichen Lebenszyklus vergleicht. In dem Prozess führt ein Knoten zum nächsten wie ein zeitlicher Zyklus, bei dem sich die Zustände des Wissens, des Seins und des Heiligen überschneiden und in dem ein Ende tatsächlich ein Anfang ist. Mit dieser Idee greift Pichillá den Maya-Kalender und das Baktun 13 auf – während viele dieses fälschlicherweise als die Vorhersage der Maya auf die Apokalypse interpretierten, zeigt der Kalender in Wirklichkeit das Ende einer Maya-Ära und den Anfang einer anderen, die in den zyklischen Zeitkonzepten der Maya verwurzelt ist und im Gegensatz zu der linearen Zeitvorstellung im westlichen Denken steht.

Poyóns Video *Contra la Pared* wirft die Frage nach einer verinnerlichten kolonialen Mentalität auf, die durch religiöse Eroberungen und das Fortbestehen der Kolonialität ermöglicht wurde. Von extremer Armut über den Mangel an Bildungsressourcen bis hin zu Vergewaltigung, Folter und Völkermord entzieht sich die guatemaltekische Regierung ständig der Verantwortung für die Notlage der indigenen Völker und führt diese, um sich schadlos zu halten, im Rückgriff auf den kolonialistischen Rassediskurs auf die vermeintliche Ignoranz, Unreinheit und Promiskuität der Maya-Communities zurück. Von einer direkten Tz'utujil-Spiritualität ausgehend betont Pichillá mit



Abb. 6: Angel Poyón: Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio, 2008, Objekt, eingewobene Uhr. Mit freundlicher Genehmigung von Andrés Asturias/RARA und dem Künstler.

kritischem Bewusstsein, dass Disziplinen des westlichen Wissens, ebenso wie Christentum und Moderne, den Eintritt in die indigene Kosmologie unter dem Deckmantel objektiver Forschung gesucht haben. Das Verborgene und das Heilige waren Ausgangspunkt für den Widerstand und das Überleben indigenen Wissens. Zentral für das Konzept des Verborgenen ist das, was geschützt wird: Indigene Kosmologien und Wissensweisen, die historisch zu Objekten der Begierde westlicher Studien geworden sind. In Bezug zueinander gesetzt, verdeutlichen Poyóns Video und Pichillás Installationen den Unterschied zwischen der Rolle der Religion in der Kolonialität und dem Schutz von Spiritualität als einer dekolonialen Strategie.

Fazit

Noch bevor die Kolonialität/Moderne zum globalen Modell der Macht wurde, war Visualität in Mittelamerika Überbringerin und Vermittlerin von Geschichten, Identitäten, Gedanken, wissenschaftlichen Entdeckungen und Konzepten von Zeit und Raum. Es ist daher nicht verwunderlich, dass im Bestreben, die Seinsweisen einer Bevölkerung zu eliminieren, die Kolonisierung der Sehweisen eine weitere Strategie für die Unterdrückung anderer Körper und Kosmologien wurde. Dies legt nahe, dass ein dekolonialer Zugang zu Visualität, Kunst und visuellem Denken die Enthüllung und Dezentrierung westlicher Perspektiven und ihres Monopols auf Bedeutung, Schönheit und Kunst und eine visuelle Umschreibung aus einer Position kolonialer Differenz erfordert. Es ist entscheidend, indigene visuelle Theoretisierung als Teil anhaltender politischer und künstlerischer Debatten anzuerkennen. Sie unterscheidet sich von der Adressierung als Gegenstand, wie es seitens westlicher Kunst üblich ist, wo der indigene Körper als bloße Quelle künstlerischer Inspiration behandelt wird.

Als Angehörige einer Generation, die die Militärregierung als „böse Saat“ bezeichnete, und jetzt einer sogenannten Nachbürgerkriegsgeneration vollziehen die vorgestellten Künstler_innen dekoloniale Gesten und schaffen Objekte, um dekoloniale Sichtweisen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas zu vermitteln. Von visuellen/körperlichen Schreien und objektbasierten Kritiken der Moderne und ihrer Kehrseite bis hin zu der Macht, das Heilige zu erhalten, basieren diese ausgewählten Arbeiten auf präzisen Untersuchungen, auf Vorstellungen des Spirituellen und auf aktuellen politischen Fragen. Sie verstärken den epistemischen Aspekt von Kunst, der über den des Ausdrucks hinausgeht und Reflexion und Wissensproduktion fokussiert. Als solche wiederholen sie unermüdlich, dass intellektuell inspirierte kreative Arbeiten sich nicht auf eine romantisierte indigene Vergangenheit begrenzen lässt, sondern dass sie heute stets anwesend sind, genauso wie die kolonialistischen Strukturen innerhalb der gegenwärtigen Machtsysteme intakt bleiben, was die Notwendigkeit von Dekolonisierung als permanentes Projekt beweist.

