

Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der Iberischen Halbinsel

MIRADAS 06 (2022)

Themenheft: Körper/Moden in den Américas 2

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Herausgegeben von: Franziska Neff; Miriam Oesterreich;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: Universitätsbibliothek Heidelberg

(After) The Inca Experience:
Textile Zeugnisse der Gegenwartskunst

Eingangsdatum: 28.06.2021

Annahmedatum: 13.09.2021

DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.85776

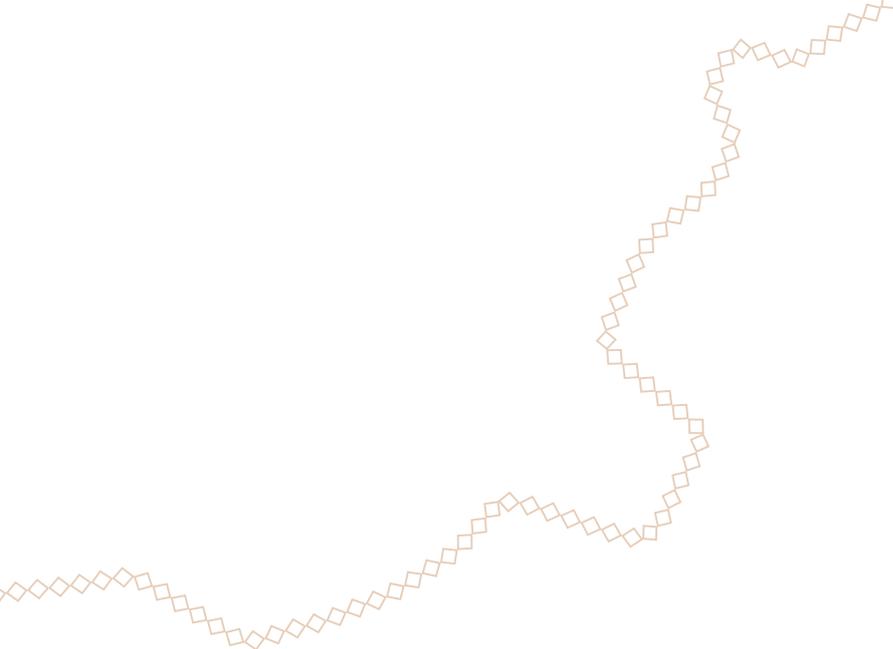
Lizenz: CC BY NC ND

Autor*in: Franciska Nowel Camino, Doktorandin, HFBK Dresden

Mail: nowelcamino@hfbk-dresden.de

Zitiervorschlag:

Nowel Camino, Franciska. „(After) The Inca Experience: Textile Zeugnisse der Gegenwartskunst.“ Themenheft *Körper/Moden in den Américas 2*, herausgegeben von Franziska Neff und Miriam Oesterreich, *MIRADAS – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der Iberischen Halbinsel* 6 (2022): 137–156, DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.85776



(After) The Inca Experience: Textile Zeugnisse der Gegenwartskunst

Franciska Nowel Camino

Abstract

Der Artikel widmet sich der Rezeptionsgeschichte amerikánischer Textiltechniken in der Gegenwartskunst und geht der Verbindung indigener Kulturen mit Aspekten von (Massen-)Tourismus, Kommodifizierung und Kommerzialisierung nach. Das seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert wachsende Interesse an indigener, vermeintlich präkolonialer Textilkunst der Amérikas, stets anschließend an neue archäologische Ausgrabungen und die dadurch hervorgebrachten Erkenntnisse, lässt sich wie ein roter Faden in der Kunst der Moderne und Gegenwart nachverfolgen. Der Artikel nimmt dieses Interesse von Seiten der Künstler*innen auf, untersucht es anhand ihrer Arbeiten auf Einflüsse sowie Austauschprozesse und diskutiert das Textil als Träger und Medium von Authentifizierungsdiskursen. Als exemplarische Beispiele dienen Textilarbeiten des bolivianischen Künstlers Andrés Pereira Paz (*1986), in denen er ausdrücklich Bezug auf amerikánische Textiltraditionen sowie die Kunstgeschichte nimmt. Diese Traditionen werden dabei nicht einfach übernommen, sondern rekonstruiert und neu kontextualisiert: Neben Aspekten wie Tourismus, Souvenir und Popkultur sind ebenso Themen wie Rassismus sowie Aneignung ausschlaggebend für die Rezeption der Textiltechniken.

**Schlagworte: Textil • Zeitlichkeit • Tourismus • Andenregion •
Rezeptionsgeschichte**

Seit den 1960er Jahren hat der Tourismus in der Andenregion Konjunktur. Von Reiseveranstaltern geschnürte Pakete aus Flug, Hotel und Tagesausflügen zu Sehenswürdigkeiten förderten den bis zu den Reisebeschränkungen durch Covid-19 andauernden Massentourismus. Der mit den Tourist*innen einhergehende Ausbau der Infrastruktur, wie ihn etwa die Debatte um den Chinchero-Flughafen verdeutlicht, und die Zunahme des Flugverkehrs ermöglichten auch die Erreichbarkeit vormals abgelegener Gebiete in Venezuela, Kolumbien, Ecuador, Peru, Bolivien, Argentinien und Chile.

Grund für das anhaltende Interesse an den Reisezielen sind hauptsächlich Kulturstätten, wie die aus dem 15. Jahrhundert stammende Ruinenstadt Machu Picchu. Sie wurde 1983 von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt und lockte im Jahr 2018 über 1,5 Millionen Tourist*innen an (vgl. Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, 2020). Erst langfristig zeigt sich die Kehrseite des Massentourismus durch Umweltverschmutzung und -zerstörung. Aufgrund dessen ist mittlerweile die tägliche Besucher*innenzahl auf 6.000 begrenzt. Der UNESCO und verschiedenen Naturschutzorganisationen sind diese Reglementierungen noch nicht stark genug: Sie fordern maximal 800 Personen pro Tag um die empfindliche Substanz der Ruinen zu schützen. Sie argumentieren etwa, dass auch der Tourismus auf eine unversehrte Natur und schöne Ausblicke angewiesen sei (vgl. Augsbach 2020, 24), welche die ‚Flucht aus dem Alltag‘ und den ‚Tapetenwechsel‘ erst ermöglichen.

Neben dem Aufgreifen klassischer Reisemotive wie etwa „Abwechslung und körperlicher Ausgleich“, Bedürfnisse des „Entdeckens und der Bildung“ und des „Erlebens von Natur“ sowie dem Wunsch nach „Kommunikation, Kulturaustausch und -kontakt“ (Augsbach 2020, 19; vgl. Freyer 2015) sind auch die ethnische und folkloristische Markierung sowie die Repräsentation von Indigenität als Ausdruck für Ursprünglichkeit¹ ein zentraler Aspekt der Vermarktungsstrategie der Reiseanbieter. Vor diesem Hintergrund kommt auch den Textilien, sei es als Souvenir oder als Tracht, als

1 Dieses Vorgehen ist Teil einer historischen Denkweise, die sich im 20. Jahrhundert universitär und ab den 1990er Jahren etwa mit der Veröffentlichung von Mario Vargas Llosas Essay-Band *La Utopía Arcaica* öffentlich entfaltete. Darin beschrieb er die Prosa des Autors José María Arguedas als „una hermosa mentira“ (Vargas Llosa 1996, 84). Laut Vargas Llosa war das Konzept der archaischen Utopie bereits in den kolonialen Chroniken zu finden und wird Anfang des 20. Jahrhunderts von den Intellektuellen des Indigenismus wieder vertreten. Arguedas' literarisches Werk würde an diese „fiktive“ Vorstellung anschließen und die indigene Bevölkerung romantisieren. Daraus entwickelte sich eine Diskussion um indigene Bevölkerungen und ihre Zugehörigkeit zur sog. Moderne, die Vargas Llosa verneinte und durch rassistische Äußerungen gegenüber der indigenen Bevölkerung Perus bekräftigte. Indem Vargas Llosa die Existenz der Modernität im Kontext indigener Bevölkerungen leugnete, beraubte er sie gleichsam ihrer „Gültigkeit und Gleichzeitigkeit“ (Lugones 2020, 67), was wiederum an die Problematik der Moderne als eurozentrische Ausführung anschließt, die etwa von Aníbal Quijano in zahlreichen Texten dargelegt wurde (Quijano 1988, 2019). Die bereits ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert laut gewordenen Gegenstimmen mündeten nach dem Zweiten Weltkrieg in Modernisierungstheorien, die hauptsächlich die Moderne als Phänomen aller Kulturen verstanden und Modernisierung nicht notwendigerweise mit Verwestlichung gleichsetzten (vgl. Quijano 2019, 48f.). Dennoch werde ich vor diesem Hintergrund im Folgenden die Moderne als westeuropäisches Konstrukt meinen, das nicht-europäische Kulturen durch (koloniale) Machtverhältnisse unterordnete und ausschloss.

Träger und Medium von Authentifizierungsdiskursen eine entscheidende Rolle zu. Die Bezeichnung als „ursprünglich“ ist Teil einer seit Jahrzehnten anhaltenden nationalen und kontinentalen Debatte und führt nach der bolivianischen Soziologin Silvia Rivera Cusicanqui zu einem Verständnis der Vergangenheit als „quieto, estático y arcaico“ (Cusicanqui 2010, 59). So versprechen Touristenbroschüren und Reiseführer mit Ausdrücken wie „descendants of the Incas“ ‚Authentizität‘ und stellen damit Indigenität als Token in den Vordergrund. Bis heute wird indigenen Bevölkerungsgruppen der Américas die „Coevalness“ (Fabian [1983] 2014) abgesprochen und ihre dekolonialisierende Kraft gedämpft (vgl. Cusicanqui 2010, 59; Lugones 2020, 67; Quijano 1988; 2019, 48). Ihnen wird der Status eines Fragmentes zugeschrieben, der sie als Minderheiten markiert – die sie aber beispielsweise in Bolivien nicht bilden. Außerdem werden sie oft mit stereotypen Zuschreibungen versehen, die sich auch auf Postkartenmotiven wiederfinden.

Die Vermarktungsstrategien des Inca Trails rekurren, ähnlich wie die westliche Kunstgeschichtsschreibung amerikanischer Kunst, auf präkoloniale Traditionen und vernachlässigen oft die Gegenwart und damit die Aktualität. Bis heute sind indigene Kulturen von Rassismus und Diskriminierung betroffen und gelten häufig als in der Vergangenheit verankerte Kulturen. Als praktizierend und fortschrittlich werden sie jedoch nicht anerkannt.

In der Gegenwartskunst sind hingegen vermehrt Positionen zu beobachten, die sich mit den Auswirkungen „dieser exotisierenden Vorstellungen innerhalb der spezifisch touristischen Phänomene“ (Karentzos/Kittner 2010, 56) auseinandersetzen. So kristallisierte sich in der Kunstgeschichte durchaus eine kritische ‚Ikonografie des Urlaubs‘ (vgl. Karentzos/Kittner 2010, 57) oder des Tourismus heraus, die gleichermaßen von Reisenden und Einheimischen erfüllt werden kann.

Eine kritische Ikonografie des Tourismus lässt sich auch in den künstlerischen Arbeiten Andrés Pereira Paz‘ erkennen. In seinen Werken problematisiert er etwa die Attribuierung des ‚Traditionellen‘ als Ausschlussmechanismus aus den Modernitätsdiskursen. Daraus geht ein weiterer zentraler Aspekt seiner Arbeiten hervor, der die aus dem Tourismus resultierende Kommodifizierung von Textilien thematisiert. So ist die aus der Kolonialisierung entstandene Dominanzkultur und deren Einfluss auf die Bildsprache zeitgenössischer Textilien miteinander in Bezug zu setzen sowie die Emanzipation der indigenen Bevölkerung durch die Textilarbeiten hervorzuheben.

Im Zusammenhang mit der jeweiligen aktuellen politischen, gesellschaftlichen und sozialen Situation nahm seit den ersten – im Licht der Öffentlichkeit stattfindenden

– archäologischen Ausgrabungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts das Interesse von Künstler*innen an indigenen, vermeintlich präkolonialen und historischen Artefakten und deren Geschichte(n) sukzessive zu. Damit einher ging die Untersuchung der Impulse präkolonialer Kunstwerke auf zeitgenössische Kunst (vgl. Lippard 1983; Ausst. Kat Paris 2019; Vaudry 2019). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts und ab den 1950er Jahren erlebte Textilkunst global einen erheblichen Aufschwung. Hinzu kamen künstlerische Auseinandersetzungen mit kürzlich wieder entdeckten Artefakten, woraus vor allem für die Textilkunst bedeutende Umwandlungen und Impulse resultierten. Jener Prozess ging Hand in Hand mit neuesten Forschungsergebnissen aus Archäologie, Ethnologie und Anthropologie sowie dem Entstehen von umfangreichen Privatsammlungen (vgl. Villegas 2017, 54) wie denen von Rafael Larco Hoyle (1901-1966) (<https://www.museolarco.org/>) oder Yoshitarō Amano (1889-1982) (<https://www.museoamano.org/>). Auch die Kunsthistorikerin Isabel Rith-Magni verortete den Ausgangspunkt der „Wiederbelebung (vergangener) Traditionen des eigenen Kulturkreises“ (Rith-Magni 1994, 292), in diesem Falle des Andenraums, in den 1950er Jahren. Diese, ebenfalls aus einer Bewusstwerdung der Vergangenheit resultierende künstlerische Entwicklung amerikánischer Künstler*innen fasste Rith-Magni bereits 1994 mit dem Begriff ‚Ancestralismo‘ zusammen. Gemeint ist die Auseinandersetzung von amerikánischen Künstler*innen mit der präkolonialen Vergangenheit des eigenen Herkunftslandes. Bei Künstler*innen wie etwa Cecilia Vicuña (*1948) und Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) waren in den 1960er Jahren hauptsächlich die wachsende theoretische und archäologische Erforschung der historischen Objekte sowie die Suche nach alternativen Ausdrucksmöglichkeiten und der eigenen Identität – im Sinne des ‚Ancestralismo‘ – Auslöser für deren künstlerische Quipus.²



Abb.1: Andrés Pereira Paz, *Conductas y adhesiones: Izcue*, 2017, Handbestickt, vintage Recuay-textile, 165 x 176 cm. Image courtesy of the artist

Für Künstler*innen in den 1970er und 1980er Jahren waren es hingegen meist politische und gesellschaftliche Exil- und Migrationsgeschichten sowie das Umgehen von Zensur, die zur Auseinandersetzung mit Textiltraditionen beitrugen. Ab den 1990er

² Quipus (auf Deutsch „knoten“ sowohl als Verb als auch als Substantiv) sind textile Knotensysteme, deren älteste archäologische Zeugnisse 5000 Jahre alt sind. Sie wurden von indigenen Bevölkerungsgruppen etwa des zentralen Andenraums zu Buchhaltungszwecken sowie als Rechen- und Kommunikationsmedium verwendet. Siehe hierzu zuletzt Ausst. MALI 2020; Medrano 2021.

Jahren rückten vermehrt die Sehnsucht nach Entschleunigung, Umweltbewusstsein, Analogem, Ursprünglichkeit und post- bzw. dekoloniale Strategien ins Zentrum.

Die Kunstwerke haben amerikanische Textilien und Techniken als impulsgebende Inspiration gemein, unterscheiden sich allerdings in ihrer Medialität, ihrer Materialität, ihren inhärenten Aussagen und Thematiken. Die verwendeten Materialien, deren traditionelle Konnotation und die damit vermeintlich verbundene Rückbesinnung auf präkoloniale Textiltechniken ist Reaktion auf die Bewusstwerdung von Geschichte(n) als Teil einer grundlegenden anachronistischen Neuorientierung. Daraus entwickelten sich fortwährende affirmative, aber auch kritische Rezeptionen amerikanischer Textiltechniken.

Ein Palimpsest amerikanischer Kunstgeschichte

Die Bedeutung der kritischen Rezeption von Textiltraditionen und -motiven wird in der Arbeit *Conductas y adhesiones: Izcue* (Abb. 1) des bolivianischen Künstlers Andrés Pereira Paz (*1986) deutlich. In dieser nahm er die peruanische Kunstgeschichte als Ausgangspunkt.

Die 165 x 176 cm große mehrfarbig mit grobem Wollgarn gewebte Decke kaufte Pereira Paz in Lima bei einem Textilverkäufer. Die sich im blassen Orange und kräftigem Pink abwechselnden Ornamente umgeben ein umrahmtes Quadrat, in dessen Mitte sich ein in Schwarz und Rosatönen stilisiertes Mischwesen befindet, das an ein Leitmotiv der von 900-300 v. Chr. existierenden Hochkultur der Chavín erinnert. Diese Gottheit weist vogel-, manchmal schlangen- oder menschenartige Züge auf, die auf den Raubtierkult jener Zeit zurückzuführen sind.

Pereira Paz bestickte das Gewebe mit sieben zusätzlichen Tiermotiven: drei Säugetieren, zwei Vögeln und einer Tarantel. Somit erweiterte er das Gewebe nicht nur um eine weitere Textiltechnik und mehrere Figuren, sondern auch um eine historische Perspektive sowie eine zeitgenössische Dimension. Denn die mit weißem Baumwollgarn gestickten Figuren entstammen einem Schulbuch, das die Peruanerin Elena Izcue (1889-1970) in Zusammenarbeit mit ihrer Schwester Victoria Izcue (1889-?) 1926 in drei Sprachen veröffentlichte, um – so formulierte es Rafael Larco Herrera (1872-1956) in der Einleitung – „nicht das sterben zu lassen, was der Mensch für seine Geschichte zu bewahren

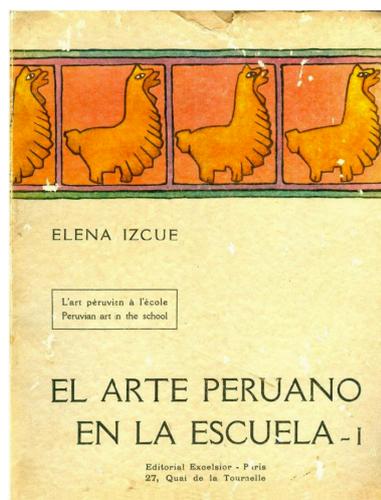


Abb. 2: Titelblatt von Izcue, Elena, *El Arte Peruano En La Escuela - I*, Paris: Editorial Excelsior, 1926. Bildquelle: <https://bit.ly/3dUZ5xi>

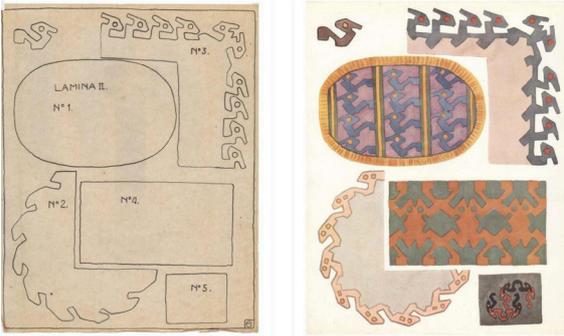


Abb. 3: *Lamina 2*, Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela – II*, Paris: Editorial Excelsior, 1929. Bildquelle: <https://bit.ly/3DUkr8t>

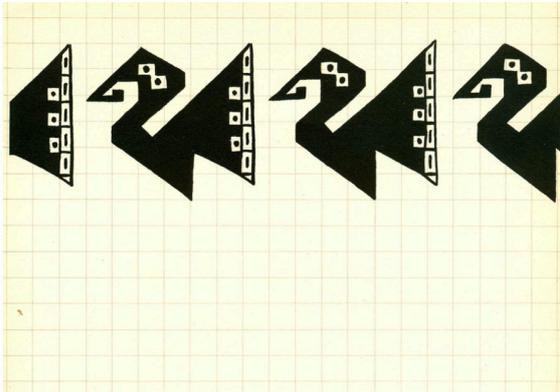


Abb. 4: Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela – I*, Paris: Editorial Excelsior, 1926, 3. Bildquelle: <https://bit.ly/3s2Qjpg>

hat³³ (Izcue 1926, A). Das Buch *El Arte Peruano en la Escuela* (Abb. 2) bildet teilweise aquarellierte Zeichnungen vermeintlich präkolonialer Kunsterzeugnisse und deren stilisierte Ikonografie ab. Detailreich führt Elena Izcue die Leser*innen anhand der jeweiligen Tiermotive in die präkoloniale peruanische Kultur ein, dokumentiert allerdings erst im 1929 veröffentlichten zweiten Band des Buches, die Loslösung des zweidimensionalen Motivs von archäologischen Artefakten wie Keramiken und Textilien (Abb. 3). Mit dem Ziel, diese grundlegenden Elemente präkolonialer Kulturen in die Schulerziehung zu integrieren, verfolgte sie gleichsam die Förderung der nationalen Identität. Sie griff die Symbole peruanischer Kunst auf, wandelte sie in dekorative Elemente um und erstellte so einen intermedial anwendbaren ikonografischen Katalog (vgl. Vargas Pacheco 2011, 172).

Pereira Paz folgt also den *Verhaltensweisen und Normen* Izcues und verwendet das Buch, wie es ursprünglich vorgesehen war, als eine Anleitung, aus der grafische Elemente extrahiert und anderweitig verwendet werden können (vgl. Leykam/Tannert 2019, 56) (Abb. 4). Die daraus herauszulesenden mannigfachen Rezeptionsformen lassen sich etwa als Reproduktion und Aktualisierung von Textiltechniken, aber auch -motiven und Traditionen beschreiben, die in einer Überlagerung resultieren, welche einem Bild-auf-Bild gleicht. Des Weiteren verhält sich das Kunstwerk „intertextil“, was bedeutet, dass das textile Material wie das verstickte Garn und die darin eingeschriebenen sowie zusätzlich eingeflochtenen Informationen und Traditionen in Beziehung zueinander stehen (vgl. Nowel Camino 2022 (im Druck), 195f.).

Pereira Paz' Eingriff beziehungsweise Ergänzung führt zudem die Leerstelle vor Augen, die die Verwendung solcher Motive als dekorative Elemente hervorruft. Dass er ein weißes Garn gebraucht, verweist zusätzlich auf die vermeintlich universelle Weiterverwendung der Motive und deren Loslösung von den ansonsten sehr farbenreich

3 Übersetzung vom Spanischen ins Deutsche von der Autorin

gestalteten Textilien. Dass deren chromatische Gestaltung normalerweise Auskunft über die Herkunft und den gesellschaftlichen Stand ihrer Weber*innen gibt, unterstützt die These, Pereira Paz würde Elena Izcues Motive diesem Narrativ der Textiltradition entziehen. Hinzukommt, dass seine Motivwahl einer rein formalästhetischen und keiner symbolisch aufgeladenen und damit lesbaren Entscheidung entspricht (vgl. Pereira Paz 2020), was wiederum als Seitenhieb auf die Kunstwissenschaft und deren zweidimensional geprägte Lesart zu verstehen ist.

Neben der palimpsestartigen Verwendung der immer wieder überschriebenen (Kunst) Geschichte führt Pereira Paz die amerikánische Ikonografie zurück in ihr ursprüngliches textiles Material, aus dem sie Izcue rund einhundert Jahre zuvor abgezeichnet, extrahiert und losgelöst hatte.

Izcues Vorgehen und seine internationale Rezeption spiegeln einen prägenden Diskurs der 1920er Jahre wider: In diesem interessierten sich amerikánische Intellektuelle sowie generell die Oberschicht für archäologische Ausgrabungen, wobei sie die lebende indigene Kultur ausschlossen und oftmals rassistisch anfeindeten: Im Vorwort von *El Arte Peruano en la Escuela* schrieb etwa der Autor Ventura García Calderón (1886-1959), dass er nur aufgrund der „Zeugnisse der Friedhöfe“ glauben könne, dass die indigene Bevölkerung in der Lage gewesen sei, solche künstlerischen Ausdrucksformen zu schaffen. „Gewöhnt an das Leben in Einsamkeit“ und „aufgrund von Alkohol“ sowie „Jahrhunderten unter Knechtschaft“ sei der „Zustand trauriger Stumpfheit“ (Izcue 1926, II) zu erklären, so Calderón. Aus diesen Äußerungen wird deutlich, dass Calderóns Hoffnung, das reiche Erbe der präkolonialen Bevölkerung zu bewahren, auf den Schulkindern als Verkörperung der neuen Generation lag, und nicht auf der von der Gesellschaft ausgeschlossenen indigenen Bevölkerung.

Ferner enthält das Buch auch Gratulationen internationaler Museumsmitarbeiter*innen aus dem Globalen Norden. Walter Strough, Chefkurator für Anthropologie aus Washington schrieb etwa: „Not only will this work contribute to the resources of the children of Peru, but to those of science in general. Especially in this workaday age is the economic value of these designs of great importance“ (Izcue 1926, B). Auf den Mehrwert des Buches als Denkanstoß für die peruanische Textilindustrie verweist außerdem Char W. Mead, Kurator für Ethnologie aus New York: „In America many of [the] largest textile manufacturers are now using designs inspired by the work of the old Peruvians, and I am glad to learn that this is likely to be the case in Peru“ (Izcue 1926, B). Diese Rezensionen führen vor Augen, dass die westliche Museumswelt, die seit der Kolonialisierung die größten archäologischen Textilsammlungen weltweit besitzt, die Bedeutung und den Reichtum von Izcues Zeichnungen als Buch und so-

mit Vermittlungsarbeit wertschätzte, jedoch den tatsächlichen Artefakten über deren Sammlerwert hinaus kaum Bedeutung beimaß.

Institutionell wird Izcues Buch als wichtige Maßnahme für die Erhaltung der peruanischen Traditionen betrachtet. Die indigene Bevölkerung wird jedoch auch hier nicht in die Debatte integriert. Die abgedruckte Ikonografie ist Teil einer konstruierten und kolonialen Vergangenheit und soll erst durch Künstler*innen dieser Zeit der westlichen ‚Moderne‘ zugehörig gemacht werden. Dieser Mechanismus, der sich aus der Kolonialisierung und der daraus resultierenden Dominanzkultur herleiten lässt, verdeutlicht auch das „geschriebene Wort als Hauptinstrument zur Vermittlung und Verstetigung von Wissen“ (Garbe/Cárdenas/Sempértegui 2018, 20). Alternative Vermittlungs- und Kommunikationsformen wie sie etwa Textilien selbst bieten, wurden vernachlässigt und erst als Papierform valide. Vor diesem Hintergrund verwies Silvia Rivera Cusicanqui darauf, dass die koloniale Schreibsprache vielen die Teilhabe an (Kunst)Geschichtsschreibung verwehrte und statt zur Erkenntnis zu mehr Unverständnis der eigenen Geschichtlichkeit beitrug (vgl. ebd.).

Vor diesem Hintergrund ist Izcues Vorgehen kritisch als Aneignung von Motiven indigener Kulturen einzuordnen. Sie kommerzialisierte die Motive zum Nach- und Ausmalen, ohne indigene Vereinigungen teilhaben zu lassen. Gleichzeitig machte sie auf diese Weise das aus den präkolonialen Motiven ableitbare Wissen einem breiten, internationalen Publikum zugänglich und sorgte so zwar für eine erhöhte Aufmerksamkeit für die historischen Artefakte, untermauerte jedoch durch dieses Vorgehen erneut das Narrativ der geglaubten Überlegenheit des Globalen Nordens gegenüber den laut ihnen in der Vergangenheit verhafteten indigenen Kulturen. Deshalb ist auch hier zu fragen, welche Kultur durch das Buch tatsächlich Wertschätzung erfahren hatte, bleibt es doch eine werthaltende Geste gegenüber der Moderne als westeuropäischem Konstrukt.

Pereira Paz' Rezeption der Izcue-Motive überbrückt den historischen Abstand von fast einhundert Jahren und diskutiert die in den 1920er Jahren übliche Haltung gegenüber indigenen Kunsterzeugnissen und Kulturen im Kontext der Gegenwart neu. Die Motive archäologischer Artefakte lässt Pereira Paz zur Gegenwart werden und verdeutlicht so einerseits ihre anhaltende kommunikative, identitätsstiftende und vernetzende Funktion, andererseits das sich in den letzten dreißig Jahren verändernde Verständnis und Bewusstsein für jene Bildsprachen. Demnach sind künstlerische Verfahren des „Sammelns, der Wiederholung, der Aneignung und des Rückblicks“ (Kernbauer 2015, 11) nicht zwingend bewahrend oder fortschreibend, sondern im Fall der *Conductas y adhesiones: Izcue* erzeugen sie Brüche und äußern Kritik.

Dem spiralförmigen Zeitverständnis der Aymaras folgend, das im Sinne eines kollektiven und dynamischen Gedächtnisses zu verstehen ist, lässt sich Gegenwart als eine „superficie de sintagmas que provienen de diferentes horizontes históricos“ (Rivera Cusicanqui/Salazar Lohman 2019, 185) beschreiben, die in *Conductas y Adhesión: Izcue* visualisiert werden. Pereira Paz macht jene geschichtlichen sowie aktuellen Konflikte und Diskurse sichtbar, er sticht sie – metaphorisch und sinnbildlich – mit weißem Garn in das traditionsreiche, mühsam zu durchstechende Gewebe.

Izcues clusterartige Zusammenführung präkolonialer Designs und ihre vorgenommene Herauslösung der Ikonografie aus den Artefakten führte zu der Annahme einer allgemeinen und kohärenten Kultur, deren Heterogenität einerseits vereinheitlicht wird und andererseits die Existenz eines – in diesem Fall peruanischen Stils – bestätigte (vgl. Majluf/Wuffarden 2008, 22). Pereira Paz reagiert darauf mit traditionellen Textiltechniken und amerikánischer kunsthistorischer Ikonografie. Seine künstlerische Praxis beweist zudem eine fortlaufende Ikonografie amerikánischer Kunstgeschichte, losgelöst von europäisch-westlichen Einflüssen. Deutlich wird hierbei auch, dass er sich weder präkoloniale noch koloniale Motive aneignete, sondern sich mit Elena Izcue als Teil des transkulturellen Modernitätsdiskurses innerhalb der Kunstgeschichte und deren Einfluss auf Subjekte und Objekte auseinandersetzte: *Conductas y adhesiones: Izcue* überwindet zeitliche Distanzen und belebt eine historische Bildsprache. Die Arbeit kann als Rückblende ausgelegt werden, anhand derer aus einem neuen Wissensstand und einem neuen Blickwinkel der Gegenwart heraus die Vergangenheit umgedacht und interpretiert wird. Pereira Paz dokumentiert damit eine lebendige Kunstgeschichte und verdeutlicht die visuelle Kultur als Macht der Interpretation und Entmystifizierung sowie Kontrapunkt zu den schriftlichen, westlich geprägten akademischen Strukturen.

Eine Bar an der Autobahn (after the inca experience)

Das palimpsestartige Sticken hatte Pereira Paz bereits 2016 in seiner Arbeit *Blue Eyes (after the inca experience)* (Abb. 5) angewandt. Dabei handelt es sich um eine amorphe, blauäugige Kreatur mit staksigen Beinen, deren spinnenähnlicher Körper aus einem textilen Gewebe besteht. Die vier höhenverstellbaren Trekkingstöcke in unterschiedlichen Farben, über die eine Decke ihre Falten wirft, erwecken den Eindruck einer dinghaft gemachten Reiseerfahrung. Die Trekkingstöcke als Sinnbild für den Tourismus und das darauf drapierte Textil als Verweis auf die andine Webtradition deuten bereits auf die gegenseitige Abhängigkeit beider Komponenten. Textil und Gehhilfe sind miteinander in Kontakt, tragen einander und geben sich Halt.

Gekauft hatte Pereira Paz die gewebte Decke in Tarabuco, einer Kleinstadt im Andenhochland Boliviens. Berühmt für seine reiche Textiltradition und als Durchreiseort auf dem Weg zum Salar de Uyuni, einem prähistorischen ausgetrockneten See, war Tarabuco bis zu den Reiseeinschränkungen durch die Covid-19-Pandemie ein touristisch hochfrequentiertes Reiseziel. Beliebt ist der Ort auch aufgrund zahlreicher Märkte und Festivitäten, wie etwa dem Carnaval de Tarabuco. Dabei handelt es sich um kulturelle Höhepunkte der Andenregion, die zugleich Teil des Narrativs der vielschichtigen amerikanischen Gegenwart sind.



Abb. 5: Andrés Pereira Paz, *Blue Eyes (after the inca experience)*, 2016, handgestickte blaue Augen-Motive auf einem Tarabuco-Textil, höhenverstellbare Trekkingstöcke. Image courtesy of the artist

Die Bedeutung der Rituale bleibt den Tourist*innen jedoch im Grunde verschlossen. Durch zeitlich begrenzte Aufenthalte kann keine tiefe Aufmerksamkeit einsetzen (vgl. Han 2019, 53f.), ist ein Verweilen und demnach eine Wiederholung, die Verständnis fördert, nicht möglich. Dies führt dazu, dass die Märkte und Karnevalsfeiern durch den touristischen Blick häufig als inszeniert und die Trachten der Menschen als „Verkleidung“ wahrgenommen werden. Etwa schrieben Gerd und Elfriede Möller in ihrem Reiseführer: „Und nach wie vor sind da auch noch die in ihre Trachten gehüllten Indios, [...], die ihre traditionellen Märkte abhalten und ihre exotischen Feste feiern. Der seltsame Rhythmus ihrer Tänze, ihre kuriosen Verkleidungen und die unbeschreibliche Farbenfülle eines solchen Ereignisses lassen jedes Touristenherz höher schlagen“ (Möller 1986, 11). Dabei offenbaren die

aufwändig gefertigten Trachten den Zuschauenden eine facetten- und farbenreiche Ikonografie. Die Farben und Motive zeugen von ästhetischen Gemeinsamkeiten, die auf die Tradition der Textilproduktion (vgl. Adelson/Takami 1978; Meisch 1986; Desrosiers 2012; Cavalcanti-Schiel 2020) der Stadt verweisen.

Neben den touristischen Blicken auf die Region haben auf nationaler Ebene die bolivianischen Eliten seit Jahrzehnten „offiziell einen Multikulturalismus eingeführt, der [...] Indigene als Minderheit versteht“ (Garbe/Cárdenas/Sempértegui 2018, 79f.). Resultat ist eine öffentlichkeitswirksame, bildhafte Ideologie voller Schlagworten, die das Klischee eines ‚Ursprungsvolkes‘ bediente, welches in der Vergangenheit verwurzelt und unselbstständig sei. Dieses Urteil verbindet überdies die Vorstellung einer anhaltenden territorialen Besetzung mit einer Reihe von ethnischen und kulturellen Merkmalen, die nach Rivera Cusicanqui „Szenarien für eine fast theatralische Darstellung des Andersseins bildete“ (Garbe/Cárdenas/Sempértegui 2018, 81). Wei-

ter beschrieb diese Vorgehensweise der ethnischen Selbstdarstellung die Historikerin Rossana Barragán als eine „emblematische Identität“ (Barragán 1992, 35-44), innerhalb derer auch Evo Morales (*1959) zur Repräsentationsfigur avancierte.

Vor diesem Hintergrund besteht das Potenzial von Pereira Paz' Arbeit darin, derartige politische und gesellschaftliche Strukturen offenzulegen: Mit dem Kauf seines Stoffes auf einem der erwähnten Märkte und der künstlerischen Weiterverarbeitung des Gewebes verbindet Pereira Paz eine lokale Tradition mit einem käuflichen Souvenir. Die Zusammenstellung von Textilgewebe und Trekkingstöcken veranschaulicht zudem Gegenerzählungen der kolonialen Erfahrungen und ermöglicht eine Neuschreibung der Geschichte und eine Neuausrichtung der Wissensproduktion der Gegenwart.

Tarabuco-Textilien sind neben ihrer Farbvielfalt und ihren geometrischen Formen vor allem für ihre reiche Figuration bekannt, die im Laufe der Jahrhunderte immer wieder neue Motive aufgriff. Waren präkoloniale Gewebe etwa häufig mit Füchsen und Kondoren versehen, weisen koloniale Textilien domestizierte Tiere wie Kühe, Schweine und Pferde auf (vgl. Espejo Ayca in Rattunde 2020).

Pereira Paz visualisiert in seinen Arbeiten touristische Dynamiken sowie deren Einfluss und den Effekt auf den Ort und die zum Souvenir und Mitbringsel avancierenden Textilien. Die im Werktitel genannten und auf das Gewebe gestickten blauen Augen verweisen zudem auf das veränderte Narrativ des Ortes als Teil des Inca-Trails, als Trekkingreiseziel und Durchreiseort. Im Zuge dieser Umwandlung in den 2000er Jahren veränderten sich auch das Stadtbild und die Infrastruktur. Durch eine Vielzahl an neu eröffneten Restaurants und Hotels passte sich die Region den Bedürfnissen der Tourist*innen an. Im Zuge dessen eröffnete auch eine Bar namens „Ojos Azules“, die die neu ankommenden Tourist*innen bereits von der Autobahn aus willkommen hieß. Paz stickt diese Anekdote in das tarabucanische Gewebe, denn blaue Augen sind jetzt Teil der Stadtgeschichte. Die blauen Augen bilden hierbei eine anekdotenhafte Dokumentation Tarabucos, eine Art Momentaufnahme seiner subjektiven Wahrnehmung und seines Verständnisses blauer Augen als „Willkommensgruß“ und nicht als ein historisch problematisiertes phänotypisches Merkmal.

In Anlehnung an die Textilforschung und deren Versuch historische Motive, Farben und Techniken semiotisch zu entschlüsseln, reiht sich Pereira Paz' Textil in die archäologischen Funde ein: Er ging vom Verständnis des Textils als zu lesendem Text aus, dessen Inhalt – würde man es in zukünftigen Zeiten ausgraben – auf die Austauschprozesse und Allgegenwärtigkeit des Tourismus zu Beginn des 21. Jahrhunderts verweisen würde. Die Tourist*innen werden hier selbst zum phänotypischen Ornament.

Die historischen sowie zeitgenössischen Textilien von Tarabuco sind Teil einer gesellschaftlichen Kontinuität und eine spezifische Kartografie des sozialen Gedächtnisses (vgl. Cavalcanti-Schiel 2015, 84-104), das in einer bestimmten geordneten Wahrnehmung des Raumes verankert ist. Jenes Raumverständnis ist auch im Quechua und Aymara zu finden, das die Begriffe Erde, Welt, Zeit, Zeitalter, Umwelt, Umfeld, Boden und Kleidung in einer Wortwurzel – ‚Pacha‘ – vereint. Daraus lässt sich ein Verständnis von Textilien ableiten, das Raum gebend ist und die Umwelt formen kann. Es ist das Textil in Pereira Paz' Arbeit, das die Trekkingstöcke am Umfallen hindert, ihnen Halt gibt und ihren Raum bestimmt. Das Textil steht hierbei für die indigenen Kulturtraditionen und deren Anzugskraft und Bedeutung für Reisende, aber ebenso für Gesten, Lebensräume und (Zeit-)Ressourcen.

Der in Klammern gesetzte Teil des Werktitels – (*after the inca experience*) – spiegelt sich hingegen in den Trekkingstöcken wider und verweist so auf die disneyartige Gentrifizierung des Inca-Trails und die damit verbundenen beworbenen Erfahrungen. Die Trekkingstöcke stehen dabei als funktionales Sinnbild für den Tourismus: So wie die Trekkingstöcke das Textil im Kunstwerk stützen, unterstützen Tourist*innen die indigene Bevölkerung wirtschaftlich.

Die Trekkingstöcke sind aber auch das sinnbildliche „after“ der Reise und ein Überbleibsel im doppelten Sinn. Denn aus materialästhetischer Perspektive kann davon ausgegangen werden, dass die aus Aluminium und Kunststoff hergestellten Trekkingstöcke das sensible Textil überdauern. Objektgeschichtlich sind es die Textilien, deren Geschichte weiter zurück reicht. Daraus ergibt sich eine Gegenbewegung von Zeitlichkeiten, deren Knotenpunkt das Kunstwerk bildet.

Die Beziehung zwischen Textil und Trekkingstöcken, beide normalerweise vom Körper getragen, den Körper tragend, von Händen geformt und von Händen geführt, bietet Schnittstellen zwischen Globalem und Lokalem, den Qualitäten von hart und weich sowie Konzepten von Erde und Raum. Pereira Paz kombiniert in seiner Arbeit die touristische Erfahrung als Kritik, Vorschlag und Perspektivwechsel. Sein staksiges Mischwesen zeigt emblematisch die Wechselbeziehung und die gegenseitigen Abhängigkeiten indigener Kulturen und Tourismus. Das zunächst wie ein Widerspruch erscheinende Vorgehen Pereira Paz' eurozentrische und indigene Denkweisen und Praktiken zu verschränken, verdeutlicht die Symbiose beider.

„No es tan pasado, como pensamos“

Eine Möglichkeit wie die Tarabuceñ@s, aber auch andere indigene Bevölkerungsgruppen auf die Globalisierung und den Massentourismus reagierten, ist die Herstellung

neuer Objekte, die Einbeziehung neuer Farben und die Kreation neuer Motive, die explizit für den Verkauf an Tourist*innen hergestellt werden (vgl. Zorn 2004, 109f.). Weigerten sich die Tarabuceñ@s noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Webarbeiten an Außenstehende zu verkaufen (vgl. Cavalcanti-Schiel 2020, 346), ging mit der durch den Tourismus hervorgerufenen Veränderung von Infrastruktur und Wirtschaft auch die Kommerzialisierung der Textilien einher.

Die Kombination aus traditionellen Textilien und deren Herstellungsverfahren mit von aktuellen Moden beeinflussten Komponenten wie neonfarbige Garne oder Handhüllen verdeutlichen jene Entwicklung: Waren vor dem Tourismus die Textilien ausschließlich für die Verwendung in Ritualen oder familiären Kontexten vorgesehen, werden sie nun als Souvenir zur Einnahmequelle.

In Tarabuco führte die Kommodifizierung von Kulturgütern jedoch nicht zu einer Zerstörung lokaler Traditionen und Kulturen, sondern zu einer beschleunigten Veränderung der verwendeten Materialien und Motive. Denn die wachsende Kommerzialisierung von Traditionen, die vormals fast ausschließlich für den persönlichen Gebrauch gedacht waren, erzeugten enorme strukturelle Veränderungen in der Gesellschaft indigener Bevölkerungen. Das bedeutet allerdings nicht, dass es bei der Herstellung jener Textilkunst ausschließlich um die Erhaltung präkolonialer Traditionen geht. Viel eher ist das Gegenteil der Fall: Die Textilproduktion ist ein fester Bestandteil sowie Spiegel der Gegenwart; gleich Mode reflektieren die Textilien Umwelteinflüsse ökologischer und gesellschaftlicher Art.

Die Gründe, im 21. Jahrhundert zu weben, sind vielfältig und reichen vom wirtschaftlichen Faktor als Einnahmequelle bis zur Herstellung von Grundmaterialien und Alltagsgegenständen, ohne dafür Geld auszugeben oder die Umwelt zu belasten. Ebenso sind ihre bis heute kommunikativen, rituellen, spirituellen und symbolischen Funktionen Anlass für ihre Herstellung. Dabei geht es nicht um die in der Kunstgeschichte verankerte Frage nach der Unterscheidung zwischen Kunst oder Handwerk, sondern um das Verständnis der Textilproduktion als einer autonomen Ästhetik und sozialen Identität, und demnach auch um Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse.

Neue synthetische Materialien und maschinell gesponnene Wolle erlauben es den Webenden, weniger Zeit in die zum Verkauf gedachten Textilien zu investieren. Bereits in den 1990er Jahren verwebten junge Weber*innen leuchtende synthetische Farben oder fabrikgesponnene Garne, die ihnen neue Farbpaletten und -kombinationen ermöglichten (vgl. Zorn 2004, 82ff.). Auch entwickelte sich durch die kulturellen Austauschprozesse eine neue Bildsprache, in der ebenso popkulturelle Motive

Eingang fanden. Junge Generationen von Weber*innen führen zu einer immer wieder aktualisierten Ästhetik, die neue intellektuelle und technische Herausforderungen birgt.

Der Kunstmarkt, die Modeindustrie sowie der Ethnotourismus hingegen verlangten nach traditionellen, vermeintlich authentischen Geweben aus natürlichen Materialien sowie präkolonialen Motiven und offenbarten so einmal mehr Stereotype und Vorurteile. Statt die Textilien als seit Jahrtausenden praktizierte Tradition und gleichsam gegenwärtiges und damit sich veränderndes Ausdrucksmittel anzuerkennen, bleibt die Vorstellung oft bei Vergangenheitsbezügen haften. Fälschlicherweise entstand so der Anschein einer vergangenen, erst nach der Kolonialisierung durch die weiße Elite wiederbelebte Praxis.

Blue Eyes (after the inca experience) führt vor Augen, dass etwa Textiltechniken, Bildsprache und Farbwahl nicht so weit zurückliegen, wie es den Anschein haben mag. Die andine Textiltradition ist deshalb weder als starr zu bezeichnen noch Diskursen der Hybridität einzuordnen. Der im Zuge der transkulturellen Methodik der Kunstgeschichte mehrfach verwendete Begriff der Hybridität nach García Canclini (2008) oder Homi K. Bhaba (2000) entstammt der Biologie, in der er eine Fusionierung zweier unterschiedlicher Komponenten meint. Passender und präziser in seiner Beschreibung ist für diesen Kontext Rivera Cusicanquis Einführung des Begriffs ‚Ch’ixi‘. Dieses neue aus dem Aymara stammende Konzept umfasst die Koexistenz von heterogenen Elementen, die sich nicht vermischen. Ch’ixi formuliert demnach das Zusammenleben kultureller Unterschiede: „coexisten en paralelo múltiples diferencias culturales, que no se funden sino que antagonizan o se complementan“ (Cusicanqui 2010, 7). Daran anschließend stehen Pereira Paz’ Trekkingstöcke und sein verwendetes Gewebe im Sinne des Ch’ixi-Konzepts in Verbindung: Ihre Zusammenstellung macht sinnbildlich die Gleichzeitigkeit einer sowohl langlebigen Tradition als auch kurzweiligen Erfahrung deutlich. Außerdem verweist sie auf die Abhängigkeit und daher Koexistenz kultureller Gegebenheiten, ohne dass diese sich gegenseitig auflösen.

Pereira Paz beschäftigt sich daher nicht mit präkolonialen Traditionen, sondern mit der amerikanischen Kunstgeschichte und deren Verhältnis zu aktuellen Themen und



Abb. 6: Andrés Pereira Paz, *Tour*, 2015, Video, 13:22 Minuten, Abbildungen: Zusammenschnitte aus dem Videospiel „Inca“ (1992); Audio: Collage aus Reiseberichten von Blogger*innen. Bildquelle: <https://bit.ly/3dT29Kb> (zuletzt abgerufen am 10.3.21), Image Courtesy the artist

Diskursen. Die oft kategorial gedachte Zeitlichkeit des Präkolonialen ist nicht abgeschlossen – auch weiterhin werden Menschen Textilien weben, deren Ursprung auf präkoloniale Kulturgüter zurückzuführen ist. Nur die Gründe und Voraussetzungen haben sich geändert und werden sich weiter verändern.

Der Sinngehalt des Kunstwerks kann mit dem Konzept des Ch'ixi verdeutlicht werden: die Möglichkeit, die widersprüchliche und unaufhörliche Kombination mehrerer Einflüsse zu denken, ohne diese dabei aufzulösen. In seiner Textilkunst macht Pereira Paz zum einen die Existenz lokaler und nationaler Stile sichtbar, zum anderen erzielt er eine Neukontextualisierung anhand derer er Stereotypen aufzeigt.

Auch wenn Pereira Paz sich in *Blue Eyes (after the inca experience)* konkret mit Tarabuco auseinandersetzt und seine Aussagen damit verknüpfte, eröffnet er gleichsam Interpretationsräume und Anschlussmöglichkeiten für weitere Regionen der Américas, die ebenfalls über eine reiche Textiltradition verfügen. Das Material und die Rezeption der Textiltechniken ermöglicht es dem Künstler zudem, wie auch bei *Conductas y adhesiones: Izcue*, Ereignisse auf Geschichte(n) zu sticken, sie wortwörtlich zu durchdringen und somit untrennbar miteinander zu verbinden. Demnach ließe sich in der Kunst eine Kontinuität wiederfinden, in der Historizität – mit ihren spezifischen Systemen der Homogenisierung der Zeit und der inhärenten Veränderung – lediglich eine bestimmte Anordnung von Dingen beschreibt, die kulturelle Unterschiede aufweisen (vgl. Cavalcanti-Schiel 2015). Jene zeitlichen Verknüpfungen und Überlagerungen lassen sich auch in seiner Videoarbeit *Tour* (2015) (<https://www.youtube.com/watch?v=Nx1OPEwJHzQ>) (Abb. 6) wiederfinden, welche die Subjektivität von Reiseerfahrungen deutlich macht und diese nicht als bloße Beschreibung von Tatsachen akzeptiert. Gleich dem Intro eines Computerspiels der 1990er Jahre erzeugt ein verpixelter, animierter, orange-gelber Sonnenuntergang die Atmosphäre der Videoarbeit. Vor dem Hintergrund der Handlung des Computerspiels *Inca* aus dem Jahr 1992 setzt Pereira Paz in seiner Arbeit die Kolonisatoren mit den Konsequenzen des Massentourismus in den letzten Jahrzehnten gleich, die aufgrund der Verlockung auf den sogenannten Inka-Pfaden zu wandeln entstehen; angetrieben nicht mehr durch „Goldgier“, sondern auf der Suche nach zeitgemäßen Abenteuern. Seine *Tour* führt 13 Minuten und 22 Sekunden lang durch fragmentarische Szenen eines bizarren Sci-Fi-Abenteuers. Aus dem Off zitieren Computerstimmen in der für sie typischen Monotonie aus Reiseerfahrungen in Cuzco, Lima und La Paz, die von Blogger*innen öffentlich gepostet wurden: lange Busfahrten und Wartezeiten, dünne Höhenluft und überfüllte Sehenswürdigkeiten. Die unterschiedlichen Erfahrungswerte des Tourismus werden in *Tour* multiperspektivisch dargestellt, zugleich vom Künstler gefiltert und vom Individuum losgelöst, also universell inszeniert.

Immer wieder geht Pereira Paz in seinen Werken kritisch auf die Vorstellung der utopisch aufgeladenen ‚Abenteuerwelten‘ ein und kehrt den oft zitierten ‚tourist gaze‘ (Urry 2011) um, indem er die Perspektive der Bereisten einbezieht und die Auswirkungen sowie den Einfluss des Tourismus thematisiert. Dieses Vorgehen findet sich besonders in seinen hier besprochenen künstlerischen Textilarbeiten wieder. In diesen hinterfragt er die weit verbreitete Annahme einer allgemeinen und kohärenten gesamtamerikanischen Kultur, die trotz ihrer Heterogenität aus westlicher Perspektive lange Zeit vereinheitlicht wurde.

Demnach geht es weniger um ethnische Gruppen, Regierungsformen oder politische Autoritäten, sondern mehr um die Auslotung neuer Möglichkeiten der Bedeutung. Pereira Paz‘ besprochene Werke erlauben es über die Andenregion als Reiseziel als eine Art ethnografisch-touristischer Erfindung zu sprechen, ohne dabei jedoch ausschließlich den tatsächlichen Ort zu meinen.

Das Bewusstsein dieser Pluralität wiederum ermöglicht neue Perspektiven, die auch ohne historische Kontextualisierung funktionieren und aus wissenschaftlicher Sicht eine neue Betrachtung amerikanischer Kunstgeschichte ermöglichen, ohne dabei von der europäischen abhängig zu sein.

Literatur

- Adelson, Laurie und Bruce Takami. *Weaving Traditions of Highland Bolivia*, Ausst.-Kat. Los Angeles: Craft and Folk Art Museum, 1978.
- Augsbach, Gabriele. *Tourismus und Nachhaltigkeit. Die Zukunftsfähigkeit des Tourismus im 21. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer, 2020.
- Urry, John. *The Tourist Gaze*. Los Angeles: SAGE, 2011.
- Barragán, Rossana. „Entre polleras, lliqllas y ñañacas¹. Los mestizos y la emergencia de la tercera república.” In *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes: II congreso internacional de etnohistoria*, hrsg. v. Silvia Arze [u.a.], 85-127. Lima: Institut français d'études andines, 1992: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2274> (zuletzt abgerufen am 8.3.21).
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2000.
- Cavalcanti-Schiel, Ricardo. „Un fundamento de la textualidad textil: los colores Tarabuco.” In *Jornadas de Textiles PreColombinos VIII*, hrsg. v. Lena Bjerregaard und Ann Peters. Lincoln, NE: Zea Books, 2020: <https://digitalcommons.unl.edu/pctviii/23> (zuletzt abgerufen am 8.3.2021).
- . „Relativizando la historicidad. Memoria social, cosmología y tiempo en los Andes.” *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia* 20, 2 (2015): 84-104.
- Cusicanqui, Silvia Rivera. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
- Debray, Cécile, Rémi Labrusse und Maria Stavrinaki, Hrsg. *Préhistoire. Une énigme moderne*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2019.
- Desrosiers, Sophie. „Can we Study Textiles from Other Cultures without Ethnocentrism? The Andes as a Case Study.” In *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings, Textile Society of America Symposium Proceedings* (2012): <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/674>.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press, [1983] 2014.

Freyer, Walter. *Tourismus. Einführung in die Fremdenverkehrsökonomie*. Berlin: De Gruyter, 2015.

Garbe, Sebastian, María Cárdenas und Andrea Sempértegui, Hrsg. Silvia Rivera Cusicanqui: *Ch'ixinakax utxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung*. Münster: Unrast, 2018.

García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Han, Byung-Chul. *Vom Verschwinden der Rituale: Eine Topologie der Gegenwart*. Berlin: Ullstein, 2019.

Izcue, Elena. *El Arte Peruano En La Escuela – 1*, Paris: Editorial Excelsior, 1926: <https://bit.ly/3n4JGiO> (zuletzt abgerufen am 8.3.21).

Karentzos, Alexandra und Alma-Elisa Kittner. „Einführung: Holiday in Art – Kunst und Tourismus.“ In *Topologien des Reisens. Tourismus - Imagination – Migration*, hrsg. v. Alexandra Karentzos und Julia Reuter, 55-59. Trier: Universitätsbibliothek Trier, 2010.

Kernbauer, Eva. *Kunstgeschichtlichkeit. Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*. München/Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

Khipus. Nuestra historia en nudos, Ausst. MALI, Lima 2020: <https://mali.pe/portfolio-item/khipus/#1604545111765-a2e327d9-be1b> (zuletzt abgerufen am 8.3.21).

Leykam, Daniela und Christoph Tannert, Hrsg. *Andrés Pereira Paz. Radio Carabuco*. Dortmund: Verlag Kettler, 2019.

Lippard, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: The New Press, 1983.

Lohman, Huáscar Salazar. „Sobre la comunidad de afinidad y otras reflexiones para hacernos y pensarnos en un mundo otro Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui.“ *Producir lo común. Entramados comunitarios y luchas por la vida. El Apantle. Revista de Estudios Comunitarios* (2019): 183-202.

- Lugones, Maria. „Auf dem Weg zu einem dekolonialen Feminismus.“ *Polylog. Interkulturelle und dekoloniale Perspektive auf feministisches Denken* 43 (2020): 55-76.
- Lund, Jacob. *The Contemporary Condition: Introductory Thoughts on Contemporaneity & Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press, 2019.
- Majluf, Natalia und Luis Eduardo Wuffarden. *Elena Izcue: Lima-Paris, Anées 30*. Paris: Flammarion, 2008.
- Medrano, Manuel. „Khipu Transcription Typologies: A Corpus-Based Study of the Textos Andinos.“ *Ethnohistory* 68, 2 (2021): 311-411.
- Meisch, Lynn Ann. „Weaving styles in Tarabuco, Bolivia.“ In *The Junius Bird Conference on Andean Textiles*, hrsg. v. Ann Pollard Rowe, 243-274. Washington, DC: The Textile Museum, 1986.
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo. *Cusco. Reporte Regional de Turismo* (Juni 2020): <https://www.gob.pe/institucion/mincetur/colecciones/1669-reportes-de-turismo-reportes-regionales-de-turismo-2020> (zuletzt abgerufen am 8.3.21)
- Möller, Gerd und Elfriede Möller. *Peru: Kunst- und Kulturgeschichte, Sehenswürdigkeiten, Strecken- und Ortsbeschreibungen*. Pforzheim: Goldstadtverlag, 1986.
- Nagel, Alexander und Christopher S. Wood. *Anachronic Renaissance*. New York: Zone Books, 2010.
- Nowel Camino, Franciska. „Taktile und intertextile Erfahrungen. Cecilia Vicuñas Performace Living Quipu (2018).“ In *Berührung: Taktiles in Kunst und Theorie*, hrsg. v. Carolin Meister und Kristin Marek, 181-197. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2022 (im Druck).
- Quijano, Aníbal. *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima: Ediciones Sociedad y Política, 1988.
- . *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*. Berlin: Turia+Kant, 2019.

Rattunde, Naomi. „Wissenschaft der Frauen. Interview mit Elvira Espejo Ayca über Textilproduktion in den Anden.“ *ila. Das Lateinamerika-Magazin* 438: Textilien (September 2020): 9–12: <https://www.ila-web.de/ausgaben/438>.

Rith-Magni, Isabel. *Ancestralismo. Kulturelle Identitätssuche in der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts*. München: Eberhard, 1994.

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las fudones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Vargas Pacheco, Christina. „Una Visión Del Perú a Través Del Arte Decorativo: El Arte Peruano En La Escuela de Elena Izcue.“ *Mercurio Peruano* 524 (2011): 151-173.

Villegas, Fernando. „La Importancia Del Arte y Del Diseño Del Peru Antiguo En El Imaginario de Los Artistas Peruanos Del Siglo XX: Las Propuestas Artísticas de Elena Izcue y José Sabogal.“ In *Investigaciones En Arte y Diseño*, hrsg. v. Mihaela Radulescu de Barrio de Mendoza, Melissa Tamani Becerra und Gabriela Purizaga Tordoya., 33-57. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017.

Vaudry, Élodie. *Les Arts Précolombiens: Transferts et Métamorphoses de L'Amérique Latine à la France, 1875-1945*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2019.

Zorn, Elayne. *Weaving a Future. Tourism, Cloth & Culture on an Andean Island*. Iowa: University of Iowa Press, 2004.

