

Miradas

Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der Iberischen Halbinsel
Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 06 (2022)

Themenheft: Körper/Moden in den Américas 2

Número monográfico: Cuerpos/Modas en las Américas 2

eISSN: 2363-8087

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

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

Hosted by: Universitätsbibliothek Heidelberg

Koyoltzintli Miranda Rivadeneira: Tryptich of White Clay Woman

DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.85789

Lizenz/Licencia: CC BY NC ND

Autor*in/Autorx: Jennifer Wright, Studentin, Mode & Ästhetik, Technische
Universität Darmstadt

Mail/Correo: wright@mode.tu-darmstadt.de

Zitiervorschlag/Sugerencia de citación:

Wright, Jennifer. „Koyoltzintli Miranda Rivadeneira: Tryptich of White Clay Woman.“ 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): 244–251, DOI: doi.org/10.11588/mira.2022.2.85789



Koyoltzintli Miranda Rivadeneira –
Tryptich of White Clay Woman

Aus der Serie *MEDA*, 2018-2019, digitale Fotografie, mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

M*EDA* wird in zahlreichen indigenen Überlieferungen die mythische erste Frau genannt, die vom Himmel fiel, auch Schlammfrau oder Spinnenfrau. In den Geschichten und den Erzählungen um *MEDA* wird das ursprüngliche Land in ihren Körper eingebettet, um Erinnerungen zu bewahren. Frauenkörper und Erde verschmelzen so in eins. Dieser symbiotische Akt ist Sujet der Fotografien Koyoltzintli Miranda Rivadeneiras. In der Serie *MEDA* (2018-2019), die aus Fotografie, Malerei und Siebdruck besteht, thematisiert Rivadeneira die Verbundenheit und die Urbeziehung des nackten, indigenen (weiblichen) Körpers, der sich symbiotisch in die Landschaft einzufügen scheint, mit der Natur.

Koyoltzintli Miranda Rivadeneira arbeitet interdisziplinär und in verschiedenen Medien und Techniken. Die Künstlerin, die an der Küste Ecuadors und in den Anden aufwuchs, lebt und arbeitet gegenwärtig in New York. Rivadeneira konzentriert sich seit 2006 auf die Geschichten verschiedener indigener Communities; um ihre fotografischen Projekte zu verwirklichen, arbeitete sie bereits mit den Mam, einer indigenen Gemeinschaft an der südlichen mexikanischen Grenze, und anderen indigenen Gruppen zusammen.

Die nackten Frauen, die sie hier fotografisch inszeniert, stehen in engem Hautkontakt zu Felsen, steinigen, trockenen Böden und Bäumen und

De la serie *MEDA*, 2018-2019, Fotografía digital, cortesía de la artista.

En numerosas tradiciones indígenas la primera mujer mítica es llamada *MEDA*, quien cayó del cielo, también llamada mujer de barro o mujer araña. En las historias y narraciones sobre *MEDA*, la tierra original fue engastada en su cuerpo para preservar los recuerdos. El cuerpo de la mujer y la tierra se funden en uno, acto simbiótico que es el tema de las fotografías de Koyoltzintli Miranda Rivadeneira. En la serie *MEDA* (2018-2019) consistente de fotografía, pintura y serigrafía, la autora tematiza la conexión y la relación ancestral del cuerpo desnudo, indígena (femenino), que parece insertarse simbióticamente en el paisaje, con la naturaleza.

Koyoltzintli Miranda Rivadeneira trabaja de manera interdisciplinaria, con diversos medios y técnicas. La artista, quien creció en la costa de Ecuador y los Andes, actualmente radica y trabaja en Nueva York. Rivadeneira se ha centrado en las historias de varias comunidades indígenas desde el 2006, para realizar sus proyectos fotográficos trabajó con la etnia maya Mam, una comunidad indígena en la frontera sur de México, y con otros grupos indígenas.

Las mujeres desnudas que aquí pone en la escena fotográfica, se encuentran en estrecho contacto de la piel con las rocas, el suelo pedregoso y seco así como los árboles, y frecuentemente actúan como una prolongación orgánica de lo

wirken oftmals wie eine organische Verlängerung dessen, was sie berühren. Eine junge Frau mit schwarzen, schulterlangen Locken – ein Selbstporträt der Künstlerin – steht nackt auf einem Felsen und reibt ihren Körper mit weißem Lehm ein, der durch die heißen Temperaturen der als Taos, New Mexico betitelten Umgebung an ihrer Haut antrocknet. Sie steht in einer Vertiefung in einem kargen, dunklen Felsenmeer und stellt das Hauptmotiv, in jedem der drei Schwarz/Weiß-Aufnahmen dar. Die Fotografien fungieren selbst als Bildwerke, dokumentieren aber auch die Performance, die zu ihrer Entstehung ausgeführt wurde. Den nackten Körper sehen Betrachter*innen im ersten Teil der Performance zu ihnen gedreht, jedoch den Blick der Frau abgewandt, während sie den linken Arm hebt, um mit der rechten Hand den Lehm auf ihrer linken Körperhälfte zu verteilen. Dabei verdeckt der rechte Arm ihre Brüste, nicht jedoch ihren Intimbereich. Im zweiten Teil des Triptychons sieht man sie im Profil, beide Arme über der Brust verschränkt. Gesichtszüge sind hier zu erahnen, es handelt sich um eine junge Frau, die ohne Blickkontakt in die Ferne schaut. Das Felsenmeer, in dem sie steht, wirkt im Gegensatz zur ersten Fotografie gespiegelt und etwas heller. Im letzten Teil des Triptychons hebt die Frau den linken Arm, um sich mit der rechten Hand den Lehm auf ihrer linken Körperhälfte zu verteilen. Den Kopf leicht gesenkt und zu den Betrachter*innen geneigt, erkennt man ihr Gesicht. Die Augen und der Mund sind geschlossen. Die Felsen

que tocan. Una joven de cabello negro y rizado hasta los hombros –un autorretrato de la artista– se yergue desnuda sobre una roca, frotándose el cuerpo con arcilla blanca, la cual se seca en su piel por las altas temperaturas del entorno identificado como Taos, Nuevo Mexico. Ella está de pie en una quebrada de un mar oscuro y árido de rocas, y representa el motivo principal en cada una de las tres fotografías en blanco y negro. Las fotografías en sí mismas funcionan como imágenes, pero también documentan el performance que se llevó a cabo cuando fueron creadas. En la primera parte del performance, los/as espectadores/as ven el cuerpo desnudo volteado hacia ellos, pero la mirada de la mujer desviada, mientras levanta su brazo izquierdo para usar su mano derecha, para extender la arcilla en su mitad izquierda del cuerpo. El brazo derecho cubre sus senos, pero no su parte íntima. En la segunda parte del tríptico se le puede ver de perfil, con ambos brazos cruzados sobre el pecho. Se puede adivinar los rasgos faciales, se trata de una mujer joven, que mira a la lejanía sin contacto visual. En contraste con la primera fotografía, el mar de rocas en el que se encuentra aparece reflejado, siendo un poco más brillante. En la última parte del tríptico, la mujer levanta el brazo izquierdo para utilizar su mano derecha, para extender la arcilla en la mitad izquierda de su cuerpo. Con su cabeza ligeramente baja e inclinada hacia los/as espectadores/as, se puede reconocer su rostro. Los ojos y la boca están cerrados. Las rocas aparecen más oscuras y fotografiadas desde una perspectiva diferente.

wirken dunkler und wiederum aus einer anderen Perspektive fotografiert.

Das Motiv des Felsenmeers – seit Caspar David Friedrichs *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) Thema romantischer Naturanschauung und geistiger Introspektion – bildet in der ersten und dritten Fotografie in der Mitte die Horizontlinie, die die Bildaufteilung harmonisch und ruhig wirken lässt. Der helle Himmel kontrastiert mit dem dunklen Felsenmeer, was wiederum einen starken Kontrast der Frau zu ihrer Umgebung zulässt. Im zweiten Teil des Triptychons hingegen verschiebt sich der Horizont nach oben und nimmt zweidrittel des Bildes ein; dieses wirkt schwerer und unruhiger. Durch diese Verschiebung verschmelzen die weiblichen, weichen Konturen der Frau noch mehr mit den helleren, kantigen Felsen in ihrer Umgebung. Die intimen Szenen spielen mit den Kontrasten aus Licht und Dunkelheit, Wärme und Kälte und ebenso Verletzlichkeit und Stärke des weiblichen Körpers sowie der Natur.

Rivadeneiras Fotografien der nackten, indigenen Frau stehen in einer Tradition von Venus-Darstellungen. Der nackten Frau in der natürlichen Landschaft kommt dabei oftmals eine erotische Konnotation durch den patriarchalen Blick des männlich konzipierten Betrachters zu. Bei solchen allegorischen Imaginationen von Frauenkörpern, die stellvertretend für einen Gemeinschaftskörper stehen, werden weibliche Körper als ‚natürlich‘ imaginiert und somit objektifiziert, was die Basis für kulturelle Zuschreibungen und Weiblichkeitsentwürfe schafft.

El motivo del mar de rocas –desde *El vagabundo sobre el mar de niebla* de Caspar David Friedrich (1818) es tema de una visión romántica de la naturaleza y de la introspección intelectual–, forma en la primera y tercera fotografía la línea del horizonte en medio de la composición, lo que hace que la división de imágenes parezca armoniosa y tranquila. El cielo brillante contrasta con el mar oscuro de rocas, lo que a su vez permite un fuerte contraste entre la mujer y su entorno. Sin embargo, en la segunda parte del tríptico el horizonte se desplaza hacia arriba y ocupa dos tercios de la imagen, dando una apariencia más pesada e inquieta. Como resultado de este cambio, los contornos suaves y femeninos de la mujer se fusionan aún más con las rocas angulares más claras de su entorno. Las escenas íntimas juegan con los contrastes de luz y oscuridad, calidez y frío, así como con la vulnerabilidad y la fuerza del cuerpo femenino y la naturaleza.

Las fotografías de Rivadeneira de la mujer indígena desnuda siguen la tradición de representar a Venus. La mujer desnuda en el paisaje natural a menudo posee una connotación erótica debido a la mirada patriarcal del observador masculino. En tales imaginaciones alegóricas de cuerpos femeninos, que representan un cuerpo comunitario, los cuerpos de mujeres se imaginan como “naturales” y, por lo tanto, se objetualizan, lo que crea la base para atribuciones culturales y conceptos de feminidad.

Otra forma de objetualización del cuerpo

Eine andere Form der Objektifizierung des indigenen Körpers fand in der ethnografischen Fotografie des 19. Jahrhunderts statt. Im Kontext der vermeintlich ‚wissenschaftlichen‘ Legitimation der Kolonialpolitik diente die Fotografie als imperiales Werkzeug, das ‚das Fremde‘ definierte und damit der Identitätsbildung westlicher Kulturen diente, bei der indigene Frauen u.a. als Objekte der sexuellen Begierde wahrgenommen und mystifiziert wurden. Der passive Status beider Traditionen zur Darstellung sowohl des weiblichen als auch des ‚fremden‘ Körpers wird von Rivadeneira gebrochen, indem sie selbst als Künstlerin die weibliche Perspektive einnimmt und die Frau in ihrer Performance zur Akteurin wird und selbst entscheidet, wie sie sich vor der Kamera inszeniert. Die Verteilung von Agency in den Blickverhältnissen wird so neu verhandelt.

Mit der fotografisch-narrativen Dokumentation des Akts des Meda-Werdens verweist die Künstlerin auch auf die imperialen Konflikte um indigenen Landbesitz. In Folge der Annektierung und Zerstörung von Land in Amerika durch Kolonisierung und die Entstehung bzw. Zuweisung von Reservaten, die zumindest anfänglich Gefangenenlager darstellten, waren indigene Kulturen gezwungen ihre territorien und damit einen wichtigen Teil ihrer Identitäten, die eng mit dem Land verknüpft sind, aufzugeben. Die Referenz auf die Aktionen der Land Art seit den 1960er Jahren erfährt so eine politische und kritische Dimension und verknüpft sie mit aktivistischen Anliegen wie der

indígena tuvo lugar en la fotografía etnográfica del siglo XIX. En el contexto de la supuesta legitimación ‘científica’ de la política colonial, la fotografía sirvió como una herramienta imperial que definió ‘lo extraño’ y así sirvió para formar la identidad de las culturas occidentales, en las que las mujeres indígenas eran percibidas y mistificadas como objetos de deseo sexual, entre otras cosas. El estatus pasivo de ambas tradiciones para la representación tanto de la mujer como del cuerpo ‘extraño’ es desmontado por Rivadeneira, adoptando la perspectiva femenina como artista y decidiendo por sí misma cómo se presenta frente a la cámara, convirtiendo la mujer que es un actor. De esta manera, la distribución de la agencia en las relaciones de las miradas se renegocia.

Con la documentación fotográfica-narrativa del acto de convertirse en Meda, la artista también señala los conflictos imperiales por la propiedad de la tierra indígena. Como resultado de la anexión y destrucción de tierras en América a través de la colonización y la creación o asignación de reservas, que al menos inicialmente representaron campos de prisioneros, las culturas indígenas fueron obligadas a renunciar a sus territorios y por ende a una parte importante de sus identidades, las cuales están estrechamente vinculadas a la tierra. La referencia a las acciones del Land Art desde la década de 1960 experimenta así una dimensión política y crítica, y la vincula con inquietudes activistas como el movimiento norteamericano Land-Back

nordamerikanischen Land- Back-Bewegung. Rivadeneira schließt damit beispielsweise an die Arbeiten Ana Mendieta an, erweitert deren Land-gebundene Kritik an weiblichen Schönheitsidealen und Misogynie um die Einbringung einer Kritik an Landnahme und Vertreibung in den künstlerischen Diskurs. Sie schreibt sich mit dem geografischen Verweis auf Taos in New Mexico aber auch ein in eine avantgardistische und spezifisch amerikanische Kunstgeschichtsschreibung, war doch Taos seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert Ort ‚indigen-avantgardistischer‘ Kreativität sowohl durch indigene Künstler*innen als auch an der Taos Pueblo-Kultur interessierte Künstler*innen der Taos Society of Artists um Mabel Dodge Luhan, wie Alfred Stieglitz, Ansel Adams oder Georgia O’Keeffe, die den amerikanischen Südwesten auch zur Landschaft der US-amerikanischen Avantgarde erhoben.

In diesem Sinne können die Arbeiten Koyoltzintli Miranda Rivadeneiras als vielschichtige und in komplexe Verweisgewebe eingebundene Auseinandersetzungen mit indigener Identität, Erinnerung, Intimität und der Beziehung des Körpers zur Natur gelesen werden. Damit kommen ihren Arbeiten im intersektionalen Kontext besondere Bedeutungen zu und können als Kritik an patriarchalen Strukturen sowie kolonialen Blicken und Abwertungen von Indigenität auch in einer ‚westlichen‘ Kunstgeschichtsschreibung verstanden werden.

Jennifer Wright

-que busca restablecer la autoridad política indígena sobre los territorios que afirman les pertenecen-. Rivadeneira retoma, por ejemplo, el trabajo de Ana Mendieta, ampliando su crítica a los ideales de belleza femenina y la misoginia mediante la crítica de la tierra, al introducir en el discurso artístico una crítica del acaparamiento de tierras y el desplazamiento. Con la referencia geográfica de Taos, Nuevo Mexico, se inscribe también en una historiografía del arte de vanguardia, específicamente estadounidense, ya que Taos ha sido un lugar de creatividad ‘indígena-vanguardista’ desde finales del siglo XIX, tanto de artistas indígenas como de artistas interesados en la cultura Taos Pueblo, de la Sociedad de Artistas de Taos dirigida por Mabel Dodge Luhan, como Alfred Stieglitz, Ansel Adams y Georgia O’Keeffe, quienes inscribieron el suroeste de Estados Unidos en el paisaje de la vanguardia estadounidense.

En este sentido, las obras de Koyoltzintli Miranda Rivadeneiras pueden leerse como debates de varios niveles sobre identidad indígena, memoria, intimidad y relación cuerpo-naturaleza, inscritos en complejas redes de referencias. Con ello sus obras adquieren un significado especial en un contexto interseccional, y pueden entenderse como una crítica a las estructuras patriarcales, así como a las visiones coloniales y las devaluaciones de la calidad de indígena en una historiografía ‘occidental’ del arte.

Traducción: Franziska Neff

Weiterführende Literatur / Bibliografía

Bennani, Hannah. *Die Einheit der Vielfalt. Zur Institutionalisierung der globalen Kategorie ‚indigene Völker‘*, Reihe: Studien zur Weltgesellschaft – World Society Studies 4. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 2017.

Cizakca, Defne. „o.T.“: <http://karenmiranda.com/project/meda> (Stand: 15.07.2021).

Deuber-Mankowsky, Astrid. „Natur/Kultur,“ In *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hrsg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, 223-242. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009.

Dick, R. H. *My Time There: The Art Colonies of Santa Fe & Taos, New Mexico, 1956-2006*. St. Louis Mercantile Library, University of Missouri: St. Louis Mo., 2006.

Edwards, Elisabeth. *Anthropology and Photography: 1860 – 1920*. New Haven [u.a.]: Yale University Press, 1992.

Flemes, Daniel und Svenja Schöneich. *Indigene Völker unter Druck*. Reihe: GIGA Focus Lateinamerika, 4. Hamburg: GIGA German Institute of Global and Area Studies - Leibniz-Institut für Globale und Regionale Studien, Institut für Lateinamerika-Studien, 2020:
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-68211-2>.

Flesken, Anaïd. *Indigene Mobilisierung in Lateinamerika: ein wenig genutztes Potenzial*. Reihe: GIGA Focus Lateinamerika, 5 (2014). Hamburg: GIGA German Institute of Global and Area Studies - Leibniz-Institut für Globale und Regionale Studien, Institut für Lateinamerika-Studien, 2014:
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-390980>.

Krüger-Fürhoff, Irmela Marei. „Körper,“ In *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*, hrsg. v. Christina von Braun und Inge Stephan, 66-82. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009.

Murray, Yxta Maya. „Karen Miranda Rivadeneira. The Sky Woman,“ *Aperture* (Herbst 2020): 108-115:
<https://issues.aperture.org/article/2020/03/03/karen-miranda-rivadeneira> (Stand 16.08.2020).

„Karen Miranda Rivadeneira,“ MIYAKO YOSHINAGA Gallery, New York, O.J.:

<https://bit.ly/3r83eEg> (Stand. 11.08.2021). „AMERICAS,“ INDIGENOUS PHOTOGRAPH: <https://indigenousphotograph.com/> (Stand. 21.10.2021).

Pilch-Ortega, Angela. *„Indigene“ Lebensentwürfe: Lernprozesse im Kontext konkurrierender Wissensprofile*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

Rivadeneira, Karen Miranda. „meda,“ PhMuseum, New Mexico, 2018: <https://phmuseum.com/karenmiranda/story/meda-1b24faf75e> (Stand: 27.07.2021).