

MIRADAS 07 (2023)

Themenheft: Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen
– Verwobene Kunstgeschichten

eISSN: 2363-8087

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

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

Hosted by: Universitätsbibliothek Heidelberg

EDITORIAL Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen
– Verwobene Kunstgeschichten / Teoría decolonial, transculturación, posiciones Latino-
Americanas – Entretejiendo historias del arte

DOI: doi.org/10.11588/mira.2023.1.96222

Lizenz: CC BY NC ND

Autor*innen: Miriam Oesterreich, Universität der Künste Berlin; Franziska Koch, Heinrich-
Heine-Universität Düsseldorf

Mail: m.oesterreich@udk-berlin.de; franziska.koch.2@hhu.de

Zitiervorschlag:

Oesterreich, Miriam und Franziska Koch. “Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen – Verwobene Kunstgeschichten / Teoría decolonial, transculturación, posiciones Latino-Americanas – Entretejiendo historias del arte.”

Themenheft *Dekoloniale Theorie, Transkulturation und lateinamerikanische Positionen – Verwobene Kunstgeschichten*, herausgegeben von Miriam Oesterreich und Franziska Koch. *MIRADAS – Zeitschrift für Kunst- und Kulturgeschichte der Américas und der Iberischen Halbinsel* 7 (2023): 1-27, doi.org/10.11588/mira.2023.1.96222.

Editorial

Dekoloniale Theorie, Transkulturation
und lateinamerikanische Positionen.
Verwobene Kunstgeschichten

Teoría decolonial, transculturación,
posiciones Latino-Americanas.
Entretejiendo historias del arte

Franziska Koch / Miriam Oesterreich

Im Herbst 2021 erschien *Amazônia*, nach *Genesis* das nächste monumentale Fotografie-Projekt des brasilianischen Fotografen und Umweltaktivisten Sebastião Salgado. Sein SUMO-Format, 70 x 50,5 cm groß und 5 kg schwer, verbietet den einfachen Transport und mobilen Gebrauch, erinnert an mittelalterliche Folianten und macht den Bildband zum gewichtigen Anschauungs- und Ausstellungsobjekt.

Es zeigt aufwändig produzierte Schwarzweiß-Fotografien des brasilianischen Amazonasgebiets. Hochauflösend und edel

En otoño de 2021 se publicó *Amazônia*, después de *Génesis* el siguiente proyecto fotográfico monumental del fotógrafo y activista medioambiental brasileño Sebastião Salgado. Su formato SUMO, de 70 x 50.5 cm, con un peso de 5 kg, impide su fácil transportación y uso móvil, recuerda a los in-folios medievales y convierte el libro ilustrado en un objeto de peso para su contemplación y exposición.

Muestra fotografías lujosas en blanco y negro de la Amazonia brasileña. De alta resolución y noble brillo, con un efecto de profundidad, ri-

glänzend, mit Tiefenwirkung, einer Fülle an Details und ergreifenden Ansichten präsentiert Salgado sowohl Panoramen aus einer Luftperspektive, welche die Erhabenheit der weiten Regenwaldlandschaft vorführt, als auch Einzel- und Gruppenportraits indigen gekleideter Menschen. Der Fotograf bleibt selbst stets unsichtbar, wird weder im Blickwechsel noch durch seinen Schatten im Bild präsent oder durch persönliche Indizien als Teilhaber am fotografierten Setting gegenwärtig. Wir können keine Rückschlüsse aus den Motiven im Bild auf die Art seiner Interaktion ziehen – besonders deutlich wird das bei den Panoramen, die er aus dem Helikopter schoss.

queza de detalles y vistas conmovedoras, Salgado presenta tanto panorámicas desde una perspectiva aérea, que exponen la majestuosidad del vasto paisaje de la selva tropical, como retratos individuales y de grupo de personas vestidas de forma indígena. El propio fotógrafo permanece siempre invisible, no se hace presente en el cambio de mirada ni a través de su sombra en la imagen ni por evidencias personales como participante en el escenario fotografiado. Los motivos en la imagen no permiten ninguna conclusión sobre la naturaleza de su interacción, algo que es especialmente notorio en las panorámicas que tomó desde un helicóptero.

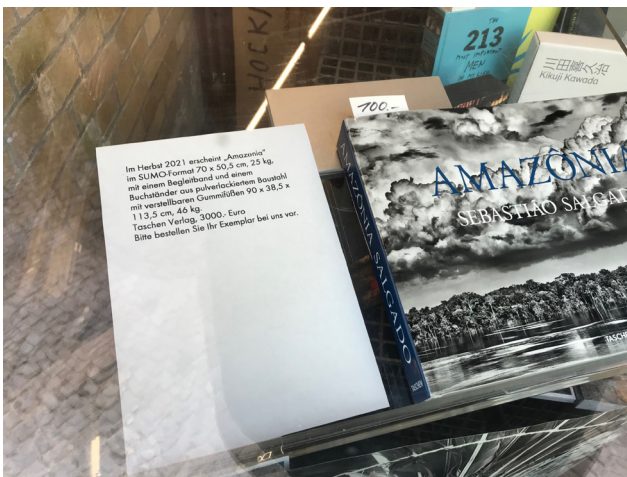


Abb. 1 und 2: Schaufensterauslage einer Berliner Buchhandlung mit Sebastião Salgados *Amazônia*, Herbst 2021 (Fotos: Miriam Oesterreich) / Figs. 1 y 2: Escaparate de una librería en Berlín, con *Amazônia* de Sebastião Salgado, Otoño de 2021 (Fotos: Miriam Oesterreich)

Die deutsche Tageszeitung *Taz* lobt dennoch erstaunlich überschwänglich: „Der fünf Kilogramm schwere Bildband ‚Amazônia‘ von Sebastião Salgado zeigt das Amazonasgebiet in seiner Fülle und Schönheit, seiner Unberührtheit und Fremdheit. Eine großflächige Region, eingefangen in einem gewichtigen Coffee Table Book höchster Qualität. Der Bildband ist betrachtende Anthropologie mit großartigen Fotos und ein pathetisches Pamphlet für den Schutz der indigenen Bevölke-

Sin embargo, el periódico alemán *Taz* expresa sus elogios de manera sorprendentemente efusiva: “El libro de fotografías de Sebastião Salgado que se titula ‘Amazônia’ y pesa cinco kilos, muestra la región amazónica en su abundancia y belleza, en su indomabilidad y extrañeza. Una vasta región capturada en un pesado libro de sobremesa de la más alta calidad. El libro de fotos es antropología contemplativa con magníficas fotografías y a la vez un panfleto patético para la protección de la po-

zung und den Regenwald. Eine Hymne an die Schönheit des Regenwaldes.“ (<https://taz.de/Fotoband-Amaznia/!5778001/>).

Ein kritisch-historisch informierter Blick auf diese Fotografien zeigt hingegen, dass die Bilder – in der kolonialen Tradition der ethnografischen Fotografie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die ‚fremden, Menschen mitunter vor einheitlich schwarzem Hintergrund monumentalisiert (Edwards 1992), ähnlich wie moderne Kunstwerke in einer weißen Galerie, dem sprichwörtlich gewordenen White Cube, de-kontextualisiert und dann re-sakralisiert wurden, nachdem die Moderne theologischen Grundüberzeugungen den Garaus gemacht hatte. Ästhetische Inszenierungsstrategien dominieren, als im klassischen Sinne das Auge verführende Betonung von Schönheit: die Stofflichkeit des Dargestellten, seine Vereinzelung, das schmeichelnde Licht, die tragische Erhabenheit einer – wie implizit und explizit suggeriert wird – dem Untergang geweihten paradiesischen Landschaft, all das erinnert sowohl an Bildkonzepte der Frühen Neuzeit mit ihren kostbar inszenierten Stilleben, welche die exotischen Produkte dem Auge der mächtigen Kolonialherrschaft anboten (Ausst.-Kat. Asia in Amsterdam 2015; Fiore 2017; Gludovatz 2020, Daum 2009; Parker Brienen 2006), als auch an die Erhabenheit als malerische Kategorie des 18. Jahrhunderts, in dem sich das moderne Subjekt trotz aller Modernisierung der unheimlichen Übermacht einer nun potentiell Gott entleerten Natur gegenüber sieht. Bei dieser Inszenierung des Sublimen ist ebenfalls immer der Blick in die Ferne, der distanzierte, schauernde und verehrende Blick, ausschlaggebend für die Transformation von natürlichem Umraum in ästhetische Kategorie (für eine kritische Revision siehe Gabara 2008).

blación indígena y la selva tropical. Un himno a la belleza de la selva tropical“. (<https://taz.de/Fotoband-Amaznia/!5778001/>).

No obstante, una mirada crítica e históricamente informada a estas fotografías muestra que las imágenes –en la tradición colonial de la fotografía etnográfica de la segunda mitad del siglo XIX– en ocasiones monumentaliza a la gente ‘extraña’ frente a un fondo negro uniforme (Edwards 1992), de manera similar a como se des-contextualizaron las obras de arte moderno en una galería blanca, el proverbial cubo blanco, y luego se volvieron a sacralizar des-



Abb.3: Albert Eckhout, Still Life with Watermelon, Pineapple, and other Fruits, oil on canvas, ca. 1640, Nationalmuseet, Copenhagen. Foto: John Lee, gemeinfrei. /

Fig. 3. Albert Eckhout, Bodegón con sandía, piña y otras frutas, óleo sobre tela, ca. 1640, Nationalmuseet, Copenhague. Foto: John Lee, de dominio público.

pués de que la modernidad acabara con las convicciones teológicas básicas. Predominan las estrategias estéticas de puesta en escena, como el énfasis en la belleza que seduce al ojo en el sentido clásico: la materialidad de lo representado, su aislamiento, la luz favorecedora, lo trágicamente sublime de un paisaje para-



Abb. 4: Fotografie, wahrscheinlich den Maler Paul Gauguin (Mitte) darstellend, mit dem französischen Arzt Joseph Gouzer und zwei Tahitianerinnen, datiert 19. Juli 1896 (Bild aus: Erin Blakemore: „Rare Photographs Could Show Paul Gauguin in Tahiti“, *Smithsonian Magazine* (13. Februar 2017), <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/rare-photographs-show-paul-gauguin-in-tahiti-180962112/>)

Fig. 4. Fotografía, que probablemente muestra al pintor Paul Gauguin (centro), con el médico francés Joseph Gouzer y dos mujeres tahitianas, fechada el 19 de julio 1896. (De: Erin Blakemore, „Rare Photographs Could Show Paul Gauguin in Tahiti“, *Smithsonian Magazine* (13. Februar 2017), <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/rare-photographs-show-paul-gauguin-in-tahiti-180962112/>)

Salgados bildliche Rhetorik folgt den kolonialen Narrativen vom Mythos der ‚Entdeckung‘ einer wenig zugänglichen, von der Zivilisation bisher unberührten Gesellschaft und Natur, und dem sich anschließenden Lamento, man müsse das Paradies nun vor der drohenden Auslöschung noch dokumentieren, um die authentischen Lebensweisen seiner Bewohner*innen immerhin nicht zu vergessen. Doch dieser ‚Dying-Race‘-Diskurs fußt

disiáco condenado a la ruina –como se sugiere implícita y explícitamente–, todo ello recuerda tanto a los conceptos de imagen de principios de la temprana Edad Moderna con sus bodegones suntuosamente escenificados que ofrecían los productos exóticos a la mirada del poderoso dominio colonial (Catálogo de exposición *Asia en Ámsterdam* 2015; Fiore 2017; Gludovatz 2020, Daum 2009; Parker Brien 2006), así como a la sublimidad como catego-



Abb. 5: Illustration zur Bewerbung der SUMO-Ausgabe von *Amazônia* auf der Webseite des Taschen Verlags / Fig. 5. Ilustración para la promoción de la edición SUMO de *Amazônia* en la página de internet de la editorial Taschen. <https://www.taschen.com/de/limited-editions/photography/60003/sebastiao-salgado-amazonia>

genau auf jener wirtschaftlichen Ausbeutung, welche die europäische Kolonialherrschaft mittels kartierender Erforschung, Ästhetisierung, Idealisierung vorantrieb (Brantlinger 1995), um – nicht zuletzt getrieben vom eigenen Leiden an der Moderne – im unterworfenen Anderen schließlich das ‚gesunde‘ Gegenbild zu ihrer ‚dekadenten‘, ‚kranken‘, ‚industrialisierten‘ Gesellschaft zu erblicken. Dies verdichtete sich im Bild ‚des edlen Wilden‘ – man denke an Gauguins Porträts von exotisch-melancholischen Tahitianerinnen – an dem der Künstler gesunden könne. Dieses klingt auf fatale Weise bis heute nach, wenn Salgado konstatiert, die sechsjährige Arbeit für *Amazônia* habe „seine Seele geheilt“ (Sebastião Salgado im Interview mit Sven Michaelsen 2021), nachdem er durch seine Arbeit zuvor schreckliche Grausamkeit gesehen habe („Die Geschichten vorher waren furchtbar. Sie haben mich richtig krank gemacht“).

Scheint der Preis seines Buches mit 100 Euro für gut situierte Europäer*innen noch erschwinglich, wird das Buch endgültig zum Statussymbol, wenn man den vom italieni-

ria pictórica del siglo XVIII, en la que el sujeto moderno, a pesar de toda modernización, se enfrenta a la inquietante superioridad de una naturaleza ahora potencialmente vaciada de dios. En esta puesta en escena de lo sublime, la mirada distante, sobrecogida y adoradora es también siempre decisiva para la transformación del entorno natural en categoría estética (para una revisión crítica, véase Gabara 2008).

La retórica visual de Salgado sigue las narrativas coloniales del mito del ‘descubrimiento’ de una sociedad y naturaleza poco accesibles y no tocadas por la civilización, y el subsiguiente lamento de que el paraíso debe ser documentado ahora, antes de su inminente extinción, para, por lo menos, no olvidar las auténticas formas de vida de sus habitantes. Pero este discurso de la ‘raza moribunda’ se basa precisamente en la explotación económica promovida por la dominación colonial europea mediante la exploración cartográfica, la estetización y la idealización (Brantlinger 1995), con el fin –no en última instancia impulsado por su propio sufrimiento de la modernidad– de ver finalmente en el Otro subyugado la contraimagen ‘sana’ de su propia sociedad ‘decadente’, ‘enferma’, ‘industrializada’. Esto se condensaba en la imagen del ‘noble salvaje’ –pensemos en los retratos de Gauguin de las tahitianas exóticas y melancólicas– que le ayudaría al artista sanar. Esto resuena de manera fatal hasta el día de hoy, cuando Salgado afirma, que los seis años de trabajo para *Amazônia* “curaron su alma” (Sebastião Salgado en una entrevista con Sven Michaelsen 2021), después de haber visto previamente una crueldad terrible a través de su trabajo (“Las historias anteriores eran terribles. Me ponían realmente enfermo”).

schen Stararchitekten Renzo Piano eigens dafür entworfenen Buchständer aus pulverlackiertem Baustahl dazu erwirbt. Der Band wird so mit weiteren 25 kg Gewicht unterfüttert und die Bereitschaft in den 3000 Euro, also dreißigmal so teuren, limitierten Sockel und dessen Platzbedarf zu investieren, attestiert Besitzer*innen zweifellos kulturelles Kapital: Ein globalisierter minimalistischer Design-Geschmack mischt sich nun mit den Ansprüchen gehobener Bildung und hilft einen Sinn für die planetarische Bedrohungslage und Bekenntnisse zum Schutz der Natur und indigener Gemeinschaften zu signalisieren. Wer – dem fotografischen Vorschlag der Verlagshomepage folgend – sich nun noch weiße Handschuhe anzieht, um durch die verführerischen Ansichten von Körpern und Natur zu blättern, erliegt konsequent dem hier buchstäblich inszenierten weißen männlichen „Blick von oben“, (Nagel 1992; Daston/Galison 2007; Büdenbender 2022, 17-110; Michalsky 2011) auf die ‚Fremde‘ und läuft Gefahr koloniale Praktiken der Archivierung und wissenschaftlichen Klassifizierung der ‚Anderen‘ (Sekula 1986; Dorotinsky 2011; Bleichmar 2012) zu domestizieren.

Der universalistische Anspruch von *Amazônia* scheint so einer unheimlichen Neuauflage von Humboldts *Kosmos* (Ausst.-Kat. *Wilhelm und Alexander von Humboldt* 2019) zu gleichen, ein Konzept an das sich der museal trainierte und nicht mehr an seine Sessellehne gefesselte Globetrotter (Büdenbender 2022; Karentzos/Kittner/Reuter 2010; Gottowik 2005) zwischen zwei Flügen mittels des Bandes nun zu Hause erinnert.

Aus dieser kritischen Sicht, verwundert es nicht, dass Salgado international kontrovers diskutiert wird einerseits als Fotograf, der den

Si el precio de 100 euros por su libro aún parece asequible para lxs europexs acomodadx, el libro se convierte definitivamente en un símbolo de estatus cuando se adquiere también el atril de acero de construcción pintado en polvo, especialmente diseñado para el libro por el arquitecto estrella italiano Renzo Piano. Esto añade otros 25 kg al peso del volumen, y la disposición de invertir en el soporte, de 3,000 euros, es decir treinta veces más costoso, de edición limitada, y en su requerimiento de espacio, sin duda atestigua el capital cultural de lxs propietarixs: un gusto globalizado por el diseño minimalista se mezcla ahora con las exigencias de la educación



Abb. 6: Frans Post: Brasilianische Landschaft, 1650, Öl auf Holz, 61 x 91,4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain MET Museum. / Fig. 6. Frans Post. Paisaje brasileño, 1650, óleo sobre madera, 61 x 91.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Public Domain MET Museum.

de alto nivel, y ayuda a señalar un sentido de la amenaza planetaria y los compromisos con la protección de la naturaleza y las comunidades indígenas. Quienes –siguiendo la sugerencia fotográfica de la página de internet de la editorial– se ponen ahora guantes blancos para hojear las seductoras vistas de cuerpos y naturaleza sucumben sistemáticamente a la ‘mirada blanca masculina desde arriba’ sobre lo ‘extraño’ que aquí se escenifica literalmente (Nagel 1992; Daston/Galison 2007; Büdenbender 2022, 17-110;

Friedenspreis des deutschen Buchhandels gewinnt, dessen Ausstellungen Publikums-magneten sind und dessen Engagement für Klima, Umwelt und indigene Gruppen weltweit gepriesen wird, dem aber andererseits vorgeworfen wird, das Grauen zu ästhetisieren und die Realitäten beschönigende, heroisierende Narrative zu entwerfen (Diener 2019; Sontag 2003, Kapitel 5; Sischy 1991; Kimmelman 2001).

Was mit diesem Beispiel polemisch formuliert in den Blick kommt, ist jener hartnäckig universalistische Anspruch der ‚Weltbeschreibung‘ und ‚Welterklärung‘ der Moderne, den dekoloniale Denker*innen massiv kritisieren – wenn auch seltener in kunstwissenschaftlich fundierter Perspektive. Die unheilige Allianz, die künstlerische Fotografie und Inneneinrichtung im Falle Salgados Werk und seiner Vermarktung eingehen, findet sich auch in größeren, öffentlichen Initiativen wie dem Projekt eines Neuen Europäischen Bauhauses (NEB) wieder, das die Präsidentin der Europäischen Kommission, Ursula von der Leyen 2020 initiierte (von der Leyen 2020). Obwohl – oder gerade weil – hier das politische Potential von ‚modernem‘ Design reduktionistisch als geistige Errungenschaft Europas angesichts eines dringend benötigten „green deals“ zur Rettung der Menschheit beschworen wird, ist die historische Verknüpfung der Aufklärung und der ‚Moderne‘ – für ästhetische Fragen auch der Begriff des ‚Modernismus‘ – mit kolonialer Geschichte und die darauf aufbauende Geschichte des Bauhauses, das nicht nur von enthusiastischem Internationalismus, sondern auch von eurozentrischen blinden Flecken und nationalistischen Strukturen gekennzeichnet war, wieder aus dem Blick gefallen (Abb. 7).

Michalsky 2011), y corre el riesgo de domesticar prácticas coloniales de archivo y clasificación científica del ‘otro’ (Sekula 1986; Dorotinsky 2011; Bleichmar 2012).

La pretensión universalista de *Amazônia* se asemeja así a una nueva e inquietante edición del *Cosmos* de Humboldt (Catálogo de exposición *Wilhelm y Alexander von Humboldt* 2019), un concepto que el trotamundos formado en museos (Büdenbender 2022; Karrentzos/Kittner/Reuter 2010; Gottowik 2005), y ya no atado a su sillón, recuerda ahora en casa entre dos vuelos por medio de este volumen.

Desde esta perspectiva crítica, no es de extrañar que Salgado sea objeto de polémicas internacionales, por un lado como fotógrafo que ganó el Premio de la Paz de la Asociación Alemana del Libro, cuyas exposiciones atraen a multitudes y cuyo compromiso con el clima, el medio ambiente y los grupos indígenas es elogiado a escala mundial, pero que, por otro lado, es acusado de estetizar el horror y de crear narrativas que hermocean y heroizan realidades (Diener 2019; Sontag 2003, capítulo 5; Sischy 1991; Kimmelman 2001).

Lo que salta a la vista con este ejemplo, formulado polémicamente, es esa pretensión obstinadamente universalista de la ‘descripción del mundo’ y ‘explicación del mundo’ de la modernidad, que es criticado masivamente por lxs pensadorxs decoloniales, aunque más raramente desde una perspectiva científica sólida de la historia del arte. La alianza impía entre la fotografía artística y el diseño de interiores en el caso de la obra de Salgado y de su comercialización también se encuentra en iniciativas públicas más amplias como el proyecto New European Bauhaus (NEB),

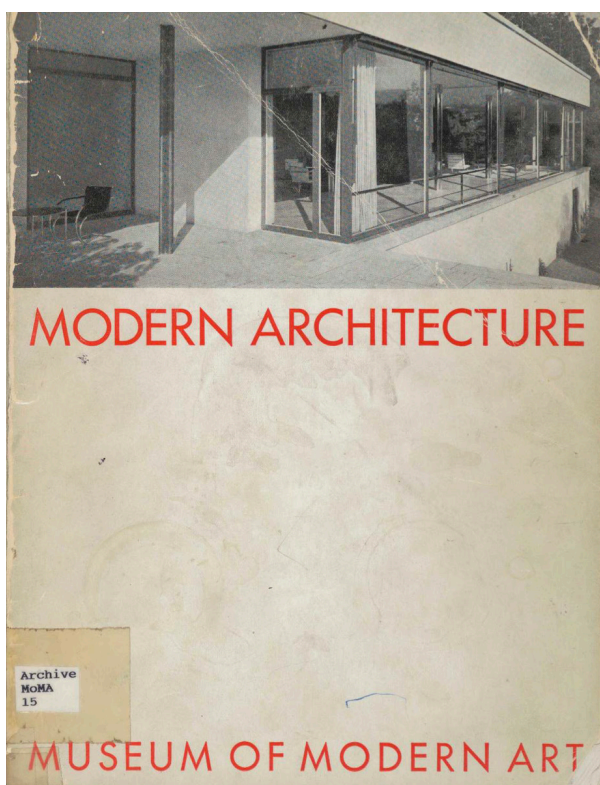


Abb. 7: Umschlag des Katalogs zur Ausstellung Modern Architecture International Exhibition im Museum of Modern Art, New York 1932, die den Terminus des ‚International Style‘ etablierte / Fig. 7 Cubierta del catálogo de la exposición Modern Architecture International Exhibition en el Museum of Modern Art, New York, 1932, que estableció el término ‘International Style’, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2044_300061855.pdf?_ga=2.183944686.914837023.1682445531-1126046223.1682445531

Dekoloniale Theoretiker*innen wie Rolando Vázquez und Hicham Khalidi kritisieren daher den oberflächlichen Rekurs auf das historische Bauhaus, der zahllose Ungleichheiten und die problematische Kommerzialisierung vormals idealistischen Designs ignoriert: „We need to become decolonially and intersectionally aware of structural inequalities brought forth by modernism and by the hubris of a ‚modern design, that has affected and continues to affect disproportionately the livelihoods of indigenous peoples, women, people of color, workers, differently abled people, and other minoritized

iniciado por la Presidenta de la Comisión Europea, Ursula von der Leyen en 2020 (von der Leyen 2020). Aunque –o precisamente porque – se invoca el potencial político del diseño ‘moderno’ de forma reduccionista como un logro intelectual de Europa frente a un urgente “acuerdo ecológico” para salvar a la humanidad, la vinculación histórica de la Ilustración y la ‘modernidad’ –para cuestiones estéticas también el término ‘modernismo’ – con la historia colonial y la de la Bauhaus basada en ella, que se caracterizó no sólo por un internacionalismo entusiasta sino también por puntos ciegos eurocéntricos y estructuras nacionalistas, ha vuelto a perderse de vista (Fig. 7).

Por ello, teóricxs descoloniales como Rolando Vázquez e Hicham Khalidi critican la referencia superficial a la Bauhaus histórica, que ignora innumerables desigualdades y la comercialización problemática de un diseño antaño idealista: “Necesitamos tomar conciencia decolonial e interseccional de las desigualdades estructurales provocadas por el modernismo y por la arrogancia de un ‘diseño moderno’ que ha afectado y sigue afectando de manera desproporcionada a los medios de vida de los pueblos indígenas, las mujeres, las personas de color, los trabajadores, las personas con capacidades diferentes y otros grupos minoritarios, así como a todos aquellos que se encuentran en su intersección, como las mujeres de color.” (Vázquez/Khalidi 2021). Sin embargo, no están solos en esto, ni se oponen a debates críticos similares situados en la propia Europa, ya que poco antes del avance de von der Leyen se celebró el centenario de la Bauhaus –fundada en 1919–, entre otras cosas con la exposición *bauhaus imaginista* en la Casa de las Culturas del Mundo de Berlín (curada por Marion von Osten y Grant Watson, del 15 de

groups as well as all those who are at their intersection, such as women of color.“ (Vázquez/Khalidi 2021). Sie stehen damit jedoch nicht allein und auch nicht in Opposition zu in Europa selbst situierten ähnlich gelagerten kritischen Debatten, insofern kurz vor von der Leyens Vorstoß die hundertjährige Geschichte des 1919 gegründeten Bauhauses unter anderem mit der Ausstellung *bauhaus imaginista* im Berliner Haus der Kulturen der Welt begangen wurde (kuratiert von Marion von Osten und Grant Watson, 15. März - 10. Juni 2019), in der „eine neue Lesart des Bauhauses als globaler Resonanzraum und kosmopolitisches Projekt“ (https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2019/bauhaus_imaginista/start.php) vorgeschlagen wurde. Hier wie auch in der Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins „50 Jahre nach ‚50 Jahre Bauhaus‘, 1968“ (5. Mai - 23. September 2018 in Stuttgart, kuratiert von Hans D. Christ und Iris Dressler), wurde die „Vorstellung vom Bauhaus als ein in sich geschlossenes, homogenes System [...] ebenso befragt [...] wie jene Erzählungen, die Bauhaus und Moderne ungebrochen als Synonyme für Fortschritt, Freiheit und Demokratie verhandeln. Stattdessen [...] es um die Ambivalenzen, die beiden zum Beispiel im Hinblick auf Totalitarismus und Kolonialismus eingeschrieben sind“ (Württ. Kunstverein Stuttgart: 50 Jahre nach ‚50 Jahre Bauhaus‘, 1968).

Die dekoloniale Kritik genauso wie der design-, kunst- und institutionshistorische Blick auf die transkulturelle Verflechtungsgeschichte der Moderne – durch Christian Kravagna jüngst im Konzept der „Transmoderne“ historisch wie theoretisch scharf gestellt – im Kontrast zur tagespolitischen Rhetorik der EU-Politikerin erhellen schlaglichtartig, wie viel auf dem Spiel steht beim Streit um

marzo al 10 de junio de 2019), en la que se proponía “una nueva lectura de la Bauhaus como espacio de resonancia global y proyecto cosmopolita” (https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2019/bauhaus_imaginista/start.php). Aquí, al igual que en la exposición del Württembergischer Kunstverein “50 años después de ‘50 años de Bauhaus’, 1968” (5 de mayo - 23 de septiembre de 2018 en Stuttgart, curada por Hans D. Christ e Iris Dressler), se cuestionó la “noción de la Bauhaus como un sistema autocontenido y homogéneo [...] al igual que aquellas narrativas que ven a la Bauhaus y la modernidad sin fisuras como sinónimos de progreso, libertad y democracia. En su lugar [...] se trataba] de las ambivalencias inscritas en ambas, por ejemplo con respecto al totalitarismo y al colonialismo” (Württ. Kunstverein Stuttgart: 50 Jahre nach ‘50 Jahre Bauhaus’, 1968).

La crítica decolonial, al igual que la mirada histórica del diseño, del arte y de las instituciones a la historia transcultural entretrejida de la modernidad –recientemente afilada histórica y teóricamente por Christian Kravagna en el concepto de “transmodernidad”– en contraste con la retórica política cotidiana de la representante de la UE ponen un foco a cuánto está en juego en la disputa sobre la soberanía interpretativa de los discursos artísticos y estéticos que ayudan de manera eficaz a dar forma y percibir al mundo (Kravagna 2017; véase también Juneja 2018).

La complejidad de los espacios transculturales de negociación en el ámbito de las prácticas visuales y artísticas, también en una dimensión histórica, queda ilustrada por la imagen de portada de nuestro número temático. La ilustración del Códice Durán, la *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, un manuscrito colonial-hispano

die Deutungshoheit über künstlerische wie ästhetische Diskurse, die wirkmächtig Welt gestalten und wahrnehmen helfen (Kravagna 2017; vgl. auch Juneja 2018).

Die Komplexität transkultureller Aushandlungsräume im Bereich visueller und künstlerischer Praktiken auch in historischer Dimension illustriert das Coverbild unseres Themenhefts. Die Illustration aus dem Codex Durán, der *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, einem kolonial-spanischen Manuskript, das auf die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert, verfasst von dem dominikanischen Mönch Diego Durán, zeigt Motēcuhtōzōmā Xōcoyōtzin.

de la segunda mitad del siglo XVI, escrito por el fraile dominico Diego Durán, muestra a Motēcuhtōzōmā Xōcoyōtzin.

El noveno gobernante del Imperio Mexica (hasta 1520) observa aquí un cometa que pasa, que recuerda la estrella sobre Belén en las iconografías cristianas. Durán explica en el texto que lo acompaña, que el cometa era interpretado como un importante presagio por el tlatoani Motēcuhtōzōmā, al igual que la estrella era interpretada por los pastores en la fe cristiana. Sin embargo, ni él ni los sabios mexicas (“agoreros mexicas”) consultados pudieron decir para qué. Nezahualpilli, el tlatoani de Texcoco, finalmente interpretó



Abb. 8: Seite (182v) aus dem Codex Durán oder *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, von Diego Durán, zweite Hälfte 16. Jahrhundert, Biblioteca Nacional de Madrid (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1>) / Fig. 8. Foja (182v) del Códice Durán o *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, de Diego Durán, segunda mitad del siglo XVI, Biblioteca Nacional de Madrid (<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000169486&page=1>)

Der neunte Regent des Mexica-Reichs (bis 1520) blickt hier auf einen vorbeiziehenden Kometen, der an den Stern über Bethlehem in christlichen Ikonographien erinnert. Durán erläutert in seinem Begleittext, dass der Komet vom Tlatoani Motēcuhtzōma – genau wie im christlichen Glauben der Stern durch die Hirten – als wichtiges Omen gedeutet wurde. Er und die befragten weisen aztekischen Männer („agoreros mexicas“) konnten allerdings nicht sagen wofür. Der Co-tlatoani in Texcoco, Nezahualpilli, schließlich interpretierte den Kometen als Hinweis auf den Niedergang von México-Tenochtitlan: Eine Prophezeiung, die sich mit der Kolonialisierung und der einhergehenden Zerstörung des Reiches erfüllen sollte und die in indigenen Überlieferungen als allumfassend zerstörerisch und bis in die Gegenwart hinein traumatisch beschrieben wurde und wird. Walter Mignolo nutzt zur Beschreibung dieser absoluten und radikalen Wende den Begriff *pachakuti* aus dem Aymara: „Pacha Kuti then becomes the disturbing alteration of the order of things. At its extreme, Kuti is a ‚violent turn-around‘, a ‚rollover‘ [...] Pacha Kuti [...] belongs to an imaginary of cyclical repetitions and regular transformations of the natural/social world. Pacha Kuti is a third element that introduces the colonial difference, the negated knowledge that can no longer be recovered in its ‚purity‘: but that allows us to see the limits of ‚final judgment, and ‚revolution‘: The Spanish conquest was perceived and described in Quechua-Aymara as Pachakuti“ (Mignolo 2011, 157-158; zu einer Theorie des pachakuti auch Kusch 2010). Wir finden es bezeichnend, wie indigene Mythologien, koloniale Politik, der Blick eines dominikanischen Missionars, auch religionsübergreifende Vorstellungen und transkulturelle Bildpraxis in dieser Illustration zusammenkommen. Sie verdeutlicht ver-

el cometa como un indicio de la decadencia de México-Tenochtitlan: una profecía que se cumpliría con la colonización y la destrucción concomitante del imperio, y que fue y es descrita en la tradición indígena como destructiva y traumática hasta nuestros días. Walter Mignolo utiliza el término *pachakuti*, formado del aymara, para describir este giro absoluto y radical: “Pacha Kuti se convierte entonces en la alteración perturbadora del orden de las cosas. En su extremo, Kuti es un ‘giro violento’, un ‘vuelco’ [...] Pacha Kuti [...] pertenece a un imaginario de repeticiones cíclicas y transformaciones regulares del mundo natural/social. Pacha Kuti es un tercer elemento que introduce la diferencia colonial, el saber negado que ya no puede ser recuperado en su ‘pureza’: pero que nos permite ver los límites del ‘juicio final’ y de la ‘revolución’: La conquista española fue percibida y descrita en quechua-aymara como Pachakuti” (Mignolo 2011, 157-158; sobre una teoría del pachakuti también Kusch 2010). Nos parece significativo cómo en esta ilustración confluyen mitologías indígenas, políticas coloniales, la mirada de un misionero dominico, así como ideas interreligiosas y prácticas visuales transculturales. Ilustra diferentes estrategias –artísticas visuales– que se utilizaron para hacer frente a una situación en la que epistemologías en competencia y aquellas que rebasan fronteras, así como entendimientos del mundo y de la imagen se unieron y cómo, al mismo tiempo, una práctica artística visual importada en un contexto colonial se utilizó para visualizar nuevas semantizaciones.

Son procesos como éstos, y las creaciones visuales que los acompañan, los que llevaron al jurista-antropólogo Fernando Ortiz a acuñar en Cuba en 1940 – en una república que acababa de independizarse y que se caracterizaba fundamentalmente por violentas

schiedene – bildkünstlerische – Strategien, die genutzt wurden, um eine Situation zu bewältigen, in der konkurrierende, genauso wie grenzüberschreitende Epistemologien, Welt- und Bildverständnisse zusammenkamen und wie gleichzeitig eine kolonial importierte bildkünstlerische Praxis eingesetzt wurde, neue Semantisierungen zu visualisieren.

Es sind Prozesse wie diese und ihre einhergehenden Bildfindungen, die den Juristen-cum-Anthropologen Fernando Ortiz 1940 auf Kuba dazu bringen, den folgenreichen Neologismus „transculturación“ zu prägen – in einer durch die gewaltvollen kulturellen Umbrüche, zahlreiche Migrationswellen ethnisch sehr diverser Immigranten und durch den kolonialen Import afrikanischer Sklaven grundlegend gekennzeichneten, gerade unabhängig gewordenen Republik sowie im Kontext der erstarkenden faschistischen Bewegung in Europa: „[...] the word *transculturation* better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not merely consist in acquiring another culture, which is what the English word *acculturation* really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a *deculturation*. In addition, it carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena, which could be called *neoculturation*.“ (Ortiz 1940, in engl. Ausgabe 1995, 102-103). Auch wenn die Rezeption dieses Konzepts zunächst schleppend und partiell verlief (vgl. Coronil 1995; Côté 2010; Santí 2018) und erst in den 1980er Jahren im Kontext postkolonialer Diskurse in den lateinamerikanischen Literaturwissenschaften klareres Profil gewann, ist es signifikant, dass der inzwischen methodologisch systematisierte und programmatisch

convulsiones culturales, numerosas oleadas migratorias de inmigrantes étnicamente muy diversos y la importación colonial de esclavos africanos, así como en el contexto del fortalecimiento del movimiento fascista en Europa– el trascendental neologismo “transculturación”: “[...] la palabra *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso de transición de una cultura a otra porque éste no consiste simplemente en adquirir otra cultura, que es lo que implica realmente la palabra inglesa *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura anterior, lo que podría definirse como una *deculturación*. Además, conlleva la idea de la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales, lo que podría denominarse *neoculturación*”. (Ortiz 1940, traducción de la edición inglesa 1995, 102-103). Aunque la recepción de este concepto fue inicialmente lenta y parcial (cf. Coronil 1995; Côté 2010; Santí 2018), y solo adquirió un perfil más claro en la década de 1980 en el contexto de los discursos poscoloniales en los estudios literarios latinoamericanos, es significativo que el enfoque, ahora metodológicamente sistematizado y institucionalizado de manera programática en forma de los Estudios Transculturales, tomara su punto de partida en el contexto latinoamericano. En su derivación e interpretación comparativa del concepto de transculturación de Ortiz en relación con el concepto de hibridación de Néstor García Canclini, Jean-François Côté señaló “que el contexto contemporáneo actual ofrece una oportunidad para pensar en la dimensión cosmopolita de la cultura que tanto la transculturación como la hibridación implican [...] proponiendo que la propia identidad de la cultura en las Américas, es decir, lo que se entiende por identidad de la cultura americana, o ‘americanidad’, debería definirse en función de la dimensión

institutionalisierte Ansatz in Form der Transkulturellen Studien im lateinamerikanischen Kontext seinen Ausgang nahm. Jean-François Côté bemerkte in seiner vergleichenden Herleitung und Interpretation von Ortiz' Verständnis von Transkulturation im Verhältnis zu Néstor García Canclini's Konzept der Hybridisierung, „that the current contemporary context offers an opportunity to think about the cosmopolitan dimension of culture that transculturation and hybridization both imply...proposing that the very identity of culture in the Americas, that is, what stands as the identity of American culture, or ‚Americanness‘, should be defined according to the cosmopolitan dimension of culture that refers to both its transcultural and hybrid status.“ (Côté 2010, 121) Wenn aus heutiger Sicht mit Blick auf aufstrebende nationalistische, neo-faschistische, neo-imperialistische und fundamentalistische Bewegungen weltweit seine Forderung, den gemeinsamen Nenner in einer kosmopolitischen Stoßrichtung zu sehen, zu optimistisch erscheint, ist sie dennoch erhellend. Insofern er auch das Verhältnis von transkulturellen zu dekolonialen Aspekten in den Blick nahm:

„Ortiz's concept of transculturation established a landmark, and García Canclini's concept of hybridization reshaped parts of the concept of transculturation so that it better fits into the current context. When we consider [Winfried] Siemerling's concern with multiculturalism and [Walter D.] Mignolo's attempt at defining interculturalism to deal with specific issues, we see how further debates might provide analytical directions that intersect with the former concepts [...] these directions are to some extent compatible with the need to think about culture in the Americas in such a way that it recognizes the existence of national contexts for evol-

cosmopolita de la cultura que remite tanto a su condición transcultural como híbrida.“ (Côté 2010, 121) Si desde la perspectiva actual, con vistas al auge de los movimientos nacionalistas, neofascistas, neoimperialistas y fundamentalistas en todo el mundo, su exigencia de ver el denominador común en un enfoque cosmopolita parece demasiado optimista, no deja de ser esclarecedora. Sobre todo, porque también tuvo en cuenta la relación entre los aspectos transculturales y descoloniales:

“El concepto de transcultura de Ortiz estableció un hito, y el concepto de hibridación de García Canclini reformuló partes del concepto de transcultura para que encajara mejor en el contexto actual. Cuando consideramos la preocupación de [Winfried] Siemerling con el multiculturalismo y el intento de [Walter D.] Mignolo de definir el interculturalismo para tratar temas específicos, vemos cómo los debates posteriores podrían proporcionar direcciones analíticas que se cruzan con los conceptos anteriores [...], estas direcciones son hasta cierto punto compatibles con la necesidad de pensar la cultura en las Américas de tal manera que reconozca la existencia de contextos nacionales para la evolución de las prácticas culturales sin restringir su definición a estos contextos. Las implicaciones de redefinir la cultura en las Américas son numerosas porque tanto la transcultura como la hibridación exigen una nueva versión en el actual contexto posmoderno, teniendo cuidadosamente en cuenta la dimensión cosmopolita de estas visiones conceptuales de la cultura.” (Côté 2010, 24).

El presente número temático vuelve de nuevo sobre las relaciones cosmopolitas de estos conceptos de los estudios culturales en parte

ving cultural practices without restricting their definition to these contexts. The implications of redefining culture in the Americas are numerous because both transculturation and hybridization call for new version in the current postmodern context, carefully taking into account the cosmopolitan dimension of these conceptual visions of culture". (Côté 2010, 24).

Dieses Themenhefts wendet sich den kosmopolitischen Relationen dieser teilweise konkurrierenden kulturwissenschaftlichen Konzepte aus aktueller Perspektive über eine Dekade nach dieser Feststellung erneut zu und fragt kritisch, wie dekoloniale Theoriebildung und historische wie gegenwärtige Transkulturationen mit bzw. durch künstlerische Positionen aus Lateinamerika zusammengehen. Wobei in unserer Lesart und heutigen Diskussionen der historisch seit der Antike eurozentrisch konnotierte Begriff des Kosmopolitischen (Rovisco und Nowicka 2011) – der dann mit der modernen Metropole und einem noch nicht entthronten europäisch-aufklärerischen Subjekt als Zentrum assoziiert wird – einer relationalen Perspektivierung gewichen ist: der nach pluriversalen Weltentwürfen (cosmen) und ihrer Verortung (in oder außerhalb der polis) sowie der dringenden Frage nach verknüpftem (politischem, aber auch wissenschaftlichem) ethos im Umgang mit diesem Verständnis von und Wissen um Welt, gerade um den transkulturell und historisch unterschiedlich situierten Formationen der angesprochenen Konzepte Rechnung tragen zu können.

Das Themenheft nahm seinen Ausgang im Rahmen eines Workshop-cum-Seminars, in dem wir uns kollaborativ dieser Frage und den Herausforderungen der relationalen Perspektive stellten. Er brachte uns mitten

contrapuestos desde una perspectiva actual, más de una década después de esta constatación, y se pregunta críticamente cómo se conjugan la teorización decolonial y las transculturas tanto históricas como contemporáneas con o a través de posiciones artísticas de América Latina. A nuestro modo de ver y en discusiones contemporáneas, el concepto de cosmopolita, históricamente connotado de manera eurocéntrica desde la antigüedad (Rovisco y Nowicka 2011), asociado posteriormente a la metrópolis moderna y a un sujeto europeo-ilustrado aún no destronado como centro, ha dado paso a un punto de vista relacional: aquello que enfoca los conceptos pluriversales del mundo (cosmos) y su ubicación (dentro o fuera de la polis), así como la urgente cuestión de un ethos vinculado (político, pero también científico), a la hora de abordar esta comprensión y este saber del mundo, precisamente para poder tener en cuenta las formaciones de los mencionados conceptos, situadas de manera transcultural e históricamente diferente.

El número temático se gestó en el marco de un seminario-taller en el que abordamos esta cuestión y los retos de la perspectiva relacional de forma colaborativa. En plena pandemia de Covid-19 nos reunió virtualmente con tres expertxs y algunxs estudiantes que co-crearon el evento titular en dos universidades alemanas diferentes: la Universidad de Heidelberg (programa de máster "Estudios Transculturales" en el Centro Heidelberg de Estudios Transculturales de la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg) y la Universidad de las Artes de Berlín (programa de Comunicación Visual; Facultad de Diseño). Con el trasfondo del vivo debate actual de los enfoques decoloniales acerca de la práctica artística en el contexto de América Latina (Bauer, Figge, Großmann, Lukatsch 2023; Overhoff Ferreira

in der Covid-19-Pandemie virtuell mit drei Expert*innen und einigen Studierenden zusammen, die an zwei unterschiedlichen deutschen Hochschulen – der Universität Heidelberg (Master-Programm „Transkulturelle Studien“ am Heidelberg Centrum für Transkulturelle Studien der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg) und der Universität der Künste Berlin (Studiengang Visuelle Kommunikation; Fakultät Gestaltung) die titelgebende Veranstaltung mitgestalteten. Vor dem Hintergrund, dass dekoloniale Ansätze hinsichtlich künstlerischer Praxis aktuell gerade im Kontext Lateinamerikas stark diskutiert werden (Bauer, Figge, Großmann, Lukatsch 2023; Overhoff Ferreira 2023; Overhoff Ferreira 2019; Vázquez 2020; Schultz et al. 2018; Lucero 2011; San Martín, Flores 2019), wandten wir uns einschlägigen dekolonialen Denker*innen aus dieser Region zu. Uns beschäftigten so insbesondere Texte von Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Madina Tlostanova, María Lugones und Gloria Anzaldúa, die historisch, soziologisch und politologisch, aber bisweilen auch poetisch verfasste Analysen auf den Zusammenhang von Kolonialismus, Kapitalismus und Moderne lieferten. Ihre institutionenkritisch wie wissenschaftsgeschichtlich informierten Forderungen plädieren – grob zusammengefasst – für ein neues Ethos der Wissensproduktion angesichts anhaltender Kolonialität. Dieser Positionierung stellten wir in produktiver Spannung die Ansätze einer transkulturell konturierten Kunstgeschichte gegenüber, wie sie von Monica Juneja (2023), Christian Kravagna (2017), Viktoria Schmidt-Linsenhoff († 2013) (2010), Kerstin Schankweiler (2021), Alexandra Karentzos und auch uns selbst vertreten werden und damit einen zeitlich über den Horizont historischer Kolonialbewegungen hinausgehenden Ansatz, vom Gegenstandsbereich aber

2023; Overhoff Ferreira 2019; Vázquez 2020; Schultz et al. 2018; Lucero 2011; San Martín, Flores 2019), recurrimos a pensadorxs decoloniales relevantes de esta región. Nos interesaron especialmente los textos de Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Madina Tlostanova, María Lugones y Gloria Anzaldúa, quienes aportaron análisis históricos, sociológicos y politológicos, pero a veces también poéticos, de la relación entre colonialismo, capitalismo y modernidad. Sus reivindicaciones, informadas por la crítica institucional y la historia de la ciencia, abogan –resumidas a grandes rasgos– por un nuevo ethos de producción de conocimiento frente a la colonialidad persistente. En tensión productiva contrastamos este posicionamiento con los planteamientos de una historia del arte de perfil transcultural, tal y como la representan Monica Juneja (2023), Christian Kravagna (2017), Viktoria Schmidt-Linsenhoff († 2013) (2010), Kerstin Schankweiler (2021), Alexandra Karentzos y nosotras, y por lo tanto un enfoque que temporalmente va más allá del horizonte de los movimientos coloniales históricos, pero cuyo objeto de estudio se centra por completo en la producción artística y sus objetos (de conocimiento) y productos (materiales). En un taller conjunto de tres días, del 16 al 18 de junio de 2021, aprendimos a modo de ejemplo qué significado conceden las historiadoras del arte Patricia Zalamea (Universidad de los Andes, Bogotá) y Dafne Cruz Porchini (UNAM, Ciudad de México) y el sociólogo Rolando Vázquez, investigador de la Universidad de Utrecht, a los fenómenos y las prácticas transculturales y qué exigencias decoloniales ven vinculadas a ellos. En una mesa redonda final, el día 12 de julio de 2021, junto con otrxs expertxs, vinculamos la visión del contexto latinoamericano con una visión crítica de otras regiones del mundo, de modo que al final se planteó la cuestión de

ganz fokussierten Blick auf künstlerische Produktion und ihre (Wissens-)Objekte und (materiellen) Produkte. In einem dreitägigen gemeinsamen Workshop vom 16. bis 18. Juni 2021 lernten wir exemplarisch, welchen Stellenwert die Kunsthistorikerinnen Patricia Zalamea (Universidad de los Andes, Bogotá) und Dafne Cruz Porchini (UNAM, Mexico City) sowie der an der Universität Utrecht forschende Soziologe Rolando Vázquez transkulturellen Phänomenen und Praktiken einräumen und mit welchen dekolonialen Forderungen sie diese verknüpft sehen. In einer abschließenden Podiumsdiskussion am 12. Juli 2021 verknüpften wir gemeinsam mit weiteren Expert*innen den Blick auf den lateinamerikanischen Kontext mit einem kritischen Blick auf andere Weltregionen, so dass am Ende die Frage nach den Bedingungen, Grenzen, aber auch Potentialen eines „gewelteten“ Wissens stand.

Unser vorläufiges Fazit ist die Einsicht, dass eine Welt gestaltende künstlerische Praxis in der Verschränkung mit einer Welt gestaltenden Produktion von Wissen – die nicht zuletzt die spezifische Art von Wissen einschließen kann, welche die Wissenschaft hervorbringt – immer auch historisch, geografisch und kulturell konditioniert ist. Wir plädieren daher dafür, allgemein ethische wie spezifisch wissenschaftliche Forderungen nach einer Dekolonialisierung unseres (kunsthistorischen) Wissens nicht als zeit- und ortlose oder gar universale Ansprüche misszuverstehen, sondern als jeweils spezifische Forderungen bestimmter Akteur*innen, die aus geschichtlich ganz unterschiedlich gelagerten, vielschichtigen Konflikten und komplexen Machtkonstellationen erwachsen sind, und damit immer auch konkret situiert erscheinen. Gerade neo-essentialistischen und biologistisch argumentieren-

las condiciones, los límites, pero también los potenciales de un conocimiento “mundializado” (“welten”).

Nuestro resultado preliminar es haber llegado a la conclusión, de que una práctica artística que configura mundo imbricada con una producción de conocimiento que configura mundo –que puede incluir también el tipo específico de conocimiento producido por la ciencia–, está siempre condicionada histórica, geográfica y culturalmente. Por lo tanto, sostenemos que las exigencias éticas generales y científicas específicas para la descolonización de nuestro conocimiento (de la historia del arte) no deberían malinterpretarse como reivindicaciones intemporales y sin lugar, o incluso universales, sino más bien como exigencias específicas de determinadxs actorxs que han originado de conflictos históricamente muy diversos y heterogéneos, y de complejas constelaciones de poder, por lo cual siempre se pueden situar concretamente. Precisamente a los discursos neoesencialistas y biologicistas, que a veces se utilizan como argumentos en los debates decoloniales, nos gustaría oponer los entretejidos transculturales complejos e interseccionales de historias del arte a menudo multicéntricas y también complejamente contradictorias. Estos requieren una sensibilidad hacia las superposiciones, apropiaciones poderosas, sobreescrituras, traducciones, variaciones, adaptaciones, influencias o recodificaciones para poder prevenir una reducción improductiva en la observación académica. Pues nuestra producción de mundo y de conocimiento se constituye mucho más de forma relacional a través de una transculturación polivalente de lo que revelan la yuxtaposición postcolonial pionera, pero a menudo concebida de manera muy dicotómica, de sujeto colonial frente a objeto en

den Diskursen, die teilweise in dekolonialen Debatten argumentativ eingesetzt werden, möchten wir die vielschichtigen und intersektionalen transkulturellen Verwobenheiten häufig multizentrischer und auch komplex widersprüchlicher Kunstgeschichten entgegensetzen. Sie erfordern eine Sensibilität für Überlagerungen, machtvolle Aneignungen, Überschreibungen, Übersetzungen, Variationen, Adaptionen, Einflüsse oder Neukodierungen, um bei der wissenschaftlichen Betrachtung einer unproduktiven Reduktion vorbeugen zu können. Denn unsere Welt- und Wissensproduktion wird durch polyvalente Transkulturation viel relationaler konstituiert, als es die bahnbrechende, aber häufig sehr dichotomisch gedachte postkoloniale Gegenüberstellung von kolonialem Subjekt versus Objekt in der Forschung zum Kolonialismus, zwischen metropolitanen Zentren und ländlichen Peripherien sowie modernem Subjekt und einem vormodernen „Anderen“ einer dekonstruktivistischen Erforschung der Moderne, aber auch das dekoloniale Beschreibungsmodell von Moderne/Kolonialität erkennen lassen. Ästhetisch-praktisches oder künstlerisches „Welten“ und andere Formen Welt zu entwerfen und zu verstehen, sind selbstverständlich durch die harten Grenzziehungen des modernen Epistems im Gefolge von kolonialer, imperialer, nationaler sowie kapitalistischer Herrschaft und Gewalt gekennzeichnet; sie erschöpfen sich aber nicht darin (vgl. wegweisende (inter-)disziplinäre Fallstudien und verknüpfte gemeinsame methodologische Reflektionen in Abu-Er-Rub u.a. 2021).

Dies lässt sich in der kunsthistorischen und kunstwissenschaftlichen Erforschung von Werken und künstlerischen Produktionen vielfältig verwobener Praktiken und im Dialog mit Expert*innen der jeweiligen Herkunfts-

la investigación sobre el colonialismo, entre centros metropolitanos y periferias rurales así como sujeto moderno y un “otro” premoderno de un estudio deconstructivista de la modernidad, pero también el modelo descriptivo decolonial de modernidad/colonialidad. Acciones estético-artísticas o artísticas que “mundializan” y otras formas de crear mundo y comprender el mundo están marcadas, por supuesto, por las duras demarcaciones de la episteme moderna a raíz de la dominación y la violencia coloniales, imperiales, nacionales, así como capitalistas; pero no se agotan en ellas (cf. estudios de caso (inter)disciplinarios pioneros y reflexiones metodológicas conjuntas y vinculadas en Abu-Er-Rub et al. 2021).

Esto puede comprobarse empíricamente e iluminarse teóricamente en la investigación histórico-artística y científico-artística de obras y producciones artísticas de prácticas entrelazadas de manera diversa, y en diálogo con expertxs de los respectivos contextos de origen. Si rechazamos las nociones estáticas modernistas de la comprensión humana universal del mundo y, en su lugar, consideramos la posibilidad de la pluriversalidad (Escobar 2020; sobre el uso del concepto en Walter D. Mignolo, Paul Gilroy y Achille Mbembe cf. Kerner 2014, 155-56) por medio de las prácticas artísticas y la investigación histórica del arte, observar el cómo de nuestras acciones de “mundializar” nos ayuda a enfocar la relacionalidad como la clave para una vida planetaria (siguiendo el pensamiento caribeño como en Glissant 1997; Diawara 2011). Tal enfoque ya no permite un pensamiento hegemónico “para” o “sobre” los demás, sino que describe el intento de un pensar dinámico “distinto”, “con” y “a través de” numerosas diferencias, inscrito en constelaciones de poder complejas y conflictivas, pero también productivo-creativas, que son

kontexte empirisch feststellen und theoretisch beleuchten. Wenn wir statischen modernistischen Vorstellungen von universalem menschlichen Weltverständnis eine Absage erteilen und stattdessen die Möglichkeit von Pluriversalität (Escobar 2020; zur Verwendung des Konzepts bei Walter D. Mignolo, Paul Gilroy und Achille Mbembe vgl. Kerner 2014, 155-56) mittels künstlerischer Praktiken und kunsthistorischer Forschung ins Auge fassen, hilft uns der Blick auf das Wie unseres „Weltens“, die Relationalität als Schlüssel eines planetaren Lebens in den Blick zu nehmen (in der Folge karibischen Denkens wie bei Glissant 1997; Diawara 2011). Ein solcher Ansatz erlaubt kein hegemoniales Denken „für“ oder „über“ die Anderen mehr, sondern beschreibt den Versuch, eines dynamischen „anderen“ Denkens „mit“ und „durch“ zahlreiche Differenzen, eingeschrieben in komplexe, konfliktreiche, aber auch produktiv-kreative Machtkonstellationen, die über verschiedene Größenebenen hinweg wirksam sind (z.B. Lowenhaupt Tsing 2021; zum Problem der Skalierung vgl. auch Juneja 2023, Kapitel 3).

Die in der Folge des Workshops und eines erweiterten Call for Papers in diesem Themenfeld hier versammelten fünf Artikel bilden zusammen einen vielstimmigen Resonanzraum, der komplementiert wird mit je einer Rezension eines künstlerischen Übersetzungsprojekts und einer Ausstellung sowie den Kunstwerken fürs Gedächtnis in Form von Katalogeinträgen, welche fünf Studierende im Nachgang zum Seminar verfassten und die ihrerseits ergänzt werden durch drei weitere im Themenbereich verortete Beiträge. Zusammengenommen konstituieren diese Texte *Miradas 7* als ein Heft, das künstlerische Kontakte und Austauschprozesse in pluraler Perspektivierung reflektiert

effektives a través de diferentes niveles de escala (por ejemplo, Lowenhaupt Tsing 2021; sobre el problema de la escala, cf. también Juneja 2023, capítulo 3).

Los cinco artículos reunidos aquí como resultado del seminario y de una convocatoria ampliada de ponencias para este campo temático conforman una cámara de resonancia polifónica, que se complementa con reseñas de un proyecto de traducción artística y de una exposición, así como con las obras para recordar en forma de entradas de catálogo, escritas por cinco estudiantes a raíz del seminario, y que a su vez se conjugan con otras tres contribuciones a este campo temático. En conjunto, estos textos constituyen *Miradas 7* como un número que reflexiona acerca de los contactos artísticos y los procesos de intercambio desde una pluralidad de perspectivas y que, por tanto, refleja metódicamente la diversidad de posiciones desde la historia del arte, que se pone de manifiesto en los estudios de caso aquí analizados. Estos demuestran que, además de la pervivencia de la colonialidad (visual) en contextos históricamente posteriores a la independencia política, así como en contextos contemporáneos, ha habido y sigue habiendo muchas expresiones diferentes de intercambio artístico de posiciones y mundos visuales desde siempre entrelazados, pos-/coloniales y transculturales. Además de los desequilibrios de poder (visual) duraderos y traumáticos, y de los crueles regímenes de representación de la época colonial, también deben explorarse las ambivalencias de los lenguajes visuales coloniales, las resistencias visuales y las subversiones.

Por ejemplo, Sanja Savkic Sebek y Alonso Rodrigo Zamora Corona analizan una serie de representaciones de plumaria en el Có-

und damit methodisch die kunstgeschichtliche Vielfalt an Positionen spiegelt, die in den hier diskutierten Fallstudien deutlich wird. Sie zeigen, dass es neben dem Fortleben von (visueller) Kolonialität in historisch der politischen Unabhängigkeit nachgelagerten, genauso wie gegenwärtigen Kontexten viele verschiedene Expressionen künstlerischen Austauschs immer schon verwobener, post-/kolonialer und transkultureller Positionen und Bildwelten gab und gibt. Neben den nachhaltig traumatischen (visuellen) Machtgefällen und grausamen Repräsentationsregimen der Kolonialzeit gilt es auch die Ambivalenzen kolonialer Bildsprachen, visuelle Resistenzen und Subversionen auszuloten.

So analysieren Sanja Savkic Sebek und Alonso Rodrigo Zamora Corona eine Serie von Darstellungen von Federarbeiten im Codex Florentinus, der im kolonialen Mexiko des 16. Jahrhunderts entstanden ist – einer Zeit intensiver und komplexer Transkulturationen. Die beiden plädieren für eine Lesart der Bilder einerseits als Anleitung dieser Handwerkskunst für indigene Künstler*innen in der Kolonialzeit, andererseits für breitere Deutungsansätze der Bilder als ‚embedded texts‘, als Bild-Glyphen, die in ihrer Variation und Unabhängigkeit vom Spanischen als reiner Schriftsprache für Savkic Sebek und Zamora Corona das Potential haben, koloniale Denkmuster zu queeren und die Handlungsmacht indigener Künstler*innen sichtbar zu machen.

Patricia Zalamea Fajardo untersucht in ihrem Beitrag die transkulturelle Persönlichkeit Diego de Torres – der zu einer „particular colonial elite [im kolonialen Vizekönigreich Neu-Granada in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehörte] that occupied spaces simultaneously in both the Spanish and Mui-

dice Florentino, producido en el México colonial del siglo XVI, una época de intensas y complejas transculturaciones. Ambos defienden una lectura de las imágenes, por un lado, como guía de este oficio para lxs artistas indígenas de la época colonial y, por otro, una interpretación más amplia de las imágenes como “textos incrustados”, como glifos pictóricos que, en su variación e independencia del español como lengua escrita pura, tienen el potencial para Savkic Sebek y Zamora Corona de quebrantar los patrones coloniales de pensamiento y hacer visible la agencia de lxs artistas indígenas.

Patricia Zalamea Fajardo examina en su contribución la personalidad transcultural de Diego de Torres, que pertenecía a una “élite colonial particular [en el virreinato de Nueva Granada en la segunda mitad del siglo XVI] que ocupaba espacios simultáneamente en las sociedades española y muisca, pero que no pertenecía enteramente a ninguna de ellas”. En particular, examina sus dibujos: dos mapas coloniales de la región y una imagen compleja del funeral de su hermano, que entrelaza estilos y géneros de orígenes diversos. Zalamea pone de relieve las funciones que asumieron estos dibujos en su época como instrumentos de crítica al estilo de gobierno de la Corona española en la colonia.

Las contribuciones de Joseph Hartman y Roberto Robalinho abordan, desde distintas perspectivas, los escenarios de las amenazas globales en el Antropoceno: por un lado, con un enfoque y un material decididamente centrado en la historia del arte y de la imagen, y por el otro, desde un punto de vista (artístico) filosófico. Muestran a las prácticas artísticas y de creación de imágenes como un medio para hacer frente al miedo ante los peligros desconocidos y entrelazados de

sca societies but did not entirely belong to either one“. Insbesondere untersucht sie dessen Zeichnungen – zwei koloniale Karten der Region und ein komplexes Bild vom Begräbnis seines Bruders, das Stile und Genres aus vielgestaltigen Herkunftsn zusammenbindet. Zalamea stellt die Funktionen scharf, die diese Zeichnungen in ihrer Zeit einnahmen als Instrumentarien der Kritik am Regierungsstil der spanischen Krone in der Kolonie.

Die Beiträge Joseph Hartmans und Roberto Robalinhos thematisieren aus unterschiedlichen Perspektiven – zum einen mit einer dezidiert kunst- und bildhistorischen Zentrierung und Materiallage, zum anderen aus (kunst-)philosophischer Sicht – Szenarien globaler Bedrohungslagen im Zeichen des Anthropozän. Künstlerische und bildgebende Praktiken zeigen sie als Mittel der Bewältigung von Angst gegenüber unbekanntem, intersektional verwobenen Gefahren des Klimawandels und angesichts der *longue durée* kolonialer Machtgefälle. Sie loten darüber hinaus ihr Potential aus, Widerstand zu etablieren, sichtbar zu machen und zu stärken. Die von Hartman diskutierten Bilder von vernichtenden Tropenstürmen, die ihm eben auch wörtlich zu Tropen der Vernichtung werden, erzählen vom Fortleben der Sturm-erfahrungen und einer besonderen Zeitlichkeit, die einerseits dem wiederkehrenden Wetterphänomen eingeschrieben erscheint, die andererseits durch die Visualisierung des Sturms „temporalisiert“ oder „versturmlicht“ wird im Sinne einer Verwirbelung von gestern/heute. Sie stellt die moderne Vorstellung eines linearen Fortschritts, mit dessen Hilfe der Mensch auch Naturgewalten bezwingen könnte, grundsätzlich in Frage. Bei Robalinho sind es anschließend an die kultur-anthropophagen Praktiken im Brasilien der 1920er Jahre die Neusemantisierungen,

manera interseccional en relación al cambio climático y a los desequilibrios coloniales de poder de largo alcance. También exploran su potencial para establecer, visibilizar y potenciar la resistencia. Las imágenes de devastadoras tormentas tropicales analizadas por Hartman, que para él también se convierten literalmente en tropos de destrucción, hablan de la supervivencia de las experiencias de tormenta y de una temporalidad particular que, por un lado, aparece inscrita en el fenómeno meteorológico recurrente, y que, por otro, se “temporaliza” o tormentaliza” mediante la visualización de la tormenta, en el sentido de un remolino de ayer/hoy. Este cuestiona fundamentalmente la idea moderna de progreso lineal, con cuya ayuda el hombre también podría vencer a las fuerzas naturales. En el texto de Robalinho, siguiendo las prácticas culturales antropofágicas del Brasil de los años veinte del siglo XX, son las resemantizaciones que los fotógrafos realizan de las imágenes de la naturaleza tras incendios devastadores, llenándolas de espíritus y haciendo visibles de manera poética las sombras y los vacíos de lo que una vez fue.

En su contribución, Dafne Cruz Porchini aborda las estrategias de institucionalización de la representación a partir del ejemplo de la presencia mexicana en la Exposición del Centenario de Filadelfia en 1876. Por un lado, rastrea las estrategias visuales a partir de los carteles o la caricatura, que en la segunda mitad del siglo XIX ya eran medios visuales disponibles y recibidos masivamente. Por otro lado, analiza la exposición también como un escenario transnacional en el que la aún joven nación de México actuaba en el espacio expositivo estadounidense y, por tanto, políticamente precargado. Desde una perspectiva microhistórica, señala el papel importante y creador de significados que desempeñó el

die Fotograf*innen an den Bildern der Natur nach verheerenden Feuern vornehmen, indem sie sie begeistern und die Schatten und Lücken des einst Gewesenen auf poetische Weise sichtbar machen.

Dafne Cruz Porchini beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit Institutionalisierungsstrategien von Repräsentation am Beispiel der mexikanischen Präsenz auf der Centennial Exhibition in Philadelphia im Jahr 1876. Sie zeichnet zum einen die visuellen Strategien nach anhand von Plakaten oder der Karikatur, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts schon massenhaft verfügbare und rezipierbare Bildmedien waren. Zum anderen untersucht sie die Ausstellung auch als transnationale Bühne, auf der sich die noch junge Nation Mexiko im US-amerikanischen und damit politisch vorbelasteten Ausstellungsraum gerierte. In mikrohistorischer Perspektive zeigt sie auf, welche bedeutsame und Bedeutung stiftende Rolle Kunst im Kontext des mexikanischen Nation Buildings und im Rahmen international ausgerichteter Ausstellungsformate spielte.

Die Rubrik der „Kunstwerke fürs Gedächtnis“ stellt in diesem Heft insgesamt neun künstlerische Positionen vor. Sie kontextualisieren Werke, die von einem kolonialzeitlichen Tarotkartenset und andiner Bauplastik über das 19. Jahrhundert in der Malerei zwischen den Philippinen und den Américas bis ins frühe 20. Jahrhundert reichen mit einem Tafelbild des japanischen Malers Tamiji Kitagawa, der einen mexikanischen Begräbnisritus visualisierte, und in der Nachkriegszeit anlangen mit einem Künstlerbuch, das zwei Künstler in der DDR schufen, die darin ethnografische Beschreibungen ästhetisch übersetzten. Vor allem in den beiden Beiträgen zu den zeitgenössischen Werken – einer

arte in el contexto de la construcción de la nación mexicana y en el marco de los formatos expositivos de orientación internacional.

La sección “Obras para recordar” presenta en este número un total de nueve posturas artísticas. Se contextualizan obras que van desde un juego de cartas de tarot de la época colonial y los motivos de las fachadas de iglesias andinas pasando por el siglo XIX en la pintura entre Filipinas y las Américas, hasta principios del siglo XX con una pintura sobre tabla del pintor japonés Tamiji Kitagawa, que visualiza un rito funerario mexicano, para terminar en el periodo de posguerra con un libro de artista creado por dos artistas de la RDA, traduciendo descripciones etnográficas de manera estética. Especialmente en las dos contribuciones sobre obras contemporáneas –una intervención activista del colectivo Sor Juana de Berlín y un estudio antropológico sobre los marcadores “raciales” y su visibilidad– se pone de manifiesto que también se cuestiona el concepto clásico de obra, que dio nombre a esta sección.

El número temático se completa con dos reseñas. Se analizan el proyecto de traducción colectiva *Wissen über Brücken – Conocimiento sobre puentes*, que aborda a profundidad la obra gráfica de la autora chicana Gloria E. Anzaldúa, y la exposición de Dresde *Revolutionary Romances – PRÓLOGO. Historias transculturales del arte en la RDA (2022)*. Esta última se centró de forma innovadora en las conexiones artísticas internacionales entre la República Democrática Alemana y los países de América Latina de gobiernos socialistas.

Queremos aprovechar esta oportunidad para agradecer a todos y a todas, autorxs y dictaminadorxs, por su gran compromiso y confianza, sus sugerencias y su perseverancia

aktivistischen Intervention des Sor Juanas-Kollektivs in Berlin und einer anthropologisch fundierten Studie zu ‚Race‘-Markern und ihrer Bildlichkeit – wird deutlich, dass auch der klassische Werkbegriff – namensgebend für die Rubrik – hinterfragt wird.

Abgerundet wird das Themenheft durch zwei Rezensionen. Besprochen wird das kollektive Übersetzungsprojekt *Wissen über Brücken – Conocimiento sobre puentes*, das sich intensiv mit dem zeichnerischen Oeuvre der chicana-Autorin Gloria E. Anzaldúa beschäftigt sowie die Dresdner Ausstellung *Revolutionary Romances – PROLOG. Transkulturelle Kunstgeschichten in der DDR* (2022). Letztere fokussierte innovativ auf die internationalen künstlerischen Verbindungen zwischen der Deutschen Demokratischen Republik und den sozialistisch regierten Ländern Lateinamerikas.

Wir möchten an dieser Stelle allen Beitragenden und Peer Reviewer*innen ganz herzlich für ihr großes Engagement und Vertrauen danken, für ihre Anregungen und kommunikative Ausdauer in den verschiedenen Überarbeitungsphasen, die auch dieses Themenheft Wirklichkeit werden ließen. Ohne die tatkräftige Unterstützung der wissenschaftlichen Hilfskräfte Katharina Aae, Tobias Scholze (UdK Berlin) und Madeleine Eppel (Universität Heidelberg) in Sachen Korrektorat, Formalia, Layout und Satz wäre das Themenheft nicht zu realisieren gewesen. Mittel aus dem Eliteprogramm für Postdoktorandinnen und Postdoktoranden der Baden-Württemberg Stiftung unterstützten insbesondere Franziska Kochs Arbeit an diesem Heft, während der Fachrat des Heidelberg Centrums für Transkulturelle Studien großzügig Mittel genehmigte, mit denen wir das Workshop-cum-Seminar realisierten,

communicativa en las distintas fases de revisión, que han hecho realidad también este número. Sin el apoyo activo de los asistentes académicos Katharina Aae, Tobias Scholze (UdK Berlín) y Madeleine Eppel (Universidad de Heidelberg) en cuanto a corrección de pruebas, cuestiones de formato, diseño y maquetación, el número temático no habría sido posible. Los fondos del programa de élite para postdoctorandos de la Fundación Baden-Württemberg apoyaron especialmente el trabajo de Franziska Koch en este número, mientras que la junta directiva del Centro de Estudios Transculturales de Heidelberg aprobó generosamente los fondos con los que realizamos el taller-seminario que dio impulso al número. La coeditora y fundadora de Miradas, Franziska Neff, merece todo nuestro agradecimiento por su apoyo y por la mayoría de las traducciones al español de las presentes contribuciones.

Esperamos que lxs lectorxs disfruten de los frutos del trabajo de tantas mentes y manos, que retomen activamente nuestros hilos de pensamiento y contribuyan a hilarlos aún más para seguir “mundializando” el conocimiento frente a la transculturación y la exigencia de descolonización. Nuestro resultado preliminar no es una certeza inamovible, sino más bien sucedió como una red dinámica de conclusiones interconectadas y a veces divergentes. En el sentido del título, queremos animar a entender no solamente las historias del arte y las prácticas y obras artísticas como siempre ya transculturalmente entrelazadas, es decir, “entangled”, sino también a nuestra investigación académica como parte de un diálogo productivo preciso de situarse, el cual crea creaciones artísticas de mundo en la zona de contacto (Pratt 1991). Pues en la diferencia concebida de forma pluriversal, así como en el entrelazamiento de estos en-

das den Anstoß zum Heft gab. Der Mit herausgeberin und Gründerin von Miradas, Franziska Neff, gebührt unser großer Dank für ihre Unterstützung und die überwiegende Anzahl der Übersetzungen der vorliegenden Beiträge ins Spanische.

Wir hoffen, dass die Leser*innen die Früchte der Arbeit so vieler Köpfe und Hände genießen, aktiv unsere Denkfäden aufgreifen und weiterspinnen helfen, um angesichts von Transkulturation und der Forderung nach Dekolonisierung, Wissen weiter zu „welten“. Unser vorläufiges Fazit bildet keine unverrückbare Gewissheit, sondern ereignete sich als ein dynamisches Netz an sich verknüpfenden und bisweilen auch wieder auseinanderlaufenden Einsichten. Im Sinne des Titels wollen wir dazu anregen, Kunstgeschichten und künstlerische Praktiken und Werke nicht nur als immer schon transkulturell verwoben, also „entangled“ zu begreifen, sondern auch unser wissenschaftliches Forschen als Teil eines zu situierenden, produktiven Dialogs mit künstlerischen Welterschöpfungen in der Kontaktzone (Pratt 1991) zu verstehen. Denn in der pluriversal gedachten Differenz wie Verflechtung dieser „weltenden“ Ansätze liegt vermutlich das eigentliche dekolonisierende Potential, das uns weit über lateinamerikanische Horizonte hinaus lernen lässt.

foques “mundializantes”, reside presumiblemente el potencial descolonizador real, que nos permite aprender mucho más allá de los horizontes latinoamericanos.

Traducción: Franziska Neff

Bibliografie/Bibliografía:

Abu-Er-Rub, Laila u.a., Hrsg. *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*. London: Routledge, Taylor & Francis Group, 2021.

Asia in Amsterdam – The Culture of Luxury in the Golden Age, Ausst.-Kat. Peabody Essex Museum, Salem, MA/Rijksmuseum Amsterdam, hrsg. v. Karina H. Corrigan, Jan van Campen und Femke Diercks, mit Janet C. Blyberg. New Haven/London: Yale University Press, 2015.

Bauer, Julian Sverre, Maja Figge, Lisa Großmann und Wilma Lukatsch, Hrsg. *Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens*. Paderborn: transcript, erscheint im August 2023.

Bleichmar Daniela. *Visible Empire: Botanical Expeditions & Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2012.

Brantlinger, Patrick. „Dying Races‘: Rationalizing Genocide in the 19th Century.“ In *The Decolonization of the Imagination. Culture, Knowledge, and Power*, hrsg. v. Jan Nederveen Pieterse und Bhikha Parekh. London: Zed Books, 1995, 43-56.

Côté, Jean-François. „VI. From Transculturation to Hybridization: Redefining Culture in the Americas.“ In *Amériques transculturelles/ Transcultural Americas*, hrsg. v. Benessaïeh, Afef. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa/University of Ottawa Press, 2010, 121-147.

Büdenbender, Hanna. „Wow, that's so postcard!“ – *De-/Konstruktionen des Tropischen in der zeitgenössischen Fotografie*. Bielefeld: transcript, 2022.

Daston, Lorraine und Peter Galison. *Objektivität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

Daum, Denise. *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘: Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*. Marburg: Jonas Verlag, 2009.

Diawara, Manthia „One World in Relation: Edouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara.“ *Nka Journal of Contemporary African Art* 28 (March 1, 2011), 4–19, <https://doi.org/10.1215/10757163-1266639>.

Diener, Andrea. „Bilder, die nichts verbergen vom Fallen der Zeit.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* (18. Juni 2019): <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/sebasti-o-salgado-bekommt-friedenspreis-des-deutschen-buchhandels-16243078.html>

- Dorotinsky, Deborah. „Photographing Indian Peoples – Photographs as Kaleidoscope.“ In *A Companion to Mexican History and Culture*, hrsg. v. William H. Beezley. Malden, MA/Oxford, UK: Wiley-Blackwell 2011, 480-492.
- Edwards, Elizabeth, Hrsg. *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.
- Escobar, Arturo. *Pluriversal Politics: The Real and the Possible*, Latin America in Translation. Durham: Duke University Press, 2020.
- Fiore, Julia. „In Dutch Still Lives, Dark Secrets Hide Behind Exotic Delicacies.“ (4. September 2017): <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dutch-lives-dark-secrets-hide-exotic-delicacies>
- Gabara, Esther. *Errant Modernism: The Ethos of Photography in Mexico and Brazil*. New York: Duke University Press, 2008: <https://doi.org/10.1515/9780822389392>
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico Stadt: Grijalbo, 1990.
- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Gludovatz, Karin. „Fruits of Heaven: Artistic Knowledge and the Aesthetic Order of the ‚New World‘ in Albert Eckhout’s Still Lives.“ In *Competing Knowledges – Wissen im Widerstreit*, hrsg. v. Anna Margaretha Horatschek. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020, 51- 66: <https://doi.org/10.1515/9783110659658-003>
- Gottowik, Volker. „Der Ethnologe als Fremder. Zur Genealogie einer rhetorischen Figur.“ *Zeitschrift für Ethnologie* 130 (2005): 23-44.
- Juneja, Monica. *Can Art History be made Global? Meditations from the Periphery*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2023.
- Juneja, Monica. „Chapter Three: Traversing Scale(s) - Transcultural Modernism with and Beyond the Nation.“ In *ibid.* *Can Art History be made Global? Meditations from the Periphery*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2023a.
- Juneja, Monica. „Micro-stories. The Routes of Transcultural Modernism.“ In *Museum global. Mikrogeschichten einer ex-zentrischen Moderne*, hrsg. v. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Köln: Wienand, 2018: 37-46.
- Karentzos, Alexandra, Alma-Elisa Kittner und Julia Reuter, Hrsg. *Topologien des Reisens. Tourismus, Imagination, Migration*. Trier: Universitätsbibliothek 2010.

Kusch, Rodolfo. *Indigenous and Popular Thinking in America*. 1973, übersetzt v. Maria Lugones und Joshua Price. Durham: Duke University Press, 2010.

Kravagna, Christian. *Transmoderne: eine Kunstgeschichte des Kontakts*. PoLYpeN. Berlin: b_books, 2017.

Lowenhaupt Tsing, Anna. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2021.

Lucero, María H. „Decoloniality in Latin American Art.“ *Southern Perspectives* (11. August 2011): <https://southernperspectives.net/region/latin-america/decoloniality-in-latin-american-art>

Kerner, Ina. „Countering the Legacies of Colonial Racism: Delinking and the Renewal of Humanism.“ In *Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique: Joints and Fissures*, hrsg. v. Sabine Broeck und Carsten Junker. Frankfurt a. M. und New York: Campus Verlag, 2014, 145-58.

Kimmelman, Michael. „Can Suffering be Too Beautiful?“ *The New York Times Photography Review* (13. Juli 2001).

Michalsky, Tanja. *Projektion und Imagination: Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*. München u.a.: Fink, 2011.

Mignolo, Walter D. *The Darker Side of Western Modernity – Global Futures, Decolonial Options*. Durham/London: Duke University Press, 2011.

Nagel, Thomas. *Der Blick von Nirgendwo*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.

Overhoff Ferreira, Carolin. *Decolonial introduction to the theory, history and criticism of the arts*. [ohne Ort]: Lulu.com, 2019.

Overhoff Ferreira, Carolin. *Dekoloniale Kunstgeschichte. Eine methodische Einführung*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2023.

Parker Brienen, Rebecca. *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Pratt, Mary Louise. „Arts of the Contact Zone.“ *Profession*, 1991, 33–40. <http://www.jstor.org/stable/25595469>.

Rovisco, Maria und Magdalena Nowicka. *The Ashgate Research Companion to Cosmopolitanism*, Ashgate Research Companion. Burlington, VT: Ashgate, 2011.

- Schankweiler, Kerstin, Eva-Maria Troelenberg und Anna Sophia Messner, Hrsg. *Reading Objects in the Contact Zone*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria. *Ästhetik der Differenz*. 2 Bde. Marburg: Jonas-Verlag, 2010.
- Schultz, Tristan et al., Hrsg. *Decolonizing Design: Design and Culture*. Special Issue 10, 1 (2018).
- Sebastião Salgado im Interview mit Sven Michaelsen. *SZ Magazin* (20. Mai 2021): <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/kunst/sebastiao-salgado-interview-genesis-90215?reduced=true>
- Sekula, Allan. „The Body and the Archive.“ *October*, no. 39 (Winter 1986): 3-64.
- Sischy, Ingrid. „Good Intentions.“ *New Yorker* (9. September 1991).
- Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Gitoux, 2003.
- Vázquez, Rolando und Hicham Khalidi. „A New Bauhaus? The Debate for a More Inclusive Europe.“ *rectoverso* (14. Januar 2021): <https://www.rektoverso.be/artikel/a-new-bauhaus-the-debate-for-a-more-inclusive-europe>
- Vázquez, Rolando. *Vistas of Modernity. Decolonial aesthetics and the end of the contemporary*. Amsterdam: Mondriaan Fund, 2020.
- von der Leyen, Ursula. „Wir brauchen ein Neues Europäisches Bauhaus.“ *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. Oktober 2020): <https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/ursula-von-der-leyen-ein-neues-europaeisches-europa-17006741.html>
- Wilhelm und Alexander von Humboldt*, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, hrsg. v. David Blankenstein, Raphael Gross, Bénédicte Savoy und Arnulf Scriba. Darmstadt: wbg Theiss, 2019.
- Württembergischer Kunstverein, Hans D. Christ und Iris Dressler, Hrsg. „50 Jahre nach ‚50 Jahre Bauhaus‘, 1968.“ <https://www.wkv-stuttgart.de/programm/2019/ausstellungen/50-jahre-nach-50-jahre-bauhaus-1968/> (Website, 2019).