

Es scheint, als habe der Kunstbetrieb die Stadt für sich entdeckt. Während in den 1970er Jahren zu dem Begriffspaar »Kunst und Stadt« meist Skulpturen und Objekte im öffentlichen Raum realisiert wurden, sind zu diesem Thema heute eine Vielfalt von Biennalen und Kunstprojekten beobachtbar. Ausstellungen wie »Die Stadt von Morgen« in der Akademie der Künste, die »skulptur projekte münster 2007«, die Schau zur Situationistischen Internationale im Basler Tinguely Museum ebenso wie die letzte »Manchester Biennale« oder die kürzlich gezeigte »Gordon Matta Clark Retrospektive« im Whitney Museum of American Art verweisen auf das steigende Interesse am urbanen Raum in der bildenden Kunst.

Der »spatial turn« scheint nicht nur die Sozial- und Kulturwissenschaften, sondern ebenfalls die Kunst erfasst zu haben. Dabei kreuzen sich theoretische Ansätze der 1960er Jahre – etwa inspiriert durch die Situationistische Internationale und die Performance-Bewegung – mit Paradigmen der 1990er Jahre, die sich am Versuch einer kritischen Reaktion auf die symbolischen Ökonomien und ihrer Vereinnahmung des städtischen Raumes abarbeiten.¹ Während die einen MacherInnen also künstlerische Projekte in Reaktion und Reflektion auf die postfordistische Stadt erproben, entwickeln andere Kunstschaffende alternative Mappings und Stadtpläne, die nun auch per Internet abrufbar sind. Auch die Medien sind so vielfältig wie die Themen und Raumparadigmen zur Stadt. Sie reichen von Malerei, Fotografie, Video, Installation oder Skulptur bis hin zu relationalen oder interaktiven Projekten im Internet oder als soziale Interaktionssituationen.

Die Fotoserie »Super-hero 2004/2005« der mexikanisch-amerikanischen Künstlerin Dulce Pinzón beschäftigt sich ebenfalls mit Stadt. Ihre Fotografien, die sich durch eine hohe Farbigkeit und Brillanz auszeichnen, führen direkt in das Herz von New York City. Wir sehen mexikanische MigrantInnen in Kostümen von Batman, Catwoman oder Spiderman bei ihrer Arbeit in der städtischen Serviceindustrie. Die Künstlerin zeigt in ihren Fotografien Einblicke in einen bislang unsichtbaren Arbeitsalltag in der World City am Hudson River. Als Doormen, Pizzaboten oder Kinderfrauen sind die mexikanischen Migrant-

¹ Siehe dazu den sehr guten Überblickstext »Einleitung – Am Beispiel von Münster« der KuratorInnen der »skulptur projekte münster« Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath.



Abb. 1: »Superman«
NOE REYES from the State of Puebla works as a delivery boy in Brooklyn New York. He sends 500 dollars a week.
Courtesy Dulce Pinzón.

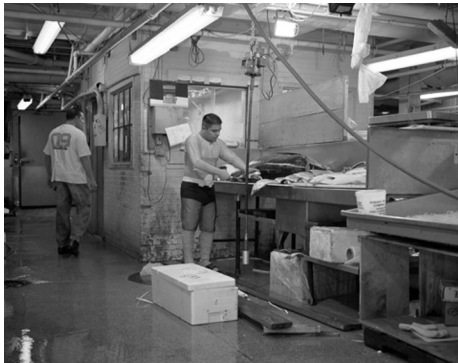


Abb. 2: »Aquaman«
JUVENTINO ROSAS from the State of Mexico works in a fish market in New York. He sends 400 dollars a week.
Courtesy Dulce Pinzón.

Innen symptomatisch für die auseinanderdriftende soziale und ökonomische Strukturierung Manhattans. Es ist der hohe Anteil der »unsichtbaren working poor« im Niedriglohnsektor bei einer gleichzeitigen Zunahme von Höchstverdienern im Finanzsektor und stetig steigender Immobilienpreise, die die sozio-ökonomische Strukturierung des Boroughs auszeichnet. Indem Pinzón in ihrem Begleittext auf den 11. September 2001 und die darauf folgende Beschwörung nationaler Helden im politischen Diskurs sowie auf die Zunahme der filmischen »Superheros« Hollywoodscher Prägung verweist, bettet sie ihre Fotoserie in den spezifischen urbanen Kontext der Weltstadt ein, der durch die Anschläge auf das World Trade Center markiert ist.

In meinen folgenden Überlegungen werde ich anhand der Fotoserie der New Yorker Künstlerin einen zentralen Aspekt meiner Dissertationsforschung diskutieren. Ich werde mich mit der Verwobenheit von lokalem und globalem Wissen in und durch Kunstwerke beschäftigen. Mit diesem Komplex ist die Frage verknüpft, inwiefern Stadtrepräsentationen in der bildenden Kunst sich aus lokalen oder globalen Raumpraxen und -wissensformen speisen. Mein Artikel zeigt, dass die künstlerischen Darstellungsformen der Stadt eng mit dem Alltag der KünstlerInnen verknüpft sind. Nur eine Ethnographie, die gleichermaßen das Kunstwerk und den Alltag der MacherInnen aufeinander bezogen erforscht, kann diese komplexen Verzahnungen des Lokalen und Globalen in der bildenden Kunst sichtbar machen. Mein Artikel zeigt, wie die Stadt zur Chiffre des »Glokalen« wird. Mit dem Begriff »Glokalität« referiere ich auf das Konzept von Roland Robertson, der in seinem Ansatz darauf hinweist, dass sich aktuell häufig Lokalisierungs- und Globalisierungsprozesse gleichzeitig vollziehen. So widerspricht er etwa der These, dass sich Orte und lokale Kontexte in der Globalisierung vollständig anpassen und einheitlich werden.²

Die Black Box der Verräumlichung im Kunstbetrieb

Im Kunstbetrieb spielen Städte als Bühnen der Kunst, als Orte der Infrastruktur sowie als Handelsplätze des Vertriebs eine wichtige Rolle. Gleichzeitig sind jedoch auch die Produktionsbedingungen in Form von Atelierräumen, technischen Infrastrukturen, Distributionsnetzwerken und Transportlogistiken wichtig. Diese alltagsrelevanten Aspekte für die Produktion von Kunst sind bislang jedoch noch wenig erforscht worden. So stehen zwar die Kunstwerke und ihre Materialien bei der kunstwissenschaftlichen Analyse im Mittelpunkt, inwieweit jedoch dabei die Medien und Materialien die Raumpraxen der ProduzentInnen beeinflussen, welche Infrastrukturen, Assistententeams und Wissensformen entwickelt und benötigt werden, bleibt bislang meist unterbelichtet.

Diese Mikropraxen der künstlerischen Produktion können jedoch Hinweise dafür geben, welche Rolle der Ort für die Produktion spielt, wie die AkteurInnen ihren Alltag lokal organisieren beziehungsweise ob ihre globalen Mobilitäten eine strukturierende Dimension in und für ihre künstlerische Tätigkeit spielen.

² Roland Robertson: *Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit*. In: Ulrich Beck (Hg.): *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main 1998, S. 192–220, hier S. 192 ff.

Die Kunstproduktion sollte in einem weiteren Kontext verortet werden, um Verräumlichungslogiken im globalisierten Kunstbetrieb analysieren und Machthegemonien analysieren zu können: »more needs to be known about the difference place makes in mediating the production, distribution and consumption of art.«³ Die Stadt als Kontext hat mit ihrer spezifischen Dichte von KünstlerInnen und KuratorInnen, VermittlerInnen und Institutionen ebenso wie mit ihren Kunstakademien, Atelierräumen und Diskursplattformen eine wichtige Funktion für die Produktion und Entwicklung von Kunst. Auch wenn die Motive von KünstlerInnen, die in die Metropolen ziehen, so vielfältig sind wie ihre biographischen Hintergründe, die Wichtigkeit von Städten mit ihrer hohen Dichte an Diskursknotenpunkten und Plattformen (wo entschieden wird, wer auf den Bühnen der Aufmerksamkeit von Museen und Biennalen einbezogen wird und wer ausgeschlossen bleibt) ist im globalisierten Kunstbetrieb eine wichtige Frage. Es gilt, sich in das Chaos der Alltagspraxen der KünstlerInnen zu stürzen, um Konturen von Verräumlichungslogiken im veränderlichen Feld der Kunst aufzuzeigen. Der erste Schritt dabei ist, das Kunstwerk als ein komplexes Produkt von lokalem und globalem Wissen sichtbar zu machen und es dabei in seinem Alltagszusammenhang zu verstehen.

Dulce Pinzóns Superhero Series und ihr Bezug zum Alltag der Künstlerin

Die Arbeit der Künstlerin fiel mir durch ihren städtischen Bezug und ihren politischen Subtext auf.⁴ Ich traf Dulce Pinzón zum Interview in ihrer Zweizimmerwohnung, die sie sich mit ihrem Mitbewohner teilt. Die Künstlerin lebt im szenigen Viertel Williamsburg in Brooklyn jenseits des East Rivers. Das Appartement liegt in einer kleinen Straße unweit der Autotrasse, die das Viertel nicht nur ökonomisch, sondern auch ethnisch-religiös teilt. Während

³ Aidan White (Ed.): Locating art worlds: London and the making of Young British art. In: *Area* 35/3 (2003), S. 251–263.

⁴ Im Sinne des Theorems der Multisited Ethnography, welches Flüsse und Verbindungen im Raum erforscht und dabei Kultur nicht als zwingend territorialisiert versteht, wählte ich ein heterogenes Sample von InterviewpartnerInnen (in Bezug auf Alter, Geschlecht, Nationalität und Arbeitsstationen) aus. Hinzu interviewte ich, die aktuellen Machthegemonien des westlichen Kunstbetriebes im Blick, sowohl amerikanische sowie nicht-amerikanische KünstlerInnen. Gleichzeitig besteht die Gefahr eines solchen Verfahrens, welches keine Künstler-Communities oder eine Galerie in den Mittelpunkt stellt, dass junge KünstlerInnen ohne Galerievertretung unterrepräsentiert bleiben. Sie sind im Kunstbetrieb förmlich unsichtbar. Hilfreich für die Einbeziehung solcher jungen KünstlerInnen war in diesem Falle meine Arbeit in der kuratorischen Abteilung des Queens Museum of Art. Hier wurde ich im Kontext von Ausstellungsrecherchen auf junge, unbekanntere Positionen aufmerksam.

das Viertel um die erste Subway-Haltestelle nach Manhattan modische Cafés, Kleidungsäden, Coffeshops und die sichtbaren Zeichen der zunehmenden Gentrifizierung in Form von Baukränen aufweist, wird das Quartier jenseits der Trasse ruhiger und ist durch eine blockartige Bebauung strukturiert, die durch widerstreitende Interessensgruppen um den Zugang zu Wohnraum umkämpft wird. Anhand der Lage ihrer Wohnung, nahe der Autotrasse, hat die Künstlerin viele Interessen in Einklang bringen können: Sie konnte die Kosten für den in New York teuren Wohnraum niedrig halten, ohne dass sie dabei auf die Nähe zu Manhattan und kurze Wege zu ihrer Arbeitsinstitution, dem International Center for Photography in Midtown/New York City, verzichten musste.

Dulce Pinzón wurde 1974 in Mexiko City geboren und studierte zunächst Kommunikationswissenschaften an einem mexikanischen College. Nachdem sie mit einem Austauschprogramm für einige Zeit im US-Bundesstaat Pennsylvania lebte, beschloss sie, am International Center for Photography (ICP) Fotografie zu studieren. Dulce Pinzón, die aus einer mexikanischen Mittelklasse-Familie stammt, finanzierte sich ihr Studium an der renommierten Fotografieakademie durch eine studentische Hilfskraftstelle, nun unterrichtet sie dort neben ihrer künstlerischen Tätigkeit. Außerdem arbeitet sie mit behinderten Jugendlichen in einer sozialen Einrichtung und wird an Wochenenden als Werbefotografin von Firmen gebucht.

Diese Kombination aus vielen Finanzierungsquellen neben dem Beruf der Künstlerin gehört zum Alltag vieler Kunstschaffender in New York. Dies beschreibt auch die Kulturanthropologin Banu Karaca in ihrem Artikel »Künstler in New York City: Die neuen Dienstleister im Arts Capital of the World« (2001). Karaca zufolge gehört die Vielbeschäftigung zu einer – auch politisch gewollten Strategie – der New Yorker Kulturpolitik. Durch die bewusst gering gehaltene Subventionierung der New Yorker Kulturpolitik, etwa für Künstlerstipendien oder Atelierprogramme, werden hoch ausgebildete, aber niedrig bezahlte MitarbeiterInnen für den New Yorker Dienstleistungsbereich gesichert. Vor dem Hintergrund des überteuerten New Yorker Immobilienmarktes sind die diversen Nebentätigkeiten Überlebenssicherung und künstlerische Basis zugleich. Doch die KünstlerInnen sprechen nur ungern über ihre außerkünstlerischen Erwerbstätigkeiten, da diese ihren Status und ihre Position im Kunstbetrieb unterminieren könnten. Diese ökonomischen Bedingungen und ihre möglichen Auswirkungen auf die künstlerische Produktion sowie die damit einhergehenden Statusprobleme der AkteurInnen sind bislang in vielen kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschungen ebenfalls ein Tabu.

Wie organisiert die Künstlerin ihre künstlerische Produktion? Dulce Pinzón kann aufgrund des von ihr verwendeten Mediums Fotografie zunächst mit Softwareprogrammen die Bearbeitung ihrer Aufnahmen in ihrer Wohnung vollziehen. Sie ist somit relativ unabhängig von einem zusätzlichen Atelierarbeitsplatz. Im Gegensatz zu anderen KünstlerInnen, die ich während meiner Feldforschung in New York traf und die meist mit Malerei arbeiten, wie Matthew Barney, John Beech, Ellen Harvey oder Xu Bing, benötigt Dulce Pinzón kein kostenintensives Atelier, um etwa großflächige Malereien erstellen zu können. Das ICP und seine Infrastruktur bietet ihr zudem nicht nur praktisch, sondern auch institutionell die Möglichkeit, ihre Kunstwerke zu bearbeiten, zu entwickeln und schließlich auch zu präsentieren. So nutzt sie etwa die hauseigenen Dunkelkammern und Bearbeitungsplätze. Insbesondere der institutionelle Status des ICP als Ausbildungsschule in New York mit gleichzeitiger Anbindung an »das« Museum für zeitgenössische Fotografie stellt für die Karriere der Künstlerin ein wichtiges Sprungbrett dar. 2004 zeigte sie ihre Arbeiten in der Gruppenausstellung »Plan & Degression« im ICP. Dieses durch die institutionellen Stationen generierte symbolische Kapital der Künstlerbiographie kann ich an dieser Stelle nur kurz andeuten, es bildet jedoch eine wichtige Dimension für den Zugang und die Entwicklung von KünstlerInnen im Betrieb.

Die Fotografien von Dulce Pinzón stellen Arbeitssituationen der mexikanischen MigrantInnen in New York City dar. Auf den ersten Blick erkennen wir SuperheldInnen aus Hollywoodfilmen. Doch im Kontext dieses Kunstwerkes finden wir sie nicht in spektakulären Situationen vor, wie wir es von ihnen gewohnt



Abb. 3: »Batman 2«
FEDERICO MARTINEZ from the State of Puebla works as a taxi driver in New York. He sends 250 dollars a week.
Courtesy Dulce Pinzón.



Abb. 4: »Cat Woman«
MINERVA VALENCIA from Puebla
works as a nanny in New York. She sends
400 dollars a week.
Courtesy Dulce Pinzón.

sind, sondern beobachten sie bei ihren Tätigkeiten in alltäglichen Arbeitssituationen: als LKW-Fahrer, Kindermädchen, als Bauarbeiter oder Kellner.

Anhand von Bildunterschriften erfahren die RezipientInnen Namen, Tätigkeit und Verdienst der Akteure. Durch die Information, wie viel Geld die Protagonisten nach Mexiko schicken, wird der Titel der Serie »Super-heroes« nochmals unterstrichen. Wir beginnen uns in der Regel zu fragen, wie die »Superheroen« es bewerkstelligen, einen so hohen Anteil ihres Einkommens nach Hause zu schicken. Mit dieser Untertitelung erzielt die Künstlerin eine Personalisierung der »HeldInnen«, um sie mit Hilfe der Kostümierung und Maskierung gleichzeitig auch wieder zu anonymisieren. Sie überlässt den BetrachterInnen, sich an Personen aus dem eigenen (New Yorker) Alltag zu erinnern.

Durch die fotografische Perspektive schauen wir den »HeldInnen« quasi über die Schulter, hinein in ihren Arbeitsalltag. Die soziale Hierarchie schreibt sich als Subtext in das Arrangement ein. Sei es, wenn beim Aufhalten der BMW-Tür zunächst der abgewandte Blick der Frau die Situation sozial definiert. Wenn die schweren Kartons von der Ladefläche des LKWs in den Feinkost-Deli geschleppt werden. Oder die Superheroin in der Wäscherei die benutzte Kleidung der anliegenden Bewohnerschaft säubert. Die Fotografien beziehen ihre Kraft aus der Kombination ästhetischer Techniken, den Bildunterschriften und dem Begleittext der Künstlerin. Letzterer trägt zur vertiefenden gesellschaftlichen Kontextualisierung bei, wenn sie erstens auf die hohe Präsenz der Figur des Superheldens nach dem 11. September verweist und zweitens die Wichtigkeit mexikanischer MigrantInnen für die amerikanische Ökonomie herstellt.

Ästhetisch arbeitet Pinzón mit einer cinematographischen Bildsprache, die mittels einer hohen Farbigkeit und einer sorgsamsten Beleuchtung die Präsenz der HeldInnen unterstreicht. Dies wird beispielsweise in der Limousinen-Szene deutlich: Durch die Beleuchtung entfalten die Farben eine ruhige Satttheit und Tiefe. Die Limousine wird mit einem leichten Glanz umfungen während im Hintergrund eine Laterne den Abend ankündigt und das angrenzende Grün auf den Central Park verweist. Dulce Pinzón setzt korrespondierend zum Thema auf filmische Effekte. Dabei stellt die Beleuchtung ein wichtiges Stilmittel dar. So bildete sie sich in Workshops am ICP weiter, um solche technischen Fähigkeiten zu verbessern. Während unseres Interviews erzählte sie mir, dass sie das Werk Annie Leibovitz' bewundere und bei ihrer Assistentin extra einen Beleuchtungskurs absolvierte. Mit Hilfe der Beleuchtung lenkt sie die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf die Arbeitszenen. Sie inszeniert die ProtagonistInnen und ihren sonst übersehenen Arbeitsalltag. Das Licht und die Kostümierung schaffen Aufmerksamkeit für die häufig Exkludierten der amerikanischen Gesellschaft.

Lokal-globale Verschränkungen in der Arbeit Dulce Pinzóns

Dulce Pinzóns Serie der Superheroes verweist auf das transnationale Wissen der Künstlerin, welches sie als mexikanische Migrantin in New York und als amerikanisierte Künstlerin in Mexiko generiert hat. Die Fotografien können mit Hilfe ihres Begleittextes auch von RezipientInnen außerhalb des New Yorker Kontextes gelesen werden. Der Künstlerin gelingt es durch die Auswahl der Szenerien, wie dem Feinkost-Deli, dem Waschsalon und der Limousine, soziale Bezüge für lokale RezipientInnen zu erstellen, um gleichzeitig durch die international bekannte Figur des »Superheroes« auch für den »fremden Blick« lesbar zu bleiben.

Es ist zunächst ihre eigene Situation in den USA, die sie die hohe Präsenz mexikanischer MigrantInnen in New York City bemerken ließ, bevor dieses Thema öffentlich diskutiert wurde:

»It was at that point that Mexicans got more visible in the city. I remember when I came here and I saw somebody who looked Mexican I thought: ›Ah, there is somebody like me.‹ I was very curious and touched. I was also feeling a little bit nostalgic because that person also made me question my own personality. But then I realized that there were coming more and more Mexican people to the city.«

Anhand der Begegnung mit anderen mexikanischen EinwohnerInnen New Yorks beschreibt sie in unserem Interview ihre Suche, sich als mexikanisch-

amerikanische Künstlerin zu positionieren und eine eigene Position zu entwickeln. Ihre Selbstbeschreibung changiert zwischen ihrer Nähe zu den mexikanischen MigrantInnen und einer gewissen sozialen Distanz ihnen gegenüber. Als Künstlerin scheint sie sich nicht vollends mit den Interessen der mexikanischen ArbeiterInnen, wie sie sagt, identifizieren zu können. Sie hat das Gefühl, eine Sonderposition einzunehmen.

Dulce Pinzón beschäftigte sich bereits sehr früh mit dem Themenkomplex der Migration in der amerikanischen Gesellschaft. Zu Beginn dokumentierte sie die Lebens- und Arbeitsbedingungen der MexikanerInnen in den USA anhand ihrer Wohnungen und Einrichtungen. Sie entwickelte eine Porträtserie, in der sie Menschen ablichtete, die durch ihr Aussehen die Einwanderungsgesellschaft der USA visualisierten. Schließlich entwickelte sie in einer Schwarz-Weiß-Serie mit dem Titel »Viviendo el Gabacho« eine Nahaufnahme der mexikanischen MigrantInnen in ihrem häuslichen Umfeld in New York City. Im Interview erklärt sie, dass das mexikanische Wort »Gabacho« auf den mexikanischen Humor verweise, der ebenfalls ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeiten sei:

»I mean this sense of humor that we have for seeing the everyday life and politics. We always have this other way of seeing things, you know. I was interested in the aspect of how we are leaving traces of our past in the city and how much we were incorporating the city in our daily lives, how we were transforming the landscape of this place New York.«

Aus ihrer Erzählung wird deutlich, dass sie ein vergemeinschaftendens »Wir« benutzt, um ihre künstlerische Position zu erklären. Mit diesem »Wir« macht sie sich zum Mitglied einer nationalen »Imagined Community« (Benedict Anderson). Es entsteht der Eindruck, als habe diese sie auch künstlerisch geprägt, da sie sich auf »den« mexikanischen Humor als Einfluss und Ausdruck ihrer Kunst bezieht.

Während sie sich in der Interviewpassage zuvor noch zum Mitglied einer Gemeinschaft macht, betont sie im weiteren Verlauf ihre differierende »soziale Position« zu »den mexikanischen Arbeitern«, wenn sie sagt:

»[The Mexican workers] are invisible in that economy, socially invisible. But they are actually contributing enormously to the wealth of the country. [...] I don't know if you realized that the Mexican worker is very shy and if you approach them you feel that they are very approachable people but at the same time you feel that they are very discouraged. [...] but I realized: we are everywhere. Every house has a Mexican nanny but we are still invisible. This is a kind of way taking the invisibility of them. [...]«

Auch wenn das »Wir« noch mehrmals in unserem Interview auftaucht, möchte Dulce Pinzón eher eine Vermittlerinnenrolle für die mexikanischen

ArbeiterInnen einnehmen. Sie möchte sie aus ihrer »Unsichtbarkeit« holen, sie öffentlich sichtbarer machen. Dafür verwendet sie eine spielerische Ästhetik, die durch ihre hohe Farbigkeit und Brillanz sowie durch die Verwendung von Kostümen kein Mitleid mit den ProtagonistInnen aufkommen lassen möchte, sondern eher auf Effekte der Anerkennung bei den RezipientInnen setzt. Während eines Nebenjobs für eine Gewerkschaft bemerkte sie, welches Vertrauen sie bei den ArbeiterInnen genoss. Langsam begann sie, diesen Zugang als ihren künstlerischen Ansatz und ihre Ressource zu begreifen.

»I started to think about the superheroes because of 9/11. In that time there were so many films about superheroes. For instance shortly after 9/11 there was this blockbuster of ›Spiderman‹ and I thought: This is so interesting what we have here, culturally and psychologically. I think when we are really afraid of the situation we need somebody who protects us, a super hero. In some cultures it is god and here there were so many superheroes in the media. At that time I was working for the campaign of the union and I was hoping to help them to get better working conditions. So these two observations mixed somehow in my work [...]. So one day I was in Mexico and I was with my family in a market and I saw the same thing again. [...] Mexico had always this fantasy and it had been always the country of many superheroes, we had the wrestlers and fantasy characters. And then I saw it again: I saw this horrible Spiderman in this market and I said: This is it! [...]«

Ihr durch das Pendeln zwischen New York und Mexiko geschärfter Blick lässt sie die länderübergreifende Figur des »Superheroes« bemerken. Er besitzt in seinem jeweiligen lokalen Kontext möglicherweise unterschiedliche Konnotationen, um dennoch als global verbreitete Figur sowohl Bezugspunkte für mexikanische als auch für amerikanische RezipientInnen zu bieten. Kombiniert mit ihren Beobachtungen zu den gesellschaftlichen Veränderungen nach dem 11. September 2001 münden diese schließlich in ihrer Themenfindung. Dulce Pinzóns Arbeit spricht dabei nicht nur von ihren lokalen Beobachtungen in New York City, sondern kombiniert diese mit einer transnational verständlichen Bildsprache. Diese Bildsprache ist über den amerikanischen ebenso wie über den mexikanischen Kontext hinaus entzifferbar. Indem sie in ihren Bildern die Figur des »Superheros« nutzt, welcher durch die amerikanische Filmindustrie weltweit Verbreitung erfahren hat, um je nach lokalem Kontext vermutlich mit eigenen Bedeutungen aufgeladen zu werden, schafft sie Bezugspunkte für eine internationale Rezipientenschaft. Oder, um mit Roland Barthes, zu sprechen: einen »Raum der Intertextualität«, welcher abhängig vom jeweiligen Kontext und Wissen des Rezipienten eine unterschiedliche Tiefe bzw. verschiedene Assoziierungsketten besitzt Denn nach Roland Barthes hängt die Interpretation von Bildern und Kunstwerken vom Wissen der RezipientInnen ab. Ihr Wissen ist es, das den »Raum der Intertextualität«

formt. Dieser entscheide schließlich, in welchem Kontext das Kunstwerk quasi verstanden und interpretiert werde.⁵

Fazit – die Stadt als glokale Chiffre von transnationalem Wissen

Diese besondere Sensibilität Dulce Pinzóns Arbeiten, die sie aus ihrer Zwischenposition und dem Bezug zu einem anderen »nicht-amerikanischen Kontext« entwickelt hat, wird häufig als die besondere Kraft zeitgenössischer Kunst hervorgehoben. Der Verweis in ihren Fotografien auf die Situation in New York nach dem 11. September zeigt ebenfalls ihr Gespür dafür, wie sie ihre Kunstwerke auch in globalere Zusammenhänge einführen kann. Auch wenn letztlich der Bezug auf das global rezipierte Ereignis des 11. Septembers in unterschiedlichen Kontexten eine unterschiedliche Bedeutung besitzen mag, ermöglicht dieser Verweis eine globale Anschlussfähigkeit und die Chance, dass ihre fotografischen Arbeiten »auf die Reise« gehen können. Dies war auch der Grund, warum das Queens Museum of Art ihre Arbeit für die »New York«-Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt in Berlin für den Sommer 2008 vorschlug. Ob sie tatsächlich den Zugang in die Künstlerliste geschafft hat, bleibt abzuwarten.

In ihren Interviews betont Pinzón den Aspekt der Aneignung, wenn sie sich dafür interessiert, wie die mexikanischen MigrantInnen Spuren in der Stadt hinterlassen. Sie macht die MigrantInnen und ihre Interessen für die amerikanische Öffentlichkeit sichtbar. Doch auch Pinzóns künstlerische Arbeit kann als Praxis der Aneignung im New Yorker Kunstbetrieb interpretiert werden: Indem sie die mexikanischen MigrantInnen durch ihre Kunstwerke sichtbar macht, macht auch sie sich selbst im Kunstbetrieb »sichtbar«. Sie weiß dabei, dass sie als Mexikanerin für eine kompetente Sprecherin und Repräsentantin gehalten wird. Mit ihrem Verweis auf den 11. September wird ferner eine diskursive Strategie deutlich, die sie für die Kontextualisierung ihres Kunstwerkes nutzt. Mit ihrer Bilderserie greift sie das Trauma der Stadt auf, um vor diesem Hintergrund geschärft-sensibilisierte Blicke auf die mexikanischen MigrantInnen und ihre Situation zu ermöglichen. Sie formuliert damit gleichzeitig ihre eigene künstlerische Position als amerikanisch-mexikanische Künstlerin.

Darüber hinaus musste Pinzón sich die Stadt und ihre Orte auch räumlich erschließen, wenn sie für viele Aufnahmen Genehmigungen vom Ordnungs-

⁵ Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt am Main 1989.



Abb. 5: »Spiderman«
 BERNABE MENDEZ from the State of
 Guerrero works as a professional window
 cleaner in New York. He sends 500 dollars
 a month.
 Courtesy Dulce Pinzón.

amt einholte oder die Aufnahme des »Spidermans« als Fensterputzer vor der Skyline Manhattans plante. Ihre Arbeiten sind dabei in doppelter Hinsicht vom 11. September und seinen Folgen beeinflusst, denn der Zugang zu öffentlichem Raum, gar künstlerische Aktionen in ihm, sind im Zuge der Verschärfungen der Sicherheitsmaßnahmen höchst kompliziert geworden. Zur Realisierung dieser Serie beantragte sie Gelder beim New York Council for the Arts und bat ebenfalls um institutionelle Unterstützung, um ihre neuen Arbeiten auf den Straßen und öffentlichen Plätzen der Stadt umsetzen zu können. Für die Realisierung ihrer künstlerischen Ideen geht sie finanzielle und institutionelle Anstrengungen ein. Sie sucht nach unbekanntem Orten, bittet andere Menschen um Unterstützung und organisiert die Durchführung ihrer Arbeit. Und: Sie finanziert ihre künstlerische Tätigkeit über zusätzliche Nebentätigkeiten. Dadurch nimmt ihre künstlerische Produktion eine wichtigere Stellung in ihrem Lebensvollzug ein. Für die Realisierung ihrer künstlerischen Serie der »Superheroes« nimmt sie viele Anstrengungen in Kauf, organisiert verschiedene Jobs, kombiniert ihre Tätigkeiten zwischen den Stadtteilen Brooklyn, Midtown und der Upper Eastside und muss schließlich auch die Aufnahmen mit ihren ProtagonistInnen und deren ArbeitgeberInnen koordinieren. Die Umsetzung und Realisierung dieser Fotoserie bedurfte somit eines ausgeprägten lokalen Wissens. Die Künstlerin muss nicht nur ihr Thema finden, sondern es mit Hilfe ihrer Kenntnisse des lokalen Kunstbetriebes (über AkteurInnen, Orte, institutionelle Zugänge und Genehmigungen) vor Ort umsetzen. Gleichzeitig verweist die Fotoserie jedoch auch auf ihr transnational generiertes Wissen, wenn sie die Figur des Superhelden aus Inspiration und Relation zu Mexiko aussucht. Durch diesen transnationalen Hintergrund

konnte die Serie bereits über die amerikanische Grenze in das Nachbarland transportiert und ausgestellt werden. Die amerikanisch-mexikanischen Relationen stießen auch dort auf Interesse.

Das Interview mit Dulce Pinzón zeigt ebenfalls, wie sie diese Logiken und Regeln ihres Feldes mitbedenkt und reflektiert. Das kulturelle Kapital, welches Dulce Pinzón für die Entwicklung einer eigenen Position im Kontext des New Yorker Kunstbetriebs einsetzt, möchte ich als *kulturell-transnationales Kapital* bezeichnen. Sie begreift ihre Mobilität zwischen den USA und Mexiko sowie ihre Bewegung zwischen den auch unterschiedlich gerahmten sozialen Kontexten Gewerkschaft, International Center for Photography und Kunstbetrieb als ihr kulturelles Kapital, mit dem sie die Singularität ihrer Position begründen kann. Im Falle Dulce Pinzóns konnte die Künstlerin dieses Wissen auf ihren Reisen zwischen New York und ihrer Familie in Puebla, in vielen Begegnungen mit mexikanisch-amerikanischen MigrantInnen ebenso wie durch ihre Ausbildung am ICP oder während Gesprächen bei Vernissagen und Eröffnungen erwerben. Künstlerische Arbeiten enthalten je nach Alltagskontexten, Mobilitäten und biographischem Hintergrund der ProduzentInnen sowohl lokale als auch globale Bedeutungsdimensionen. Ferner weisen die Kunstwerke Referenzen an kunstgeschichtliche Traditionen auf, werden durch das technische Wissen der KünstlerIn geformt und antizipieren die Logiken des aktuellen Kunstbetriebs, der von KünstlerInnen nicht zuletzt einen reflexiven Umgang mit Institutionen und Marktregeln aberlangt.

Mit Hilfe eines ethnographischen Zugangs wird somit deutlich, dass in Kunstwerken nicht nur lokales, sondern ebenfalls transnational erworbenes Wissen einfließt. Die Repräsentation der Stadt kann in diesem Fall als eine »glokale« bezeichnet werden. Sie verweist als Chiffre auf den dahinter liegenden, komplexen Bedeutungs- und Wissensraum der Künstlerin. Roland Robertson, der den Begriff der »Glokalität« in den Kulturwissenschaften prägte, betont, dass die Ideen von Globalität und Lokalität als relative zu verstehen seien.⁶ Beide Phänomene sollten als gleichzeitige Einflussfaktoren verstanden werden, ohne dass eines der beiden ausgeklammert werde. Es handele sich dabei weder um ein Gegensatzpaar, noch um die Auswirkungen eines Makroinflusses auf die Mikroebenen. Es gehe ebenfalls nicht um die Dualität von Homogenität vs. Heterogenität, sondern um die des ineinander »Verflochtenseins«. Für Robertson resultiert daraus die Notwendigkeit, das Konzept der »Glokalisierung« in die sozialen Theorien zu integrieren und damit auf die gegenseitige

⁶ Vgl. Anm. 2.

Beeinflussung lokaler sowie globaler Phänomene zu verweisen. Die Mikropraxen der Kunstschaffenden können uns darüber Aufschluss geben.

Im Falle des Kunstwerkes von Dulce Pinzón führt die Sichtbarmachung dieser Verflochtenheit zu einer facettenreichen Repräsentation der Stadt New York. Ihre Arbeit fächert die Stadt in einen komplexen Bedeutungsraum zwischen einerseits lokalen Bezügen und andererseits globalem Kontext auf. Lokal macht sie auf die Rolle der MigrantInnen im New Yorker Dienstleistungsbereich und ihre »Unsichtbarkeit« aufmerksam, um gleichzeitig auf die globaleren Zusammenhänge von der Verflochtenheit der amerikanischen und mexikanischen Ökonomien zu verweisen. Mit ihrem Rekurs auf den 11. September hinterfragt sie ebenfalls Vorstellungen »amerikanischen Heldentums«. Durch diese Kontextualisierung wird die Stadt somit zu einer »glokalen Chiffre«. Sie kann als Repräsentation eines lokal-globalen Alltagswissens der Künstlerin begriffen werden.

Christine Nippe
c/o Institut für Europäische Ethnologie
Mohrenstraße 41
10117 Berlin