

Katharina Zimmermann

RASHEED ARAEENS MEDITERRANEA. AN ONGOING CONCEPTUAL ART PROJECT

Flucht und Migration sind die Folge von Armut und Krieg aber auch Symptome der Missstände internationaler Beziehungen, die insbesondere von der westlichen Welt aus dominiert werden. Diese Dominanz der westlichen Mächte ist gleichermaßen für den Kunstmarkt und folglich für seine Produktion ausschlaggebend. Die Arbeit *Mediterranea, An ongoing conceptual art project*¹ des 1935 in Pakistan geborenen und in London lebenden Künstlers Rasheed Araeen beschäftigt sich mit dem Ungleichgewicht, dem sich KünstlerInnen einer marginalisierten Bevölkerungsschicht und damit auch er selbst, konfrontiert sehen müssen. Gleichzeitig imaginiert der Künstler in seinem Werk alternative, internationale Beziehungen, die potentielle Lösungen zur Herstellung von Gleichberechtigung innerhalb der gegebenen Hierarchie bereithalten könnten.

Araeens Arbeit basiert auf der Idee eines Langzeitkonzeptes für eine Union des Mittelmeerraumes, der Kooperation aller Anrainerstaaten Afrikas, Asiens und Europas. Der Künstler entwirft ein Konzept einfacher, idealisierter Strukturen internationaler Beziehungen und Bewegungen anhand kommentierter und modifizierter Landkarten, deren Gestaltung im weiteren Verlauf betrachtet werden. Sie sind Teil eines gleichnamigen Zeitungsartikels, der in der Zeitschrift *Third Text* im Jahr 2007 erschienen ist. Der Artikel, der sich aus den genannten Karten und darüber hinaus aus Berichten, einem Manifest und einem Brief zusammensetzt, fasst jene zwei Komplexe, den Kunstmarkt und das Konzept einer staatenübergreifenden Gemeinschaft, in einem heterogenen Werk zusammen – ergänzt um historische und utopische Ideen.



Abb. 1: Ausstellungsansicht

Form und Terminologie der schriftlichen Beiträge verdeutlichen, dass Araeens illustrative Allusionen auf politische und ästhetische Konzepte dazu dienen, der Kunst eine visionäre Funktion zuzuweisen. Gleichzeitig wird mit *Mediterranea* der Versuch unternommen, einen vom kanonisierten Kunstmarkt entkoppelten Werkbegriff zu entwickeln, der das Œuvre Araeens selbstreferentiell in den Vordergrund stellt.

DAS KONZEPT MEDITERRANEA

Rasheed Araeen gründet 1987 die Zeitschrift *Third Text*. Das international erscheinende Journal veröffentlicht Beiträge von KünstlerInnen, KunsthistorikerInnen und anderen WissenschaftlerInnen, die sich mit Themen kultureller Praxis vor dem Hintergrund von Globalisierung, Neokolonialismus, Marginalisierung und zahlreicher weiterer soziopolitischer Diskurse beschäftigen.²

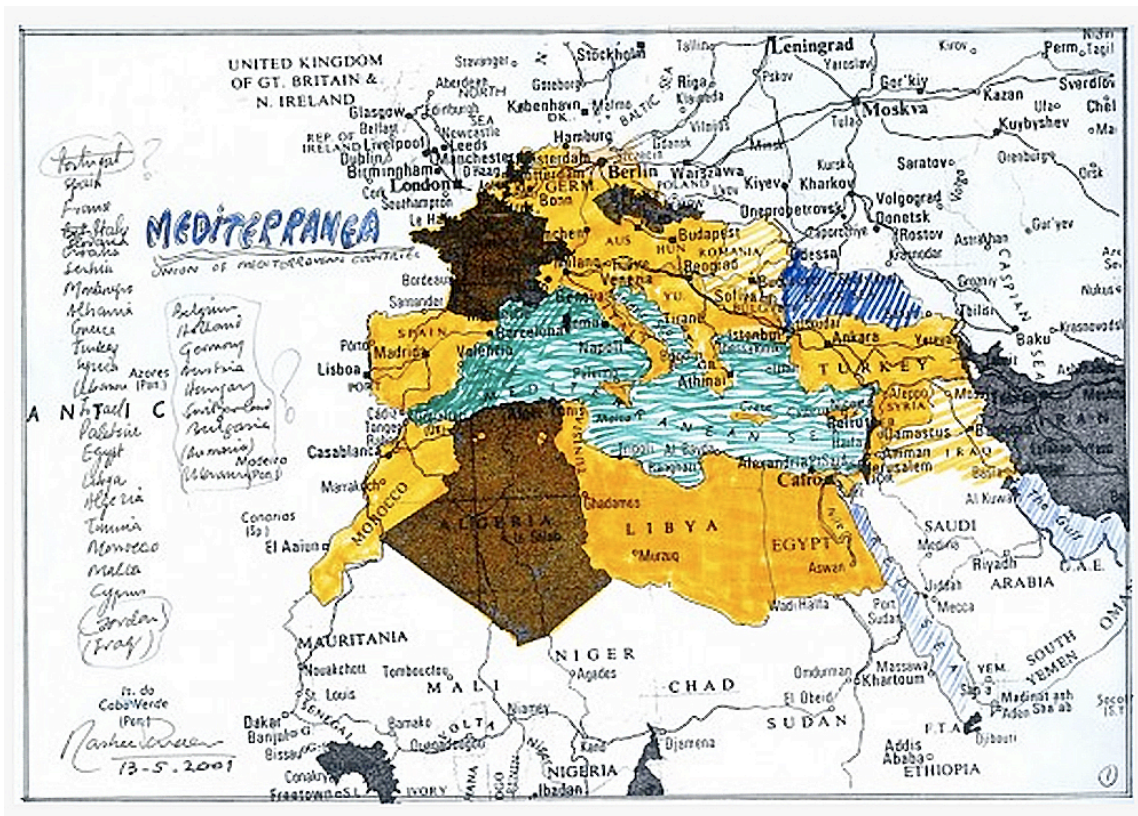


Abb. 2: *Mediterranea, Mischtechnik auf Papier*

2007 veröffentlicht Araeen in der 21. Ausgabe von *Third Text* einen Artikel mit dem Titel *Mediterranea. An ongoing conceptual art project*. Der Beitrag des Künstlers gestaltet sich aus Berichten, einem Manifest und einem Brief, die in einzelne Kapitel gegliedert sind. Die Texte werden dabei regelmäßig von Karten, Bildern und Fotografien ergänzt. Sowohl der Textteil als auch die Bilddokumente sind mit verschiedenen Jahreszahlen zwischen 2001 und 2007 datiert, sodass sich der Artikel als ein Konglomerat aus Versatzstücken verschiedener Zeitpunkte darstellt.

Der Hauptteil des Bildmaterials besteht aus acht Karten, die zentriert den Mittelmeerraum zeigen und von Araeen kommentiert, koloriert oder überzeichnet wurden. Neben diesem Artikel existieren die original übermalten Karten als Ausstellungsobjekte. In der Gruppenausstellung *Raising Dust*, 2010 in der *Calvert 22 Foundation* in London, waren die Karten, das Manifest und ein Foto zu sehen (Vgl. Abb. 1). In Bezugnahme auf dieses Ausstellungsformat präsentiert Araeen die Karten als primäres vom Artikel in *Third Text*

unabhängiges Ausdrucksmittel.

Die erste Arbeit der Londoner Ausstellung, die als dritter Bildbeitrag in *Third Text* erscheint und mit dem Jahr 2001 datiert wurde (Vgl. Abb. 2) wurde auf der Grundlage einer schwarzweißen, politischen und eurozentrischen Landkarte des Mittelmeerraumes hergestellt. Es handelt sich um eine historische Karte, auf der die ehemalige Sowjetunion zu sehen ist und St. Petersburg mit Leningrad betitelt ist.



Abb. 3: *Mediterranea* 13. May 2001 (oben) und *Mediterranean Union* 12. October 2002 (unten)

Zu sehen sind Teile der Kontinente Afrika und Asien, während Mitteleuropa gänzlich abgebildet ist. Im Zentrum des Bildes befindet sich das Mittelmeer, das Araeen mit wellenförmigen türkisen Strichen markiert. Die Anrainerstaaten sind in ockergelb und dunkelbraun mit geschlossenen Farbflächen versehen. Teile von Rumänien und Irak sind dagegen in einem diagonal angelegten gelben Strichraster gefärbt, der Iran, Guinea, die ehemalige Tschechoslowakei und Teile von Kamerun wurden geschwärzt. Drei weitere Gewässer, das Schwarze und das Rote Meer

sowie Teile des Persischen Golfs sind gleichsam mit einem gestrichelten blauen Raster versehen. Auf der linken Seite ist in blau ausgemalten Lettern der Titel der Karte *Mediterranea* mit dem Untertitel *Union of Mediterranean Countries* zu lesen. Unterhalb und links des Titels befindet sich eine handschriftliche Liste von Staaten, teils durchgestrichen, in Klammern oder mit Fragezeichen versehen. Links unten ist die Karte datiert und signiert, rechts mit einer Eins nummeriert.

Trotz dieser abschließenden Signatur hat die Karte einen flüchtigen und

skizzenhaften, fast wie von Kinderhand kolorierten Charakter und lässt viel Raum für Spekulationen: Da es keine Legende gibt, wie es für geographische Karten üblich ist, scheinen einzig die Randnotizen Hinweise zum Inhalt zu geben. Die Farbgebung ist ebenso irreführend, einerseits scheint sie sich auf diese Randnotizen zu beziehen, etwa bei Irak und Rumänien, die als Mitglied der Union noch zur Frage zu stehen scheinen, da sie in Klammern stehen oder mit Fragezeichen gekennzeichnet sind, oder bei Portugal, das durchgestrichen ist und einfach mit Spanien vereinigt wurde. Andererseits gibt es keine Hinweise darauf, warum Frankreich und Algerien mit einer braunen Fläche gefüllt wurden. Tatsächlich scheint die Farbgebung eher einem kompositorischen Aspekt zu folgen, als Auskunft über den Inhalt zu geben. Die hellen und dunklen Flächen stehen demnach in einer rhythmisierenden, auf den Bereich des Mittelmeers ausgerichteten, Formation zu einander, dessen Türkis im Komplementärkontrast zum Ockergelb der Nationen gefärbt wurden. Dieses umrissene Farbkonzept verdeutlicht sich umso mehr mit dem Blick auf den Artikel in *Third Text* (Vgl. Abb. 3). Die Karte ist hier auf einer Seite mit einer zweiten Karte kombiniert, die direkt unter ihr abgebildet wurde. Es handelt sich um ähnliches historisches Ausgangsmaterial und erneut wurde die Karte mit *Mediterranea* betitelt. Sie entstand, laut des Artikels, allerdings erst im Jahr 2002. Der Ausschnitt ist hier jedoch etwas größer, so dass größere Teile der ehemaligen Sowjetunion und Südasien einschließlich Indiens zu sehen sind, wodurch das Mittelmeer in die linke Bildhälfte versetzt wird. Dennoch wird der Blick des Betrachters durch die farbliche Gestaltung auf das Gewässer gelenkt: Ähnlich einer Legende gibt es eine Farbaufschlüsselung, die rote Bereiche als *First Stage* und türkise Bereiche als *Second Stage* kennzeichnet. Offenbar handelt es sich um eine Agenda, die eine erste und eine zweite Phase der Mittelmeer-Union darstellen. Die mediterranen Anrainer-Staaten sind rot ausgemalt und ihre Nachbarstaaten mit türkisen Konturen versehen.

Das, was uns Araeen präsentiert ist einigermaßen vage. Eine mediterrane Union wird zunächst farblich und schriftlich erfasst. Doch gibt es beispielsweise keine Hinweise darauf, welcher Art die Union des Mittelmeeres sein soll, ob diplomatisch, militärisch, kulturell oder vielleicht politisch, zumal das



Mediterranea: Some Ancient and Modern Roots of Knowledge, 8 October 2002

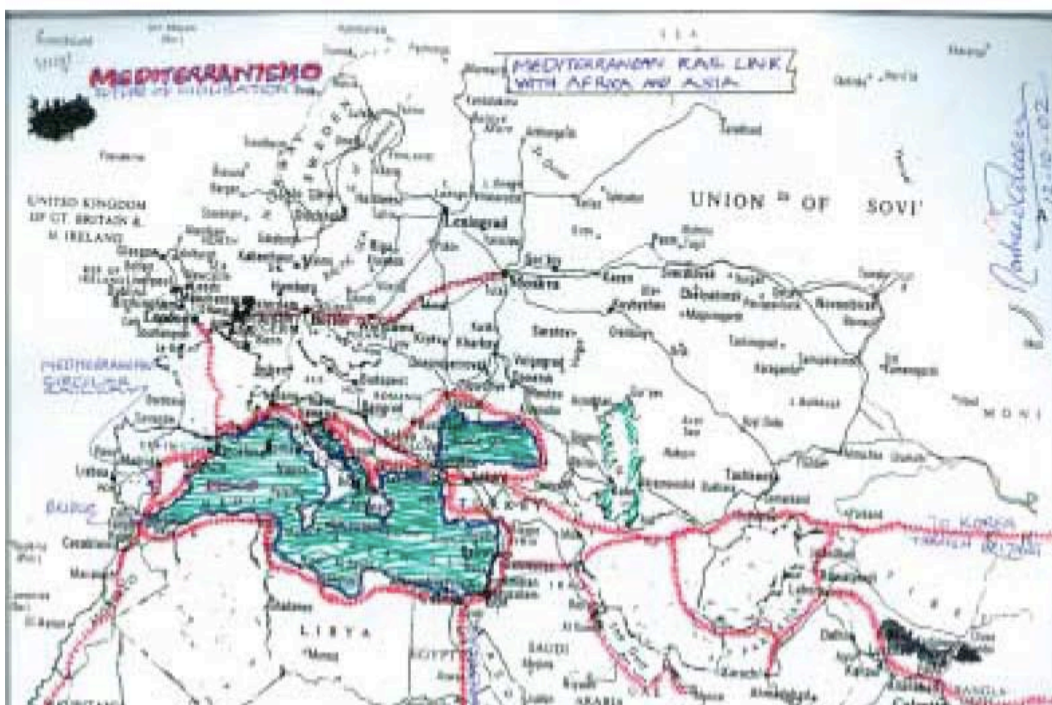


Abb. 4: Mediterranea, 8. Oktober 2002 (oben) und Mediterranea, 12. Oktober 2002 (unten)

antiquierte Basismaterial und die kindliche Bildgestaltung zusätzlich irritieren. Der Blick auf die nächste Karte stellt diesbezüglich Erläuterungen in Aussicht

(Vgl. Abb. 4). Es handelt sich wieder um eine Karte mit größerem Ausschnitt des gleichen Ausgangsmaterials – ebenfalls aus dem Jahr 2002. Hier sind die Gewässer in einheitlichem Türkis-Blau koloriert. Die geschwärzten Länder Island, Guinea und Pakistan rahmen zusammen mit dem Titel rechts oben den Blick auf den Mittelmeerraum. Ein Netz aus roten Linien überspannt die gesamte Karte und überragt teilweise den Bildrand. Die Achsen verdichten sich im Bereich des Mittelmeers und scheinen Verbindungen zwischen zahlreichen Städten herzustellen. Das Mittelmeer an der Küste Libyens und Ägyptens, wo besonders viele Achsen aufeinandertreffen, und der Blick der BetrachterIn immer wieder hingelenkt wird, wurde vom Künstler nicht gefärbt, sodass eine scheinbare Landzunge von Afrika bis nach Asien in die Türkei und nach Europa zu Griechenland reicht. Auf diese Modifikation der Geografie wird an späterer Stelle noch einmal Bezug genommen. Der Titel *Mediterrania. Some Ancient and Modern Routes of Knowledge* gibt den Hinweis, dass es sich hier in erster Linie um die Darstellung infrastruktureller Verknüpfungen der drei Kontinente handeln könnte, die sowohl auf altertümlichen als auch modernen Relationen zu gründen scheinen. Auf welcher Grundlage diese Verbindungen hergestellt werden bleibt offen. Konkreter wird es wieder mit einem Blick auf die zweite Karte im Zeitungsartikel (Vgl. Abb. 4), in der Araeen die Verbindung des Mittelmeerraumes über Zugstrecken nach Afrika und Asien einzeichnet, die an die Mobilität während des Imperium Romanum erinnern.³ Die Karte trägt den Untertitel *The future of civilisation* und formuliert erstmals eine visionäre Absicht des Künstlers: Die Zukunft der Zivilisation.

Rasheed Araeen präsentiert eine Zukunft, die von der Union der Mittelmeerländer ausgeht nach dem Vorbild antiker Strukturen auf einer antiquierten eurozentrischen Karte. Die Zukunft wäre demnach eine Rückbesinnung, eine Renaissance vergangener imperialer Machtstrukturen? Doch dazu später mehr.

Die skizzenhaften Karten produzieren mehr Leerstellen als eindeutige Absichten oder Ziele zu verbildlichen und könnten dadurch als Projektionsfläche für den Betrachter gedeutet werden. Es scheint, dass in keinem Moment die Umstände der Herstellung einer Mittelmeer-Union reflektiert werden und schlicht die

möglichen Verbindungen dreier Kontinente zur Debatte stehen. Man könnte Araeen naiven Opportunismus vorwerfen, doch scheint es wahrscheinlicher, dass die Leerstellen und die Fragen die das Bildmaterial produzieren, konkret im Modus einer alternativen Möglichkeit, einer Imagination beziehungsweise einer Utopie, konzipiert wurden. Ausgehend von dieser These, lohnt es sich, die Texte, die Araeen in seinem Artikel den Landkarten beifügt, auf weitere Hinweise zum Modus des Utopischen zu prüfen.

MEDITERRANEA IN THIRD TEXT

Wie bereits beschrieben, handelt es sich bei dem Artikel *Mediterranea*, der 2007 in *Third Text* erschienen ist, um eine heterogene Textsammlung. Er beginnt mit einem Bericht über die Entstehung des Projektes.

„On 14 March 2001, as I was relaxing in the upstairs lounge of our house in Karachi, looking out through the large patio glass at the clear blue sky full of kites and intermittently hearing what sounded like bird shrieks, my mind began to wander aimlessly. Suddenly in front of me appeared what could only be described as a sort of revelation. [...]“⁴

Araeen beschreibt mystifizierend seine spontane Vision einer Mittelmeer-Union; er spricht von einer Offenbarung, die er eines Tages hatte und die ihn dazu veranlasste, in den folgenden Jahren Skizzen, Notizen und Ideen aller Art zu dieser Vision zu sammeln. Im zweiten Kapitel mit den Titel *The Future of Civilisation* geht er direkt auf die eingangs vorgestellten Karten ein. Wieder ist der Text wie ein Bericht aus der Sicht des Künstlers geschrieben. Auf der Basis von Gleichheit und Freiheit aller Menschen formuliert Araeen in diesem Abschnitt den Mittelmeerraum als das Zentrum einer interkontinentalen Kommunikation und Interaktion. Durch ein weit reichendes Eisenbahnnetz soll die Seidenstraße wiedereingeführt und ausgebaut werden und Schiffahrtsgesellschaften stellen die Verbindung aller Anrainerstaaten und sukzessive zu Amerika her.⁵ Das Ziel ist, zugespitzt formuliert, Weltfrieden. Bezüglich politischer Ausführungen und Formen der Umsetzung seiner Vision bleibt er allerdings ebenso vage wie seine Karten und lässt außerdem offen, welche Auswirkungen eine Wiederaufnahme antiker Infrastrukturen haben

würden. Doch geht er indirekt auf die beschriebenen Leerstellen ein und formuliert gleichsam die Rolle, die er seinem Kunstwerk zuweist: Die Imagination, die der Unterwerfung eines Rationalitätsprinzips entbehrt und utopische Konzepte erst ermöglicht, stellt für Araeen eine Möglichkeit dar, „[...] Unbekanntes zu durchdringen und über das Erwartete hinauszugehen.“⁶ Folglich sieht der Künstler in der Imagination einen Motor zur Veränderung angelernter Ungleichgewichte, die er dem Konzept der Offenbarung frühneuzeitlicher, europäischer Positionen des Rationalismus, wie Descartes und Leibniz, gegenüberstellt, wobei er die Terminologie der Offenbarung nicht an religiöse, sondern an antike ästhetische Diskurse der *idea* koppelt:⁷

„Europe is still linked with its antiquity, going back to the time when the Mediterranean was the centre of what we today call civilisation. Although this civilisation was a civilisation of conquests and domination, it also gave us the ideas of universal human liberation, freedom and equality.“⁸

Konkreter wird Araeen in seinen Erläuterungen zur mediterranen Union in einem auf die ersten zwei Kapitel folgenden Brief. Zentral verhandelt der Künstler an dieser Stelle Fragen des Kunstmarktes und bedient sich zu weiten Teilen einer gezielten Terminologie, die sich einerseits wie eine sozialistische Streitschrift gegen die kapitalistische Welt liest und Verantwortung der Privilegierten gegenüber den Benachteiligten fordert und andererseits Diskurse der *Concept Art* aufruft.

DIE SOZIALISTISCHE UTOPIE

Araeen betont immer wieder die Gleichheit aller Menschen und kreiert letztlich einen Idealstaat bzw. eine Idealunion, die sich zu weiten Teilen aus einer marxistischen Rhetorik generiert. In einem Antwortbrief an den Herausgeber der italienischen Zeitschrift *Flash Art* Giancarlo Politi auf die Frage, wie die Kunst sich zu den Ereignissen des 11. September 2001 verhalten wird, formuliert er einerseits die Aufgabe der Kunst „[...] als empfindliche Anzeige des Wandels [...], die die Form des Zukünftigen vorausahnt“⁹ und sieht andererseits die einst liberalen Institutionen dem Druck des Kunstmarktes unterworfen:

„In fact, what we are talking about is a decadent culture of late bourgeois capitalist society which is now on its last legs, and it cannot therefore function and survive without exploiting and dehumanising the world.“¹⁰

Der Kunstmarkt ist in den Augen Araeens nicht mehr frei und unfähig, seine Produktion von ökonomischen Absichten zu trennen; die Kunst ist entmenschlicht. Entmenschlichung und Entfremdung, zentrale Begriffe der Kapitalismuskritik Karl Marx',¹¹ können einerseits im Kontext kommunistischer Grundwerte, wie Gleichheit und Freiheit aller Gesellschaftsmitglieder, die Araeen anstrebt, gelesen werden. Gleichzeitig stellen sie eine Analogie zu dem verwendeten historischen Kartenmaterial dar, das die ehemalige Sowjetunion zeigt. Neben Araeens persönlicher, kommunistischer Gesinnung ruft der Kommunismus als gesellschaftstheoretische Utopie erneut den Modus einer fiktiven, ideologischen Neuordnung der Welt auf, wie er häufig in Verbindung mit sozialistischen Konzepten zu finden ist.¹² Neben einer politischen Absicht, ist für die Deutung von *Mediterranea* die Kopplung des Kunstwerkes an eine visionäre, imaginative Aufgabe von zentraler Bedeutung. Die Imagination, die hier aufgrund ihrer Leerstellen und marxistischen Rhetorik Formen des Utopischen annimmt, ist für den indischstämmigen Ethnologen Arjun Appadurai ein Motor für Migration. So schreibt er etwa in seinem Essay *The power of the imagination* für das *Projekt Migration* des Kölnischen Kunstvereins:

„Für die Bestimmung der Rolle der Imagination ist wahrscheinlich von noch größerer Bedeutung, dass die Fantasie in der Gegenwart eine einzigartige Macht innerhalb der Gesellschaft erlangt hat.“¹³

Auch Araeen erkennt die Kraft der Imagination und koppelt sie an die Hoffnung auf beziehungsweise die Konstruktion einer besseren Zukunft.

Die Arbeit *Mediterranea* stellt sich also als ein Projekt dar, das mögliche alternative, internationale Verhältnisse und Beziehungen aufzeigt. Wesentlich ist dabei nicht eine konkrete Vorausplanung der Bedingungen, sondern ganz klar die Verdrängung der bestehenden Verhältnisse. Marie-Hélène Gutberlet, die

Araeens Artikel erstmals auf Deutsch veröffentlichte, weist dementsprechend auf die „deutliche Abkehr [des Künstlers] vom Bild des Mittelmeerraumes als eine sozialpolitisch blockierte Problemzone“¹⁴ hin. Auch wenn Araeen es in seinem Artikel ebenso erfolgreich verdrängt und die Mittelmeer-Union als seine originäre Idee vorstellt, diplomatische Bemühungen hinsichtlich einer Mittelmeerunion bestehen bereits seit Anfang der 1990er Jahre. Europa, die Wiege der Idee von Freiheit und Gleichheit, in die Araeen so viel Hoffnung steckt, stellt sich allerdings in der politischen und wirtschaftlichen Realität als ausbeuterisch und verantwortungslos dar. Der Soziologe und Politikwissenschaftler Tobias Schumacher spricht in seiner Untersuchung zur euromediterranen Partnerschaft, die 2008 in die so genannte *Euromed* mündete, von der „Implementierung einer EU-Mittelmeerpolitik“¹⁵, die eine asymmetrische Marktöffnung, folglich die Europäische Union begünstigende Zollabkommen und die vereinfachte Rückführung von illegalen Immigranten zum Ziel hat, während gleichzeitig die Entwicklung der so genannten Drittländer im Mittelmeerraum (DLM) durch tarifäre Beschränkungen verhindert wird.

Inwiefern sich zumindest die Kunst von einer Doktrin des Marktes lösen kann, formuliert Araeen zugespitzt in seinem auf den Brief folgenden Manifest mit dem Titel *Mediterranismo. A conceptual Art Manifesto*. Araeen verdichtet an dieser Stelle in parataktischer Versform sein Programm der Mittelmeer-Union.

THE HIDDEN POTENTIAL OF HISTORICAL CONSCIOUSNES¹⁶ - MEDITERRANISMO UND CONCEPT ART

MEDITERRANISMO – A Conceptual Art Manifesto¹⁷

If we allow imagination
to work
free from the art market
free from careers in New York
Paris, London, Cologne
or Milan,

it can do miracles,
it can transform the world
not to fill the coffers
of multinationals
but to enhance and enrich
the life of people of this planet.

The mediterranean shall be
our imagination
our object
our concept
our idea
our art

We shall re-claim
The Mediterranean
For Africa, Asia and Europe
Our true Mediterranean heritage
Of Africa and Asia

Africa and Asia shall
infuse culture into Europe
not to colonise it
but to enrich all humanity
Out of Mediterranean
Shall emerge new civilisation
a new universal spirit
which shall enlighten
the hearts and minds
of people all over the world

London, April 2002.

Im Manifest *Mediterranismo. A conceptual Art Manifesto*, das Araeen im Jahr 2002 verfasst, formuliert der Künstler dezentralistische und antikapitalistische Absichten und ruft Künstler aller Kontinente zur Zusammenarbeit auf. Interessant ist die Terminologie, die Araeen auch in seinen Fließtexten immer wieder aufgreift: „imagination“, „miracle“ und „idea“. Zentraler Terminus ist, wie bereits erarbeitet, die Imagination, das Zulassen irrationaler Ideen stellt direkten Bezug zum bekanntesten Vertreter der Konzeptkunst her: „Ideen allein können Kunstwerke sein.“¹⁸ Die Idee als Teil eines Konzeptes, wie auch Sol Lewitt sie in seinen *Sätzen zur Konzeptuellen Kunst* 1968 formuliert, steht dem Werk in seiner äußeren Form übergeordnet. „If we allow imagination [...] it can do miracles [...]“, schreibt Araeen und wiederholt mit der Erwartung eines Wunders die von der Religion differenzierte Mystik, die auch Sol LeWitt dem Rationalismus entgegensetzt, indem er bemerkt: „Konzeptuelle Künstler sind eher Mystiker als Rationalisten. Sie gelangen sprunghaft zu Lösungen, die der Logik verschlossen sind.“¹⁹ Er kommt zu folgendem Schluss: „Rationale Urteile wiederholen rationale Urteile.“²⁰

Doch im Gegensatz zu Sol LeWitt sieht Araeen in der Wiederaufnahme antiker Strukturen und einem Bewusstsein für das „mediterrane Erbe“ eine Bereicherung, wohingegen sich LeWitt zu Traditionen strikt ablehnend äußert: „Wenn Wörter wie Malerei und Skulptur verwendet werden, bezeichnen sie eine ganze Tradition und beinhalten eine Anerkennung dieser Tradition [...]“²¹ Ebenso variieren die Meinungen über die Produktion eines Werkes: Araeen hält sich im Gegensatz zu LeWitt die Möglichkeit zur Partizipation offen und bereits durch den Untertitel des Werkes *An Unending Conceptual Art Project* deutet sich an, dass eine stetige Genese und Modulation erwünscht ist. LeWitts Begriff eines vom Duktus des Künstlers gelösten Werkes steht Araeens Konzept drastisch gegenüber: „Der Prozess ist mechanisch, und man sollte nicht in ihn eingreifen [...]“²² Sowohl die skizzenartigen, wie von Kinderhand bemalten und leerstellenbehafteten Karten, ihre variable Größe und die Multimedialität der Arbeit insgesamt sind Teil der ästhetischen Ausformulierung einer Idee, die vordergründig behandelt wird. Tatsächlich schreibt sich der Künstler auf mannigfaltige Weise in das Werk ein und erweitert den Begriff des Konzeptes um

Traditionsbewusstsein und Selbstreferenzialität, sowie um einen flexibleren Werkbegriff, der jegliche Artikulationsform der Idee ermöglicht. Dies ist gleichsam eine klare Distanzierung von Sol Lewitts Konzepttheorie. Es lässt sich demnach feststellen, dass Araeen Assoziationen zu Sol Lewitt evoziert, diese jedoch durch seine Arbeitsweise und gerade durch sein historisches Bewusstsein durchkreuzt.

Der Kunsthistoriker T. J. Demos, der ebenfalls in *Third Text* veröffentlichte²³ und sich in seiner Forschung mit Themen des Postkolonialismus und der Migration beschäftigt, formuliert in seinem Buch *The Migrant Image* verschiedene Funktionen, die moderne Kunst angesichts der durch Migration auch für Künstler neu entstehenden Lebensverhältnisse einnehmen:

„These intersections in recent years have served multiple functions in contemporary art, oscillating between the calamitous and the creative: [...] to invent archives capable of unleashing the hidden potential of historical consciousness; to discover innovative means to forge social bonds within transnational conditions that avoid sinking into regressive atavism or xenophobic hostility.“²⁴

Einige Punkte dieser Beschreibung einer Ästhetik der Migration treffen auch auf *Mediterranea* zu. Araeen sucht nach einem Potential für die Zukunft, das aus einem historischen Bewusstsein, dem antiken Mittelmeerraum, herauswächst und neue grenzüberschreitende Bedingungen erfindet. Xenophobie ist ihm sicher nicht vorzuwerfen, dennoch wirken Araeens Ansätze in weiten Teilen unzeitgemäß und regressiv, wenn nicht atavistisch: In einer Zeit, in der es Billigflüge gibt, greift er auf Schifffahrt und Eisenbahnen zurück. Wissensrouten stellt er über die Verbindung antiker Wissensstädte wie Alexandria, Istanbul oder Paris her, in einer Zeit der *Open Acces* Bewegung, in der Wissen über das Internet freier geteilt werden kann denn je. Warum also diese Entschleunigung? Warum zudem der Rückgriff auf gescheiterte kommunistische Staatsmodelle?

Eine mögliche Antwort auf diese Fragen führt zurück zum Medium der Karte. Sind die Bezüge zum Marxismus und die altertümlichen Verkehrswege nur ein Generationenkonflikt oder dient das kindliche, skizzenhafte Kartographieren der

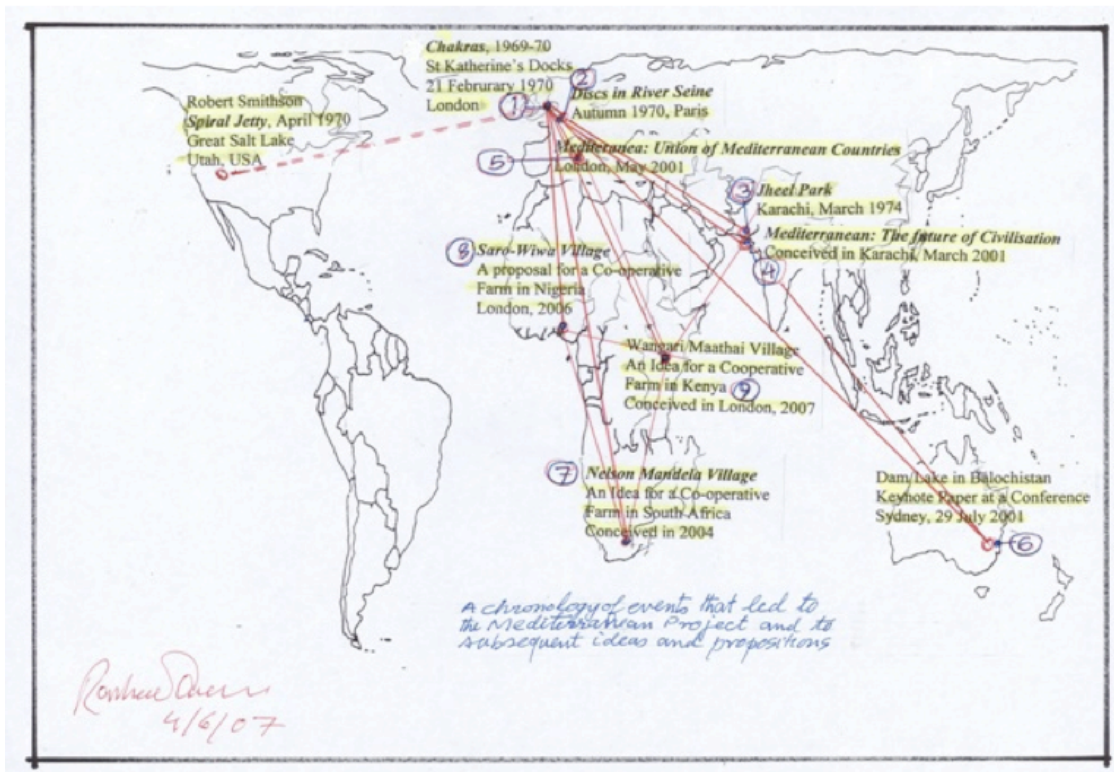


Abb. 5: Rasheed Araeen, *A chronology of events that led to the Mediterranean project and to subsequent ideas and propositions*, 2007

Sichtbarmachung eines dezidiert subjektiven Weltbildes? Um dieser These nachzugehen, scheint die erste Karte des Artikels und die letzte der Ausstellung in London mit dem Titel *A chronology of events that led to the Mediterranean project and to subsequent ideas and propositions* besonders aufschlussreich (Vgl. Abb. 5).

Es handelt sich um eine Weltkarte auf der Araeen Orte gekennzeichnet hat, an denen seit den 1970er Jahren Ereignisse in Araeens Leben und Werk stattgefunden haben, die er in Bezug zur Idee der Mittelmeer-Union setzt. Das am weitesten zurückliegende Datum, das einen Ort markiert, ist gleichzeitig das einzige in den USA und bezieht sich nicht auf das Werk Araeens, sondern zeigt den Entstehungsort von Robert Smithsons *Spiral Jetty* im Jahr 1970. Weitere Markierungen weisen auf Arbeiten Araeens hin, wie beispielsweise *Chakras IV (Disks in River Seine)* (Vgl. Abb. 6), ein Happening in Paris im Jahr 1970 bei dem Araeen weiße Styropor-Platten in der Seine schwimmen ließ und diese nachträglich zu Ausstellungsobjekten modifizierte oder Araeens Teilnahme an einer Konferenz in Sydney im Jahr 2001, auf der er ein Staudammprojekt in



Abb. 6: Rasheed Araeen, *Chakras IV (Discs in River Seine)*, 1970

Beluchistan vorstellte. Außerdem sind die Orte eingezeichnet, in denen einzelne Beiträge zu *Mediterranea* entstanden. Neben dem übergreifenden Thema des Wassers als Gestaltungselement vermag die Karte eine autobiographische Antwort auf die oben gestellten Fragen zu geben. Indem der Künstler sein Œuvre zur Disposition stellt und Teil seiner zivilisatorischen Vision werden lässt, impliziert er seine Erfahrungen mit dem kapitalistischen Kunstmarkt. Diese Karte kann als

Einschreibung des Künstlers in die Debatte der Mittelmeer-Union zu verstehen sein und zeugt von einer originären Inanspruchnahme des Konzeptes als Klammer für sein Gesamtwerk, das über weite Phasen in England wenig Beachtung fand und an Erfahrungen von Exklusion in einem kapitalistischen Kunstmarkt gekoppelt sein könnte. Gerade die Vertreter der *Minimal Art*, etwa Smithson oder LeWitt, sind von wichtiger Bedeutung in diesem Zusammenhang, denn auch Araeens Arbeiten der 1960er und 1970er Jahre sind von minimalistischer Formensprache geprägt. Jedoch erlangte Araeens Werk erst sehr viel später öffentliche Anerkennung.

Unterstützt wird die Vermutung einer Exklusionserfahrung und das damit verbundene Bedürfnis der Inklusion von der Tatsache, dass die Basis der Karte identisch mit dem jahrelang verwendeten und nur farblich variierenden Cover von *Third Text* ist (Vgl. Abb. 7). Ein weiteres Mal stellt Araeen dadurch sein Œuvre, das die Herausgabe einer international erfolgreichen Zeitschrift beinhaltet, in den Vordergrund.

In der medientheoretischen Abhandlung *Die Zukunft der Kartographie* zählt Marion Picker heutige, vor allem ästhetische Funktionen der Kartographie auf und geht auf die These Denis Woods ein, dass die Karte als „Emanzipationsinstrument“²⁵ marginalisierter Bevölkerungsgruppen verwendet wird. Die Karte nimmt also hier nicht nur die Funktion der Vermittlung eines

offenen, sich weiter entwickelnden Konzeptes ein, sondern wird gleichzeitig zur Einschreibung des Künstlers in die jüngere Kunstgeschichte verwendet.

HOPES OF IMAGINATION

Bei Rasheed Araeens Projekt der *Mediterranea* handelt es sich um ein multimediales Werk der *Concept Art*, das das Mittelmeer nicht nur ästhetisch, sondern auch geopolitisch in den Vordergrund zu stellen versucht und Europa als Wiege der Zivilisation und Kultur zum Vorbild einer internationalen Union nimmt. Gleichheit und Freiheit sind die Grundbedingungen dieser utopischen

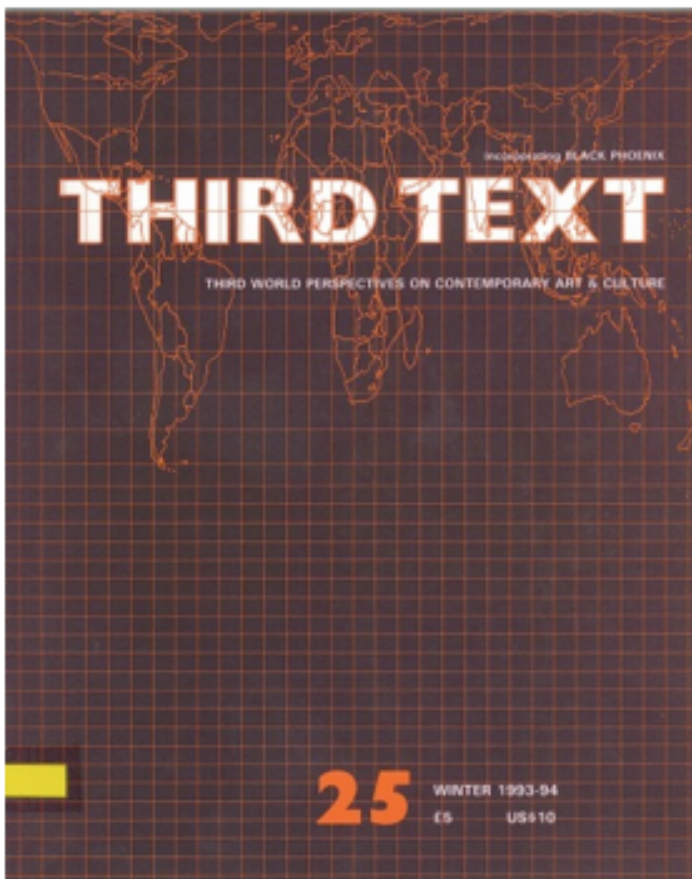


Abb. 7: *Third Text*, Cover der Ausgabe Nr. 25

Landschaft, die sich aus kommunistischem Gedankengut speist und eine sozialistische Utopie zu kreieren scheint. Die Antike ist nicht nur ästhetisch, sondern auch infrastrukturell ein Vorbild für Araeens Konzept und der Künstler unternimmt den Versuch, das Mittelmeer durch die Vorstellungskraft als Raum einer gleichberechtigten Zukunft darzustellen. Die in fast kindlichem Duktus bemalten Karten sind dabei nur ein Stellvertreter der Möglichkeiten, die zur

Debatte stehen. Araeen eignet sich das Mittelmeer durch seine kompositorischen Strategien an und entwickelt in der skizzenhaften Überformung einen Imaginationsraum, der das Mittelmeer als problematisches Gebiet ausblendet. Ebenso werden die seit den 1990er Jahren tatsächlich bestehenden Bemühungen für politische und wirtschaftliche Abkommen der Anrainerstaaten des

Mittelmeeres ignoriert und das Konzept der mediterranen Union als mystische, originäre Offenbarung des Künstlers stilisiert. Die visionäre Rolle, die Araeen seinem Kunstwerk zuschreibt und die auch Demos als mögliche Kategorie formuliert, kann jedoch abschließend nicht eingelöst werden, da sie von autobiographischen Rückbezügen überlagert wird. Mit der Lektüre des Artikels wird zunehmend deutlich, dass *Mediterranea* keine Antworten auf politische oder soziale Alternativen bereithält, wohl aber explizite Vorschläge für den Kunstmarkt artikuliert. Das Œuvre des Künstlers ist geprägt von der Arbeit gegen den Kapitalismus der westlichen Kulturpolitik und für die Emanzipation benachteiligter Künstler. Doch fällt bei der Untersuchung der Arbeit *Mediterranea* auf, dass Araeen nicht nur Europa eine übergeordnete Rolle zuweist, indem er auf vielfältige Weise das „mediterrane Erbe“ glorifiziert und schließlich auch kompositorisch ins Zentrum rückt, sondern auch den westlichen Vertretern der *Concept Art* oder der *Minimal Art* ihre Vormachtstellung einräumt; er integriert sie direkt und indirekt in sein Werk und erweitert damit bestehende Diskurse um Aspekte der Selbstreferenzialität und des Geschichtsbewusstseins. Die zahllosen Rückgriffe auf sein Frühwerk modifizieren *Mediterranea* zu einem subversiven Autoportrait: Mit *Mediterranea* statuiert Araeen sich letztlich selbst als Exempel kapitalistischer Strukturen des Kunstmarktes und bleibt zu weiten Teilen seines Werkes, um es mit den Worten der *Global-Art*-Forscherin Anna Greves zu sagen, „in der Annahme gefangen, dass Europa das Zentrum der Geschichte war und ist, und [verschließt] sich damit dem gänzlich Anderen, etwa in Sehgewohnheiten und künstlerischen Repräsentationssystemen [...].“²⁶

Doch muss man sich abschließend fragen, wer der Adressat dieser Arbeit ist. Es liegt die Vermutung nahe, dass die westliche Welt angesprochen ist und gerade in Anbetracht der scheiternden Mittelmeerpolitik scheint eine heitere Zukunft der Zivilisation tatsächlich nur noch in der Imagination stattfinden zu können.

-
- ¹ Nachfolgend wird der Titel der Arbeit mit *Mediterranea* abgekürzt.
- ² Vgl.: Third Text *Mission Statement* auf der Website der Zeitschrift: <http://www.thirdtext.org/mission-statement>. Aufgerufen am 27.02.2016.
- ³ Vgl.: Papst, Angela: Mobilität und Stabilität in der griechischen Welt der römischen Kaiserzeit. In: *Mobilität in den Kulturen der antiken Mittelmeerwelt*. Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums II, 2011. Hg.: Olshausen, Eckart; Sauer, Vera. Stuttgart, 2014, S. 401ff..
- ⁴ Araeen, Rasheed: *Mediterranea*. An ongoing conceptual art project. In: *Third Text*, Nr. 5, 2007, S. 661.
- ⁵ *Ibid.*: S. 664.
- ⁶ Araeen Rasheed: *Mediterranea*. Ein nicht endendes Konzeptkunstprojekt. In: *Die Kunst der Migration*. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik. Aus. Dem. Engl. von Richter, Jan Philipp. Hg.: Gutberlet, Marie-Hélène; Helff, Sissy, Bielefeld, 2001, S. 305. (Araeen/Gutberlet)
- ⁷ Vgl. Araeen, S. 664.
- ⁸ Araeen, S. 668.
- ⁹ Araeen/Gutberlet, S. 308.
- ¹⁰ Araeen, S. 666.
- ¹¹ Vgl.: Karl Marx' Ausführungen zur Entfremdung in: Ders: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. In: Karl Marx. Friedrich Engels. Werke. Bd. 42, Berlin, 1983, S. 721 ff.
- ¹² Ausgehend von Thomas Morus' *Utopia*, finden sich in der Literaturgeschichte zahlreiche Vergleiche und Analogien zu sozialistischen Staatsformen.
- ¹³ Appadurai, Arjun: *Die Kraft der Imagination*. In: *Projekt Migration*. Kat. zur gleichnamigen Ausstellung vom 30. September 2005 bis 15. Januar 2006 im Kölnischen Kunstverein. Aus dem Amerikanischen v. Grünstein Neumann, Eva, Köln, 2005, S. 795/2.
- ¹⁴ Gutberlet, Marie-Hélène: Einleitung. In: *Die Kunst der Migration*. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik. Hg.: dies., Bielefeld, 2005, S. 14.
- ¹⁵ Schumacher, Tobias: Die europäische Union als internationaler Akteur im südlichen Mittelmeerraum. "Actor Capability" und EU-Mittelmeerpolitik. Baden-Baden, 2005, S. 229 f.
- ¹⁶ Demos, T.J.: *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*. Durham, 2013, S.4.
- ¹⁷ Abschrift: Rasheed Araeen: *Mediterranismo*. A Conceptual Art Manifesto. In: Rasheed Araeen: *Mediterranea*. An ongoing conceptual art project. In: *Third Text*, Ausgabe 5, 2007, S. 669-670.
- ¹⁸ Vgl. Sol LeWitt: Sätze über konzeptuelle Kunst. In: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. Bd. 2., Hg.: Harrison, Charles; Wood, Paul, Ostfildern, 1998, S. 1027.
- ¹⁹ LeWitt, S. 1026.
- ²⁰ LeWitt, S. 1027.
- ²¹ *Ibid.*.
- ²² *Ibid.*.
- ²³ Vgl.: Demos, T.J.: *Contemporary Art and the Politics of Ecology*. In: *Third Text*, Nr. 27/1, 2013.
- ²⁴ Demos, T.J.: *The migrant image. The art and politics of documentary during global crisis*. Durham, 2013, S.4.
- ²⁵ Picker, Marion: *Die Zukunft der Kartographie*. In: *Die Zukunft der Kartographie: Neue und nicht so neue epistemologische Krisen*. Hg. Dies., u.a., Bielefeld, 2013, S.8.
- ²⁶ Greve, Anna: *Farbe – Macht – Körper*. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte. Karlsruhe, 2013, S. 249.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Ausstellungsansicht, Rasheed Araeen: *Mediterranea*. An ongoing conceptual art project. In: *Raising Dust*, Calvert 22 Foundation, London, 2010.

Abbildung 2: Rasheed Araeen: *Mediterranea*. Union of Mediterranean Countries, 2001,

Mischtechnik auf Papier, Variable Größe, Besitz des Künstlers.

Abbildung 3: Rasheed Araeen: *Mediterranea*. An ongoing conceptual art project. In: *Third Text*, Ausgabe 5, 2007, S. 665.

Abbildung 4: Rasheed Araeen: *Mediterranea*. An ongoing conceptual art project. In: *Third Text*, Ausgabe 5, 2007, S. 667.

Abbildung 5: Rasheed Araeen: A chronology of events that led to the mediterranean project and to subsequent ideas and propositions, 2007, Mischtechnik auf Papier, Variable Größe, Besitz des Künstlers.

Abbildung 6: Ausstellungsansicht, Rasheed Araeen: *Chakras IV (Discs in River Seine)*, 1970, 16 Fotografien je 59 x 59 cm, 16 Discs aus Polystyrol, je 59 x 59 x 2 cm. In: *Dark Waters*, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2014.

Abbildung 7: Cover, *Third Text* Nr. 25, 1993-94.