KUNST DER GEGENWART
ESSL MUSEUM

INDIA AWAKENS

Under the Banyan Tree

Inhalt / Content

4 **Karlheinz Essl** Vorwort / Preface

10 **Alka Pande** Kuratorische Gedanken zu India Awakens. Under the Banyan Tree / Curatorial Thoughts behind India Awakens. Under the Banyan Tree

30 **Jyoti Pande Lavakare** An der Schwelle einer Renaissance / On the Brink of a Renaissance

42 **Satish Sharma** You Press the Button and We, the West, Do the Rest!

54 Hemi Bawa

56 Sunaina Bhalla

58 Gautam Bhatia

62 Zuleikha Chaudhari

64 Tarun Chhabra

68 Remen Chopra

70 Prajjwal Choudhury

72 Baptist Coelho

76 Vibha Galhotra

80 Abhishek Hazra

82 Manisha Jha

86 Ayesha Kapur

90 Shreyas Karle

94 Abir Karmakar

96 Suhasini Kejriwal

98 Siri Khandavilli

102 Riyas Komu

106 Georg Martin P.J.

108 Sonia Mehra Chawla

110 Kristine Michael

112 Raj Kumar Mohanty

114 Suresh K. Nair

118 Pratima Naithani

120 Sandip Pisalkar

122 Prajakta Potnis

126 Antonio Puri

128 Prasad Raghavan

132 Sumedh Rajendran

134 Tarun Jung Rawat

138 Mahua Sen

142 Bandeep Singh

146 Gurdeep Singh

148 Viren Tanwar

152 Shiv Verma

158 **Madhureeta Anand** Indiens bewegte Bilder im Wandel / The Moving Shifting Visual Arts of India

164 **Mirdula Koshy** Literatur: Was gibt es Neues über ein Indien voller Veränderungen? / Literatur: What News from a Changing India?

172 Werverzeichnis / List of Works

176 Glossar / Glossary

181 Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

182 Copyrights & Photo Credits

183 Impressum / Imprint

Vorwort

Prof. Karlheinz Essl

Indien ist zweifellos zu den zukunftsweisenden und überraschendsten Gegenden der Kunstwelt zu zählen. Die Innovation nährt sich aus den brennend aktuellen globalen Entwicklungen, welche in Indien besonders hart und in direkter Konsequenz zu spüren sind: der Kampf um Lebensstandards, Naturkatastrophen und ihre Folgen für den Menschen, Bevölkerungswachstum. Die Künstlerinnen und Künstler in Indien agieren als Seismografen der Gesellschaft. Sie erspüren die Katastrophen, die uns drohen, verbinden das kulturelle Erbe der Vergangenheit mit den Ideen der Zukunft, erkennen, was als Nächstes kommt und entwickeln dafür neue künstlerische Ausdrucksweisen, fernab vom Mainstream.

Indien ist heute der ideale Nährboden für eine junge Kunstszene, die sich den großen Themen stellt. Die Bedingungen dafür sind in jeder Hinsicht gegeben.

Veränderungen auf den ökonomischen und politischen Landkarten, hervorgerufen durch menschliches Handeln, gesellschaftliche Umwälzungen und Katastrophen wirken sich auch auf die Kunstwelt aus, die sich dadurch in ständigem Wandel befindet. Bis zum 2. Weltkrieg war sie von Epochen und Stilen Europas dominiert. Mit der Veränderung des gesamten Systems Kunst, aufgrund völlig neuer Voraussetzungen für Produktion und Rezeption, und einem anderen Selbstverständnis der Künstler, nahmen die USA den ersten Rang ein. Seit den politischen Veränderungen Anfang der 1990er Jahre wandelt sich auch dieses Kräfteverhältnis wieder. Europa ist erneut stark ins Zentrum der Kunstwelt gerückt, gleichzeitig drängen sich der asiatische und der lateinamerikanische Kontinent ins Geschehen. Ganz stark sind Indien und China, die das Kunstschaffen der kommenden Dekaden entscheidend beeinflussen und gestalten werden. Ihre Stimme im Weltgeschehen wird zunehmend lauter.

Wie sich eine Kunstszene entwickelt, hängt maßgeblich von den Variablen Bevölkerungsentwicklung und Wirtschaftsleistung eines Landes ab. Ist die Wirtschaftsleistung Indiens auch hinter jener von westlichen Industrieländern, wird dies aufgrund der anwachsenden Bevölkerung und deren Kaufkraft kompensiert.

Hinzu kommt der Vorteil Indiens und Chinas, dass sie von der jüngsten Wirtschafts- und Finanzkrise, deren Auswirkungen den westlichen Kunstmarkt intensiv getroffen haben, weitgehend verschont geblieben sind.

Tiefe Einblicke in die Kunstszene einer Region dieser Welt kann nur geben, wer sich auf das gesamte Spektrum des künstlerischen Schaffens einlässt. In diesem Sinne ist die Ausstellung >INDIA AWAKENS. Under the Banyan Tree< die direkte Fortsetzung des mit >CHALO! INDIA< im Jahr 2009 begonnenen Schwerpunkts auf Indien im Essl Museum.

War es im Vorjahr der Blick auf die etablierte Kunstwelt Indiens, auf den Kunstmarkt, der mehr und mehr floriert und Früchte trägt, so widmet sich das aktuelle Ausstellungsprojekt der jungen Kunst. Diese Spange erst ermöglicht das Verstehen dieser aufstrebenden Region im Feld der Kunst.

Symbolisch für das „Wunder Indien" steht der im Titel der Ausstellung erwähnte Banyanbaum. Ihm wird in der Kulturgeschichte Indiens eine wunscherfüllende Kraft zugesprochen. Mit seinen weit ausgreifenden und gleichzeitig eng verflochtenen Luftwurzeln erreicht dieser Baum beeindruckende Ausmaße. In seinem Schatten finden sich Menschen zur Erholung und zum Gespräch zusammen. Es heißt, dass Siddharta Gautama unter einem Banyanbaum in der Stadt Bodhgaya zur Erleuchtung fand und zum Buddha wurde.

Im Rahmen der Ausstellung im Essl Museum steht der Banyanbaum für die Innovation der jungen indischen Kunst, die sich den Entwicklungen und Themen von morgen mit intensiver gestalterischer Kraft stellt und dem Künstler eine prophetische Eigenschaft zuschreibt.

34 Künstlerinnen und Künstler aus allen Regionen Indiens mit unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen, von Malerei, Fotografie, Skulptur und Installation, spiegeln die Vielfalt dieser aktuellen Kunstszene Indiens wieder.

Mit >INDIA AWAKENS. Under the Banyan Tree< setzt das Essl Museum konsequent die Linie jener Ausstellungen fort, die sich mutig mit immer neuen, zukünftigen Tendenzen der Kunstwelt auseinandersetzen. Stationen auf diesem Weg etwa waren >BLUT & HONIG. Zukunft ist am Balkan< (2003), >CHINA NOW. Kunst in Zeiten des Umbruchs< (2006), >OVERLAPPING VOICES. Israeli and Palestinian Artists< (2008), die Ausstellungen des ESSL ART AWARDS CEE (seit 2005), die den Fokus auf die neuen Länder in Österreichs Nachbarschaft legen. Besonders die Reihe >EMERGING ARTISTS< (seit 2000), in welche auch die aktuelle Ausstellung fällt, widmet sich konkret den ganz jungen Entwicklungen in der Kunstwelt.

Aufgrund dieser Projekte, der damit verbundenen Reisen und Begegnungen und der zunehmenden internationalen Vernetzung des Essl Museums, haben meine Frau und ich unvergleichliche Einblicke in künstlerische Denkweisen und Ideen erhalten. All diese Goldkörner, die wir im Chaos der heutigen Welt gefunden haben, geben wir mit den Ausstellungen den Besucherinnen und Besuchern des Essl Museums weiter, um den Menschen die Augen zu öffnen für das, was abseits des Mainstreams geschieht. Indien bietet dafür eine einzigartige Gelegenheit.

Für die Zusammenstellung der Ausstellung vor Ort möchte ich mich bei Frau Alka Pande bedanken, mit der es schon bei früheren Projek-

Preface

Prof. Karlheinz Essl

Without a doubt India must be ranked among the most pioneering and surprising regions of the art world. Its innovation is nurtured through the hothouse of current global developments, whose repercussions it feels particularly sharply and immediately: the struggle for living standards, against natural disasters and their consequences for people, and population growth. Artists in India act as seismographs of society. They sense impending catastrophes and connect the cultural heritage with the ideas of the future. They recognise what comes next and develop new artistic forms of expression far beyond the mainstream.

Nowadays India is the ideal breeding ground for a young art scene facing up to major issues. The prerequisites for this confrontation are there in every sense. Transformations of the economic and political landscapes caused by human actions, social upheavals and catastrophes also influence the art world, which is thus in a state of constant flux. Up until the Second World War, the art scene was dominated by the epochs and styles of Europe. Then, with the transformation of the entire artistic system, and because of entirely new preconditions for production and reception as well as a different self-conception of the artist, the United States became preeminent. Yet since the political changes at the beginning of the 1980s, this balance of power has also been changing. Europe has re-emerged in the art world with renewed vigour, while Asia and Latin America are also coming to the fore. Both India and China occupy very significant positions, since they will have a decisive and formative influence on artistic creation in the coming decades. Their voice will become even louder in the world.

The development of an art scene depends to a significant degree on the demographic development and economic performance of a country. While India's economy is still not as powerful as those of the western industrial countries, this deficit is balanced by its growing population and purchasing power.

In addition, India and China share the advantage of having been by and large left untroubled by the recent financial and economic crisis, whose repercussions have had a damaging effect on the western art market.

Only someone who engages with the entire spectrum of artistic creation can really convey a deep insight into the art scene. In this sense, the exhibition >INDIA AWAKENS: Under the Banyan Tree< directly continues the focus on India started in 2009 with the show >CHALO! INDIA< in the Essl Museum.

While last year's show centred on the view of the established art world in India, on its art market, which is increasingly flourishing and bearing fruit, the current exhibition project is dedicated to young art. It is only this embrace that enables the understanding of this emerging region in the field of art.

The "wonder of India" is symbolised by the banyan tree referred to in the title of the exhibition. In Indian cultural history it is ascribed wish-fulfilling powers. With its spreading and intertwining aerial roots, the tree grows to impressive proportions. People gather to relax and talk in its shade. It is said that Siddharta Gautama achieved enlightenment under a banyan tree in the city of Bodhgaya and became the Buddha there.

Within the framework of the Essl Museum's exhibition, the banyan tree represents the innovation of young Indian art facing up to the developments and issues of tomorrow with intensive artistic force and endowing the artist with prophetic qualities.

34 artists from every region of India, with different artistic approaches, from painting, photography, sculpture and installation, reflect the variety of this current art scene. With >INDIA AWAKENS: Under the Banyan Tree< the Essl Museum is consistently continuing the line of all its exhibitions that have courageously examined ever new and future tendencies of the art world. Stages on this path have, for example, been >BLOOD & HONEY: The Future is in the Balkans< (2003), >CHINA NOW: Art in Times of Change< (2006), >OVERLAPPING VOICES: Israeli and Palestinian Artists< (2008), the exhibitions of the ESSL ART AWARDS CEE (since 2005), focusing on the new countries neighbouring Austria. In particular the >EMERGING ARTISTS< series (since 2000), which the current exhibition is also part of, is specifically dedicated to the art world's very recent developments.

In the course of these projects, the journeys and encounters accompanying them and the increasing international networking of the Essl Museum, my wife and I have gathered incomparable insights into artistic ways of thinking and ideas. All these golden grains, which we have found in the chaos of today's world, we convey to the visitors to the Essl Museum through the exhibitions, in order to open the people's eyes to everything that is happening far apart from the mainstream. India is a unique opportunity in this context.

I would like to extend my thanks for assembling this

ten eine intensive und erfolgreiche Zusammenarbeit gab.

Für die kuratorische Begleitung von Seiten unseres Hauses gilt mein Dank Frau Anna Szöke, für die grafische Gestaltung des Katalogs schultz+schultz-Mediengestaltung. Ich danke dem Team des Essl Museums für die erfolgreiche Realisierung des Projekts.

Die Deutsche Bank als verlässlicher Partner der Reihe >EMERGING ARTISTS< ermöglicht es uns, dass wir das junge indische Kunstschaffen einer breiten Öffentlichkeit präsentieren können.

>INDIA AWAKENS. Under the Banyan Tree< räumt den Blick frei auf eine der spannendsten Regionen unserer Welt. Ein Kunsterlebnis besonderer Art – exotisch, geheimnisvoll, horizonterweiternd.

exhibition in India itself to Ms Alka Pande, with whom we have already cooperated intensively and successfully on the occasion of previous projects.

For the curatorial support from our side of the house my thanks go to Ms Anna Szöke, for the graphic design of the catalogue to schultz+schultz-Mediengestaltung. I would also like to thank the team of the Essl Museum for the successful realisation of the project. The Deutsche Bank as reliable partner of the series >EMERGING ARTISTS< enables us to present the works of young Indian artists to a broader public.

>INDIA AWAKENS: Under the Banyan Tree< opens up a perspective onto one of the most exciting regions of our world. An artistic experience of a special kind – exotic, mysterious, extending our horizons.

Kuratorische Gedanken zu India Awakens. Under The Banyan Tree

Curatorial Thoughts Behind India Awakens. Under The Banyan Tree

Kuratorische Gedanken zu India Awakens. Under The Banyan Tree

Alka Pande

„Indien ist die Wiege des Menschengeschlechts, der Geburtsort der menschlichen Sprache, die Mutter der Geschichte, die Großmutter der Sage, die Urgroßmutter der Überlieferung. Die wertvollsten und lehrreichsten Materialien der Geschichte des Menschen werden nur in Indien aufbewahrt."

Mark Twain

Was könnte bewegender sein als diese Aussage eines amerikanischen Reisenden vor mehr als einem Jahrhundert? Das zeitgenössische Indien trägt in seinem Schoß viele Geschichten und viele unterschiedliche Indien. Politisch besteht Indien aus 31 Staaten, 1618 Sprachen, 6400 Kasten, sechs Volksgruppen, 29 Festivals sowie einer umfassenden und vielgestaltigen Tradition von Kunst und Kunsthandwerk. Die kulturelle Vielfalt des Landes ist aufsehenerregend, trotzdem bewahrt Indien seine starke Position und ist eng an die tiefe Komplexität innerhalb seiner pluralistischen Kultur gebunden. Wenn ich dasitze und über „The Wonder that was India" nachdenke, den Titel eines Geschichtsbuches des englischen Historikers A. L. Basham vor mehr als acht Jahrzehnten, fühle ich aufs Neue, dass der Titel des Buches durchaus angemessen ist. Da ich in einem Indien lebe, das sich schnell verändert und gerade von einer Wirtschaft in Entwicklung zu einer der Haupttriebkräfte des internationalen Marktes transformiert wird, bin auch ich mit den Herausforderungen einer globalen Kultur konfrontiert. Sogar neben China, einem Land, das oft mit Indien im Hinblick auf seine Position in Asien, auf seine Bevölkerung und die Märkte verglichen wird, nimmt Indien eine Sonderstellung ein. Denn hier spielen, ungebrochener als in China, Tradition und Moderne in der Nation aufs Tiefste zusammen. Trotzdem frage ich mich, ob ich als urbane Inderin innerhalb eines einzigen Landes genauso mit einem ländlichen Indien vertraut sein kann wie mit einem spirituellen Indien, einem innerlichen Indien, einem Indien der Stammesgruppen mit seiner ethnischen Gemeinschaft, einem digitalen Indien, einem hinduistischen Indien, einem islamischen Indien, einem Indien der Sikhs, einem christlichen Indien, einem buddhistischen Indien, einem Indien der Jainas. Leicht ließen sich weitere Verschiedenheiten nennen, aber ich überlasse es Ihnen, sich diese vorzustellen. Angesichts solcher Komplexitäten und des Netzes von Ideen, Traditionen und Philosophien entschied ich mich dafür, mit der Metapher des Banyanbaumes zu arbeiten.

Der Banyanbaum

Der Banyanbaum ist in Indien eine vertraute Metapher. Unter der gewaltigen hinduistischen Bevölkerung ist er auch bekannt als Kalpavriksha oder „wunscherfüllender Baum". Wegen seiner sich immer weiter ausbreitenden Äste haben die Menschen großen Respekt vor ihm. Die oberirdischen Wurzeln, welche von seinen Ästen zum Boden reichen, lassen ihn sehr groß werden, manchmal wächst er bis zu 200 Meter im Durchmesser. Unter diesem Banyanbaum in der uralten Stadt Bodhgaya erlangte Siddhartha Gautama, der Gründer des Buddhismus, Erleuchtung. Im Lauf des letzten Jahrhunderts wurde der Banyanbaum zu einem wichtigen Treffpunkt für viele Menschen, die sich in seinem Schatten versammelten, um zu entspannen oder zu plaudern. Frühe Reisende beobachteten, dass der Schatten dieses Baumes von „banias" oder indischen Handelsleuten aufgesucht wurde. Spätestens 1634 begannen englische Autoren von einem Banyanbaum zu berichten: Darunter handelten hinduistische Reisende ihre Geschäfte aus. Schließlich wurde „banyan" zum Namen des Baumes selbst, welcher sich zu einem Symbol Indiens entwickelte.

Daher gefiel mir die Metapher des Banyanbaumes, als ich ein Projekt kreierte, das für mich auf gewisse Weise „das Wunder Indien" repräsentieren sollte. Ich lud 34 Künstlerinnen und Künstler aus unterschiedlichen Regionen ein, damit diese in gewisser Weise die Vielfalt Indiens darstellen können, die so sehr zur kulturellen Gegenwart gehört. Ich wollte außerdem die Reichhaltigkeit der Materialkultur aufgreifen und alle Medien präsentieren und bis zum Digitalen vordringen, welches gewissermaßen im Land selbst geboren wurde und Indiens schnell wachsende Zukunft mitbegründet, die Informationstechnologie. Für mich waren hier nicht die „üblichen Verdächtigen" interessant und herausfordernd, sondern die Präsentation der nächsten Generation, deren Protagonisten zwar jünger sind, dennoch trotzdem neben den reiferen Kunstschaffenden bestehen können, welche ihre Stimmen in der Kakophonie der zeitgenössischen Kunstpraxis bereits zu Gehör brachten. Die junge Generation bewegt sich zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Design und wurde teilweise im Ausland ausgebildet. Sehr viele von ihnen sind international weit gereister als ihre älteren Kolleginnen und gehören damit zur globalen Welt. Unter Indern ist es traditionell üblich umzuziehen, an unterschiedliche Küsten zu reisen und sich dort anzusiedeln, und so habe ich auch einige Künstlerinnen und Künstler mit eingeschlossen, die in der Ausstellung die Stimme der Diaspora repräsentieren. Das künstlerische Engagement dieser Kunstschaffenden indischen Ursprungs vervollständigt weit entfernt von ihrem Herkunftsland die Geschichte der zeitgenössischen indischen Kunstpraxis.

Diversität in Indien

Indien ist gekennzeichnet von einer reichen Mischung aus Tradition und Moderne. Abgesehen von unserer schnell wachsenden urbanen Kultur ist die Volks- und Stammeskultur hier sehr lebendig: auch wenn sie nicht gerade floriert, ist sie noch lange nicht vom Aussterben bedroht. Volksstämme gibt es in Indien fast im ganzen

Curatorial Thoughts Behind India Awakens. Under The Banyan Tree

Alka Pande

"India is, the cradle of the human race, the birthplace of human speech, the mother of history, the grandmother of legend, and the great grandmother of tradition. Our most valuable and most instructive materials in the history of man are treasured up in India only."

Mark Twain

What could be more evocative than this statement made by the American traveller more than a century ago? Contemporary India carries within its fold many histories and many Indias. Politically, India consists of 31 states, 1618 languages, 6400 castes, six ethnic groups, 29 festivals, plus a huge and myriad tradition of arts and crafts. The cultural diversity of the land is startling, yet India stands strong and is bound intricately with the deepest of complexity within its plural culture. When I sit and start to think about "The Wonder that was India", the title of a history book by the English historian A. L. Basham more than eight decades ago, I again feel the title is not inappropriate. As I live in a quickly changing India, an India that is being transformed from a developing economy to one of the major drivers of the international market, I too am living and facing the challenges of a global culture. Even against China, the country often compared to India because of its positioning in Asia in terms of population and markets, India stands out. For in India, within the nation there is a deep interplay of tradition and modernity. Within the land itself I wonder if as an urban Indian I can be equally at home with rural India, spiritual India, an inner India, a tribal India with its ethnic table, digital India. Hindu India, Islamic India, Sikh India, Christian India, Buddhist India, Jain India. I could continue with more diversities but I shall leave it up to you to visualise. Against such complexities and the web of ideas, traditions, and philosophies I decided to work with the metaphor of the Banyan tree.

The Banyan Tree

The Banyan Tree is a familiar metaphor in India. Within its vast Hindu population it is also known as the Kalpavriksha or the "wish-fulfilling tree". Because of its ever-expanding branches, people have great respect for it. The aerial roots, which run from its branches to the ground, enable it to become very large, sometimes growing up to 200 metres in diameter. It was under the Banyan tree in the ancient town of Bodhgaya that Siddharta Gautama, the founder of Buddhism, attained enlightenment. During the last century the banyan tree became an important meeting place for many people who gathered in its shade to relax or chat. Early travellers observed that the shade of the tree was frequented by "banias" or Indian traders. By 1634, English writers began to tell of the banyan tree, a tree under which Hindu merchants would conduct their business. Eventually "banyan" became the name of the tree itself, and the tree became a symbol of India.

Therefore the metaphor of the Banyan tree appealed to me when I started creating a project that in some ways would represent to me "the wonder that is India". I invited 34 artists from different parts of the country, so that they would in some ways be able to represent the multitude of voices of the country that is so much a part of its cultural present. I also wished to draw upon the richness of the material culture and the mediums in order to move on to the digital, which in some ways has taken birth in the land itself and is one of the main reasons for India's soaring future, information technology. What for me was also very interesting and challenging was not to take the "usual suspects", who form part of an important existing group, but to introduce a segment of the next generation of artists, who are younger but can hold their own with the more mature artists who have already made their voices heard in the cacophony of contemporary art practice. They are the younger generation, which is moving between art, craft and design, a generation of artists who have also been educated abroad. A lot of artists today are internationally much more travelled than their older colleagues and are very much part of what is a global cosmopolitanism. Indians have always had a tradition of movement, of travelling to different shores and settling down, and I have also included a few artists who would be the voice of the diaspora in the exhibition. Living away in a home away from their land of origin, the artistic engagement of artists of Indian origin provides a completeness to the story of contemporary Indian art practice.

Diversity in India

India consists of a rich mix of tradition and modernity. Apart from our fast-growing urban culture, folk and tribal culture is still very much alive and, though not thriving, nowhere near extinction. Tribes in India exist almost all over the country. Some examples are the Gonds in the

Land: z.B. die Gond im Süden, die Jarawa auf den Andaman Inseln, die Hmar im Nordosten, die Gaddis im Norden, die Mundas im Osten und viele andere, wie auch die Bhil. Ländliche Gegenden dominieren den größten Teil des Landes, mit über 60 Prozent der Bevölkerung. Gerade in diesen Gebieten lebt das Volkstümliche weiter, mit Geschichten, Liedern und Tänzen. Volkskunst wird vor allem in den Dörfern in Indien an die nächsten Generationen weitergegeben. Es gibt dafür keine formale Schulpflicht – der Unterricht ist eng an das Leben der Menschen gebunden und entwickelt sich bis zum heutigen Tag.

Dies ist nur ein Beispiel für die besondere kulturelle Diversität Indiens.

Wenn wir beispielsweise die indische Kunst auf einen Nenner bringen wollen – welcher andere Ausdruck als Pluralismus könnte all die kulturellen Trends in dieser Nation benennen? Kunst ist dabei nur ein kleines Segment der indischen Kultur.

Das urbane luxuriöse Indien

Die urbane Kultur Indiens steht derzeit in den Berichten in den inländischen und internationalen Medien im Vordergrund. Wir verfügen über eine bedeutende Digitalkultur und unsere Städte können (im rechten Licht betrachtet) mit den größten Ballungszentren der Welt konkurrieren.

Das luxuriöse Leben des urbanen Indien zeigt sich am Besten in den Shopping-Malls, die fast in jeder zweiten Straße in großen Städten wie Delhi und Mumbai vorkommen.

Dort gibt es Schauräume für internationale Luxus-Autos und Luxus-Mode hat hier schon seit Langem eine einträgliche Heimat gefunden, dabei besitzen internationale Marken einen erheblichen Marktanteil. Auch internationale Luxushotels haben hier schon vor vielen Jahren Fuß gefasst, wobei die Taj-Hotels immer wieder als Nummer eins gegenüber ihren internationalen Konkurrenten gelten.

Das heilige und spirituelle Indien

Zweifellos ist Indien einer der großen spirituellen und religiösen Knotenpunkte der Welt. Vielleicht kamen Berühmtheiten wie Madonna, die Beatles und Michael Jackson nach Indien, um Frieden zu finden, weil Indien ein spirituelles Land ist. Schon in den kleinen Dingen ist dies erkennbar, wenn ein Bauer in einem Dorf sein letztes Essen einem Touristen gibt, um dessen Wohlwollen zu erringen. Die religiöse Diversität in Indien ist erstaunlich. Das Land ist der Geburtsort mehrerer Religionen wie Hinduismus, Buddhismus, Jainismus und Sikhismus und es hat Religionen wie den Islam, das Christentum, den Parsismus und das Judentum in seine reiche kulturelle Landschaft aufgenommen – auf fremdem Boden geborene Religionen, die durch Missionare und Invasoren nach Indien kamen. Abgesehen davon, dass diese Religionen Indien zu einem der spirituellen und philosophischen Zentren der Welt machten, welches

south, Jaraawas in the Andaman Islands, Hmars in the north east, Gaddis in the north, Mundas in the east, and many others all over India, such as the Bhils. Rural India still makes up the huge majority of the country, with over 60 per cent of the population living in rural areas. It is in these rural areas that folk India lives on, with tales and song and dance. Folk art in India lives mostly through hereditary teaching in villages. There is no formal schooling for it – it is intrinsically bound up with folk life and continues to evolve to this day.

It is due to this vast diversity that the only one term applicable to our culture is "plural". Taking, for example a generalisation in Indian art – what other single term could possibly describe trends in a nation. And art is only one small segment of Indian culture.

Urban Luxury India

The urban culture in India is currently foremost in the eyes of the internal and international media. India has a major digital culture and our urban cities (seen in the right light) can compete with the greatest cities in the world, with showrooms for luxury cars all over. Luxury fashion has long had a richly rewarding home in India. International luxury hotels have had their footholds here for even longer, and India's own luxury brands are more than equal to them, with the Taj hotels consistently being ranked number one over their international counterparts.

Sacred and Spiritual India

India is undoubtedly one of the great spiritual and religious hubs of the world. The reason perhaps why celebrities from the west, such as Madonna, the Beatles and Michael Jackson, came to India to find peace is that India is a spiritual land, something one can see form the small things, where a farmer in a village will gladly give his last food to a tourist to gain goodwill. India has an awesome religious diversity. The land is the birthplace of several religions, such as Hinduism, Buddhism, Jainism and Sikhism, and it has also embraced religions such as Islam, Christianity, Zoroastrianism and Judaism in its rich cultural tapestry; religions which were born on foreign soil and were introduced in India through invaders and missionaries.

All this, apart from making India to one of the spiritual and philosophical capitals of the world, leading from

der Weltgemeinschaft Yoga näherbrachte, diesem undefinierbaren Gefäß spirituellen und körperlichen Wohlbefindens, ist Indien durch sie auch zu einem sehr religiösen Land geworden. Heilige Städte wie Benares, Haridwar und andere ziehen interessierte Einheimische wie auch Touristen an. Heilige *Yatras* werden ständig im ganzen Land nach Badrinath, Kedarnath, Vaishnodevi, Tirupathi, Konarak unternommen. Ob Schnee oder Hagel, viele Inder werden tapfer lange Tage bergauf zur heiligen Höhle von Amarnath in Kashmir wandern, einem der kältesten Gebiete in der Welt. Heilige Flüsse, wie der Ganges und die Yamuna, die nur für Hindus heilig sind und von Sünden reinigen, haben für alle Inder eine spirituelle Bedeutung, die auf verschiedenen Faktoren basiert.

Aber auch (und besonders) im toleranten religiösen Milieu Indiens gibt es dunklere Untertöne dessen, was der Rest der Welt jetzt das Religionsproblem nennt. Dem islamisch fundamentalistischen „Religionsterrorismus" begegnen gewaltbereite fanatische Hindus mit terroristischen Aktionen wie es auch andere Fundamentalisten anderer Religionen praktizieren.

Indiens paradoxe Einheit

In einer Nation mit 1,17 Milliarden Menschen lebt der Einzelne in Indien im breitesten Spektrum gegensätzlicher und sich ergänzender Erfahrungen.

Die verschiedenen Teilungen im Hinblick auf Klasse und Kultur, Religion und Sprache, Kaste und Hautfarbe, sogar das Land selbst und daher im erweiterten Sinn auch die Menschen, die in ihm leben (und von ihm), bieten Raum für unzählige Diskriminierungsgründe.

In der großen Einheit existieren viele verschiedene Indien und die einzige Konstante, wie oft gesagt wird, ist die Unbeständigkeit. Indien ist ganz einfach ein gigantischer Schmelztiegel der Welt. Wirtschaftlich, sozial, kulturell, ethnisch, linguistisch, jede Art der Mischung ist hier zu finden.

Die Philosophie der Einheit in der Diversität besagt, dass die Gefahr der Fragmentierung einer äußerst vielfältigen Gesellschaft so akut sei, dass diese gezwungenermaßen weitaus toleranter auf innere Differenzen reagieren müsse, um zu überleben. Mit anderen Worten, genau das Risiko, dass unser Land auseinanderbrechen könnte, hält uns am Leben.

Während uns dieser Gedanke eine allgemeine Vorstellung vermittelt, kann er doch nicht wirklich dem Ausmaß und der Größe der indischen Gleichung gerecht werden. Stellen Sie sich die Anhäufung von 1,2 Milliarden Individuen vor, viele davon im ländlichen Raum lebend und Analphabeten, alle jedoch einem intensiven Druck ihrer eigenen besonderen Bedürfnisse und Vorurteile ausgesetzt. Die unmittelbarste und herausfordernste Motivation, die sie antreibt (die in der Tat jeden antreibt, auf dem ganzen Planeten) ist Eigeninteresse. Versuchen Sie, diese Theorie einem armen Bauern oder einem

the front with yoga, that indefinable vessel of spiritual and physical well-being, has also made India a very religious country. Sacred cities such as Benaras, Haridwar and the like draw some of the largest crowds from tourists and Indians both. Sacred *yatras* (journeys) are always being undertaken, to Badrinath, Kedarnath, Vaishnodevi, Tirupathi, Konarak, all over the country. Come snow or hail, many Indians will brave the days long uphill trek to the sacred cave of Amarnath, in Kashmir, one of the coldest areas in the world. Sacred rivers, such as the Ganga and Yamuna, while sacred and sin-cleansing only to Hindus, have a spiritual significance to all Indians, based on many different factors.

However, even (and particularly) in the tolerant religious milieu that is India there are darker undercurrents to what the rest of the world now calls the religion problem. Islamic fundamental terrorism is confronted with violent fanatic Hindus, as any other fundamentalists of any religion.

India's Paradoxical Unity

In a nation of 1.17 billion people, in India one lives in the widest spectrum of conflicting and complementary experiences.

The various divisions in terms of class and culture, religion and language, caste and colour, even the land itself and therefore by extension the people living on it (and off it), offer a large number of reasons to discriminate against each other.

There are many different Indias within the whole, and the only constancy in India, as is often said, is inconstancy. India is very simply, a large melting pot in the world. Economic, social, cultural, ethnic, linguistic, every form of mix is found here.

According to the philosophy of unity in diversity, the danger of fragmentation for a highly diverse society is so acute that it is forced to develop a heightened sense of tolerance of internal differences to survive. In other words, it is the threat of our country breaking apart that keeps us united.

While this gives us a general idea, it cannot fully encompass the scope or magnitude of the equation in India. Consider that aggregation of 1.2 billion individuals again, many of them rural and illiterate, all of them subject to intense pressure from their own particular needs and prejudices. Surely the most immediate and compelling motivation that drives them (in fact, that drives anyone,

reichen Geschäftsmann zu erklären – sagen Sie ihm, dass er als Teil eines Systems betrachtet wird, bei dem seine eigenen Bedürfnisse nur die Rolle von Klebstoff in der gigantischen Maschine des vereinten Indien spielt: Sie werden ausgelacht werden.

Und trotzdem ist das Modell des „Turbokapitalismus“ ebenso wenig anwendbar. Schroffer Individualismus im amerikanischen Stil ist nicht angesagt. Die Menschen gehören zu klar definierten Gemeinschaften – Klan, Dorf, Sekte, *Biradari* – und gerade diese Mitgliedschaft erweist sich als von vorrangiger Bedeutung. Das indische Modell gleicht eher der Organisation kleinerer Gruppen als einer Ansammlung von 1,2 Milliarden Individuen. Das Zusammengehörigkeitsgefühl innerhalb einer Gruppe ist extrem stark – die soziale Versorgung des Individuums (geschweige denn seine eigene Identität) hängt oft völlig von ihr ab. Demzufolge ist das Eigeninteresse nicht mehr der ständig dominierende Motivator – tatsächlich kann dieses eher in den Interessen der Gruppe aufgehen.

Was macht diese Gruppen so attraktiv? Was verleiht ihnen ihren starken Identitätssinn, ihre Stabilität und ihren Zusammenhalt? Der Antrieb, so glaube ich, ist die Vielfalt. Gesellschaftliche Gruppen ziehen ihre Stärke gerade aus der fehlenden Homogenität der Gesamtgesellschaft, aus der sie stammen. Während es mehrere sozio-ökonomische und evolutionäre Argumente gibt, die Diversität begünstigen, ist es nicht notwendigerweise einfach, damit zu leben. Fremde Gebräuche können überraschend aufreibend sein. Die Menschen sehnen sich danach, ihre eigene Sprache zu hören. Die natürliche Verteidigung gegen einen Angriff des Unterschieds besteht darin, sich Menschen aus der eigenen Gruppe zu suchen. Genau das bieten sie an – ein Refugium vor dem „Anderen“. In einer Gemeinschaft von Individuen mit denselben Gebräuchen, Ideen, Zielen und derselben Herkunft kann Trost gesucht werden.

Dies gehört dann zu den überraschenden Folgen der Diversität – anstatt die Menschen auseinanderzureißen führt sie dazu, dass sie sich zusammenballen. Dieses Phänomen ist auch in verschiedenen anderen Kontexten global wahrnehmbar – sehen wir uns nur an, wie sich so viele Immigranten der ersten Stunde im Westen in die orthodoxesten religiösen Gruppen zurückziehen, um sich selbst von der fremden Kultur um sie herum zu distanzieren. In Indien wiederholt sich dieser Ballungsprozess auf höheren Ebenen. Die Gruppen, die die Menschen bilden, sind noch immer von einem Meer immenser Diversität überflutet.

Die Definition durch das „Andere“

Diversität fördert die Einheit auf dieser höchsten Ebene noch auf andere Weise – indem sie ein greifbares Anderes aus Fleisch und Blut darstellt. Jede Gruppe hängt von diesem „Anderen“ ab, um sich selbst zu definieren, um die eigene Identität zu stützen. Muslime unterscheiden sich von den Idole verehrenden Hindus, Hindus von den Rindfleisch essenden Muslimen. Höhere Kasten benötigen die niedrigeren, um sich von ihnen abzugrenzen, durch Behauptungen, sie seien reiner, religiöser, spirituell beteiligter und so weiter. Punjabis wachen jeden Morgen auf und sind glücklich, dass sie keine geborenen Gujarati, Marathi oder Sindhi sind. Es liegt im Eigeninteresse jeder Gruppe, ein Gleichgewicht zweier gegenteiliger Handlungen zu bewahren. Zunächst, um ihre Bevölkerungen von anderen Gruppen wegzuziehen, indem sie die Unterschiede betonen und auf diese Weise interne Solidarität produzieren. Und dann, um sich ähnlichen Gruppen als Korrektiv zuzuwenden, sodass die auf beiden Seiten fruchtbringende Einheit (auch wenn sie von noch so viel interner Feindseligkeit gekennzeichnet ist) nicht vollständig zerstört ist.

„Die indische Zivilisation ist einzigartig insofern, als es eine Linie von der entfernten Vergangenheit bis zur direkten Gegenwart gibt. Die Linie mag zerklüftet sein, aber sie ist ungebrochen. Die Tradition von Pluralität und Kultur der Toleranz sind beide im zeitgenössischen sozialen und politischen Leben sichtbar und einflussreich … Die vielfältigen Einflüsse und Traditionen stellen sicher, dass nie nur eine einzige Richtung Anspruch auf die indische Kultur erheben kann. Diese kann nie einfärbig sein und minimalistisch. Die Kultur gehört den Menschen. Aus diesem Grund allein lohnt es sich, Indien zu feiern.“
Rudrangshu Mukherjee, A Great Tolerance, 2008

Der Mann, der in einem winzigen Dorf in Chhatisgarh nach einer Mitgift für die Heirat seines Sohnes fragt, wird dies wahrscheinlich mit einem Mobiltelefon erledigen. *Sadhus* und *Pundits* fahren in Audis herum und überprüfen ständig ihre Blackberrys, während der Generaldirektor eines führenden IT-Unternehmens seine Angestellten Montag morgens zu Yoga und heiligen Gesängen anhält. Von einem Land, in dem noch vor nur 20 Jahren ein Ferngespräch gebucht werden musste, um ein Telefonat mit einem Verwandten zu führen, der nicht im Ort wohnte, haben wir uns zu dem Land mit der höchsten Anzahl von Mobiltelefonen in der Welt entwickelt, in dem keine Minute vergeht, ohne dass ein südindischer Mann namens Sivaramanathan, der vorgibt, der Amerikaner Sam zu sein, uns eine Amex Kreditkarte verkaufen will, egal, wo wir leben und ob wir Englisch sprechen, Hindi, Malayali oder Gujarati oder keine der genannten Sprachen.

Das pluralistische Indien

„Es fällt mir auf, dass Indien bereits jetzt das darstellt, was die Europäische Union so gern werden möchte – eine pluralistische, multi-religiöse, multi-linguistische, multi-kulturelle funktionelle Demokratie.“
Karan Singh, A Vision for India, 1978

across the planet) is self-interest. Try explaining the theory to a poor farmer (or, for that matter a rich businessman) – tell him how a theory predicts that he is part of a system where his own needs play only the role of a glue in the giant machine of united India. You'll be laughed out of the village (or city, either way).

And yet a model of "independent entrepreneurship" does not apply either. Rugged individualism in the American sense is not the order of the day. People belong to well-defined communities – clan, village, sect, *biradari* – and it is membership in these that turns out to be of primary significance. Rather than 1.2 billion individuals, the Indian model can be thought of as being organised into a much smaller number of groups. The sense of belonging within each such group is extremely strong – the individual's social sustenance (not to mention very identity) is often entirely dependent on it. As a result, self-interest is no longer always the dominant motivator – rather, it might be subsumed into the interests of the group.

What makes these groups so attractive? What endows them with their strong sense of identity, their stability, their cohesive power? The driving force, I believe, is diversity. The groups derive their strength precisely from the non-homogeneity of the larger society from which they are drawn. While there might be several socio-economic and evolutionary arguments favouring diversity, it is not necessarily something easy to live with. Alien customs can be surprisingly grating. People yearn to hear their own language. The natural defence against an onslaught of difference is to seek those like oneself. This is exactly what the group offers – a refuge from "The Other." One can seek comfort in a community of individuals with the same customs, the same ideas, the same aspirations, the same background.

This, then, is one of the surprising effects of diversity – rather than pulling people apart, it induces them to clot together. The phenomenon is observed in various other contexts globally – witness the way so many first generation immigrants in the west retract into the most orthodox religious groups they can find, to distance themselves from the alien culture around. In India, this clotting process repeats itself at higher levels. The groups that people form still find themselves awash in a sea of tremendous diversity.

Definition by the "Other"

There is another way in which diversity promotes unity at this top level – by providing a tangible, flesh and blood "Other." Each group depends on this "Other" to define itself, to reinforce its own identity. Muslims distinguish themselves from the idol-worshipping Hindus, Hindus from the beef-eating Muslims. Higher castes need the lower ones to set themselves apart from, through claims of being purer, more religious, more spiritually evolved, and so on. Punjabis wake up every morning and are happy that they are not born Gujarati or Marathi or Sindhi. It is therefore in each group's self-interest to maintain an equilibrium of two opposing actions. First, to draw their populations away from other groups by emphasising the differences, thus engendering internal solidarity. Simultaneously, to lean towards the same groups as a corrective measure, so that the mutually beneficial union (marked with no matter how much internecine hostility) is not completely destroyed.

"Indian civilisation is unique in that it can draw a line linking the distant past to the immediate present. The line may be jagged, but it is an unbroken one. The tradition of plurality and the culture of tolerance are both visible and powerful in contemporary social and political life. … The diversity of the influences and the plurality of the traditions ensure that there can never be one claimant to Indian culture. Indian culture can never be monochromatic and minimalist. The culture belongs to the people. This alone is reason to celebrate India."
Rudrangshu Mukherjee, "A Great Tolerance."

The same man who will be demanding a dowry for his son's marriage in a tiny village in Chhatisgarh will probably be doing so on a cellphone. *Sadhus* and *pundits* will be driving around in Audis, constantly checking their Blackberrys, while the managing director of a leading IT company will make all his employees do yoga to sacred chants every Monday morning. From a country in which just 20 years ago a long-distance phone call had to be booked to have a conversation with an out-of-town relative, we have become a country with the largest number of cell phones in the world, where not a minute goes by without a South Indian man called Sivaramanathan, pretending to be an American named Sam, trying to sell us an Amex credit card, no matter where we live and whether we speak English, Hindi Malayali or Gujarati or none of the above.

Plural India

"It strikes me that India already is what the European Union is trying hard to become – a pluralistic, multi-religious, multi-linguistic, multi-cultural, functional democracy."
Karan Singh, "A Vision for India."

This heritage has successfully countered many invasions of fundamentalism and divisive threats, and thereby not only

Das kulturelle Erbe Indiens hat erfolgreich vielen Invasionen fundamentalistischer und trennender Bedrohungen widerstanden und hat diese nicht nur überlebt, sondern ist stärker daraus hervorgegangen. Trotz gegenteiliger Behauptungen war Indien nie daran interessiert, einen einheitlichen kulturellen Ausdruck zu finden. Der geografische Bereich des heutigen Landes (in uralten mittelalterlichen Zeiten stellte es keine politische Entität oder Nation dar, sondern eine Ansammlung verschiedener Staaten, die manchmal von einer Macht annektiert wurden, manchmal aber auch unabhängig waren) ist von einer langen Geschichte von Invasionen geprägt, und auch diese haben zu seiner ethnischen und kulturellen Diversität beigetragen.

Diese Überfälle fremder Völker haben die indische Gesellschaft mit einer Reihe kultureller Einflüsse konfrontiert; sie haben das indische Mosaik mit ihren eigenen Merkmalen versehen. Die indische Gesellschaft war in der Lage, die unterschiedlichen Traditionen, Bräuche, Wissensgebiete und Kunstformen ihrer Invasoren zu absorbieren und zu assimilieren. Diese wiederum sind mit einer kosmopolitischen indischen Kultur verschiedener religiöser Praktiken und einer Vielzahl von Bräuchen, Glaubensrichtungen, Sprachen, Kunst und Architekturformen usw. zusammengewachsen, die wir kennen und mit denen wir uns leicht identifizieren.

Das pluralistische Erbe lässt sich schon aus der Tatsache ablesen, dass das Land im sechsten Jahrhundert v. Chr. tolerant genug war, Buddhismus und Jainismus zu akzeptieren und zu integrieren (und in einigen Fällen auch die staatliche Protektion auf sie auszudehnen). Diese Tatsache stellt viele fundamentale Grundsätze in Frage, die damals vom brahmanischen Hinduismus, Kastensystem und Polytheismus, um nur einige zu nennen, praktiziert wurden.

So hat die indische Kultur schon immer non-konformistische Züge gehabt. Im klassischen Indien entwickelten sich verschiedene Schulen des Hinduismus. Aber auch Ausnahmeerscheinungen wie die Charvaka-Schule errangen große Popularität. Der Charvakismus, vom heiligen Charvaka abgeleitet, erkannte nichts anderes als die sensorischen Wahrnehmungen an und forderte grenzenlosen Hedonismus, der den philosophischen Strömungen vieler etablierter Schulen des Hinduismus jener Zeiten zuwiderlief (oder sogar der generischen Philosophie). Der Tantra-Kult des alten Indien propagierte offen, dass der Einzelne ein erhöhtes Bewusstsein oder Göttlichkeit durch den Zustand sexueller Glückseligkeit erreichen konnte. Die oben gegebenen Beispiele fassen die liberale Tradition der indischen Gesellschaft zusammen, die zwar phasenweise in ihrer Geschichte insular geprägt war (wie im 18. bis frühen 19. Jahrhundert), jedoch immer wieder mit ihrem intakten pluralistischen Charakter daraus hervorgegangen ist.

In Anbetracht dieser kulturellen Landkarte ist das zeitgenössische Indien eine komplexe Matrix kultureller und zivilisatorischer Aspekte in einer globalen Welt. Es ist kein Land, sondern aufgrund seiner inhärenten Diversität ein virtueller Kontinent. Innerhalb der geografischen Grenzen Indiens besteht keine einzige Gemeinsamkeit zwischen all seinen Menschen (nein, nicht einmal eine Liebe zu Sachin Tendulkar oder Kricket, obwohl das schon nahe dran ist). Und genau dieser enorme Unterschied in jeder einzelnen Facette des Lebens definiert jeden hier. Indien ist in der Tat kein einziges Land, es sind viele.

Auch die Sprachen Indiens beweisen den kulturellen Pluralismus. Englisch, eine von der Kolonialmacht Großbritannien in Indien für das reibungslose Funktionieren ihrer administrativen Maschinerie eingeführte Fremdsprache, ist heute ein effektives Medium für die Kommunikation unter den Gebildeten. In ähnlicher Weise stellt Urdu, eine Sprache, die in großem Maß zur indischen Literatur beigetragen hat, eine Synthese zwischen Hindi und Persisch dar. Die *Mogul*-Herrscher importierten Persisch nach Indien, und Hindi ist – wie viele andere moderne indische Sprachen mit Devanagari-Schrift – ein Produkt des Sanskrit, welches selbst als Fremdsprache von den Invasoren 3500 Jahre früher ins Land gebracht worden war. Abgesehen davon gibt es in Indien mehr als vierhundert verschiedene Sprachen und über eintausend Dialekte.

„Jede Sprache und jede Schrift bringt eine eigene Kultur und regionales Ethos mit sich, die sich hier mehr oder minder problemlos in die Vorstellung von Indien als Ganzem einfügen."
Ramachandra Guha, India After Gandhi, 2007

Indische Tanzformen reflektieren auf eine weitere Weise das pluralistische Erbe und die Landeskultur. Klassische Tanzformen, Volkstänze, westliche und zeittypische Bollywood-Tänze besetzen alle ihre entsprechenden Nischen in der indischen Kulturszene. Die acht klassischen Tanzformen Indiens sind: Bharata Natyam (Tamil Nadu), Kathak (Nordindien), Mohiniattyam (Kerala), Kuchipudi (Andhra Pradesh), Sattriya (Assam), Odissi (Orissa), Kathakali (Kerala) und Manipuri (Manipur). Außerdem hat Indien eine reiche Volkstanztradition. Bollywood ist der am weitesten verbreitete Ausdruck der visuellen indischen Populärkultur. Als größte Filmindustrie der Welt repräsentiert es die bedeutendste Gemeinsamkeit Indiens, da fast jeder Bollywood-Filme ansieht und Bollywood-Musik hört. Im Hinblick auf die Themen, Schauspieler, Regisseure und so weiter steht es allerdings auch wieder für die größte Vielfalt.

Regionalliteratur, Kunst und Architektur wurde von unterschiedlichen Einflüssen geformt. *Gandhara-Kunst* gab buddhistischer Kunst einen griechischen Einschlag; die lebensgetreuen Miniaturgemälde mit ihren subtilen Farben und ausgesuchten Traditionen (Mogulen, Rajput, Pahari, Deccan), die zunächst in der Mogul-Ära eingeführt wurden (und ihre Blütezeit in der Regierungszeit des Jahangir erlebten); die düsteren buddhistischen Stupas; die exquisiten Höhlenskulpturen und Gemälde, die Mythen und Legenden um Buddhismus, Jainismus und Hinduismus erzählten (die *Ajanta- und* Ellora-Höhlen sind dafür ein besonders berühmtes Beispiel); die

survived but also emerged stronger. Despite claims to the contrary, India has never been interested in presenting a homogenous cultural expression. The geographical area of today's India (in ancient and medieval times India was not a single political entity or a nation, but a collection of several states, who were sometimes annexed by a power and were sometimes independent) has a long track record of being subjected to a number of invasions, and these have also contributed to its ethnic and cultural diversity.

They helped to expose Indian society to a variety of cultural influences and endowed the Indian cultural mosaic with their own characteristics. Indian society has managed to absorb and assimilate the divergent traditions, customs and bodies of knowledge and art forms from its invaders, and these in turn have coalesced into a cosmopolitan Indian culture of many religious practices and a multitude of customs, beliefs, languages, art and architecture forms, etc. that we know and very easily identify with.

The pluralistic heritage of India can be easily evident from the fact that in the sixth century BC it was tolerant enough to accept and embrace Buddhism and Jainism (and also extended state patronage to them in some cases), which dared to challenge many fundamental tenets then practised by Brahmanical Hinduism, casteism and polytheism being only some of them.

Indian culture has always had a non-conformist trait in it. In ancient India, various schools of Hinduism emerged. Most of them thrived on austerity and penance, exceptions like the Charvaka school also attracted great popularity. Charvakism, propounded by the saint Charvaka, did not recognise anything beyond the sensory perceptions and called for unbridled hedonism, which was absolutely contrary to the philosophical currents of many of the established schools of Hinduism (or even generic philosophy) of those times. The tantra cult of ancient India openly advocated that one could attain super consciousness or divinity through reaching the state of sexual bliss. The examples given above encapsulate the liberal tradition of Indian society, which while admittedly has been gripped by an insular outlook during phases of its history (as in the eighteenth to early nineteenth century), it has always emerged with its pluralistic character intact.

Against this cultural map contemporary India is a complex matrix of aspects of culture and civilisation in a global world. It is not a country but a virtual continent, because of its inherent diversity. Within the geographical boundaries of India, you will find not one single commonality between all of its people (no, not even a love for Sachin Tendulkar or cricket, though that could come close). And it is that stark difference in any one facet of Indian life that defines everyone in this country. India is not in fact one country, it is many.

Also the languages are further proof of pluralistic traits. English, a foreign language, introduced in India through our colonial rulers for the smooth functioning of their administrative machinery, is today an effective medium of communication among our educated and intelligentsia. Similarly Urdu, a language that has contributed a great deal to Indian literature, is a synthesis of Hindi and Persian. Persian itself was imported into India through the *Mughals*, and Hindi, like many other modern Indian languages with Devnagari script, is a product of Sanskrit, which in itself was a foreign language, introduced by the Aryan invaders some 3500 years earlier. Apart from that, we have more than four hundred different languages and over a thousand dialects.

"With each language and each script, comes a distinct culture and regional ethos, here nesting more or less comfortably with the idea of India as a whole."
Ramachandra Guha, "India After Gandhi."

Indian dance forms are a further reflection of the pluralistic heritage and culture of India. Classical dance forms, folk dance forms, western dances and typical Bollywood dances all have their respective niches in the Indian cultural scene. The eight classical dance forms of India are: Bharata Natyam (Tamil Nadu), Kathak (North India), Mohiniattyam (Kerala), Kuchipudi (Andhra Pradesh), Sattriya (Assam), Odissi (Orissa), Kathakali (Kerala) and Manipuri (Manipur). India also has a rich tradition of folk dances.

Bollywood is the most widely viewed and widespread aspect of Indian visual culture. The largest film industry in the world, it is the greatest commonality in India, as almost everyone watches Bollywood movies and everyone listens to Bollywood music. However, it also represents the largest diversity in terms of the subjects, actors, directors and so on.

Indian regional literature, art and architecture were also shaped by diverse influences. *Gandhara* art has a Greek influence on Buddhist art; the life-like miniature paintings with their subtle colours and their assorted traditions (Mughal, Rajput, Pahari, Deccan), which were introduced during the Mughal era (and reached their height during the reign of Jehangir); the sombre Buddhist stupas; the exquisite cave sculptures and paintings narrating myths and legends revolving around Buddhism, Jainism and Hinduism (the *Ajanta* and *Ellora* caves are a particularly

Khajuraho- und Konarak-Tempel, die die bunte erotische Tradition Indiens integrieren; die großen Beispiele der indo-persischen, der Mogul- und der Kolonialarchitektur, die die indische Landschaft mit Andachtsstätten, Mausoleen und offiziellen Gebäuden überziehen. Der Endbahnhof Chhatrapati Shivaji früher Victoria Station in Mumbai ist ein gutes Beispiel für die Pracht der Kolonialarchitektur.

Das subalterne Indien

Der Begriff Subaltern bezieht sich generell auf Personen, die sozial, politisch und geografisch außerhalb der hegemonialen Machtstruktur stehen.

Indien hat seine dominierenden Klassen, wie fast alle Länder, aber die Identität des Subalternen ist nicht so klar definiert, obgleich diese die Mehrzahl der Bevölkerung betrifft. In der Tat ist das subalterne Indien nach konventioneller Definition ziemlich kraftvoll und bildet die größte Wählerbasis, was zu politischer Verhandlungsmacht führt, da eine Vielzahl von Menschen und Organisationen bei eventuellen Ausbeutungen ihre Stimme gegen die Regierung erheben können. Das Bild ist nicht rosig, denn das Ländliche, das Arme und die niedrigeren Kasten sind bei Weitem nicht so gut ausgerüstet und repräsentiert wie die städtischen Reichen, aber sie werden auch nicht wirklich ignoriert, das ist nicht möglich. Es gibt jedoch Dissens, wie überall sonst auch. Teile der indischen maoistischen Gemeinschaften (Naxaliten) glauben, dass sie von der Regierung schlecht behandelt wurden und haben zu den Waffen gegriffen, um ihrer Forderung nach Freiheit von der autoritären Regierung mittels Terrorismus im eigenen Land Nachdruck zu verleihen. Heute gehören sie zu den schwersten Sicherheitsbedrohungen Indiens, und während sie sicher viele gültige Dinge zu sagen haben, ist es unakzeptabel, auf welche Weise sie dies tun.

„Ein Subalterner ist nicht nur ein stilvolles Wort für einen Unterdrückten, für den Anderen, für jemanden, der kein Stück vom Kuchen abbekommt … In postkolonialer Hinsicht gilt alles, was nur begrenzten oder gar keinen Zugriff auf den Kulturimperialismus hat, als subaltern – ein Raum des Unterschieds. Wer würde jetzt behaupten, dass dies nur die Unterdrückten beträfe? Die Arbeiterklasse ist unterdrückt. Sie ist aber nicht subaltern … Viele Menschen wollen Subalternität für sich in Anspruch nehmen. Sie sind die, die am wenigsten interessant und am gefährlichsten sind. Ich glaube, nur weil sie eine diskriminierte Minorität auf dem Uni-Campus sind, brauchen sie das Wort ‚subaltern' nicht … Sie sollten sich die Mechanismen der Diskriminierung ansehen. Sie befinden sich innerhalb des hegemonialen Diskurses, wollen ein Stück vom Kuchen abbekommen und dürfen dies nicht, so lass sie reden und den hegemonialen Diskurs benutzen. Sie sollten sich aber nicht subaltern nennen."

famous example of these); the Khajuraho and Konarak temples, which encapsulate the colourful erotic tradition of India; the grand specimens of Indo-Persian, Mughal and colonial architecture, which dot the landscape of India in the form of places of worship, mausoleums and official buildings. The Chhatrapati Shivaji Terminus, former Victoria Terminus, in Mumbai is a case in point for the glory of colonial architecture.

Subaltern India

Subaltern is a term that commonly refers to persons who are socially, politically, and geographically outside of the hegemonic power structure.

India has its dominating classes, as do almost all countries, but the identity of subaltern is not so clearly defined as it is the majority of the country. By its conventional definition, subaltern India is actually rather powerful, forming the largest voter bases, leading to political bargaining power, and with plenty of people and organisations to take up their cause against the government in the case of any sort of exploitation. Its not an entirely rosy picture, the rural, the poor and the lower castes are nowhere near as well-equipped and represented as the urban rich, but aren't exactly ignored either; they cannot be. However, dissent exists, as it always does. In parts of India Maoist communists (Naxalites) feel that they have been dealt a bad hand by the government and have taken up arms and resorted to internal terrorism in their bid for freedom from this authoritarian governance. Today they are one of India's gravest security threats, and while they may have valid things to say, their means of going about saying them are unacceptable.

"A subaltern is not just a classy word for oppressed, for Other, for somebody who's not getting a piece of the pie. … In postcolonial terms, everything that has limited or no access to the cultural imperialism is subaltern – a space of difference. Now who would say that's just the oppressed? The working class is oppressed. It's not subaltern. … Many people want to claim subalternity. They are the least interesting and the most dangerous. I mean, just by being a discriminated-against minority on the university campus, they don't need the word 'subaltern' … They should see what the mechanics of the discrimination are. They're within the hegemonic discourse wanting a piece of the pie and not being allowed, so let them speak, use the hegemonic discourse. They should not call themselves subaltern."

Das demokratische Indien

„Wir stellen jetzt ein wahrhaft ungewöhnliches Land dar: Wir haben sorgsam eine fremde Idee integriert und an dieser durch gute und schlechte Umwälzungen festgehalten – durch Wachstum und Krise hindurch, trotz Fehlgriffen. In diesem Sinn hat sich die Demokratie in Indien von ‚essenziell fremd' zu ganz einfach ‚essenziell' entwickelt."
Nandan Nilekani, Imagining India, 2009

Die Demokratie ist das entscheidende Ventil, das das gesamte Staatsmodell stabilisiert. Gruppen, die glauben, dass sie zu kurz gekommen sind, wissen, dass sie ihren Zorn an den Wahlurnen ausdrücken können – sie müssen nicht gewalttätig werden. Deswegen könnten wir argumentieren, dass gerade die Demokratie das Land intakt hält – indem alle Individuen und Gruppen mit einer zeiterprobten Methode Veränderung bewirken können.

Nehmen wir aber an, wir würden etwas tiefer graben und fragen, warum diese Form der Regierung in Indien so gut funktioniert hat. Woher nimmt die indische Demokratie ihre Robustheit, ihre Langlebigkeit? Wie Edward Luce in seinem Buch „In Spite of the Gods" argumentiert, ist es wieder die Diversität der Bevölkerung, die sicherstellt, dass die Demokratie andauert. Das Land ist ganz einfach zu vielfältig, als dass andere Regierungsformen Wurzeln fassen könnten. „Weit entfernt davon, die Demokratie zu gefährden, ist Indiens Pluralismus für die Demokratie essenziell", schreibt Luce. Auch wenn wir also Demokratie als einen wichtigen Faktor zur Förderung der Einheit akzeptieren, lässt sich ihr Überleben zur Idee der Diversität zurückverfolgen.

Vor 63 Jahren (1947), am Vorabend der indischen Unabhängigkeit, hielt Nehru seine berühmte Rede „Tryst with Destiny" (Rendezvous mit dem Schicksal). „Ein neuer Stern geht auf, der Stern der Freiheit im Osten", erklärte er, aber tatsächlich waren es Millionen winziger Sterne, die an diesem Abend aufgingen und um Mitternacht in den Himmel entlassen wurden. Die gewöhnlichen Newton'schen Gravitationsgesetze waren auf diese Sterne nicht anwendbar – stattdessen hielt sie ein weitaus komplexeres Kraftfeld davon ab, auf ihren eigenen unabhängigen Bahnen auseinanderzufliegen. Es war ein Feld, das sie zusammendrängte, indem es sie auseinanderzog – dieses Feld hing von ihrer eigenen Vielfalt ab, um Einheit zu gewährleisten.

Im ersten Jahrzehnt dieses neuen Millenniums sollten wir uns daran erinnern, was Indien lebendig hält – die Millionen Anziehungen und Abstoßungen, die zwischen den sich multiplizierenden Sternen ablaufen, zwischen den Sternenhaufen und den Konstellationen, zwischen den sowohl massiven wie auch kleinen Galaxien. Entscheidend sind die Absicherung der Grundrechte, ein freies Wahlrecht und die anhaltende Integration jeder Komponente aus dem rein selbstsüchtigen Grund, langfristig Stabilität zu gewährleisten. Nur dann wird sich Indien weiterhin ungehindert entwickeln können.

Democratic India

"We now represent a truly unusual country, one that thoroughly embraced what was once an entirely alien idea and held on to it through upheavals good and bad – through growth and crisis, despite missteps. In this sense, democracy in India has shifted from being 'essentially foreign' to being, simply, essential."
Nandan Nilekani, Imagining India.

The democracy is the crucial release valve that stabilises the entire model. Groups who feel they have been short changed know they have the opportunity to express their ire at the polls – they do not have to break away. It could be argued, therefore, that democracy is what really keeps the country intact – by enfranchising all individuals and groups and providing them with a time-tested method of effecting change.

But suppose we delve a little deeper and ask why this form of government has worked so well in India. What gives Indian democracy its robustness, its longevity? As Edward Luce argues in his book "In Spite of the Gods," it is once again the diversity of the population that works behind the scenes to ensure democracy endures. The country, quite simply, is much too diverse for other forms of government to take root. "Far from endangering democracy, India's pluralism makes democracy essential," Luce writes. So even if we accept that democracy is one of the most important factors in fostering unity, we can still trace its continuing survival back to the idea of diversity.

Sixty-three years ago (1947), on the eve of Indian independence, Nehru made his famous "Tryst with Destiny" speech. "A new star arises, the star of freedom in the East," he declared, but it was actually millions of tiny stars that arose that evening, which, at the stroke of midnight, were launched into the sky and set free. The usual Newtonian rules of gravitation did not apply to these stars – instead, what kept them from flying apart on their own independent trajectories was a much more complex force field. A field that drew them together by pulling them apart, a field that depended on their very diversity to ensure unity.

In the first decade of this new millennium, it is important to remind ourselves of what continues to keep India aloft – the millions of attractions and repulsions taking place between its multiplying stars, between the clusters and constellations they form, between its galaxies both massive and small. What is critical is to safeguard the rights, enfranchisement and continuing inclusion of each component, for the purely selfish reason of continued stability. Only then will India be assured of moving forward unhindered.

Das digitale Indien

Wo trifft das Digitale auf das Heilige? Kann das Eine mit dem Anderen koexistieren oder vielleicht sogar dem Gegenüber zur Blüte verhelfen? So scheint es zu sein. Heutzutage ebnet Indien den Weg in die Zukunft, ohne seine Vergangenheit wegzuwerfen. Dabei scheint es heute global nur das entweder oder zu geben: zu zerstören, was war, und sich ständig zu erneuern, wie in den Vereinigten Staaten und dem Rest der westlichen (ersten) Welt, oder Veränderung abzulehnen und dogmatisch an den Grundsätzen eines lange vergangenen Lebensweges festzuhalten, wie in Afghanistan oder in Teilen Pakistans und Nordkorea. Wir verfügen über eine riesige Digital-Kultur mit der höchsten Gebrauchsrate von Mobiltelefonen in der Welt, mit der am schnellsten wachsenden Online-Bevölkerung (derzeit die drittgrößte in der Welt, was in Anbetracht unseres Dritte-Welt-Status, der uns vom Westen gegeben wurde, ironisch ist), Websites werden auf Hindi und sogar auf Sanskrit gestaltet, wobei die älteste der indischen Sprachen für ausgefeilteste Programmierungen verwendet wird. Infosys, ein Jungunternehmen im Bereich Informationstechnologie, das sich zu einem weltweiten Erfolg entwickelte, hat den Weg für indische Newcomer auf dem IT-Sektor geebnet, die dort ebenfalls immer wieder Erfolg zu verzeichnen hatten. Die Erfinder von Hotmail und des Pentium-Chips stammen aus diesem Land, und so hält Indien schon lange eine Führungsrolle im technologischen Bereich.

Digital India

Where does the digital meet the sacred? Can one exist with the other, or maybe even help the other flourish? It would seem so. And today India is paving the way into the future, without throwing away its past. In a world where the current motto is either to destroy all that was, and constantly keep moving to newer, and therefore assumed better, things, such as in the United States and the rest of the western (first) world, or to refuse to accept change, and furiously cling to the tenets of a way of life long over, such as in Afghanistan and parts of Pakistan or North Korea. We have a huge digital culture, with the highest use of cellular phones in the world, with the fastest growing online population (currently third in the world, ironic though it is given our own west-given third-world status), websites being designed in Hindi, and even Sanskrit, the most ancient of Indian languages, being called into service for high-level programming. Infosys, an Indian information-technology startup that went on to become a worldwide success has led the way for Indian startups in the international IT sector, where they have met with repeated success. With the creator of Hotmail and the Pentium chip from our stable, India has long led from the front in the technology field.

Indien – China

Die Geschichte ist durch Interaktionen zwischen Indien und China geprägt; so weist die berühmte Seidenstraße auf den regen Handel hin, der zwischen beiden Nationen stattfand. Abgesehen vom materiellen Handel tauschten die beiden Länder auch viele Ideen, Philosophien und akademische Theorien untereinander aus. Ein chinesischer Gelehrter lebte viele Jahre am Hof des berühmten Mogul-Kaisers Akbar und beobachtete diesen – und zahlreiche indische Gelehrte gingen nach China, um dort die Landeskultur und Geschichte zu studieren. Der indische Buddhismus wanderte über Persönlichkeiten wie Fa Hien nach China. Der chinesische Gelehrte hatte sich zu seiner Lebensaufgabe gemacht, buddhistische Schriften zu sammeln, um die Religion in ihrer wahren Aussage in China zu verbreiten, und durch Huen Tsang, der bekanntlich 17 Jahre lang in Indien Material über den Buddhismus beobachtete und zusammentrug. Diese Aktivitäten wurden zu einem wichtigen Bestandteil der Kultur beider Länder und verknüpften Indien, China und den Fernen Osten miteinander.

Heute werden Indien und China oft im Hinblick auf ihr Wachstum verglichen: beide sind massiv bevölkert und waren bis vor Kurzem wirtschaftlich eher rückständig. Und doch gibt es fundamentale Unterschiede. Während China unter der Oberfläche der Modernität und hohen Wachstumsraten essenziell ein autoritärer Staat geblieben ist, der politischen Widerspruch eindämmt und unterdrückt, bildet, meiner Ansicht nach, die Demokratie in Indien einen offenen Rahmen für soziale und politische Diskussionen.

India – China

From many years in the past there have been interactions between India and China, the fabled Silk Road is an allusion to the frequent trade that took place between the two nations. Apart from material trade, many ideas and philosophies and academic theories were also exchanged between the two nations. For many years a Chinese scholar lived at and observed the court of the famous Moghul emperor Akbar. Similarly, many young Indian scholars would go to China to study their culture and history. Buddhism travelled to China through people such as Fa Hien. The Chinese scholar had made it his life's work to collect Buddhist scripture, to spread the religion in its true sense in China, and through Huen Tsang, who undertook a similar venture and famously spent 17 years in India, observing and collecting material on Buddhism. It became a major part of their culture, it became the link between India and China and the Far East.

Today, comparisons (in growth) are often made between India and China: both hugely populated and economically rather backward in every way till a while ago. And yet there are fundamental differences. Where China beneath all the gloss of modernity and high rates of growth is essentially an authoritarian state, curbing and suppressing political and social dissent, in my point of view democracy in India forms the basis for open-minded political and social solutions.

Das philosophische Indien

Die größten geistigen Exporte Indiens in den Westen sind die Ansätze für alternatives Denken. Ayurveda, die alternative Kräutermedizin, ist ein indischer Export in die Welt. Yoga, der spirituelle und physische Begleiter zu Wohlbefinden durch inneren Frieden und Meditation, wurde in Indien geboren und entwickelt und ist möglicherweise international der berühmteste Export. Die Yoga-Sutras von Patanjali sind ein Gründungstext des Yoga. Sie sind Teil des Corpus der Sutra-Literatur, die auf Indiens Mauryan Periode (321 bis 125 v. Chr.) zurückgeht.

In der indischen Philosophie ist Yoga (also Raja Yoga, um es von späteren Schulen zu unterscheiden) der Name einer der sechs orthodoxen philosophischen Schulen. Obgleich sehr kurz, sind die Yoga-Sutras ein enorm einflussreiches Werk über Yoga-Philosophie und Praxis, das von herausragenden Vertretern des Yoga wie B.K.S. Iyengar als essenziell eingeschätzt wird: „Patanjali erfüllt jedes Sutra mit empirischer Intelligenz, spannt es wie einen Faden (sūtra) und webt diesen in den Perlenkranz der Weisheit, um von all jenen genossen und gekostet zu werden, die in Yoga leben und lieben."
B.K.S. Iyengar,

Der Urquell des Yoga: die Yoga-Sutras des Patañjali „Samkhya" war eines der sechs orthodoxen Systeme (astika, das sind jene Systeme, die die *vedische* Autorität anerkennen) der Hindu-Philosophie. Der Haupttext der vedischen Schule ist „Samkhya Karika", entstanden circa 200 n. Chr. Dieser Text (in Karika 70) identifiziert Samkhya als ein *Tantra*, und seine Philosophie gehörte zu den Haupteinflüssen sowohl des Aufstieges des Tantra als Literaturkörper wie auch als Tantra Sadhana. Es gibt keine reinen Samkhya-Schulen im Hinduismus heute, aber sein Einfluss ist im Yoga und in den Vedanta-Schulen spürbar. Advaita Vedanta wird als die einflussreichste Unterschule der Vedanta-Schule (wörtlich übersetzt, das Ende oder das Ziel der Vedas, Sanskrit) der hinduistischen Philosophie betrachtet. Andere Unterschulen der Vedanta sind Dvaita und Viśishtādvaita. Advaita (wörtlich, Nicht-Dualität) ist ein klösterliches Gedankensystem und bezieht sich auf die Identität des Selbst (atman) und des Ganzen (Brahman).

Philosophical India

Philosophically speaking, India has long been a leader in alternate thinking. Ayurveda alternative herbal medicine is an Indian export to the world. Yoga, the spiritual and physical guide to well-being through inner peace and meditation was born and brought up in India, and is possibly its most famous export to the entire world. The Yoga Sutras of Patanjali is a foundation text of yoga. It forms part of the corpus of Sutra literature dating to India's Mauryan (321 to 125 BC) period.

In Indian philosophy, yoga (also raja yoga to distinguish it from later schools) is the name of one of the six orthodox philosophical schools. Though brief, the Yoga Sutras are an enormously influential work on yoga philosophy and practice, held by eminent proponents of yoga such as B. K. S. Iyengar as being of principal importance:

"Patanjali fills each sutra with his experiential intelligence, stretching it like a thread (sūtra), and weaving it into a garland of pearls of wisdom to flavour and savour by those who love and live in yoga."
B.K.S. Iyengar, "Light on the Yoga Sūtras of Patañjali."

Samkhya was one of the six orthodox systems (astika, those systems that recognise *Vedic* authority) of Hindu philosophy. The major extant text of this Vedic school is "Samkhya Karika", circa 200 CE. This text (in Karika 70) identifies Sankhya as a *tantra* and its philosophy was one of the main influences both on the rise of the tantras as a body of literature, as well as tantra sadhana. There are no purely Sankhya schools in Hinduism today, but its influence is felt in the yoga and Vedanta schools. Advaita Vedanta is considered as the most influential sub-school of the Vedanta (literally, end or the goal of the Vedas, Sanskrit) school of Hindu philosophy. Other sub-schools of Vedanta are Dvaita and Viśishtādvaita. Advaita (literally, non-duality) is a monistic system of thought. "Advaita" refers to the identity of the self (atman) and the whole (Brahman).

Ein Abriss der Kunstgeschichte: Von der Moderne bis heute

Die bildenden Künste haben schon immer einen großen Teil der indischen Geschichte und Kultur ausgemacht. Sie stammen von den alten Zivilisationen Indiens ab, einige der ältesten der Welt, und entwickeln sich bis heute.

Seit Beginn war indische Kunst konzeptionell und reichhaltig in ihrer kraftvollen Stilisierung und ihrem Symbolismus. Künstler versuchten, durch ihn erhöhtes Bewusstsein in einer Welt der Bilder darzustellen, die das „Manifeste" im „Nicht-Manifesten" durch das „*Sadhana*" sichtbar machte, also durch innere Kontemplation und Meditation. Die Essenz der indischen Kunst wurzelt in der Tradition und den Grundlagen der indischen Philosophie, die sich auf jeden Aspekt des indischen Lebens beziehen, Religion und Kultur wurden in den alten Texten, den Vedas und Puranas, vorgetragen. Das Bild per se ist weder Gott noch Engel, sondern lediglich ein Aspekt oder die Hypostase (Avastha) von Gott, der in letzter Analyse ohne Bildnis (Amurta), unbestimmt durch Form (Arupa) oder Transformation (Pararupa) ist.

Der am frühesten aufgezeichnete künstlerische Ausdruck in Indien kommt aus Mohenjodaro aus der Harappan Periode (vor mehr als fünftausend Jahren). Dazu gehören Speckstein-Siegel, bedruckt mit verschiedenen Tieren wie dem Einhorn-Bullen, dem Brahmani-Bullen, dem Nashorn usw., Steingutkrüge bemalt mit Vögeln und stilisierte Blumen, Blätter und Terrakotta-Spielzeuge, Tiere und Figurinen und die eine oder andere Skulptur aus Kupfer oder Stein. Viele Jahre später blühten Skulptur, Architektur und Höhlenmalerei in Indien auf. Einige der besten Beispiele aus dieser Zeit sind die Höhlen *Ajantas* (aus der Maurya-Dynastie, ungefähr 30 v.Chr.). Höhlengemälde aus *Ajanta*, Sittanvasal und Bagh geben Zeugnis von einer Liebe zu Naturalismus und Stilisierung in der Darstellung und Detailzeichnung der Natur genauso wie der menschlichen Form.

Der Ausdruck „Mogul-Gemälde" bezieht sich auf Miniaturen, die in der Regierungszeit der Mogul-Herrscher angefertigt wurden, die Indien zwischen 1526 und 1857 regierten, bevor die Britische Kolonialherrschaft begann. Die Mogulen – Abkömmlinge des Timur und Genghiz Khan – fühlten sich der persischen Welt kulturell sehr verbunden. Nachdem Babur den Krieg von Panipat gegen die Rajput-Könige gewonnen hatte, wurden die Mogulen zur wichtigsten, künstlerisch aktiven muslimischen Dynastie auf dem Subkontinent. Nach dem Tod Baburs florierte die Kunst unter der Schirmherrschaft von Kaisern wie Humayun, Akbar, Jahangir und Shah Jahan. Akbars Regierung (1556–1605) führte eine neue Ära der Miniaturmalerei in Indien ein. Er war der erste Monarch, der in Indien ein Atelier unter

A short art-historical map from modern to contemporary

The visual arts have always been a major part of Indian history and culture, dating from ancient Indian civilisations, some of the oldest in the world, to today.

Indian art has been conceptual since its inception, and rich in its powerful stylisation and symbolism. The artist attempted to present a world of images through his heightened awareness making visible the "manifest" in the unmanifest through "*sadhana*", inner contemplation and meditation. The essence of Indian art is rooted in tradition, and the foundations of Indian philosophy, pertaining to every aspect of life, religion and culture were propounded in the ancient texts, the Vedas and Puranas. The image per se is neither god nor an angel, but merely an aspect or hypostasis (avastha) of god, who is in the last analysis without likeness (amurta), not determined by form (arupa), transform (pararupa).

The earliest recorded artistic expression in India comes from Mohenjodaro, of the Harappan period (more than five thousand years ago). It includes steatite seals impressed with diverse animals such as the unicorn bull, the Brahmani bull, rhinoceros etc., earthenware jars painted with birds, and stylised flowers, leaves and terracotta toys, animals and figurines and the occasional copper and stone sculpture. For many years after this, sculpture, architecture and cave paintings and carvings flourished in India. Some of the best examples of the work of this time are the caves at *Ajanta* (from the Maurya dynasty, roughly 30 BC). Cave paintings from Ajanta, Sittanvasal and Bagh testify to a love of naturalism and stylisation in the depiction and detailing of nature as well as of the human form.

The term "Mughal paintings" refers to the miniatures done during the reign of Mughal emperors, who ruled over India from 1526 to 1857 when the British finally took over. The Mughals – descendants of Timur and Genghiz Khan – felt strong cultural ties to the Persian world. After Babur won the war of Panipat against the Rajput kings, the Mughal became the most important artistically active Muslim dynasty on the subcontinent. After death of Babur, the art flourished under the patronage of emperors such as Humayun, Akbar, Jahangir and Shah Jahan. Akbar's reign (1556–1605) ushered a new era in Indian miniature painting. He was the first monarch to establish a studio in India under the supervision of two Persian master artists. More than a hundred other painters were employed, most of whom were Hindus from Gujarat, Gwalior and Kashmir. Capturing the vitality and luxurious sensuality of the life of the emperors, Mughal paintings were a unique blend of Indian, Persian and Islamic styles. The Mughal emperors commissioned visual records of their courtly lifestyle, hunting expeditions, and conquests.

der Unterweisung zweier persischer Meister einrichtete. Mehr als einhundert andere Maler wurden beschäftigt, davon waren die meisten Hindus aus Gujarat, Gwalior und Kashmir. Die Mogul-Gemälde hielten die Vitalität und luxuriöse Sinnlichkeit des Lebens der Kaiser fest und stellten eine einzigartige Mischung indischer, persischer und islamischer Stile dar. Die Mogul-Herrscher beauftragten bildliche Aufzeichnungen ihres höfischen Lebensstils, von Jagdexpeditionen bis zu Eroberungen.

Die Rajput-Malerei, ein Stil des indischen Malens, entwickelte sich im 18. Jahrhundert an den Fürstenhöfen von Rajputana. Jedes Rajput-Fürstentum hat einen eigenen Stil entwickelt, allerdings mit gewissen gemeinsamen Themen. Rajput-Gemälde bilden eine Reihe von Sujets ab, Ereignisse aus Epen wie aus dem *Ramayana* und dem *Mahabharata*, Krishnas Leben, wunderbare Landschaften und Menschen. Miniaturen waren das bevorzugte Medium der Rajput-Malerei, auch verschiedene Manuskripte enthalten Rajput-Gemälde und es wurden sogar Bilder an den Wänden der Paläste, inneren Kammern der Forts, Havelis (Tempel und Villen) gemalt, besonders im *Havelis* von Shekhawati. Die Farben stammten von gewissen Mineralien, pflanzlichen Quellen und Muschelschalen und wurden sogar aus der Verarbeitung kostbarer Steine gewonnen; Gold und Silber kamen zu ausgiebiger Verwendung.

Zu den besonderen Aspekten der indischen Kunst und Architektur vor der Kolonialisierung zählt der starke Einfluss des Volksidioms und der Volkskunst auf die höfische Kunst. Nach der Unabhängigkeit lebte das Interesse an Volkskunst erneut auf. Volkskünstler trugen dazu bei, kulturelle Traditionen durch ihre Illustrationen von Liebesgeschichten, Balladen, Epen und Volksgeschichten zu bewahren. Sie waren für die Verbreitung philosophischer Ideen, religiöser und sozialer Ansichten und Werte entscheidend. Ihre Bilder blieben stilistisch einfach und attraktiv, und auf verschiedene Weise gibt das Eindringen von Volksidiomen in höfische Traditionen der indischen Kunst ihren charakteristischen und einzigartigen Touch.

Nach dem Niedergang des Mogul-Kaiserreichs im späten 18. bis 19. Jahrhundert zerstreuten sich die Maler, die höfischen Schutz genossen hatten, in verschiedene Städte im ganzen Land. Städte wie Patna, Lucknow und Murshidabad in Bengal wurden zu ihrem neuen Heim. In dieser Zeit begannen europäische Künstler wie Thomas Daniell, Johann Zoffany, William Daniell, Tilly Kettle und andere sich in Indien anzusiedeln und hier zu praktizieren.

Solche Persönlichkeiten führten die romantisierte indische Landschaft in Ölgemälden ein. Mit der Präsentation dieses neuen Stils entwickelte sich die Kunst anonymer indischer „Company"-Künstler, die auf einzigartige Weise östliche und westliche Sensibilitäten miteinander vermischten. Britisches Beamtentum dominierte bald das Mäzenatentum indischer

Rajput painting, a style of Indian painting, evolved during the 18th century in the royal courts of Rajputana. Each Rajput kingdom evolved a distinct style, but with certain common features. Rajput paintings depict a number of themes, events of epics such as the *Ramayana* and the *Mahabharata*, Krishna's life, beautiful landscapes, and people. Miniatures were the preferred medium of Rajput painting, but several manuscripts also contain Rajput paintings, and paintings were even done on the walls of palaces, inner chambers of the forts, havelis (temples and mansions), particularly, the *havelis* of Shekhawati. The colours were extracted from certain minerals, plant sources, conch shells, and were even derived by processing precious stones; gold and silver were extensively used.

One of the most endearing aspects of Indian art and architecture prior to colonisation is the strong impact of folk idioms and folk art on courtly art. Post-independence, there was a renewed interest in folk paintings. Folk artists helped preserve cultural traditions through their illustrations of love stories, ballads, epics and folk tales. They were instrumental in the spread of philosophical ideas, religious views, social views and values. Their images were stylistically simple and attractive, and in various ways the penetration of folk idioms into courtly traditions is what gives Indian art its very characteristic and unique flavour.

After the decline of the Mughal empire in the late 18th to 19th century, painters who had enjoyed court patronage scattered to different cities across the country. Cities such as Patna, Lucknow and Murshidabad in Bengal became their new home. It is during this time that European artists such as Thomas Daniell, Johann Zoffany, William Daniell, Tilly Kettle and others settled in India and began their practice.

These were the artists who introduced a romanticised Indian landscape in oil paintings. With the introduction of this new style, the art of the anonymous Indian "Company" painters evolved, uniquely blending Eastern and Western sensibilities. British officialdom soon dominated the patronage of Indian art. During this period, a traditional forerunner to the modern idiom came to be recognised in the 1830s by the work of the Kalighat patuas, artisans. By the late 19th century, they were expressing several satirical comments on the upwardly mobile Indian middle classes and the "Indian Baboo".

The establishment of networks of artists, patrons, galleries and museums was all part of the changing social milieu of colonial Indian culture. The British government decided to establish art schools in India as well, based on the model of the Kensington Art School in London. In 1854, the first Industrial Art Society was set up in Calcutta (now Kolkata), and was

Kunst. In den 1830ern gelangte ein traditioneller Vorläufer dieses modernen Idioms zu Ansehen durch die Arbeit der Kalighat Patuas, also Handwerker. Bis ins späte 19. Jahrhundert produzierten diese verschiedene satirische Kommentare über die aufwärts strebenden indischen Mittelklassen und den „indischen Baboo“ (indischen Herrn).

Die Entwicklung von Netzwerken von Künstlern, Förderern, Galerien und Museen gehörte zum sich verändernden Umfeld der kolonialen indischen Kultur. Die britische Regierung entschloss sich, Kunstschulen in Indien einzurichten, die auf dem Modell der Kensington-Kunstschule in London basierten. 1854 wurde die erste Industrial Art Society in Kalkutta eingerichtet (heute Kolkata) und schließlich in das Government College of Art Calcutta umgewandelt. Das Bombay Government Art College (später umbenannt in Sir J. J. School of Art) und das Madras Government College of Arts and Crafts eröffneten kurze Zeit später. Die Ausbildung in bildender Kunst förderte bald einen Wandel in Richtung des „illusionistischen Realismus“ und das Studium von Chiaroscuro-Malerei, mit der Betonung auf Porträt, Landschaft und Stillleben. Europäische Kunstschaffende und ihre Stile des akademischen Realismus wurden zur „Hochkunst“ für indische Künstler. Ravi Varma versuchte, die Strömungen moderner akademischer Technik mit nationalistischen Themen und den dekorativen Zielsetzungen der Tanjore Schule der Glasmalerei zu vermischen. Künstler wie Pestonjee Bomanjee, Dhurandhar und H. Majumdar folgten ihm.

Die Wurzeln des indischen Modernismus, die eine Bewegung zur modernen indischen Malerei begründeten, säte die bengalische Schule. Abanindranath Tagore war die erste große Persönlichkeit der modernen indischen Kunst. Das westliche akademische Bildungssystem schien für den Kern der indischen Psyche nicht zu passen und so beeinflusste eine Welle von Orientalismus das europäische Gedankengut. Es bestand eine wachsende Unzufriedenheit über das politische Klima und das vordringliche Thema nationaler Identität, was sich in der Swadeshi Bewegung spiegelte. Sie integrierten die bestehenden Themen und schufen eine Bewegung mit brillanten Denkern wie E. B. Havell, Abanindranath Tagore und Coomaraswamy. Die frühen Inspirationsquellen für die bengalische Schule waren die Fresken bei Ajanta und Bagh, Miniaturbilder und ost-asiatische Kalligraphie. Diese stilistischen Anregungen wurden mit Themen der klassischen indischen Mythologie und Religion kombiniert.

Bis in die frühen 1920er Jahre verfolgten Pioniere wie Gaganendranath Tagore, Jamini Roy und Rabindranath Tagore ihre eigenen kreativen Experimente und verliehen der modernen indischen Malerei neue Diversität. Rabindranath war der Gründer des Vishva Bharati Bildungszentrums in Shantiniketan, West Bengal und die Kunstfakultät wurde von Persönlichkeiten wie Nandalal Bose geleitet, der die Ideale der Bengal School und das shantiniketanische Ethos tief miteinander verschmolzen hatte.

eventually converted into the Government College of Art Calcutta. The Bombay Government Art College (later renamed Sir J. J. School of Art) and the Madras Government College of Arts and Crafts opened shortly afterwards. The fine-art education soon supported a shift towards studying “illusionistic realism” and the study of chiaroscuro, with an emphasis on portraiture, landscape and still life. European artists and their styles of academic realism became “high art” for Indian artists. Ravi Varma strove to fuse flavours of modern academic technique, nationalist themes and the decorative attitudes of the Tanjore school of glass painting in his work. He was followed by the likes of Pestonjee Bomanjee, Dhurandhar and H. Majumdar among others.

The roots of Indian modernism, from which a movement towards modern Indian painting grew, were sown by the Bengal school. Abanindranath Tagore was the first major artistic figure of modern Indian art. The western academic education system seemed against the grain of the Indian psyche and there was a growing wave of orientalism influencing European thought. There was a growing discontent in the political climate and its urgent issue of national identity, reflected in the Swadeshi movement. These triggers integrated the existing issues, created a movement and compelled a coming together of brilliant minds such as E. B. Havell, Abanindranath Tagore, and Coomaraswamy. The early sources of inspiration for the art of Bengal school came from the frescoes at Ajanta and Bagh, miniature paintings, and east-Asian calligraphic techniques. These were fused with themes from classical Indian mythology and religion.

By the early 1920s, pioneers such as Gaganendranath Tagore, Jamini Roy and Rabindranath Tagore were pursuing their own creative experiments and giving a new diversity to modern Indian painting. Rabindranath was the founder of the Vishva Bharati educational centre, in Shantiniketan, West Bengal, and the art department was headed by the likes of Nandalal Bose within whom the ideals of the Bengal school and the Shantiniketan ethos were deeply merged.

Other pioneers of the new art movement in India included Jamini Roy, who drew upon the folk traditions for inspiration, and Amrita Shergill, who used the modernist practices in conjunction with traditional Indian styles and subjects.

The Progressive Artists Group, established shortly after India became independent in 1947, was intended to establish new ways of expressing India in the post-colonial era.

Zu anderen Pionieren der neuen Kunstbewegung in Indien gehörte Jamini Roy, der auf die Volkstraditionen zurückgriff, und Amrita Shergill, die die modernistischen Praktiken zusammen mit traditionellen indischen Stilen und Themen einsetzte.

Die „Progressive Artists Group“, gegründet kurz nach Indiens Unabhängigkeit 1947, wollte in der postkolonialen Ära neue Ausdrucksweisen für Indien finden. Diese Künstler lehnten die nationale Kunst, die von den bengalischen und Shantiniketan-Schulen praktiziert wurde, ab (letztere gründete Rabindranath Tagore mit Schwerpunkt auf indischen Stilen und Traditionen) und nahmen stattdessen die internationalen Kunstrichtungen des Kubismus, Surrealismus, Primitivismus und Expressionismus auf. Sie betonten eine neue konzeptionelle Freiheit bei der Verwendung von Farbe und Technik, durch die sie ihren individuellen Emotionen Raum geben konnten. Sie versuchten verzweifelt, mit den vergangenen Orthodoxien zu brechen, obgleich ihre Themen essenziell im Boden verwurzelt blieben. Die Gründer dieser Kunstrichtung waren sechs herausragende Künstler – Krishnaji Howlaji Ara, Sadanand Bakre, Hari Ambadas Gade, Maqbool Fida Husain, Syed Haider Raza und Francis Newton Souza. Obgleich sich die Gruppe 1956 auflöste, veränderte sie auf profunde Weise das Idiom der indischen Kunst. Fast alle großen Künstler in den 1950er Jahren wurden mit dieser Gruppe in Verbindung gebracht.

Nach 1947 wurden in Delhi künstlerische Aktivitäten weiterhin durch die Kunstbewegung des Delhi Silpi Chakra ermutigt. Künstler wie Bhabesh Chandra Sanyal, Kawal Krishna, Dhanraj Bhagat, K. S. Kulkarni, P. N. Mago führten diese Strömung an.

Bald erlebte Delhi den Aufstieg junger und dynamischer Künstlerpersönlichkeiten wie Ram Kumar, Ambadas, Satish Gujral, Bimal Dasgupta, K. G. Subramanyam und Shanti Dave, der in der Dhoomimal Galerie ausstellte. Diese Galerie gehörte bis in die frühen 1980er Jahre zu den wichtigen privaten Galerien in Delhi. Die Maharaja Sayaji Rao University Baroda wurde 1950 unter der Führung von Markand Bhatt, Sankho Chaudhuri und N. S. Bendre gegründet und bald schloss sich der Universität K. G. Subramanyam 1951 als Dozent an. Die M. S. University Baroda wurde zur führenden akademischen Institution für die Künste in Indien. Künstler wie G. R. Santosh, Himmat Shah, Gulammohammed Sheikh, Jyoti Bhatt und Bupen Kakar – Meister der modernen indischen Kunst – trugen beträchtlich zur Entwicklung der indischen zeitgenössischen Kunst bei. Andere bedeutende Künstler mit einem bemerkenswerten Beitrag und deutlich individualistischen Stilen sind beispielsweise Gaitonde, Biren De, Tyeb Mehta, Akbar Padamsee, Somenath Hore, Paritosh Sen, Jeram Patel, J. Swaminathan, Krishna Reddy, Sultan Ali, Jyoti Bhatt, Prabhakar Barwe, Meera Mukherjee, A. Ramachandran, Jehangir Sabavala, Rameshwear Broota, Ganesh Pyne, Jogen Chowdhury, Gieve Patel, Sudhir Patwardhan, Anjolie Ela Menon, Kishen Khanna,

They rejected the nationalist art practised by the Bengal and Shantiniketan schools (the latter founded by Rabindranath Tagore with an emphasis on Indian styles and traditions) and instead adopted the international flavours of surrealism, cubism, primitivism and expressionism. They emphasised a new conceptual freedom in the use of colour and technique, allowing them to express their individual emotions, desperate to break with the past orthodoxies, although their themes remained essentially rooted in the soil. The founders were six eminent artists – Krishnaji Howlaji Ara, Sadanand Bakre, Hari Ambadas Gade, Maqbool Fida Husain, Syed Haider Raza und Francis Newton Souza. Though the group was dissolved in 1956, it was profoundly influential in changing the idiom of Indian art. Almost all India’s major artists in the 1950s were associated with the group.

In post-1947 Delhi, art activity received encouragement through the activities of the Delhi Silpi Chakra. Artists such as Bhabesh Chandra Sanyal, Kawal Krishna, Dhanraj Bhagat, K. S. Kulkarni, P. N. Mago spearheaded the activities of the Delhi Silpi Chakra.

Soon, Delhi saw the emergence of young and dynamic artists such as Ram Kumar, Ambadas, Satish Gujral, Bimal Dasgupta, K. G. Subramanyam and Shanti Dave, who exhibited in the Dhoomimal Gallery, which remained one of the dominant private art galleries in Delhi until the early 1980s. The Maharaja Sayaji Rao University Baroda was established in 1950 under the leadership of Markand Bhatt, Sankho Chaudhuri and N. S. Bendre, and soon K. G. Subramanyam joined them as a reader in 1951. The M. S. University Baroda soon became the leading academic institution for the arts in India. Artists such as G. R. Santosh, Himmat Shah, Gulammohammed Sheikh, Jyoti Bhatt and Bupen Kakar – masters of modern Indian art – significantly contributed towards the fuller development of Indian contemporary art. Other significant artists with a noteworthy contribution and distinctively individualistic styles are the likes of Gaitonde, Biren De, Tyeb Mehta, Akbar Padamsee, Somenath Hore, Paritosh Sen, Jeram Patel, J. Swaminathan, Krishna Reddy, Sultan Ali, Jyoti Bhatt, Prabhakar Barwe, Meera Mukherjee, A. Ramachandran, Jehangir Sabavala, Rameshwear Broota, Ganesh Pyne, Jogen Chowdhury, Gieve Patel, Sudhir Patwardhan, Anjolie Ela Menon, Kishen Khanna, Manu Parekh, Manjit Bawa, Bikash Bhattacharjee, Sunil Das, Laxma Goud, Arpana Caur and Mrinalini Mukherjee among others.

Women artists such as Arpita Singh, Anupam Sud, Arpana Caur, Rekha Rodwittiya, Madhavi Parekh, Navjot Altaf, Nilima Sheikh and Nalani Malani also made their mark on the Indian art scene. Most of these women artists were defining a point of view that combined the feminist and subjective.

Manu Parekh, Manjit Bawa, Bikash Bhattacharjee, Sunil Das, Laxma Goud, Arpana Caur, Mrinalini Mukherjee usw.

Auch weibliche Künstlerinnen wie Arpita Singh, Anupam Sud, Arpana Caur, Rekha Rodwittiya, Madhavi Parekh, Navjot Altaf, Nilima Sheikh und Nalani Malani hinterließen ihre Spuren in der indischen Kunstszene. Die meisten dieser Frauen definierten eine Sichtweise, die feministische und subjektive Aspekte miteinander verschmolz.

Die allmähliche Integration der indischen Wirtschaft in die Weltwirtschaft in den 1990er Jahren hat eine noch nie dagewesene Offenheit für fremde Investitionen verursacht, sowie Know - How und Technologie. Die Auswirkungen der Liberalisierung waren in jedem Sektor des privaten und kollektiven Lebens spürbar. Sie scheint für indische Kunstpraktiken die Kraft einer Öffnung gehabt zu haben ... einer Erweiterung der kreativen Horizonte auf diesen Ebenen des Geistes, der Medien und der Gelegenheiten. Dieser Aura des Internationalismus in den 1990er Jahren konnten indische Künstler kaum widerstehen, denn sie verhieß die Akzeptanz einer kunst-produzierenden Kultur, die sich immer schon an der Peripherie der ersten Welt befand. Die Kunstpraktiken, die in Indien in den 1990er Jahren entstanden, unterschieden sich radikal in Stil und Kontext von der vorher praktizierten Kunst. Sie bezeichnen einen kritischen, auf Gegensätzen beruhenden Standpunkt der indischen Kunst aus den 1980er Jahren und zeigen dadurch einen Wandel vom pathetischen Expressionismus. Künstlerinnen und Künstler wie Atul Dodiya, Vivan Sundaram, Surendran Nair, Baiju Parthan, Anita Dube, Natraj Sharma, Jitish Kallat, Subodh Gupta und Bharti Kher tarnen ihre radikalen formellen und konzeptionellen Experimente, indem sie Formate, Techniken und Symbole aus der Massen- und Populärkultur verwenden. Diese Maßnahmen fordern immer wieder die Medien heraus, die eine überall vorhandene Gegenrealität darstellen. Möglichkeiten für Künstler sind außerdem in Form von Stipendien, Forschungskrediten, Wohnsitzen und grenzübergreifenden Kollaborationen mit Künstlern und Kuratoren verfügbar. Kunstschaffende wie Surendran Nair, Atul Dodiya und Natraj Sharma arbeiten mit Zitaten, der Aneignung anderer Stile und Witz; ihre Allegorien erobern für die Postmoderne die indische Wurzel zurück. Wir erleben außerdem, wie das traditionelle skulpturale Objekt als Denkmal beseitigt wird und an Bedeutung verliert. Vivan Sundaram beispielsweise errichtet Denkmäler über geschichtlichen Verfall und menschliche Ausdauer und verwendet dafür technische Materialien wie Metall und Motorenöl. Ravinder Reddys große Terrakotta- und Fiberglas-Köpfe sind Ikonen, die mit Blattgold und rosa Farbe überzogen wurden. Sie kontrastieren bewusst „Hohe Kunst“ mit Bazaar-Kitsch.

In den Arbeiten der jüngeren Künstler dominiert eine fragmentarische und pluralistische Stimmung; sie wenden sich nun an ein diffuseres und vielfältigeres Publikum, durch Themen voller lokaler und globaler Elemente.

Gleichzeitig spielen heimische Galerien wie Nature Morte, Gallery Espace, Talwar Art Gallery, Palette Art Gallery, Vadehra Art Gallery in Delhi, Sakshi Gallery, Chemould Prescott, Tao Art Gallery, Guild Art Gallery in Mumbai, Gallery Ske und die Gallery Sumukha in Bengaluru zusammen mit verschiedenen Auktionshäusern sowie einen starken heimischen Markt weiterhin eine Schlüsselrolle bei der Förderung und Bewertung indischer Kunst. In den vorhergehenden Jahrzehnten hatte es viel privates Mäzenatentum gegeben, aber nur wenig Unterstützung von Seiten der Institutionen. Dies scheint sich allmählich zu verändern. Unkommerzielle Kunsträume und künstlergeführte Initiativen fördern Innovation, die von kommerziellen Beschränkungen frei bleibt; sie stellen außerdem eine Plattform für zeitgenössische Künstler zur Verfügung und wollen junge Kuratoren und Kritiker ermutigen und ihnen helfen, ihren Belangen eine Stimme zu geben. Khoj International Artists' Association ist ein von Künstlerinnen und Künstlern geleiteter alternativer Kunstraum für Experimente und internationalen Austausch mit indischer Basis. Die Devi Art Foundation eröffnete in New Delhi 2008. Indem sie geopolitische Trennungen unterminiert, besteht das Ziel der Stiftung darin, den Dialog innerhalb des indischen Subkontinents unter verschiedenen Kunstschaffenden zu fördern, die umfassend das Verständnis für die gemeinsame Geschichte heben. Unter der Führung des Künstlers und Kurators Bose Krishnamachari eröffnete vor kurzem die Gallery BMB in Mumbai. Sie will die traditionellen Grenzen zwischen einem Kunstraum und einer kommerziellen Galerie verwischen. In den letzten Jahren sind außerdem verschiedene neuere Galerien wie Pilze aus dem Boden geschossen, die eine sehr breit gefächerte Palette von künstlerischen Praktiken ausstellen.

This gradual integration of the Indian economy into the global economy in the 1990s has brought about an unprecedented openness to foreign investment, expertise and technology. The effects of liberalisation have been felt in every sector of private and collective life. Yet for Indian artists and Indian art practice liberalisation seems to have had the force of an opening up at various levels ... a widening of the creative horizons at these levels of mind, media and opportunity. This aura of 1990s internationalism has been irresistible to Indian artists, because it holds out a promise of acceptability to an art-producing culture that has always been peripheral to the First World. The art practices that emerged in India during the 1990s are radically different in stylistic emphasis and context from the art that has gone before. They mark a sharpening of the critical-adversarial stance of 1980s Indian art, demonstrating a shift from solemn expressionism. Artists such as Atul Dodiya, Vivan Sundaram, Surendran Nair, Baiju Parthan, Anita Dube, Natraj Sharma, Jitish Kallat, Subodh Gupta and Bharti Kher camouflage their radical formal and conceptual experiments by deploying formats, devices and icons drawn from the realms of mass and popular culture. These measures constantly challenge the media structures that constitute a pervasive counter-reality. Opportunities for artists also take the form of grants, fellowships, residencies and trans-border collaborations with artists and curators. Artists such as Surendran Nair, Atul Dodiya and Natraj Sharma for instance, work through quoting, appropriation and wit; their allegories reclaim an Indian root to post-modernity. We also have the unmaking or the undoing of the traditional sculptural object as a monument. Artists such as Vivan Sundaram (whose passage from the 1980s to the 1990s has been one from painting to installation) erects monuments to historical decay and human endurance, using engineering materials such as metal and engine oil. Ravinder Reddy's large terracotta and fibreglass heads, are icons coated with gold leaf and pink paint, deliberately juxtaposing "high art" with bazaar kitsch.

Among the younger artists' works, a fragmentative and pluralist mood dominates. Artists are now addressing a more diffuse and diverse audience, through themes that resonate with the local and global.

At the same time, the role of the domestic galleries like Nature Morte, Gallery Espace, Talwar Art Gallery, Palette Art Gallery, Vadehra Art Gallery in Delhi, Sakshi Gallery, Chemould Prescott, Tao Art Gallery, Guild Art Gallery in Mumbai, Gallery Ske and Gallery Sumukha in Bengaluru along with several auction houses and the existence of a strong domestic market continue to play a pivotal role in the promotion and validation of Indian art. The previous decades had seen a lot of private patronage but little institutional support for contemporary artists in the country. This seems to be gradually changing. Not-for-profit spaces and artist-led initiatives now support innovation unconstrained by commercial limitations; along with providing a platform for contemporary artists, they hope to encourage young curators and critics, helping to give voice to their concerns. Khoj International Artists' Association is an artist-led alternative space for experimentation and international exchange based in India. The Devi Art Foundation opened in New Delhi in 2008. By undermining geo-political divides, the objective of the foundation is to foster a dialogue from within the Indian sub-continent amongst various art practitioners, comprehensively enhancing the understanding of our shared history. Led by artist and curator Bose Krishnamachari, Gallery BMB opened in Mumbai recently and aims to blur the traditional boundaries between an art space and a commercial gallery. The recent years have also seen the mushrooming of several newer galleries in the country, supporting a diverse range of practices.

Die 34 Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung sind:

The 34 artists in the show are:

Hemi Bawa
Sunaina Bhalla
Gautam Bhatia
Zuleikha Chaudhari
Tarun Chhabra
Remen Chopra
Prajjwal Choudhury
Baptist Coelho
Vibha Galhotra
Abhishek Hazra
Manisha Jha
Ayesha Kapur
Shreyas Karle
Abir Karmakar
Suhasini Kejriwal
Siri Khandavilli
Riyas Komu
George Martin P.J.
Sonia Mehra Chawla
Kristine Michael
Raj Kumar Mohanty
Suresh K. Nair
Pratima Naithani
Sandip Pisalkar
Prajakta Potnis
Antonio Puri
Prasad Raghavan
Sumedh Rajendran
Tarun Jung Rawat
Mahua Sen
Bandeep Singh
Gurdeep Singh
Viren Tanwar
Shiv Verma

An der Schwelle einer Renaissance

On the Brink of a Renaissance

An der Schwelle einer Renaissance

Jyoti Pande Lavakare

Jeder, der jemals in einem anderen Land als seinem Geburtsland gelebt hat, für wie kurz auch immer, kennt es, auf einmal das gesamte Gewicht des Vaterlandes zu tragen, seine Vergangenheit, seine Stereotypen und alles andere. Die Last ist nicht leicht, und da sie so unfreiwillig wie das eigene genetische Schicksal ist, lässt sie sich nur schwer abschütteln.

Als eine im Ausland lebende Inderin kann von dir im Laufe eines einzigen Abends erwartet werden, dass du eine Expertin bist für alles was mit Indien verbunden wird: Yoga, *Kama Sutra*, spirituelle und mystische Angelegenheiten, vedische Schriften, Reinkarnation, indische klassische darstellende und bildende Künste, Ayurveda, geheimen Hindu-Traditionen wie Sati, Kindesheirat, Kasten (und die Ehrenmorde, die vor Kurzem in den Nachrichten waren) und arrangierten Heiraten sowie deren Ausstattung mit Armreifen, Bindis, Henna und anderen Halb-Exotika. Die Erfahrung kann ein so betrügerisches Gefühl hinterlassen, als seiest du der unechte Fakir, der den berühmten indischen Seiltrick vorführt.

Zusätzlich zu dieser angeblichen Expertise gegenüber Nicht-Indern lässt jede Interaktion mit Indern aus der zweiten Generation schnell die Erkenntnis aufkommen, dass ihr Hunger nach einer zeitgenössischen Geschichte aus erster Hand, die die Erfahrung des von ihren Eltern verlassenen Heimatlandes spiegelt, zum Erwartungsdruck beiträgt, der dich gerade zwingt, eine Rolle und eine Autorität anzunehmen, die dir gar nicht zusteht. Dies kommt zum Tragen, wenn die Realitätsversion dieser Personen gar nicht mehr existiert.

In dem Augenblick, in dem die Fragen detaillierter und spezifischer werden und die Neugierde sich von förderlich zu bedürftig verwandelt, wird offensichtlich, wie sehr Indien tatsächlich die kollektive Imagination des Westens beschäftigt.

Indien ent-exotisiert

Seit meinem ersten Besuch in der kalifornischen Bay Area 1996 bis zu dem Zeitpunkt, als ich dort zehn Jahre später als steuerzahlende Bürgerin lebte, habe ich beobachtet, wie sich die Fragen (und ihr Tonfall) geändert haben. Ich bin nicht länger ein exotisches Wesen, das man bei Laune halten und mit dem langsam und klar gesprochen werden muss, sondern ein vertrauter Teil der Umgebung; respektiert, nicht weil das Gesetz es so vorsieht, sondern wegen der größeren Vertrautheit und dem Wissen um meine Art und ihre kollektive Hochleistung. Ja, das fühlt sich gut an.

Die Welt lernt ganz deutlich, Indien zu ent-exotisieren. Das Land wird nicht mehr als ein Land von Schlangenbeschwörern und Maharadschas gesehen: Dies ist genauso auf den Wirtschaftsboom zurückzuführen wie auf die Verbreitung intelligenter und gut artikulierter InderInnen in der Diaspora, die komplexe Programme kodieren und kreative Unternehmen gründen, komplizierte Herz- und Gehirnoperationen ausführen und mit wissenschaftlicher Forschung die letzten Raumgrenzen genauso gut erforschen können wie ihre westlichen KollegInnen. Indiens heutige Position ist einzigartig – allein seine physische Größe und Bevölkerung haben immer sichergestellt, dass es strategisch nie übersehen werden konnte, aber die Leistungen der indischen Diaspora sowie der wachsende wirtschaftliche Erfolg des Landes haben ihm nun eine Bedeutung verschafft, die noch lange bleiben wird. Und anders als China, mit dem es immer wieder verglichen wird, ist Indiens demokratisches politisches System sicherlich akzeptabler für die „entwickelte Welt".

In jedem Bereich hat unsere Sichtweise der Welt sich verändert und überall arbeiten Künstler, Schriftsteller und Designer daran, diese Veränderung auf ihren unterschiedlichen „Leinwänden" darzustellen. In vielen Fällen ist dies doppelt herausfordernd, denn auch die Leinwand ist verändert, genauso wie der Subtext der Bilder und des Schreibens. Viel ist darüber geschrieben worden, wie eine sich wandelnde Umgebung die „Verdrahtung" unseres Gehirns transformieren kann – dies erklärt, warum unsere Kinder so viel klüger sind als wir, wenn es um New Age Technologie geht –, was uns eben dazu bringt, uns auch selbst anders zu sehen.

Aber nicht nur die Sichtweise der Welt von Indien hat sich verändert, sondern auch die Art, wie Indien sich selbst sieht. Die relativ hohen Wachstumsraten der Wirtschaft, katalysiert von der Befreiung von strengen Regulationspraktiken, hat Indien das Selbstvertrauen und die Kühnheit einer neuen Nation gegeben – mit dem zusätzlichen Vorteil, in einer uralten Zivilisation verwurzelt zu sein. Die Bewahrung und Verherrlichung des eigenen Erbes macht dieses jedoch statisch und uninspirierend. Tradition muss durch die zeitgenössische Linse betrachtet werden, unter dem intensiven Licht der modernen Techniken, die uns heutzutage zur Verfügung stehen.

Ein gutes Beispiel dafür ist der berührende, lustige, kluge und äußert originelle Zeichentrickfilm „Sita Sings the Blues", in dem zwei Klassiker – ein uraltes indisches Epos, das noch immer einen traditionellen Lebensstil definiert, und eine dauerhafte amerikanische Jazz-Tradition, die sein musikalisches Erbe dominiert – mithilfe der neuesten digitalen und Animationstechniken und der einzigartigen Vision der indischen Filmemacherin Nina Paley aufeinandertreffen. Paley, eine autodidaktische Zeichentrickspezialistin und vor Kurzem konvertierte Free Culture Aktivistin, produzierte den gesamten Film auf ihrem Heimcomputer.

Wenn Sita mit Annette Hanshaws unschuldiger, verletzlicher Stimme den Blues singt, ist die animierte Version des *Ramaya-*

On the Brink of a Renaissance

Jyoti Pande Lavakare

Anyone who has ever lived away from their country of birth, however briefly, knows what it is to carry the entire weight of their mother country's past, stereotypes and all. It is no light burden, and because it is involuntary, like one's genetic destiny, it is hard to shrug off.

For an Indian living elsewhere, one can be expected, over the course of a single evening, to be an authority on yoga, the *Kama Sutra*, matters spiritual and mystic, Vedic scriptures, reincarnation, Indian classical performing and visual arts, Ayurveda, arcane Hindu traditions such as sati, child marriage, caste (and the recently in-the-news honour killings) and arranged marriages and their accoutrements of bangles, bindis, henna and other semi-exotica. The experience can leave you feeling as fraudulent as the apocryphal fakir performing the great Indian rope trick.

In addition to this assumed expertise with non-Indians, any interaction with second-generation diaspora Indians makes one quickly realise that their hunger for knowledge for a first-hand contemporary story experiencing a homeland their parents left behind adds to the weight of expectation that almost forces you to take on a role and authority that is not rightfully yours. Especially when theirs is an imagined version of a reality that has ceased to exist.

It is when the questions become more specific and detailed, and curiosity morphs from patronising to needy, that one realises how much India has really captured the collective imagination of the West.

India De-Exoticised

From my first visit to California's Bay Area in 1996 to living there as a tax-paying resident a whole decade later, I have observed how the questions (and their tone) have changed. I am no longer an exotic being to be humoured and spoken slowly and clearly to, but a familiar part of the landscape, respected not because the law demands it but because of greater exposure and knowledge about my ilk and their collective high-achieving performance. Yes, it feels good.

It is clear that the world is learning to de-exoticise India. The country is no longer seen as the land of snake charmers and maharajas, as much due to the economic boom that is powering it as due to the diasporic spread of intelligent and articulate Indians who can code complex programs, start up creative companies, perform complicated heart and brain surgeries and scientifically research the final frontiers of space with equal ease as their Western contemporaries. India's position today is singular – its sheer physical size and population had always ensured that it could never be overlooked by the strategic, but the achievements of its diaspora as well as its increasing economic power has ensured it a prominence that is here to stay. And unlike China, to which it is always compared, India's democratic political system as well as its English-speaking demographic – and a youth ready to take on the universe – is sure to be more acceptable to the developed world.

In every field, the very way we look at the world has changed, and everywhere artists, writers and designers are trying to reflect this change on their respective canvases. In many cases this is doubly challenging, because the canvas itself has changed, as has the subtext underlying the images and writing. Much has been written on how a changing environment can change the very hard-wiring of our brain – this is what explains why our children are so much savvier than we are when it comes to new-age technology – causing us to view ourselves differently.

Not only has the way the world views India changed, but so has the way India views itself. Relatively high levels of economic growth catalysed by the unshackling of its tight regulatory policies has given India the confidence and audacity of a new nation, with the added advantage of being grounded in an ancient civilisation. However, preserving and deifying one's heritage makes it static and uninspiring. Tradition needs to be viewed though contemporary lens under the intense light of modern techniques at our disposal today.

A good example of this is the touching, funny, clever and highly original animated film "Sita Sings the Blues", where two classics – one an ancient Indian epic that still defines a traditional way of life and the other an enduring American jazz tradition that dominates its musical heritage – come together with the help of cutting-edge digital and animation techniques and indie animator/film maker Nina Paley's unique vision. Paley, a self-taught animator and a recently converted Free Culture activist, rendered the whole movie on her home computer.

When Sita sings the blues in Annette Hanshaw's innocent, vulnerable voice, the animated version of the *Ramayana* set to the 1920s jazz vocals finds the ability to transform the

na, inszeniert zu den Jazzstimmen der 1920er Jahre, in der Lage, den Zuseher mit völlig eigenständigem Leben zu erfüllen. Paleys Entscheidung, den Film als elegisches Tribut an das Leben einer jeden Frau zu kreieren, die jemals von ihrem Mann abgelehnt wurde, errang das Lob der Kritiker, sogar als ihr Blog mit Hindutva-Trollen und rüden Kommentaren vom politisch rechten Lager oder von Vorwürfen sehr privilegierter Personen der akademischen Welt, die Künstlerin sei neokolonialistisch, überrollt wurde.

Ihre Innovation, den Low-Budget-Kunstfilm mit *„copyleft"* Lizenzen und kreativem Streaming großzügig auf einen Schlag in der ganzen Welt zugänglich zu machen, fand überall sofortige Bewunderung (www.sitasingstheblues.com). Paley glaubt, dass „Kunst nur dann lebe, wenn die Menschen sie teilen könnten." Sie hat „Sita Sings the Blues" mit einer „Creative Commons Share Alike" Lizenz herausgegeben, was heißt, dass es keine Exklusivrechte gibt: Jeder kann den Film senden und ansehen und seine Vervielfältigung kann nicht eingeschränkt werden.

Nur dies also braucht ein wahrer Künstler wirklich – Inspiration, fruchttragende Kreativität und die unerschöpfliche Energie zu schaffen und neu zu schaffen, um Abstraktionen zu durchdringen und banale Narrative zu durchbrechen und so mit einer universellen Verbindung zur reinen, potenten Essenz der Dinge vorzudringen.

Für eine künstlerische Gemeinschaft im Übergang heißt dies, dass sie ihren eigenen Weg finden muss, auch wenn sich indische Professionelle völlig darüber klar sind, was auf den Kunstmärkten in Europa und Amerika los ist.

Ein neues Vokabular

Genauso wie indische Unternehmensmanager die Glasdecke durchbrechen und unter ihren eigenen Bedingungen in die Vorstandsetagen eindringen, um zu wahren Entscheidungsträgern zu werden und so die früheren Inkarnationen glorifizierter Zahnrädchen oder einer symbolischen Minderheit hinter sich zu lassen, beginnen indische Künstler damit, ihre eigene Sprache zu entwickeln, die originell und authentisch ist und sich nicht nur vom Rest der Welt unterscheidet, sondern auch von der reichen Vergangenheit Indiens. Es wird für indische Künstler weiterhin eine Herausforderung bleiben, den gigantischen Schatten ihres großartigen Erbes abzuschütteln, während sie ihre Authentizität und essenzielle Reinheit bewahren.

Die zeitgenössische Kunst in Indien hat schließlich die Last ihres exotischen Rufes überwunden und entwickelt eine eigene Identität. Ihr Zustand ist jedoch noch zu sehr im Entstehen begriffen, als dass Künstler, Kuratoren und Kenner aufhören könnten, wachsam zu sein, da die Kunst sonst in jene Mittelmäßigkeit absinken könnte, die sich auf Nachahmung und formelhaften Mutationen begründet.

Letztendlich wird der Markt den Weg weisen und das Mittelmäßige vom wirklich Außerordentlichen trennen. Aber damit die Ansprüche

viewer with a life that is completely its own. Paley's decision to create it as an elegiac tribute to the life of every woman who has ever faced rejection by her man met with critical acclaim, even as her blog was inundated with Hindutva trolls and rude comments from the far right, as well as very privileged people in academia from the far left accusing her of neocolonialism.

Her innovation with *copyleft* licenses and creative streaming to generously make her low-budget art-film accessible across the world in one stroke won her instant admiration. (www.sitasingstheblues.com) Paley believes that "Art has no life if people can't share it." She has released "Sita Sings the Blues" under a Creative Commons Share Alike license, which means there are no exclusive rights to be granted, everyone can broadcast and share it, and it cannot be copy-restricted.

So that's all a true artist really needs – inspiration, a prolific creativity and an inexhaustible energy to create and recreate, cutting through abstractions and trite narratives to make a universal connection and arrive a the pure, potent essence of things.

For an art community in transition what this means is that although Indian art professionals are fully aware of what is going on in art markets in Europe and America, they need to find their own path.

A New Vocabulary

Just as Indian corporate executives are breaking the glass ceiling and beginning to enter boardrooms on their own terms, to become true decision makers, segueing from earlier incarnations of either glorified cogs in the wheel or the token minority, so are Indian artists beginning to develop a vocabulary that is original and authentic, distinct not just from the rest of the world but also from India's own overwhelmingly rich past. It will continue to remain a challenge for Indian artists to shrug off the giant shadow of their magnificent heritage while retaining its authenticity and essential purity.

Indian contemporary art in India has finally overcome the burden of its own exotic reputation and is coming into its own. However, it is still in too nascent a stage for artists, curators and appreciators to drop their guard, else it will lapse into and validate a derivative mediocrity that originates in mimicry and formulaic mutations.

wachsen und größere Tiefe erreicht wird, ist eine wachsende Gruppe wirklicher Kunstsammler, qualifizierter Kuratoren, Kritiker, Restauratoren und anderer Professioneller im Kunstmarkt notwendig, sowie dauerhafte Lehrinstitutionen, Galerien, die Privatsammlungen zeigen, Kunst- und Designlabors, Museen, Infrastruktur zur Aufbewahrung und unterstützende Stimmen. Bis dahin werden sich die Spekulanten austoben.

Ein gedeihender, anhaltend lebendiger Kunstmarkt mit Tiefe oder Anspruch ist ohne die oben genannten begleitenden Institutionen zur Unterstützung nicht möglich. In Indien fehlt es noch immer an der Freigebigkeit, die einer solchen Unterstützung bedarf. Und anders als im Westen hat die Philanthropie die indische Welt noch nicht erreicht, welche den Museen ihre Finanzierung durch Geldschenkungen oder durch die Ausstellung und Schenkung privater Sammlungen an den öffentlichen Raum erleichtert.

Dies ist das wesentliche, indische Paradox, ein Subtext der größeren Geschichte Indiens: In dieser Wirtschaft baut der private Sektor ein Shoppingzentrum nach dem anderen, während der Raum zum Parken übersehen wird, oder es bleibt der Regierung überlassen, sich darum zu kümmern. Autoverkäufe steigen ins Unermessliche, aber niemand beschäftigt sich mit dem Zustand der Straßen und unterstützender Infrastruktur. Genauso gibt es eine Unmenge gepflegter weißer Galerieräume, welche die Kunstszene in Chelsea nachahmen, aber die grundlegende Infrastruktur zur Ausstellung, Bewahrung und dem Studium von Kunst hinkt weit hinterher.

Natürlich existieren Anzeichen, dass sich die Situation verbessert. Zeitungen berichten, dass die Jawaharlal Nehru University in New Delhi jetzt eine School of Arts and Aesthetics besitze und somit ein recht anspruchsvolles Programm in den Fächern Kunstgeschichte und Kulturstudien anbiete. Ein Museum moderner Kunst ist in Kolkata (KMoMa) geplant. Und einige wenige individuelle Stiftungen und Museen entstehen langsam (die Devi Art Foundation, mit Hauptsitz in New Delhi, und das Kiran Nadar Museum, um nur zwei zu nennen), die persönliche Sammlungen und Ausstellungen organisieren und Vorträge und Gespräche anbieten. Es gibt immer mehr Webseiten über indische Kunst wie mattersofart.com, artconcerns.com und indianartnews.com, zusammen mit dem Online-Auktionsforum saffronart.com. Es sollte aber noch viel mehr passieren.

Und noch weitere Aspekte sind wichtig – abgesehen von einer Erweiterung der Wissensbasis müssen sich Kunstprofessionelle vor der Herdenmentalität hüten, die aus dem Mangel an tiefem oder umfassendem Wissen oder einfach intellektueller Faulheit herrührt. Denn genau die passende Kombination von Talent und Kunstfertigkeit, zusammen mit intellektueller Tiefe lässt dauerhafte und aussagekräftige Arbeiten entstehen. Wenn irgendeiner dieser Bestandteile fehlt, wird das Werk zu reinem Gehabe, eine

Ultimately, it is the market that will shine the light that will separate the mediocre from the truly extraordinary. But in order for the market itself to become more sophisticated and attain greater depth it needs a growing body of genuine art collectors, qualified curators, critics, restorers and other art professionals, enduring institutions of learning, galleries to display private collections, art and design labs, museums, storage infrastructure and other supporting cast. Until then, speculators will run rampage.

It is impossible to have a thriving, enduring art market of any depth or sophistication without the above-listed attendant institutions to support it. In India, the largesse needed to create this supporting cast is still missing. And unlike the West, philanthropy still hasn't reached the India art world, helping fund museums through financial donations or through exhibiting and donating private collections to the public domain.

It is the quintessential India paradox, a subtext of the bigger India story – an economy where the private sector will build mall after mall, but parking will be overlooked or left to the government to handle. Car sales will go through the roof, but nobody will focus upon the state of the roads and supporting infrastructure. In the same vein, sleek white gallery spaces, replicating artsy Chelsea abound, but the basic infrastructure for displaying, preserving and studying art trails far behind.

Of course, there are some signs that the situation is improving. Newspapers report that the Jawaharlal Nehru University in New Delhi now has a School of Arts and Aesthetics, a fairly sophisticated programme of art history and cultural studies. A modern-art museum is being planned for Kolkata (KMoMa). And a few personal foundations and museums are gradually coming into being (the Devi Art Foundation, with headquarters in New Delhi, and the Kiran Nadar Museum, to name two) to house personal collections, organise exhibitions and hold lectures and talks. Web sites that cover Indian art have spawned mattersofart.com, artconcerns.com and indianartnews.com, along with the online auction site saffronart.com. But much more needs to be done.

And this is not all – apart from widening the knowledge base, art professionals must guard against a herd mentality, which originates from a lack of deep or complete knowledge, or just pure intellectual laziness. It is the right combination of talent and skill, joined with an intellectual depth, that consistently creates strong and enduring work. If any of these ingredients are missing, the work becomes a mere affectation, a caricature of itself. It will be pretty and glossy,

Karikatur seiner selbst. Es wird hübsch und glitzernd sein, aber fadenscheinig, fragmentiert, ohne Vision im Brennpunkt. Die Arbeit wird einfach an der Oberfläche bleiben und nie tiefer gehen oder irgendeine bedeutsame Anregung bei den Betrachtenden hervorrufen. Die einzige Qualitätskontrolle, über die ein Künstler verfügt, kommt aus seinem Inneren, und die Gefahr von Gruppenumarmungen einer jeden künstlerischen oder literarischen Gemeinschaft besteht darin, eine ganze Gruppe um sich selbst kreisender, sentimentaler Werke zu erzeugen, die sehr an der Oberfläche bleiben und keine tiefere Bedeutung haben. Mit der Zeit wird der rücksichtslose Markt aus einer so unbalancierten Arbeit Hackfleisch machen.

Schönheit feiern und sie manipulieren

Als Gegenleistung für den kräftigeren Pinselstrich auf der wirtschaftlichen Leinwand gewinnt der CEO mehr Anerkennung, Macht und persönlichen Wohlstand als der indische Künstler. Die Kumulation schafft kollektive Macht und Wohlstand, welche den Rest der Welt davon überzeugt, nicht nur die indische Stimme zu hören, sondern ihr auch zuzuhören und sie ohne Protektion ernst zu nehmen.

Wie Indiens Wirtschaftswachstum, das genug Muskelkraft produzierte, um vom Rest der Welt ernst genommen zu werden, ist es für die schiere Kraft des indischen kreativen Kapitals und seine pulsierende Energie an der Zeit, originale und authentische Manifestationen innovativer Ideen hervorzubringen, welche die universelle Sprache der Schönheit transformieren und international verbinden und dabei das Weltliche im eigentlichen Schaffensakt überwinden. Die indische Kunst muss ihren Kernpunkt finden, den genauen Ort des Zentrums des inneren Lichts, ungebunden und doch zentriert, mit der ihm eigenen, unverwechselbaren Energie.

Vom Feiern der Schönheit zur Manipulation ist es nur ein kleiner Schritt. Geht es bei dieser Manipulation um soziale Transformation oder um die Reflexion eines aussagekräftigen politischen Kommentars, ist das eine Sache. Aber wirtschaftliche Manipulation ist noch etwas anderes, besonders wenn sie unbewusst ist. Künstler im Gruppenzwang und Kunstkenner im Gruppendenken sind das perfekte Rezept für verzerrte Märkte und bizarre Preise.

Dies wiederum übt Druck auf den „Geschmack-des-Monats"-Künstler aus, mehr, schneller und wie vom Fließband zu produzieren. Einige intelligente Künstler beginnen schon, diesen Mechanismus zu verstehen. Sie wissen und kennen die psychologische Intimsphäre und den intellektuellen Raum, den ein Künstler braucht, um authentische und originale Arbeit zu erzeugen, um die nötige Wertschätzung der Betrachter zu bekommen.

but flimsy, fragmented, the vision out of focus. This sort of work will be just on the surface and never strike deep or create any meaningful transformation for the viewer. The only quality control an artist has is from within, and the danger of group-hugs in any artist or literary community is the creation of an entire body of self-indulgent, sentimental work, very much on the surface but without any deeper meaning. Over time, ruthless market forces will make mincemeat out of such uneven work.

Celebrating Beauty and Manipulating It

In return for the bolder brushstroke on the economic canvas the CEO gets more recognition, power and personal wealth, as does the Indian artist. When one aggregates this, one finds a collective power and wealth being created, which persuades the rest of the world to not just hear its voice but also listen to it and take it seriously without patronising overtones.

Like India's economic growth, which created enough muscle power for the world to take its voice seriously, it is time for the sheer force of its creative capital and its throbbing energy to create original and authentic manifestations of innovative ideas that transform and connect the universal language of beauty, transcending the mundane in the very act of being created. Indian art has to find that sweet spot, the exact location of the centre of the inner light, unbound, yet centred, with an energy that is all its own.

From celebrating beauty to manipulating it is but a short step. If that manipulation is for social transformation or to reflect a strong political commentary, that is one thing. But economic manipulation is different, especially if it is unconscious. Artists in a group-hug and art appreciators in a groupthink are the perfect recipe for skewed markets and bizarre pricing.

This, in turn, puts pressure on the flavour-of-the-month artist to produce more, faster, rather like an assembly line. Some intelligent artists are already beginning to understand this mechanism. They know and have experienced the psychological privacy and intellectual space an artist needs to create authentic and original work, which pre-exists the approval they need by viewers to validate it.

Die Notwendigkeit, den Kunstmarkt zu erweitern und zu vertiefen

Die Explosion auf dem indischen Kunstmarkt in den letzten acht Jahren ist eine Reflexion verschiedener Faktoren. Seit der Auktion von Christie's im Jahr 2005, in der Tyeb Mehtas „Mahisasura" fast 1.6 Millionen Dollar einbrachte – zum ersten Mal kletterte ein zeitgenössisches Bild aus Indien über die Ein-Millionen Dollar Grenze, sind die Preise für indische Kunst in die Höhe geschossen. Seitdem sind einige andere Künstler dem Eine-Million-Dollar-Club beigetreten, darunter Francis Newton Souza und Syed Haider Raza. Galeristen schätzen, dass bis vor wenigen Jahren die Hauptkäufer indischer zeitgenössischer Kunst Inder waren, die außerhalb Indiens lebten. Jetzt aber kommt die Mehrheit der Käufer indischer Kunst aus Indien. Wer sind diese Personen? Sie sind das Produkt von Indiens Mittelklasse, die sich rapide ausbreitet und die um kulturellen und sozialen Status bemüht ist, der teilweise durch den Kauf moderner und zeitgenössischer Kunst erreicht werden kann; egal, ob die Käufer die Kunst nun verstehen oder nicht. Sich einen Subodh Gupta an die Wand zu hängen ist so, als heftete man Banknoten an die Wand oder als legte man seinen Kontoauszug auf den Tisch. So gebe ich zu verstehen, dass ich Millionen wert bin.

In einen neuen, schwer überzeichneten Kunstfonds, der von Indiens erstem Auktionshaus Osian ins Leben gerufen wurde, investierten mehr als 80 Prozent der Investoren zum ersten Mal in Kunst. Aber weil der Markt seicht ist, laufen solche Fonds auch sehr leicht Gefahr, Pleite zu gehen – dies ist einer der Bereiche, in dem die viel beschworene Kaufkraft der gigantischen Mittelklasse des Landes nicht ihre kollektiven Muskeln spielen lassen kann. Und wenig überraschend, im Dezember 2009 berichteten die Zeitungen, dass der Rs 100-crore (1,000 Milionen Rupien) Osian Art Fund, Indiens erster Fonds dieser Art, an die Börse gebracht von Neville Tuli, Organisator des ersten Auktionshauses Indiens, nur mit Schwierigkeiten seine Investoren auszahlen könne.

Kunst ist schon immer die Bastion der Überreichen gewesen und so sollte es in der Tat auch bleiben, laut Philip Hoffman, Geschäftsführer eines Kunstfonds, den er 2001 gründete, um Anlageinstrumente zu entwickeln und zu managen, die in Kunst investieren.

Sein „India Fund" hat erfolgreich um die einhundert Investoren angezogen, in den meisten Fällen „kapitalkräftige europäische Einzelpersonen und ein paar Hedgefonds-Manager aus London" – so zitierte ihn eine indische Zeitung vor Kurzem, als er Indien für einen „Indian Art Summit" besuchte, der gemeinsam mit dem Kulturministerium der Regierung organisiert wurde. Bei dem Gipfeltreffen von 2008 erreichte der Run auf Kunstinvestitionen seinen Höhepunkt. 2009 versammelte der Indian Art Summit, mit Sotheby's, dem weltweit viertältesten Auktionshaus, 54 Galerien und Auktionshäuser aus der ganzen Welt. Es wurden Kunstwerke im Wert von mehr als 8,9 Millionen Dollar gezeigt, laut Presseberichten.

Need To Widen, Deepen The Art Market

The explosion in the Indian art market over the past eight years is a reflection of several of these factors. Ever since the 2005 Christie's auction, where Tyeb Mehta's "Mahisasura" sold for nearly 1.6 million dollar, marking the first time an Indian contemporary painting crossed the 1 million dollar barrier, prices of Indian art have soared right off the graph. Since then, a few other artists have joined the million-dollar club, among them Francis Newton Souza and Syed Haider Raza. Gallerists estimate that until a few years ago, the main buyers of Indian contemporary art were Indians living outside India, but now the majority of buyers of Indian art are based in India. Who are these people? They are the product of India's growth story, the rapidly expanding middle class which now aspires to attain cultural and social status, part of which can be achieved by purchasing modern and contemporary art, whether or not they understand it. To hang a Subodh Gupta on the wall and is like hanging bank notes on the wall or putting your bank statement on the table. I'm worth millions, it proclaims.

In a recent heavily over-subscribed art fund launched by Osian, India's first auction house, over 80 per cent of investors were investing in art for the first time. But because the market is shallow, such funds are equally likely to crash – this is one area where the much talked of purchasing power of the country's giant middle class cannot flex its collective muscle. Not surprisingly, in December 2009, newspapers reported that the Rs 100-crore [1,000m rupee] Osian Art Fund, India's first such fund, floated by Neville Tuli, promoter of the country's first art auction house, is struggling to repay investors.

Art has always been the bastion of the über-rich, and indeed, according to Philip Hoffman, chief executive of the fine art fund he founded in 2001 to develop and manage investment vehicles that invest in fine art, it should be left to them.

His India Fund has managed to attract around a hundred investors, mostly "cash-rich European individuals and a few London hedge-fund managers", an Indian newspaper recently quoted him as saying when he visited India for an Indian Art Summit, partnered by the government's cultural department. The 2008 summit recorded the peak of the art investment frenzy. In 2009 the Indian Art Summit, with Sotheby's, the world's fourth oldest auction house, attracted 54 galleries and auction houses worldwide. It displayed artworks worth more than 8.9 million dollar, press reports said.

Hoffman schätzt, dass die Größe des Gesamtmarktes bei 3 Billionen Dollar liege, mit einem jährlichen Gewinn von 30 Milliarden Dollar. Mit der wachsenden Globalisierung des Marktes behaupten jedoch einige Vorhersagen, dass der jährliche Gewinn bis 2012 auf 100 Milliarden Dollar ansteigen werde.

„Wenn wir uns auf die in Entwicklung begriffene Kunstszene Indiens konzentrieren, hat sich der Markt schätzungsweise von 2 Millionen Dollar auf ungefähr 400 Millionen Dollar in nur sieben Jahren vergrößert. Mit anhaltender Marktpräsenz 2008 ist dies der richtige Zeitpunkt, um in indische Kunst zu investieren", so hat Hoffmann angeblich der Presse berichtet.

Obwohl Kunst als moderne Geldanlage gilt, unterscheidet sie sich von anderen Investments, da man sie aufgrund ihrer Schönheit auch um ihrer selbst willen besitzen möchte. Und anders als eine Bluechip Aktie wirft ein Bluechip Kunstwerk keine Dividenden-Boni oder Einkommen ab. Kunst ist nicht liquide und braucht eine angemessene Aufbewahrung, Speicherung und Sicherheit.

Trotz dieser Hindernisse haben sich die Kunstpreise seit 2002 um das Zehnfache erhöht; die Arbeiten von Indiens bestverkaufenden zeitgenössischen Künstlern – Atul Dodiya, Bharti Kher und Subodh Gupta sind die am häufigsten zitierten Namen – können Hunderttausende Dollar erwirtschaften.

Kunst als eine Ware

Kunst, die sich physisch manifestiert, lässt sich sehr leicht zu einer Ware machen. Alle Kunstformen brauchen Schöpfer, aber nicht alle Formen brauchen Betrachter. Die darstellenden Künste brauchen ein Publikum, damit sie sich als Kunst manifestieren, aber Skulpturen und Gemälde existieren auch ohne dieses Publikum. In den Jahren, die ich als Finanzjournalistin für eine amerikanische Nachrichtenorganisation verbrachte, entdeckte ich schnell, wie Märkte für praktisch gar nichts geschaffen werden können. Sobald einem Produkt ein Wert beigemessen wird, wird es verkäuflich und handelbar. Jedes Wirtschaftsgut kann gehandelt werden, ob es eine traditionelle Ware ist wie Tee, Kaffee, Öl, Diamanten oder Weizen oder die weniger greifbaren Bestandteile eines Unternehmens – Aktien, Rentenpapiere und Investmentfonds. Je anspruchsvoller die finanziellen Instrumente sind – Währung, Wertpapiere, Aktienindizes, Zinsen, Hypotheken auf Eigenheime und andere Derivate –, desto komplexer sind ihre Handelswege. Zusätzlich gibt es blühende Zukunftsmärkte für alle diese Aktiva in allen entwickelten und den meisten sich entwickelnden Ländern.

In der kommerziellen Welt sieht es mit Kunst nicht viel anders aus, nur dass ihr Wert Gegenstand einer umfassenderen, subjektiven Diskussion ist, obgleich auch dieser den grundlegenden Prinzipien der Wirtschaft von Angebot und Nachfrage folgt: oder wie selten oder einzigartig ein Kunstwerk ist und ob es nachgemacht werden

Hoffman estimates the size of the overall art market at 3 trillion dollar, with an annual turnover of 30 billion dollar. However, as the market becomes more global, some predictions claim that the annual turnover will rise to 100 billion dollar by 2012.

"Focusing on the Indian art scene, which is still in its emerging phase, it is estimated that the size of the market has grown from 2 million dollar to approximately 400 million dollar in seven years alone. With continued global exposure in 2008, this is the right time to invest in Indian art," Hoffman is reported to have told the press.

Although art is the latest vehicle for investable resources, it is also different, in that that it celebrates beauty and satisfies a more noble urge to own it for itself. And unlike a blue-chip stock, a blue-chip art work won't give dividend bonuses or income. Art is illiquid and needs maintenance, storage and security.

Despite these obstacles, art prices have increased tenfold since 2002. Works by India's top-selling contemporary artists – Atul Dodiya, Bharti Kher and Subodh Gupta are the names most often cited – can fetch hundreds of thousands of dollars.

Art as a Commodity

It is very easy for art that is manifested physically to be commodified easily. All forms of art need creators but not all forms need spectators. The performing arts need an audience to manifest as art, but sculptures or paintings exist whether or not there is a viewer or audience. In the years spent as a financial journalist for an American news organisation, I quickly discovered how markets can be created for virtually everything. As soon as a product is attributed a value, it becomes saleable and tradable. Any asset can be tradable, whether it is a traditional commodity such as tea, coffee, oil, diamonds or wheat, or the less tangible corporate jigsaws – stocks, bonds and mutual funds. The more sophisticated the financial instrument – currency, securities, stock indices, interest rates, home mortgages and other derivatives – the more complex their trades. Additionally, thriving futures markets for all these assets exist in all developed and most developing countries.

In the commercial world, art is not different, except that its value is a matter of greater subjective debate, although it too follows the basic economic principles of demand and supply: or how rare or unique a work of art is and if it can be replicated (which is why a dead artist

kann (weswegen für einen toten Künstler in der Regel ein höherer Preis erzielt werden kann als für einen lebenden) und was für einen Schwellenwert Geld hat (ganz einfach gesagt, der Wert von einem Dollar ist subjektiv, abhängig vom unterschiedlichen Einkommen oder Nettowert und bestimmten anderen Parametern).

Genauso wie die Pflanzen die Alchemisten der Natur sind, Experten bei der Transformation von Wasser, Erde und Sonnenlicht in eine Bandbreite wertvoller Substanzen, von denen viele der Mensch nicht erdenken, geschweige denn herstellen kann, können Künstler eine Idee oder einen vergänglichen Gedanken hernehmen und ihn durch ihr gewähltes Medium, ob physikalisch, digital oder klanglich, in ein greifbares Fest von Schönheit und Intellekt transformieren, das wir nur bewundern und bejubeln, aber niemals nachahmen können. Das macht den Wert der Kunst einzigartig.

In Indien ist der Umgang mit Kunst, weniger als ein Luxusgut sondern als eine Investition, mit der sich die eigenen finanziellen Mittel multiplizieren lassen, ein neueres Phänomen. In einer boomenden Wirtschaft jedoch hat es die Fantasie angeregt – sowohl die des Investors wie des Spekulanten –, und in manchen Fällen hat es den wirklichen Sammler wegen überzogener Preise tatsächlich vertrieben.

Galeristen schätzen den Wert des indischen Kunstmarktes auf irgendwo zwischen 150 und 350 Millionen Dollar. In einem neueren Zeitungsartikel bezifferte ein Galerist aus New Delhi die augenblickliche Größe des indischen Kunstmarktes mit 350 Millionen Dollar, ausgehend von 200 Millionen Dollar im Jahr 2005, was seiner Ansicht nach aber nur ein Prozent des weltweiten Kunstmarktes widerspiegelte. Eine weitere internationale Zeitung zitierte einen anderen Galeristen, demzufolge der Auktionsmarkt für indische Kunst allein 150 Millionen Dollar im letzten Jahr wert gewesen sei, bis zu 52 Millionen Dollar im Jahr vorher.

In der Zwischenzeit ist in einem „Fortune"-Artikel zu lesen, dass ein halbes Dutzend Kunst-Investmentfonds auf die Generation der nächsten Künstler wetten, die jetzt um die 30 oder 40 Jahre alt sind, sodass Fondsmanager jetzt die Arbeit für Investoren machen können, die sich in die Gewinne einklinken wollen. Diese Gewinne haben den indischen Kunstmarkt um bis zu 485 Prozent im letzten Jahrzehnt in die Höhe getrieben, sodass er sich zum viertlebhaftesten Kunstmarkt der Welt entwickelt hat. Aktuellen Berichten ist zu entnehmen, dass Indiens Behörde zur Unternehmensregulierung, der „Securities and Exchange Board of India", die Einführung einer Reihe von Modifikationen in ihren Richtlinien für Kunstfonds überdenkt. Viele Banken wie die ABN Amro, Yes Bank und ICICI Bank richten Kunstberatungsdienste für ihre hochwertigen Netto-Klienten ein, um den Kunden bei der Auswahl und dem Erwerb von Kunstwerken beizustehen; und sogar Unternehmen der Vermögensverwaltung versuchen gemeinsame Dienste mit Kunstfonds anzubieten.

Wenn der Kunstmarkt der Börse zu ähneln beginnt oder diese spie-

will usually command a greater price than a living one) and the marginal utility of money (very simply put, the value of 1 dollar for me is different than it is for you, based on our individual incomes or net worth and certain other parameters)

Just as plants are nature's alchemists, experts at transforming water, soil and sunlight into an array of precious substances, many of them beyond the ability of humans to conceive, much less manufacture, artists can take an idea or an ephemeral thought and transform it through their chosen medium, whether physical digital or sound, into a tangible celebration of beauty and intellect that we can only exclaim and wonder at, never replicate. This makes their value unique.

In India, treating art less as a luxury to be enjoyed and more as an investment, a means of multiplying one's money, is a recent phenomenon. But in a booming economy it is one that has caught everyone's imagination – the investor as much as the speculator – in some cases driving out the genuine collector due to over-hyped prices.

Gallerists estimate the value of the Indian art market at anywhere between 150 and 350 million dollar. In a recent newspaper article a New-Delhi-based gallerist estimated that the current size of the Indian art market is 350 million dollar, up from 200 million dollar in 2005, which he said still reflects just one per cent of the world art market. Another international newspaper quoted a different gallerist saying that the auction market for Indian art alone was worth 150 million dollar last year, up from 52 million dollar the year before.

Meanwhile, a "Fortune" article says that half a dozen art investment funds are betting on next-generation artists who are in their 30s and 40s, allowing fund managers to do the work for investors who want to get in on returns that have driven the Indian art market up 485 per cent in the last decade and turned it into the fourth most buoyant art market in the world. And according to news reports, India's corporate regulator, the Securities and Exchange Board of India, is considering the introduction of a set of modifications in its prescribed regulations for art funds. Many banks, such as ABN Amro, Yes Bank and ICICI Bank, are setting up art advisory services for their high-net-worth clients to assist customers in selecting and purchasing art works, and even property management companies are tying up with art funds to offer joint services.

When the art market begins to resemble or reflect the stock market, and worse, becomes a legalised gambling

gelt, und schlimmer noch, wenn er zu einer legalen Spielarena für das Wetten auf neue Künstler oder das Manipulieren von Marktkräften wird, um die Preise etablierter Namen in die Höhe zu treiben, können Sie sicher sein, dass der Crash kurz bevorsteht. Indien hatte dieses Mal noch das Glück einer sanften Landung, weil die Spekulanten begannen, sich zurückzuziehen, nachdem die Regierung neue Kapitalertragssteuern auf Kunstverkäufe eingeführt hatte.

Im heutigen Indien werden Investmentfonds eingerichtet, um Geld mit den Künstlern des Landes zu machen. Um den Kunstkritiker Ranjit Hoskote zu zitieren: Viele KünstlerInnen produzieren schnell, um Geld zu machen, während der Markt noch heiß ist. Aber, so sagt er, ein großer Teil der Arbeiten sei nicht sehr gut.

„Die dunkle Seite dieser sehr optimistischen Geschichte des boomenden indischen Kunstmarktes ist die folgende: Künstler haben nicht wirklich Zeit oder können sich nicht zurückziehen, um an ihrer Kunst zu arbeiten", zitierte die Zeitung Hoskote. „Kunst ist ein wenig zur Fließbandarbeit geworden."

Genau diese Falle sollte ein aufstrebender Kunstmarkt und seine Teilnehmer vermeiden.

Die Gefahren des Gruppendenkens

Wie bei jeder Gemeinschaft im Umbruch und in den Geburtswehen der eigenen Neuerfindung und der Entwicklung eines einzigartigen Vokabulars und einer ausdrücklichen Identität sind die Gefahren, in ein unbewusstes Gruppendenken zu verfallen, sehr real. Abgesehen von Inspiration und externen Einflüssen brauchen Künstler eine große Menge psychologische Intimität, um in der Lage zu sein, authentische und originale Arbeit zu kreieren. Künstler, Kuratoren und Kunstkenner sind zu gleichen Teilen verantwortlich dafür, die Arena ehrlich zu halten.

Trotz seines reichen Erbes an klassischer Kunst und Skulpturen war das moderne Indien nicht in der Lage, dieses Wissen einzubinden und es wie im Westen in den Alltag zu integrieren. Mein Kindergärtner erfuhr von Picasso und van Gogh in seinem Bezirkskindergarten, zusammen mit Addieren und Phonetik. Bis zur ersten Klasse war er in der Lage, impressionistische Kunst mit derselben Sicherheit zu identifizieren, wie er sein Herz, seine Leber, die Lunge und Nieren identifizieren konnte. Bis zur dritten Klasse wurde er mit narrativen Stilen, kritischem Denken und Ausdruck vertraut gemacht – alles so, dass er beim Lernen Spaß hatte. Genau diese Art des Wissens verleiht den Märkten Tiefe und trägt dazu bei, dass eine Gruppe kompetenter Käufer mit dem Selbstvertrauen entsteht, subjektive Schätzungen ehrlich zu halten.

Jetzt, wo Indien überall und nicht nur ein Markt für die Welt ist, um sich auf die Kaufkraft seiner riesigen Mittelklasse zu stützen und damit das eigene Wachstum anzuheizen, wird das Bewusstsein auf den Reichtum anderer Bereiche des Landes gelenkt. Indiens Schriftsteller haben bereits die Früchte der Aufmerksamkeit der Welt geerntet.

arena for betting on new artists or manipulating market forces to drive up prices of established names, you can be sure the crash is near. India was fortunate to have a soft landing this time only because speculators began to pull back after the government imposed new capital gains taxes on art sales.

In India today, there are investment funds set up to make money off the nation's artists. To quote art critic Ranjit Hoskote, many artists are producing quickly to make money while the market is hot. But, he says, much of the work isn't very good.

"The downside of this very optimistic story of the boom of the art market in India is that artists don't really have time or repose now to work at their art," the newspaper quoted Hoskote as saying. "It's become a bit of an assembly line."

This is exactly the sort of pitfall that an emerging art market and all its participants need to avoid.

The Perils of Groupthink

As with any community in an upheaval and in the throes of reinventing itself and developing a unique vocabulary and a distinct identity, the perils of lapsing into an unconscious groupthink are very real. Apart from inspiration and external influences, artists need a large amount of psychological privacy to be able to create authentic and original work. Artists, curators and art evaluators are equally responsible for keeping the arena honest.

Despite its rich heritage in classical fine art and sculptures, modern India hasn't been able to mainstream that knowledge and integrate it into the everyday curriculum as in the West. My kindergartener learnt about Picasso and van Gogh in his neighbourhood school along with adding up and phonetics. By the time he was in first grade, he could identify Impressionist art with the same authority as he identified his heart, liver, lungs and kidney. By third grade, he had been introduced to narrative styles, critical thinking and expression, all in a learning-through-fun way. This is exactly the sort of knowledge that adds depth to markets and helps create a body of knowledgeable buyers with the confidence to keep subjective evaluations honest.

Now that India is everywhere, and not just as a market for the world to lean on the purchasing power of its teeming middle class to power growth, awareness will be drawn to the country's bounty in other fields. Its writers have already reaped the benefit of the world's

Vielleicht ist es jetzt an der Zeit für andere narrative Strukturen und Klangskulpturen, visuelle und digitale, ihre Darstellung zu finden, nicht als skurrile Exotika, sondern als voll entwickeltes, künstlerisches Werk.

attention. Perhaps, now it is the time for other narratives and sound sculptures, visual or digital to find their exposition, not as whimsical exotica but as a definitive body of work.

You Press the Button and We,
the West, Do the Rest!

You Press the Button and We, the West, Do the Rest!

Eine Erforschung der Fotografie in Indien

Satish Sharma

„You press the button. We do the rest."

Allgemein als einer der besten Slogans in der Geschichte der Werbeindustrie betrachtet, verhalf George Eastmans Motto von 1888 Kodak zum Markteinstieg und setzte die populäre Verbreitung der Fotografie in der ganzen Welt in Gang.

Der berühmteste Werbespruch der Fotografie-Geschichte bedarf eines zweiten Blicks, einer neuen Sichtweise, die tatsächlich mehr als nur ein Blick ist. Eine genauere, tiefere und kritischere Untersuchung dessen ist notwendig, was dieser Rest ist, der sich bei uns, den Frauen und Männern im Westen, ereignet hat, nachdem viele Milliarden von Auslösern gedrückt wurden.

Eastman hat vielleicht nur die „Abzüge" der ersten Kodak-Kameras der Welt gemeint und ihnen zur Entstehung verholfen. Der „Rest", der passiert ist (und dies gilt genauso für die Gegenwart) bedeutet etwas anderes. All diese zahllosen Bilder, die weltweit in den Kodak-Foto-Spots (Orte mit einem Kodak-Schild, das diesen Punkt als ideales Foto empfiehlt) entstanden sind, haben die Art und Weise verändert, wie wir unsere Umwelt sehen und über sie denken. Diese fotografischen Sichtweisen kontrollieren unsere Antwort auf die Welt. Sie entscheiden, wie von uns erwartet wird, dass wir sie sehen und sie wahrscheinlich auch weiterhin sehen werden.

Die international überall vorhandene und mächtige Präsenz der Fotografien ist Gegenstand ernsthafter Untersuchungen und sollte eine Frage von kulturellem Interesse in unserer wachsend globalisierten Welt darstellen. Was bewirken diese fast unzähligen Fotografien?

Wie konstruieren uns alle diese mit der Linse produzierten Bilder? Wie diktieren sie unseren *Dristhi* und definieren die Wahrnehmung unseres Selbst?

Kodak, so müssen wir uns erinnern, versuchte auch in Indien die Weise zu verändern, wie Fotografie von den Massen praktiziert wurde. Das Unternehmen setzte in den 1990er Jahren eine massive Werbekampagne in Gang, um einen „direkteren" Ansatz der Fotografie zu fördern. Wir als Inder, so meinte Kodak, konsumierten nicht genügend Film, denn unsere gewohnte Art zu fotografieren – eine aufrechte Haltung mit einer einzigen Aufnahme in einer einzigen Kameraposition – verbrauchte zu wenig Film. Und da Kodak mehr davon verkaufen wollte, mussten wir neu ausgebildet werden, um einen perfekten „authentischen" Moment

You Press the Button and We, the West, Do the Rest!

An exploration of photography in India

Satish Sharma

"You press the button. We do the rest"

Universally regarded as one of the best slogans in advertising history, George Eastman's 1888 slogan launched Kodak and began the popular spread of photography, through the world.

The most famous slogan in photography history needs a second glance, a new look that is more than just a glance, in fact. It needs a sharper, deeper and more critical examination of what exactly is "the rest" that happened to us, the men and women in the East, after many billions of buttons have been pressed.

Eastman may have meant and delivered just the prints from the world's first Kodak cameras. The "rest" that happened (and continues to happen) now means something else. All those countless images that were made from the world's Kodak Photo Points with more than just Kodak cameras, as picture-perfect views have changed the way we see the world and think about it. These photographic views control our response to the world. They decide how we are expected to see the world, how we continue to see the world and will, most likely, continue to see it.

The all too pervasive and powerful presence of photographs around the world is a matter of serious study and should be a matter of cultural concern in our increasingly globalising world. What is it that all these almost infinite number of photographs do in our world? They do, after all, outnumber bricks many times over.

How do all these lens-produced images construct us. How do they dictate our *Dristhi* and define our very perception or our self?

Kodak, we have to remember, tried to change the way photography in India was commonly practised by the masses. They launched a massive ad campaign in the 1990s to promote a more "candid photography" approach to photographing each other. We Indians, Kodak felt, did not consume enough film because our usual way of shooting a straight pose with a one-shot one-pose technique consumed too little film. And since Kodak wanted to sell more film, we had to be re-educated to shoot for a picture-perfect "candid" moment. A respectful pose caught in a respectful pho-

Kodak Photopoint, Canberra, Australia, Photo © Satish Sharma

aufzunehmen. Eine respektvolle Haltung, auf einem respektvollen Bild aufgenommen, war nicht gut genug. Großmutters offener Mund beim Essen war besser, so wurde uns gesagt, besonders, wenn wir dadurch mehr Bilder abfotografierten, mehr Film verwendeten, für diesen einen unmittelbaren Augenblick.

Der größte Teil der theoretischen Schriften über Fotografie beschäftigt sich mit dem Medium als Objekt. Ein in sich völlig abgeschlossenes Objekt. Im besten Fall wird die Natur der Fotografie insgesamt untersucht, ihre Natur als Kunst – als Ware, die gekauft und verkauft werden kann und nicht die Frage, zum Beispiel wie fotografische Bilder eingesetzt werden, um Waren zu vermarkten. Nur selten, besonders in Indien, wird auch der sozio-politische Einsatz von Fotografie behandelt. Aber genau diese Verwendung – in der Schöpfung unserer bildorientierten Welt und den entsprechenden fotografischen Erzeugnissen – fasziniert und berührt mich. Genau das beschreibe ich und darüber arbeite ich. Ich bin ein Fotograf und sollte mir über mein Medium bewusst sein als etwas, das mehr als ein Kunstwerk ist. Schließlich hat gerade dieses Medium die Idee von Kunst an sich verändert. Es führte dazu, dass ich vor Jahren schon aufhörte zu malen.

Die Künste unserer Vergangenheit gibt es nicht mehr so wie früher. Dafür hat die Fotografie gesorgt. Kunst verfügt nicht mehr über die Autorität, die sie einmal hatte. Ihre Heiligkeit wurde säkularisiert und gewöhnlich gemacht. Ihre inhärente Autorität, auf die John Berger hinwies, wurde von der Sprache der fotografischen Bilder ersetzt. Und ich stimme ihm zu, wenn er sagt: „Was jetzt eine Rolle spielt, ist, wer diese Sprache verwendet und zu welchem Zweck." Schließlich ist dies die kraftvollste Sprache, die die Menschheit je gesehen hat. Sie durchschneidet die Barrieren der anderen Sprachen der Welt. Und sie wird durch Zeit und Raum hinweg von immer neueren Medien auf Weisen

tograph was not good enough. Granny's open mouth while she was eating was better we were told, especially if it made you shoot more frames, use more film, for that one perfect, candid moment.

Most writing on photography is concerned with the photograph as an object. An object complete in itself. What is explored, at most, is the nature of photographs as art – commodities to be bought and sold and not, for example, how photographs are used to sell commodities. Very rarely, especially in India, is the socio-political use of photography touched upon. And it is this use – in the creation of our picture-oriented universe and in the consequent creation of photography – that fascinates and bothers me. It is this that I write on and work around. I am a photographer after all, and I should be aware of my medium as something more than just an art. It is, after all, a medium that changed the very idea of art. It led me to give up painting years ago.

The arts of our past no longer exist as they once did. Photography has made sure of that. Art doesn't have the authority it once did. Its sacredness has been secularised and made common. Its inherent authority, John Berger has pointed out, has been replaced by the language of images. And I agree with him when he says "what matters now is who uses that language and for what purpose." It is, after all, the most powerful language that humanity has ever seen. It is a language that cuts across the barriers of the world's

projiziert, deren Existenz sich die alte Welt der gesprochenen und geschriebenen Sprachen nie vorstellen konnte.

Sprachen hat es gegeben, so lange es Menschen gibt, aber die Fähigkeit zu schreiben und Ideen zu übermitteln, und somit das Wissen über Hörweite hinaus zu kontrollieren, ist weniger als 4000 Jahre alt. Damals wurde lineares Schreiben erfunden. Und dann gab es plötzlich „Das Wort". Biblisch! Kraftvoll! Sehr männlich! Und mit der Macht „Des Wortes" kam auch eine sehr patriarchale Wortwelt. Worte wurden von den Brahmins kontrolliert, die als die Hohepriester der Worte der Welt posierten.

Durch die Erfindung der Fotografie (Mitte des 19. Jahrhunderts) wurde die Macht des Wortes herausgefordert und eine neue Welt geschaffen. Eine Welt die sich nicht länger auf das Wort fixiert, sondern immer mehr von der Fotografie beeinflusst ist.

Die Textbezogenheit wird jetzt ersetzt durch eine neue Form des Götzendienstes – die Anbetung von Bildern, die keine Abbildungen von Göttern sind, sondern die Schöpfungen zahlloser Kameralinsen, produziert von der Fotografie und ihren vielen, vielen modernen „Avataren". Diese „Avatare" verfügen über eine ständig wachsende Verbreitung und Einfluss, angetrieben durch die Technologie. Verbreitung und Einfluss wiederum lassen kollektive, allzu hegemoniale Narrative entstehen, indem mythische Erinnerungen erzeugt werden, auf denen wir dann unsere Geschichten aufbauen. Und wir rasen in eine Informationsgesellschaft ohne wirkliches Bewusstsein über die politische Programmierung, in welche diese Bilder, Erinnerungen und Geschichten zunehmend eingebettet sind.

Wir haben Moholy-Nagys Warnung von 1920 nicht beachtet, derzufolge „Der Fotografieunkundige der Analphabet der Zukunft" sein werde.

Bildung über Fotografie war und ist kein Wissen über seine Mechanik (das bewältigt heutzutage ein kleiner Chip in den bildverarbeitenden Technologien sowieso besser), sondern bedeutet ein Bewusstsein über mehr als seine künstlerischen, ästhetischen Räume. Expertise in diesem Medium schließt auch ein Wissen um die Verwendungsbereiche der Fotografie und ein Verständnis darüber ein, wie sie zur Interpretation und Veränderung der Welt durch den manipulierten Glauben an die Realität/den Realismus des Mediums eingesetzt wird. Und ein Wissen darüber, wie Fotografie durch die nicht immer subtile, aber immer kraftvollere Möglichkeit, sie zu programmieren, und durch ihre moderne Verbreitung an Einfluss gewonnen hat.

Hobbyfotografen, Professionelle und andere, schießen einfach immer weiter Fotos und verändern die Welt, ohne wirklich zu verstehen, wie tief ihr Medium in die Politik der Darstellung, der Schaffung von Identität in unseren zunehmend globalisierten, aber nicht unbedingt nationalitätsorientierten Gesell-

other usually border-bound languages. And it is projected across time and space by newer and newer media in ways that the old world of spoken and written languages never imagined could exist.

Languages have been around for as long as people have existed, but the ability to write and transmit ideas and thus control knowledge beyond hearing range is less than 4000 years old. That was when linear writing was invented. And then, suddenly, there was "The Word". Biblical! Powerful! Very male! And with the power of "The Word" came a very patriarchal world of words. Words that were controlled, by the Brahmins of the world posing as the high priests of the world's words.

The invention of photography, in the middle of the 19th century, began to challenge the power of the word and has created a new world. A world that is no longer word-fixated but is increasingly photography driven.

Textolatry is being replaced by a new form of idolatry – the worship of images that are not depictions of gods but the creations of the countless camera lenses that photography and its many, many modern "Avatars" have produced. "Avatars" that now have an ever increasing, technology driven, reach and influence. An influence and reach that is creating collective, all too hegemonic histories by creating mythical memories that we then base our histories on. And we are hurtling into an information-driven society without any real awareness about the political programming that these images, memories and histories are inherently and increasingly embedded in.

We have forgotten Moholy-Nagy's 1920s warning about the "illiterate of the future" being those who are "illiterate about photography".

Being literate about photography was not and is not a knowing about its how-to mechanics (something that a little chip in today's electronic imaging technologies can do better anyway). Being literate about photography also means an awareness of more than just its arty aesthetic spaces. Being literate about photography is about an awareness of photography's uses and an understanding of how photography was and is used in interpreting and changing the world through a manipulated belief in the reality/realism of the medium. How photography has increased its influence through the not always subtle but increasingly powerful programming ability and reach it now has.

Button-pushing photographers, professional and otherwise, continue to simply shoot and change the world without really understanding how deeply photography is caught up in the politics of representation and the creation of identity in our increasingly globalised but not necessarily national-identity driven societies. Societies that are increasingly facing challenges

schaften verwickelt ist. Diese Gesellschaft ist immer häufiger mit den Herausforderungen des Globalismus und von den „anderen" in ihrer Mitte konfrontiert, während Ideen über menschliche und demokratische Rechte an Boden gewinnen. Jede Nation hat ihren Anteil daran, „andere" aufzuwecken, wenn es um eurozentrische Metanarrative über Nationalität, Modernismus und Moderne geht, welche ihnen die Globalisierung durch eine lange Periode des Kolonialismus auferlegte. In dieser Zeit wurde die Rhetorik „universeller" politischer, kultureller und sozialer Werte geschaffen und verwendet, um die wirtschaftliche und kulturelle Kontrolle über die Welt zu verstärken.

Die von einem Metanarrativ angetriebene, trotzdem enge Weltsicht universeller westlicher Werte für die ganze Menschheit ist verschwunden und mit ihr die Sicht, dass Fotografie ein allzu westliches „Fenster zur Welt" darstelle, frei von Politik, das die Kamera als wissenschaftliches und unmittelbares Aufzeichnungsmittel einsetzt. Dieses Gerät produziere angeblich sogenannte objektive Sichtweisen in rechtwinkeligen Rahmen, die nicht als Konstruktionen gesehen werden dürften, manipuliert von den Mächten, die sie produzierten, und den Massenmedien, die sie zu ihrer Übertragung verwendeten. Gemäß der kolonialen Idee sollte die Welt eigentlich Fotografie als unterschiedslosen Spiegel sehen, in dem die Fotografen als Operatoren mit der Kameralinse eins waren. Sie waren objektiv und nicht voreingenommen, da sie ja ein Glasobjektiv verwendeten. Ihre Realität war angeblich wissenschaftlich, fotografisch wahr.

Die Dokumentarfotografen wiederholen noch immer diese simplifizierten Ideen des 19. Jahrhunderts, ohne sie zu hinterfragen. Wir waren und sind nicht in der Lage, Fotografie als ein komplexes, politisches Werkzeug zu sehen, das die Realität abstrahiert und Bilder erzeugt, die den alten indischen Ideen der Welt als *Maya* und dem Leben als Leela näher sind. Immerhin geht es bei der Fotografie um die Erzeugung einer illusionären Welt. Ich hoffe, dass wir das verstehen, wenn wir sie zunehmend als Kunstwerk und Kunst betrachten. Diese Form der Fotografie entspricht mit ihren neuen digitalen „Avataren" mehr dem uralten „Maya-Modus" und ist ein himmlischer Segen für diejenigen, die das Leben als kleine digitale *Leelas* lieben.

Als Kunst wird Fotografie immer mehr für die weißen Wände der Galerien und Museen produziert. Schon Walter Benjamin hat dies in den 1920er Jahren als Dilemma erkannt:„Der sozialen Bedeutung von Kunst als Fotografie und Fotografie als Kunst wird kaum ein Blick gewährt".

Was genau heißt es in Indien, Fotografie als Kunstform zu akzeptieren und ihre Entwicklung zu unterstützen?

Ich selbst gehörte zu denjenigen, deren Arbeit Mitte der 1990er Jahre als Kunst anerkannt wurde, aber ich bereue heute, dass ich damals dazu beitrug, ihre bloße Macht in unserer zunehmend visuellen Welt zu zerstören. Roland Barthes hatte Recht, das sehe ich jetzt. Der

from globalisation and from the "others" in their midst as ideas of human and democratic rights gain ground. Every nation has its share of awakening "others" who are challenging the Eurocentric meta narratives of nationhood, modernity and modernism that globalisation had thrust upon them through a long period of colonialism. A time when the rhetoric of "universal" political, cultural and social values was created and used to reinforce an economic and cultural control of the world.

Gone, today, is the meta-narrative-driven, yet narrow, world view of universal Western values for all humanity, and with it has gone (and has to go) the view of photography as a politics-free, all too Western, "window on the world" that uses the camera as a scientific and straight recording device. A device that produces so-called objective viewpoints in rectangular frames that are not to be thought of as fabricated fictions manipulated by the powers that make them and the mass media they use to broadcast them. The colonial idea was to make the world see photography as an undiscriminating mirror, where the photographers were simply operators who were one with the camera lens. They were objective and had no bias, because they used a glass objectif. Theirs was supposed to be a scientific, photographically true reality.

Documentary photographers continue to unquestioningly echo these simplistic ideas of 19th century realists. We were not and are still not ready to see photography as a complex political tool, one that abstracts reality and produces images that are closer to ancient Indian ideas of the world as *Maya*, and of life as Leela. Photography is about creating an illusionary world. We will understand, I hope, as we move towards a new acceptance of photography as artifice, as art. A photography that, in its new digital avatars, is more in the ancient Maya mode and a heaven-sent boon to lovers of life as little digital *Leelas*.

As art, photography is increasingly being made for the white walls of galleries and museums. In the 1920s Walter Benjamin points out: "the social significance of art as photography and photography as art is hardly accorded a glance."

What exactly does accepting and raising photography to be a fine art mean in India?

I was a part of the push to have it recognised as such in the mid 1990s but now rue the days when I helped destroy the very power photography has in our increasingly visual world. Roland Barthes was right, I realise

beste Weg, die inhärente Macht der Fotografie zu zerstören – „ihren Wahnsinn zu zähmen“ – besteht darin, sie zu einer Kunst zu machen. Besonders, wenn diese Kunst über keine versteckten Geschichten verfügt, keine politischen Vergangenheiten und Absichten, und keine kolonialen Konstruktionen. Über keine Erwartungen darüber hinaus, eine Ware zu sein.

Die politisch konstruierte und kontrollierte koloniale Dokumentation des 19. Jahrhunderts der weniger werten „anderen“ und ihrer Welt wird heutzutage nicht nur von Museen gesammelt. Sie wird zunehmend in Galerien als Kunst gezeigt. Und sie ziert Coffee-Table-Books in Hochglanzabzügen sowie Bücher, die ein sogar noch größeres Publikum im 21. Jahrhundert erreichen, ohne irgendeine der Fragen zu thematisieren, die Bilder mit solchen Geschichten und Vergangenheiten natürlich aufwerfen sollten. Fotografien des 19. Jahrhunderts werden in kommerziell wertvollen Sammlungen von Kunstliebhabern zusammengestellt, die scheinbar die politische Vergangenheit ihrer Sammlung nicht hinterfragen wollen oder nicht wagen, irgendein Urteil über sie abzugeben. Die modernen *Kazis* treffen marktorientierte Entscheidungen, welche die Kulturpolitik ihrer Sammlungen ignorieren.

Vergessen ist die Zeit, als Fotografie in Indien von den kolonialen „politischen und geheimen Abteilungen“ der kolonialisierenden East India Company kontrolliert wurde, als fotografische Ausrüstungen für Einheimische in Indien weder hier noch in Afrika erhältlich waren. Die Menschen, die hier lebten, waren auf den Bildern „minderwertig“ und konnten diese Darstellung nie mitbestimmen. Mit Sicherheit hatten sie nicht das Recht, sich selbst abzubilden. Und heute neigen auch wir dazu, die weitaus subtilere Kontrolle zu vergessen, die von modernen, internationalen Kulturinstitutionen ausgeübt wird, um ihre Fotografie zu fördern, und von den zeitgenössischen Kunstmärkten, die begonnen haben, den Raum des fotografischen Diskurses zu steuern – dieser Diskurs wird in den meisten Fällen auf die Ebene einer Diskussion über Ästhetik, und noch dazu über amerikanische Ästhetik, reduziert, die zurückkehrende Studenten einer amerikanischen Fotografie, welche die Greenberg'schen Ideen abgeflachter Kunstfelder spiegelt, auf den Mainstream-Markt brachten. Form ohne gefährliche Tiefe oder „andere“ Dimensionen, die es wagen könnten, Fragen über Inhalt und Kontext zu stellen.

Viel zu leicht vergessen ist die politische Vergangenheit solcher Diskurse. Sie gewährleisteten in einem Post-McCarthy-Amerika, dass jenen Fotografen keine sozialkritischen Räume für ihre Arbeiten blieben, die in die Fußstapfen von Jacob Riss oder Lewis Hine treten wollten – Fotografen, die mit ihrer Fotografie die Gesellschaft verändert hatten, um deren soziale Schwächen aufzudecken und sie in ihren Bildern darzustellen.

Vorstellungen einer fotografischen Ästhetik, gefördert von Museen wie New Yorks Moma, machten das Medium für eine globalisierende Gesellschaft sicher, indem sie seine Produkte auf sterile, weiße

now. The best way of destroying the inherent power of photography – "taming its madness" is to make it an art. Especially a fine art that has no hidden histories, no political pasts and purposes and no colonial constructs. No expectations beyond being a commodity.

Politically constructed and controlled 19th century colonial documentation of the lesser "others" and their world is now not just collected by museums. It is increasingly being shown in galleries as art. It is being reprinted in glossy coffee-table books, books that reach out to an even bigger 21st century audience without addressing any of the questions pictures produced by such histories and pasts should naturally raise. Nineteenth-century photographs are collected into commercially valuable collections by collectors who don't seem to care about questioning or even daring to pass judgment on the political pasts of their collections. Present-day *Kazis* make market-oriented judgments that ignore the cultural politics of their collections.

Forgotten is the time when photography in India was under colonial "political and secret departments" of the colonising East India Company, when photographic equipment was not sold to the natives here and in Africa. Natives who were represented as lesser human beings and never had a voice in that representation. They certainly had no right to represent themselves. And today we are also supposed to forget the much subtler control exercised by modern international cultural institutions promoting photography and by the contemporary art markets that have begun to control the space of photographic discourse – a discourse that is mostly reduced to the level of a debate on aesthetics, an American aesthetics at that. One that is being brought into the mainstream market by returning students of an American photography that echoes Greenbergian ideas of flattened art fields. Form with no dangerous depth or "other" dimensions that could dare to ask questions about content and context.

What is far too easily forgotten is the political past of such discourses. Discourses that, in a post-McCarthy America, ensured that no socially critical spaces were left for the photographers who wanted to follow in the footsteps of America's own Jacob Riss or Lewis Hine – photographers who had used photography to change society by uncovering its social ills and presenting them in photographs.

Ideas of photographic aesthetics promoted by museums such as New York's Moma made photography safe for

Wände hängte und den Blick der Fotografen nach innen lenkte – zur Fotografie als Objekt, das von sich selbst handelte oder bei dem es sich um die Nabelschau persönlicher Stile drehte. Soziale Dokumentarfotografie von Männern wie Lewis Hine wurde auf einen dokumentarischen Stil reduziert – welchen zweifelsohne indische zeitgenössische Fotografen kopierten, die in den Vereinigten Staaten studiert, aber offenbar die Politik der fotografischen Darstellung verpasst hatten. Diese Politik gab dem formalistischen Rahmen der Fotografie eine Struktur – dem Rahmen, der angeblich nur von sich selbst handelt, nur innerhalb seiner selbst existiert und nichts in der Außenwelt in Frage stellt. Es ist kaum überraschend, dass es keine Kritik an den größeren soziokulturellen Räumen und kulturellen Kontexten der Fotografie in Indien gibt. Zu viel ist aus den standardisierten fotografischen Geschichten gestrichen worden.

Vergessen wir Riss, Hine und sogar Paul Strand – den Fotografen, der die USA während McCarthys antikommunistischen Hexenjagden verlassen musste.

Die Fotografie, beeinflusst von amerikanischen Studien, verändere gar nichts und politischer Inhalt habe darin keinen Platz. Warum aber, frage ich mich, verabschiedete dann der amerikanische Kongress, unter einem brandneuen, schwarzen und liberalen Präsidenten, ein spezielles Gesetz, um Abu Ghraibs Bildern eine öffentliche Überprüfung zu ersparen? Warum gibt es noch immer keinen ungehinderten, uneingebetteten visuellen Zugang zu den Kriegsschauplätzen dieser Welt? Warum wird die Schießerei auf den Straßen von Großbritannien und den USA jetzt als gefährliche terroristische Aktivität betrachtet, zu deren Kontrolle besondere Gesetze verabschiedet werden? Kontrolle, die von Fotografen herausgefordert wird, aber noch immer bestehen bleibt.

Ironisch ist die Tatsache, dass gerade die Länder, die Fotografie blockieren und kontrollieren wollen, sie auch am meisten zur Überwachung ihrer Bürger und zur Beobachtung der übrigen Welt durch Technologien benutzen, die als beängstigende „Gorgonenblicke“ fungieren sollen: Kameralinsen, welche die Bösewichte der Welt durch multiple hochangetriebene Kameras an Aufklärungsdrohnen und geladen mit Gesichterkennungssoftware herauspicken werden.

„Vermenschlichte“ Bilder dämonisierter Bösewichte werden ebenfalls Tabu sein, so scheint es. Der jüngste Protest über die Bilder des Roten Kreuzes von Khalid Sheikh Mohammed, auf denen ihn sein fliegender Bart mehr wie Jesus Christus aussehen ließ, scheint dies zu beweisen. Ich frage mich allerdings, wie ein Terrorist wohl aussehen soll.

a globalising society by putting it on sanitising white walls and turning the gaze of photographers inward – to the photograph as an object that was about itself or about navel-gazing expressions of personal styles. Social documentary photography, descended from the likes of Lewis Hine, was reduced to a documentary style – a photographic style that is unquestioningly copied by contemporary Indian photographers who have studied photography in the US but seem to have missed the politics of its construction. A politics that framed the formalist photographic frame – the frame that is supposed to be about itself, existing just within the frame and questioning nothing outside it. The fact that there is no questioning the larger socio-political spaces and cultural contexts of photography in India is hardly surprising. Too much has been written out of the standard histories of photography.

Forget Riss, Hine and even Paul Strand – the photographer who was forced to leave the US by the McCarthy anti-communist witch hunts.

Photography, too many of Indians influenced by their American studies have been told, does not change anything and political content has no place in it. Why then, I wonder, did the American Congress, under a brand-new, black and liberal president, pass a special act to keep the Abu Ghraib pictures from public scrutiny? Why is there still no unhindered, unembedded visual access to the battlefields of our world? Why is shooting in the streets of the US and Britain now seen as a dangerous terrorist activity with special laws passed to control it? Control that is being challenged by photographers but still remains in place.

The irony is that the very countries that seek to block and control photography are the countries that use it most for surveillance of their citizens and for keeping tabs on the rest of the world through technologies that are promising to be scary "gorgon stares", unblinking camera lenses that will pick out the baddies of the world through multiple high-powered cameras fixed to drones and loaded with face-recognition software.

"Humanising" pictures of demonised baddies will be taboo too, it seems. The recent protest over the Red Cross pictures of Khalid Sheikh Mohammed, where his flowing beard makes him look more like what Jesus Christ must have actually looked like than a terrorist, seems to prove just that. I wonder, though, what a terrorist is supposed to look like.

Die Kamera ist eine gefährliche Waffe. Sie muss kontrolliert werden. Von wem, das ist jetzt entscheidend.

Kontrolle über visuelle Darstellungen hat viele Formen. Zahlreiche Ideen rund um die Fotografie und ihre akzeptablen, gewünschten Praktiken wurden so sehr verinnerlicht, dass wir aufgehört haben, sie als Kontrolle zu betrachten. Ein führender indischer Fotograf kann Indien als das „exotischste Land der Welt“ bezeichnen, ohne mit der Wimper zu zucken. Dass er sein eigenes Land „orientalisiert“, fällt ihm nicht auf und kümmert ihn nicht. Seine Arbeit verkauft sich gut. Sie kann von führenden KuratorInnen eines großen Fotografie-Festivals in Frankreich so beschrieben werden, dass sie „dem Westen geholfen hat, ein vielschichtiges Land zu verstehen“. Eine verständliche Projektion, weil allzu viele Produktionen hier nur auf den Westen abzielen. Sie sind für den Westen und für seine Märkte gemacht. Sie wird, viel zu oft, vom Westen finanziert und will die westlichen Visionen und Vorurteile anderer, die sie einst kontrollierten und immer noch kontrollieren wollen, befriedigen.

Die Touristen, die hierher kommen, schlagen die Coffee-Table-Bücher auf, die in immer größeren Formaten ein „monumentales Indien“ zeigen, das in immer riesigeren, strahlenderen und aufregenderen digitalen Ausführungen in den neuesten, mit Digitaltechnologien aufgenommenen Farben dargestellt wird. Alles wird glänzend präsentiert, indem man sich auf die königliche Vergangenheit und Gegenwart Indiens konzentriert und über einen großen Teil seiner modernen Realität hinweggeht, mit wachsenden Trennungen zwischen Neureichen und Armen. Raja Deen Dayals „Princely India“ aus dem 19. Jahrhundert (selbst ein Echo der sozialen Dokumentation Indiens) lebt weiter.

Die alten Festungen und Paläste sind plötzlich wieder wertvoll – als orientalische Destinationen und als verführerische orientalische Szenerie. Exotisch. Exklusiv teuer. Und sehr ausschließend.

Die Regierung Indiens verfolgt spezielle Diplomatie-Projekte, die mithilfe von Fotografie eine perfekte Vision von „Indien – A Timeless Celebration” präsentieren wollen. Diese Projektion dreht sich ausschließlich um ein Indien in ewiger Harmonie. Ein Indien ohne kritische religiöse Trennungen und kulturelle Zusammenstöße auf seiner zeitlosen und farbenprächtigen Reise in ein strahlendes Land. Ein unglaubliches Indien. Ein Indien, das kaum im traurigen Ödland des „rückständigen“ Bharat existiert.

Das Indien des 21. Jahrhunderts hat sich nicht darum gekümmert, seine eigene Fotografie oder Geschichte zu schreiben oder ein indisches Idiom in seinen fotografischen Praktiken zu erschaffen. Seine Praktiken zielten und zielen auf den Westen ab und haben die Berührungspunkte der Fotografie mit dem anderen Indien ignoriert – mit den tasveer khanas des Indien aus dem 19. Jahrhundert, zum Beispiel. Die Elite der „indischen“ Fotografen hat immer Preise und Ehrungen von den königlichen Gesellschaften und Clubs ihrer

The camera is a dangerous weapon. It has to be controlled. By whom is now what matters.

Control of visual representation has many forms. Many ideas around photography and its acceptable, desired practices have been internalised so much that one has stopped thinking about them as control. A leading Indian photographer can think of India as “the most exotic country in the world” without batting an eyelid. That he is “Orientalising” his own country just does not occur to him or, perhaps, bother him. His work sells. It can be described by leading curators of a major photography festival in France as work that has “helped the West understand a multilayered country”. An understandable projection, because too much work here is aimed at the West. It is made for the West and its markets. It is, all too often, funded by the West and works to satisfy the West’s visions and preconceptions of others they once controlled and still want to control.

The tourists who come here lap up the coffee-table books that show, in larger and larger sizes, a “monumental India” pictured bigger, brighter and in flashier digital constructs with colour that uses the newest digital technologies. Everything is glossily presented by focusing on India’s royal pasts and presents and by glossing over too much of the reality of contemporary India with its increasing divides between the new haves and have-nots. Raja Deen Dayal’s 19th century “Princely India”, (itself an echo of the colonial documentation of India) lives on.

The old forts and palaces are suddenly valuable again – as oriental destinations and as seductive oriental scenery. Exotic. Expensively exclusive. And very excluding.

The government of India has special public diplomacy projects that use photography to present a perfect vision of “India – A Timeless Celebration”. A projection that is all about an India in eternal harmony. An India that has no critical religious divides and cultural clashes in its timeless and colourful journey to be a shining India. An incredible India. An India that hardly exists out there in the sad badlands of a “backward” Bharat.

21st century India that has not bothered to write its own photography or history or to create an Indian idiom in its photographic practices. Practices that were and are aimed at the West and have ignored the meeting points of photography and the other India – between photography and the tasveer khanas of 19th century India for example. The elite “Indian” photographers have always aspired to awards and honours from their former ruler’s royal so-

ehemaligen Herrscher angestrebt. Oder sie hat Bilder für westliche Medien gemacht und verkauft ihre Arbeit jetzt an einen neuen, sehr westlichen Kunstmarkt. Ein Kunstmarkt, auf dem die einzig akzeptable Ästhetik westlich ist. Ausgeborgt und schlecht passend, aber modisch und sehr gefragt.

Das „traditionelle“ Bharat gab seine traditionellen Glaubenssysteme angesichts der kolonialen Angriffe nicht auf. Es konfrontierte sich erfolgreich mit der westlichen Modernität und schuf sogar seine eigenen Modernitäten. Die Einheimischen bewahrten viele Elemente der Postmoderne und kombinierten sie mit der globalisierten Moderne, der sie begegneten. So schufen sie die jugalbandis, die es noch immer gilt, wirklich zu hören und zu erforschen. Im 19. Jahrhundert tat eine elitäre Clubfotografie in Indien sie als „Bazaar-Fotografen“ ab. Ihre Kollegen aus dem 20. Jahrhundert betrachteten sie als *„shaadi walas“*. Der Künstler aus dem 21. Jahrhundert sieht sie als Quelle, von der er stehlen kann. Dass die von ihnen produzierte Arbeit ein ehrlicheres Dokument war, verankert in ihren eigenen Traditionen ohne verlegene Vorurteile, entging dem Verständnis der elitären Klasse der „indischen“ Fotografen.

Die fotografischen Praktiken dieses „anderen“ Indien, zum Beispiel, forderten den realistischen Diskurs eines visuellen Mediums heraus, das im Westen erfunden und in den westlichen Realitätsvorstellungen fest verankert war. Diese Ideen stießen mit den kulturellen Glaubensvorstellungen zusammen, welche die Welt als eine Illusion betrachteten. *Maya!* Das Fotografie-Atelier des „anderen“ Indien wurde ein Raum für kleine Leelas, welche sich die Klienten dieses Fotografen vorstellen und in die sie sich hineindenken konnten. Sie präsentierten sie selbst, wie sie gesehen werden wollten. Und nicht wie dokumentiert wurde, durch den westlich-kolonialen Blick.

Postmoderne Themen von Identität und Darstellung wurden von diesen Fotografen ohne großen Tusch thematisiert, als Selbstverständlichkeit, und ohne die Begriffe zu verwenden, mit denen die akademische Welt viel später erst hantierte.

Von dieser sehr verwurzelten „indischen“ Praxis zu stehlen, ist der Weg nach vorne für die Künstler von heute, wenn sie als Mitläufer auf das Boot der Fotografie aufspringen und das post-koloniale Spiel für internationale Ausstellungen spielen. Die Präsentation der Arbeit selbst, von der sie sich ausgeborgt haben, in den Kunsträumen der Welt wird noch immer nicht in Angriff genommen, so scheint es. Dass diese kleinen Atelier-Fotografen der ästhetischen Orientierung und kulturellen Hegemonien modernistischer Praktiken begegneten, indem sie diese für eine weiter gefasste, soziale Anwendung von Fotografie öffneten, ist nicht anerkannt. Klassen und Kastenhierarchien sind noch immer *zindabad*, lang lebe die Hierarchie!

Die Tatsache, dass diese Fotografen, Kinder weniger anerkannter „Kunstgötter“ aus Ateliers in ganz Indien, die Digital-Fotografie so natürlich übernommen haben, als wären sie mit ihr geboren, ist keine wirkliche Überraschung. Die neue Digitalfotografie passt perfekt

cieties and clubs. Or they made pictures for a western media and now sell their work to a new, very Western, art market. An art market where the only acceptable aesthetic is a Western one. Borrowed and ill fitting, but fashionable and in high demand.

The “traditional” Bharat on the other hand had not abandoned its belief systems in the face of any colonial onslaught. It had managed to meet Western modernity head on and had even succeeded in creating its own modernities. Many post-modernisms, which kept the local and married it with the globalising modernity they faced. Theirs were jugalbandis that have yet to be properly heard and explored. In the 19th century, an elite, clubby, Indian photography had dismissed them as “bazaar photographers”. Their 20th century counterparts saw them as *“shaadi walas”*. The 21st century artist sees them as a source to steal from. That the work they produced was a more honest document anchored in their own traditions with no self-conscious, pretensions escaped the understanding of the elite class of “Indian” photographers.

The photographic practices of this “other” India, for example, challenged the realist discourse of a visual medium invented in the West and firmly anchored in the west’s ideas of Reality. Ideas that had clashed with cultural beliefs which saw the World as an illusion. *Maya!* The Photographic studio of the “other” Indias became a space for little Leelas that the studio photographers’ clients could imagine and image themselves in. Presenting themselves as they wanted to be seen. And not in the way they were documented by a colonising Western gaze.

Post-modern issues of identity and representation, it seems, were addressed without any fanfare, as a matter of course and without ever hearing of, or using, the terms academia came up with much later.

Borrowing from this very rooted “Indian” practice is the way forward for the artists of today as they jump on to the photography bandwagon and play the post-colonial game for international shows. Exhibiting the actual work they borrow from, in those world’s art spaces is still not the done thing it seems. That these small studio photographers countered the aesthetic orientation and cultural hegemonies of modernist practices by opening them up to larger social uses of photography is not acknowledged. Class and caste hierarchies are still *zindabad*!

The fact that these photographers, children of lesser art gods from studios from all over India, have taken to digital photography as naturally as if they were born to it is

in ihre Glaubenssysteme. Sie haben den realistischen Diskurs der Fotografie nie akzeptiert. Und sie haben auch nie in irgendwelchen traditionellen Praktiken festgesteckt. Sie haben sich immer verändert und sich mit den Zeiten bewegt. So stellten sie im 19. Jahrhundert ihre eigenen Kameras her und passten ihre visuellen Sprachen an das neue Medium an. Der Gegensatz Tradition und Moderne war ein kolonialer Trick und eine Farce, was sie anbelangte.

Wir müssen unsere eigene Fotografie-Geschichte schreiben, wenn wir jemals unsere Wege des Sehens wiedergewinnen wollen. Unsere eigene Art, uns selbst darzustellen. Wir müssen das Recht beanspruchen, unsere eigenen Geschichten wieder auf unsere vielschichtige, komplexe und farbenprächtige Weise zu erzählen. Wenn wir das nicht tun, wird jemand anderer uns aus der Komplexität unserer kulturellen Existenz herausschreiben und in die vereinfachte, aber abtötende Wortwelt eines homogenisierten und globalisierten Kunstmarktes integrieren.

Unsere Geschichte der Fotografie muss eine Wiedergewinnung und eine Erkundungsreise sein – keine weitere modernistische Geschichte großer Fotografen und großer Fotografien, die in einer einfachen Abfolge von Künstlern und ihren Stilen fließt. Von verkäuflichen Stilen produziert von zu Künstlern gewandelten Fotografen, kann sich der wachsende Kunstmarkt nähren und mit ihnen mitlaufen, sogar wenn er glücklich an der unkundigen Haltung und dem Schweigen der Kulturkritik abkassiert, die das Medium heute umgeben.

Fotografie hat weitaus mehr zu bieten als nur einen Markt.

Das hoffe ich!

Copyright: Satish Sharma 2010

not a real surprise. The new digital photography fits into their belief systems perfectly. They never accepted the realist discourse of photography. They were never stuck in any old traditional practices either. They always changed and moved with the times. They made their own cameras in the 19th century and adapted their visual languages to the new medium. Tradition vs. modernity was a colonial ploy and a farce as far as they were concerned.

We have to write our own history of photography if we are to ever recover our own ways of seeing. Our own ways of representing ourselves. We have to claim the right to tell our own stories in our own multi-layered, complex and colourful ways. If we don't, someone else will write us out of the complexity of our cultural existence and into the simple but deadening word world of a homogenised and globalised art market.

Our history of photography has to be a recovery and an exploration that is not another modernist history of great photographers and great photographs flowing in a simple sequence of artists and their styles. Saleable styles of photographers turned into artists is something that the growing art market can feed off and run with, even as it happily cashes in on the illiteracy and the critical cultural silences that surround the medium today.

There is much more to photography than just the market.

I hope!

Copyright: Satish Sharma 2010

INDIA AWAKENS

Under the Banyan Tree

Hemi Bawa

Formen bis zur Perfektion

Sculpted to perfection

In einem Zusammenspiel von Material, Farbe und Form untersucht Hemi Bawa die Balance zwischen Harmonie und Spannung. Im Lauf der Jahre hat Hemi Bawa figurativ, konzeptionell, geometrisch bis architektonisch gearbeitet.

Hemi Bawas Werke sind von einer mysteriösen Intensität gekennzeichnet, gleichzeitig hält sich jedes Stück abseits vom realen Chaos in der Umgebung. Ein Kritiker beschrieb ihren Stil zu Recht folgendermaßen: „Reinheit … ohne Verfälschung … spirituelle Qualität." Angeblich lasse die Künstlerin einen kleinen Teil ihrer Seele in jeder Schöpfung.

Hemi Bawa ist eine anerkannte Bildhauerin, die ihre Gedanken und ihr Medium so gut beherrscht, dass sie bei ihren Gestaltungen unterschiedliche Materialien verwenden kann. Neben Gussglas arbeitet und kombiniert sie Glas mit Aluminium, Kupfer, Stein und Stahl bei ihrer Suche, die perfekte Antwort auf das Echo ihrer Seele zu finden. Während Hemis Skulpturen mit diesen verschiedenen Werkstoffen interagieren, um die Klangfarbe jenes Gedankens zu treffen, der die Kreation inspirierte, schuf sie sich mit dem Medium des Glases eine Nische. Das Glas fordert sie heraus, seine inhärenten Qualitäten faszinieren sie.

Sie verwendet Glas, um eine transparent opake Wirkung zu erzielen. Sie möchte für ihre Kunst essenzielle Farbtöne in unorthodoxen Formen, Techniken und handwerklichen Fertigkeiten produzieren. Sie verwendet Fotoübertragungen auf Glas, die Einbettung von Kupfer vor dem Ins-Feuer-Geben bis zu Ausschnitten metallener Figuren in Glas, um die von ihr gewünschte Emotion zu vermitteln. Die Formen sind eine Erweiterung ihrer strukturierten Persönlichkeit und konzentrieren sich auf die Linie, auf Form und Raum. Ob durch die Skulptur oder auf der Leinwand, Hemi sagt durch weniger mehr.

Hemis Skulpturen gehören zu ihrem Bewusstsein. Sie sind alle wesentlich miteinander verknüpft, wie die Künstlerin sagt: „Ein Stück entwickelt sich in das Nächste, jedes hat eine Beziehung zum Vorhergehenden."

Ihre Skulpturen setzen dort an, wo ihre Malereien aufhören. Hemis Interesse an gebrannten, selbst gegossenen Glasskulpturen hat eine lange Entwicklung durchlaufen. Sie ist Vorreiterin in Indien und hat noch unentdeckte Wege im Bereich der Glasskulptur erkundet. So erreichte sie eine bemerkenswerte Textur und Tiefe, die in Indien bis heute unerreicht bleiben.

Through interplay of material, colour and shape, Hemi Bawa's creations are a study in balancing harmony and tension. Over the years Hemi's work has been figurative, conceptual, geometric and architectural.

There is an intensity about Hemi's work that is mysterious, and yet each creation stands apart from the reality of the chaos around it. It has, as one critic rightly said, "Purity … lack of adulteration … spiritual quality." They say the artist leaves a little of her soul in every creation.

Hemi Bawa is an acknowledged sculptor who understands her thoughts and her medium so well that she sculpts with different materials. Apart from cast glass, she combines glass with aluminium, copper, stone and steel in her quest to find the perfect reply to the echo in her soul. While Hemi's sculptures have involved different materials to match the timbre of the thought that inspires the creation, she has carved a niche for herself in glass. Glass is challenging, its inherent contradictions intrigue her.

She uses glass to give a transparent, opaque effect. Creating wonderful hues in unorthodox forms, techniques and crafts is vital to her art. From photo transfers on glass, embedding of copper before firing, cut-outs of metal figures in glass, she has mastered them all to convey just the emotion that she wishes to. The uncluttered forms are an extension of her structured personality and concentrate on line, form and space. Whether in sculpture or on canvas, Hemi says more through less.

Hemi's sculptures are a part of her consciousness. They are all intrinsically linked, the creative outpourings of a thinking artist, and as Hemi says, "One piece evolves into another, each having some relation to the earlier one."

Her sculptures take over from where her paintings end. Hemi's interest in kiln-fired cast-glass sculptures has gone through an entire evolution in this. She is a pioneer in India and has worked alone and long over the years to chart untrodden paths in glass sculpture. She has achieved remarkable texture and depth that remains unsurpassed in India.

While mastery over her craft has been her challenge, the inspiration has met with the challenge of finding the relation between space and form.

Hemi Bawa is an evolved artist of fine sensibility, her work span over four decades showing complete dedication to her art. She is an acknowledged sculptor who understands her medium well. Her works have a uniquely modern relevance even as they remain works of unflinching artistry.

Hemi Bawa
1948 geboren / born
Lebt und arbeitet in / lives and works in New Delhi, IND

Habitation, 2008

Sunaina Bhalla

Sunaina Bhalla hat in sehr gegensätzlichen Kontexten gelebt, studiert und gearbeitet. In New Delhi aufgewachsen, hat sie erweiterte Studien, Analyse und Experimente mit *Nihonga* in Tokio und jetzt in Singapur betrieben.

In ihren Arbeiten untersucht sie die Koexistenz von Widersprüchen, die Indien charakterisieren. Sie reflektiert die Nebeneinanderstellung von Schönheit, Religion, Geschäften, Diversität, Wachstum, Reform – alles, was Indien definiert. Keiner dieser Aspekte allein kann das Land nur ansatzweise beschreiben – vielfältig homogen, schön mit einer hässlichen Seite, disharmonisch weltlich, uneffizient effizient.

Indien: Eine Verschmelzung einer großen Zahl verschiedener Religionen, Kulturen, Sprachen und Glaubensrichtungen. Ungleich und doch homogen. Homogen und gleichzeitig immens differenziert. Das Gestern hat sich so von dem Heute unterschieden. Reich an Material, aber mit wenig Wachstum. Militärisch stark, aber politisch schwach. Stark spirituell, aber trotzdem unharmonisch. Das Geburtsland von Hinduismus und Buddhismus hat viele Kriege über seine Dominanz gefochten. Trotzdem hat Indien bis heute gebraucht, um seine Reichtümer zu nutzen – Menschen, Potenziale, Reichtum an natürlichen Ressourcen, wirtschaftliche Macht. Schließlich lädt es die Welt ein, nur einen verstohlenen Blick in die Zukunft zu werfen – Indien. Wach auf. Einzigartig.

Sunaina Bhalla has lived, studied and worked in contrasting environments: brought up in New Delhi, extended study, analysis and experimentation with *Nihonga* in Tokyo, and now in Singapore.

In these works the artist explores the co-existence of contradictions that characterise India. She reflects upon the juxtaposition of beauty, religion, business, diversity, growth, reform – all that attempts to define India. None of which in isolation can even begin to do so – diversely homogeneous, beautiful with an ugly side, disharmoniously secular, inefficiently efficient.

India: An amalgamation of a large number of diverse religions, cultures, languages and beliefs. Disparate, yet homogeneous. Homogeneous, yet vastly differentiated. Yesterday was so different from today. Materially rich, yet growth poor. Militarily strong, yet politically weak. Spiritually strong, yet disharmonious. This land of the birthplace of Hinduism and Buddhism has seen many wars fought over domination for this rich country. Yet it has taken India this long to exploit its own riches – people, potential, natural wealth, economic might. Finally inviting the world to take but a peek into the future – India. Awake. Unique.

Sunaina Bhalla

1971 geboren / born in Mumbai, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Singapore, SGP

Ausbildung / Education
textile designer by profession
1996-2003 Study of Japanese art forms in Tokyo, J

Untitled, 2009
Untitled, 2009

Gautam Bhatia

The Leap, 2008

„The Leap“ entstand für eine Skulptur in einem Hotelprojekt. Eine lebensgroße Frau wird hier präsentiert, wie sie aus einem zehngeschössigen Gebäude in den Swimmingpool des Hotels fällt. Mit dem Messing / Bronzeguss hielt ich dieses Fallen fest.

Somersault, 2008

Das Bronzemodell ist eine Bewegungsstudie mit derselben Figur, die immer wieder in multiplen statischen Posen gezeigt wird, um einen Purzelbaum darzustellen.

Multiplex, 2008

Das Kunstwerk ist ein Gemälde von Miniaturmalern aus Rajasthan, das in die Schnittansicht eines Kinotheaters eingesetzt wurde. Die Arbeit verweist auf die gesamte Bewegung vom Eingangsfoyer, an Lobbys und Stufen, Verkaufsständen, Toiletten usw. vorbei in den Kinosaal darüber und schließlich hinaus auf die Straße. Das Kunstwerk gehört zu den 44 Teilen eines Kunstprojekts mit dem Titel „Desh Ki Awaaz“, einer Zusammenarbeit von traditionellen Malern, Architekten und Graphik-Künstlern.

The Leap, 2008

“The Leap” was initiated for a sculpture for a hotel project in which a full-scale woman is seen falling from a ten floor building into the hotel swimming pool. The brass/bronze casting was done as a rendering of the fall.

Somersault, 2008

The bronze model as a study of movement uses the same figure repeated in multiple static poses for the completion of a somersault.

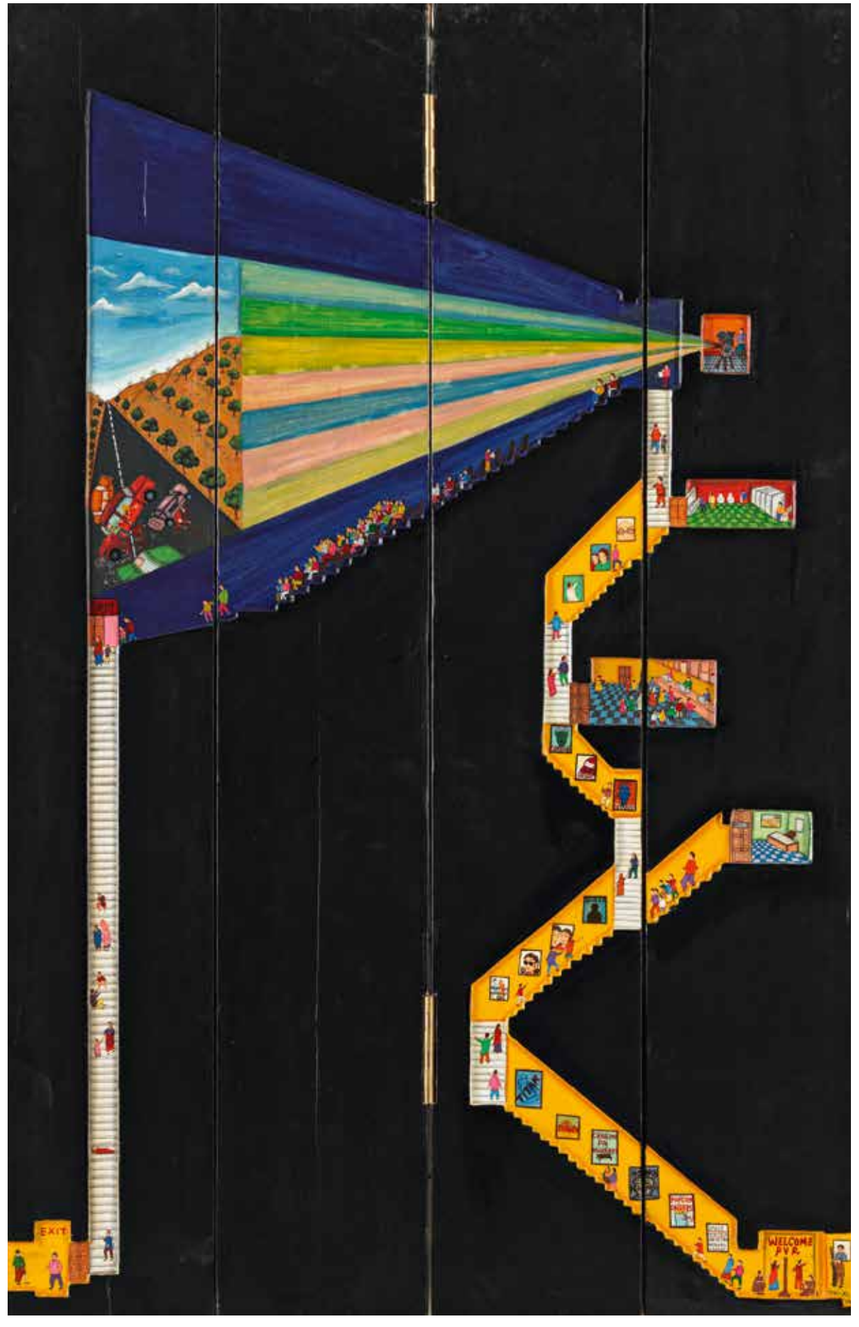
Multiplex, 2008

The artwork is a painting by miniaturists from Rajasthan set within the sectional view of a cinema theatre. The piece indicates the complete movement from entrance foyer, past lobbies, stairs, concession stands, toilets etc. to the movie hall above, and finally out to the street. The artwork is one of 44 pieces done for an art project called Desh Ki Awaaz, collaboration between traditional painters, architects and graphic artists.

Gautam Bhatia

1952 geboren / born in Mumbai, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
graduated in Fine Arts
Masters degree in Architecture, University of Pennsylvania, USA



Somersault, 2008
59| The Leap, 2008
61| Multiplex Cinema, 2009

Zuleikha Chaudhari

On Seeing

Meine bisherige Arbeit hat eine Reihe von Fragen aufgeworfen, die mit der Unterbrechung einer narrativen Struktur, der Fragmentierung der mimetischen Beziehung zwischen Text und Bewegung, dem Verhältnis zwischen Körper und Raum, der Textur des performativen Raums selbst sowie der Qualität des performativen Körpers und der Natur des Betrachtungserlebnisses zu tun haben.

Im Prozess der Fragmentierung der *linearen* narrativen Struktur der Performance konzentriere ich mich darauf, eine experimentelle Beziehung zum Text zu schaffen. Für mich funktioniert die Performance – insbesondere die Bewegung – weniger als mimetische Form, um Inhalte zu illustrieren, sondern sie arbeitet an einer Erweiterung des Zeitbegriffes, sodass sich im Narrativen ein Augenblick für die Möglichkeit multipler Bedeutungen und Resonanzen eröffnet. Als Ergebnis versucht die visuelle, auf der Bühne aufgeführte Geschichte nicht mehr, narrativen Inhalt zu illustrieren, obwohl sie auf Text basiert und von ihm stammt. Die Performance bietet den Zusehern vielmehr eine Reihe visueller Erfahrungen an, die sich nur indirekt und elliptisch auf den Textinhalt beziehen, sodass Text und Bewegung gleichzeitig existieren können, ohne notwendigerweise aufeinanderzutreffen.

Indem ich sowohl durch die Lichtinstallation wie durch die Physikalität des Darstellers die Landschaft der Erinnerung abstecke, versuche ich, Text in eine Serie visueller Register zu transformieren (Bilder / Gesten / Bewegungssequenzen).

Die dreidimensionale Lichtinstallation im Raum will den Text räumlich und experimentell interpretieren und auf ihn reagieren. Sie reartikuliert den Raum in einer Weise, dass Bedeutung und Wahrnehmung der Installation / des Raumes ständig wechseln, während der / die Einzelne durch ihn hindurch reist und ihn mit und in Beziehung zur Präsenz des Darstellers erlebt.

Die Präsenz des Darstellers integriert und erweitert die räumliche, visuelle Sprache. Durch Dehnen des Platzes zwischen Text und Bewegung nimmt der Körper eigenes Leben an; er wird zu einem skulpturalen Objekt, das mit dem durch verschiedene Elemente dynamisierten Raum interagiert. Zu diesen Elementen gehört auch die Lichtinstallation.

My work so far has developed a series of questions to do with the interruption of narrative structure, the fragmentation of the mimetic relationship between text and movement, the relationship between the body and space, the texture of the performative space itself, the quality of the performative body and the nature of the viewing experience.

In the process of fragmenting the *linear* narrative structure of performance, I focus on creating an experiential relationship to the text. For me, performance – and specifically movement – function less as a mimetic form to illustrate textual content, working instead to expand time so that a moment in a narrative is opened up to the possibility of multiple meanings and resonances. As a result, the visual story performed on stage, while based on and derived from the text, does not attempt to illustrate narrative content. Rather, it offers the viewer a series of visual experiences, which may relate only obliquely and elliptically to the textual content, allowing the text and movement to coexist without necessarily always coinciding.

Mapping the landscape of memory, through the light installation as well as the physicality of the performer, my attempt is to transform text into a series of visual registers (images/gestures/sequences of movement) through the physicality of the performer.

The three-dimensional light installation within the space seeks to interpret and respond to the text spatially and experientially. It rearticulates the performance space such that the meaning and perception of the installation / space constantly change as one travels through and experiences it with and in relation to the presence of the performer.

The performer's presence integrates with and extends the visual language of the space. As the space between text and movement is stretched, the performer's body assumes a life of its own; it becomes a sculptural object interacting with a space rendered dynamic by various elements, one of which is the light installation.

Zuleikha Chaudhari

1973 geboren / born in Mumbai, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi and Mumbai, IND

Ausbildung / Education
1995 Graduation, Bennington College (Theatre Directing and Lighting Design), Vermont, USA
1993 Motley Theatre Design School, London, GB
1991–1992 Miranda House, Delhi University, Delhi, IND
1991 Graduation, Sardar Patel Vidhyalaya, New Delhi, IND

On Seeing, 2009

Tarun Chhabra

Weaver, 2006

Dieses Bild gehört zu meinem Projekt „My Country and its People“. Es konzentriert sich auf das Leben von Menschen in weit entlegenen Dörfern Indiens. Ich dokumentierte Methoden alter Menschen zu weben. Die meisten der alten hölzernen Webstühle in Indien wurden bereits durch mechanische ersetzt. Nach erschöpfender Suche fand ich diesen Webstuhl in einem kleinen Dorf in Uttar Pradesh.

Holi Celebrations At Mathura (Indien), 2007

Holi ist ein Festival der Farben und wird in ganz Indien mit sehr viel Freude gefeiert. Der Bildtitel „Holi Celebrations“ stammt von einem Tempel in Mathura, dem Geburtsort von Lord Krishna. Die Menschen versanken in Farben und Wasser und sangen und beteten zu Krishna in vollständiger Hingabe und Glauben. Es war schwierig, in der riesigen Flut von Farben und Wasser, die von den Holi feiernden Menschen ausging, zu fotografieren. Meine Augen waren voller Farben und ich konnte sie nicht öffnen. Als dies unerträglich wurde, machte ich mich auf die Suche nach Wasser, aber leider waren alle Hähne des Tempels trocken. Ein Auge leicht geöffnet, lief ich zu einem nahegelegenen Markt und bekam glücklicherweise eine Flasche mit Mineralwasser. Ich wusch meine Augen und eilte zum Tempel zurück, um mehr Bilder aufzunehmen. Ich glaube, Lord Krishna beobachtete dies alles und segnete mich mit diesem schönen Bild. Meine Augen waren durch die Farbstoffe böse in Mitleidenschaft gezogen, und ich wurde 15 Tage lang medizinisch behandelt. Aber ich fühlte mich glücklich und dankte Lord Shiva für seine Gnade.

Weaver, 2006

This image is part of my project title “My Country and its People”. This project is focused on the lives of people living in the remote rural villages of India. I was documenting methods used by old people for weaving. Most of the old wooden looms in India have already been replaced with mechanical ones. After an exhaustive search I found this wooden loom in a small village in Uttar Pradesh.

Holi Celebrations At Mathura (India), 2007

Holi is a festival of colours and is celebrated all over India with great joy. The image title “Holi Celebrations” was taken in a temple at Mathura, the birthplace of Lord Krishna. People soaked in colours and water were singing and praying to Krishna with complete devotion and faith. It was very difficult to shoot under the heavy deluge of colours and water thrown by people celebrating Holi. My eyes were completely filled with colours and I could not open them. When all this became intolerable, I rushed to search for water, but unfortunately all the taps of temple were completely dry. With one eye slightly opened, I rushed to a nearby market and luckily got a mineral-water bottle. I washed my eyes and rushed back to temple to take more pictures. I think Lord Krishna was watching this all and blessed me with this beautiful image. My eyes were badly infected with colour dyes and I went through 15 days of treatment. But I was feeling myself lucky and thanked the Lord for his grace.

Tarun Chhabra

1968 geboren / born in Rohtak, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

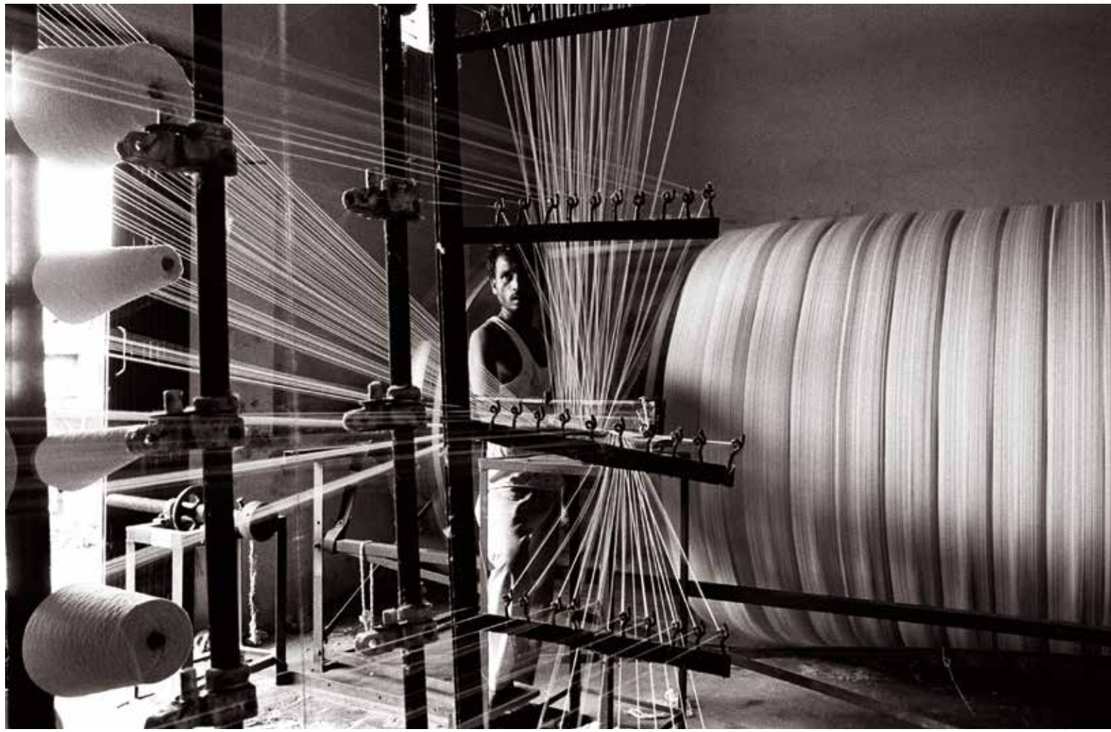
Ausbildung / Education
1998 Diploma in Photography, New Delhi, IND
M.B.A. in Human Recourse Management, New Delhi, IND
1993 Graduate in Engineering, New Delhi, IND

Child As Shiva, 2006

Das Bild gehört zu meinem Projekt „Nobody’s Children, Myth & Reality“ – eine Fotodokumentation der Leben von Straßenkindern. Das Kind wird als Lord Shiva unter der Leitung eines älteren Jungen geschmückt und bittet in diesem Aufzug die Passanten am Bahnhof New Delhis um Geld. Das Foto löst ein warmes Gefühl des Genährtwerdens und der Schönheit aus, wie auch eines unschuldigen und moralisierenden Göttlichen. Das Kind erbettelt um die 80 Rupien [1,31 Euro] an einem Tag wobei das gesamte Geld vom danebensitzenden älteren Jungen weggenommen wird. Zum Überleben wird es Nahrungsreste aus den Zügen und dem Müll bekommen.

Child As Shiva, 2006

This image is part of my project title “Nobody’s Children, Myth & Reality”, which is a photo documentation of lives of children living on the streets. The child is being decorated as Lord Shiva under the supervision of an older boy and the dressed up child will beg for money from passengers at New Delhi railway station. The photograph induces a warm feeling of nurture and beauty, as well as both an innocent and moralistic divine. The child would earn around eighty rupees after full day of begging and all the money earned will be taken away by the older boy sitting nearby. To survive, the child will get left-over food from the trains and from the garbage.



Holi Celebrations, 2007

65| Weaver, 2006 from the series “My Country and its People”

67| Child as Lord Shiva, 2006 from the series “Nobody’s Children, Myth & Reality”

Remen Chopra

Das Figurative wird bei dieser Arbeit zu einem kulturellen und sozialen Zeichen. Ich verwende das Bildhafte als rebellierende Idee hin zu einem Wiedererwachen von Balance und Harmonie, einer Art neuer Renaissance. Ich glaube, dass die Menschen in geschichtlich unsicheren Zeiten Objekte von ihren Kontexten abstrahieren wollten. Für mich bringt die Idee der Figuration den Zusammenhalt zu Harmonie und Ordnung zurück. Scheinbar gehen wir noch einmal zu den Ursprüngen zurück. Die Geschichte bittet uns erneut, die Welt zu überprüfen und durch die Schönheit der Kunst zu vereinen, um Hoffnung, Liebe und Harmonie in ein Universum zu bringen, welches diese verzweifelt braucht. Wenn die Zeit der Auferstehung näher rückt, muss sich auch die Kunst neu beleben und die Zukunft der Menschheit bestimmen.

Als Quelle dieser Arbeit habe ich ein Theaterstück verwendet. Die Bilder zeigen SchauspielerInnen. Ich inszenierte sie mit Kostümen und nahm Standaufnahmen in Schwarz-Weiß und Sepia-Farbtönen auf, in Anspielung auf alte Fotografien. Die Bilder weisen eine narrative Struktur auf und verweben Schichten des persönlichen und sozialen Gedächtnisses miteinander. Diese Schichten werden zu Filtern bei der Erfahrung von Besonderheiten der Erinnerung und der Identität.

Die Arbeit thematisiert auch die Verhüllung und Enthüllung des Weiblichen. Ich versuche, Weiblichkeit im Rahmen der religiösen, historischen und funktionellen Aspekte der Shakti zu preisen, die jahrhundertelang als heilige Mutter in zahllosen Qualitäten und Formen verehrt wurde und hier als Symbol für weibliche Kraft gesehen wird.

In this work, for me, the figurative becomes a cultural and social signifier. The use of figuration is a rebellious notion towards the revival of balance and harmony, a kind of new renaissance. I believe that in historical times of uncertainty people wanted to abstract objects from their context. For me, the idea of figuration brings back cohesiveness towards harmony and order. It seems like we are coming full circle. History is asking us yet again to re-examine and unite the world through the beauty of art, to bring hope and love and harmony in a world desperately in need of it. When the time of resurrection draws near, art itself has to resurrect and determine the future of mankind.

In terms of source material for this work, I worked with a theatrical drama. The images are of actors from theatre. I then staged them with costumes and took still shots of them in black-and-white and sepia tones, echoing old photography. They remain indebted to the narrative structure, weaving together layers of personal and social memory. One starts to understand how these layers become filters in experiencing specificities of memory and identity.

This work also talks of the veiling and unveiling of the feminine. I'm attempting to glorify femininity within the religious, historical and functional aspects of shakti, who has been worshipped for centuries as the sacred mother in countless aspects and forms and is seen here as a symbol of feminine empowerment.

Remen Chopra

1980 geboren / born in New Delhi, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
B.F.A. and M.F.A., College of Art, New Delhi, IND
2003 Diploma in photography, School of Phototechnic, New Delhi, IND

veiling / unveiling, 2009

Prajjwal Choudhury

Desire is destroyed with the destruction of desire.

Ich habe Alphabete willkürlich so platziert, dass sie eine fantastische, dreidimensionale Figur bilden, und sorgfältig so wiedergegeben, dass sie das A-Z der menschlichen Bedürfnisse abbilden. Grundsätzlich bin ich von der Ambivalenz des Begehrens fasziniert, welches übergeht in gleichzeitige Prozesse von Konstruktion und Zerstörung.

Die verschiedenen Werkzeuge und Waffen, die ich auf die Oberfläche der Skulptur gesteckt habe, sind eine Ansammlung destruktiver Elemente.

Ein visuelles Wortspiel soll daran erinnern, wie Begierden schließlich zur Zerstörung der Menschheit führen. Das menschliche Begehren ist eine Allegorie auf die dunkle Korruption der Seele. Die Geschichte der menschlichen Sehnsüchte hat die Jahrhunderte geprägt. Schließlich war es Verlangen allein, das zur Schöpfung Adam und Evas führte. Und es war nur die Begierde nach Wissen oder reiner Hedonismus, welche die Vertreibung aus Eden und letztendlich den Niedergang der Menschheit zur Folge hatten.

Meine Arbeiten zeigen die Hässlichkeit und die Dilemmas, die der Einzelne in der sich ständig verändernden und vergänglichen urbanen Umwelt erfährt.

Alphabets are placed haphazardly to sculpt a terrific three-dimensional figure and carefully rendered to represent the A to Z of human desires. I am basically fascinated by the ambiguity of desire, which gives way to the simultaneous construction and destruction.

The various tools and weapons stuck onto the surface of the sculpture are an assortment of the destructive elements.

There is a visual pun embedded here in the fact that the desired sculpture is meant to remind us how desires will lead to the eventual destruction of mankind. Human desire is a nagging allegory about the darkness of the corruption of the soul. The history of human desires has been making its way through centuries. After all, it was desire alone that led to the creation of Adam and Eve. It was desire only, desire for knowledge or pure hedonism, that led to the expulsion from Eden and the ultimate downfall of the human race.

My works depict the ugliness and the dilemmas one experiences in the ever-transforming and transitory urban environment.

Prajjwal Choudhury

1980 geboren / born in Durgapur, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Vadodara, IND

Ausbildung / Education
M.V.A, Faculty of Fine Arts, M.S. University, Baroda, IND
1999-2003 B.V.A, The Indian College of Arts and Craftsmanship, Rabindra Bharati University, Kolkata, IND

Desire is destroyed with the destruction of desire, 2010

Baptist Coelho

HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 – You Get Dressed, 2008)

Die Installation „HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 – You Get Dressed, 2008)“ besteht aus einem Zweikanalvideo, das neben eine Kunstlederschürze, eine eiserne Spule und eine offensichtlich endlose Rolle Baumwollstoff mit handgemaltem Text projiziert wird. Inspiration für die Installation ist das Buch „How To Be A Lady“ von der Amerikanerin Candace Simpson-Giles (© 2001). Die Kapitel dieses Buches enthalten einfache Richtlinien darüber, wie Frauen gewisse „gängige Höflichkeiten“ verwenden und sich in der Gesellschaft benehmen sollten. Im Wesentlichen geht es in der Installation darum, wie die Gesellschaft Frauen oberflächlich anhand ihrer Handlungen und ihres Auftretens beurteilt, ohne diese zu hinterfragen.

„HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 – You Get Dressed, 2008)“ führt die mythologische Hindu-Erzählung von Draupadi „Cheer-Haran“ auf, die zu den bedeutsamen Geschichten des Mahabharata-Epos gehört und als wichtiger, heiliger Text im Hinduismus gilt. Hier hat sich Draupadi, die sich zum Inbegriff weiblicher Macht entwickelt hat, an einer polyandrischen Heirat mit fünf Brüdern beteiligt, den sogenannten Pandavas. Sie wird am Hof des Königs beleidigt, als ihre Ehemänner ihr Leben bei einem wichtigen Würfelspiel aufs Spiel setzen. Der Gewinner entscheidet, dass sie „Cheer-Haran“ ausüben solle, wörtlich übersetzt, „das Ablegen der Kleider“. Draupadi ruft daraufhin Lord Krishna um Hilfe an und so verwandelt Seine Gnaden ihre Kleidung in einen endlosen Ries Stoff, was Draupadis Entkleidung verhindert.

Die Installation zieht Parallelen zwischen der uralten Geschichte und der Frau von heute, die in der patriarchalen Welt noch immer Scham erlebt. Channel 01 des Videos zeigt den grausamen Akt der Entkleidung, während Channel 02 eine Auswahl handgemalter Ausdrücke von Verhaltensregeln darstellt, wie sich Frauen anziehen und benehmen sollten. Die eiserne Spule und Schürze sind Symbole für die patriarchale Welt, welche diese Verhaltenskodizes scheinbar perpetuiert. Dieser soziale Dialog und der Stoff scheinen endlos zu sein und werden zu Metaphern für das ständige „Entkleiden“ der Frauen in der Gesellschaft.

The installation “HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 – You Get Dressed, 2008)”, consists of a twin channel video which is projected beside a regzine apron, an iron spool and a seemingly endless scroll of cotton fabric inscribed with hand-painted text. The installation was inspired by the book entitled “How To Be A Lady”, written by the American writer Candace Simpson-Giles (© 2001). This book is compiled of chapters with simple guidelines on how women should apply certain “common courtesies” and behaviours within society. In general, the book focuses on how society judges women superficially through action and appearance, which often goes unquestioned.

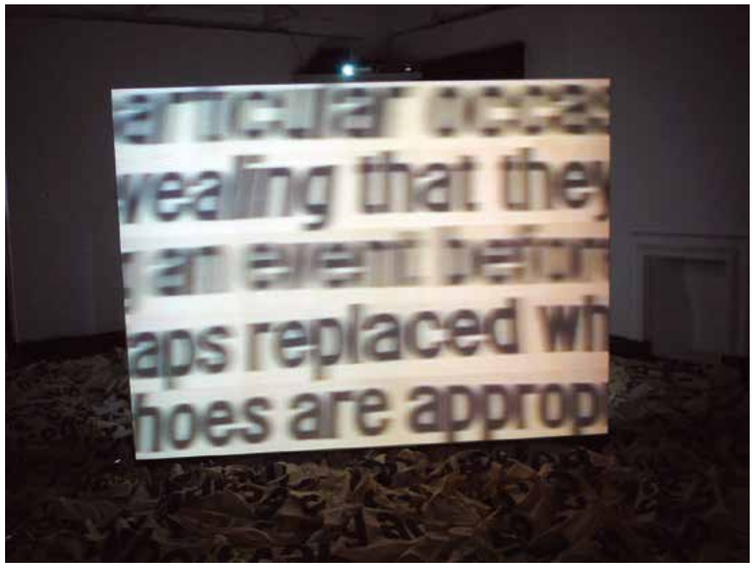
“HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 – You Get Dressed, 2008)”, acts out the mythological Hindu tale of Draupadi’s “Cheer-Haran”, which is one of the significant stories from the epic *Mahabharata* epic and is considered a very important sacred text in Hinduism. Here, Draupadi, who has become the epitome of feminine power, is involved in a *polyandrous marriage* with five brothers, who are called the Pandavas. She is insulted in the king’s court when her husband decided to gamble with her life in a crucial game of dice playing. “Cheer-Haran”, which literally means stripping of one’s clothes, was imposed on her by the successful winner. Draupadi pleads with Lord Krishna for help and in response His Grace turns her clothing into a never-ending ream of cloth which prevents Draupadi from being disrobed.

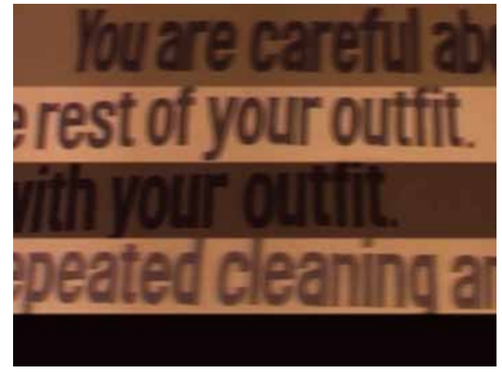
The installation draws parallels between this ancient story and the women of today, who may still experience shame in the patriarchal world. Channel 01 of the video demonstrates the gruesome act of stripping away, while Channel 02 reveals an array of hand-painted phrases depicting a code of behaviour regarding how women should dress and act. The iron spool and apron are symbols of the patriarchal world, which seems to perpetuate these codes of conduct for women. This social dialogue and fabric appear to be endless and become a metaphor for the constant “disrobing” of women in our society.

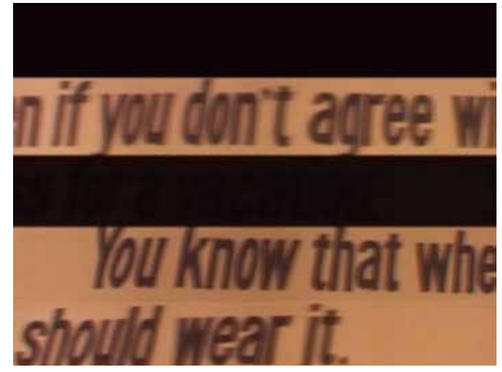
Baptist Coelho

1977 geboren / born in Mumbai, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Mumbai, IND

Ausbildung / Education
2006 Postgraduate - Master of Arts, Birmingham Institute of Art & Design, Birmingham, GB
2001 Certificate - Photography, L. S. Raheja School of Art, Mumbai, IND
1997 Diploma - Applied Arts, L. S. Raheja School of Art, Mumbai, IND







HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 - You Get Dressed, 2008); Installation Details

73| HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 - You Get Dressed, 2008), 2008

75| HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 - You Get Dressed, 2008); DVD Stills – Channel 1, Channel 2

Vibha Galhotra

Die Arbeit ist eine satirische Auseinandersetzung mit der Urbanisierung der Umwelt. Ich stelle mir vor, dass es notwendig ist, die militärische Camouflage neu zu erfinden, da sich diese nun in den Betondschungel und weniger in eine natürliche Umwelt einfügen muss.

In den letzten drei oder vier Jahren habe ich an der Serie „Metropia“ gearbeitet, in der ich mich mit den Themen einer schnell wachsenden, urbanen Umwelt befasse, die vorgibt, geplant zu sein, tatsächlich aber ungeplant ist. Mein Schwerpunkt liegt auf der Stadt, in der ich lebe – New Delhi. Sie ist in den letzten fünf Jahren immens gewachsen. Wenn jemand sie mit dem Zustand von vor fünf Jahren vergleicht, scheint wirklich eine urbane Collage angefertigt worden zu sein. Ich will mit der Vorstellung von Ereignissen um mich herum spielen, um die Menschen zum Denken anzuregen. So setze ich Material und Größe spielerisch ein und gestalte sie bewusst gigantisch, sodass von selbst Erschaffenes uns wie ein Schlag ins Gesicht trifft.

The works picks its thread from a satirical urge, following strands of thought about the urban takeover of the environment. I imagine the need to reinvent the idea of military camouflage, as it would need to blend into the concrete jungle rather than the natural one.

For the last three to four years I have been working on the series “Metropia”, where I deal with the issues of the fast-growing urban environment, which pretends to be planned but is actually unplanned. My focus is on the city I live in – Delhi – which has grown tremendously in the last five years. If one compares it with five years back it seems like somebody has done an urban collage on it. So my urge is to play with the idea of happenings around me in order to make people think, by playing with the material and the scale of the work to make it gigantic deliberately, so that what are we creating for ourselves hits you in your face.

Vibha Galhotra

1978 geboren / born in New Delhi, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
2001 M.F.A. (Graphics), Kala Bhavan, Visva Bharati University, Santiniketan, IND
1999 B.F.A. (Graphics), Govt. College of Arts, Chandigarh, IND

Neo – Camouflage, 2008

77| Neo – Camouflage, 2008, Detail

Abhishek Hazra

Eine Fehlfunktion, besonders eine technologische Fehlfunktion, stellt für mich einen interessanten Moment dar, denn sie ermöglicht einen Einblick in die Textur dynamischer Beziehungen – in das komplexe Netz technologischer Artefakte und sozialer Praktiken um sie herum – die für die Technologie unserer Zeit bezeichnend sind.

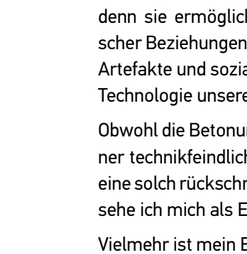
Obwohl die Betonung von Fehlfunktionen manchmal mit einer technikfeindlichen Position gleichgesetzt wird, teile ich eine solch rückschrittliche Einstellung nicht. Genauso wenig sehe ich mich als Evangelisten einer neuen Technologie.

Vielmehr ist mein Engagement für die Technologie eine kritische Auseinandersetzung. Bei dieser Arbeit habe ich die Trope der Fehlfunktion in multiple Kontexte übertragen – von Servern und Routern bis in die organisierte Praxis einer speziellen Disziplin. Die vergänglichen Wirbel der Auseinandersetzung und des Austausches, die entlang markanter und anerkannter Interaktionsbahnen verlaufen, haben mich schon immer fasziniert. Was aber passiert, wenn etwas oder jemand in den Untergrund geht? Wie werden dann neue Prozesse erdacht, wenn jemand aus dem Halbschatten fällt, außerhalb des sichtbaren Blicks?

Dysfunction, particularly technological dysfunction, is an interesting moment for me, as it offers us a glimpse into the underlying texture of dynamic relations – a complex web of technological artefacts and social practices surrounding them – that mark the presence of technology in our contemporary times.

Though a foregrounding of dysfunction is sometimes equated with a Luddite position, I share no such retrograde utopia. Neither do I see myself as an evangelist of new technology.

Therefore my engagement with technology is that of critical engagement. In this work the trope of dysfunction has been carried over into multiple contexts – from servers and routers to the organised practice of a particular discipline. The transient eddies of engagement and exchange that circulate along with more prominent and acknowledged conduits of interaction have always fascinated me. What happens when something or someone goes underground? How are new processes then imagined into existence when one falls outside the penumbra, outside the visible gaze?



Abhishek Hazra
1977 geboren / born in Kolkata, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Bangalore, IND

Ausbildung / Education
Diploma in Graphic Design, Srishti School of Art, Design and Technology, Bangalore, IND

The Deictic Garland, 2007

Manisha Jha

Die Malerei war für mich ein Prozess des Selbstlernens. Ich stamme aus einer sehr traditionell lebenden Familie in einem Dorf in Bihar, in dem rituelle Kunst – *Mithila painting* – bei Festivals, Heiraten usw. praktiziert wurde. Ich fing zu malen an, nachdem ich meine Mutter, Großmutter und andere Frauen in unserem Dorf in sehr zartem Alter beobachtet hatte. Ich bin ganz buchstäblich mit meinen Bildern aufgewachsen, die als Kritzeleien an der Wand, auf kleinen Papierstückchen und auf jedem Objekt begannen, das ich in die Finger bekam. Als Kind malte ich ursprünglich nur mythologische Figuren, aber meine Ausbildung als Architektin verlieh mir eine neue Dimension der Bewusstheit und half mir dabei, andere thematische Elemente wie Städte, Porträts verschiedener Menschen, die ich in der ganzen Welt traf, zu erkunden.

Ich glaube, ich bin im Herzen unbewusst eine Feministin. Mir war das nicht klar, bis viele Menschen in meinen Ausstellungen darauf hinwiesen, dass in den meisten meiner Bilder nur weibliche Personen zu sehen seien. Sogar thematisch habe ich in den letzten acht Jahren fast nur Gemälde produziert, die sich auf Frauen bezogen. In meiner „Benares-Serie“ (die ich in den letzten acht Jahren malte) habe ich Benares im Leben von Frauen gezeigt – die Witwen von Benares: arme, alleinstehende Frauen, die ihr ganzes Leben auf den *Ghats* (Stufen zum Fluss hinunter) von Benares verbringen; die Blumenverkäuferinnen, die Waschfrauen usw. Meine Serie über den „Feminine Tree“ stellt Frauen als Wurzel, als Stamm und als Äste dar. Ich habe alle berühmten Frauen der Welt und ihr Wachstum gemalt. Die Serie mit dem „Feminine Tree“ ist auch deswegen wichtig, weil sie die Entwicklung der typischen indischen Frau in der von Männern dominierten indischen Gesellschaft thematisiert. Auf diesem besonderen Bild präsentiere ich die Frauen als Wurzel, und die ganze Gesellschaft erwacht unter dem Schatten ihrer Äste. Ich konzentriere mich gern auf die positiven Aspekte des Lebens im Vergleich zu den negativen Seiten. Die Umwelt – auch die globale Erwärmung – liegt mir als Thema sehr am Herzen. Meine Serie „Kalpavriksha – the Tree of Life“ bildet alle Pflanzen, Tiere, Menschen, das Mond- und Sonnensystem als ein Wesen ab: Nur eine kleine Störung an einem beliebigen Punkt stört das ganze Universum.

Verwendete Techniken

Ich verwende die traditionelle Technik der Linienmalerei (die ich von meiner Mutter und meiner Großmutter erlernte). Jede Form wird in kleinere Elemente aufgeteilt, mit Linien unterschiedlicher Stärke und Intensität. Mein Wissen über architektonische Wiedergabe verbesserte meine Fähigkeiten. Manchmal brauche ich für ein einziges Bild ein Jahr, um die Linienarbeit fertigzustellen. Ich benutze meine Finger und Hände, um den Hintergrund mit verschiedenen Texturen zu füllen. Formen sind in meinen Bildern zweidimensional. Meine Arbeit mit der Linie führe ich mit der traditionellen „kalam“ aus, d.h. mit dem Federhalter.

Painting has been a self-learning process for me. My inspiration has been endless. Coming from a very traditional family in a village in Bihar, where ritual art – called Mithila painting – is practised during festivals, weddings etc., I started painting after watching my mother, grandmother and other womenfolk in our village at a very tender age. I have literally grown up with my paintings, which started as scribbling on wall, small pieces of paper and on any object I could lay my hands on. Initially, as child I used to paint only mythological figures, but my training as an architect gave a new dimension to my awareness, helping me to explore other subject elements such as cities, portraits of various people I have met across the globe.

I think, unknowingly, I'm a feminist at heart. I was not aware of this until many people in my exhibitions pointed out that most of my paintings had only female figures. Even in my subjects, for last eight years I have been painting only paintings related to women. In my "Benares series" (which I have been painting for last eight years) I have shown Benares through the life of women – the widows of Benares, poor single women who spend their whole life on the ghats [steps down to the river] of Benares, the flower sellers, washerwomen etc. My series on the "feminine tree" shows women as the root, the stem and the branches. I have painted all the famous women of the world, showing the growth of women. The feminine tree series is also important, as it shows growth of typical Indian women in the male-dominated Indian society. In this particular painting I have shown women as the root, and the whole society awakening under the shade of her branches. I like to show the positive aspects of life as compared to sad and negative side. Environment – global warming is another subject that is very close to my heart. My "kalpavriksha" – the tree of life series shows all the plants, animals, human beings, lunar and solar system as one being; a little disturbance at any point disturbs the whole universe.

Techniques used

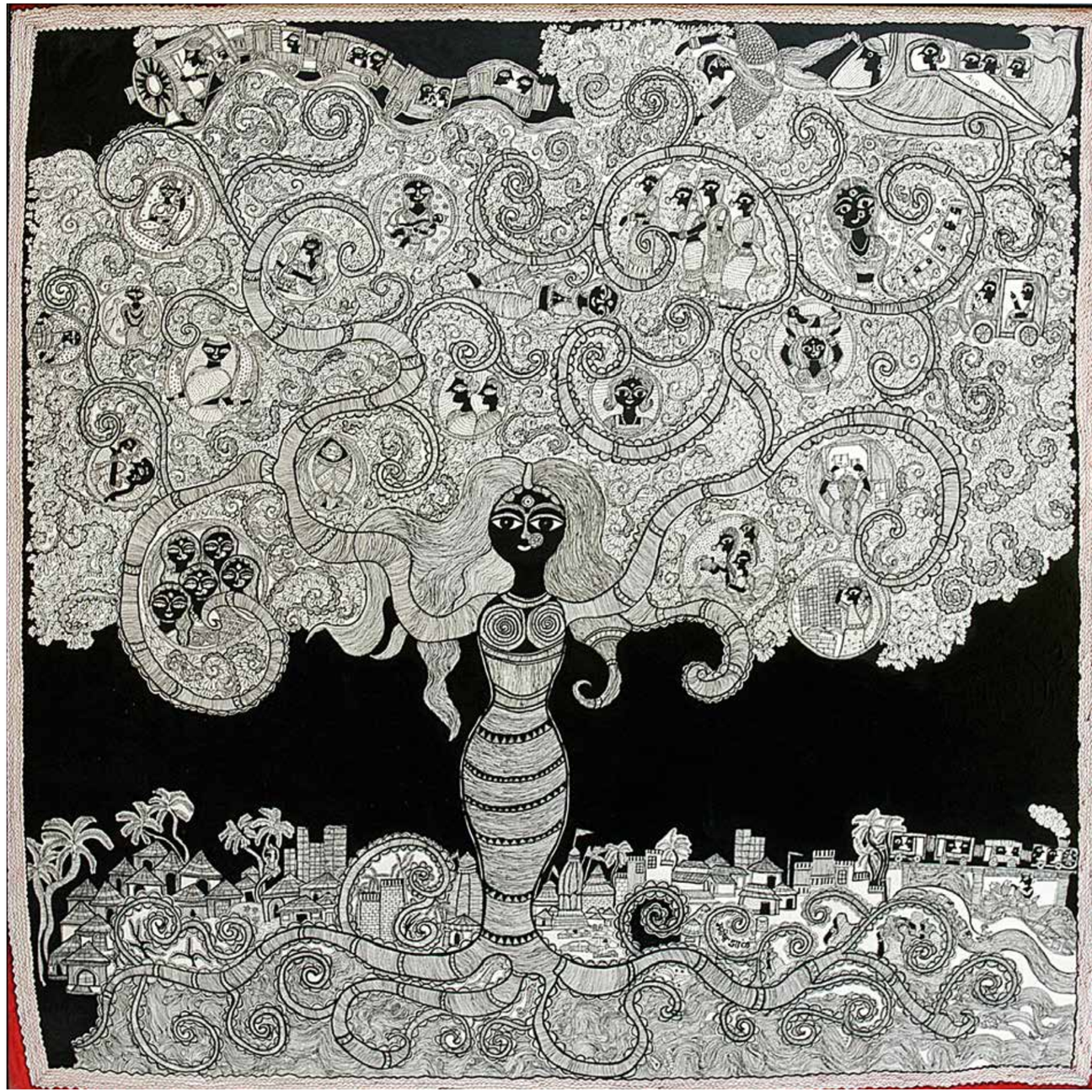
I use the traditional technique of line painting (which I learned traditionally from my mother and grandmother). Each form is broken down into smaller forms, with lines of different thickness and intensity. My knowledge of architectural rendering has enhanced my skills. For each painting I sometimes take a year to finish the line work. I use my fingers and hands to fill in the background and create different textures. Forms in my paintings are two-dimensional. I use the traditional "kalam", i.e. nib and holder, for my line work.

Manisha Jha

1970 geboren / born in Raghopur, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
Self taught artist
2001 M.A. Urban & Regional Planning, Gujarat, IND
1996 B.F.A. Architecture, Gujarat, IND
1990 Interior Design, New Delhi Polytechnic, New Delhi, IND

Widows of Benaras, 2008



85| Feminine Tree, 2009

Ayesha Kapur

Ich fotografiere Menschen der jungen indischen Gesellschaft, für die Bollywood einen wichtigen Teil ihres Daseins darstellt. Der Ausdruck „Bollywood“ ist der inoffizielle und weitverbreitete Ausdruck für die in Mumbai basierte Filmindustrie in Indien.

Bei ihrer Arbeit oder in ihrem persönlichen Raum interagieren diese Menschen auf die eine oder andere Weise mit der Filmindustrie. Meine Werke sind Porträts und zeigen einen Einblick in die Interaktionen und Verbindungen zwischen verschiedenen Persönlichkeiten, die trotz ihrer Unterschiede durch den Einfluss der „Bollywood-Kultur“ verbunden sind.

Das heutige Bollywood hat auf die junge Gesellschaft wachsenden Einfluss ausgeübt. Auch seine Auswirkung auf unsere ganze Gesellschaft hat mich beeindruckt. Seit mehr als 100 Jahren ist es der größte Filmproduzent Indiens und gehört zu den größten der Welt. Genauso wie Indien selbst vollzieht auch diese Industrie eine Wandlung. Dieser Übergang fasziniert mich. Das Projekt, an dem ich derzeit arbeite, ist fortlaufend.

I photograph people of the young Indian society where the presence of Bollywood is very much part of their existence. The term Bollywood is the unofficial expression widely used for the Mumbai-based Hindi-language film industry in India.

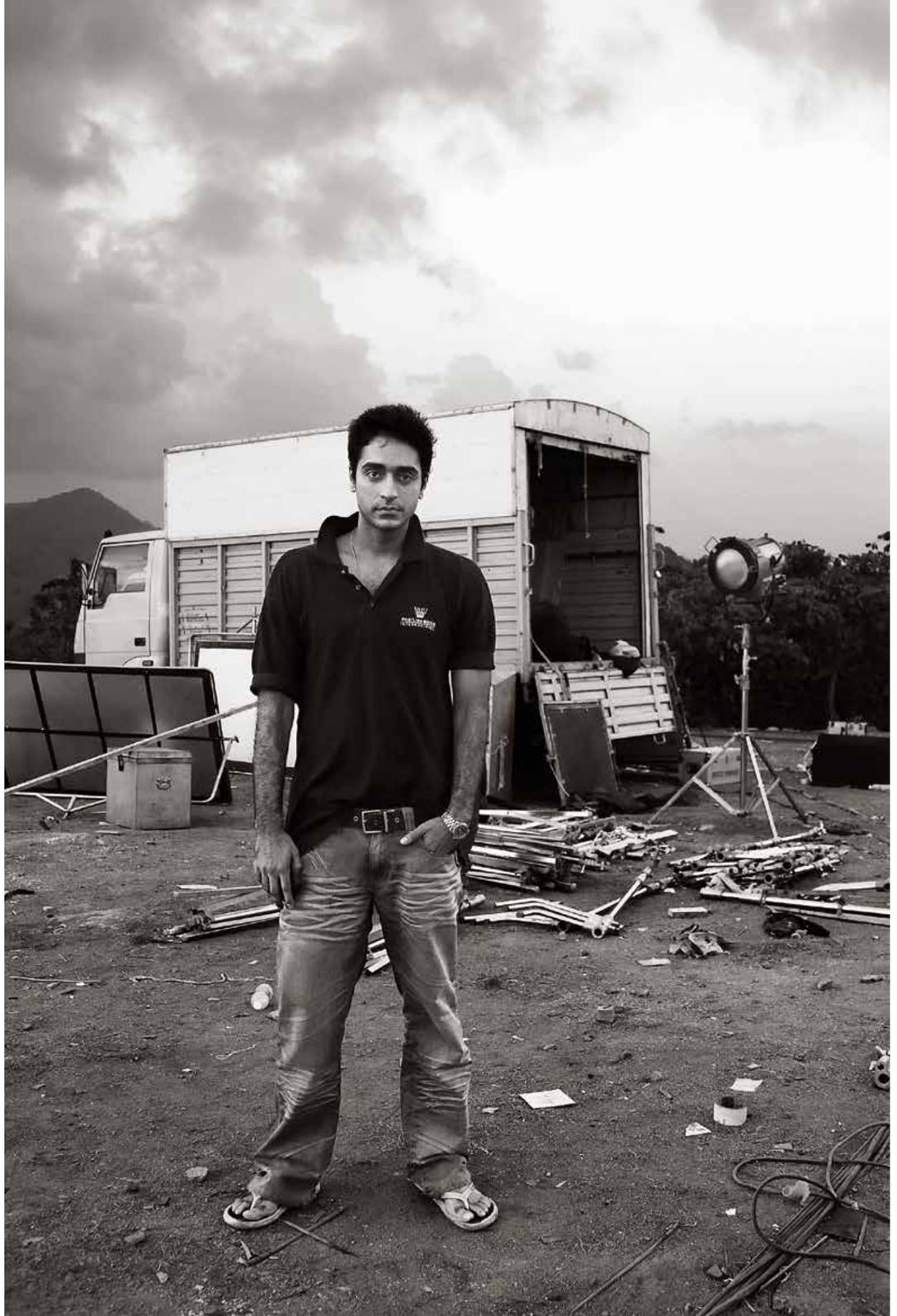
Be it at work or in their personal space, these people in some way or the other interact with the industry. The works are portraits that offer an insight into interactions and associations with different personalities who in spite of their differences are bound together on the common link of being influenced by the “culture of Bollywood”.

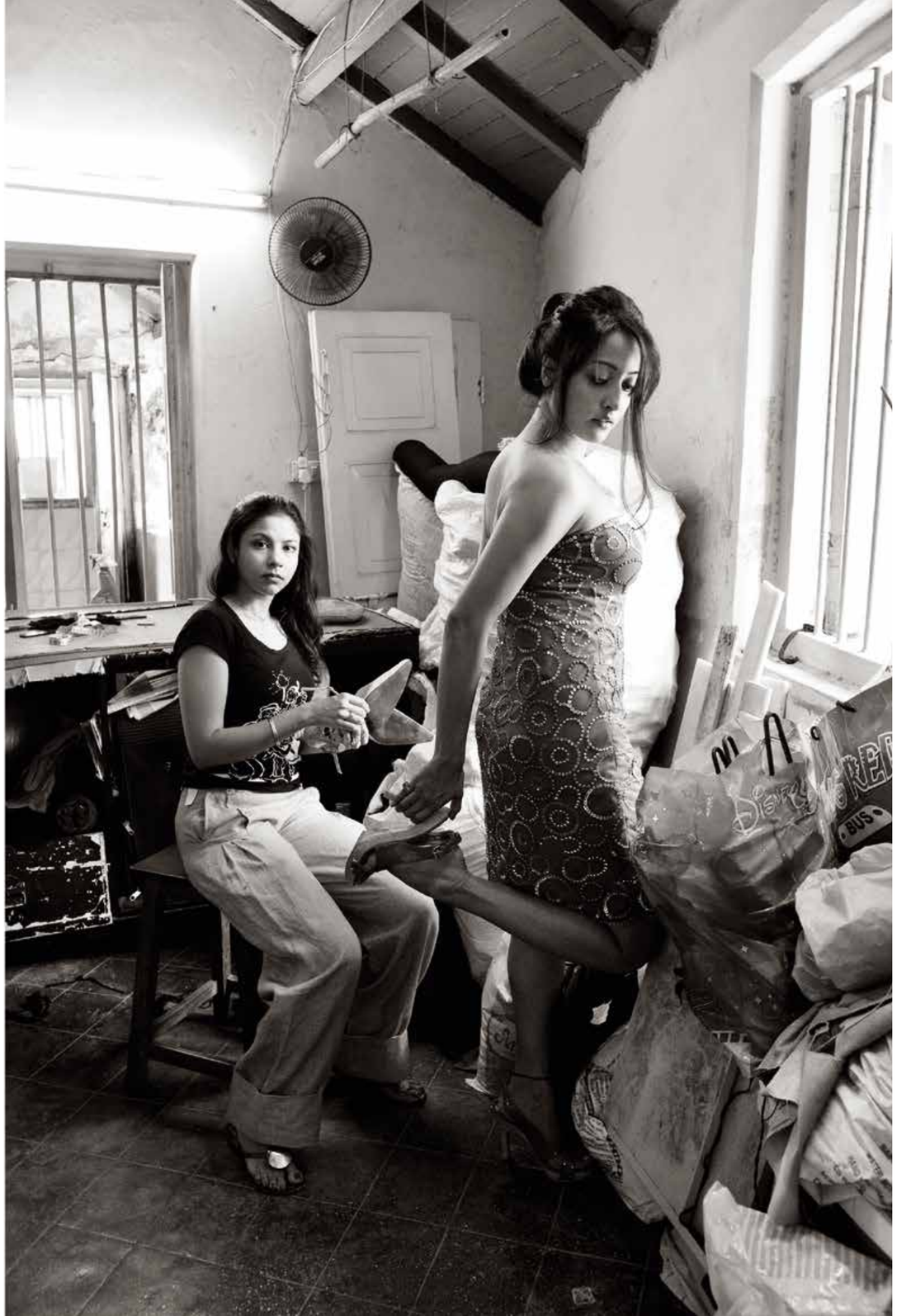
Bollywood today has had a growing influence on today’s young society. Moreover, I am intrigued at its influence on our society as a whole. At over a hundred years old, it is the largest film producer in India and one of the largest in the world. Just as India is going through a transition so is this industry. I draw my inspiration from this transition. This project that I am currently working on is an on-going one.

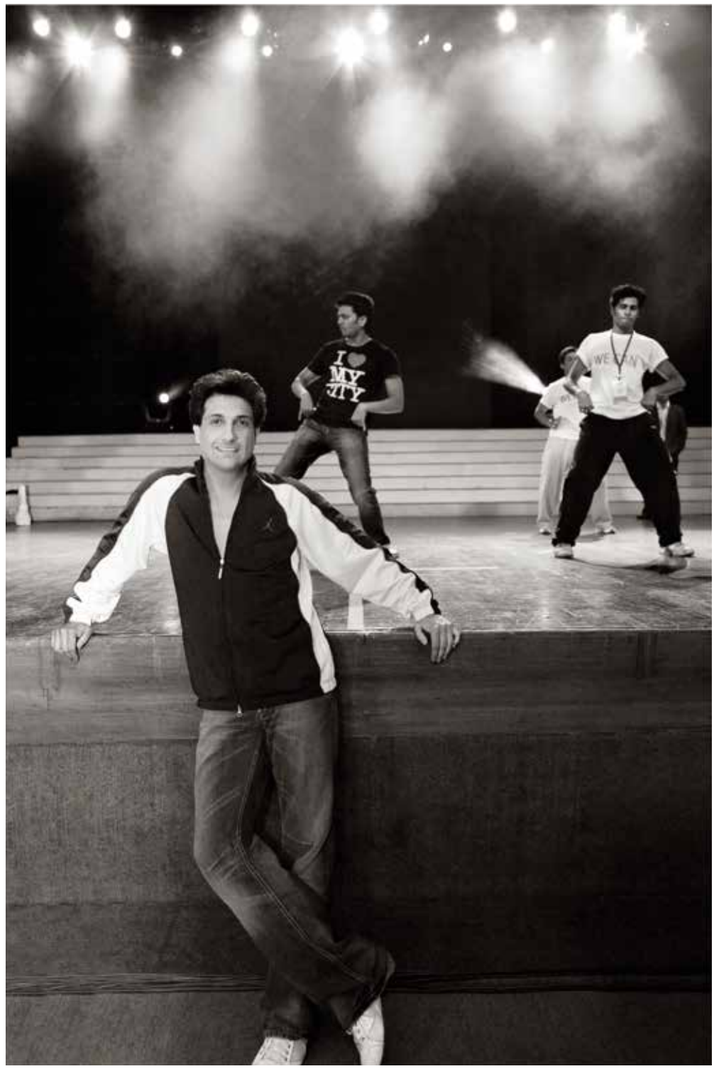
Ayesha Kapur

1970 geboren / born in New Delhi, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
2010 B.F.A. from Central Saint Martins College of Art and Design, London Arts University, London, GB







Shiamak davar, choreographer, NCPA, Mumbai from series Bollywood Tinsel Town

87| Tanvir acting student film school, film city, Mumbai from series Bollywood Tinsel Town

88| Ameira fashion stylist with Raima Sen actress, workshop, Mumbai from series Bollywood Tinsel Town

Shreyas Karle

Bengaluru watching –
An insight into the surveillance heads of the city

Menschen sind wilde Tiere; sie brauchen Kontrolle. Von wem? Von ihnen selbst.

Wir überwachen uns ständig selbst durch verschiedene Vorrichtungen.

Einem sehr bekannten Kontrollwerkzeug – „Gott" – wurde die Verantwortung übertragen, uns davor zu bewahren, unsere Grenzen zu überschreiten.

Daher erschafft der Mensch (a) einen guten Gott und (b) einen schlechten Gott.

Der gute Gott schätzt und segnet uns für unsere guten Taten und der schlechte Gott soll uns für unsere inhumanen Handlungen bestrafen.

Wir wachsen mit diesem Konzept der Angst auf.

Wir fürchten und missachten alles Böse, auch uns selbst.

Zeitalter lang glaubte der Mensch daran, er müsse den bösen Blick unseres Gegenübers abwenden.

Dafür praktizieren wir bestimmte Glaubensrichtungen, um vor dem bösen Blick geschützt zu sein.

Diese Praktiken variieren in ihrem visuellen Format und reichen vom Einsatz von Zitronen bis zu Dämonen.

Bei meinem ersten Besuch in Bengaluru als Erwachsener hat mich besonders eine Kopfdarstellung an einem Haus interessiert, sodass ich begann, deren Tradition und Glaubenshintergrund zu untersuchen. Dieser Dämonenkopf, auch bekannt als *bhoodam* „Höllenpuppe", wird als Schutzschild gegen den bösen Blick verwendet. Der Dämonenkopf ist, wie der Name schon sagt, der Kopf eines Dämons, der auf die äußere Wand eines Gebäudes gesetzt wird. Laut Volksglauben zieht er die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf sich und hindert diese daran, die attraktive Architektur anzusehen. Dadurch wird sie vor dem bösen Blick der Vorbeigehenden geschützt. Die Köpfe wurden ursprünglich von Bauarbeitern des Gebäudes angebracht. Später ließen die Besitzer in der Regel den Kopf an der Stelle.

Die Darstellung dieser Köpfe hat sich im Laufe der Jahrhunderte verändert. Früher gab es mit menschlichen Gesichtern bemalte Töpfe, die nun den Dämonenköpfen wichen, die sich wiederum zu zweidimensionalen Stickern transformieren, je nachdem, wie es dem Benutzer am Besten passt. Sie schmücken nicht nur den Wohnort, sondern auch offizielle Räume. So kann man sie vom Loft einer Glaswand blicken sehen oder von der Terrasse eines Regierungsgebäudes.

Angst ist für jeden dasselbe

„Die visuelle Transformation des Dämonenkopfes illustriert die verwirrte Position eines Menschen, der zwischen seinem Glauben / seiner Gewohnheit und seinem Lebensraum gefangen ist."

Diese Aussage lässt sich anhand der Veränderung von Form und Farbe des Dämonenkopfes nachvollziehen: (a) Die hellen Primärfarben des Dämonenkopfes werden durch Farbschemata ersetzt, die zur Farbe des architektonischen Raums passen; weiß ausgemalte Außenwände wird auch ein weißer Dämonenkopf schmücken. Diese Veränderung ist auch an den Eigenschaften des Kopfes erkennbar: Er wird subtiler gestaltet, sodass er mit der zu schützenden Architektur verschmilzt.

(b) Die interessantesten Transformationen (von 2D in 3D) sind die von mir so genannten „Photoshop-Dämonen". Diese zweidimensionalen Bilder oder Sticker werden digital mit Software produziert und in verschiedenen Improvisationen verwendet, sodass eine Vielfalt zur Wahl steht. Die Sticker können am Außenraum der Häuser angeklebt oder gerahmt werden, was Energie, Zeit und Geld der Person spart, die sie installiert. In beiden oben genannten Fällen ist der Mensch an ihre Verwendung gebunden, denn er befürchtet, dass ihm andernfalls ein Unglück geschehen könnte. Gleichzeitig verdreht er den Brauch aber auch nach den jeweiligen Bedürfnissen.

Die weitverbreitete Verwendung dieses Dämonenkopfes auf Lastwagen bis zu motorisierten Rikschas, in architektonischen Räumen bis auf dem Straßenschild, macht ihn zu einer Ikone. Als bildender Künstler versuche ich, diese Ikonografie in verschiedenen Dimensionen zu beschreiben, die aus der uralten Praxis resultieren, „Menschen vor Menschen" zu schützen.

Humans are wild animals; they need to be controlled. By whom? By themselves.

We have been monitoring ourselves constantly through various agencies.

A well-known monitoring device – "god" – has been given the responsibility of restricting us from crossing our limits.

Hence the human creates (a) good god and (b) bad god.

The good god appreciates and blesses us for our good deeds and the bad god is supposed to punish us for our inhuman acts.

We grow up with this concept of fear.

We fear and disregard everything evil, also ourselves.

Through the ages the human has believed in warding off the evil eye within our own counterparts.

For this we practice certain beliefs to gain protection from the evil eye.

These practices vary in their visual format, ranging from the use of lemons to demons.

On my first mature visit to Bengaluru, the sight of an architectural body having a head gave way to an enquiry into its tradition and belief. The demon head, also known as the *"bhoodam"*/nether doll, is used as a protective shield against the evil eye. The demon head, as the name suggests, is a head of demon placed on the exterior wall of a piece of architecture. The common belief is it attracts the onlooker's attention, preventing him from looking at the attractive architecture and thus protecting it from the passer-by's evil eye. These were initially installed by the workers involved in construction of the building. Later it became the practice for the owner to keep it there.

This practice has been changing its visual language as it continues from the past to present. The earlier pots painted with human facial features gave way to these demon heads, which again are transforming into two dimensional stickers according to the convenience of the user. They not only adorn the residential space but also official space. One can see them watching from a loft of a glass mall or from the terrace of a government building.

Fear is same for everyone

"The visual transformation of the demon head illustrates the confused position of a human being caught between his belief/habit and habitat."

This statement can be experienced by the change in form and colour of the demon head: (a) The bright primary colours of the demon head are being replaced with colour schemes suiting the colour of architectural space; for example, white painted exteriors will have an entirely white demon head. The change is also in the head's characteristics, by making it more subtle so it merges well with the kind of architectural space it protects.

(b) The most interesting transformations (from 2D to 3D) are what I call "the Photoshop demons". These are two-dimensional pictures or stickers produced digitally with the help of computer software with various improvisations, so one has a variety to choose from. These can be pasted or framed outside the houses, saving the energy, time and money of the person installing it.

In both cases mentioned above, the human is bound by the habit of using it, because he fears if he doesn't it will bring him misfortune, but at the same time he is also twisting it to his/her needs.

The widespread use of this demon head, from trucks to motorised rickshaws, from architectural space to a road sign, makes it an icon. Being a visual artist, I attempt to explore this iconography through various dimensions emerging from an age-old practice of protecting "humans from humans".

Shreyas Karle

1981 geboren / born in Mumbai, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Mumbai, IND

Ausbildung / Education
2008 M.V.A in Visual Arts, M.S. University, Baroda, IND
2004 Post Diploma in Indian Aesthetics, Mumbai University, Mumbai, IND
2002 G.D. Fine Arts, L.S. Raheja School of Art, Mumbai, IND

Bengaluru Watching
(Installation Details), 2009

Bengaluru Watching (Installation Details), 2009

Abir Karmakar

Within the Walls IV

Wir sind daran gewöhnt, die Dinge durch die Medien zu sehen. Sie sind zu unseren „Sinnen“ geworden. Es gibt Menschen, die ihre eigenen Sinne nähren und kultivieren – eine Form, sie auszudrücken, ist die Kunst, welche auf diese Weise zu einer Reflexion / Dokumentation des psychologischen Zustands der Gesellschaft wird.

Die Ausdrucksweise hängt unter anderem von der eigenen Erziehung und der Umgebung ab. Ich glaube an das Medium der Malerei, aber ich nehme die Kameralinse zu Hilfe, um die Realität „zu sehen“. Ich verreise kaum (nur, wenn es notwendig ist) und liebe es, Zeit zu Hause zu verbringen und die Welt durch das Fenster zu beobachten (TV, Zeitungen, Magazine und am wichtigsten, das Internet).

Dadurch, dass ich so viel daheim bin, wurde ich mir über meinen physischen (Haut, Fleisch usw.), meinen psychologischen (Sehnsüchte und Fantasien) und meinen „erweiterten“ Körper (Haus, unmittelbare Umgebung) bewusst. Die Serie „Within the Walls“ habe ich 2008 fertiggestellt. Hier habe ich versucht, die Beziehung zwischen diesen drei „Körpern“ auszudrücken. So lautete meine Intention, der Ausgangspunkt. Der Rest bleibt dem Prozess des Malens überlassen.

We are habituated to seeing things through the media. The media have become our “senses”. There are people who nurture and cultivate their own senses – one form of expression is art. In this way art becomes a reflection / documentation of the psychological state of society.

The manner of expression depends on one’s upbringing and environment, amongst other factors, and I believe in painting but I take the aid of the camera lens to “see” reality. I hardly travel (only when necessary) and love to spend time in my home watching the world through the window (TV, newspapers, magazines and most importantly the internet).

Spending so much time in the house has made me aware of my physical (skin, flesh etc.), psychological (desires and fantasies) and of extended bodies (house, immediate surroundings). “Within the Walls” is a series completed in 2008 in which I have tried to express the relationship between these three “bodies”. This is the intention, the starting point. The rest is the process of painting.

Abir Karmakar

1977 geboren / born in Siliguri, IND

Lebt und arbeitet / lives and works in Baroda, IND

Ausbildung / Education

2003 M.A. (Fine Art Painting), Faculty of Fine Arts, M.S. University, Baroda, IND

2001 B.F.A. (Painting), Rabindra Bharati University, Kolkata, IND

Within the Walls IV, 2008

Suhasini Kejriwal

Suhasini Kejriwal hat mit fotografischen Bildern von Pflanzen und Blumen gearbeitet und „diese auf Leinwand und Papier abgebildet – allerdings weniger im Hinblick auf ihre direkte Repräsentation oder sogar klare Lesbarkeit und Verständlichkeit, sondern mit dem Schwerpunkt der emphatischen und überall präsenten Verwendung einer sanften, filigranen Linie ohne Anfang oder Ende.“ 1 Die „wirbelnde Dynamik ihrer Linie ahmt das traditionelle südasiatische *Mehndhi-Muster* nach, mit dem Hände und Füße bei Feiern und Festivals verziert werden.“ 2 In Fortführung früherer Werkserien lassen sich Kejriwals Gemälde auf minutiöse Details ein. Durch ihre aufwendige Produktion bezieht sich die Künstlerin auf die „kodifizierte und durch die Zeit verfeinerte Natur des Musters“3 anstatt auf eine zeitgenössische Übung expressionistischer Gesten. „Das Detail, die Beharrlichkeit und die reine Masse ihrer Linie verweisen auf eine andere Art der affektiven Intensität, die vielleicht hinter den dekorativen Traditionen verborgen liegt“4, denen Kejriwal zum Bild verhilft: jene der Pflanzen, die wir oft für die Archetypen des Musters, des Symbols, der Verzierung, des emotiven Affekts und der Schönheit halten.

Quellen:

1, 2, 3 & 4: Essay für den ‚Sidewinder'-Katalog über Suhasini Kejriwal von Moco Keptnecy.

Suhasini Kejriwal has worked with photographic images of plants and flowers, “picturing them on canvas and paper not so much with a view to their direct representation, or even to their clear legibility and comprehension, but by an emphatic and all-present deployment of a gentle filigree line without beginning or end.” 1 The “swirling dynamism of her line emulates the traditional South Asian mehndhi patterning used for decorating hands and feet in celebrations and festivals.” 2 Continuing from earlier bodies of work, Kejriwal’s paintings engage in painstaking detail. In their intricate making, Kejriwal’s works refer to the “codified and time-honed nature of the patterning” 3 that is inscribed in them rather than to a contemporary rehearsal of the gestures of expressionism. “The detail, persistence and sheer mass of her line suggests another sort of affective intensity, which perhaps lies behind the decorative traditions” 4 that Kejriwal gives an image to: that of the flowers, which we often take to be the archetypes of pattern, symbol, decoration, emotive affect, and beauty.

References:

1, 2, 3 & 4. Sidewinder catalogue essay for Suhasini Kejriwal by Moco Keptnecy.

Suhasini Kejriwal

1973 geboren / born in Calcutta, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Kolkata, IND

Ausbildung / Education

2006 M.F.A., Goldsmith College, London University, GB
2000 Assistant Graduate, Goldsmith College, London University; GB
1999 Pg. Dip., Goldsmith College, London University; GB
1998 B.F.A., Parsons School of Design, New York, USA

Untitled, 2009

Siri Khandavilli

Show me the Green

Der Titel des Gemäldes „Show me the Green“ ist von dem Ausdruck „show me the money“ (dt.: „Führ mich zum Schotter!“ aus dem Film „Jerry Maguire“) aus der Pop-Kultur abgeleitet, bei dem das „green“ für die Farbe des US-Dollars steht.

Diese Gedanken kombiniere ich mit einem Gedanken aus der indischen Philosophie, in dieser Welt wie ein Tropfen Wasser auf einem Lotusblatt zu existieren. Der Wassertropfen ist an das Blatt nicht gebunden, obgleich er dort bleibt. Diese Metapher des Tröpfchens will vermitteln, dass der Einzelne eine ungebundene Beziehung mit der materiellen Welt haben sollte, während er doch in ihr weiter existiert.

Auf diesem Bild ist das Lotusblatt gleichzeitig Geld. Zwei Extreme, die nicht bezogen und inkompatibel zu sein scheinen, verschmelzen hier.

Eat

In meiner Videoarbeit „Eat“ untersuche ich das Konzept ungezügelten Konsums. Das Video zeigt mich beim körperlichen Akt, Papiergeld zu essen, die wie Schmetterlinge oder Fliegen geformt sind. Ich verwende Schmetterlinge als Symbole für das Vergängliche und die Fliege als Symbol für den Tod / die Sterblichkeit. Der Akt des Essens wird als endlose Spirale gezeigt und das Video als eine endlose Filmschleife.

Show me the Green

The title of the painting “Show me the Green” is a phrase derived from the pop-culture phrase “show me the money”, where “green” stands for the colour of the US dollar.

I combine this idea with the Indian philosophical concept of existing in this world like a droplet of water on a lotus leaf. The water drop, while still staying on the leaf, is unattached to it. This droplet metaphor tries to convey that one should have an unattached relationship with the material world while still existing in it.

In this painting, the green is the lotus leaf at the same time money. Two extremes that seem unrelated and incompatible merge in this work.

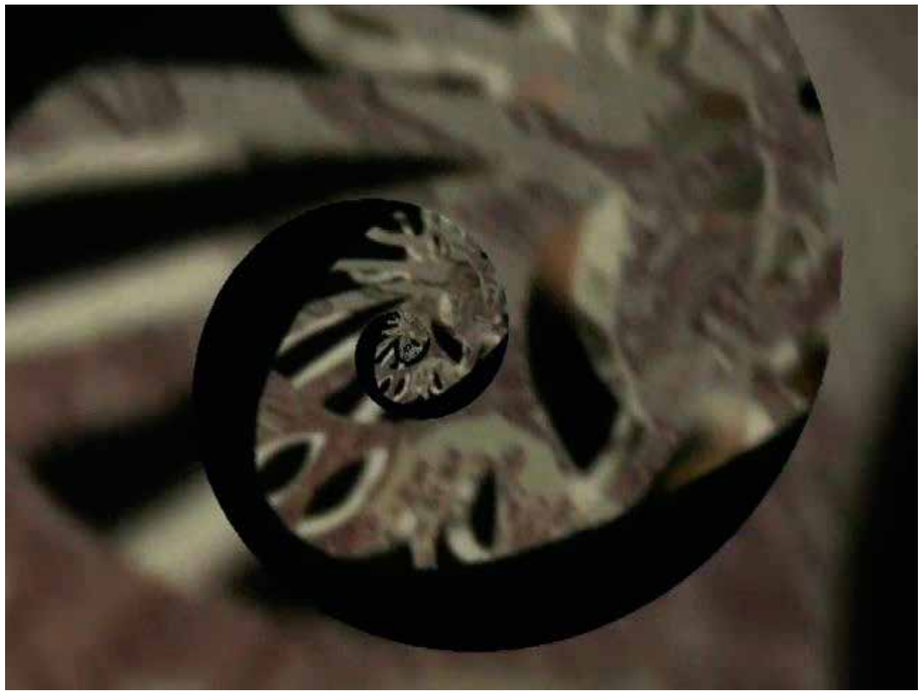
Eat

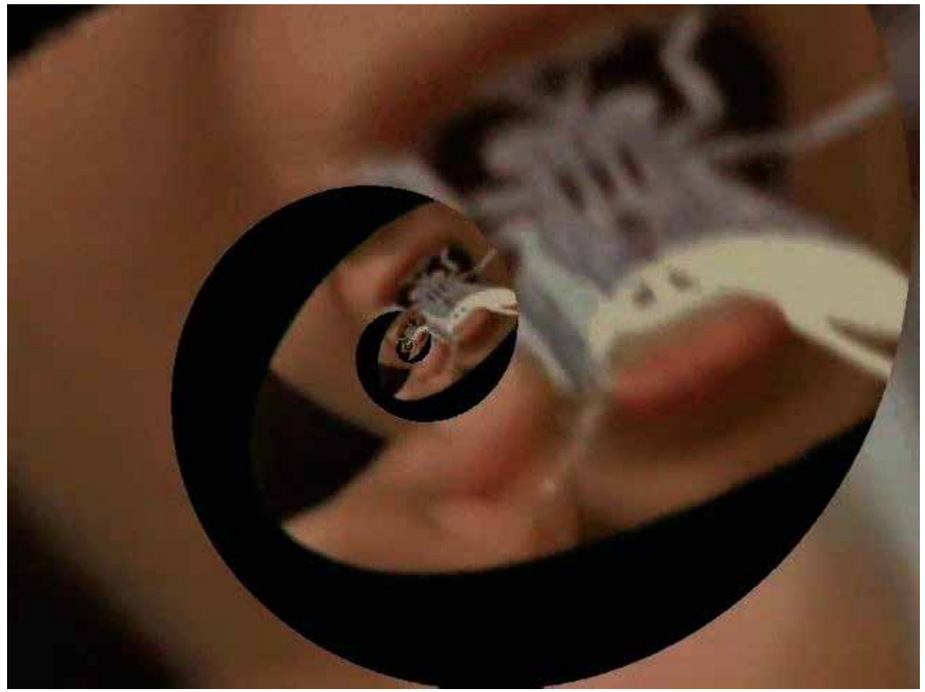
In my video work “Eat”, I explore the concept of infinite consumption. The video shows me in the physical act of eating paper cut-outs of currency, shaped like butterflies and flies. I use butterflies as symbols of the ephemeral and the fly as a symbol of death/mortality. The act of eating is shown as a never-ending spiral and the video is presented as an endless loop.

Siri Khandavilli
1977 geboren / born in Mysore, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in the USA

Ausbildung / Education
B.F.A. (painting), Chitrakala Parishath, Bangalore, IND
Study of Intermedia and New media arts, Arizona State University, Arizona, USA

Show me the Green, 2009
100, 101| Eat, 2009





Riyas Komu

„Massage Table 2“ beschäftigt sich mit einer Welt, die ständig unter Druck steht, den eigenen Körper zu entgiften und sich für ein besseres Dasein einzusetzen. In dieser Welt werden Rituale rund um posthumes Bedauern inszeniert.

Diese Arbeit betont außerdem die Bedeutung einer jeden Disziplin innewohnende Natur, besonders in einem künstlerischen Kontext, in dem Indien seine Tradition sowie seine politische Position einsetzen muss, um seiner Präsenz Nachdruck zu verleihen.

“Massage Table 2” deals with a world that is constantly under pressure to detoxify its body and argue for a better space. We live in a world that performs rituals around posthumous regrets.

This work also emphasises the importance of every discipline having an inclusive nature, especially in an art context where India needs to make use of its tradition and its political position to emphasise its presence.

Riyas Komu

1971 geboren / born in Kerala, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Mumbai and Kerala, IND

Ausbildung / Education
1999 M.F.A. Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art, Mumbai, IND
1998 B.F.A. Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art, Mumbai, IND

Massage Table 2, 2009

George Martin P. J.

Meine Arbeit beschäftigt sich mit dem Raum der Freiheit, in dem die Künstler über alle unendlichen Reichtümer der Welt verfügen, woran wir uns als Künstler freuen und die Kunst durch das Wunder der kreativen Erforschung der Welt verehren. Meine Arbeiten existieren irgendwo zwischen Objekten und Bildern. Als sowohl standortbezogene wie standortspezifische Erfahrung erscheinen sie als autonome, in sich geschlossene Einheiten; trotzdem sind sie entschieden abstrakte Hilfsmittel. Erlebt mit dem Geist werden sie zu monumentalen Schatten des Raumes, ihr Öffnen lädt die Betrachter ein, zu Besuchenden zu werden, die physisch das Kunstwerk betreten, um es nicht als Ding sondern als Ort zu erfahren.

Die Betrachter sind Teil meiner Arbeit. Ich habe versucht, mit ihnen zu kommunizieren, indem ich die Erinnerung stimulierte. Sie haben das Recht, das Kunstwerk wie gewünscht zu interpretieren und es zu ihrem eigenen Kunstwerk zu machen. Mir reicht es, ihnen ganz einfach dieses Zeichen zu geben, mit ihnen zu sprechen, ohne zu belehren oder zu leiten. Ich möchte die inneren Anteile und unsichtbaren Kräfte der Betrachtenden nach außen bringen.

Die Erfindung eines neuen Kontexts scheint mir die Erfindung einer Realität darzustellen, mit anderen Worten: die radikale Entdeckung des Kontrasts zur Sicht der Welt ist allein das, was zählt. Jetzt ist das Kunstobjekt nicht länger eine Repräsentation der Realität, sondern es ist selbst Realität (produziert von jedem selbst) und wieder wird die Verweigerung dieser Realität zum Thema werden, wenn wir das Bild einer besseren Welt produzieren wollen (wie vorher).

My work always deals with the realm of freedom in which the artist owns all the infinite riches of the world and this delights us and excites our admiration by the miracle of creative exploration. My works exist somewhere between objects and images. As both site and site-specific experience, they appear as autonomous, self-contained entities, yet decidedly abstract devices. Experienced with the mind, they become monumental shapes of space, their opening invites the viewer to become a visitor, physically entering the work of art to experience it not as a thing but as a place.

The viewer is part of my work; I have tried to communicate with him by stimulating his memory. The viewer has the right to interpret the work of art as he likes to make his own work of art – for me it is enough simply to give him this sign, to communicate with him without trying to teach or direct him. I want to bring out the viewer's interiors and invisible powers.

The invention of the new context seems to me the invention of reality, in other words the radical discovery of the contrast with the view of the world image is the only important thing. Since then, an art object is no longer a representation of reality but is itself reality (produced by itself) and it will again be a question of denying the value of this reality in order to produce a picture of a better world (as before).

George Martin P. J.

1973 geboren / born in Angamaly, IND
Lebt und arbeitet in / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
1999-2001 Master of visual arts (sculpture), Government College of Art & Craft, Kolkata, IND
1994-1998 B.F.A. (sculpture), College of Fine Arts, Thiruvanthapuram, IND

Slice of ambience -X, 2009

Sonia Mehra Chawla

Die Werkserie untersucht das menschliche Befinden über die Metapher des Körpers in all seinen Stärken und Schwächen. Ohne seine äußere Hülle ist das heutige Leben im urbanen Indien von intensiver psychologischer Isolierung gekennzeichnet: Bilder von Komfort, Intimität und Ruhe wurden von einem Gefühl der Entfernung, der Angst und Besorgnis ersetzt. Die Arbeit „Traversing Terrains“ reflektiert die klaustrophobische, dekadente Existenz und das Trauma der Bewegung des „urbanen Hybriden“ und seiner Ziele. Die Arbeit kreist im Wesentlichen um den Begriff des „verletzten Selbst“ und das Selbst, das „gegen Verletzung gepanzert ist“. „The Pregnant Seahorse“ ist eine persönliche Meditation über den Übergang der natürlichen Jahreszyklen und den Fluss der Zeit von Geburt und Erneuerung. Der menschliche Körper ist verletzlich und vergänglich. Die Arbeit porträtiert den weiblichen Körper als einen Ort der Geschichte, der Erinnerung und der Transformation. Die Bilder sind zugleich sinnlich, makaber und degeneriert, üppig und Ehrfurcht einflößend und tragen die Vitalität des Lebenden und die Verletzlichkeit des Zerfalls in sich. Das Bild des Seepferdes wird hier als Metapher für die Umkehr der sexuellen Rollen gezeigt, in dem das Männliche im Lauf der Schwangerschaft den Nachwuchs trägt. Vorstellungen von Fruchtbarkeit und Wachstum sind von einem gewissen makabren Ton unterlegt und gekennzeichnet.

The suite of works examines the human condition through the metaphor of the body in all its strengths and frailties. Stripped of its outer casing, contemporary life in urban India is marked by an intense psychological isolation, where images of comfort, intimacy and rest have been displaced by a sense of detachment, anxiety and apprehension. “Traversing Terrains” reflects the claustrophobic, decadent existence and trauma of movement of the “urban hybrid” and his aspirations. The work essentially plays around the notion of “the injured self” and the self “armoured against hurt”. “The Pregnant Seahorse” is a personal meditation on the passage of nature’s cycles and the temporal flow of birth and regeneration. The human body is vulnerable, ephemeral. The work portrays the female body as a site of history, memory and transformation. The images are at once generative and sensuous, macabre and degenerate, opulent and awe-inspiring, carrying within them the vitality of the living and the vulnerability of decay. The image of the seahorse is depicted here as a metaphor of sexual role reversal, where the male carries the offspring through gestation. Ideas of fertility and growth are infused and layered with an underlying sense of the macabre.

Sonia Mehra Chawla

1977 geboren / born in Kolkata, West Bengal, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
2004-2005 Gold Medalist in Delhi University for M.F.A., College of Art, New Delhi, IND
2004 B.F.A. (Painting), College of Art, New Delhi, IND
2001 M.F.A. (Painting), College of Art, New Delhi, IND

The Pregnant Seahorse, 2010
Traversing Terrains, 2010

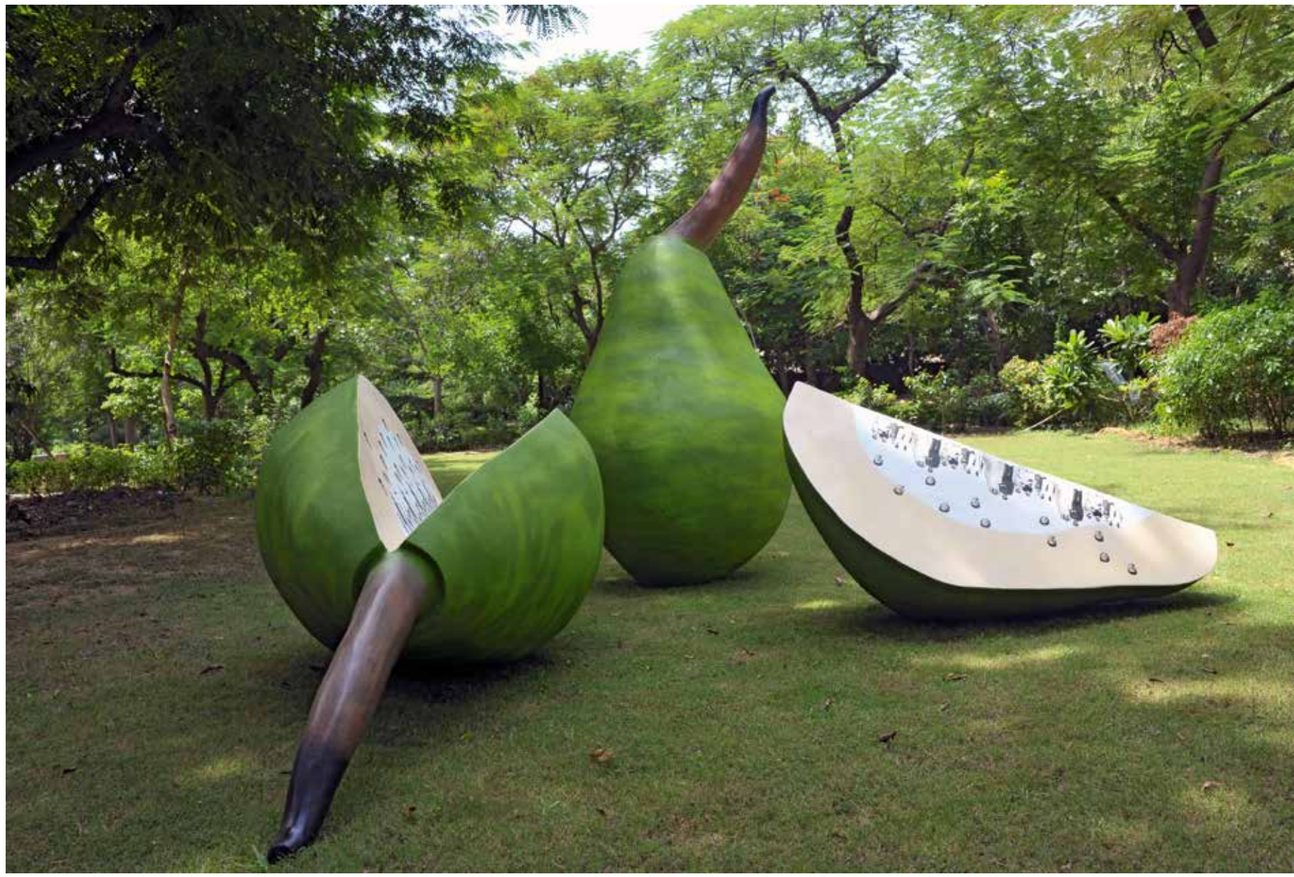
Kristine Michael

Der Gegensatz zwischen Migrations-Politik und einer kulturellen Identität sowie einer eigenständigen, nationalen Identität findet seine Parallelen in der Welt der Natur und der Menschheit. Samen und Pflanzen, welche die Kolonisatoren in ihr Ursprungsland und in andere Länder zurückbrachten, sind über Generationen hinweg in Küche, Landschaft und Mythologie des jeweiligen Landes integriert worden. Einige der grundlegendsten, selbstverständlichsten und alltäglichen Obstsorten und Gemüse, die heute durch und durch einheimisch sind, stammen eigentlich aus anderen Ländern. Dasselbe gilt auch für Menschen. Es stellt sich die Frage, was in der Welt heute überhaupt „ursprünglich", „traditionell" und „einheimisch" ist. Da ich selbst verschiedene ethnische und religiöse Wurzeln habe, repräsentieren die Samen im Kern der Birne der „Hybrid Family" Bilder früherer Generationen meiner Familie. Die Chili, eigentlich aus Südamerika, wird zu einem nationalen Symbol des generischen *„Curry"* – einem Schwert – einem an der Wand hängenden Heiligtum.

Meiner früheren Beschäftigung mit dem Reichtum der Natur in ihrer Vielfalt und Erhabenheit der Form steht die Faszination von Leere und geschmacklosen Plastikoberflächen gegenüber. Ich spielte mit keramischen Glasuren, um den Eindruck von Kunststoff auf genetisch modifiziertem Obst und Gemüse zu fördern. Als Keramik-Künstlerin war es für mich eine Herausforderung, mit großformatigem Fiberglas zu arbeiten. Ein neues Material, mit dem es galt, eine Beziehung aufzubauen … ein neues Freiheitsgefühl mit seinen räumlichen und repräsentativen Qualitäten.

The politics of migration and cultural identity versus an indigenous national identity can be paralleled between the natural world and humanity. Seeds and plants that colonisers carried back to their native and other countries have over generations become incorporated into cuisine, landscape and myth. Some of the most basic, taken-for-granted, everyday fruit and vegetables that are quintessentially national today were originally from somewhere else. And the same with people. The question to be raised here is what is "original", "traditional" and "native" in the world today. As a racial and religious mix myself, the seeds in the nucleus of the pear in the "Hybrid Family" are images of earlier generations of my family. The chilli, originally from South America, becomes a national symbol for the generic *"curry"* – a sword – a relic to hang on the wall.

My earlier artistic preoccupation with the cornucopia of nature in its multiplicity and grandeur of form was countered by a fascination with the blankness and gaudiness of the plastic surface. I played with ceramic glazes to encourage the feeling of plastic on genetically modified fruit and vegetables. As a ceramic artist, the lure of working with large-scale fibreglass was challenging. A new material to bond with… a new sense of freedom in its spatial and representational qualities.



Migrating Identities: Hybrid Family, 2009

Kristine Michael

1960 geboren / born in New Delhi, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

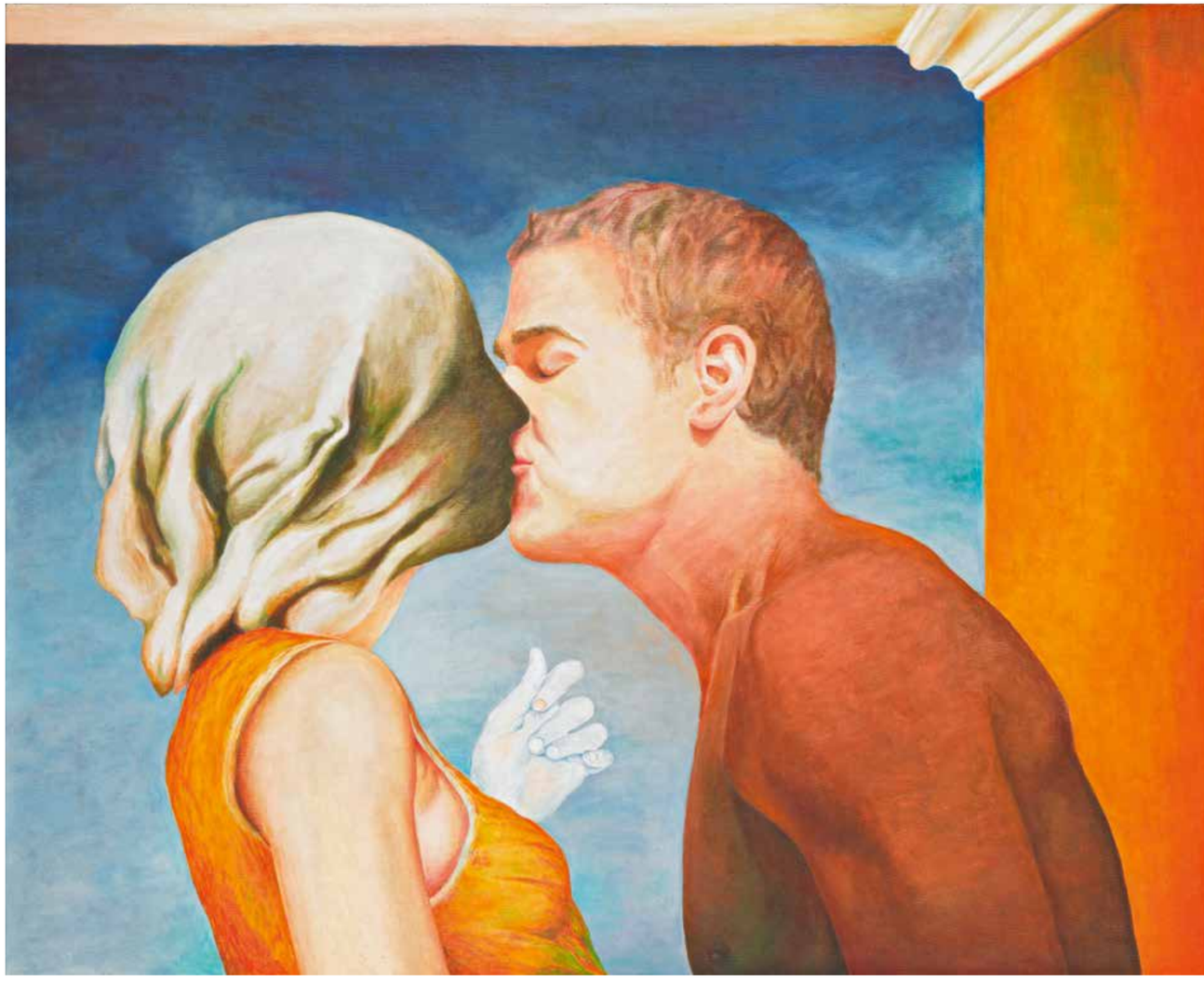
Ausbildung / Education

1991 Certificate Course in Vegetable Dyeing for silk and cotton yarn, Design Centre, Bangalore, IND
1983 Professional Education Diploma (Industrial Design), National Institute of Design, Ahmedabad, IND

Raj Kumar Mohanty

„The Lovers“ ist ein Remake eines Kunstwerks von René Magritte. Meine Arbeit orientiert sich an Magrittes Bildlogik, in der Aufbau und Bedeutungsverschiebung auf einer Entfremdung des Alltäglichen beruhen. Die Beziehung zwischen den Liebenden verändert sich. In Magrittes Bild waren beide Gesichter bedeckt, in meinem Bild nur jenes der Frau. Ich habe außerdem den Kontext der Bildbetrachtung verändert. Auch der eheliche „blinde“ Kuss von Magrittes Liebenden wandelt sich hier zu etwas anderem, da die Identität des Mannes in seinem Bild für den Betrachtenden verborgen bleibt. Bei der Arbeit von Magritte wussten die Liebenden, dass sie das Gesicht des anderen nicht kannten, und dasselbe galt auch für die Betrachter. Niemand war sichtbar für irgendjemanden. Die Anonymität war bekannt und wurde verstanden. Das Sehen, die Sichtbarkeit hatte mit unseren perzeptiven und bestätigenden Fähigkeiten zu tun. Zwischen den drei Beteiligten entwickelt sich eine komplexe Beziehung. Ich spüre, dass es nichts Konstantes in Bezug auf Inhalt und Bedeutung gibt.

“The Lovers” is a re-making of René Magritte’s work. Going by Magritte’s logic of the image, where construction and suspension of meaning is dependent on estrangement of the mundane. The relationship between the lovers changes. I’ve altered the context of viewing the work. Also the conjugal “blind” kiss of Magritte’s lovers here turns into a different game, with the man’s identity disclosed to the viewer’s eye in Magritte’s painting. In his work the lovers knew that they did not know each other’s face, and same equation holds for the viewer. No one was visible to anybody. Anonymity was known and understood. Viewing, visibility was related to one’s perceptive and acknowledging prowess. A complex equation develops between the three. I feel there is nothing constant in terms of its content and meaning.



Raj Kumar Mohanty

1980 geboren / born in Jajpur, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
2006 M.F.A., College of Art, New Delhi, IND
2004 B.F.A., Dhauli College of Art & Craft, Bhubaneswar, IND

The Lovers II, 2009

Suresh K. Nair

Ursprünglich erlernte ich die traditionelle Wandmalerei meines Geburtsortes in Kerala. Diese beschäftigt sich vornehmlich mit den klassischen Texten Indiens. So habe ich auch verschiedene Arbeiten in diesem Stil ausgeführt.

Die Stadt Santiniketan, wo ich sieben Jahre lang studierte, hat bemerkenswerte Beiträge zum Wachstum und zur Verbreitung des Wandgemäldes als weltliche Kunstform des öffentlichen Raums geleistet. Der Ort (Visva Bharati University) ist heute ein für seine Wandmalereien bekanntes Zentrum: Diese Technik hat der modernen indischen Kunst eine breitere kulturelle Perspektive gegeben.

Als Künstler wurde ich in Stilen und Methoden der Miniatur- und Wandmalerei, wie sie in verschiedenen indischen Staaten praktiziert wird, ausgebildet. So gab mir Santiniketan und seine Tradition neue Inspiration für meine Arbeit.

Durch mein Experimentieren mit dem Erlernten wie auch mit eigenen Ideen habe ich erkannt, dass das Malen ein sehr feines Medium zur Selbstverwirklichung darstellt, denn ich kann meine eigene Wahrnehmung und Darstellungsweise entwickeln. Ich muss meine Fähigkeit, mich mit der gesamten Schöpfung eins zu fühlen, verbessern.

Initially I trained in the traditional mural painting of my birthplace in Kerala. This is mainly concerned with the Indian classical texts. I have also done several murals in this style.

Santiniketan, where I have been student for seven years, has made remarkable contributions to the growth and dissemination of mural painting as a secular and public art form. This (Visva Bharati University) is today a renowned centre for its murals, which have given a wider cultural perspective to modern Indian art.

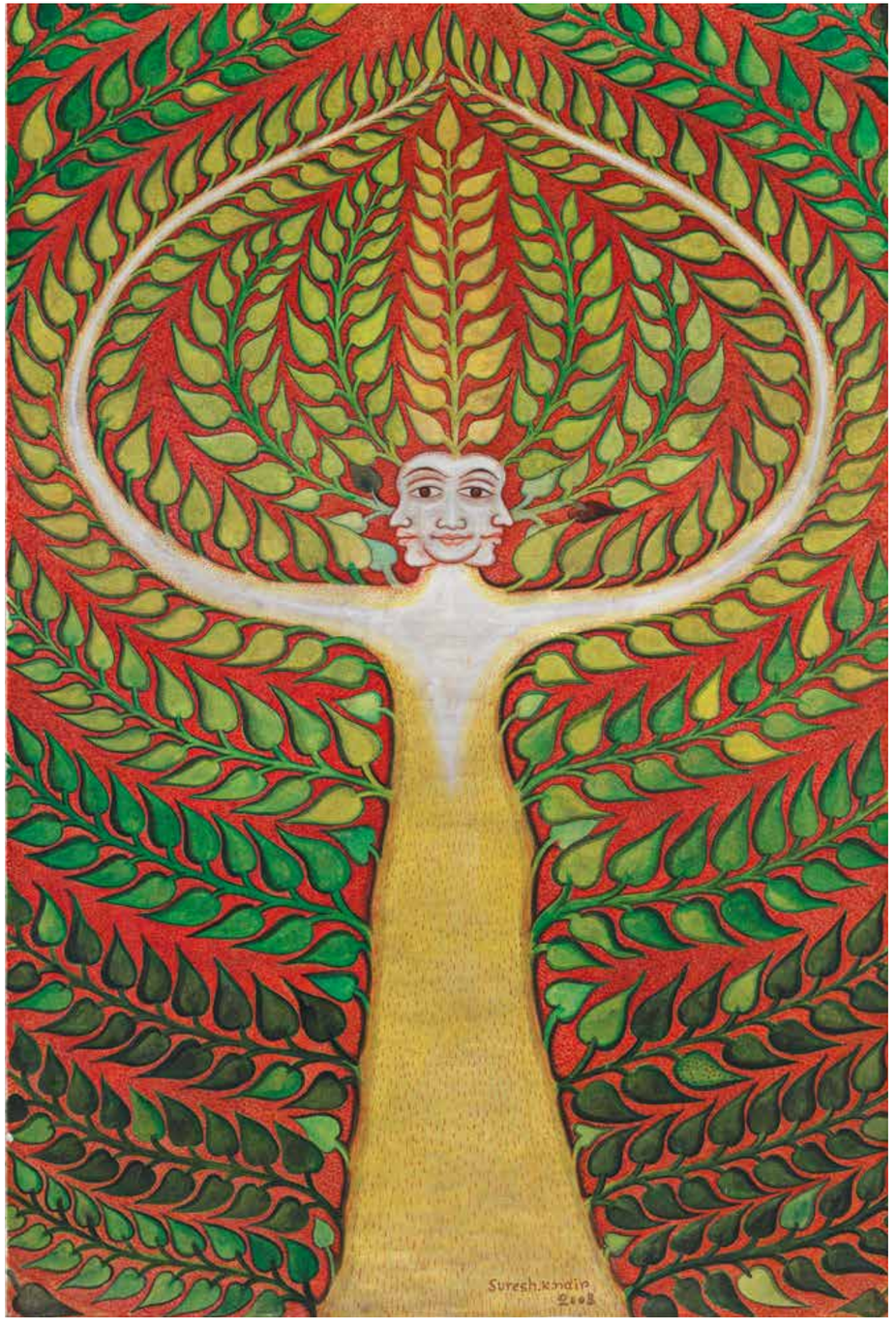
Being an artist who was trained in the styles and methods of the miniature and mural traditions as seen in various Indian states, Santiniketan and its mural tradition gave me a new impetus in my work.

By my own experimentation and in mural painting, I have realised that painting is a fine medium for self-realisation through developing my own way of perception and representation. I have to enhance my ability to feel one with the whole of creation.

Suresh K. Nair

1971 geboren / born in Kerala, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Varanasi, IND

Ausbildung / Education
2006 Ceramic and Terracotta Murals, Temple University, Philadelphia, USA
2000-2002 Post Graduate in Mural Painting,Visva Bharati University, Santiniketan, IND
1996-2000 Graduation in painting-Kala Bhavan, Visva Bharati University, Santiniketan, IND
1989-1994 National Diploma in traditional mural painting, Institute of Mural Painting, Guruvayur, IND



Cosmic Butterfly, 2010

115| Dancing Tree, 2008

Pratima Naithani

Der Schwerpunkt meiner Arbeit liegt heute genau dort, wo sich die klassische indische Bilderwelt mit einer minimalistischen Ästhetik überschneidet. Ich sammle und archiviere ständig Bilder der Vergangenheit und der Gegenwart, von Landschaften, Miniaturporträts, volkstümlichen Traditionen, klassischem indischen Kino usw. Diese Spuren meiner kulturell reichen Vergangenheit benutze ich als Plattform, um einen zeitgenössischen Dialog zu evozieren, der das indische kreative Erbe neu interpretiert und erfindet. Meine Techniken sind traditionell – eine Mischung aus handgefertigten Schablonen, Siebdruck, Holz, Collage, Gemälde, Zeichnungen, Fotografie, Skulptur, Installation usw. Im Herzen meiner künstlerischen Recherche befindet sich immer die Mischung der kulturellen Vergangenheit Indiens mit seiner Gegenwart. Ich betrachte meine Kunst als alternierende Vorstellungen von Zeit und Raum und kombiniere dabei archaische Feinarbeit mit moderner Kargheit.

Über die Serie „Dances of India“

Mit dieser Serie wollte ich eine zeitgenössische Sichtweise des reichen, uralten indischen Erbes präsentieren. Fünfundfünfzig Arbeiten auf Papier geschaffen, mit traditionellen Techniken wie handgefertigten Schablonen, Malerei und Zeichnung, die verschiedene Formen des klassischen indischen Tanzes zeigen.

The focus of my work to date is the point where classic Indian imagery intersects with a minimalist aesthetic. I am constantly collecting and archiving intellectual, mental images of the past and present, from landscapes, miniature portraiture, folk traditions and classic Indian cinema etc. I use these vestiges from my culturally rich past as a platform for evoking a contemporary dialogue that reinterprets and reinvents the Indian creative heritage. The techniques I apply are traditional – a mixture of hand-made stencils, silk-screen, wood, collage, painting, drawing, photography, sculpture, installation etc. At the heart of my artistic research has been a blend of India's cultural past with its present. I think of my art as alternating notions of time and space by pairing archaic refinement with modern austerity.

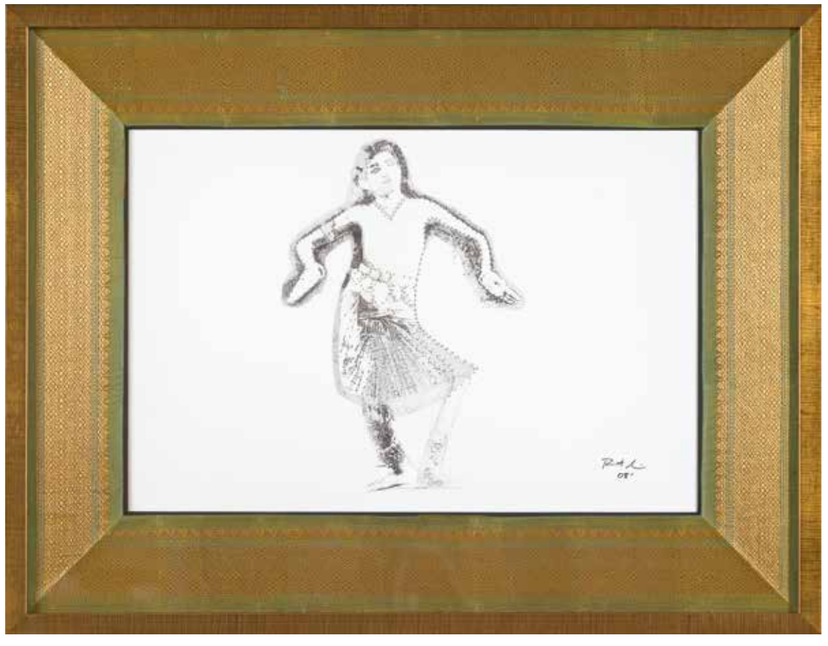
About the “Dances of India” series

A one-of-a-kind series of mixed-media artworks. This series was created to display a contemporary view of India's rich, ancient heritage. Forty-five artworks, created on paper using traditional techniques ranging from hand-made stencils, painting and drawing. The artworks depict different forms of classical Indian dance.

Pratima Naithani

1979 geboren / born in Washington D.C., USA
Lebt und arbeitet / lives and works in New York City, USA

Ausbildung / Education
2003 B.F.A., School Of Visual Arts, New York City, USA



From the series Dances of India:
Bharatanatyam III, 2008
Odissi I, 2008

Sandip Pisalkar

Ich möchte ganz am Anfang beginnen, wo ich Bilder noch über meine Bedürfnisse betrachte, welche vor allem von meiner Sicht der Objekte geleitet werden. Hier möchte ich die Frage aufwerfen, warum ich aus dieser Perspektive sehe. Ich lande in einer Welt, in der die Dinge hauptsächlich in der doppelten Form antiker Stücke mit einer geschichtlichen Bedeutung existieren. Ich aber befinde mich in einer neuen Welt, einer neuen Zeit. Warum jage ich immer den Objekten oder Bildern nach, die mich zur Erforschung ihrer Geschichte, ihrer Vergangenheit verleiten? Wann immer ich ein Ding mit geschichtlichem Bezug sehe, möchte ich es mit Hilfe von Technologie transformieren. Der praktische Kontext und geschichtliche Bezüge existieren also noch, aber ich versuche, die Sichtweise des Objekts zu manipulieren. Dadurch wird sein Ausdruck verstärkt, von diesem Augenblick an beginnen die Betrachtenden, es neu zu überdenken, als hätten sie es nie in meiner Präsentationsform gesehen: in einer Verschmelzung mit Technologie. Als präsentierte ich ein Objekt einer spezifischen Kultur in einer anderen, in diesem Fall ist nur der Kontext manipuliert. So arbeite ich und dieses macht mir viel Spaß: Das ist für mich Leidenschaft und dadurch entsteht mein Kunstwerk. An dieser Stelle möchte ich den Begriff REMIX (Vergangenheit + Zukunft = Gegenwart) in meine künstlerische Welt einführen. Ich lebe in einer Welt, in der jeder Teil des Lebens in irgendeiner Form der Verschmelzung zu uns gelangt. Ich höre gern die alten Melodien, aber in einem Remix mit dem Puls unserer Generation, welche wiederum Remakes der alten Hits sind. Ich esse *Roti* und *Sabji*, aber eingewickelt in Goldfolie mit einem Namensstempel. Warum all diese Verwirrung? Sicher können wir den vergangenen Ruhm nicht vergessen, aber er lässt sich in dieser Form auch nicht einfach an neue Generationen weitergeben. Hier sind Anpassung und erweiterte Diskussionen gefragt. Diskussionen darüber, was relevant ist und was nicht. Darin besteht die gesamte Essenz meines Arbeitsprozesses. Ich sehe mir Objekte von historischer Bedeutung mit einem interrogativen Blick an. Objekte sind tot, ich grabe sie aus. Ich erschaffe sie neu und öffne einen Kanal, um über sie nachzudenken, aber ich begrabe sie nur, weil ich sie sowohl funktionell wie auch unfunktionell produziere. Sie sind noch nicht wieder zu gebrauchen und erzeugen eine Atmosphäre, in der der Einzelne unseren sogenannten Entwicklungswunsch, eine kleine Auswirkung auf die Welt zu haben, kritisch betrachten muss. Auf diese Weise produziere ich meine Skulpturen.

I would like to start from the very beginning, where I start looking at images as per my needs, which are mainly governed by the way I observe objects. Here I would like to enquire as to why I look at those things from that perspective. Here I land upon a world where things are mainly in the biform of antiques with a historical importance. But I stay in a new world, a new time. Why do I always hunt for the kind of objects or images that lead me to enquire into their history, their past? Whenever I see an object of historical reference I wish to transform it using technology. This means that the practical context and historical references are still there but I try to manipulate the way of seeing that object. It enhances the expression of that particular object and from then the viewer starts re-thinking about it, as if they have never seen the object in the way I have made with an amalgamation of technology. It is as if an object of a specific culture were to be presented in a different culture. Here only the context is manipulated. This is how I work, and this piece of work becomes my enjoyment: this is passion for me and only this becomes my work of art. From here I would like to introduce the name REMIX (past tense + future tense = present tense) into my art world. I stay in a world where every part of our life is extended to us with some kind of amalgamation or another. I like to listen to the old melodies, but remixed with the beat of this generation. Which are remakes of the old hits. I eat *roti* and *sabji*, but wrapped in gold foil under a name frank. Why all this confusion? Certainly we can't forget the past glory but nor can we extend it to our new generations in the same form. It demands adjustment and extends debates. Debate on what is relevant and what's not. This is the whole essence of my work process. I look at objects of historical importance with an interrogative eye. Objects that are dead, I dig them up. I remake them and open a channel for rethinking about them, but I will only bury them, because I make them both functional and non-functional. They are not ready for use again, and besides they only create an ambience where one has to become critical about our so-called development wish to have some small effect upon the world, and it's my way of making sculptures.

Sandip Pisalkar

1978 geboren / born in Yavatmal, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Yavatmal, IND

Ausbildung / Education

2008 M.F.A., M.S. University, Vadodara, IND
2006 B.F.A. (Bridge), M.M.K. College, Gulberga, IND
2005 B.F.A., J.J.School of Art, Mumbai, IND

Pushpak, 2008

Prajakta Potnis

Porous walls, 2009

Meine Arbeit entfaltet sich zwischen der intimen Welt eines Individuums und der Außenwelt, die manchmal nur durch eine Wand voneinander getrennt sind. Die Wände in Mittelklassehäusern berühren mich – ihre einladenden Farben sind sehr interessant – und ihr lockendes, abgeschältes Äußeres fasziniert mich. Als Bemalung dieser gemalten Oberflächen, die auch Spuren von Geschichte und Bewohnung tragen, wollte ich meine Bilder zu einem Teil dieser Wände werden lassen. Genauso wie eine Wand versiegelt sein kann, ist sie auch oft porös, sodass Dinge aus der äußeren Welt ins Haus kommen können und andersherum. Ich würde sie gern als Vorhang und als organische Trennung zwischen Innen und Außen betrachten, durch den oder das unwahrnehmbare Elemente dringen und die Psyche der Individuen beeinflussen; die „Wand" thematisiert außerdem die Ränder, die sich innerhalb von Gemeinschaften in einer Stadt entwickeln, sowie Körpergrenzen wie eine Haut oder eine Membran. Ich hoffe, eine metaphorische Referenz zu Systemen / Glaubenssätzen zu evozieren, die unter dem täglichen Druck zu bröckeln beginnen.

Ich gehe auf die Fragilität und die Ironie im Alltag ein und zeichne so eine intime Sicht des komplexen psychologischen Charakters / der Haltung von Menschen, die innerhalb der vier Wände eines Hauses oder einer Stadt leben.

The area of my work breeds between the intimate world of an individual and the world outside, which is separated sometimes only by a wall. I am moved by the walls that are found in middle class homes – it's interesting to observe their inviting colours – and I am intrigued by the character of these alluring peeled walls. Painting these painted surfaces, which also have traces of history and inhabitancy embedded in them, I wanted my paintings to be a part of these walls. As much as a wall might be sealed, there tends to be a porosity that allows things from the outside world to come home or vice-versa. I would like to look at the wall as a veil and also as an organic separation between the inside and the outside through which imperceptible elements pass and affect the psyche of individuals; the "wall" also addresses the margins that develop within communities in a city, the bodily margins like a skin or a membrane. I hope to evoke a metaphorical reference to systems/beliefs crumbling under daily pressure.

I dwell on the fragility and irony experienced in everyday living to draw an intimate viewpoint to echo the complex psychological character/attitude of people living within the four walls of a house or a city.

Prajakta Potnis

1980 geboren / born in Thane, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Mumbai, IND

Ausbildung / Education
1995-2002 B.F.A. & M.F.A. (Painting), Sir J. J School of Arts, Mumbai, IND

Porous walls, 2009; Details

Porous walls, 2009

Antonio Puri

Meine Kunst ist mein Weg, mich mit dem Universum zu identifizieren. Daher benutze ich Symbole, Formen und räumliche Wahrnehmungen, um meine Sehnsucht nach Universalität auszudrücken. Meine Inspiration entspringt der Einheit zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos.

Mein malerischer Prozess dient auch dazu, die Lücke zwischen Bekanntem und Unbekanntem zu schließen. Indem ich Materialien benutze, die sich gegenseitig vertragen, kann ich verschiedene Farbschichten ans Licht bringen, die sonst verschleiert blieben. Durch die Verwendung einer Mischform von Techniken, Symbolen und verschiedenen Medien hoffe ich, eine Einheit zu schaffen.

Detached

Das Diptychon „Detached" stellt meinen Zustand als indischer Einwanderer in Amerika weit entfernt von der Familie dar. Obwohl es ein Werk ist, bleibt es immer abgegrenzt, in zwei Teilen. Meine Lebensreise ist immer gespalten gewesen. So habe ich Kunst und Recht studiert, habe geheiratet und mich wieder scheiden lassen, mir das Sorgerecht meines Sohnes mit meiner Frau geteilt, bin im Himalaja aufgewachsen und lebe jetzt in den USA. So arbeite ich mit dieser Dualität auch in meinem Kunstwerk. Ich verwende Geometrisches im Kontrast mit organischen Formen, weiche und starke Farben, eine Oberflächentextur mit Flachheit, wodurch ich Spannung erzeuge. Ich will jedoch eine Einheit schaffen, indem ich diese dualen Beziehungen miteinander zu einer Komposition verschmelze, die Brücken schlägt, anstatt zu trennen. So sehe ich mein Leben und meine Arbeit. Als einen Tanz von Dualität und Offenheit. Getrennt.

My art is my means of identifying with the universe. Therefore, I use symbols, forms, and spatial concern as a means to express my need for universality. My inspiration comes from the unity between the microscopic and the macrocosmic.

My painting process is also designed to bridge the gap between the known and the unknown. By using materials that resist one another, I am able to reveal several layers of paints, which would ordinarily get covered up. Introducing a hybrid of techniques, symbols and various mediums, I am hoping to create Oneness.

Detached

This diptych represents my state of being, as an Indian immigrant in America, and detached from family. While the piece is one, it always remains separate, in 2 pieces. My journey in life has been split always. I studied art and law, got married and divorced, split custody with my son, brought up in the Himalayas and now living in the United States. Therefore, I work with this duality in my artwork. I use geometric forms in contrast with organic forms, soft colours with strong colours, texture with flat, creating a tension. However, I strive to create oneness by taking these dual relationships and fusing them into a composition that bridges rather than divides. This is how I see my life and my work. A dance of duality and oneness. Detached.

Detached, 2008

Antonio Puri

1966 geboren / born in Chandigarh, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Philadelphia, USA

Ausbildung / Education

1995 University of Iowa College of Law, Iowa City, USA
1994 College of William and Mary School of Law, Madrid, E
1989 B.A. in Fine Arts and English, Coe College, Cedar Rapids, USA
1985 Academy of Art, San Francisco, USA

Prasad Raghavan

Die Kehrseite der Rechtsprechung

On the flip side of jurisprudence

Eine alte Erinnerung an die längst vergangene Kunst des magischen Rituals schlummert tief in unserem Unbewussten in verwitterten Schichten der Zeit, die bis zur Urgeschichte zurückreichen. Eine einfache Kulthandlung wird mit dem Bild eines Tieres ausgeführt, um den Geist vom Körper des Tieres zu befreien und so ein gewünschtes Ergebnis zu ermöglichen ... was für eine großartige und erfüllende Jagd!!!

Aber tief in unserer kollektiven Psyche ist noch etwas anderes lebendig und schlägt um sich! Eine moderne Angelegenheit, trotzdem auch ein Phänomen des Millenniums und Mutter aller Depressionen ... eine kafkaeske Angst, die aus der Mitte des 20. Jahrhunderts stammt!!! Jedes Mal, wenn wir ausscheren, um uns mit der bürgerlichen Sensibilität eines neo-dunklen Zeitalters abzuplagen, haben wir die Hosen voll. Und wann immer wir die reale Hölle eines Strafjustizsystems streifen, das sich in einem hoffnungslosen Durcheinander befindet, laufen uns Angstschauer den Rücken hinunter.

Durch die Dringlichkeit der Not erwacht das Schlafende zu Leben. Wir alle haben Grund genug, uns nach Magie zu sehnen und einmal mehr die Kunst des Fangens und Fallenstellens zu beschwören!

DECALOGUE. Prasad Raghavan präsentiert in seiner zweiten Eigenproduktion in dieser Serie Serigrafien und Videos. Bilder von zehn einzeln stehenden Figuren, deren Kleidung auf den jeweiligen Beruf schließen lässt; ihre Gesichter sind mit einem Schal verdeckt, die Hände befinden sich auf der Körpervorderseite; die Gestalten wirken gefangen, einsam, bedrückt ... Sie werden in einer Reihe gezeigt, als wären sie angewiesen worden, sich für eine Gegenüberstellung aufzustellen, an der wir vorbeigehen ...

Gleichsam zur Rechenschaft gezogen, sind sie die wirklichen Täter und Schuldige eines gesellschaftlichen Durcheinanders. Sie residieren als die Herren hoch oben in den Rängen der Macht und der rechtstaatlichen Immunität. Sie schmeißen die Show und werden selten gefasst. Ein schiefes Strafjustizsystem, voll mit Schlupflöchern und endlosen Anhörungen, ermöglicht ihnen, uns abzuschütteln – hin zur Kehrseite der Rechtsprechung. Leicht gefasste Kleinkriminelle dagegen werden in den Medien mit bedeckten Gesichtern und hinter Gittern vorgeführt, wo sie jahrzehntelang auf ihren Prozess warten müssen.

In ihrem Echo auf einige „Algebras der endlosen Justiz“ ist die Botschaft hier klar, die Methode einfach. Aber auch Verletzlichkeit wird deutlich. Mehr als je zuvor steht der Glaube an die Justiz in einer schnell wachsenden, sich replizierenden Kultur des Misstrauens auf dem Spiel, unerbittlich genährt durch vorgetäuschte Begegnungen und falsche Information.

Auch hier nimmt der Dekalog, benannt nach Krzysztof Kieślowskis Meisterwerk mit seiner biblischen Referenz an die Zehn Gebote, den bekannten Weg und gipfelt in einem Gerichtsverfahren. Der Prozess findet im Videoraum statt. Die Natur der Befragung erinnert an ein strenges Verhör. Der Angeklagte jedoch antwortet in Kauderwelsch, mit Bewegungen und Tönen, als befände er sich in einem unechten Theater. Ein unvorhersehbares Ende folgt auf die entstehende Zweideutigkeit. Keine Katharsis, keine Euphorie, kein herzergreifender Höhepunkt. Das plötzliche Ende zerstört die Bequemlichkeitszone des Dramas, das es ja ist, und die ZuseherInnen bleiben allein mit sich selbst, um die Krassheit unserer Realität umso schärfer zu empfinden.

Auf dem Tummelplatz der zeitgenössischen Kunstpraktiken, des postmodernen Wissens und komplexer theoretischer Bestrebungen, das Postkoloniale in der Postmoderne zu lokalisieren, sehnt sich unser monadisches Ego sicher irgendwo noch nach der einfachen Magie des Fallenstellens.

Anoop Panicker

In weathered layers of time dating back to pre-history, slumbering deep in our unconscious, lies an old and dormant memory of an ancient art of magic ritual. A simple ritual act carried out on an image of an animal to free its body from the spirit in order to facilitate a desired result... a great and fulfilling hunt!!!

Yet deep in our collective psyche something else is alive and kicking! A latter-day cause, yet a millennium phenomenon, a mother of all depressions ... a mid-twentieth-century Kafkesque angst!!! It gives us the jitters each time we step out to toil through a civic sensibility of a neo-dark age. It gives us the chills each time we brush through the real hell of a criminal-justice system that is in hopeless disarray.

With the urgency of the need, the dormant comes alive. We have all reason to crave magic and yet again evoke the art of trapping.

DECALOGUE. Prasad Raghavan's second home production in this series presents serigraphic prints and videos. Images of ten solitary figures, their attire revealing their respective professions, their faces concealed in cloth, hands placed in front, looking captured, desolate, dejected ... They are displayed in a row as if they have been made to stand for an identification parade as we walk past.

Virtually brought to book, they are the real offenders and culprits of a societal mess. They are the masters residing high up in the echelons of power and constitutional immunity. They run the show and are seldom caught. A lopsided criminal-justice system riddled with loopholes and endless hearings allows them to give us the slip – into the flip side of jurisprudence. Whereas easily caught small-time offenders are paraded in the media with their faces wrapped in cloth and put behind bars, where they stay as “under trials” for decades.

A clear message, a plain method, as it echoes a few “algebras of infinite justice”. But the vulnerability, too, is apparent. In a fast growing, replicating culture of disbelief, relentlessly fed by fake encounters and false information, faith in justice is more at stake than ever before.

Titled after Krzysztof Kieślowski's masterpiece, with its biblical reference to the Ten Commandments, here too the Decalogue takes the same route, culminating in a trial. The trial takes place in the video room. The nature of the interrogation is suggestive of inquisition. But the accused answers in gibberish, with the moves and tones of a mock theatre. With the emerging ambiguity, there follows an unpredictable end. No catharsis no euphoria, no heart-rending climax. The abruptness of the end breaks the comfort zone of the drama that it is, and one is left alone with oneself to feel even more sharply the starkness of our reality.

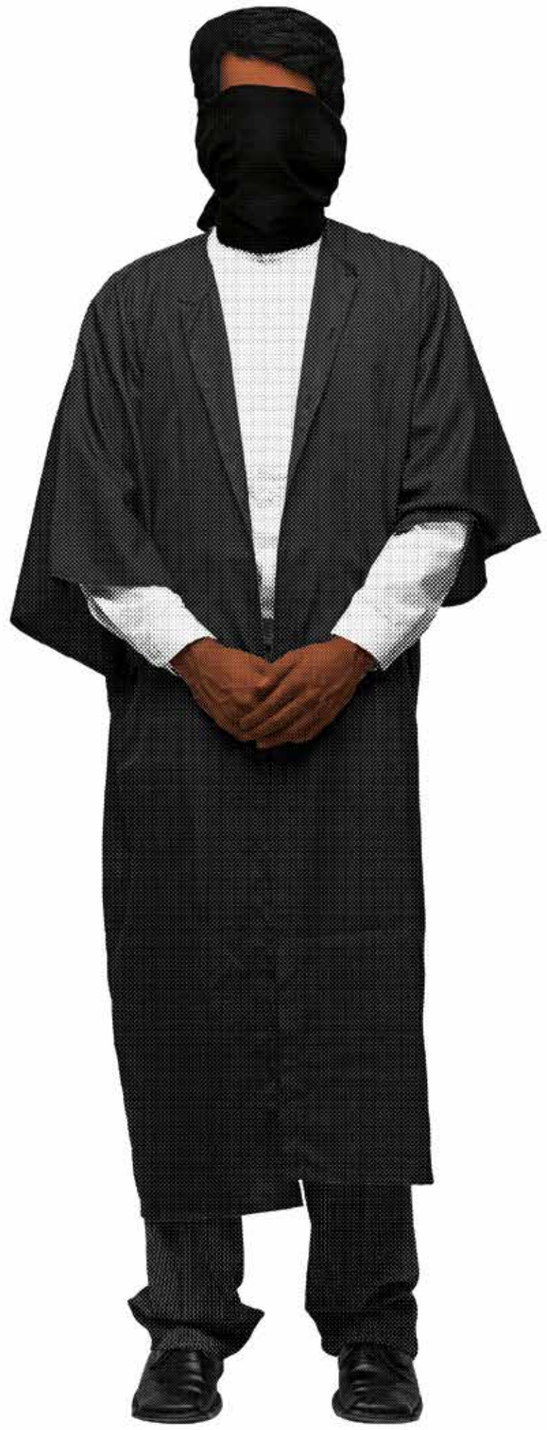
Placed on the hotbed of contemporary art practices, the postmodern condition and complex theoretical pursuits of locating the post-colonial in the postmodern, somewhere our monadic ego certainly still craves a simple magic of trapping.

Anoop Panicker

Prasad Raghavan

1968 geboren / born in Kerala, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
College of Fine Arts, Thiruvananthapuram, Kerala, IND



And do not swear by your head, for you cannot make even one hair white or black.

Sumedh Rajendran

In der Welt, in der wir leben, kündigt sich jede Sekunde eine Veränderung an – einige bewahren den Status quo, während andere am inhärenten Wertesystem kratzen, das so essenziell für das soziale und spirituelle Wachstum ist. Die gefährlichen und subversiven Wendungen in der Geschichte des sozialen, politischen und kulturellen Prozesses der Menschheit werden oft von neuen Demarkationen in Lebensmustern begleitet. Diese verunglimpfen herzlos die Idee des Lebens und ersetzen sie durch bloßes Dasein – das endlos kläglich ist. Als Künstler habe ich mich immer wieder bemüht, diese veränderten Vorstellungen und neuen Symbole ins Rampenlicht zu ziehen. Mit meiner Arbeit, in der ich menschliche Figuren und industrielle Materialien wie Blechdosen und Leder frei verwende, will ich die erstickenden neuen Hierarchien und ihre Auswirkung auf die ganze Menschheit erforschen. Ich könnte mein Bestreben auch als doppelte Introspektion in menschliche Glaubenssysteme bezeichnen.

In the world that we inhabit every second heralds a change – some retain the status quo while others chip away at the inherent value system so essential to social and spiritual growth. The dangerous and subversive twists in the tale of social, political and cultural process of humanity are often accompanied by new demarcations in life's patterns. They callously denigrate the idea of living and replace it with mere existence – which is piteous no end. As an artist, I have constantly tried to highlight these altered notions and new symbols. Through my work, which makes liberal use of human figures and industrial materials such as tin sheets and leather, I intend to probe these suffocation-inducing new hierarchies and their impact on humanity as a whole. I would call my endeavour a dual introspection of human belief systems.

Sumedh Rajendran

1972 geboren / born in Trivandrum, Kerala, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education

1999 M.F.A., Delhi College Of Art, New Delhi, IND
1994 B.F.A., College of Fine Arts, Trivandrum, Kerala, IND

Abducted corridors...unseen prey, 2009

Tarun Jung Rawat

Baby Angels Fly by Night and the Night Flies

Diese Arbeit präsentiert die Vorstellung des „Guten“ und „Bösen“ als zwei Kräfte, die immer parallel nebeneinander existieren. Während das Böse in Formen und Gestalten um uns lauert, die wir nicht einfach erkennen und sich vielleicht in uns einschleicht, uns unbewusst gefangen nimmt, sind auch die Kräfte des Guten immer präsent. Sie schützen uns und unsere wertvollen Momente des Glücks und bewahren unsere Unschuld sicher und lebendig. Es existiert eine Dualität, der Glauben in die Kraft des Guten macht dieses jedoch so viel stärker. Diese Arbeit artikuliert das Vertrauen in jene Unschuld und die unerschütterliche Lösung, die die meisten unserer irregeleiteten Nächte durchzieht und damit unsere „Freudenblasen“ und unseren Lebensgeist sicher und lebendig hält. Ein Glaube in die „Baby-Engel, die in der Nacht fliegen“.

Mecha Nica Linga

Diese Arbeit präsentiert das surrealistische Konzept einer „automatischen Schöpfung“, in einem Kontext, in dem ein „Kunstwerk“ nicht nur von einem Künstler in einem Augenblick geschaffen wird, der schon vorüber ist, sondern in aktiver Teilnahme mit den Betrachtern im gegenwärtigen Moment entsteht. Die physischen Interaktionen der Betrachtenden mit der Skulptur platzierten diese auf einen Pfad der Bewegung. Diese Bewegung generiert eine Zeichnung auf einem Stück Papier, die einzigartig und so sehr die Schöpfung der Zuschauer wie auch des Künstlers an der Zeichenmaschine ist. Ein Schöpfungsprozess, der der Skulptur eine gewisse belebte Qualität verleiht und mit einem Leben pulsiert. Ein abstrakter Symbolismus der Musterungen (teeka) auf der Stirn von Lord Shiva wurde in Elemente der Skulptur eingefügt, um die materialbasierten Eigenschaften des reinen Objekts zu transzendieren, sodass der Schöpfungsprozess eine gewisse metaphysische Qualität erhält, wobei jede auf dem Papier eingefangene Bewegung eine einzigartige und besondere Transformation in Zeit und Raum darstellt. Diese Skulptur präsentiert außerdem das Konzept von Dualität und Gegensätzen, welches sich im automatischen Zeichenprozess spiegelt, bei dem jeder Strich des Zeichenstiftes ebenfalls vom anderen Zeichenstift produziert wird. Ein Symbolismus für die Tatsache, dass alles, was wir tun und wem wir in unseren Leben begegnen, einen doppelten Aspekt in sich trägt, ein Gegenteil, und es nur an uns liegt, dies zu realisieren, zu akzeptieren und umso weiser und glücklicher aus der Erkenntnis hervorzugehen.

Baby Angels Fly by Night and the Night Flies

This work presents the idea of “good” and “evil” as two forces always in a state of parallel co-existence. While evil may lurk about us, in shapes and forms we may not easily recognise, and may seek to creep in on us, catch us unawares, there are also always present the forces of good, which protect us, keeping our precious moments of happiness and our innocence secure and alive. A duality exists, yet faith in the force of good makes it so much more powerful. This work is an articulation of that faith, a faith in innocence and an unshakeable resolve that sails through the most deceptive of nights, keeping our bubbles of joy and the spirit of life secure and alive. A faith in the baby angels that fly by night.

Mecha Nica Linga

This work presents the idea of “automatic creation”, so dear to the Surrealists, in a context where a work of “art” is created not just by the artist, in a moment of time that has already passed, but in active participation with the viewer in a moment of time that is present and continuous. The viewer’s physical interactions with the sculpture set it on a path of motion. This motion generates a drawing on a piece of paper, a drawing that is unique and is as much the viewer’s creation as it is the artist’s vis-à-vis the drawing machine. A process of creation that gives the sculpture a certain animate quality, pulsing with a life of its own. An abstract symbolism of the markings (teeka) on the forehead of Lord Shiva have been incorporated into elements of the sculpture to bestow upon it a quality that transcends its purely object and material-based characteristics, to give its process of creation a certain metaphysical quality, making each movement captured on paper a unique and special transformation in time and space. This sculpture also presents the concept of duality and of opposites. This is represented in the automatic-drawing process, where each stroke of the pencil is reproduced by the other pencil as well. A symbolism for the fact that everything we do and encounter in our lives has a dual aspect to it, an opposite, and it is for us to realise this, accept it and emerge the wiser and happier.

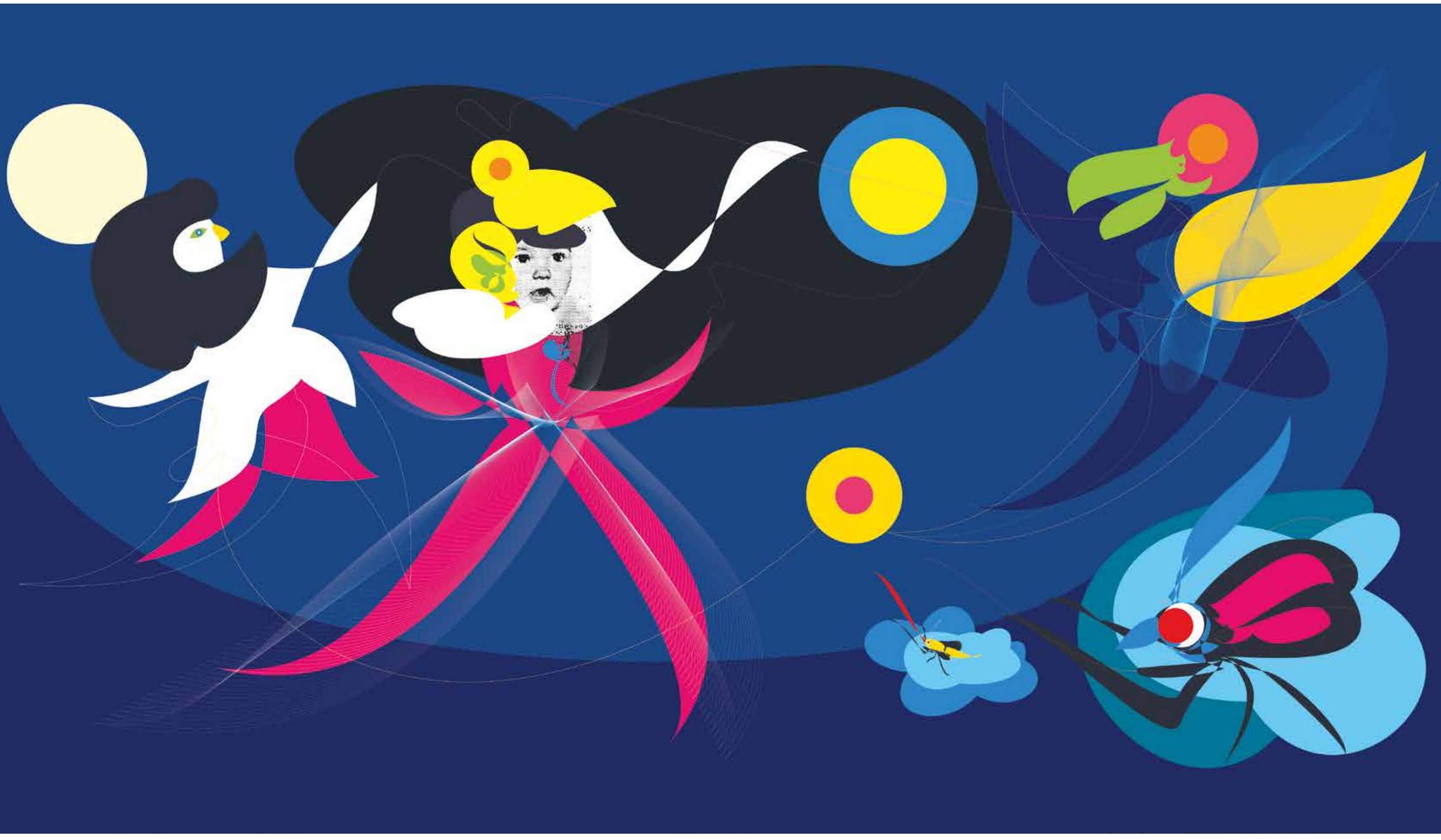
Tarun Jung Rawat

1974 geboren / born in New Delhi, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education

2004 Master in Interactive Design, Interaction Design Institute Ivrea, I
2001 Graduation, National Institute of Design, Ahmedabad, IND (Specialization in Graphic Design)

Mecha Nica Linga, 2009
136, 137| Baby Angels Fly by Night and the Night Flies, 2008



Mahua Sen

Stories in her womb

Die Klanginstallation entstand auf der Basis von Notensamples einer Musicbox. Diese spielt unsere Kindheit ab und ist der Soundtrack unserer frühen Jahre. Als Musikerin und Liebhaberin der elektronischen Synthese habe ich die Grundklänge meines Stückes immer wieder willkürlich und fraktal verändert, während es durch die Zeit reist und zu einem Spiegel unserer vielfältigen Lebensabschnitte im größeren Mutterleib wächst und gedeiht.

Die Videos habe ich auf Streifzügen durch die Straßen Neu Delhis aufgenommen, auf der Suche nach Menschen in verschiedenen Stadien ihrer Leben. Daraus habe ich dieses Stück gewebt, welches beim Fötus beginnt und am Scheiterhaufen endet. Für mich geht es dabei nicht um Beginn und Ende. Ich sehe das Leben als eine weitere Reise durch den Mutterleib, an dessen Schluss das Gesicht der Mutter erscheinen wird. Die Musik wird weiterspielen.

Stories in her womb

Im Mutterleib weiß das Ungeborene nicht, wie die Mutter sein wird. Es kennt sie nur über die Nahrung. Bei unserer Suche nach der Quelle der Schöpfung leben wir im zweiten Mutterleib, in dem der einzige Nachweis für einen Schöpfer in der Nahrung besteht, die wir über unsere körperlichen Sinne erhalten und erleben. Meine Fragen nach Gott liefen schließlich darauf hinaus, dass du und ich zu meiner Lebenszeit nur so viel über den Schöpfer wissen werden, wie der Fötus seine Mutter kennt.

Stories in her womb

The sound installation is a work that I created by sampling the notes of a music box. The music box plays over our infancies, forming the soundtrack of our early years. As a musician and a lover of electronic synthesis, I have subjected the basic sounds of my piece to many random, fractal changes as it journeys through the timeline, growing and shaping into mirrors of our many stages in the larger womb.

I shot the video roaming the streets of New Delhi, in search of people in the various stages of their lives, and wove together this piece, which begins at the foetus and ends at the pyre. To me, it is not about beginning and ending. I see life as another journey through a womb, at the end of which the face of the mother will appear. The music will go on.

Stories in her womb

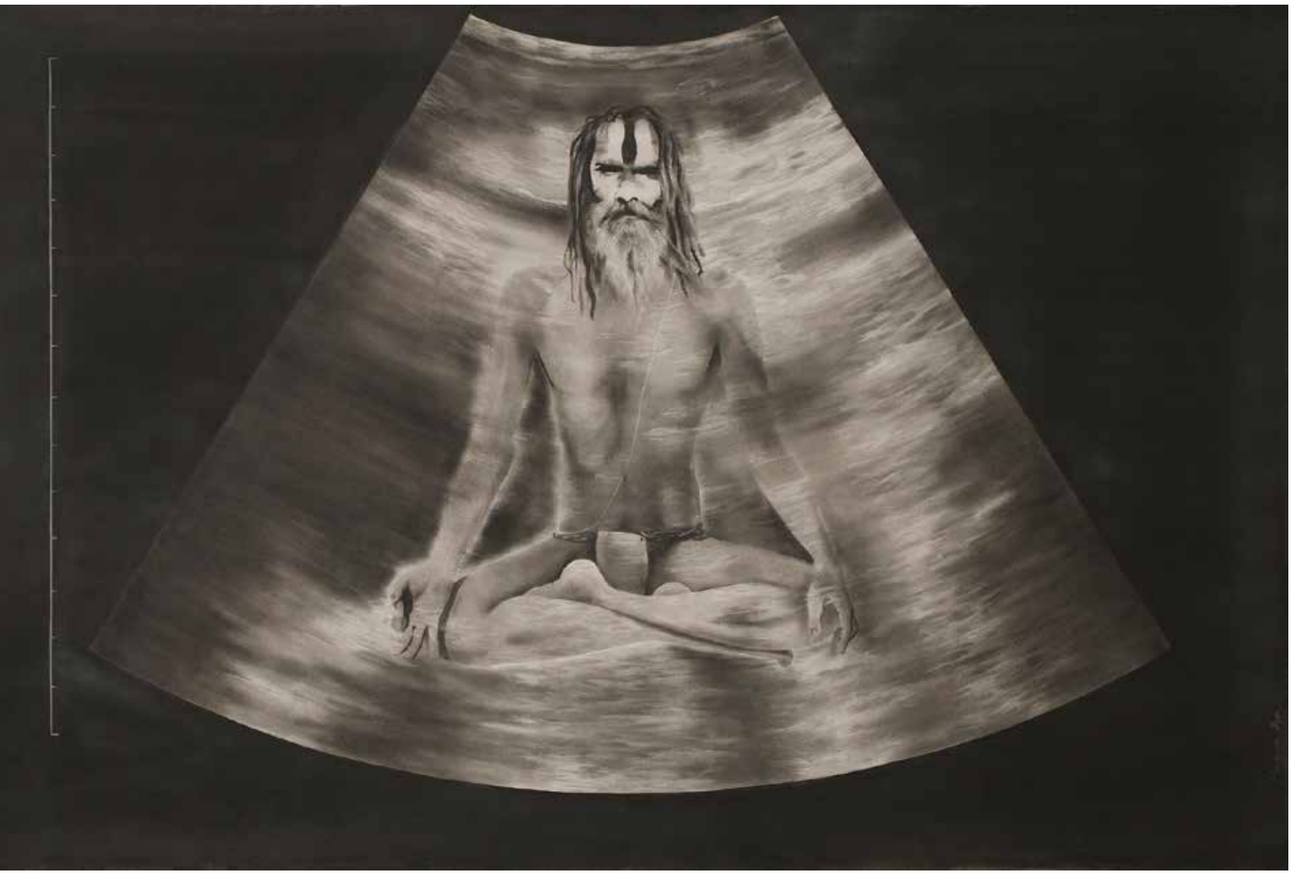
In the womb the unborn doesn't know what the mother is like. It knows the mother only in the sustenance. In our quest in this world for all our questions about the source of creation, we live in the second womb, where the only proof of the creator is in the sustenance that we receive and experience through our bodily senses. My questions about God have reconciled to this in the sense that you, and I in my lifetime, will know about the creator only as much as the foetus knows about the mother.

In meinen Arbeiten habe ich genau diese Situation des Menschen kommuniziert, indem ich reale Individuen meiner Imagination als Ultraschall-Scans dargestellt habe, um eine einfache Ähnlichkeit mit ihren früheren, fötalen Selbst zu zeigen. Diese Arbeit symbolisiert meine eigene Akzeptanz der Begrenzung unserer Reise und das Anerkennen unserer noch ungesehenen Mutter, in deren Mutterleib unsere Geschichten entstehen.

In these works, I have communicated the same human situation by depicting real individuals of my imagination as ultrasound scans, to bear a simple resemblance to their former foetal selves. This work is a symbol of my own acceptance of the limitation of our journey and acknowledgement of the unseen mother, in whose womb our stories come to life.

Mahua Sen
1979 geboren / born in Shillong, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Stories in her Womb, Video, 2009



Stories in her Womb, 2009

Bandeep Singh

Bandeep Singhs Bilder erforschen die Idee des Femininen aus der Perspektive der indischen erotischen und philosophischen Tradition und artikulieren sie in einer zeitgenössischen visuellen / fotografischen Sprache.

Die drei für die Ausstellung ausgewählten Bilder stammen aus der Serie „Antarghat“, was übersetzt „Gefäß im Inneren“ heißt. Mit der Metapher eines Lehmtopfes untersuchen diese Bilder den Körper als Behältnis diverser philosophischer und kultureller Aspekte.

Der irdene Topf gehört zu den Grundelementen der indischen Material-Kultur und wird bei zahlreichen Ritualen und Zeremonien im ganzen Land verwendet. Er wird auch als die Ghata oder Kalasha bezeichnet – das Gefäß, das die Amrita enthält, das Lebenselixier. Als solches symbolisiert der Begriff den Körper in vielen indischen religiösen und literarischen Traditionen. Der Topf ist außerdem eine Metapher für das verheißungsvolle Symbol der Purna Kumbha – der Vase des Überflusses, ein Symbol der Fruchtbarkeit – und den freigiebigen Aspekt der Prakriti – der Natur. Durch eine symbolische Gegenüberstellung der femininen Form mit dem irdenen Topf drücken diese Bilder das Feminine als Verkörperung des Leben schaffenden und nährenden Aspektes des Erdprinzips aus.

Die fotografischen Abstraktionen des irdenen Topfes und des Körpers repräsentieren außerdem Darstellungen der indischen metaphysischen Konzepte wie der Advaita – Nicht-Dualität, yogische Chakren – Energiezentren des Energiekörpers – und der yoni-lingam – des Mutterleib-Phallus Symbolismus.

Bandeep Singh's images attempt to explore the idea of the feminine from the perspective of the Indian erotic and philosophical tradition and articulate it in contemporary visual/photographic language.

The three photographs selected for the exhibition are from a body of work called “Antarghat”, which translates as “the vessel within”. Employing the metaphor of a clay pot, these images examine the body as a receptacle from diverse philosophical and cultural aspects.

The earthen pot is one of the basic elements of Indian material culture and is widely used in numerous rituals and ceremonies throughout the country. It is also referred to as the Ghata or Kalasha – the vessel that holds the Amrita, the elixir of life. As such, it is used as the term to personify the body in many Indian religious and literary traditions. The pot is also a metaphor for the auspicious symbol of the Purna Kumbha – the vase of plenty, a symbol of fertility – and the bountiful aspect of Prakriti – nature. Through a symbolic juxtaposition of the feminine form with an earthen pot, these images express the feminine as an embodiment of the life-creating and nurturing aspect of the earth principle.

The photographic abstractions of the earthen pot and the body also create visual depictions of Indian metaphysical concepts such as Advaita – non-duality, yogic chakras – energy centres of the subtle body – and the yoni-lingam – womb-phallus symbolism.

Bandeep Singh

1971 geboren / born in Chandigarh, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
Bandeep Singh is a self-taught photographer

Lajja Gauri, 2006 from the series ANTARGHAT – 2008
143| Bearer of Seven Pots, 2008 from the series ANTARGHAT – 2008
144| Untitled #15, 2006 from the series ANTARGHAT – 2008

Gurdeep Singh

Gurdeep Singhs Arbeiten konfrontieren uns mit kühnen, energetischen Pinselstrichen, atemberaubenden Farben, scharfen Kontrasten und subtilen Genüssen. Gurdeep interessiert sich bei der Malerei vor allem für den Prozess und seine Möglichkeiten. Er erweitert ständig die Grenzen des Mediums und experimentiert immer weiter. Seine Malerei wurde in den letzten Jahren immer spontaner und intuitiver. Seine technische Virtuosität zeigt sich in seinen Arbeiten mit unterschiedlichen Formaten, ob er in Öl oder Acryl, Schwarz-Weiß oder in Farbe, in fast transparenten Schichten oder schwerem Impasto malt. Unter dichten Schichten entdecken wir stille, meditative Zentren, still wie dunkle Gewässer, um die herum und über denen eine große Aktivität abläuft. Schritt für Schritt hat er seinen Wandel von repräsentativer zu abstrakter Kunst vollzogen.

Ein wichtiger lokaler Einfluss für Gurdeep ist die Farbe. Seine Farbpalette stützt sich auf seine Umgebung – sowohl auf die „Kultur und Kleidung des ländlichen Indien wie auf die bunte Welt der Werbung, von Video, Neonlichtern und Plakatwänden im städtischen Leben.“ Diese Faktoren, zusammen mit seinen ausgiebigen Reisen in die ganze Welt, gaben seiner Arbeit ein universelles Element, ohne dass sein Werk seine Wurzeln verloren hätte. Die Dreidimensionalität seiner Werke, die er durch den Einsatz von Perspektive und Malschichten erzielt, verstärkt das Gefühl großer Tiefe – aus der alles Mögliche entstehen kann oder in die die Zuseher versinken. Gurdeep meint außerdem, dass seine Bilder oft an Straßen oder Karten erinnerten „und an die Vorstellung, dass viele Generationen oft gereist sind und immer wieder reisen werden. Diese metaphysischen Straßen verbinden Menschen und die eine Stadt mit der anderen, eine Kultur mit der nächsten. Sie sind endlos.“

Gurdeep Singh's works confront us with the bold, energetic strokes, breathtaking colours, sharp contrasts and subtle pleasures that have become his signature style. For Gurdeep, much of the interest in painting is in the process and its possibility and his works exemplify that. He is constantly pushing the limits of the medium, continuously experimenting. The confidence with which he manages such intense brush work – across diverse size formats, in oil or acrylic, black and white or colour, nearly transparent washes or heavy impasto – speaks of the technical virtuosity underlying a process that has, over the past few years, become more and more spontaneous and intuitive. Beneath the dense layers we glimpse silent, meditative centres, still as dark pools of water, around and over which great activity is taking place. He has gradually made a shift from representational art to non-representational art.

An important local influence for Gurdeep is colour. His palette draws on his surroundings – both the “culture and costumes in rural India and the colourful bombardment of advertisements, video, neon lights and hoardings in urban life.” This is very relevant and pertinent, because this artist has juggled his rural upbringing and his urban living in a metropolitan city very beautifully. These factors, along with his extensive travels all over the world, have added a very universal element to his work without losing his roots. The three-dimensionality of these pieces, achieved through the use of perspective and layering, reinforces the sense of great depth – out of which anything might emerge or into which the viewer might sink. Gurdeep also feels that his paintings often evoke roads or maps “and the idea that lots of generations have travelled and will be travelling. These are metaphysical roads connecting people, connecting one city to another, one culture to another. They are never-ending.”

Gurdeep Singh

1975 geboren / born in Kurukshetra, IND
Lebt und arbeitet / lives and works in New Delhi, IND

Ausbildung / Education
1994 Bachelor of Psychology, Kurukshetra University, Kurukshetra, IND
1999 B.F.A. (Painting) Government College of Art, Sector-10C, Chandigarh, UT, IND
2001 M.F.A., (Painting) College Of Art, 20-22 Tilak Marg, New Delhi, IND
2005 Artist in residence award, Vermont, USA

Untitled, 2008

Viren Tanwar

Every Life has a Story

Die meisten Menschen verbringen ihr Leben damit, die Freuden zu übersehen, mit denen wir alle in jeder Entwicklungsstufe gesegnet sind. Stattdessen brüten sie über Dinge, die sie sich wünschen und nicht haben. In der anderen Hälfte ihres Lebens fürchten sie sich vor dem Tod, welcher die größte Wahrheit ist. Das Dasein sollte aber übersprudeln und darin bestehen, seine eigene Geschichte zu schreiben.

Die Kunst des Geschichtenerzählens besteht darin, wie gut sie auf Papier, Leinwand oder der Bühne erzählt werden kann. Durch meine Gemälde male ich die Saga meines, deines und jedermanns Lebens; eines Lebens, das in vielerlei Weise symbolisch mit ZIRKUS verbunden ist (ein komplizierter Prozess ist notwendig, um beide voneinander zu trennen!).

Genauso wie in einem Zirkus bringt uns das Leben manchmal zum Lachen, in anderen Phasen bringt es uns tiefen Kummer. Aber leben müssen wir und die Rollen spielen, die in der Regel der Zirkusdirektor für uns ausgewählt hat – er oder sie, der uneingeschränkt herrscht. Aber einige wenige Auserwählte nehmen die Dinge in ihre eigenen Hände und entscheiden sich, welche Rolle sie spielen wollen. Die Schauspieler treten in „Horden" an, um das vor ihnen liegende Leben zu erforschen und herauszufordern. Die Rolle, die sie spielen oder bekommen, ist das Schicksal – was sie jedoch daraus machen, liegt völlig in ihren Händen. Die Gründe für ihr Dasein variieren vielleicht, aber eine Tatsache bleibt: Es gibt kein Weglaufen vor dem „Zirkus des Lebens".

Wir müssen nach den „Zeichen" suchen und uns auf eine Reise ähnlich der Odyssee machen, auf der wir forschen und uns selbst entdecken. Die Notwendigkeit, uns selbst daran zu erinnern, dass „Narren sich oft als Propheten erweisen" ist omnipräsent. „Wenn du wirklich willst, dass etwas Bestimmtes passiert, verschwört sich das ganze Universum und dein Wunsch wird Wahrheit". Mit dieser Lebensphilosophie von Paulo Coelho male und lebe ich.

Jedes Leben hat eine Geschichte, ob du jetzt 16 oder 80 Jahre alt bist und ob du es weißt oder nicht, du lebst eine Geschichte, die auf einzigartige Weise deine eigene ist. Das Leben hat seine eigene Handlung. Die Malerei auf der Leinwand lädt uns dazu ein, über die Reise unserer Seele in langen Jahren zu reflektieren. Woher wir kamen, wo wir jetzt sind? Was sind die Hoffnungen und Sehnsüchte, Wünsche und Leidenschaften, die unsere Geschichten geprägt haben? Was hat uns an den Ort geführt, an dem wir uns befinden? Wie lautet der Mythos im Herzen jeder Geschichte?

Es macht Spaß, sich daran zu erinnern, was wir im Leben getan haben, und welche Freude wir daran hatten, etwas zu erreichen.

Jedes Leben hat eine Geschichte, die es sich zu erzählen lohnt, wenn du weißt, wie. Jedes Leben hat eine Geschichte ... WIE LAUTET DEINE?

Most people spend their lives overlooking the joys that we all are blessed with at every turn of our life. Instead, they brood over things that they desire and don't have. The other half of their life is spent fearing death, which is the greatest truth of life. Life is for living to the brim and writing one's own story.

The art of storytelling lies in the fact of how well can it be told on paper, canvas or stage. Through my paintings I paint the saga of my, yours and everyone's life; a life that in many ways is symbolically linked to CIRCUS (it's an intricate process to separate the two from each other!).

Just as in circus, sometimes life makes us laugh, at other times it brings us deep sorrows. But live we must, playing the parts mostly chosen for us by the ringmaster – he or she who is supreme – but a few chosen ones take things in their own hands and decide which part they want to play. The actors come in "hordes", to explore and challenge the life ahead. The part they get or play is destiny – but what they make of it is totally in their hands. The reasons for being here may vary but the fact remains: there is no running away from the "circus of life".

We need to look for "the signs" and go on a Ulysses-like journey of exploration and self-discovery. The need to remind ourselves that "jesters often prove to be prophets" is omnipresent. "When you really want something to happen, the whole universe conspires so that your wish comes true". This philosophy of life by Paulo Coelho is something that I live and paint by.

Every life has a story, whether you are 16 or 80, and whether you know it or not you are living a story that is uniquely your own. Life has its own storyline. Painting them on canvases invites us to reflect on our soul's journey over the years. Where have we come from, and where are we now? What are the hopes and yearnings, desires and passions that have shaped our stories? What has brought us to where we are? What is the myth at the heart of our story?

Its fun to reminisce about what we had done and the joy we had in accomplishing things in life.

Every life has a story worth the telling if you know how. Every Life Has a Story ... WHAT'S YOURS?

Viren Tanwar
1952 geboren / born in Hissar (Haryna), IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Chandigarh, IND

Ausbildung / Education
1984-1985 British Council Scholarship to study at the Slade School of Arts, London, GB
1974 Diploma (Drawing and Painting), Government College of Art, Chandigarh, IND

Every life has a Story..., 2009

Shiv Verma

Ich wurde in dem kleinen Dorf Kondagaon geboren, im Distrikt Bastar. Diese Region ist in ganz Indien für ihre traditionellen Künste berühmt: Holzschnitz-, Schmiedeeisen-, Terrakotta-, Bambus-Arbeiten usw.; am Bekanntesten sind jedoch die Guss- und Kunstschmiedewerke der Dogra. Ich wuchs in dieser Umgebung auf, daher ist es für mich nur natürlich, dass mich diese Kunstfertigkeiten weiter beeinflussten.

Ich zog aus Bastar fort und begann, mich für die „hohe Kunst" zu engagieren. So habe ich in der Tradition des Erzählens gearbeitet, die ich im Rahmen der skulpturalen Tradition von Bastar erforschte. Ich habe diese weitergeführt, indem ich sie in eine andere Sprache übersetzte. Ich bemühte mich, meine Erfahrungen in meine Kunst zu übertragen, und so webte ich seit meinen Bildungsjahren über die zeitgenössische indische Kunst Metaphern meiner Reisen in die Skulpturen. Ich entwickelte eine visuelle Sprache, die genau jene Dichotomie zwischen Volkskunst und hoher Kunst überbrückte, gegen die ich verstieß, als ich in die Fakultät für Bildende Kunst in Baroda eintrat.

Die Arbeit „Optimistic Word" nimmt die Angst vor Entwicklung auf und analysiert die Sicht der modernen Wissenschaft und ihren hegemonialen Kontext als die einzigen Vorboten einer möglichen Entwicklung. Vielleicht lamentiert sie auch über den Vertrauensverlust in der traditionellen Weltordnung. Der Überzug aus Zink auf der geschlagenen, metallenen Oberfläche ähnelt fast einer kulturellen Schicht, die die Oberhand in der Gemeinschaft gewonnen hat, die sich darauf einlässt, dem neoliberalen Traum zu folgen, ihn zu bejubeln und zu schützen. Die Arbeit spricht von meiner Faszination für Handwerk und Detail und zeigt vor allem meine wachsende Lust, Geschichten zu erzählen, die in größere skulpturale Kompositionen eingewoben sind.

Gegen den Trend der postmodernen Beschäftigung mit der Oberfläche, welche die meisten Arbeiten des „White Cube Konsums" kennzeichnet, habe ich enorm in den Prozess und die Materialität investiert. Beide Aspekte sind wesentlich für meine künstlerische Praxis; allerdings ist dies kein neues Genre einer performativen Assoziation unter Einbezug dieser Elemente. Tatsächlich wurzelt die Arbeit in modernistischen Diskursen rund um Authentizität und ist mit post-kolonialem Romantizismus angereichert.

I was born in the small village of Kondagaon, in the Bastar district. This region is famous all over India for its traditional arts: wrought iron, wood carving, terracotta, bamboo works etc., but the most famous is the Dogra casting and iron art. I was brought up in this environment and its nature that I have remained influenced by these arts.

I moved out of Bastar and began an engagement with "high art". I worked within the tradition of narrative possibilities explored within the Bastar sculptural traditions, yet transcending them, often translating the tradition into a different language. Striving to translate these experiences into my art, I have been weaving metaphors of my journeys into sculptures since my formative years in contemporary Indian art. I developed a visual language that bypassed the same folk art / high art dichotomy that I transgressed when I moved into the Baroda Faculty of Fine Arts.

"Optimistic Word" captures this anxiousness to progress and dissects the view of modern science and its hegemonic context as the only harbinger of a possible development. Maybe it also laments a loss of faith in the traditional world order. The zinc coating on the beaten metal surfaces is almost like a cultural layering that has taken over the community as it casts itself to follow, cheer and protect the neoliberal dream. This work characterises my fascination with craftsmanship and detail, also bringing out my increasing ability to generate narratives woven inside large sculptural compositions.

Against the grain of the post-modern engagement with the surface, which is dominant in most of high art produced for white-cube consumption, I have invested enormously in the process and materiality, which are integral to my artistic practice. This is not a new genre of performative association with process and materiality; in fact it is rooted in modernist discourses around authenticity and garnished with post colonial romanticism. Moreover I was functioning outside the realm of consciousness in terms of the politics of materiality.

Shiv Verma

1976 geboren / born in Baster (Chattisgarh), IND
Lebt und arbeitet / lives and works in Baroda and Baster, IND

Ausbildung / Education

2005 M.F.A. (Sculpture), Faculty of Fine Arts, M.S. University Baroda, Baroda, IND
2002 B.F.A. (Sculpture), Faculty of Fine Arts, M.S. University Baroda, Baroda, IND

Optimist World, 2008; Detail

Optimist World, 2008

Indiens bewegte Bilder im Wandel

The Moving Shifting Visual Arts of India

Indiens bewegte Bilder im Wandel

Madhureeta Anand

In Indien ist das Kino Leben und in vielerlei Hinsicht ist das Leben Kino. Und daher ähnelt der Versuch, Kino in Indien zu verstehen, einem Sprung ins Ungewisse.

Tatsächlich versteht Indien unter Kino etwas anderes als der Rest der Welt. Filme in Indien sind, wie alle anderen Unterhaltungsformen hier, partizipativ und das Publikum fühlt sich dem auf der Leinwand Präsentiertem ziemlich nahe. Anders als die distanzierteren Zuseherinnen und Zuseher in Europa, Südamerika, Zentralasien, China und sogar im fernöstlichen Kino, interagiert das Publikum durch die Vorführungen. Die Diskussionen drehen sich in der Regel um die Problematiken der Hauptfiguren; die Leute stehen auf und tanzen, wenn Lieder gespielt werden oder werfen sogar Münzen zur Anerkennung, wenn eine sexy Verführerin auf der Leinwand erscheint.

Das Publikum liebt und hasst seine begehrten Idole auf eine Weise, wie die meisten Menschen es nur für gut bekannte Personen empfinden. Dieses Format des Betrachtens hat die Entstehungsweise von Filmen in Indien geprägt, sodass die meisten populären indischen Produktionen wie eine Serie von Ereignissen wirken; sie sind eine Art „Varietévorstellung" der Emotionen – Entertainer fesseln deine Aufmerksamkeit, aber sie zwingen dich nicht, zwischen den Zeilen zu lesen.

Nun sind wir bereit, weiter ins Ungewisse vorzudringen. Nichts von dem, was wir bisher feststellten, gilt für das Kino in Bengal oder aus Kerala in Südindien. Hier werden Filme mit einem gewissen Respekt beobachtet und aufgenommen, und der Regisseur soll am besten auch ein Autor sein. In Wahrheit variieren die bewegten Bilder im pluralistischen Indien erheblich von Region zu Region.

Filme entstehen in allen Teilen Indiens

Im Lauf der Jahre haben die Menschen versucht, indisches Kino unter einen Hut zu bringen, ihm einen Namen zu geben, es festzunageln. Und obgleich „Bollywood" zu einer akzeptablen Klassifizierung indischer Produktionen geworden ist, ist diese Bezeichnung erschreckend inadäquat, wenn nicht vollständig inkorrekt.

Allein in Südindien gibt es vier Filmindustrien, Ostindien hat noch mehr. Im Hinblick auf die zwanzig Staaten in Indien und die sieben Unionsterritorien können wir mit Sicherheit festhalten, dass Filme in mindestens 15 Sprachen produziert werden. Jede dieser Industrien hat ihr eigenes Idiom und erzählt Geschichten auf ihre eigene Art und Weise.

The Moving Shifting Visual Arts of India

Madhureeta Anand

In India cinema is life and in many ways life is cinema. And so to try and understand cinema in India is like going down the proverbial rabbit hole.

In fact cinema in India is not what cinema is understood to be the world over. Films in India, like all other forms of entertainment here, is participative, and the audiences in India feel fairly close to what is going on the screen. In contrast to the reverential audiences of Europe, South America, Central Asia, Chinese and even Far Eastern cinema, audiences in India tend to interact with each other through screenings. The discussions often centre on the dilemmas of the central characters, people get up and dance when the songs play and even throw coins of appreciation when a sexy temptress appears on screen.

They love and hate their marquee idols in a way that most people can only feel for those they know well. This format of watching films has shaped the way films are made in India. The result is that most popular Indian films read like a series of incidents, a sort of "variety show" of emotions – entertainers that rivet but do not force you to read between the lines.

Having said that, it's time to go one step further down the rabbit hole. None of the above holds true for cinema made in Bengal or for films made in Kerala, in southern India. Here films are watched and received with a sense of gravitas and a director is expected to be an auteur. The truth is that because of the plurality of India as a nation, the films made here vary vastly from region to region.

Films are made in all parts of India

Over the years people have tried to club Indian cinema under an umbrella, to give it a name, to pin it down. And although "Bollywood" has become an acceptable classification to describe Indian films, it is pathetically inadequate if not entirely incorrect.

South India alone has four film industries. Eastern India has more. For the twenty states in India and the seven union territories, it is safe to say that films are being made in at least 15 languages. Each of these film industries has its own idiom and own way of telling stories.

Wirklich korrekt allerdings (jetzt bewegen wir uns noch einen Schritt weiter ins Labyrinth des Verständnisses) ist die Feststellung, dass Filme auf Hindi scheinbar die Filmszene in Indien dominieren, was hauptsächlich auf die Tatsache zurückzuführen ist, dass diese Filme in einer für mehr Zuseher in ganz Indien verständlichen Sprache produziert sind und natürlich sind die investierten finanziellen Mittel in diesem Fall auch erheblich größer. Und da die Produktionen vor allem in Mumbai entstehen, das früher als Bombay bekannt war, wurde der Ausdruck „Bollywood" ins Leben gerufen: Dieser zukunftsträchtige Begriff soll die Filmindustrie „Hollywood aus Bombay" beschreiben. Der Ausdruck missfällt den Beteiligten der Filmindustrie in Indien zutiefst, aber sie können ihn nicht abtun. Und als Inder weiß jeder, dass Namen wichtig sind, denn sie werfen einen Schatten und bestimmen immer auch deine Persönlichkeit. Deswegen verbringen indische Eltern so viel Zeit und Energie damit, ihren Kindern Namen zu geben: Denn Namen sind in Indien oft Beschreibungen der Persönlichkeit. Und vielleicht ist „Bollywood" heute unter anderem aus diesem Grund mit den Herausforderungen konfrontiert, die ein so irreführender Name mit sich bringt!

Indien als Nation befindet sich an einer Schnittstelle zwischen Modernität und Tradition, zwischen dem, was war, und dem, was jetzt möglich ist, zwischen Osten und Westen. Indien verkörpert die Ironie der Jugend, die vor Enthusiasmus über das Neue aus allen Nähten platzt, aber eingeschlossen und im Körper eines Weisen gehalten wird, der die Jahrhunderte durchlebte. Das Land ist gekennzeichnet von dem unbequemen Versuch, zu viele Jahrhunderte in winzige zehn mal zehn Jahrzehnte zu pressen.

In den 1990er Jahren öffnete Indien die Tore zu einer Welt, auf die das Land völlig unvorbereitet war. Es wurde erwartet, dass wir aufstehen und uns von exotischen Wesen, die weitgehend vom Rest der Welt abgeschirmt waren, zu Weltbürgern entwickeln. Und auch wenn wir dies weitgehend souverän gemeistert haben, wissen viele Landesteile noch immer nicht, dass diese Veränderung überhaupt stattgefunden hat.

Die Künste in Indien haben manchmal von diesem neuen Indien sehr profitiert, und die Veränderung hat in großem Maß Kunst, Literatur und Mode auf dem Subkontinent geprägt. Diese Künste fanden in dem neuen internationalen Raum einen lebensfähigen Markt und damit auch bald schon Förderer und Käufer auf der ganzen Welt. Gleichzeitig haben auch die indischen Käufer und das indische Publikum gespürt, dass sich die Horizonte öffnen. Reisen und Fernsehen haben ihnen die Geschehnisse in der Welt enthüllt. Sowohl Kreative wie auch Betrachter suchen nach einem neuen, top-aktuellen Idiom.

Für indische Filme ist diese Reise jedoch etwas anders verlaufen. Filme in Indien werden noch immer für ein „breiteres" Publikum gemacht. Und das liegt daran, dass sie hier ein völlig kommerzielles Unternehmen sind, nicht vom Staat unterstützt. Tatsächlich gehört die Filmindustrie zu den am höchsten besteuerten Industrien in Indi-

However, (going another step down the labyrinth of understanding) it would be correct to say that films made in Hindi do tend to dominate and govern the film-making scenario in India, due mainly to the fact that these films are made in a language that accessible to more audiences across India and of course the finances involved in these films is much larger. And because these films are predominantly produced out of Mumbai or what was known as Bombay, it has given birth to the term Bollywood, an aspirational term to describe Hollywood but out of Bombay. It is a term that people from the film Industry in India have come to deeply dislike but cannot shrug off. And if you are Indian then you know that names are important, because they cast a shadow and tend to determine your personality. Which is why an Indian parent spends so much time and energy naming their children and names in India are often descriptions of personality. And this, to my eastern mind, could perhaps be one of the reasons that "Bollywood" is today facing the challenges that a name this misleading would bring on!

India as a nation stands on crossroads of modernity and tradition, of what was and what is now possible, of east and west. India is the irony of youth bursting at its seams with the enthusiasm of what is new but cased and held in the body of a sage that has lived through centuries. It is the uncomfortable shifting from foot to foot of trying to fit too many centuries in to one little ten by ten decades.

The 1990s in India opened up the floodgates of a world that the country was entirely unprepared for. From being exotic beings who were largely patronised by the rest of the world, we were being expected to step up and become world citizens. And although we did that largely with aplomb, many parts of the country still don't even know that this change has actually taken place.

The arts in India have sometimes benefitted from this new India and it has greatly shaped the growth of art, literature and fashion in the subcontinent. These arts found the new international space as a viable market and soon they found patrons and buyers all over the globe. Simultaneously, Indian buyers and audiences too have sensed the horizons opening up. Travelling and television has exposed them to the goings on in the world. So both creators and spectators are in search of the new international, cutting-edge idiom.

However, for movies in India this journey has been some what different. Films in India are still made for the "wider" audiences. And this is because films in India are totally a commercial enterprise, unsupported by the state. It is in

en. Die Steuern reichen in diesem Bereich von 50 bis 70 Prozent, abhängig von dem Staat, in dem sie verursacht und erklärt werden.

Es handelt sich daher um eine äußerst risikoreiche Branche. Diese Tatsache verändert erheblich die Imperative der Industrie und ihr Wachstum. Außerdem ziehen Englisch sprechende Zuseher in Indien häufig westliche (in vielen Fällen amerikanische) Filme dem örtlichen Produkt vor. Wenn also Filmemacher vor der Aufgabe stehen, in einer derartig herausfordernden Umgebung Profite erzielen zu müssen, verbiegt sich die Kreativität leicht zugunsten des Tones mit dem größten Wiedererkennungswert. Vermutlich aus diesem Grund versuchen die Produzenten dieser Filme so oft wie möglich den kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden.

In der letzten Zeit hat eine weitere Entwicklung das Kino in Indien beeinflusst: der Bau des Multiplex. Diese Konglomerate von Kinohallen sind luxuriöse, teure Räume, die gleichzeitig fünf oder sechs Filme zeigen. Das Publikum bezahlt dafür hohe Preise und mehr als je zuvor verlangt es für sein Geld eine hohe Filmqualität. Die Vorführhallen mit nur einer Leinwand können mit diesem Phänomen nicht mithalten und ihre Kartenpreise sind zu niedrig, um mit den Gewinnen der Multiplex-Kinos zu konkurrieren. Als Ergebnis orientiert sich das indische Kino nun zunehmend an den ZuseherInnen in der Stadt oder dem städtischen Großraum. Und so gilt diese Zeit generell als eine gute Möglichkeit für das Wiederbeleben von Werten wie „Intelligenz“ oder „Denken“, oder ganz einfach einer anderen Art des Kinos, und als eine Chance für einen Sprung nach vorn: die Entstehung eines neuen, filmischen Ausdruckes mit internationaler Anziehung. Und so hat es in den vergangenen zwei Jahren immer mehr Filme gegeben, die das konventionelle Denken herausfordern. Aber anders als ihre künstlerischen Gegenstücke (nämlich die Literatur, Malerei, Musik, Fotografie und Mode) hat das Kino die indischen Küsten nicht verlassen und ist im Reich des „Bollywood“ geblieben.

Wollen wir zu den Gründen dafür vordringen, bringt uns dies an den Anfangspunkt des Essays zurück. Kino ist Leben und Leben ist Kino. Indien liegt in den Geburtswehen der Verwestlichung und viele Jugendliche genießen alle westlichen Einflüsse, ohne deren Kehrseite zu prüfen. Die neue Welt ist da und niemand will auf der Strecke bleiben. Und dieser Trend spiegelt sich geschickt und ziemlich buchstäblich im Kino. Wie die Zuseher ziehen die Filmemacher an der Leine der Tradition, aber sie sind noch nicht wirklich in der Lage loszulassen. In allen unseren New-Age-Filmen ist der Einfluss des westlichen „art house cinema“ klar erkennbar. In unserem Bemühen, auf die andere Seite durchzubrechen, sind wir ein wenig nachlässig geworden. Wir wollten ein Idiom, das funktionieren sollte, von dem wir wussten, dass es funktionieren würde. Das Risiko des Experimentierens schien zu viel Gewicht auf der eigenen Schulter zu sein. Und so wirken die meisten neuen Filme wie Filme, die der Westen vor vielen Jahren längst gemacht hat. Auf eine Weise ist sogar dieser kleine Schritt nach vorne gut, denn unsere Kunst des bewegten Bildes ist sehr insular und orientiert sich am heimischen Markt; diese Filme haben die Leute über das, was möglich ist, auf den neuesten Stand gebracht. Das Publikum, das jetzt bis zu einem gewissen Grad dem internationalen Kino ausgesetzt ist, konnte die Resonanz von etwas nachverfolgen, das es bekannterweise längst schon gab. Die Klone aber erschienen nicht solide genug. Das Publikum will jetzt ein neues, frisches und authentisches Idiom. Eine Sprache, die ihre eigene ist, die ihrem Ethos entstammt. Wie die indische Jugend balanciert die Kunst an einem Punkt, an dem sie sich entweder einen neuen Weg bahnt oder einem eingeschlagenen Pfad folgt. An diesem Schnittpunkt ist das Kino in Indien mit einer Krise konfrontiert: Der Ruf nach Veränderung wird unüberhörbar. Es wird nicht nur Mut seitens der Filmemacher notwendig sein, sondern die Wirtschaft wird auch Risiko- und Experimentierfreude unterstützen müssen, sodass Regisseure schließlich eine neue Sprache für das indische Kino erschaffen können.

Vielleicht liegt die Lösung irgendwo in den Tiefen der indischen Philosophie. Wenn die Oberfläche turbulent ist, ist es am besten, tiefer zu dringen. Künstler und Filmemacher müssen jetzt in die Tiefen tauchen, um ihre eigenen Perlen zu finden, die ihren Glanz in der Welt verbreiten. Jeden Tag jetzt könnte jemand die Oberfläche durchbrechen und Indien wird seinen ersten globalen Film über Indien feiern, gemacht von einem Inder – aber etwas, das zur ganzen Welt sprechen wird … jederzeit.

fact one of the most highly taxed industries in India. Taxes on films range from 50 to 70 per cent

depending on the state in which they are made and released. It is therefore a highly risk-ridden industry. This vastly changes the imperatives of the industry and its growth. Added to that is the fact that the English-speaking audiences in India often choose western (mostly American) films over the local product. When film makers are faced with the task of having to make profits in such a challenging environment, creativity starts to bend in the favour of hitting the most recognisable note. This is probably the reason why most makers of these films try and target the lowest common denominator as often as possible.

Of late there has been another development that is shaping cinema in India: the building of the multiplex. These conglomerates of cinema halls are luxurious, expensive spaces that show five or six films at the same time. Audiences pay high prices and now, more than ever before, they demand a high quality of cinema for what they are paying. The single screen cinemas cannot compete with this phenomenon and their tickets prices are too low to compete with the returns at the multiplexes. The result is that cinema in India now caters more and more to the city or metro audiences. And so it is seen as a time that would be a really good chance to revive “intelligent” or “thinking” or even just another type of cinema and to leap forward and create a cinematic idiom from India that is new and perhaps has an international appeal. And so the past two years has seen a spurt of films that challenge the conventional thought process. But unlike their other art counterparts (namely literature, painting, music, photography and fashion) the films have not gone beyond the shores of India and have continued to remain in the “Bollywood” realm.

To understand the reason for this brings us back to the point where we started. Cinema is life and life is cinema. India is in the throes of being westernised and many of the youth are lapping up all western influences without examining their flipside. The new world is here and they don’t want to be left behind. And this trend is ably and quite literally mirrored in cinema. Like the audiences, the film makers are straining at the leash of tradition but not quite able to let go. In all our new age films the western “art house” influence is plain to see. In our eagerness to break through to the other side, we let a little laziness creep in. We wanted an idiom that would work, something that we knew would work. The risk of experimentation seemed like too much of a weight to take on. And so most of the new wave resembles films that the west has already made many years ago. In one way even this little move forward is good, because our moving image arts are very insular and oriented towards the domestic market, these films have brought people up to date with what is possible. However, the audiences, who are now to some extent exposed to international cinema, could see the resonances of something they knew had already been done. The clones seemed to not be able to come through for them. The audiences now want a new, fresh, authentic idiom. A language that is their own, that is from their ethos. Like the youth of India, the arts are poised at a point where they can either trail-blaze or follow the trodden path. At this juncture, cinema in India faces a crisis and is crying for a change. It will not just take bravery on the part of the film makers but also the economics will have to back the “chance taking” and the experimentation that will finally lead to film makers creating a new language for Indian cinema.

The solution probably lies somewhere in the depths of Indian philosophy. When the surface is turbulent it is best to go deep. Artists and film makers must now swim to the depths to find their own pearls that will shine to the world. Any day now, someone will break the surface and India will have its first global film, about India, made by an Indian, but something that will speak to the world … any day now.

Literatur: Was gibt es Neues über ein Indien voller Veränderungen?

Literature: What News from a Changing India?

Literatur: Was gibt es Neues über ein Indien voller Veränderungen?

Mirdula Koshy

Literatur erzählt uns, wer wir sind, und nicht nur in statischem Sinn. Unser sich ständig entwickelnder Zustand erfordert, dass unsere besten Geschichten nicht nur einen Augenblick erfassen, sondern auch dessen Beziehung mit dem Vergangenem und dem Zukünftigem. Indem Literatur unsere Vorstellungskraft, unsere Träume, Geschichten und Schicksale vor Augen führt, erzählt sie uns kraftvoll und dynamisch, was aus uns werden könnte.

Literatur besitzt die Eigenschaft, uns über unsere eigene Veränderung am Laufenden zu halten. Sie ist so positioniert, dass sie uns Neuigkeiten über unser sich veränderndes Selbst bringt. Was aber gibt es Neues über ein Indien im Wandel? Was gibt es Neues über Literatur aus Indien?

Indische Literatur ist ein riesiger Ozean, in dem die Ströme vieler Sprachen und Menschen schwimmen. Die 22 offiziell in Indien anerkannten Sprachen und die Dutzenden anderen Sprachen und Dialekte haben alle lebendige Literaturen hervorgebracht. Eine Sprache wie Malayalam, wenig bekannt außerhalb Indiens, ist in ihrem literarischen Output sehr fruchtbar und tief mit der Welt verbunden. Ishiguro und Clezio schließen sich Zacharia und Mukunden bei der Aufzeichnung der wandelbaren Welt des Lesers in der Sprache Malayalam an. Einige Strömungen in der indischen Literatur, jene der tamilischen Literatur zum Beispiel, sind uralt. Sangam Lyrik, der Corpus der klassischen tamilischen Literatur, entstand zwischen 600 v.Chr. und 300 n.Chr. Es ist einfach unmöglich, hier den ganzen Ozean zu durchschwimmen.

Wenn wir uns auf englische Belletristik beschränken, bewegen wir uns in einem kleinen, aber kraftvollen Strom. Die indische Verfassung, verabschiedet 1950, setzte der kolonial auferlegten Herrschaft des Englischen über die anderen indischen Sprachen ein Ende: Innerhalb von fünfzehn Jahren sollte Hindi Englisch bei der Alltagsarbeit der indischen Regierung ersetzen. Indien erlebte in den 1960er und 1970er Jahren immer wieder Sprachaufstände, als neue Staaten entstanden, die sich für linguistische Grenzen einsetzten anstatt für jene, die die Kolonialherren für angebracht gehalten hatten.

Bis heute gibt es keine Einigkeit darüber, was Englisch ersetzen kann. Es ist weiterhin vorherrschend, nicht nur als die Sprache, durch welche die Rechtstaatlichkeit verwaltet und judiziert wird, sondern auch als Kommunikationsmittel des Handels und der Macht. Das Englische ist die Sprache der indischen Elite.

Bis vor Kurzem waren die auf Englisch Schreibenden dem Vorwurf ausgesetzt, die Unterdrückung der Kolonialmacht zu perpetuieren.

Literature: What News from a Changing India?

Mirdula Koshy

Literature tells us who we are, and not in the merely static sense. Our constant state of flux requires our best stories to capture not only a moment in time, but to also articulate the relationship of that moment to the moment preceding it and to be prescient about the moment yet to unfold. By travelling our imagination and not just our histories to reach us, our dreams and not just our destinies, literature tells us powerfully, dynamically, who we might become.

Literature is positioned to bring us news, then, of our changing selves. What news of a changing India? And what news of literature in India?

Indian literature is a vast ocean in which the currents of many languages and peoples swim. The 22 officially recognised languages in India and the dozens of other languages and dialects all have active literatures. A language like Malayalam, little known outside of India, is prolific in its literary output and deeply engaged with the world. Translated into Malayalam, Ishiguro and Clezio join Zacharia and Mukunden in chronicling the changing world of the Malayalam language reader. Some currents in Indian literature, those of Tamil literature for instance, are ancient. Sangam poetry, the body of classical Tamil literature, was created somewhere between 600 BCE and 300 CE. It is not possible here to swim the entirety of this ocean.

If we confine ourselves to literary fiction written in English, we swim a small but powerful current. The Indian constitution, adopted in 1950, spelled an end to the colonially imposed rule of English over other Indian languages: in fifteen years, English was to be replaced by Hindi in the day-to-day work of the Indian government. India saw language riots through much of the 1960s and 1970s as new states came into being, arguing for linguistic boundaries instead of those old boundaries convenient to the administration of colonial rule.

To this day there is no agreement about what language can replace English. It continues to hold sway, not only as the language through which the rule of law is administered and adjudicated, but also as the language of commerce and, yes, as the language of power. It is the language of India's elite.

Until recently, those who wrote in English faced the charge of perpetuating the oppression of the colonial era. More

Noch gravierender war das Argument, dass es nicht möglich sei, die indische Realität authentisch in dieser fremden Sprache auszudrücken. Salman Rushdie widerlegte dieses Argument mit der Publikation „Midnight's Children" (dt. Mitternachtskinder) – einem Roman, der die Geschichte Indiens in einem Englisch beschrieb, das so voll von den Emotionen des indischen Lebens war, dass es im Dienst der Erzählung selbst eine neue Gestalt erhielt. Das so entstandene, überbordende Englisch hatte seinen Vorläufer in „All About H. Hatterr" von G. V. Desani. Gerade das literarische Englisch erhielt seine besondere Spannung, indem es sich an die indische Ausdrucksweise der Straße anlehnte, in der sich selbst so viele Sprachstrukturen Indiens spiegeln.

In den Jahren nach „Midnight's Children" kam der Flexibilität der Englisch schreibenden Inder nur die scheinbar unerschöpfliche Formbarkeit des Englischen gleich. Eine Generation von seinen indischen Wurzeln entfernt nutzt Daljit Nagra diese Formbarkeit, um in seiner Lyriksammlung „Look We Have Coming to Dover" eine spezifisch indische Geschichte über Migration zu erzählen.

Dieser innovative Gebrauch des Englischen täuscht leider über die biedere Natur vieler indischer Schriften auf Englisch hinweg. Nur eine äußerst kleine Gruppe von Indern kann literarische Dichtung auf Englisch auch lesen – im besten Fall sind dies nicht mehr als sieben bis acht Millionen Menschen, und dies bei einer Bevölkerung von mehr als einer Milliarde. Indische Autoren, kaum zugänglich für die Leserschaft im eigenen Land, sind besonders angreifbar für die Kulturmacht des Westens, über die der Schriftsteller Pankaj Misra sagt, sie „bestimmt den künstlerischen Wert und, noch wichtiger, verleiht jener Arbeit kommerzielle Bedeutung, die aus für den Westen abgelegenen Gegenden kommt."

Wie überwältigend sich westliche Macht auf die Förderung von Schreibkarrieren auswirkt, zeigt sich darin, wie der Autor seine heimische Kultur darstellt. Der Erfolg eines Werkes wie „Kite Runner" (dt. „Drachenläufer") von Khaled Hosseini, das aufgrund der afghanischen Ursprünge des Schriftstellers populäre und kritische Anerkennung im Westen fand, will uns nichts anderes sagen als dass jeder kritische Blick auf eine Gesellschaft, die von einer fundamentalistischen Interpretation des Islam geprägt ist, grob gezeichnet werden muss, wie Hosseini dies in seiner Schilderung des Taliban-Regimes tat. Natürlich sind die philosophischen Implikationen desaströs: Kann das Böse je subtil und schwer festzumachen sein oder ist es immer so offensichtlich, so wenig unterschwellig wie in Hosseinis Schilderung?

Zu viele indische Schriftsteller sind eingemauert in diesem überzeichnet dargestellten Indischsein. Mehr als eine Generation von Autoren haben Energie auf ein anthropologisches Schreiben verwendet und als Kuriositäten behandelt, was andernfalls alltäglich wäre – Bindis, Armbänder und arrangierte Heirat. Indische Autoren, die auf Englisch schreiben, müssen ständig abwägen, wie

seriously still, the argument went, it was not possible to authentically express Indian reality in this alien language. This argument was stood on its head with the publication of Salman Rushdie's "Midnight's Children", a novel that wrote the story of India in an English so charged with the emotions of Indian life, that the very language was reshaped in the service of its story. The exuberant English that emerged had its precedent in the earlier "All About H. Hatterr" by G. V. Desani. It was literary English that took its frisson by making bold alliance with the Indian-English of the streets, that language which is overlain by the syntactical imprint of so many other Indian languages.

In the years since "Midnight's Children", the flexibility of Indians writing in English has only been matched by the seemingly inexhaustible malleability of English. A generation removed from his Indian roots, Daljit Nagra makes use of this malleability to tell a specifically Indian story of migration in his collection of poetry, "Look We Have Coming to Dover".

This innovative use of English unfortunately belies the staid nature of much of Indian English writing. It is an exceedingly small group of Indians who are in a position to read literary fiction in English. At its broadest, the number of people reading in English does not exceed seven to eight million, drawn from of a population of more than a billion. Indian writers, cut off as they are from a wider readership at home, are particularly vulnerable to the cultural power of the west, about which the writer Pankaj Misra says, it "determines the artistic worth of, and, more importantly confers commercial value upon, work from places peripheral to the west."

One important implication of western power in the making of writing careers is the resulting and overwhelming influence on the writer's rendering of the home culture. The success of a work such as Khaled Hosseini's "Kite Runner", which won popular and critical acclaim in the west due to the Afghan origins of the writer, sends a message that any critical look at a society formed by a fundamentalist reading of Islam must be drawn in such broad brushstrokes as Hosseini rendered the Taliban leadership. The villainy of his characters extends to paedophilia. Of course the implications at the philosophical level are disastrous: can evil ever be subtle and difficult to pin down, or is it always so obvious, so unsubtle, as in Hosseini's depiction?

Too many Indian writers are immured in the broad-brushstroke approach to Indian-ness. A generation and more have expended energy on a sort of anthropological writing, handling as curiosities what would otherwise be mundane – bindis, bangles and arranged marriage. Deciding how much

viel für den Westen unbekannte Elemente Indiens in eine Arbeit einfließen dürfen, wenn sie im Ausland erfolgreich sein soll. Wie Hosseini sind einige dieser Schriftsteller Immigranten in die USA, während andere für längere Perioden im Westen lebten. Wie ein Wanderarbeiter ist der Autor in diesem Fall jemand, der von den wirtschaftlichen Gegebenheiten eines globalen Marktes gezwungen wird, dahin zu reisen, wo es Arbeit gibt. Aber der Autor unterscheidet sich von anderen Arbeitern durch seine Verantwortung gegenüber dem Publikum. Wenn es eine Form der Authentizität gibt, bleibt es hier eine Frage der Verantwortung. Nadine Gordimer sagte über das Schreiben in Afrika: „Man sollte von Afrika aus auf die Welt schauen, um ein afrikanischer Schriftsteller zu sein, und nicht auf Afrika von der Welt."

Die Antwort auf die Frage nach Unangemessenheit, mit der die indische Gesellschaft immer wieder aufs Neue konfrontiert ist, liegt verloren in der Hingabe an die „altmodische" Geschichte Indiens, in der Verantwortung gegenüber der westlichen, nicht-indischen Leserschaft. Der indische Autor auf Englisch ist ein Nachzügler in Bezug auf das immer wieder neue Verständis darüber, zu wem die Nation gehört, was darüber erzählt wird, und wie eine so gespaltene Nation wie Indien überhaupt ihren Weg zu einer Gesamtgeschichte finden kann.

Arundathi Roys „The God of Small Things" (dt. „Der Gott der kleinen Dinge") versucht auf exquisite Weise, auf diese Fragen zu reagieren und in die schismatische Natur Indiens hinein- und gegen sie zu schreiben. Liebe, so argumentiert dieses Werk, lasse sich nicht verbieten. Das gewaltsame Ende der verbotenen Liebe der Mutter zu einem unberührbaren Handlanger wird durch Zwillinge bezeugt. Die Kinder werden getrennt und ertragen jedes für sich die resultierende Zerrüttung ihrer Kindheit. Als Erwachsene kommen sie zusammen, um das Inzesttabu zu brechen: Sie wiederholen die verbotene Liebe. Die Kunstfertigkeit des Schreibens ist in diesem Roman ein herzzerreißender Beleg für die Schönheit, die es im Leben letztendlich nicht geben kann. Denn sogar im Roman können Liebe und systemische Gewalt nicht zusammen gehen. In den dreizehn Jahren seit Entstehung des Buches hat die Liberalisierung der Wirtschaft 1991 derartig ungezügelt die Ressourcen der Nation zugunsten von Wenigen geplündert, dass Roy über Indien sagte, es kannibalisiere sich selbst. Bezeichnenderweise beschränkte sich Roy in den Jahren seit Erscheinen von „The God of Small Things" auf das Schreiben von Sachliteratur.

Sagt uns die Voraussicht der Literatur, die wir zu Beginn dieses Essays feierten, dass die Gewalt der Trennungen in Indien diese Nation, wie auch Roys Charaktere, zu einer zerrütteten Existenz verurteilten? Sagt sie uns, dass die Zeit für die Fiktion vorüber sei? Auf erstere Frage bleibt uns nur der Schluss, dass eine Antwort schwer zu finden ist, was nicht an der Begrenztheit von Roys Ambitionen liegt. Nicht, weil „The God Of Small Things" die Emotionen der Nation vergeblich abzustecken oder erfolglos eine Sprache zu

of an India unfamiliar to the west may enter a work if it is to find success abroad is a constantly negotiated question for the Indian writer in English. Like Hosseini, some of these writers are immigrants to the US, while others live for extended periods of time in the west. The migrant writer is in this case like other migrant workers, someone forced by the economics of a global marketplace to travel where the work is. But the writer is unlike any other worker in that his work is determined by its accountability to the audience. If there is any substance to the notion of authenticity, it rests here in the question of accountability. Nadine Gordimer said of African writing, "One must look at the world from Africa, to be an African writer, not look upon Africa from the world."

Lost in the devotion to the "quaint" story of India, in the accountability to the western, not Indian audience is the answer to the question of inequity that confronts Indian society at every other turn. The Indian writer in English is a latecomer to the shifting understanding of who this nation belongs to, what story can be told about it and how a nation as fissured as India can even see its way to a whole story.

Arundathi Roy's "The God of Small Things" is an exquisite attempt to respond to these questions, to write into and against the schismatic nature of India. Love, this work argues, cannot be forbidden. The violent end of their mother's forbidden love for an untouchable handyman is borne witness by twin children. They are separated, and separately endure the resultant shattering of their childhood, coming together in adulthood to violate the taboo against incest: re-enacting forbidden love. The very beauty of writing in this novel is a heartrending testament to the beauty that ultimately cannot be in life. As in life, even so in the novel, love cannot address systemic violence. In the thirteen years since the novel was written, the liberalisation of the economy undertaken in 1991 has caused such rampant pillaging of the resources of the nation for the benefit of the few that Roy has said of India that it is cannibalising itself. It is significant that in the years since "The God of Small Things" Roy has confined herself to writing non-fiction.

Is the prescience of fiction, celebrated at the outset of this piece, telling us that the violence of divisions in India dooms this nation, as Roy's characters are, to a shattered existence? Is it telling us the time for fiction is past? In answer to the former question we can only conclude that it is hard to know, and not because Roy's ambition for her work is limited. Not because "The God Of Small Things" fails to map the emotions of the nation, to bring forth a language equal to the task of political engagement with

schaffen versuchte, die der Aufgabe eines politischen Engagements für unsere Ideale gerecht wird, und sicher auch nicht, weil der Autor seine Verantwortung missachtet, über Indien zu schreiben. Das Versagen liegt in diesem Fall nicht bei dem Buch. Ein Roman, wie brillant er auch sein mag, kann immer nur einen Teil der gesamten Geschichte abbilden. Auch wenn Autoren für die introspektive Einsamkeit gepriesen werden, an der sie leiden, um den Akt der kreativen Schöpfung zu ermöglichen, ist Schreiben ein kollektiver Prozess, der an einer dynamischen Beziehung mit dem genauso kollektiven Prozess des Lesens teilhat. Schriftsteller schreiben gemeinsam, sie erschließen Bedeutung und Zweck für ihre Arbeit aus ihrem Verständnis, mit wem sie schreiben und gegen was.

Wieder landen wir in der Argumentation bei den sieben bis acht Millionen Indern, die fließend Englisch sprechen. Wie viele aus dieser Gruppe können in dieser Sprache schreiben? Der nationale Lehrplan findet Englisch nur insofern bedeutsam, als es einen Zugang zu den kommerziellen und bürokratischen Welten bereitstellt. Es wird aber nicht als Sprache gelehrt, die Zugang zum Selbst verschafft. Wenn die Möglichkeit der Selbstbeobachtung abgeschnitten wird, ist auch die Literatur verloren, sogar für jene, die die Sprache fließend beherrschen.

Nur wenige literarische Titel auf Englisch erscheinen in Indien jedes Jahr

Daraus folgt, dass die herausragenden und diejenigen, die die Realität verzerren, ohne die notwendige Interaktion koexistieren, welche aber für ein kritisches Verständnis unerlässlich ist. Arvind Adigas jüngste Lesarten der indischen Gesellschaft in „The White Tiger" (dt. „Der weiße Tiger") zeigen eine Gesellschaft, die von der Angst besessen ist, die Unterdrückten könnten ihren großen Tag erleben, der aber möglicherweise mörderisch ausfallen wird. Bei Adiga beruhigt sich diese Angst später. Balram ermordet seinen gewaltsamen Meister erst dann, als Adiga ihn als in seiner Würde verletzte Figur eingeführt hat, Balrams Rebellion ist also verdient. Die einmalige Situation unseres Helden verunmöglicht die Idee einer weiterreichenden Rebellion.

Inzwischen gibt es aber tatsächliche weiträumige Rebellionen in Zentral- und Nordindien, organisierte Wut in Form maoistischer Aufstände. In Kashmir hat der Staat zwei Jahrzehnte einer separatistischen Bewegung wütend beantwortet. So sind jetzt eine halbe Million Soldaten der indischen Armee an einem Ort stationiert, an dem die Gesamtbevölkerung 7,6 Millionen Menschen beträgt.

„Shalimar the Clown" (dt. „Shalimar der Narr"), Rushdies fiktionaler Versuch, die Geschichte Kashmirs zu erzählen, inszeniert eine meisterliche Allegorie auf ein Liebesdreieck – ein muslimischer Junge, ein Hindu-Mädchen und der sich einmischende Amerikaner, der das Mädchen ausspannt. Aber die Geschichte, die aus einem Jungen einen Jihadisten macht, der sich für seine verlorene Liebe rächen will, ist dünn. Basharat Peers vor Kurzem erschienene Publikation „Curfewed Nights" ist

our ideals, and certainly not for failing in its accountability to write from India. The failure here is external to the novel. A novel, however brilliant, can only project one fraction of the whole story. Though writers are celebrated for the introspective loneliness they suffer to make possible the act of creation, writing is a collective process, engaged in a dynamic relationship with the equally collective process of reading. Writers write together, deriving meaning and purpose for their work in their understanding of who else they are writing with and against.

Once again, we are back with the seven to eight million in India who are fluent in English. Of this group how many can write in the language? In English the national curriculum finds a language meaningful only for the access it provides to the commercial and bureaucratic worlds. It is not taught as the language of access to the self. When the possibility of introspection is cut off, literature is lost, lost even to those fluent in the language.

Few literary titles in English are released in India each year

It follows that the brilliant and the skewed co-exist without the interaction necessary for critical understanding to develop, for light to be shed. Arvind Adiga's recent readings of Indian society in "The White Tiger" finds a society beset by the anxiety that the oppressed may yet have their day, and possibly a murderous one. Adiga presents this anxiety so that it may then be allayed. When Balram murders his oppressive master, it is only after Adiga establishes him as singularly possessed of injured dignity, and therefore deserving of his rebelliousness. The very singularity of our hero makes impossible the notion of widespread rebellion.

There is, meanwhile, widespread rebellion in central and north India, organised anger in the form of Maoist insurgencies. In Kashmir, two decades of a separatist movement has been met with ferocity by the state. There are over a half million soldiers of the Indian army in a place where the overall population is 7.6 million.

"Shalimar the Clown", Rushdie's fictional effort at telling Kashmir's story, sets up a masterful allegory of triangulated love – the Muslim boy, the Hindu girl and the interloping American who steals away the girl. But it is a thin tale that turns a boy into a jihadi to avenge his lost love. Basharat Peer's recent "Curfewed Nights"

dagegen ein fesselnder und zeitgemäßer Bericht mit Elementen einer Novelle, der substanzieller untersucht, wie vereitelte Würde (und nicht Liebe) zu Gewalt führen kann.

Jedes Schreiben braucht sein Korrektiv. Aber indisches Schreiben auf Englisch ist bisher noch unbeeinflusst von der kritischen Masse, die notwendig für eine facettenreiche Sicht der indischen Gesellschaft ist – wie sie sich selbst sieht, wie sie sich vorstellt, dass sie gerne wäre. Was uns verweigert wird, ist sehr real: Die Geschichte unseres Engagements mit der Gewalt ist nicht nur die Geschichte von Shalimars persönlicher Rache, die Form in ideologischer Auflehnung findet, oder jener Balrams, der mit einer zerbrochenen Flasche in der Hand Vergeltung gegen die vernichtende Gewalt seines Meisters übt, sondern sollte auch all jene Balrams, die nicht Zuflucht zum Mord suchen, und die vielen Menschen berücksichtigen, für die Gewalt eine kollektive, aber keine individuelle Waffe darstellt.

In dem Augenblick, in dem Schreiben und Lesen auf Englisch in Indien immer populärer werden, wird die neue Literatur ihre politischen und kulturellen Beschränkungen abwerfen, um solche Geschichten hervorzubringen, die unser gemeinsames Menschsein vollständiger beschreiben. In der polarisierten Welt außerhalb der Literatur geht es bei der Suche nach Wahrheit darum, dass eine Wahrheit die andere zerstört. Eben weil Dichtung nicht im Dienst der oder einer Wahrheit steht, erreicht sie die paradoxe Freiheit, an multiplen Wahrheiten festzuhalten. Der Trugschluss, der in der realen Welt Form annimmt – nämlich die Täuschung, dass wir keine gemeinsame Menschlichkeit teilten – findet ihre Korrektur in der Fiktion. Die Neuigkeiten aus Indien lauten: Die Zeit der Dichtung ist nicht vorbei.

is a compelling and timely non-fiction account employing novelistic elements to provide a more substantial understanding of how thwarted dignity (and not love) can result in violence.

Every piece of writing needs its corrective. But Indian writing in English is not yet informed by the critical mass necessary for a multifaceted viewing of Indian society – as it believes itself to be, as it imagines it wants to be. What we are denied is very real: the story of our engagement with violence is not only the story of Shalimar's personal vendetta finding form in ideological violence, or of Balram, broken bottle in hand, retaliating against his master's annihilating violence, but also the story of all the Balrams who don't resort to murder, and the story of the many for whom violence is a collective, not individual weapon.

As writing and reading in English takes off in India, the resultant literature will shake off the political and cultural constraints that keep it from writing those stories that more fully write our common humanity. In the polarised world outside literature, the search for truth is about the business of one truth demolishing another. It is precisely because fiction is not in the business of truth, or at least not in the business of the one truth, that it achieves its paradoxical freedom to hold on to multiple truths. The fallacy that finds shape in the world outside fiction, the fallacy that we do not share a common humanity, finds its correction in fiction. The news from India: it is not past the time for fiction.

Appendix

Werkverzeichnis / List of Works

Hemi Bawa
Habitation, 2008
Metall, gegossenes und gebranntes Glas / metal, cast glass, klin fired glass
243 x 21 x 21 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6131
S. / p. 55

Sunaina Bhalla
Untitled, 2009
Acryl und Filzstift auf Papier / acrylic and felt pen on canvas
182 x 182 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6132
S. / p. 57

Untitled, 2009
Acryl und Filzstift auf Papier / acrylic and felt pen on canvas
182 x 182 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6133
S. / p. 57

Gautam Bhatia
The Leap, 2008
(beschichtete) Messingskulptur / (coated) brass sculpture
192 x 46 x 7 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6134
S. / p. 59

Somersault, 2008
Bronzeskulptur / brass scupltlure
48 x 114 x 10 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6135
S. / p. 60

Multiplex Cinema, 2009
bemalte Holzpaneele / painted wood panels
125 x 80 x 7 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6136
S. / p. 61

Tarun Chhabra
Child As Lord Shiva, 2006, from the series "Nobody's Children, Myth & Reality"
Digital Print, Ed. 1/15
76 x 111 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6097
S. / p. 67

Weaver, 2006, from the series "My Country and it's People"
Digital Print, Ed. 1/15
76 x 111 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6098
S. / p. 65

Holi Celebrations, 2007
Digital Print, Ed. 1/15
76 x 111 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6099
S. / p. 66

Remen Chopra
Veiling / Unveiling, 2009
Rauminstallation: Stahlskulptur mit fotografischen Bildern auf Glas, Zeichnung gedruckt auf Glas, Fotografien gedruckt auf Sintra / Room installation: steel sculpture with photographic images on glass, drawing transfer on tempered glass, photos printed on Sintra
183 x 250 x 180 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6137
S. / p. 69

Prajjwal Choudhury
Desire is destroyed with the destruction of desire, 2010
Geschweißte Aluminiumbuchstaben, teilweise bemalte Holzbuchstaben, Glasfaser, Metall / welded aluminium-alphabets, partially painted wooden alphabets, fiber glass, metal
173 x 92 x 56 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6138
S. / p. 71

Baptist Coelho
HOW TO BE YOUR SELF (Chapter 02 - You Get Dressed, 2008), 2008
2-Kanal Audio-Videoinstallation, Baumwolle, Dispersionsfarbe, Spule / Installation with cotton fabric, emulsion paint, iron spool, regzine apron and 2 channel audio/video
Videos: 05'33" loop 4:3, Farbe, Ton / colour, sound
Installationsgröße variabel / installation dimensions variable
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6103
S. / p. 73-75

Vibha Galhotra
Neo - Camouflage, 2008
Digitaldruck auf Vinyl (Fliesen) und Stoff, Schaufensterpuppen / digital Print on Vinyl (tiles) and Fabric, Mannequins, Ed. 3/5
Fliesengröße / tiles: 60,9 x 60,9 cm
Installationsgröße variabel / installation dimensions variable
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6139
S. / p. 77-79

Abhishek Hazra
The Deictic Garland, 2007
3-Kanal-Videoprojektion, Farbe / 3 channel video installation
Installationsgröße variabel / installation dimensions variable
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6104
S. / p. 81

Manisha Jha
Feminine Tree, 2009
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
156 x 156 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6005_1
S. / p. 85

Widows of Benaras, 2008
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
135 x 80 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6005_2
S. / p. 84

Ayesha Kapur
From the series "Bollywood Tinsle Town"
Tanvir acting student film school, film city, Mumbai, 2009,
Ameira fashion stylist with Raima Sen actress, workshop, Mumbai, 2009
Shiamak Davar, choreographer, NCPA, Mumbai, 2009
Digital Print auf Paper / on Paper, Ed. 1/7
Je / each 136 x 92 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6142_1-3
S. / p. 87-89

Shreyas Karle
Bengaluru Watching, 2009
Mixed Media Installation mit Fotos, Ausdrucken und Skulpturen / mixed media installation with photos, prints, sculptures
Installationsgröße variabel / installation dimensions variable
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6156
S. / p. 92, 93

Abir Karmakar
Within the Walls IV, 2008
Öl auf Leinwand / oil on canvas
182 x 228 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6141
S. / p. 95

Suhasini Kejriwal
Untitled, 2009
Gewebe, Glasfaser, Stickerei, Metall / fabric, fibreglass, embroidery, metal
Höhe/ height: 255 cm, Durchmesser / diameter: 38 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6023
S. / p. 97

Siri Khandavilli
EAT, 2009
Video, 26" loop, Farbe, Ton / colour, sound, Ed. 1/10
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6124
S. / p. 100-101

Show Me The Green, 2009
Acryl auf Leinwand / acylic on canvas
305 x 153 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6130
S. / p. 99

Riyas Komu
Massage Table 2, 2009
Wiederverwertetes Holz, Eisen und Bronze / recycled wood, iron & bronze
170 x 93 x 310 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6154
S. / p. 103-105

George Martin
Slice of ambience -X, 2001
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
148 x 148 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6147
S. / p. 107

Sonia Mehra Chawla
Traversing Terrains, 2010
Mischtechnik auf Leinwand / mixed media on canvas
152 x 92 x 8 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6157_1-5
S. / p. 109

The Pregnant Seahorse, 2010
Lack auf geschnitztem, gegossenem Aluminium / lacquer on carved, casted aluminium
51 x 20 cm
Mischtechnik auf Leinwand / Mixed media on canvas and several finishes
61 x 47 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6158_1-7
S. / p. 109

Kristine Michael
Migrating Identities: Hybrid Family, 2009
3-teilige Glasfaserinstallation mit diversen Materialien / 3 part installation, fibre glass with mixed media
Birne ganz / pear whole: 235 x 100 cm
Birne angeschnitten / pear cut: 205 x 110 cm
Birnen Viertel / pear quarter: 147 x 70 x 83 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6148_1-3
S. / p. 111

Migrating Identities: This Chilly Is Not Indian, 2009
Wandinstallation, Glasfaser / wall installation, fiberglas
135 x 26 x 22 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6149

Raj Kumar Mohanty
The Lovers II, 2009
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
153 x 122 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6153
S. / p. 113

Suresh K. Nair
Dancing Tree, 2008
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
183 x 123 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6159
S. / p. 115

Cosmic Butterfly, 2010
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
176 x 274 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6160
S. / p. 116-117

Pratima Naithani
From the series "Dances of India"
Bharatanatyam III, 2008
Odissi I, 2008
Mischtechnik auf Papier, handgefertigte Wartungshinweise, Zeichnungen und Malerei / mixed media on paper, hand made-stenciles, drawing and painting
je/each 32,5 x 47,6 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6144, 6145
S. / p. 119

Sandip Pisalkar
Pushpak, 2008
Mischtechnik, interaktive Installation / mixed media, inveractiv installation
138 x 145 x 270 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6155
S. / p. 121

Prajakta Potnis
Porous walls, 2009
Granit auf Metallständer, häusliche Objekte appliziert mit Kunststoff-Perlen bzw. Senfkörner, Melaminharzbeschichtung / carved granite on metal stand, domestic objects aplied with plastic beads and mustard seeds, melamine finish
Tisch / table: 116,84 x 60,96 x 67,31 cm
Tisch L/ table L: 152,4 x 60,96 x 67,31 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6150
S. / p. 123-125

Antonio Puri
Detached, 2008
Mischtechnik auf Leinwand / mixed media on canvas, Diptych
183 x 366 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6063
S. / p. 127

Prasad Raghavan
The Decalogue, 2010
10 Videos je/each 3', Ed. 1/5
10 Serigrafien auf Leinwand / 10 Serigraph on canvas
je/each 183 x 92 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6151_1-11
S. / p. 130-131

Sumedh Rajendran
Abducted corridors .. unseen prey, 2009
Blechplatten bedruckt auf Holz, Leder / Plates printed on wood, leather
190 x 340 x 50 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6087
S. / p. 133

Tarun Jung Rawat
Baby Angels Fly by Night and the Night Flies, 2008
Digital Print
112 x 212 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6161
S. / p. 136-137

Mecha Nica Linga, 2009
Interaktive kinetische Stahl- und Aluminiumskulptur mit Papier, Bleistift, Druck und mechanischen Teilen / medium - interactive kinetic sculpture in steel and aluminium, with paper, pencils, screen print, and mechanical components
162,56 x 62 x 62 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6162
S. / p. 135

Mahua Sen
Stories in her womb, 2009
Kohlezeichnungen auf Leinwand / charcoal and dry pastels on canvas
je/each 132 x 208 cm
Video-und Klanginstallation / video- and audioinstallation
05'58", s/w, Ton / b&w, sound
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6125 1-4
S. / p. 139-141

Bandeep Singh
Bearer of Seven Pots, 2008, from the series "Antarghat"
Digital Print auf Leinwand / on canvas, Ed. 2/9
153 x 102 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6143_1
S. / p. 143

Lajja Gauri, 2006, from the series "Antarghat"
Digital Print auf Leinwand / on canvas Ed. 3/9
102 x 153 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6143_2
S. / p. 145

Untitled #15, 2006, from the series "Antarghat"
Digital Print auf Leinwand / on canvas, Ed. 3/9
153 x 102 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6143_3
S. / p. 144

Gurdeep Singh
Untitled, 2008
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas
173 x 173 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6146
S. / p. 147

Viren Tanwar
Every life has a Story..., 2009
11-teilige Serie, Acryl auf Leinwand und Holz / from a series of 11 parts, acrylic on canvas and wood
zwischen / between 21 x 21 cm & 46 x 46 cm
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6003_1-11
S. / p. 149-151

Shiv Verma
Optimist Word, 2008
verzinktes Eisen und rostfreies Stahl / zinc coated iron and stainless steel
Figures: 112 x 35 x 19 cm
Viereckige Skulptur / square sculpture: 80 x 12 x 52 cm
Installationsgröße variabel / installation dimensions variable
Sammlung Essl, Inv. Nr. 6004
S. / p. 153-155

Glossar

Die angeführten Begriffe sind in den Texten *kursiv* geschrieben.

Advaita: ist eine der sechs klassischen orthodoxen Philosophien und gehört heute zu den populärsten Strömungen der indischen Philosophie. Der Ausdruck bedeutet „Veda“, was als Offenbarung / Erleuchtung verstanden wird.

Ajanta-Höhlen: Befinden sich in Aurangabad, Maharashtra. Diese Höhlen wurden vom 2. Jahrhundert v. Chr. bis zum 5. Jahrhundert n. Chr. erbaut und sind wegen ihrer buddhistischen Gemälde und Skulpturen berühmt. 1983 wurden sie zum UNESCO Weltkulturerbe erklärt.

Höhlen von Amarnath: Befinden sich in Jammu und Kashmir, sie sind mehr als 5000 Jahre alt und dem hinduistischen Gott Shiva gewidmet. Nach der hinduistischen Mythologie erzählte Shiva der hinduistischen Göttin Parvati das Geheimnis der Schöpfung in einer Höhle in Amarnath.

Amrita: In der hinduistischen Mythologie ist Amrita der Name eines Elixiers, welches außerordentliche Stärke und ewiges Leben oder auch Sicherheit in Gefahrensituationen garantiert.

Bhoodam: Bhoodam ist eine populäre Form eines indischen Dämons. Aus der dunklen Welt kam Bhoodam in der Welt der Menschen und kann unwiederbringlichen Schaden anrichten. Mit Gebeten kann der Bhoodam ausgetrieben werden.

Bindi: Ist ein gemalter Punkt oder ein befestigtes Schmuckstück in der Mitte der Stirn zwischen den Augenbrauen.

Biradara: Ist eine Bruderschaft von Personen, die in sozialen Beziehungen eine wichtige Rolle spielt.

Bharat: Kurzform auf Hindi für die Republik Indien.

Charvaka-Schule: Die klassische philosophische Schule Indiens unterstützte die Prinzipien des Denkens, der Wahrheit und der Logik. Diese Schule, die nach ihrem Gründer Charvaka benannt ist, war der Schule der Theologie und der Metaphysik entgegengesetzt.

Chakra: Chakra ist im tantrischen Hindu das subtile Zentrum zwischen dem physischen und dem astralen Körper.

Copyleft: Copyleft ist ein Wortspiel mit dem Wort „copyright”. Copyleft ist eine Methode, die Kunstwerke, Musik, Dokumente oder Software zur Nutzung frei macht.

Curry: „Curry“ als Rezept existiert in keiner der 15 Hauptsprachen des indischen Subkontinents. Offenbar wurde es von den Briten im 19. Jahrhundert in Indien erfunden. Auch wenn sich niemand wirklich sicher ist, könnte es sich aus Zutaten entwickelt haben, die in der indischen Küche gebräuchlich sind, wie kari patta (Curry-Blätter) oder Koriander, oder es könnte vom tamilischen Wort „Karri“ stammen, was Sauce bedeutet. In Europa und darüber hinaus ist „Curry“ zu einem generischen Ausdruck für viele würzige Gerichte in indischer Art geworden.

Dalit Gruppe: So nennen sich die Nachfahren der indischen Ureinwohner (Volksstämme). Im rassistischen Verständnis des indischen Kastensystems werden sie als „Unberührbare“ bezeichnet.

Dekalog: Der Dekalog (griechisch) oder die Zehn Gebote gelten als die wichtigste Zusammenfassung des Willens des Gottes der Israeliten, im Tanach, der Hebräischen Bibel.

Dogra Gusskunst: In der Gusstradition der Bastar-Volksstämme von Madhya Pradesh ist die Gusstechnik der Dogra sehr populär. Bronzedrähte werden um ein Basisnetz gewunden. Die kleinen Figuren bedeutender und weniger bedeutender Gottheiten werden dann aus diesen Formen gegossen.

Dristhi: Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff Dristhi „Wahrnehmung”. Ein spezifischer Punkt, auf den Yoga-Übende blicken oder fokussieren, wenn sie Yoga praktizieren. Auf den Drishti zu blicken fokussiert den Geist und leitet die Konzentration nach innen.

Gandhara Kunst: Der Gandhara-Stil entwickelte sich im Nordwesten von Pakistan und in Ost-Afghanistan vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis zum 7. Jahrhundert. n. Chr. Diese Kunst machte Buddha unsterblich, indem sie die Erlebnisse seines Lebens zu Skulpturen formte. Sie ist stark von der hellenistischen Plastik beeinflusst.

Ghata: ist eine metrische und oft rhythmisch poetische Versform oder ein Ausdruck in den uralten indischen Sprachen des Sanskrit und Prakrit.

Ghats: sind Stufen, die zum Fluss hinunter führen.

Havelis: wurden während der islamischen Expansion in die indische Architektur eingeführt. Das persische Wort Haveli bedeutet „ein umschlossener Platz“. In Indien gibt es noch immer in Delhi, Agra und Lucknow Havelis im Mogul-Stil.

Jugalbandis: Jugalbandis ist eine Aufführung klassischer indischer Musik mit einem Duett zweier Solo-MusikerInnen.

Kalasha: ist ein metallener Krug (aus Messing, Kupfer, Silber oder Gold) mit einem großen Bauch und einer kleinen Öffnung. Manchmal bezieht sich der Ausdruck auch auf eine solche Vase, die mit Wasser gefüllt und aus der eine Krone aus Mangoblättern und eine Kokosnuss ragt. Diese Zusammenstellung wird oft bei hinduistischen Riten verwendet und in der hinduistischen Ikonographie dargestellt.

Kama Sutra: ist ein klassischer Text auf Sanskrit über das menschliche Sexualverhalten, verfasst von Mallanaga Vatsyayana. Das Wort Kama Sutra besteht aus zwei Teilen: „Kama” bedeutet sexuell

Glossary

The mentioned terms are kept in *italics* within the texts.

Advaita: Advaita Vedanta belongs to the six classical orthodox philosophies and is nowadays one of the most popular directions of Indian philosophy. It means Veda which is understood as revelation.

Ajanta caves: Located in Aurangabad, Maharashtra these caves were built during the 2nd century BC to 5th century BC and are famous for Buddhist paintings and sculptures. In 1983 they became UNESCO World Heritage.

Caves of Amarnath: Located in Jammu and Kashmir, are over 5000 years old and are dedicated to the Hindu god Shiva. According to the Hindu Mythology Shiva narrated the secret of creation in a cave in Amarnath to Parvati, a Hindu goddess.

Amrita: In the Hindu mythology Amrita is the name of an elixir, which grantees an extraordinary strength and the perpetuity of live alternatively safeness in the case of danger.

Bhoodam: Is a popular form of demons in India. Of the dark world Bhoodam can wreck irrevocable damage to the human world. Prayers are performed to cast out Bhoodam.

Bindi: Is a painted spot or affixed jewellery in the middle of the forehead between the eye-brows.

Biradara: Is a brotherhood of people which plays a significant role in social relations.

Bharat: Short form name in Hindi for the Republic of India.

Charvaka-school: The classical philosophical school of India reinforced the principles of thought, truth and logic. The School named after its founder Charvaka opposed the school of theology and metaphysics.

Chakra: Is in tantric Hindu the subtle centre between the corps and the astral corps of human being.

Copyleft: Is a play on the word copyright. Copyleft is a method for making a work of art, music, documents, software free.

Curry: Curry is a special part of Indian cuisine. The Tamil word kari was anglicized into curry during the British Raj. Synonymous with gravy and sauce curry is known to European cuisine as a variety of side dishes.

Dalit group: ist die Selbstbezeichnung der Nachfahren der indischen Ureinwohner, die aus rassistischen Gründen als „Unberührbare“ bezeichnet werden.

Decalogue: The Decalogue or Ten Commandments are any of three lists of religious and moral imperatives said to be given to Moses by the Abrahamic God in form of two stone tablets.

Dogra casting: Dogra casting is popular among casting tradition of the Bastar tribal of Madhya Pradesh. The bronze wires are wound around the basic framework. The small figures of major or minor deities are hollow from inside.

Dristhi: Literally means perception. It is the specific point at which to look or focus the gaze when practicing yoga. Looking at the Dristhi focuses the mind and brings the concentration inwards.

Gandhara-art: The Gandhara-art grew in northwestern Pakistan and eastern Afghanistan during the 1st century BC- the 7th century AD. The Gandhara art immortalized Buddha by composing sculptures from the events of his life. It is strongly influenced by Hellenistic plastic.

Ghata: Is a type of metered and often rhythmic poetic verse or a phrase in the ancient Indian languages of Sanskrit and Prakrit.

Ghats: Steps leading down to the river.Steps leading down to the river.

Havelis: The havelis were introduced to the Indian architecture during Muslim conquest. The Persian word haveli means “an enclosed place”. In India, Delhi Agra and Lucknow still retain the Mughal-style havelis.

Jugalbandis: Is a performance in Indian classical music that features a duet of two solo musicians.

Kalasha: Is a metal (brass, copper, silver or gold) pot with a large base and small mouth. Sometimes it also refers to such a pot filled with water and topped with a coronet of mango leaves and a coconut. This combination is often used in Hindu rites and depicted in Hindu iconography.

Kama Sutra: Written by Mallanaga Vatsyayana, Kama Sutra is a classical Sanskrit text on human sexual behaviour. The word Kama Sutra consists of two terms: “Kama” means sexual and “Sutra” literally means a thread. The text written in prose is interspersed with poetical verses.

Kazis: The kazis were Judicial Officers appointed by and under the orders of the 1st Assistant Resident. Their functions were to perform marriage and divorce ceremonies and settle the religious affairs of their communities. They

und „Sutra" bezeichnet wörtlich einen Faden. Der Prosa-Text wird immer wieder von poetischen Versen unterbrochen.

Kazis: waren Justizbeamte, die von und auf Anordnung des „1st Assistant Resident", eines Vertreters der Kaiserin in Britisch-Indien, ernannt wurden. Ihre Funktion bestand darin, Heirats- und Scheidungszeremonien durchzuführen und religiöse Angelegenheiten ihrer Gemeinden zu regeln. Sie unterstützten außerdem den Hof des Statthalters, indem sie gewisse Dokumente zur Erbschaftsregelung bewilligten oder ausstellten.

Mahabharata: Das Mahabharata gehört zu den wichtigen Epen des Sanskrit im alten Indien, verfasst von Vyasa während des 4. Jahrhunderts v. Chr.. Das Epos enthält die Erzählung der Schicksale der Kaurayas und der Pandavas und den Krieg von Kurujshetra mit einem philosophischen Diskurs. Die Bhagvad Gita, einer der wichtigsten Texte in der Geschichte der Literatur und Philosophie, gehört zum Mahabharata.

Maya: Maya ist eine Göttin der indischen Mythologie und Basis der indischen Philosophie.

Mithila-Gemälde: Dorffrauen aus der Mithila Region des Staates Bihar praktizieren diese Kunst. Die Gemälde werden frisch auf geputzten Wänden der Hütten mit Farben aus Pflanzenextrakten aufgemalt. Heutzutage werden Mithila-Gemälde auch auf Tuch, Leinwand und auf handgeschöpften Papieren ausgeführt.

Mehndhi Muster: Die Mehndi- oder Heena-Bemalung ist eine populäre Form des Hautschmuckes in Indien, Pakistan und dem Nahen Osten. Bei besonderen Gelegenheiten wie Heiraten und Festivals verwenden Frauen, manchmal auch Männer, Mehndi, um ihre Hände und Füße zu schmücken.

Mogulreich: Baburs Sieg über Ibrahim Lodhi in der Schlacht von Panipat 1526 begründete das Mogulreich. Es endete 1858 mit dem Exil von Bahadur Shah Zafar II unter britischer Herrschaft.

Nihonga: Nihonga, eine japanische Art zu malen, wurde als Begriff in der Meiji-Periode in Japan kreiert. Die tausendjährige Kunst wird auf washi (Japanpapier) oder eginu (Seide) ausgeführt.

Polyandrische Heirat: Bei dieser Heiratsform ist eine Frau mit zwei oder mehr Männern verheiratet.

Prakriti: bedeutet Natur. Gemäß dem Bhagavad Gita ist dies die Urmaterie der Intelligenz, durch welche das Universum existiert und funktioniert.

Pundits: ist ein Brahmin, der sich in den Veden auskennt. Ein Pundit kann auch ein Gelehrter mit Kenntnissen des Sanskrit und hinduistischer Rechtsprechung, Religion, Musik oder Philosophie sein.

Purna Kumbha: ist eine Massenpilgerreise der Hindus, die alle 12 Jahre stattfindet.

Ramayana: Zusammen mit dem Mahabharata ist das Ramayana eines der beiden Hauptepen des Sanskrit im alten Indien, verfasst

also assisted the Court of the Resident in granting or writing certain papers regarding inheritance.

Mahabharata: Written by Vyasa during 4th century BC, the Mahabharata is one of the major Sanskrit epics of the ancient India. The epic is a narration of the fates of the Kaurayas and the Pandavas and the war of Kurujshetra with philosophical discourse. The Bhagvad Gita, one of the most important texts in history of literature and philosophy, is a part of the Mahabharata.

Maya: Goddess of the Indian mythology and basis for the Indian philosophy.

Mithila painting: The art is practiced by the women of villages belonging to Mithila region of Bihar state. The paintings are done on newly plastered walls of hut with colors extracted from plants. Today Mithila paintings are also made on cloth, canvas and hand-made papers.

Mehndhi patterning: Mehndi or heena patterning is a popular art of skin decoration in India, Pakistan and the Middle-East. On special occasions like weddings and festivals woman, at times men too, apply Mehndi to decorate hands and feet.

Mughal Empire: The victory against Ibrahim Lodhi in the Battle of Panipat in 1526 by Babur introduced the establishment of the Mughal Empire. The Empire came to an end with the exile of Bahadur Shah Zafar II in 1858 by the British rule.

Nihonga: Nihonga, a Japanese style painting, is a term coined during the Meiji period. The thousand year old art is practiced on washi japanese paper or eginu silk.

Polyandrous marriage: Is a kind of marriage where a woman has two or more husbands.

Prakriti: a Prakriti means nature. It is, according to the Bhagavad Gita, the basic nature of intelligence by which the universe exists and functions.

Pundits: is a Brahmin who has knowledge of Vedas. Pundit can also be a learned man with the knowledge of Sanskrit and Hindu law, religion, music or philosophy.

Purna Kumbha: Is a mass Hindu pilgrimage which takes place every 12 years.

Ramayana: Written by Valmiki, the Ramayana is with the Mahabharata one of the two major Sanskrit epics of the ancient India. It is a story of Ram, the incarnation of god Vishnu, whose wife Sita is abducted by the king of Lanka, Ravana. The epic is also an exploration of the concept of Dharma.

Roti: Is an essential part of Indian cuisine. It is Indian unleavened flatbread out of barley, millet and wheat.

von Valmiki. Es erzählt die Geschichte von Ram, der Inkarnation des Gottes Vishnu, dessen Ehefrau Sita von Ravana, König von Lanka, entführt wird. Das Epos erforscht außerdem das Konzept des Dharma.

Roti: ist ein essenzieller Teil der indischen Küche. Das indische ungesäuerte Flachbrot wird aus Gerste, Hirse und Weizen hergestellt.

Sabzi: ist integraler Teil der Küche Indiens und des Nahen Ostens und bezeichnet gekochtes Gemüse mit Gewürzen.

Sachin Tendulkar: Sachin Tendulkar ist ein indischer Kricketspieler, der als einer der besten Schlagmänner in der Geschichte des Kricket gilt. Er ist außerdem der einzige Schlagmann der heutigen Generation, der in die prestigeträchtige Liste der Bradman's Eleven, der größten Kricketspieler aller Zeiten, aufgenommen wurde.

Sadhana: ist die spirituelle Praxis, andächtige Lieder zu singen. In der Bhakti-Tradition praktizierten spirituelle Meister das Sadhana, um sich mit Gott zu vereinigen.

Sadhu: ist ein Begriff für einen Asketen im Hinduismus. Ein Sadhu oder Asket verzichtet auf die weltlichen Vergnügen und widmet sein ganzes Leben dem Moksha, der Befreiung aus dem Kreislauf von Leben und Wiedergeburt, indem er Meditation praktiziert.

Santiniketan: Die Schule wurde vom Nobelpreisträger Rabindranath Tagore in Westbengalen ins Leben gerufen. Kala Bhavana, das Kunst-College von Santiniketan, ist eine prestigeträchtige Kunstschule. Die Schule ist heute als Visva-Bharati University bekannt.

Shaadi walas: ist eine Person mit einer schönen Stimme.

Shakti: ist eine Göttin, ein Konzept von göttlicher, weiblicher Kraft. In der hinduistischen Tradition des Shivaismus und Vishnuismus ist Shakti die Verkörperung von Fruchtbarkeit und dynamischer, femininer Energie.

Swadeshi Bewegung: Die Bewegung wurde 1905 als Ergebnis der Teilung von Bengalen unter britischer Kolonialherrschaft ins Leben gerufen. Sie zielte auf den Boykott britischer Produkte ab und förderte Swadeshi (einheimische) Produkte und Industrien.

Tantra: ist ein Zweig des Hinduismus und wird mit der Anbetung von Shakti identifiziert. Nach diesem Konzept ist das Universum ein göttliches Spiel von Shakti und Shiva und die gelebte Spiritualität zielt auf die Befreiung von Ignoranz und Wiedergeburt ab.

Vedische Periode: Gilt in der Regel als der Zeitraum, als die Veden, ein riesiger Textkörper und ältester Teil der Literatur auf Sanskrit, entstand. Die Periode erstreckt sich vom 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. bis zum 6. Jahrhundert n. Chr. In diese Zeit fallen der Aufstieg der Mahajanapadas und das Maurya-Reich.

Vedanata-Schule: ist eine philosophische Schule, die die Upanishaden, philosophische Texte des Hinduismus, interpretierte. Die Sekten des Hinduismus sind tief von den Ideen der vedantischen Denker beeinflusst.

Yatra: ist eine Pilgerreise zu einem heiligen Ort, die in der Regel als Gruppe unternommen wird. Im Hinduismus heißt es, dass die Strapazen wäh-

Sabzi: Is an integral part of Indian and middle-east cuisine. The cooked vegetable with spices is known as sabzi.

Sachin Tendulkar: Cricketer of Indian origin Sachin Tendulkar is regarded as the best batsman in the history of cricket. He is also included in prestigious Bradman's Eleven.

Sadhana: Is a spiritual practice of singing devotional songs. During bhakti tradition spiritual masters practiced sadhana to unite with god.

Sadhu: A term for ascetic in Hinduism. Sadhu or ascetic renunciates the pleasures of world and dedicates his entire life to achieve moksha, liberation of the cycle of death and rebirth, by practicing meditation.

Santiniketan: The school was established by Nobel Laureate Rabindranath Tagore in West Bengal. Kala Bhavana, the art college of Santiniketan, is a prestigious art school. Now the school is known as Visva-Bharati University.

Shaadi walas: A person with a beautiful voice

Shakti: Is a Goddess/concept of divine feminine creative power, In the Hindu tradition of Shaivism and Vaishnavism Shakti is an embodiment of fertility and dynamic feminine energy.

Swadeshi Movement: Initiated in 1905 as a result of the partition of Bengal under the British colonialism. The movement worked to boycott British products and promoted Swadeshi (Indigenous) products and industries.

Tantra: Is a branch of Hinduism and identified with the worship of Shakti. The concept regards universe as a divine play of Shakti and Shiva and the spiritual performances aims at the liberation from ignorance and rebirth

Vedic Period: Is commonly associated with the period when Vedas, large body of texts froming the oldest layer of Sanskrit literature, were composed. The period extends from 2nd and 1st century BC to 6th century BC. The period witnessed the rise of the Mahajanapadas and Maurya Empire.

Vedanata-schools: A school of philosophy who interpreted the Upanishads, philosophical texts of Himduism. The sects of Hinduism are deeply influenced by the ideas developed by the Vedantic thinkers.

rend der Yatra den Gläubigen näher an Gott heranführen.

Yoni-lingam: Yoni bezeichnet die weiblichen Genitalien. Zusammen mit dem Lingam (oft interpretiert als stilisierter Phallus) ist die Yoni ein Symbol für die göttliche, kreative Energie.

Zindabad: Lang lebe ...!

Yatra: A pilgrim to a holy place generally undertaken in a group. According to Hinduism, the hardships faced during yatra bring the devotee closer to the god.

Yoni-lingam: Yoni is a term for female genitals. Together with the Lingam (often interpreted as stylized phallus) the Yoni is a symbol for divine creative energy.

Zindabad: long life

Ausgewählte Bibliografie / Select Bibliography

Archer, WG: *Indian Painting*, London, 1956.

Crill, Stronge & Topsfield: *Arts of Mughal India*, Mapin Publishing, 2004.

Dalrymple, William: *The City of Djinns*, Penguin Books, 1993.

Dalrymple, William: *The Age of Kali*, Penguin Books, 1998.

Dehejia, Vidya: *The Body Adorned*, Columbia University Press, 2009.

Eco, Umberto: *On Beauty*, Secker & Warburg, London, 2004.

Guha, Ramachandra: *India After Gandhi*, New York, Ecco, 2007.

Gupta, Dipankar: *Interrogating Caste*, Penguin India, 2000.

Iyengar, B.K.S.: *Der Urquell des Yoga, Die Yoga-Sutras des Patanjali*, Barth Verlag München 1995.

Khilnani, Sunil: *The Idea of India*, Penguin Books India, 2004.

Luce, Edward: *In Spite of the Gods*, Hachette India, 2007.

Mukherjee, Rudranghu & Sanghvi, Vir: *Indien einst - Indien jetzt*, Federking & Thaler München, 2006. *[Anm. d. Übers.: Das Zitat stammt aus dem Essay „A Great Tolerance" aus dem Band „India by Snowdon", ed. Malvika Singh, New Delhi, India: Nand & Jeet Khemka Foundation, Physical Desc, 2008.]*

Nilekani, Nandan: *Imagining India*, Penguin India, 2009.

Pande, Alka: *Masterpieces of Indian Art*, Roli Books 2007.

Pande, Alka: *Ardhanarishavara, the Androgyne*, Rupa & Co., 2004.

Pande, Alka: *Indian Art, the New International Sensation, a Collector's Handbook*, Manjul Books, Bhopal, 2009.

Rushdie, Salman: *Shalimar the Clown*, Random House Trade, 2006.

Sen, Amartya: *The Argumentative Indian*, Penguin Books, 2006.

Spivak, Gayatrie: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Turia und Kant Wien 2007. *[Anm. d. Übers.: Der zitierte Ausschnitt ist nicht in diesem Buch enthalten, sondern folgendem Interview entnommen: Leon de Kock. „New Nation Writers Conference in South Africa", Ariel: A Review of International English Literature, 23:3 (July 1992): 29-47.]*

Thakurta, Taparti Guha: *The Making of a New Indian Art*, Cambridge University Press, 2007.

Tuli, Neville: *Flamed Mosaic*, Ahmedabad, 1997.

Verma, Pawan: *Becoming Indian*, Penguin India, 2010.

Copyrights & Fotonachweise / Copyrights & Photo Credits

Copyrights der abgebildeten Werke © Künstler / Copyrights of the illustrated works © The Artist

Fotonachweise der Werke / Photo Credits of the works

Wenn nicht anders angegeben alle Werke Fotonachweis: Künstler / If not mentioned otherwise Photo Credit: The artist

Glenn D. Hudson: S. / p. 127
Mischa Nawrata, Wien: S. / p. 57, 59, 60, 61, 69, 71, 99, 103-105, 107, 113, 115, 116-117, 119, 121, 123-125, 135, 147, 153-155
Chantal Meng: S. / p. 73-74
Courtesy Alka Pande: S. / p. 97, 149-151

Zuleikha Chaudhari (performance): S. / p. 63

Alle Künstlerporträts mit freundlicher Genehmigung der Künstler. / All artist portraits: courtesy the artists.

Dhiraj Thakur und Vaydehi Khandelwal: S. / p. 102

Impressum / Imprint

INDIA AWAKENS. Under the Banyan Tree

ESSL MUSEUM
KUNST DER GEGENWART / CONTEMPORARY ART
AN DER DONAU-AU 1
A-3400 KLOSTERNEUBURG / WIEN

T:+43 (0)2243 37050 – 150
F:+43 (0)2243 37050 – 22
INFO@ESSL.MUSEUM
WWW.ESSL.MUSEUM

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Kurator / Curated by **Alka Pande**
Ausstellungsorganisation / Exhibition organized by **Anna Szöke**
Öffentlichkeitsarbeit / Public relations **Erwin Uhrmann**, **Regina Holler-Strobl**
Marketing **Barbara Royc**, **Katharina Unger**, **Lisa Grünwald**, **Nadine Giron**
Ausstellungslogistik / Exhibition logistics **Leone Strizik**, **Bernhard Gollner**
Aufbau-Technik / Exhibition installation **Ronald Gollner**, **Andreas Rottenschlager**, **Clemens Drabek**, **Alexander Plenk**, **Stefan Schuster**, **Budislav Ilic**
Restauratorische Betreuung / In charge of conservation **Ute Kannengießer**, **Magdalena Duftner**
Office Management **Andrea Wintoniak**
Kunstvermittlung / Educational program **Karin Altmann**, **Lucie Binder-Sabha**, **Andreas Hoffer**, **Markus Hübl**, **Mela Maresch**, **Maria-Theresia Moritz**, **Adelheid Sonderegger**

KATALOG / CATALOGUE

Katalogredaktion / Editorial staff **Alka Pande**
Produktion / Production **Anna Szöke**
Archives & Copyright **Ines Ratz**, **Renate Claudi**, **Sylvia Winkelmayer**, **Andreas Bach**
Grafik / Graphic design **schultz + schultz**
Druck / Printer **Holzhausen**
Autoren / Authors **Karlheinz Essl**, **Alka Pande**, **Madhureeta Anant**, **Mirdula Koshy**, **Jyoti Pande Lavakare**, **Satish Sharma**

Übersetzung / Translation **Dörte Eliass**
Englisches Lektorat / English proof reading **David Westacott**

© Texte bei den Autoren / Texts with the authors
© 2010 Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg / Wien

Herausgeber / Publisher Edition Sammlung Essl
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved
ISBN-13 978-3-902001-56-6

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /
This catalogue is published on the occasion of the exhibition
INDIA AWAKENS. Under the Banyan Tree
26.11.2010 – 27.02.2011

Im Sinne der Lesbarkeit haben wir uns entschieden, auf geschlechtsneutrale Formulierungen zu verzichten.