



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Videokunst in Indien.

Subjektivität in Extremis – die Kunst der inneren Wirklichkeit “

Verfasserin

Sylvie Weber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung.....	5
2. Formen visueller Experimentation	
2.1 Der Avantgarde Film.....	8
2.2 Der Experimentelle Film	13
2.3 Die Videokunst	16
3. Kinematographien Indien's.....	21
3.1 Überblick zum Untersuchungsgegenstand	21
3.2 Experimentalität im indischen Film	
3.2.1 D.G. Phalke	23
3.2.2 Das indische Autoren-Kino	25
3.2.3 Die Film Unit	27
3.2.4 Cinema Prayoga	29
4. Indische Videokunst.....	34
4.1 Die Anfänge der Videokunst in Indien	34
4.2 Dichotomien der Zugehörigkeit: Positionierung der Videokunst zwischen Kunst und Film	40
5. Kontextualisierung der indischen Kunst – Zwischen Modernismus, Globalismus und nationalen Paradigmen.....	45
5.1 Theorien zu Modernismus und Globalismus.....	47
5.2 Nationale Paradigmen der Postmodernen Kunst in Indien.....	54

5.3	Eine Kunstform im Exil?	66
6.	Methoden der neuen Subjektivität – Repräsentationskritik und Aneignung von Handlungsfähigkeit	78
6.1	Die Dekonstruktion des gewohnten Blicks	80
6.2	Rekontextualisierung und Verortung des Selbst	85
6.3	Die Verhandlung von Sexualität im Kontext der indischen Öffentlichkeit	90
7.	„Bird“ (1999) Sonia Khurana	94
7.1	Einblick in das künstlerische Schaffen	94
7.2	Inhaltsbeschreibung	97
7.3	Inhaltsanalyse	99
8.	Fazit	104
9.	Bibliographie	109
10.	Abbildungsverzeichnis	120
11.	Abbildungsnachweis	122

1. Einleitung

„In a nation that is so rich in visual art, Indian video art is developing into an important and vital facet of this complex culture. Artists choosing to use video as their preferred medium of expression are now producing some of the most compelling art of this decade”¹

(Suhanya Raffel, Head of Asian & Pacific Art, Queensland Art Gallery, Australia)

In Bezug auf das Phänomen Bollywood sind sich Kenner einig – länderübergreifend trifft es den Nerv einer Gesellschaft, die sich von einem Idealismus und einer glanzvollen Ästhetik in Bildsprache und Narration angezogen fühlen und keiner kritischen Betrachtungsweise den Tatsachen gegenübersteht. Innerhalb der Landesgrenzen funktioniert der Erfolgsgarant Bollywood auf massenwirksamer Ebene äusserst effizient. Seine Verkaufs- und Produktionszahlen sprechen für sich, und wird als erster Assoziationspunkt und Repräsentant der indischen Populärkultur und in der Medienlandschaft betrachtet.

Seit einigen Jahrzehnten arbeitet die Bollywoodindustrie unter dem Aspekt, träumerische Perspektiven, multiple transzendente Identitäten unter einem glamourösem Narrativ zu vermitteln, welches sich an die unzähligen Liebhaber des schillernd schrillen Tanz- und Gesangskinos wendet. Diese Arbeit möchte allerdings den Fokus verlagern von ersten Assoziation, die man mit Indien hegt, auf eine tiefgreifende Auseinandersetzungen mit dem Unvertrauten.

Denn in Anlehnung an die 60er und 70er Jahren, die neben dem Mainstreamkino, ebenso wichtige subjektive und poetisch angehauchte Filme im Bereich des Autoren- und Independentkinos hervorbrachten, gibt es in Indien ein Medium, das ebenso viel Aufmerksamkeit verlangt – die Videokunst.

Ihr Gegenstandsbereich ist politischer und gesellschaftlich-kultureller Gesinnung, und vergleichbar dem der richtungsweisenden Persönlichkeiten des Experimental-Kinos, die bis heute eine wichtige Rolle in der Geschichte des indischen Films spielen.

Im Gegensatz zum indischen Film, lassen sich jedoch andere Ausprägungen der audiovisuellen Produktion in der Kunstgeschichte Indiens, wie die der Videokunst, noch nicht auf einen 5

¹ “About Us“, Apeejay Media Gallery. India’s premier gallery for new media art, http://www.apeejaymediagallery.com/about_us_new.html, 28.01.2013.

Fortbestand über mehrere Generationen hinweg zurückdatieren. Die Videokunst bildet dadurch ein besonderes Feld der Kontextualisierung.

In den letzten zwei Dekaden ist eine Auseinandersetzung mit dem bewegten Bild als Mittel kreativen Ausdrucks entbrannt, die im Vergleich zu dessen euro-amerikanischem Vorreiter, ein relativ neues Phänomen darstellt.

Die Rede ist von einem Netzwerk an Videokünstlern, die es in ihrer Verantwortung sehen, entgegen marktwirtschaftlicher Bestrebungen, einen experimentellen Kanon innerhalb der Kunstlandschaft zu etablieren, sowie die eigenen sozio-kulturelle Wirklichkeiten innerhalb Indiens abzubilden und neu zu orten. Die ersten Werke dieser Art entstanden in den frühen 90er Jahren. Vivan Sundaram, Nalini Manali und Navjot Altaf zählen zu den ersten Künstlern einer Generation, die mit dem bewegten Bild, als Mittel kreativen Ausdrucks experimentierten und somit einen Spagat zwischen der Bildenden Kunst und dem Kurzfilm tätigten.²

Die besonders spannenden Qualitäten, die das Medium Video mit sich bringt, nämlich seine Zwanglosigkeit und Unmittelbarkeit, ermöglicht es dem Videokünstlern, nicht nur neue Berührungspunkte und neue Beziehungen zwischen dem privaten und öffentlichen Raum zu schaffen, sondern auch eine formale ästhetische Auseinandersetzung innerhalb der sich transformierenden, dezentralisierenden visuellen Praxis.

Heute 20 Jahre später, entwickeln Videokünstler neue künstlerische Ausdrucksweisen innerhalb der indischen Öffentlichkeit, indem sie kritische Fragen stellen, an die bestehenden demokratischen Strukturen appellieren und sich mit ausgeklammerten Tabuisierungen befassen.

Darin zeigen sich ästhetische Formulierungen, die von Einflüssen kulturspezifischer Gegebenheiten und dem Verlangen bestimmt sind, individuelle Sichtweisen zu äußern und eine aktive Handlungsmacht innerhalb der zeitgenössischen Kunst und Kulturen einfordert.

Die vorliegende Arbeit möchte zeitgenössische indische Videokunst in einen Diskurs einbetten, der sich als positive Reflexion auf globaler Ebene versteht und gleichzeitig den Diskurs um die eigene Identität eines postkolonialen Indiens auf subjektive, authentische und persönliche Art und Weise verarbeitet.

Die Kunst mit dem bewegten Bild ist in diesem Sinne Träger verschiedener Positionen und Dynamiken, innerhalb dieser eine Kommunikation über die Sprache des Modernismus, Globalismus und regionaler Aspekte Indiens erfolgt.

² Menezes, Meera, "Multiple Exposures", In: *ART India. The Art News Magazine*, Vol. x/i, S.78-82, Neu Delhi 2005.

In Anbetracht des beidseitigen dekonstruktiven Charakters von Videokunst und postkolonialem Autoren- und Independent Kino, der sich aus der Notwendigkeit heraus ergibt, andere Wahrheiten innerhalb der Bildsprache und Narration zu formen und eine konkrete zeitgenössische Realität abzubilden, soll eine Verbindung zwischen beiden Formen hergestellt werden, indem ein geschichtlicher Überblick über postkolonialen Formen der Visualisierung geschaffen wird.

Zunächst bedarf es einer spezifischen Definition der allgemeinen alternativen Strömungen, welche in der Avantgardebewegung Westeuropas und Nordamerikas ihren Ursprung finden, um ein Verständnis über Konzepte zeitgenössischer künstlerischer Strategien zu schaffen.

Die in der Videoanalyse behandelte Arbeit der Künstlerin Sonia Khurana, die um die Jahrtausendwende herum, durch ihre performativen Eigeninszenierungen, die Aufmerksamkeit nationaler und internationaler Kunstkritiker und Kuratoren auf sich zog, kommentiert die Schnittstelle zwischen der privaten und öffentlichen Verhandlung von Identität. Sie diskutiert damit bestimmte Bereiche in der Kunst, die zuvor unangetastet blieben. In Hinblick auf die formal-ästhetische, sowie gesellschafts- und kulturtheoretische Perspektive, soll die Videoanalyse die Strategien Khurana's interpretieren.

Im heutigen globalen Kontext der Internationalisierung und inmitten heterogener Dynamiken – zwischen Tradition und Moderne, Nostalgie und Fortschritt, Dekolonialisierung und Liberalisierung, versucht die vorliegende Arbeit einen Verhandlungsraum zu schaffen. In diesem soll eine Auseinandersetzung und Hinterfragung der videokünstlerischen Umgangsweisen mit dem medienspezifischen Potential des Mediums stattfinden. Unausweichlich scheinen daher die Fragen nach der derzeitigen Positionierung von Videokunst, die aus internationaler als auch nationaler Perspektive betrachtet werden.

2. Der Avantgarde-Film

„There is an old Sufi tale in which six blind men touch an elephant. As each man touches a part of the animal such as the tusk or skin, he goes away from the elephant believing that the part he has touched is indeed complete animal. Thus, there are six blind men who each has a different story about the nature of the elephant.“³

Wie die blinden Männer in der Geschichte, konzentriert sich jeder einzelne von uns auf unterschiedliche Aspekte der Filmerfahrung, die wir individuell als das Wesentliche betrachten und die zu unseren Bedürfnissen und Erwartungen passen.

Seit Anbeginn der Filmgeschichte, versuchen wir Film zu definieren, zu kategorisieren oder verstandesgemäß zu betrachten. Im Laufe des gesamtgeschichtlichen Diskurses spalteten sich die ideologischen Positionen in mehreren Punkten und beschäftigen sich bis heute mit dem Spannungsverhältnis zwischen Film als „Unterhaltung“ oder „Kunst“, der Determination von Avantgardefilm und Experimentalfilm und der Überlegung, ob die Avantgarde primär historisch zu verorten sei, oder eher im Sinne eines systematischen Begriffs für jede avancierte Position verstanden werden sollte. Oft bleibt dieser Diskurs dabei nur schwer greifbar, denn er wird von der künstlerisch-literarischen Avantgarde anders geführt als von der Filmavantgarde.

So wie die Kunst den Film, als Genre, in seiner Theorie vermeidet, nimmt die Avantgardefilm-Theorie Diskussionen über die künstlerisch-literarische Avantgarde kaum zur Kenntnis.⁴ Es herrscht also eine wechselseitige Ignoranz, die eine Avantgarde-Debatte für den Bereich des Film erfordert, um die Theorien im Kontext der Filmgeschichte genauer positionieren zu können und eine Verwirrung der konkurrierenden Termini „Avantgarde“ und „Experiment“ für den weiteren Verlauf der Untersuchungen zu vermeiden. Denn die eine Position reserviert den Avantgardebegriff für die historische Avantgarde der 1920er/1930er Jahre, wohingegen die andere auch Entwicklungen nach 1945 unter diesen Begriff subsummiert.⁵

³ Siehe S.1, Moore, Barry Walter, "Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film", New York: Arno Press 1980.

⁴ Vgl. S. 15, Wolfgang Asholt, Walter Fähnders, *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000.

⁵ Vgl. S. 9-27 Ebd.

Erstmalig als Begriffsbezeichnung in den 20er Jahren in Frankreich verwendet, in Anlehnung an die Avantgarde der zeitgenössischen bildenden Künste, die zu formalen und stilistischen Experimenten neigten, wurde sie historisch gesehen häufig als Nebenprodukt ebenfalls dieser angesehen, obwohl sie aus technischer Sicht zum Film gehört.⁶

Im Jahre 1932 benutzte Germain Dulac den Begriff „Avantgarde“, um jene Filme zu beschreiben, deren Techniken mit den bewährten Traditionen versuchen zu brechen, mit dem Ziel neue emotionale Akkorde in die festgesetzten visuellen und akustischen Strukturen zu bringen.⁷

Im angelsächsischen und deutschen Sprachraum konnte sich der Avantgardebegriff im Bereich des Films als Synonym für Filmkunst bis heute behaupten, zur Theoriebildung auf breiter Basis sollte es jedoch erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kommen.

Obwohl sich Theoretiker in diesem Feld schwer tun, einen Konsens über die Avantgarde als einheitliche Strömung innerhalb der Filmgeschichte festzulegen, so mal viele Theorien eine Analogie zwischen dem Kubismus als Geburtsstunde des Avantgardefilms sehen, sei erneut betont, dass der Terminus Filmavantgarde in seiner Bedeutungsextension lediglich auf filmkünstlerische Äußerungen von den 1920er Jahren bis zur Gegenwart gewertet und nicht auf die historische Avantgarde angewendet werden kann.

Dominante Ideologien sprechen jedoch einstimmig von zwei unterschiedlichen Avantgarden im zeitgenössischen Europa, der „formalen“ und der „politischen“ Avantgarde. Erstere Richtung beabsichtigt das Spezifische des filmischen Signifikanten sichtbar zu machen und ist im Kunstkontext verankert. Die zweite, dazu zählen beispielsweise Filme von Godard, ist an einer Reflexion des Mediums und dessen ideologischer Auswirkung interessiert und somit, obwohl in erklärter Opposition dazu, eher im kommerziellen Kino angesiedelt.⁸

Bereits in den 1920er Jahren zeichnete sich eine ähnlicher Zweiteilung zwischen den russischen, revolutionären Regisseuren wie z.B. Vertov, Eisenstein, Kuleschov und Dowschenko und den Künstlern/Filmmachern Léger, Clair, Richter, Man Rays usw. ab.

⁶ Vgl. S. 21, MacDonald, Scott, *Art in Cinema: Documents toward a History of the Film Society*, New York: Temple University Press 2006.

⁷ Vgl. S. 43, Dulac, Germaine, „The Avant-Garde Cinema“, In: *The Avantgarde-Film: A Reader of Theory and Criticism*, P. Adam Sittney, New York: New York University Press 1978, S. 43-49.

⁸ Vgl. S. 92ff., Wollen, Peter, „The Two Avant-Gardes“, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategie*, In: Ders., London: Verso 1982, S. 92-104.

Aber auch innerhalb des amerikanischen künstlerisch-unabhängigen Films der 1960er Jahre lässt sich eine Zweiteilung feststellen, genauer gesagt die abstrakte, selbstreflexive Praxis des strukturellen Films und die soziale Praxis des subkulturellen Underground-Films.⁹

Der Impuls zu künstlerischem Umbruch ist allerdings nicht außergewöhnlich, denn die sich in der Tradition festgesetzten Regeln, die man in diesem Fall auch die „kanonischen Gesetze der Kunst“ nennen könnte, entspringen dem an sich unvollkommenen Charakter der menschlichen Natur.¹⁰

Aus jeder festgefrorenen Ordnung entsteht demnach ein natürliches Verlangen nach Progression, so wie es die Avantgardisten durch ihr Streben nach einem auf Bewegung und visuelle Werte reduzierten, also auf sein ursprüngliches Wesen zurückgeführten Film, initiierten. Das traditionelle Filmverhältnis sollte aufgelöst werden, um das Medium in seiner kreativen Substanz neu herauszufordern.

Dieses neue Bewusstsein führte maßgeblich zu einer Dekonstruktion des klassischen Kinos. Die Avantgarde Filme zerstörten das was Noël Burch nützlicherweise als „Institutional mode of representation“ nennt:

„That set of (written or unwritten) directives which has been historically interialized by directors and technicians as the irreducible base of ‚film language‘ within the institution and which has remained a constant over past fifty years, independently of the vast stylistic changes which have taken place.“¹¹

Der Avantgarde Film war nicht mehr einfach nur anders als das kommerzielle Kino, er transformierte, zerschlug und erweiterte den Apparat des klassischen Kinos, von der Kamera zum Projektor, vom Bildschirm zum Zelluloid radikal.¹² Eine Definition wäre womöglich, den Avantgardefilm als nicht-industriell, nicht-narrativ, nicht-repräsentativ zu begreifen.

⁹ Vgl. S. 69-71, Korschil, Thomas, „Negative Ästhetik und experimenteller Film. Kritische Betrachtungen zu einigen Theorie-Praxis-Formationen“. Dipl. Universität Wien, Human- und Sozialwissenschaftliche Fakultät 2001.

¹⁰ Vgl. S. 51f., Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

¹¹ Siehe S. 111, Shaw, Jeffrey/ Peter, Weibel/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge: MIT Press 2003.

¹² Vgl. S. 110, Ebd.

Avantgarde-Historiker P. Adams Sitney beschreibt das Verhältnis kommerzieller Film - Avantgardekino wie folgt: „Sie existieren in unterschiedlichen Welten, ohne nennenswerten Einfluss aufeinander.“¹³

Auch Janet Bergstrom, Professorin des UCLA School of Theater, Film and Television, definiert die zeitgenössische Avantgarde folgendermaßen:

„When Avantgarde is used to describe an artistic moment, such as Cubism, it means that the moment is, for a time, ahead of critical acceptance. But when Cubism becomes absorbed into the mainstream of the tradition, it is no longer avant-garde. In connection with cinema, however, avant-garde does not mean ‘in advance of’ a developing film tradition, it is taken to mean, rather, apart from the commercial cinema.“¹⁴

Dennoch muss man sagen, dass obwohl sich die Avantgarde vom Mainstream absetzt, es unangemessen wäre zu behaupten, dass das kommerzielle Kino frei sei von künstlerischen Qualitäten. Ausserdem kann nicht einheitlich von einer Offensive gegenüber der Institution Kunst gesprochen werden, da es aus historischer Sicht, den Avantgarden der 1920er Jahre beispielsweise wichtig war sich als ernstzunehmende Kunstform überhaupt erst zu etablieren.¹⁵

Über die Problematik der Differenzierung und zeithistorischen Abgrenzung der beiden Termini Avantgarde und Experiment, spalten sich die Theorien bis heute, es lassen sich jedoch Tendenz aus verschiedenen Theorien herauslesen:

Es ist schwierig Avantgarde und Experiment in der Filmtheorie begrifflich zu unterscheiden, Theoretikerinnen wie Yvonne Spielmann, sehen die beiden Bezeichnungen Avantgarde und Experiment begrifflich nicht unterschiedlich, sondern bestehen darauf die Avantgarde für politische Radikalität zu reservieren.¹⁶ Andere Meinungen behaupten, dass die Bezeichnung „Experimentalfilm“ auf eine Haltung methodischer Neugier und Prüfung des Materials hinweist, zwar stilistisch und formal an die Arbeiten des Avantgardefilms anknüpfen,

¹³ Siehe S. 9, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

¹⁴ Siehe S. 59, Wallis, Brian, *Art after Modernism. Rethinking Representation. Documentary sources in contemporary art*, New York: Museum of Contemporary Art 1984.

¹⁵ Vgl. S. 163-164, Friedberg, Anne, „The End of Modernity. Where is your Rupture“, In: *Window Shopping: Cinema & the Postmodern*, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1994, S. 157-179.

¹⁶ Vgl. S. 17, Spielmann, Yvonne, *Eine Pfütze in bezug aufs Mehr. Avantgarde*, Bd.12, Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

beide zusammen jedoch ein eigenständige Kategorie darstellen. Ausserdem konnte sich der Begriff erst nach dem Zweiten Weltkrieg etablieren.¹⁷

Aus länderspezifischer Sicht lässt sich feststellen, dass es dort, wo es eine starke historische Filmavantgarde gab, z.B. in Frankreich, Deutschland, eher von "Experimentalfilm" (in Abgrenzung zum Avantgardefilm der 20er Jahre) die Rede ist, während in Österreich und den USA, wo die ersten "Filmavantgarden" erst nach 1945 entstanden, der Terminus "Filmavantgarde" verwendet wird.¹⁸

Im Laufe der Zeit und mit der Einführung neuer Elemente und Apparate, wie dem Video Recorder, erweiterte sich das künstlerische Spielfeld im Bereich audiovisueller Medien erneut und die Videokunst konnte sich zur dominanten Form in der Medien-Avantgarde etablieren.

Die Avantgarde Bewegung verschob sich damit von Film zum Video und von Video zu Digital, als Repräsentativ einer Transformation des filmischen Apparates.¹⁹

¹⁷ Vgl. S. 110, Shaw, Jeffrey/ Peter, Weibel/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge: MIT Press 2003.

¹⁸ Vgl. S. 111, Shaw, Jeffrey/ Peter, Weibel/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge: MIT Press 2003.

¹⁹ Vgl. Ebd.

2.1 Der Experimentelle Film

Teil der Komplexität von Film ist es, dass wir stets versuchen, das was wir in Filmen sehen und an das wir uns erinnern, in Worte zu fassen. Viele Aspekte der non-verbalen, visuellen Ebene, sind gebunden an unsere verbale Reminiszenz, das heisst die pure visuelle Erfahrung wird meist von Formulierungen eingenommen.²⁰

Um jedoch Film mehr wertzuschätzen, sollten wir uns während des Filmschauens von einem literarischen Bewusstsein zu einem visuellen Bewusstsein hinbewegen, denn diese sind zwei unterschiedliche Formen der Sprache. Ebenso sind wir erst dann dazu imstande, die Vielfalt der Technik und der visuellen Darstellung einzuschätzen und auszuwerten, wenn wir die Komplexität der Dialektik zwischen experimentellem und kommerziellem Film verstehen.

Die Verschiebung der Priorität von der verbalen zur visuellen Information ist genau das, was den von seiner narrativen Handlung und seinem klaren Aufbau her eher konventionellen Filmemacher von einem experimentellen Filmemacher unterscheidet.

Den Experimentellen Film machen drei bestimmte Eigenschaften aus, nämlich seine spezielle narrative bildliche Abfolge, seine Subversion der konventionellen photographischen Repräsentation und seine individuelle Struktur von Raum und Zeit. Er versucht nicht nur eine passive Reflexion der künstlerischen Arbeit zu sein, sondern eine Komponente dessen, indem er innerhalb der vorherrschenden filmischen Formen und dessen Diskurs, das filmische Material, den Prozess und die Konstruktion der ästhetischen Erfahrung an sich hervorhebt, ohne die Bedeutung oder Symbolik zu untergraben.²¹

Die Einordnung des künstlerischen Films als Experiment, ist auf die Erwartungen zurückzuführen, dass diese Art von Film als nicht kommerziell eingestuft wird und eben auch auf künstlerischer Ebene einen gewissen Experimental-Charakter aufweist. Aus diesen Gründen wurde die Bezeichnung in den 1960er-Jahren, um vor allem für Österreich zu sprechen, vorzugsweise von „Avantgardefilm“ abgelöst. Tatsächliche wissenschaftliche Experimente waren beispielsweise die Filme der russischen Avantgarde, der Filmemacher Sergej Eisenstein und Lev Kuleschow etc. und deren neuartigen Mittel der Montage.²²

²⁰ Vgl. S. 2, Moore, Barry Walter, "Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film", New York: Arno Press 1980.

²¹ Vgl. S. 275, Le Grice, Malcolm, *Experimental Cinema in the digital age*, London: British Film Institute 2001.

²² Vgl. S. 53f., Rotter, Alexandra. "Das Langzeitprojekt Film Ist. Von Gustav Deutsch.", Dipl. Uni Wien, Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2008.

Die Auffassung, dass es sich bei Experimentalfilmen um Übungsfilme für darauf folgende Spielfilme der Regisseure handle, wurde vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg vertreten. Dies war auch die Zeit, in der der Begriff Experimenteller Film als Bezeichnung für ein innovatives Nachkriegskinos eingeführt wurde. Der rasante Zuwachs der gigantischen Filmpaläste forderte die experimentellen Filmemacher regelrecht dazu auf, die normativen Zustände der boomenden Filmindustrie umzuwerfen und die Möglichkeiten und Ausdrucksweisen, die das Medium bietet, zu erforschen.²³

Eine Körperschaft an Arbeiten von Künstlern wie Marcel Duchamp, Man Ray, László Moholy-Nagy, Hans Richter, Claire Parker, Fernand Leger, Bruno Cord und Kasimir Malevich dienten als Quelle und Inspiration für die nachfolgende Schaffensperiode vieler Kreativer, sodass die 60er Jahre keinen Zweifel mehr daran liessen, dass der experimentelle Film als neue Kunstbranche, neues Medium und neue Kunstform anerkannt wird.²⁴ Sie produzierten bildhafte Animationen, Montagen oder abstrakte und kinetische Filme, die im Gegensatz zum erzählenden, industriell hergestellten kommerziellen Film, nicht an der Wirkung auf ein Publikum interessiert war.

Auch in Bereichen der Distribution, Produktion und Artikulation verzichtete der Experimentelle Film auf grosse Medienpräsenz, vielmehr richteten sich diese Filme an ein überschaubares Publikum, welches entweder aus dem selben Kreis stammte oder sich mit einem gewissen intellektuellem Zugang mit der Materie befasste. Er war und ist sich bis heute eben dessen bewusst, dass er nicht nur ein Nebenprodukt der Visuellen Kunst ist, was sich offensichtlich auch in dem Widerstand zur narrativen Form bestätigt.

Betrachtet man näher die Struktur des klassischen Film-Narrativs, so wird die Frage nach der Linearität ersichtlicher. Narrative Filme sind strukturiert nach einem gewöhnlichen dramaturgischen Schema: Miteinander interagierende Charaktere, abgebildet in einem sozialen Umfeld werden durch eine Serie von Ereignissen geleitet. Die Geschichte selbst kann dabei komplexer sein als die Handlung, durch eine Variation der Reihenfolge der Events z.B. durch Jump Cuts, Flashbacks, Parallelen Aktionen, und kann die Subjektivität des Erzählers einbinden. Der psychologische Effekt, der durch eine gewisse Abwicklung der Freisetzung der Information kontrolliert werden kann, kann Intrige, Spannung, Angst und Freude in der Auflösung erzeugen.

²³ Vgl. S. 63, Shaw, Jeffrey/ Peter, Weibel/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge: MIT Press 2003.

²⁴ Vgl. S. 293, Nichols, Bill, *Movies and Methods*. Volume II. An Anthology, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1985.

Im Gegensatz zur unaufdringlichen technischen Eleganz beim kommerziellen Film, wirbt der experimentelle Film in einer radikaleren Weise darum, die Aufmerksamkeit auf die visuelle Ebene des Films zu lenken.²⁵ Anhänger der experimentellen Bewegung befürworten daher eine kritische Auseinandersetzung mit der Filmsprache, sowie Brüche mit der narrativen Struktur und den schematisch zusammengesetzten Bildern. Es geht ihnen darum eine Idee allein durch den filmischen Ausdruck des bewegten Bildes auszudrücken, wobei sie die erzählerische Handlung in den Hintergrund rückt, um sich auf die Darstellung von Gefühlen und Untersuchung von Bewegungs-, Rhythmus- oder Bildstrukturen zu konzentrieren.²⁶

Damals wie heute, gibt es verschiedene Arbeitsweisen, die sich die Filmemacher dieses Genres aneigneten. Während sich heutzutage der moderne Experimentalfilm oft mit Fragen des visuellen Stils beschäftigt, stellten Kollagen, Found-Footage Filme und Techniken, wie beispielsweise das Zeichnen auf dem Filmstreifen in den 60er Jahren, erste ontologische Ansprüche an die Realität des Films als Film. Die Experimente der Künstler fanden also auf technologischer Ebene der visuellen Strategien und Strukturen des Films, als auch auf Ebene der Wahrnehmung statt.

Die fortschreitenden Möglichkeiten der technischen Entwicklungen, die sich über die Jahre vollzogen, trugen dementsprechend einen Großteil an diesem speziellen ästhetischen Bewusstsein bei und weckten jedes Mal erneut das Bedürfnis, das neu gefundene Potential weiter auszuschöpfen. Auch die Tatsache, dass der experimentelle Film nie wirklich an wirtschaftliche Probleme und Profit gebunden war, erlaubte es ihm, eine grössere Bandbreite an persönlichen Ausdrucksweisen auf innovative Art und Weise zu visualisieren.²⁷

In der Folge resultierte diese Suche nach immer ausgefeilteren Techniken und Technologien in den vergangenen Jahrzehnten, in verschiedenartigsten Montagestilen und einer Verschmelzung zwischen dem Medium Video und Film und multimedialen Erlebnissen.²⁸

Die Einführung des neu gefundenen Mediums Video in den 1960er Jahren, waren schliesslich der Höhepunkt dieser strudelnden Filmexperimente.

²⁵ Vgl. S. 7, Moore, Barry Walter, "Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film", New York: Arno Press 1980.

²⁶ Vgl. S. 274-275, Le Grice, Malcolm, *Experimental Cinema in the digital age*, London: British Film Institute 2001.

²⁷ Vgl. S.5, Moore, Barry Walter, "Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film", New York: Arno Press 1980.

²⁸ Vgl. S. 8, Ebd.

2.2. Die Videokunst

Vielleicht verhält es sich in der Videokunst so wie mit der Pornographie. Potter Stewart, Richter am Obersten Gerichtshof der Vereinigten Staaten, hielt es mit der Pornographie einmal so: „Es mag schwer zu definieren sein, aber man erkennt es, wenn man ihm begegnet.“²⁹

Der Begriff Videokunst ist ein guter Begriff. Er ist mehrdeutig und lässt viele Fragen offen während er trotzdem Fragen stellt. Es ist nicht eindeutig, ob man ihn als künstlerische Form, als neues filmisches Genre oder als eine Art der Videoproduktion definieren soll, die von einer speziellen Gruppierung, den Künstlern, gemacht wird.

Allgemein filmwissenschaftliche Auseinandersetzungen, beschreiben das Medium Videokunst als:

„Sammelbegriff für (audio)visuelle künstlerische Verfahren, welche die Ästhetik, Medialität und Präsentationsformen audiovisueller Bilder befragen und erweitern.

Video (lat.: ich sehe), ursprünglich Begriff für das in der elektromagnetischen Videotechnik entwickelte Medium Video, meint heute das elektronische und digitale Bewegtbild per se.“³⁰

Es ist also ein optisches Medium, das via Videoaufzeichnung bzw. Direktübertragung eine künstlerische Aussage formuliert und kreative Prozesse, Ideen und Interpretationen auszudrücken vermag.³¹

Obwohl die Grenzen zwischen Videokunst, experimentellem Film und dem klassischen Spielfilm fließend verlaufen und Videokunst einige Qualitäten des klassischen Films übernommen hat, trennt diese beiden Komponenten ein grundlegend verschiedenartiger Zugang im dramatischen Aufbau und der Narration. Denn ein künstlerisches Video orientiert sich in seinem Aufbau nicht unbedingt an bestimmten Faustregeln der Unterhaltung und Informationsübermittlung oder an typischen Erzählmustern.³²

²⁹ Siehe S. 9, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

³⁰ Siehe, „Lexikon der Filmbegriffe“, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7969>, 28.02.2013

³¹ Vgl. S. 179 Ohlig, Rudolf, *Meyers grosses Taschenlexikon: in 24 Bänden*, Bd. 23, Mannheim, Wien: Bi-Taschenbuchverlag 1995.

³² Vgl. Evelyn, Christine, „Experimente Utopia Now. International Biennial of Media Art. A study Guide by Christine Evelyn with contributions by Clare Needham, *Experimenta*, <http://www.experimenta.org/uploads/download/SG-Experimenta%20.pdf>, 2011, 31.1.2013.

Vielmehr neigt die Videokunst zum Nichtlinearen, Nichttheatralischen und Nichtbildlichen und hebt sich durch bestimmte ästhetische, ideologische und oft auch politische Mittel von der kommerziell produzierten Massenware ab. Sie bedient sich in hohem Maße des Poetischen, Metaphern und Anspielungen und stellt gleichzeitig das physische Material des Mediums Video in den Raum. Es geht nicht darum billige Bilder oder spontane Filme zu produzieren, sondern darum Abbildungsverhältnisse zu schaffen und das Publikum mit seiner Botschaft direkt zu adressieren und zu integrieren.³³

Pipilloti Rist formulierte es einmal so: „Für mich ist Video weniger ein Instrument, um externe Wirklichkeit aufzuzeichnen, als eine Möglichkeit, psychologische innere Welten zu zeigen (...).“³⁴ Laut Walter Benjamin besitzen mediale Bilder keine Aura, was jedoch nicht besagt, dass das kalte technische Bild kein Kunstwerk sein kann.

Denn die Tatsache, dass der Betrachter die Fähigkeit besitzt das Kunstwerk zu beeinflussen, zu verändern oder sogar selbst Bestandteil dessen zu sein, und damit aus seiner passiven Rolle des stillen Wahrnehmenden hervorzutreten, macht die Videokunst zu einer „Ganzkörpererfahrung“, wie sie es bisher in der Kunstgeschichte nicht gab.³⁵

Betrachtet man die technische Komponente der Videokunst, so wird ersichtlich, dass der neue Technik-Standard des Videos, dem Künstler grössere Freiräume in seiner kreativen Gestaltung einräumte. Das erste Videokunst-Tape kann zurückgeführt werden auf das Jahr 1965, während das erste tragbare Halbzoll-Gerät Sony Portapak, 1967 in Japan und den USA auf den Markt kam. Damit unterscheidet sich die Videokunst, von der Filmkunst, die mit einer Bandbreite an Formaten, von analogem, teils vorgefundenem 16mm oder 35 mm Filmmaterial bis zu VHS und photographischen Elementen experimentell arbeitet, während VideokünstlerInnen die digitale Spezifität von Video erkunden.³⁶

Die Videotechnik ermöglicht es dem Künstler außerdem, im Gegensatz zum Film, die auf einer Magnetspule gespeicherten Bilder in Realzeit aufzunehmen und gleichzeitig abzuspielen. Der Zugang ist somit unmittelbarer als beim Film und macht das Zeit bzw. Live-Erlebnis zu einem wichtigen Bestandteil des künstlerischen Prozesses.

³³ Vgl. S. 65, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

³⁴ Vgl. S. 59, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

³⁵ Vgl. S. 8, Klotz Heinrich/Oliver Seifert/Frohne Ursula, *Media Scape*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum Publications and ZKM/Center for Art and Media 1996.

³⁶ Vgl. Frieling, Rudolf, „VT ≠ TV – Die Anfänge der Videokunst“, *Medien Kunst Netz*, <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/63/>, 31.01.2013.

Es ist damit das einzige Medium, das es möglich macht, Bruchstücke der Zeit zu konservieren, zu duplizieren und damit gegenständlich zu machen. Diesen Vorgang des Unmittelbaren nennt man Closed-Circuit Verfahren.³⁷

Während beim Film Einzelbilder in der Post-Produktion zu einem Ganzen zusammengeschnitten werden und dem Zuschauer durch ihre schnelle Abfolge eine Illusion von Bewegung vermitteln, kodiert die Videokamera die empfangenen Lichtstrahlen in abstrakte Werte und wandelt diese bei der Wiedergabe auf dem Bildschirm in einzelne Bildpunkte um. Diese sogenannten Pixel können wiederum elektronisch oder digital bearbeitet, eliminiert, überlagert, umgekehrt, eingefärbt oder ersetzt werden.

Es gibt also keine Aufeinanderfolge der Bilder wie im Film. Wir haben es vielmehr mit Bildern zu tun, die sich im permanenten Umwandlungsprozess befinden.³⁸

Geht es um die Präsentation des visuellen Endproduktes, stehen dem Künstler ebenfalls diverse Repräsentationsmöglichkeiten zur Verfügung, nämlich in Form von Videoinstallationen, Videoskulpturen oder ganzen Videoenvironments. Es kann Teil einer Rauminstallation sein oder nicht raumgebunden auf anderen Medien, wie zum Beispiel einem Fernsehen gezeigt werden.³⁹

Damit sich die Videokunst jedoch als zugängliches Medium überhaupt behaupten konnte, durchlief sie seit Mitte der 60er Jahre zahlreiche Transformationen. Der technische Fortschritt der letzten Jahre, die Zugänglichkeit an moderneren Technologien, sowie eine gewisse Übersättigung am bewegten Bild und nicht zu vergessen die historischen Zu- und Umstände seiner Zeit, haben junge Kreative indirekt regelrecht dazu aufgefordert neue Umgangsformen mit dem Video ins Leben zu rufen.

Die Anfänge dieser Bewegung zeigten sich bereits in der New Yorker Ausstellung „Exposition of Music and Television“ des koreanischen Künstlers Nam June Paik. Seit den frühen 60er Jahren experimentierte und manipulierte er mit Videomaterial und seinem Darstellungspotential. Obwohl zu diesem Zeitpunkt noch keine Videotechnik eingesetzt werden konnte, gelang es ihm gewöhnliche Fernsehbilder in eine andere, abstrakte Form zu verwandeln und gilt seitdem als Wegbereiter der Videokunst. Den ersten Sony Videorekorder verwendete er erst fünf Jahre später,

³⁷ Vgl. S. 39, Torcelli, Nicoletta, *Video Kunst Zeit. Von Acconi bis Viola*, Freiburg: VDG-Verlag 1996.

³⁸ Vgl. S. 596, Ruhrberg, Karl, Ingo F., Walther, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen 2000.

³⁹ Vgl. Evelyn, Christine, „Experimente Utopia Now. International Biennial of Media Art. A study Guide by Christine Evelyn with contributions by Clare Needham, *Experimenta*, <http://www.experimenta.org/uploads/download/SG-Experimenta%20.pdf>, 2011, 31.1.2013.

um seine Tagesabläufe zu dokumentieren.⁴⁰

Viele Künstler liessen sich daraufhin von Nam June Paik's Experimenten inspirieren und fingen ebenfalls an, die kreativen Möglichkeiten des neuen Mediums zu erforschen. Mit der wachsenden Popularität der Performance Kunst in den 70er Jahren, positionierte sich die Videokunst nicht nur als bedeutendes Medium für Aufnahmen von Aktionen, sondern wurde auch selbst als Element in die Performances integriert. In den späten 1980er Jahren sah sich die Videokunst bereits auf dem Kunstmarkt als etablierte Handelsware und konnte sich universell als Kunstform neben der Fotografie, Malerei und Bildhauerei einreihen.

Die darauf folgenden Jahre verkündeten die Kommerzialisierung und Verbreitung der Videokunst in Form von Videokunstfestivals und den grenzenlosen Möglichkeiten des Internets.⁴¹

Trotz aller Bemühungen, ist der Bekanntheitsgrad der Videokunst noch begrenzt, denn sie hat noch lange nicht den Status einer zum Allgemeingut zählenden Kunstform wie die der Malerei oder Bildhauerei erreicht. Als Kunst wird sie bisher und vermutlich auch in näherer Zukunft hauptsächlich oder lediglich von ein paar hundert Liebhabern der Szene, begeisterungsfähigen Neuankömmlingen und den Künstlern selbst anerkannt.⁴²

Ein wesentlicher Grund dafür, liegt in den fehlenden, essentiellen Eigenschaften der Videokunst, die es trotz ihrer 50 jährigen Existenz verhindern, eine tiefgründige Interaktion mit einem breiten Publikum einzugehen. Denn ohne den entsprechenden Markt, ohne spezialisierte Institutionen und eine Mindestanzahl an interessierten Sammlern, ist es schwer mit den bereits etablierten Künsten gleichzuziehen.⁴³

Nun stellt sich jedoch die Frage, ob sich die Videokunst dem Kommerz und der breiten Masse überhaupt annehmen möchte und dies als höchstes Ziel betrachtet werden soll. Denn nicht zu vergessen sei, dass diese Kunst aus einer radikalen Bewegung heraus entstand.

Vermutlich lässt sich nur schwer eine allgemein gültige Antwort darauf finden, da gerade jene Eigenschaften einen Videokünstler erst ausmachen, nämlich: der unentwegte Versuch innerhalb eines gefestigten Mediums neue Wege und grundsätzlich neue Arten der Betrachtung und der Verwendbarkeit zu finden, seine Popularität kreativ auszuschöpfen und an die Grenzen der

⁴⁰ Vgl. S. 8-10, Klotz Heinrich/Oliver Seifert/Frohne Ursula, *Media Scape*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum Publications and ZKM/Center for Art and Media 1996.

⁴¹ Vgl. Evelyn, Christine, "Experimente Utopia Now. International Biennial of Media Art. A study Guide by Christine Evelyn with contributions by Clare Needham, *Experimenta*, <http://www.experimenta.org/uploads/download/SG-Experimenta%20.pdf>, 2011, 31.1.2013.

⁴² Vgl. S. 55, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

⁴³ Vgl. S. 55, Ebd.

technischen Möglichkeiten zu gehen.

Die Ambitionen mehr oder weniger aller Videokünstler liegen außerdem darin, bewusst mit Konventionen zu brechen, Videokritik zu üben und ihre Praxis stets von dem kommerziellen und ursprünglichen Gebrauch abzusondern. Dieser sogenannte Auflösungs-Effekt ist gleichlaufend mit einem Wiederaufbau-Effekt verbunden, welcher versucht neue Situationen zu schaffen, die man, um einen allgemeinen Begriff zu verwenden, experimentell nennen könnte.⁴⁴

Das besondere an der Videokunst, als elektronische Kunst ist, dass sie tradierte Kunstbegriffe verändert und überlieferte Begriffe der Kunsttheorie und -rezeption hinterfragt.

Wie in keiner anderen Kunstform, können räumliche Illusionen geschaffen, Geschichten gegenständlich erzählt und Zeitabläufe unterschiedlich wiedergeben werden.

Das Medium Video ermöglicht es Beobachter zu beobachten, Vergangenheit zu repräsentieren und zugleich Gegenwart als beständigen Zerfall darzustellen.⁴⁵

Das bewegte Bild bildet dabei keine permanente Erscheinung und existiert meist nicht in einem unveränderten Status, was dazu beiträgt, dass ein Bild unendlich multipliziert werden kann, ohne seiner Authentizität beraubt zu werden. Damit entfällt auch der übliche Zustand der klassischen Künste, beliebtes Sammler - oder Investitionsobjekt zu sein.

Insgesamt entsteht in der Videokunst eine Ästhetik der Antihierarchie, des Pluralismus und des Handelns, da sie frei von Systemen ist, die einander über-bzw. untergeordnet sind, da sie verschiedene Interpretationen erlaubt und erwünscht und als Medium benutzt und in Betrieb genommen werden muss.

Nichtsdestotrotz wird ein geschulter Blick des Betrachters sowie eine fokussierte Aufmerksamkeit, auf Grund der unkonventionellen Aneinanderreihung vielfacher Bilder vorausgesetzt.

Der verstorbene Filmemacher Paul Sharifs bezeichnete diese Erfahrung als eine Art „*Zuhören mit den Augen*.“⁴⁶

„Cinema is not by its nature a metapirical medium but represents a visceral visual structure that allows the viewer to develop metaphors in relation to their needs and desires.“⁴⁷

(Lawrence Weiner)

⁴⁴ Vgl. S. 57, Ebd.

⁴⁵ Vgl. S. 8, Fundació, Joan Miró, *Moving Image: electronic art*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Barcelona: Oktagon Verlag 1992.

⁴⁶ Siehe S. 10, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

⁴⁷ Siehe, S. 119, Imhoff, Aliocha/ Quirós, Kanututa, „Cinemas Contemporaires. New Visual Geographies“, In: *Art Press* 2, Ausgabe 21, Mai Juin Juillet, Paris 2011.

3. Kinematographien Indiens

3.1 Überblick zum Untersuchungsgegenstand

Innerhalb aber auch außerhalb des indischen Kulturraums, wird das Medium Video als relativ neues Medium betrachtet und oftmals mit dem indischen Film assoziiert. Allerdings handelt sich dabei um zwei völlig unterschiedliche Formate, die verschiedene Ziele anstreben und einen anderen Umgang hegen.

Die Begründung für die leichtsinnige Gleichsetzung der beiden Formen des bewegten Bildes, lässt sich in der allgemeinen Betrachtung der kinematographischen Landkarte Indiens finden, die seit dem goldenen Zeitalter der 50er Jahre⁴⁸ von dem Phänomen Bollywood und seiner gewaltigen Filmindustrie beherrscht und überschattet wird.

„Indian cinema has always been part of capitalist modes of production, and therefore, very conservative. Politically, in the late 40s and early 50s, in the immediate wake of the country's independence movement and freedom, some radical cinema happened but that was co-opted by the rising commerce.“⁴⁹

Abgesehen von seinem einzigartigen musikalischen Modell, welches den Film als Spektakel zeigt, und dem kommerziellen Hintergrund der Massenerscheinung Hindi-Film, lassen sich nicht nur Unterschiede zu anderen Filmvarianten hervorheben, sondern auch gewisse Gemeinsamkeiten finden, die in der Gesamtbetrachtung über die indische Videokunst, eine nicht unerhebliche Rolle spielen. Denn die indische Filmgeschichte kann bestimmte Entwicklungsabschnitte in der unabhängigen Filmgestaltung vorweisen, die in ihrer Absicht ähnliche Ziele verfolgten wie die Videokunst heute.

Geprägt waren diese Perioden der Filmgeschichte von einer avantgardistischen Ader, einer naturalistischen Ideologie und einer experimentellen Bildsprache.

⁴⁸ Vgl. S. 13, Guardiola, Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

⁴⁹ Siehe S. 77, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

Auf diese Parallelen in der alternativen Filmgestaltung, soll in dem folgenden Kapitel eingegangen werden. Die Rede ist vom frühen Autoren Kino der 60er und 70er Jahre und dem experimentellen Cinema Prayoga, welches Anfang des 21. Jahrhunderts populär wurde.

Mit Hinblick auf den filmgeschichtlichen Kontext dieser progressiven Bewegungen, soll eine Basis für ein tiefgründigeres Verständnis über die Dimension des visuellen Experimentieren mit dem bewegten Bild in Indien geschaffen werden und sich gleichzeitig der Frage annähern, wie sich die indische Avantgarde gestaltet?

3.2. Experimentalität im indischen Film

3.2.1 D.G. Phalke

Mit der Bezeichnung „Experiment“ in Bezug auf den Film, wird heutzutage hauptsächlich die Praxis einer kleinen Gruppierung von Avantgardisten bezeichnet, die sich abseits des Mainstreams bewegte. Oft wird dabei vergessen, dass nicht nur der europäische Vorreiter, sondern auch ausserhalb der Euro-Amerikanischen Grenzen Bewegungen stattfanden, die als solche bezeichnet werden können. Denn der Wille zu Erschliessung neuer Formen, liegt nicht nur in globalem Interesse und in jeglichen Territorien der Wissenschaft, sondern auch in der Kunst.

Schon in den frühen Anfängen der Kinematographie hat das Land Indien Arbeiten hervorbracht hat, die bahnbrechendes in Hinblick auf die Ästhetik und Technik im Film leisteten, ohne jedoch diese Leistungen sofort mit einem Namen zu versehen. Erst spät wurden sie mit zahlreichen Begriffen, wie Indian Avantgarde Cinema, Auteur Film, Cinema Prayoga etc. versehen, die allesamt einen progressiven Zugang ausdrücken.

Begründer, nicht nur des experimentellen Umgangs mit dem bewegten Bild, sondern auch des indischen Films selbst, ist Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944), auch bekannt unter dem Namen D.G Phalke. Inspiriert durch die Filme von Georges Méliès, der bereits 1902 fantastische Filme wie „A trip to the moon“ produzierte, veröffentlichte Phalke seinen ersten Stummfilm „Raja Harishchandra“ basierend auf einer Geschichte aus dem Epos Mahabharata im Jahre 1912.

In einer Zeit, in der sich der Film noch in seiner Entwicklungsphase, bezüglich Filmsprache und technischem Umgang befand, forderte das Medium zu einer regelrechten Erkundung seinerseits auf und erzeugte eine vollkommen unvoreingenommene, spielerische Herangehensweise, wie sie in Phalkes Film sichtbar war. Er benutzte filmische Tricks und fantastische Sujets und drehte im Laufe seiner Schaffensperiode fast ausschliesslich mythologische Filme, darunter 90 Kurzfilme und 20 Langfilme.⁵⁰ Auf Grund seines Status als Vater des indischen Films, aber auch gerade wegen seiner unkonventionellen Weise seine Umgebung zu betrachten und in den Film zu integrieren, wird D.G Phalke als Inbegriff des frühen indischen Avantgarde-Films verstanden.

⁵⁰ Vgl. S. 35ff, Chakravarty, Sumita S., *National Identity in Indian popular cinema. 1947-1987*, University of Texas Press 1993.

Phalke war vermutlich der Erste, der den indischen Film als unabhängige Möglichkeit betrachtete und mit der politischen Sphäre der Nation in Verbindung brachte:

„But if this institution, which was founded in the expectations of support from my fellow citizens, it to perish due to their false promises and if due to financial competences this useful entertainment profession does not prosper, let us admit with regret that India is still unfit to claim Home Rule.“⁵¹

⁵¹ Siehe S. 37-38, Chakravarty, Sumita S., *National Identity in Indian popular cinema. 1947-1987*, University of Texas Press 1993.

3.2.2 Das indische Autoren-Kino

Mit der Unabhängigkeit Indiens im Jahre 1947, fokussierte sich das Land auf den Wiederaufbau seiner kulturellen und nationalen Identität, für den der Film die beste rhetorische Methode darstellte, um ein idealistisches Spektakel und kommunale Einheit zu propagieren.

Die 50er Jahren waren der Beginn eines goldenen Zeitalters für den indischen Film. In der Tat schürte der populäre Hindi-Film durch sein musikalischen Modell Bollywood, nicht nur die Bedürfnisse einer gespaltenen, kolonialisierten Nation, er führte damit eine Jahrzehnte lange Tradition des Sanskrit und Parsi Theater weiter.⁵²

Neben der kommerziellen Filmindustrie, entstanden ausserdem die ersten Autoren-Filme. Die Kunstkritikerin Geeta Kapur erklärt die Herkunft und Bezeichnung dieser Bewegung wie folgt:

„I am thinking of Hollywood’s Film Noir and Bombay cinema’s most affective subgenre, the melodrama, both of which became tools by film theorists to build a semiotic and psychosocial critique of what is considered after the 1960s as the precious culture of auteur-based art cinema.“⁵³

Deutlich beeinflusst wurde das indische Autorenkino durch die Französische Nouvelle Vague und den Italienischen Neorealismus. In beiden Strömungen lassen sich eindeutige Merkmale in den Filmen des Autoren-Kino’s erkennen.

Erste Filme dieser Art, fanden im bengalischen Raum ihren Ursprung und können auf zwei wichtige Filmemacher zurückgeführt werden – Satyajit Ray, dessen erster Film „*Pather Panchali* (Song of the Little Road) die Anfänge des filmischen Naturalismus begründete und Ritwik Ghatak, der mit seinem poetischen Realismus eine bedeutsame Gegenstimme zu Ray’s Filme darlegte.

Beide waren Vorreiter einer neuen visuellen Ästhetik und brachen den Archetypus der bisherigen Erzählmuster auf. Ihr sozialkritischer, pessimistischer Inhalt in formal-künstlerischem oder realistischem Stil, gestaltete eine völlig neue Perspektive im indischen Film der 60er und 70er

⁵² Vgl. S. 13ff., Guardiola, Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

⁵³ Siehe S. 48, Kapur Geeta, „A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

Jahre.⁵⁴ Vor allem Satyajit Ray's legendäre Apu-Trilogie, die mit poetischer Tiefe und sozialkritischem Charakter, eine neue ästhetische Filmführung evozierte, prägte diese Phase der Filmgeschichte nachhaltig. Die Bengali-Bourgeoisie aber auch andere Filmemacher, wie Mrinal Sen und Mani Kaul, setzten sich damit deutlich vom Ton der Bollywoodfilme ab:

„Indias lofty tradition of auteur-based, modernist, and avant-garde cinema is well known. The limits of sovereignty-subjectivity are tested to the limits in the oeuvre of filmmakers as diverse as Satyajit Ray, Ritwik Ghatak, Kumar Sahani, Mani Kaul, and Adoor Gopalakrishnan.“⁵⁵

Der 1960 und 1970 er Jahre, war aber auch eine Zeit, in der begonnen wurde, zwischen dem sogenannten künstlerischen und kommerziellen Film bzw. „gutem“ und „schlechtem“ Kino zu differenzieren und dieses als solche zu bezeichnen. Für die Filmemacher Shyam Benegal und Govind Nihalani waren „gute“ Filme jene, die es schafften, das emphatische Empfinden des Publikums zu re-sensibilisieren und eine Balance zwischen dem Selbst und der Gesellschaft zu finden. Die Problematik bestand jedoch darin, dass die kommerzielle Komponente, in der Regel den künstlerischen Aspekt des Films übertraf und damit eine filmische Praxis, die eine Gesellschaftliche Verantwortung übernimmt, uninteressant machte.

Die Theater- und Filmregisseurin Vijay Mehta fordert: *„The filmmaker must have a sense of responsibility to the society at large.“⁵⁶*

Zur gleichen Zeit etablierte sich in Westeuropa und Nordamerika der Underground- oder Avantgrade- Film, wie ihn seine experimentelle Konnotation bezeichnete.

Unterschied zum häufig umschriebenen „New Indian Cinema“ oder „India New Wave“ war, dass seine kinematographische Komplexität gleichzeitig in einen theoretischen Rahmen eingebettet wurde.

⁵⁴ Vgl. S. 45, Guardiola, Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

⁵⁵ Siehe S. 56, Kapur Geeta, „A Cultural Conjuncture in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

⁵⁶ Siehe S. 18, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

3.2.3 Die Film Division

Experimentelle Zugangsweisen traten allerdings nicht nur durch die Filme des Auteur-Cinema in Erscheinung. Die 1948 gegründete staatliche Organisation „Film Division“, zuvor unter dem Namen „Film Unit“ bekannt, war in erster Linie für die Produktion von informativen, dokumentarischen Inhalten (oft propagandistischer Natur), und die Distribution bzw. den Verleih für Fernsehen und Kino verantwortlich. Ebenso führte ihr Filmverzeichnis eine Kategorie „Experimental Film“.

Ging es um die thematische Auswahl der Dokumentar-, Kurz- und Animationsfilme, sorgte das Ministerium für Information und Broadcast dafür, dass die Funktion der Film Division im Rahmen seines Bildungsauftrags blieb. Auch das „Film Advisory Board“, welches für die Genehmigungen der Filme zuständig war, versuchte die Film-Distribution ausschliesslich auf den Nutzen-Aspekt des Films zu beschränken. Internationale und amerikanische Underground-Filme, wie beispielsweise von Norman McLaren, Len Lye, Lotte Reiniger und Maya Deren, liessen sich daher nicht im Archiv der Film-Division finden.⁵⁷

Andererseits konnten einige wenige Filme ebenso einen praktischen als auch einen künstlerischen Wert aufweisen, wie Marie Seton beschreibt: „They make their impact, strikingly different as they are because they have a style of their own. They are mature films.“⁵⁸

Hauptsächlich waren es Filme, die von Mitarbeitern der Film Division produziert wurden:

Pramod Pati's „Explorer“ von 1968 oder S.N.S Sastry's „And I make Short Film“ aus dem selben Jahr sowie Vijay B Chandra's „Child on a Chess Board von '79, zählen zu einigen der wichtigsten Produktionen, die die Film Division zwischen den 1960er Jahren und seiner Auflösung 2006 hervorgebracht hat.⁵⁹ Unter den wenigen unabhängigen Filmproduktionen, befanden sich außerdem Arbeiten von Kaul, Ray, Ghatak und Sen in der Kollektion des Filmarchivs.

Seine kreativste und aufregendste Phase sah die Film Division allerdings während der Schaffensperiode von Jean Bhowmgar:

⁵⁷ Vgl. S. 72, *Guardiola, Juan, India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

⁵⁸ Siehe Ebd.

⁵⁹ Vgl. Ebd.

„I plunged into the task of trying to improve the quality of our productions by encouraging existing and new talents to probe deeper into their subjects, to make structured films instead of enumerations of our treasures and achievements as so often required by non-filmmakers in the ministries. I wanted each director to find and create his individual style and stamp the film with his own personality.“⁶⁰

Chef-Produzent Vijay B. Chandra, sprach von visuell stimulierenden Filmen, sogenanntes „food for thought“.⁶¹

⁶⁰ Siehe S. 45, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

⁶¹ Siehe, „Cinema of Prayoga launch. Indian experimental film and video, 1913-2006“, no.w.here, <http://www.no-w-here.org.uk/index.php?cat=1&subCat=docdetail&id=107>, 2006, 10.02.2013.

3.3.4 Cinema Prayoga

Bis heute stützen sich die indische Medien auf ihre erfolgreichsten, filmischen Leistungen, die nach wie vor unter dem allumfassenden Begriff „Avantgarde“ bezeichnet werden. Der Begriff, der nach westlichem Verständnis geprägt wurde, limitiert damit die Assoziationen aller experimenteller Vorkommnisse auf eine kleine geschlossene Gesellschaft, die abseits der immensen Bollywood-Industrie arbeitete und verdrängt den Blick zahlreiche weitere Vorkommnisse dieser Art.

Darum bemühte sich der Autor, Kurator und Filmemacher Amrit Gangar einen Terminus zu etablieren, der weder durch ein westliches Vorbild oder Verständnis geprägt ist, noch eine bestimmte experimentelle Phase repräsentiert – er nannte ihn Cinema Prayoga: „It was during EXPERIMENTA 2005 in Mumbai that I thought of creating the term Cinema of Prayoga, as a prayāya, an alternative to Experimental Film and its synonyms.“⁶²

Das Terminus „Prayoga“ stammt ursprünglich aus dem Sanskrit-Sprachgebrauch und kann frei übersetzt werden als „Experiment“ aber auch als „Repräsentation“ und „Praxis“. Er beschreibt den Begriff „Cinema of Prayoga“ als ewige Suche, als kontinuierlichen Prozess eines jeden künstlerischen Films zwischen Raum und Zeit.

Im engeren Sinne erklärt sich die Kohärenz zum Englischen „experimental“ aus den beiden Wortteilen „pra“, was so viel bedeutet wie Vorläufer, vorher oder vorwärts, und „yoga“, welches den Sinn von Einheit, Verbindung und Anwendung ausdrückt.⁶³

Ziel des Konzepts Cinema Prayoga ist es, die dominanten Formen des filmischen Ausdrucks im zeitgenössischen Indien herauszufordern, um der generellen Auffassung des experimentellen und avantgardistischen Indischen Films einen neuen philosophischen Kontext zu geben, erklärt Amrit Gangar:

„It employs cinematography to inaugurate anew a conversation with idiosyncratic heterogeneity of Indian traditions. Cinema of Prayoga is a radical gesture in the history of Indian cinema.

⁶² Vgl. S. 6, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

⁶³ Vgl. Williams, Monier, *Sanskrit-English Dictionary*, <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/indexcaller.php>, 31.01.2013.

It is distinct from the experimental, underground or avant-garde cinema of the West because it locates its sensibility in a pre-modern Indian intellectual universe to explicate a distinctive cinematographic form of the so-called post-colonial modernity.“⁶⁴

Der Begriff unternimmt im Gegensatz zur Bezeichnung Avantgarde keine soziale oder politische Rhetorik. Seine künstlerisch-meditative Konnotation, die keine spezifische Eingrenzung vornimmt, versucht lediglich die Grenzen der Cinematographie zu verwischen und einen größeren Zusammenhang zu seinen kulturellen Wurzeln herzustellen.

Eine Filmrichtung, die im Gegensatz dazu, einen Kompromiss zwischen Kreativ und Mainstream sucht, ist das sogenannte „Middle-roader Cinema“. Es positioniert sich zwischen den beiden Polen, um sich ein größeres Publikum zu sichern.⁶⁵

Ashish Avikunthak, ebenfalls Filmemacher im experimentellen Sinn, definiert das Cinema Prayoga hauptsächlich durch dessen Ästhetik, gefolgt von seiner Theorie der Praxis: „Prayoga is a theory of experimentation that is not just limited to aesthetics but also the production aspect of cinema.

Prayoga for me is a practice of experiment.“⁶⁶

Als Virtuosen unter den unabhängigen Filmemachern, betrachtet er Mani Kaul, Kumar Shahani, G. Arvindan und John Abraham.

Sie seien die wichtigsten Praktizierenden der Prayoga, durch deren experimenteller Zugang eine echte Alternative gegenüber den restlichen kommerziellen Konzepten vorlegten:

*I don't see any filmmakers attempting to experiment with narrative, form or content. In the Indian context, the genealogy of the cinema of prayoga only comes, according to me, from these filmmakers, who were in some way indebted to Ritwik Ghatak for their cinematographic radicalism.*⁶⁷

⁶⁴ Siehe, Gangar, Amrit, „Cinema of Prayoga. Conference at the Visva Bharati University“, Ashish Avikunthak, <http://www.avikunthak.com/Prayoga%20Website/Home.html>, 2011, 02.02.2013.

⁶⁵ Vgl. S. 12, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

⁶⁶ Siehe, Gangar, Amrit, „Cinema of Prayoga. Conference at the Visva Bharati University“, Ashish Avikunthak, <http://www.avikunthak.com/Prayoga%20Website/Home.html>, 2011, 02.02.2013.

⁶⁷ Siehe S. 77, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

Selbst Mani Kaul, der durch seinen ersten Film „Uski Roti“ von 1969 bekannt wurde, indem er die gewohnten Normen in Ton, Bild und Erzählstruktur durchbrach und als einer der Vorreiter des Experimental-Kinos gehandelt wird, bevorzugte den Begriff Prayoga gegenüber der Bezeichnung experimentell:

„In my mind too the expression ‘experimental’ evokes an uncomfortable feeling. It does nothing more than marginalize serious work in cinema. In its implications, as commonly understood, the word creates a narrow focus on some kind of isolated cinematic activity. The word ‘prayoga’ is wider and more relevant.“⁶⁸

In einem Interview mit Amrit Gangar antwortete Mani Kaul auf die Frage, ob er gewisse Parallelen zwischen seinem filmischen Schaffen, Ritwik Ghatak und Robert Bresson ziehen könne, mit den Worten: „Both could cure me of a disease called realism.“⁶⁹ Amrit Gangar erklärt in diesem Zusammenhang: „We still extol the virtues of realist cinema. Look at our own popular culture traditions they are ‘fantastic’. We need to rescue cinema from mass communication.“⁷⁰

Bis heute ist man noch nicht an den Punkt angelangt, an dem ein progressives Alternativkino auf gleicher Anhöhe wie das populäre Kino steht. Die vorherrschenden Diskrepanzen zwischen dem kommerziellen und alternativen Film, werden durch folgendes Statement aus der Hindu Times, welches nach Kauls Tod im Jahr 2011 veröffentlicht wurde deutlich:

“Though the film industry respected him for his genius, there used to be a clear divide between him and commercial filmmakers. If one met at a public space, one didn’t know how to communicate with him.”⁷¹

Die einzige und erste Initiative in Indien, die heutzutage freischaffenden Film- und Videoproduzenten einen Kontext für ihre Arbeiten gibt, ist das Film Festival “Experimenta“.

⁶⁸ Siehe S. 25, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

⁶⁹ Siehe Ebd.

⁷⁰ Siehe, Tiwary, Pragya, “Cinema Prayoga-Amrit Gangar“, *Pragya Tiwary*, <http://pragyatiwari.com/independent-alternative-film/cinemaprayoga-amrit-gangar/>, 31.01.2013.

⁷¹ Siehe, Zaman, Rana Siddiqui, “Mani Kaul (1944-2011)—A different filmmaker, a different man“, *The Hindu*, <http://www.thehindu.com/news/national/article2201401.ece>, Juli 2011, 31.01.2013.

2003 in Mumbai initiiert, findet es seither auf internationaler Ebene statt und konzentriert sich nicht nur auf lokale Filmemacher, sondern schafft einen, für die Entwicklung und Etablierung der indischen Film- und Videokunst wichtigen, globalen Zusammenhang. Die Organisatorin und selbst Filmemacherin Shai Heredia beschreibt die Mission des Festivals wie folgt⁷²:

“Since its inception in 2003, Experimenta proudly showcases Indian Films that delight in eccentric form and abstract narrative. These are exciting films that display an independence from the constraints of the generic western avant-garde. Experimenta ultimately seeks to explore a new visual world and is an invitation to explore and support a movement to break the boundaries of what constitutes film art in India”.⁷³

Die Reaktionen der Besucher nach den Screenings, die auch internationale Experimentalfilme inbegriffen, fielen überaus positiv aus. Filmkritiker Rashid Irani resümiert das Festival folgendermaßen:

„I have been waiting for years for the opportunity to see Michel Snow’s Wavelength. It’s fantastic for the film to be shown right here in Bombay. It’s been almost 40 years since a programme of purely experimental films like this was screened in India.”⁷⁴

Ebenso enthusiastisch äusserte sich ein College Student über das Experimenta Festival: „What I love about these films is that they allow me to be myself – I can experience these films as I wish and am not forced or told to react to them in any specific way.“⁷⁵

Diese Resonanz spiegelt nicht nur ein allgemeines Verlangen nach öffentlichen Plattformen, die experimentelles Kino fördern wieder, sondern auch ein breites, generelles Interesse daran, eine neue alternative filmische Komplexität zu erfahren.

Im Laufe der Zeit, trat diese progressive Neugier zunehmend auch in der indischen Kunst auf und spannt damit einen Bogen zwischen Film- und Videokunst.

⁷² Siehe, Evelyn, Christine, “Experimente Utopia Now. International Biennial of Media Art. A study Guide by Christine Evelyn with contributions by Clare Needham, *Experimenta*, <http://www.experimenta.org/uploads/download/SG-Experimenta%20.pdf>, 2011, 31.1.2013.

⁷³ Siehe, Laali, “Cinema Prayoga: Indian Avant-Garde Cinema, *Mubi Europe*, <http://mubi.com/lists/15804>, 2011, 31.01.2013.

⁷⁴ Siehe S. 42, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

⁷⁵ Siehe S. 42, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

Ähnlich reflektiert die Publikation „Cinema of Prayoga – Indian Experimental Film & Video 1913-2006“ von Brad Butler und Karen Mirza, die Bewegungen im zeitgenössische Film und Video in Indien als einheitliche Transformation. Kritikerin und Kuratorin Nancy Adajania erkennt eine generelle progressive Haltung im Bereich des bewegten Bildes bzw. Den neuen Medien, verursacht durch das allgemeine Aufeinanderprallen von Gegensätzen.

„No single official narrative or universal model can explain the variety of Indian experiments in new-media art. Over the last decade, I have created a region-specific context for new-media art in India: a set of practices that are not explicable by textbook Western norms, but which have emerged from collisions between models, overlaps between perspectives, and in the gap between practice and nomenclature.“⁷⁶

Obwohl es keine eindeutigen Hinweise für einen klaren interdisziplinären Entwicklungsverlauf zwischen Film und Video gibt, ist es offensichtlich, dass der experimentelle Film und die Videokunst-Praxis ähnliche Züge in sich tragen. Alle avantgardistischen Bewegungen, die bisher in der indischen Filmgeschichte entstanden, hegen die gleichen Absichten und drücken die selben Bedürfnisse wie die Videokunst aus – nämlich den Anspruch auf subjektiven Meinungsaustausch und individueller Kommunikationsaustausch:

„Experimental practices in cinema have massively migrated toward the field of contemporary art over the last few years, to the point where films and videos by artists are seen as the legitimate heirs of experimental cinema. As they have fallen into step with an art world that is increasingly globalized and thus opening up to non-Western artists, experimental cinema’s canon, once and almost exclusively European and American, has become internationalized.“⁷⁷

In den nachfolgenden Kapitel, soll unter Berücksichtigung der besonderen Situation in Indien, der allgemeine Fokus der experimentellen Bestrebungen auf die Videokunst gerichtet werden.

⁷⁶ Siehe, Modi, Renu, „Video Wednesdays @ Gallery Espace“, *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

⁷⁷ Siehe, S. 40, Imhoff, Aliocha/ Quirós, Kanututa, „Cinemas Contemporaires. New Visual Geographies“, In: *Art Press* 2, Ausgabe 21, Mai Juin Juillet, Paris 2011.

4. Indische Videokunst

4.1. Die Anfänge der Videokunst in Indien

Videokunst ist, im Vergleich zu den globalen Zentren Europas und Nordamerikas, in Indien ein relativ neues Phänomen, das als Resultat sozial-politischer Veränderungen eines Landes, das lange von seinem Kolonialerbe geprägt war, hervorging. Neue technologische Möglichkeiten, die aus der wirtschaftsliberalen Haltung einer wachsenden, global orientierten Mittelschicht resultierten, bildeten schliesslich die Grundlage für neue medienkünstlerische Perspektiven in den urbanen Zentren (Mumbai, Neu Delhi, Bangalore und Kalkutta) der 90er Jahre.⁷⁸

Die revolutionäre Stimmung im Land beruhte jedoch nicht nur auf dem Wille zu urbanem Fortschritt und Wohlstand, sie war zum grössten Teil politisch motiviert.

Die einst sozialistische Haltung des Landes wurde durch die politische Stärkung der hindu-nationalistischen Bharatiya Janata Partei in eine zunehmend radikale fundamentalistische Richtung manövriert. Zeitgleich evozierten regionale Ereignisse, wie die Zerstörung der Babri-Moschee durch Hindu-Fundamentalisten in Ayodhya im nordöstlichen Bundesstaat Uttar Pradesh und eine Serie von Bombenanschlägen in Mumbai im Jahre 1993, eine verstärkt intolerante Haltung gegenüber Vielfalt.⁷⁹

„The state involves the formation of a nationalist identity and history in the context of anticolonial or anti-imperial movements or in the formation of collective histories and self-identity. Thus, nationalist movements are normative and homogenizing because they either represent the party line or are formed in opposition to party lines (imperial or indigenous dictatorial regimes, for example) and thus require a sense of unity.“⁸⁰

⁷⁸ Vgl. S. 89, Guardiola, Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

⁷⁹ Vgl. S. 12, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

⁸⁰ Vgl. S. 344, Goswami, Namita, „Culture & Society, Autophagia and Queer Transnationality: Compulsory Heteroimperial, Masculinity in Deepa Mehta's Fire“, In: *Signs: Journal of Women*, January 1, Vol. 33, No. 2, University of Chicago 2008.

Gleichzeitig aber forderte diese radikale Umwälzung des Landes, die alle Bereiche des Privaten und Kollektiven durchdrang, eine Gruppe von Künstlern auf, ihre Erfahrungen durch das Medium Video zu verarbeiten.

Zu den Künstlern der ersten Videogeneration zählten: Vivan Sundaram, Nalini Malani und Navjot Altaf, die allesamt eine künstlerische Ausbildung im Ausland genossen und sich mit experimentellen Formen des Ausdrucks beschäftigten, bevor sie ihre Praxis in der Heimat fortsetzten. Ihre künstlerischen Werke waren von einer neuen Vergegenwärtigung der aktuellen Lage geprägt und kommentierten unverblümt und metaphorisch die sozialen Missstände.

Während Malani in ihrer ersten Videoinstallation "City of Desires" die dokumentarische Form mit ihrem ursprünglichen Medium der Malerei verband, bespielte Sundaram in "House/Boat" drei Monitore mit dem Ziel, die sozialen Spannungen sichtbar zu machen. Altaf hingegen suchte die direkte Interaktion mit den Menschen, indem sie in ihrer Installation "Links Destroyed and Rediscovered" die politischen Unruhen verarbeitete.⁸¹

Von ästhetischen Rebellen kann zu diesem Zeitpunkt zwar noch nicht die Rede sein, jedoch kann durchaus von einem Wiedererwachen des politischen Bewusstseins und Engagements gesprochen werden.

„The critically political video works of Malani, Sundaram and Navjot mark an unforgettable moment in foregrounding social issues and reclaiming histories, seeking comfort or expressing protest; ways of using the medium we see more of in later years.“⁸²

Heute, zwanzig Jahre nach dessen Anfänge, haben sich verschiedene Arten des Umgangs mit dem Medium herauskristallisiert, die vor allem durch die Experimente der zweiten Generation, die aus den unterschiedlichsten Sparten der visuellen Künste stammt, ergründet wurde bzw. wird.

Auf der einen Seite steht der Einsatz des Körpers im Zentrum der Auseinandersetzung mit dem Medium, d.h. Video wird zur Darstellung inszenierter Performances verwendet. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Künstlerinnen Rummana Hussain, Sonia Khurana und Shilpa Gupta. Sie sind Vorreiterinnen, wenn es darum geht, Körperinszenierung und Sozialkritik durch Video darzustellen. Vor allem aber Rummana Hussain, spielte eine entscheidende Rolle, als Wegbereiterin im multimedialen Umgang während der Umsetzung ihrer Live-Performances.

⁸¹ Vgl. S. 91-92, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

⁸² Siehe S. 94, Guardiola, Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

Als indische Künstlerin und muslimische Frau, verarbeitete Hussain kritisch und reflexiv Themen, die mit ihrer eigenen Identität in einem politisch geprägten, urbanen Umfeld einhergingen.⁸³

Auf der anderen Seite wird das Video als dokumentarischer Kommunikationsträger genutzt, um auf allgemeine politische Probleme oder Effekte der zunehmenden Urbanisierung und Globalisierung aufmerksam zu machen. Künstlergruppen und Filmemacher wie das Raqs Media Collective, Desire Machine Collective oder Amar Kanwar,⁸⁴ lassen so die Grenze zwischen Kurzfilm und bildender Kunst verschwimmen.

Die dritte Phase der Videokunst, die ab den 1999 Jahren begann, ist geprägt von der Suche nach der eigenen Identität. Themen wie Sexualität, Gender und Individualität drücken die neue Vielfalt der thematischen Auseinandersetzung zu Zeiten der Modernisierung aus. Für die KünstlerInnen Tejal Shah, Sharmila Samant, Kiran Subbaiah, Subbah Ghosh, Tushar Joag, Gigi Scaria, Subodh Gupta, Ravi Agarwal, Baptist Coelho und Surekha, stellt die Videokunst mehr als nur ein Tor zur öffentlichen und individuellen Ausdrucksmöglichkeit dar. Sie ist Kommunikationsmittel einer neuen Subjektivität, die das individuelle Selbst, das in Indien oft mit der öffentlichen Sphäre, der Familie oder der ethnischen Gruppe zusammenfällt, in den Mittelpunkt rückt.⁸⁵

„The media seem to provide an interface not only between the private and the public but also between semiotic crises and extreme conditions in the social. It is not surprising therefore that these media have lodged themselves (belatedly but) so rapidly in precisely such societies as have witnessed the most radical changes in the globalized political (...).“⁸⁶

Das Video eignet sich, auf Grund seiner technischen Handhabung, als perfektes Instrument um geistreiche Statements zu setzen. Die technische Rückkoppelung, die sich zwar erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts als künstlerisches Format durchsetzen konnte, bildet die ausschlaggebende Komponente, um eine Annäherung zwischen der Kultur, in der man sich befindet, und den Parametern, in denen Aussagen möglich sind, herzustellen.

⁸³ Vgl. S. 46, Tamhane, Swapnaa, „The performative space: tracing the roots of performance-based work in India, In: *C Magazine. International Contemporary Art*, Vol. 10, Toronto: 2011.

⁸⁴ Vgl. S. 51, Kapur Geeta, „A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

⁸⁵ Vgl. S. 62, Fitz, Angelika/Gerald, Matt/Michael, Wörgötter, *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

⁸⁶ Siehe S. 54, Kapur Geeta, „A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

Medienaktivist und Videopionier Frank Gillette schreibt dazu: „Der Stand der Kunsttechnologie innerhalb einer Kultur gibt den Ideen ihre Gestalt.“⁸⁷

Warum aber dauerte es ca. ein viertel Jahrhundert bis sich das Medium Video in der indische Kulturlandschaft etablieren konnte?

Hauptsächlich ist dies auf die politische und ökonomische Schutzpolitik Indiens seit der Unabhängigkeit bis 1991 zurückzuführen. Hinzu kommt, dass im Gegensatz zur restlichen Videokunst-Landschaft (Europa, Japan und Nord-Amerika), die ihren ersten Camcorder Sony Portapak bereits in den 60er Jahren einführte, die ersten Projektor-Modelle erst 25 Jahre später am Verbrauchermarkt in Indien ankamen.⁸⁸

Der allgemeine Globalisierungsprozess und die wirtschaftliche Liberalisierung des Landes erleichterte es, indischen KünstlerInnen schliesslich nicht nur die geographischen Grenzen zu überwinden, sondern auch die neuen technischen Mittel auszuschöpfen.⁸⁹

Das Video, stellte eine Möglichkeit der direkten Übertragung dar, die zunächst nur der Broadcasting Industrie vorbehalten war, bevor sich zahlreiche KünstlerInnen die Vorteile dieses Mediums zu Nutzen machten.

„(...)50 years ago it was very revolutionary to be able to prop a camera up on your shoulder and go out on the street and shoot. This was a power only those in the broadcasting industry had, not regular civilians. Artists who were tired of the exclusive gallery environment could shoot a video in the day and show it to a large audience in the evening on a close circuit TV network in some other part of the city.“⁹⁰

Bani Abidi, erfolgreicher Videokünstler aus Pakistan, beschreibt die nachfolgenden Entwicklungen der technischen Aneignung folgendermaßen:

⁸⁷ Siehe S.32, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*; Köln: Dumont 1983.

⁸⁸ Vgl. Abidi, Bani, „Bani Abidi on Indian Video Art, a medium on the rise – interview Tehelka Magazine“, *Art Radar Asia*, <http://artradarjournal.com/2009/08/18/bani-abidi-on-indian-video-art-a-medium-on-the-rise-interview-tehelka-magazine/>, August 2009, 31.01.2013.

⁸⁹ Vgl. Modi, Renu, „Video Wednesdays @ Gallery Espace“, *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

⁹⁰ Siehe, Abidi Bani, „Everything You Ever Wanted To Know About Video Art But Were Afraid To Ask“, *Thelka Magazine*, Vol 6, Issue 32, http://www.tehelka.com/story_main42.asp?filename=hub150809everything_you.asp, August 2009, 31.01.2013.

Over the years, video art's practitioners, influences and mediums have changed. The video medium is no longer of essence. Some artists use 16mm film and elaborate production methods to make short films, others fix their cameras on tripods and shoot performances in their studio. Some use broadcast quality video equipment to shoot an experimental documentary on the streets and yet another lot might just use archival television footage as material."⁹¹

Politisches Engagement und wirtschaftliche Umstrukturierungen hegten ebenso auf Inhalt, Form und Semiotik der künstlerischen Praktiken einen direkten Einfluss. Die inhärente Subjektivität und Bezugnahme auf die sozio-kulturelle Realität Indiens, leitete nicht nur eine neue Ära des ästhetischen Bewusstseins ein, sondern auch eine neue Arbeitsweise, die nicht auf dem Konzept Kunst als Ware aufbaut.⁹²

Wie Lydia Haustein in ihrem Buch „Videokunst“ erklärt, fühlt sich ein Videokünstler in solchen Situationen dazu aufgerufen, auf Grund der Inkongruenz von lokalen Bildern, Sprachen und Welten, „(...) auf die immer noch vorhandene Ungleichheit menschlicher Zeichensysteme in den verschiedenen Kulturen aufmerksam zu machen.“⁹³

Der Versuch der KünstlerInnen eine Synthese aus der eigenen Identität bzw. Tradition und dem allgemeinen Trend der zeitgenössischen Kunst herzustellen, erzeugte eine Schwerpunktverschiebung des Kunst-Diskurses in Indien, der zuvor stark auf die konventionellen Praktiken der bildenden Kunst fokussiert war. Während in der indischen Kunstwelt der 90er Jahre, die geprägt war von der kritisch-widerständigen Haltung der 80er Jahre, Experimente fast ausschliesslich in der Malerei stattfanden, nähern sich die Praktiken des neuen künstlerischen Zeitalters einer Positionierung an, die experimentellen Kunstformen im öffentlichen Raum autorisiert.⁹⁴

⁹¹ Siehe, Abidi, Bani, "Bani Abidi on Indian Video Art, a medium on the rise – interview Tehelka Magazine", *Art Radar Asia*, <http://artradarjournal.com/2009/08/18/bani-abidi-on-indian-video-art-a-medium-on-the-rise-interview-tehelka-magazine/>, August 2009, 31.01.2013.

⁹² Vgl. S. 14, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

⁹³ Siehe S. 26, Haustein, Lydia, *Videokunst, München: CH Beck 2003*.

⁹⁴ Vgl. S. 36, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

Im Grunde genommen kann man sagen, dass die damaligen Konventionen der Kunst, die die Struktur und Funktion des Systems nicht wirklich grundlegend zu wandeln versuchten, durch das Aufkommen der Videokunst ein Herauslösen aus ihren alten Spielregeln erfuhr.

„It is the peculiar pulse of an unstable subject-position that makes the contemporary artist function at all—and in experimental video it becomes, one might say, a mediatic compulsion, even as the odd and varied presentational formats of video installations establish a vulnerable ephemerality, a desired “unknowing (...).“⁹⁵

Der künstlerische Wert der indischen Videokunst liegt, wie es der in Indien lebende, niederländische Kunstkritiker Johan Pijnappel beschreibt, nicht in seiner exotischen Natur oder seiner Neuheit, es ist seine Originalität in Narration, Humor, und sein hohes Level an sozialkritischem Bewusstsein, die sie auszeichnet.⁹⁶

Obwohl die Videokunst noch nicht an dem Punkt steht, an dem sie ein breites Publikum anspricht, denn die packendste Form des bewegten Bildes wird immer noch von der Bollywood Industrie dominiert, beherrscht die Videokunst eine andere Form der Macht, nämlich die des Bildes selbst.⁹⁷

Dies ist es auch, was der kosmische Rahmen der Bhagavad Gita, eine der zentralen Schriften des Hinduismus als höchste Ziel eines Künstlers bezeichnet: nicht ein Ergebnis der Kreativität, welches aus einem Zusammen von schönen und weniger schönen Teilen besteht, sondern die ästhetische Erfahrung der reinen Kontemplation.⁹⁸

⁹⁵ Siehe S. 54, Kapur Geeta, „A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

⁹⁶ Vgl. S. 34, Pijnappel, Johan, „Indian Video Art. Imaging Truth and Desire“, In: *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1890-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2008, S. 88-110.

⁹⁷ Vgl. S. 9, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

⁹⁸ Vgl. S. 51, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

4.2. Dichotomien der Zugehörigkeit: Positionierung der Videokunst zwischen Kunst und Film

Videoarbeiten tragen seit fast einem halben Jahrhundert einen großen Stellenwert in der zeitgenössischen Kunstlandschaft. Heutzutage gehören sie zum festen Bestandteil der wichtigsten Kunstsammlungen und Kunsthäuser weltweit. Dennoch ist nicht davon abzusehen, dass das Werkzeug und Bildempfinden in der Videokunst stark von Kino und Film geprägt ist und die Grenzen zwischen der experimentellen Visualisierung, wie im Avantgarde-Film, Experimentalfilm und auch der Videokunst, fließend verlaufen.

Es ergibt sich daraus die Fragen, wo sich die Videokunst positioniert? Gehört sie auf Grund ihrer technischen Relation zur Gattung Film, oder ist sie, wie schon der Name verrät, eine Form der bildenden Kunst?

Die Bandbreite der visuellen Umsetzung in der Videokunst ist enorm und doch unterscheidet sie sich in der technischen Methodik grundlegend von der Produktion eines Films. Während der Film mit aufeinanderfolgenden Einzelbildern arbeitet, die in der Postproduktion zu einem Ganzen zusammengeschnitten werden, vertreten die Komponenten Zeit und Wahrnehmung in Bildproduktion der Videokunst eine tiefgreifendere Dimension.

Die Erfindung des Videos stellte für die künstlerische Darstellung von Zeit etwas Neues dar und ermöglichte es erstmals, Aufnahme der Gegenwart und Bildübertragung simultan wiederzugeben. Durch das sogenannte closed-circuit Verfahren⁹⁹, vermag sie es u.a. dem Zuschauer ein Abbild der Realität vor Augen zu führen und die räumlichen Grenzen zwischen Zuschauer und Akteur aufzuheben.¹⁰⁰

„Zwischen Duchamps Readymades und der elaborierten Trennung in Aufnahme und Rezeption durch den filmischen Entwicklungsprozeß öffnet sich plötzlich ein Raum der »Instant-Kunst« mit bewegten Bildern.“¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. S. 39, Torcelli, Nicoletta, *Video Kunst Zeit. Von Acconi bis Viola*, Freiburg: VDG-Verlag 1996.

¹⁰⁰ Vgl. Ruhrberg, Karl, Ingo F., Walther, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen 2000.

¹⁰¹ Siehe, Frieling, Rudolf, „VT ≠ TV – Die Anfänge der Videokunst“, *Medien Kunst Netz*, <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/63/>, 31.01.2013.

Allgemeinen richtet sich das Ziel des Films darauf, eine aufgenommene Realität in einem erzählerischen Ablauf, also einer bestimmten Ordnung abzubilden, und suggeriert lediglich eine Illusion der Gegenwart, (siehe am Beispiel des Dokumentarfilms). Der Film kann dabei genauso experimentell arbeiten, Zeitsprünge einbauen etc., er erfüllt allerdings am Ende die einzigen Absicht, eine einheitliche Geschichte zu erzählen, die Emotionen hervorruft.

Videokunst hingegen, fixiert kein absolutes Ziel, anhand einer harmonischen, narrativen Abfolge. Die ganzheitliche Aussage des Werks steht hier im Vordergrund. Der Künstler versucht die Grenzen des Mediums auszuloten. Er durchbricht, durch gezieltes Eingreifen in das Bild, die lineare Erzählstruktur, manipuliert Zeit oder versucht die Qualitäten und Möglichkeiten des Mediums an sich herauszukehren, um eine bestimmte innere Logik sichtbar zu machen. Häufig werden auch die erzählerischen Konventionen des Kinos zum eigentlichen Thema und persifliert.

„In terms of technology, the postcelluloid media has far reaching consequence on the meaning and effect of the moving image. The ontological/indexical bond between image and reality is disturbed (if not broken), setting off what we might call specters without footprints crisscrossing the threshold of objectivity. The sanctity of Bazanian realism is relativized, affecting all forms, wether documentary or experimental, narrative or avantgarde.“¹⁰²

In Bezug auf den Realitäts-Effekt kommt der Dokumentarfilm der Videokunst am nächsten, jedoch verarbeitet der Videokünstler vielmehr die ästhetische Wirkung der Realität, als auf ihr zu beharren. Geeta Kapur bezeichnet den Vergleich der beiden Genre, als eine Art Kompensation der Gegensätze:

„The terms of reference between documentary, narrative, and avantgarde—as between the indexical and the virtual, and between analog and digital—are so upturned that artists, as much as they may be attracted by the ineffable, are drawn, by way of compensation, to the vastly variable reality effect. (...) Unlike a classical documentarist who will, very likely, want to reestablish indexicality for the new medium, an artist will use the eminently erasable image produced by electronic and digital media for more fantastic, more elusive, purposes.“¹⁰³

¹⁰² Siehe S. 52, Kapur Geeta, „A Cultural Conjuncture in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

¹⁰³ Siehe S. 54 Ebd.

Produktionstechnisch gesehen, liefert die Tatsache, dass alle Entscheidungen und Details, von der Vorführung bzw. Performance bis hin zur Produktion, sowie die Aufnahme und Bearbeitung des Videos von einer einzigen Person durchgeführt werden können, eine weitere Gemeinsamkeit mit zeitgenössischen Kunstformen.

Ob in der Malerei, Bildhauerei oder Videokunst, zwischen dem Kunstwerk und seinem Schöpfer entsteht eine besondere Nähe, die dem Werk ihre Eindringlichkeit verleiht und jene Einheit zwischen Form und Inhalt bestimmt, die das Werk als künstlerische Form ausmacht.

Nacy Adajania und Ranjit Hoskote sprechen über Nam Jun Paik's Videoarbeiten, die aus einer komplexen Praxis bestehen, von „artistic anthropology“: „Such an anthropology obliges the practitioner to amplify the solitary and even narcissistic expressive action that lies at the core of art-making.“¹⁰⁴

Zwei wichtige Komponenten machen dabei die besondere Praxis des Videokünstlers aus:

„First: the blurring of the line separating the artist's consciousness from those of her or his viewers. And second: the embrace of an explicit self-consciousness concerning performance, reaction, feedback loops and the interaction of affects and desires, which is generated by the use of new media technologies in art.“¹⁰⁵

Avantgarde-Regisseurin und Filmkritikerin Maya Deren bezeichnet die besonderen Qualitäten dieser Kunst wie folgt:

„Was die Kunst auszeichnet, ist, dass sie weder einfach ein Ausdruck - zum Beispiel- des Schmerzes ist noch ein Eindruck des Schmerzes, sondern eine Form, die Schmerz verursacht - oder was auch immer die emotionale Absicht sein mag.“¹⁰⁶

Dennoch ist der größte Träger von Emotionen, besonders in Indien, bekanntlich der Film.

Der fiktive Unterhaltungsfaktor spielt im Gegensatz dazu, in der Videokunst eine weniger wichtige Rolle. Primär funktioniert sie als vermittelnde Instanz der Reflexion, Konfrontation und Hinterfragung eines Gegenstandes, unter der Kondition kritisch zu sein und das synästhetische

¹⁰⁴ Siehe S. 17, Hoskote Ranjit/Nancy Adajania, „NJP. Reader Contributions to an Artistic Anthropology“, *NJP*, [http://njp.kr/root/html_eng/Journul/pdf/NJP%20Reader1Eng\(web\)_27Jan2010.pdf](http://njp.kr/root/html_eng/Journul/pdf/NJP%20Reader1Eng(web)_27Jan2010.pdf), 2010, 31.01.2013.

¹⁰⁵ Siehe Ebd.

¹⁰⁶ Siehe S. 89, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

Gefühl anzuregen. Der Betrachter ist dabei nicht nur Beobachter, er ist Teil des ästhetischen Ganzen, indem er interpretiert, reflektiert und sich identifiziert.

Indienspezifisch betrachtet, lässt sich die Videokunst jedoch nicht allein auf Grund technischen Komponenten und zielgerichteten Wertigkeit von Film abgrenzen. Ebenfalls in Betracht gezogen werden muss der besondere ethnographische Kontext. Denn in wenig vergleichbaren Ländern, haben die sozialpolitische, gesellschaftliche Heterogenität, als auch die kinematographische Dominanz des kommerziellen Film, einen derartigen Einfluss auf das allgemeine experimentelle Denken und Handeln in Kunst und Film. Jedoch wurde bisher der diskursive Rahmen, speziell in der Videokunst, ausschliesslich auf künstlerischer Ebene ausgetragen.¹⁰⁷

Auch die Tatsache, dass die meisten indischen VideokünstlerInnen, wie beispielsweise Nalini Malani, aus den verschiedensten Bereichen der bildenden Kunst, aber auch der Filmbranche stammen, erschwert die Festlegung der Videokunst in ein bestimmtes kategorisches Feld.

Der Künstler Ranbir Kaleka beschreibt die Videokunst als interdisziplinäres Werkzeug seines cineastischen Arbeitens:

„When I use video I do not set out to do something that could be described as ‚video art‘. I have been interested in cinema. That’s the medium I have been familiar with. I know that meaning can be created through cinematic forms. And then I find video accessible. So while I use the tools that are available to me, my interests remain the same.“¹⁰⁸

Auch Geeta Kapur vermeidet es, Film und elektronische Medien allein auf Grund ihrer technischen Beschaffenheit oder ihrer Spezifität, bestimmte sprachliche Zeichen, eine Chronologie oder visuelle Codes zu benutzen, zu kategorisieren. Viel wichtiger ist die Erkundung dessen, welche Bilder welches Denken auslösen bzw. auslöschen:

„I must clarify that I am not using an exclusively medium -based distinction between celluloid and electronic and digital media. This means, in effect, that I am not making a foundational

¹⁰⁷ Vgl. S. 51, Kapur Geeta, „A Cultural Conjuncture in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

¹⁰⁸ S. 126, Sambrani, Chaitanya, *Edge of Desire: recent art in India*, London: Philip Wilson Pub Ltd, 2005.

difference between mediums on the basis of indexicality; nor restricting relational "truth" between image and material reality (...). "109

Auch Michael Renov vermeidet genrespezifische Unterschiede zwischen Video und Film, „(...) *he sees film and videomakers since the 1980's as having pursued "similar matters in their artistic practice, constructing historical selves that are nonetheless sites of uncertainty rather than coherence.*“¹¹⁰

Vielleicht ist es einfacher genrespezifische Gemeinsamkeiten in Ästhetik hervorzuheben, als seine Zuordnung als Genre zu finden. Videokunst, mag zwar den zugehörigen Namen „Kunst“ in sich tragen und den Skulptur-Begriff der Kunst zwischen Zeit, Raum und Körper aufgreifen, dennoch hegt sie im Grunde genommen dieselbe Absicht wie der Film – nämlich eine eigene Realität auf visueller Ebene zu schaffen.

Der Think:Film - International Experimental Cinema Congress 2012, initiiert durch das Institut für Film und Videokunst e.V., fand eine gute Ausdrucksweise, um die Verschiebungen der Zugehörigkeit zu formulieren:

„Vormals genremäßig streng begrenzte Praktiken des experimentellen, avantgardistischen und Underground-Films wurden mit den neuen Techniken aufgegriffen, in neue Verwertungszusammenhänge gesetzt (...).“¹¹¹

Denn nicht zu vergessen ist, dass die Videokunst bis heute eine künstlerische Nische darstellt, der es schwer fällt, sich als Kunstform innerhalb des künstlerischen Kanons oder unter marktwirtschaftlichen Aspekten zu etablieren.

Während einer Serie von Videokunst-Vorführungen in der Galerie Espace in Delhi sprach man von: „Is it a Film? Is it Art ? No...It's Video art...“¹¹²

Videokunst kann demnach getrost als Eroberung des Films durch die bildende Kunst definiert werden.

¹⁰⁹ Siehe S. 57, Kapur Geeta, "A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

¹¹⁰ Siehe S. 57, Kapur Geeta, "A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

¹¹¹ Siehe, "Think: Film—International Experimental Cinema Congress 2012", *Arsenal. Institut für film und videokunst e.V.*, <http://www.arsenal-berlin.de/transfer/seminare-konferenzen/thinkfilm.html>, 2012, 31.01.2013.

¹¹² Siehe, Modi, Renu, "Video Wednesdays @ Gallery Espace", *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

5. Kontextualisierung der indischen Kunst zwischen Modernismus, Globalismus und nationalen Paradigmen

Jene Veränderungen, die sich in der Kunstwelt des postkolonialen Indiens vor allem in den 90er Jahren und bis dato vollzogen, sind Resultate der Neuausrichtung unserer kulturellen, politischen und geographischen Grenzen. Die globalen Ansprüche unserer hybriden Kulturen auf Multikulturalität und Internationalismus ließen Gegenüberstellungen von: Global versus Lokal, Gesellschaft und Individuum, Tradition und Moderne, Kapital und Geist aufkeimen, die durch die Kunst einen Widerhall fanden. Der heutige Künstler steht zwischen einer Schneide, einerseits die globale, Gesellschaft zu verkörpern und andererseits die eigenen Identität zu definieren, er steht zwischen Modernismus und Tradition.

Die indische Kunst, die geprägt ist von ihrem kulturellen Erbe, hat es durch ihren ungebremsen Wille zu Urbanität und Interkulturalität nicht nur geschafft ihre Eigenständigkeit innerhalb des gesamtasiatischen Raums zu erlangen, sondern ein breites Netzwerk und steigende Präsenz auf internationaler Ebene aufzubauen. Nichts desto trotz sieht sich die Kunst Indiens mit transkulturellen Aspekten konfrontiert, die sie zwar zu neuen Konzepten und Perspektiven inspiriert, aber noch nicht aus ihrem dritte Welt Status herauslöst.

„As India enters a new phase in her history, the rapid technological and economic growth and access to ready information coupled with changing the tides of morality and the shifts of global power structures, all promise tidily phases of re-assessment. As cultural trends ,shift‘, so do loaded references and as the realities of boomtime take their toll in Europe and America, the signs of economic prosperity in Asia are lit up for all to see regardless of the many extreme social contradictions that still prevail. Predictability is the exception.“¹¹³

Aber nicht nur die Ausdrucksweisen der zeitgenössischen Künste nehmen neue Formen an, auch die Bühnen ihrer Präsenz, d.h. die Formen der Verhandlung und Expositionen, trugen einen Großteil dazu bei, die Sprache der Kunst und ihre öffentliche Präsenz zu formen.

¹¹³ Siehe S. 5, Gupta, Subodh, *Grey Zones*, Mumbai: Jehangir Art Gallery 1996.

Im Grunde genommen gründen alle kuratorischen Prozesse auf einem diskursivem Apparat der Kunstgeschichte und schaffen einen Rahmen, der die Betrachtung und Bewertung eines Objekts, seiner Geschichte und seiner formalen Strategien beeinflusst. Kuratoren und auch Kritiker sorgen für die Einbettung in den kunst- und gesellschaftlichen Zusammenhang und für die öffentliche Existenz eines Kunstwerks.

Anhand einer Untersuchung der Schnittstellen zwischen der globalen und ethnospezifischen Sphäre und dem Bezugsgeflecht zwischen Kunst im postkolonialen Zeitalter und den kulturellen Veränderungen während der Globalisierung, sollen die Einwirkungen auf die zeitgenössische Kunst in Indien aber auch die eigenständigen Entwicklungen dargestellt werden.

Vor allem die Ansätze der renommierten Kunsthistoriker und Kuratoren Geeta Kapur und Okwui Enwezor, Nancy Adajania und Johan Pijnappel bieten eine gute Grundlage für die vorliegende Analyse.

Die zentralen Positionen bewegen sich um die Fragen: Wie wirken sich die Kräfte des Modernismus und Globalismus auf das Gesamtbild der Kunst, ihre kulturelle Ausstellungslandschaft und vor allem auf die dezentralen Gebiete, wie Indien aus?

In welchem Rahmen bewegt sich die indische Videokunst im internationalen Gefüge?

Zwar ist nicht ganz einfach genau zu evaluieren, in welchem Ausmaß die Videokunst durch das Euro-Amerikanische Vorbild geprägt wurde, jedoch soll dieses Kapitel gewisse Tendenzen oder eine Diagnose formulieren, die Grundlage dafür ist, einen generellen Diskurs in formal-ästhetischer Dimension entstehen zu lassen.

„Mit zunehmender Vertrautheit steigt das Gefallen für weniger eingängige Stile, die dann vermutlich interessanter und anregender sind.“¹¹⁴

¹¹⁴ Siehe, S. 26, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

5.1. Theorien zu Modernismus und Globalismus

Die verschiedenen Termini Moderne, Modernismus und Modernität, sind durch ihre Artikulations- und Repräsentationsformen nicht nur an eine Chronologie der universalen Geschichtsentwicklung gekoppelt. Sie bezeichnen eher bestimmte Konzepte und Prozesse, die das Verständnis der Kulturen formt, Unterscheidungen zwischen Ost und West, Orient und Okzident, Tradition und Modern, Individuum und Universum beeinflussen, und die Grenzen des soziologischen und ästhetischen Formalismus erweitert haben. Die verwandten Begriffsbezeichnungen könnten kaum diffuser sein. Um also mit ihnen operieren zu können, müssen zunächst die jeweiligen Bedeutungsebenen unterschieden und eingegrenzt werden.

Zeitgeschichtlich relevant ist für diesen Diskurs vor allem die zweite Hälfte ab dem 19.

Jahrhundert. Die Auszeichnung der Epoche der Moderne war es, bestimmte Autonomietendenzen der Kunst zu erklären und einen kritischen theoretischen Diskurs um die Kunst überhaupt erst entstehen zu lassen. Diese Voraussetzungen stellten später auch Ausgangspunkt für die Radikalisierung, Zweckfreiheit, Selbstreflexivität der Avantgarde des 20. Jahrhunderts dar.

Anders unterscheidet Modernismus und Modernität, um es mit den Worten Henri Lefebvre zu umschreiben, folgendes:

„Unter Modernismus verstehen wir das Bewußtsein, das die jeweils aufeinander folgenden Epochen, Zeitläufte und Generationen von sich selbst gewinnen; der Modernismus besteht folglich aus Bewußtseinsphänomenen, aus Bildern und Projektionen des Selbst, aus Exaltationen, gemacht aus reichlich Illusion und ein wenig Klarsicht. Der Modernismus ist ein soziologisches und ideologisches Faktum. [...] Unter Modernität hingegen verstehen wir die einsetzende Reflexion, den mehr oder weniger weit getriebene Ansatz einer Kritik und Selbstkritik, das angestrengte Projekt der Erkenntnis. Wir begegnen ihr in einer Serie von Taten und Dokumenten, die, obwohl sie den Stempel ihrer jeweiligen Epoche tragen, über die Aufreizung von Moden und die Erregung von Neuheit hinausweisen.“¹¹⁵ (Lefebvre)

¹¹⁵ Siehe, Fähnders, „Einleitung–Moderne und Avantgarde: Begriffsbestimmung und Definitionsproblematik“, Metzler Verlag, <https://www.metzlerverlag.de/buecher/leseproben/978-3-476-02312-4.pdf>, 2010, 31.01.2013.

Einfach ausgedrückt, würde Modernismus folgendes bezeichnen: „(...) *modernization of our life or of society. Building a new building, retooling a factory—that is modernization in a visible and tangible form.*“¹¹⁶

Modernismus und Modernität können jedoch nicht ohne ihren Zusammenhang mit Globalismus betrachtet werden, der im Kontext der Kunst eine entscheidende Rolle einnimmt und die postkoloniale Situation bestimmt.

Unser Verständnis darüber, was global in Bezug auf „Global Art“ bedeutet, ist nicht nur durch die Verschiebungen im akademischen, institutionellen und wirtschaftlichen Feld der Kunstgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts, sondern vor allem durch die weltweiten historischen Umbrüche und seine Neuordnung gekennzeichnet. Es hat sich mit der Zeit ein Bewusstsein über den Globalismus und Modernismus eingependelt, das den Westeuropa und Nordamerika als globales Zentrum und den Rest als periphere Zone konstituiert. Es manifestierte sich, und das obwohl die Theorien der internationalen Beziehungen territoriale und transkulturelle Integrität implizieren, eine Vormachtstellung des Westens, als kosmopolites Zentrum und globalen Drehangelpunkt der Fortschrittlichkeit. Schon Hegel vermochte zu wissen, dass Weltgeschichte in der germanischen Welt Nordeuropas kulminiere bzw. nur dort geschrieben werde und sich der zentrale europäische Charakter negativ aus dem der Peripherie erschliesse.¹¹⁷

Es stellt sich damit die Frage, ob „Global Art“ ein gemeinsames „Wir“ aus euro-zentrischer Sicht meint, oder ob das Wort „Global“ weltweite Einflüsse und Strukturen einbezieht?

Bezieht man Platos Ideal auf diese Frage, so sieht er in dieser Ordnung ein einheitliches Ganzes, welches aus verschiedenen Essenzen besteht, die ineinander übergehen und gleichzeitig ihre inhärenten Eigenschaften bewahren. Das Zentrum in diesem Sinne, wäre allgegenwärtig und überall, die Peripherie darin eingeschlossen, sodass es in diesem Sinne keine Peripherie gäbe, da sie gleichsam das Zentrum bildet: „Sameness-in-difference has been seen as an ideal for the relationship of different cultures in the same world. Each would contain something of all the others while yet remaining itself.“¹¹⁸

Leider lässt sich diese Idee nicht so einfach auf die historische Realität übertragen und das erkannte auch Plato.

¹¹⁶ Siehe, S.202, Kapur, Geeta, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Neu Delhi: Tulika Books 2000.

¹¹⁷ Vgl. S. 106, Stölting, Erhard, „Humanismus und Eurozentrismus“, In: *Streit um den Humanismus*, Richard Farber (Hg.), Königshausen & Neumann 2003.

¹¹⁸ Vgl. S. 87, McEvilley, Thomas, „Eurocentrism and Contemporary Indian Art“, In: *Contemporary Indian Art: Other Realities*, Vol. 53, India: Marg Publications 2002.

Fakt ist, dass künstlerische Bewegungen standardgemäss mit dem Westen (d.h. Europa und Nordamerika) assoziiert werden. Nicht zuletzt motiviert durch die Bourgeoisen Ideologien des Modernismus und den ästhetischen, progressiven Manövern der Vertreter des Konstruktivismus (Kasimir Malewitsch, Lazlo Moholy-Nagy) und der sowjetischen Avantgarde (Eisenstein, Meyerhold und Mayakovsky etc.) Anfang des 20. Jahrhunderts. Zusätzlich festigten die Bestrebungen der 60er Jahre- Avantgarde den Aufmerksamkeitsradius in Richtung Westen und steuerten auch zur hermeneutische Bewertung der Begriffe „zeitgenössisch“ oder „modern“ bei.¹¹⁹ Die Aura dieser Strömungen ließen zwar periphere Gebiete nicht unbefleckt, jedoch hatte beispielsweise die künstlerische Moderne in Indien auf Grund ihres Kolonialerbes eine lange Inkubationszeit und musste zunächst eine Orientierung innerhalb seiner eigenen Identität finden. Während sich nach der Unabhängigkeit 1947 in den Metropolen Indiens erste Bewegungen, wie die Formation der progressiven Künstlergruppe mit den Mitgliedern F.N. Souza, M.F. Husain, S.H. Raza, K.H. Ara, H.A. Gade und S.K. Bakre¹²⁰ formierten, löste sich die indische Kunst erst zu Beginn der 1970er Jahre von ihrer tiefen Verwurzelung mit der indischen Tradition und befasste sich ab den 1990er Jahren zunehmend mit neuen experimentelle Formen. Diese lagen ausserhalb des Rahmens der klassischen Künste, wie der Malerei oder Bildhauerei.

„Conditions and locations that may have been ignored or considered unimportant will rise to new prominence, making this map a living document of our emerging knowledge about our multicultural identity and the media's role in it.“¹²¹

Themen registrierten vermehrt Aspekte ihrer nationalen, sozialen Realität und verzeichneten allgemein eine geistige Öffnung und Erschließung neuer Möglichkeiten. Nicht durch den selbstbezogenen Diskurs über das Indische, sondern durch das Einbeziehen von Kritik und Konfrontation von außen, hat die indische Kunst allmählich ihre Selbständigkeit erlangt.

¹¹⁹ Vgl. S. 47-48, Kapur Geeta, "A Cultural Conjuncture in India: Art into Documentary", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

¹²⁰ Vgl. S. 75, Dalmia, Yashodhara, *Contemporary Indian Art: Other Realities*, Vol. 53, India: Marg Publications 2002.

¹²¹ Siehe S. 7, Valdivia, Angharad N., "Feminist Media Studies in a Global Setting: Beyond Binary Contradiction and Into Multicultural Spectrums", In: *Feminism, Multiculturalism and the media. Global Diversities*, Angharad N. Valdivia (Hg.), Thousand Oaks, CA: Sage 2005, S. 7-29.

Nicht zuletzt wurde dieser Impuls des Modernismus durch die Maßnahmen des Liberalisierungsprozess ab 1991 und die damit verbundenen Veränderungen im Kapitalfluss, als auch der wirtschaftlichen Öffnung des Kunstmarktes vorangetrieben.¹²²

Geeta Kapur schreibt:

„These tendencies are together but differently driven by the challenge global capitalism throws at existing formations of state, nation, and community; and, consequently, on culture, communication, and intersubjectivity.“¹²³

Indien verzeichnet zwar sein eigenes Tempo in seiner künstlerischen Entwicklung – der Modus des Modernismus ist gerade ein halbes Jahrzehnt alt. Ist er damit aber gleichzeitig Nachahmer des westlichen Modernismus und gibt es einen eigenen indischen Modernismus?

Geeta Kapur verwendet in ihrem Artikel „Indian Modernism“ den Terminus als einen eigenen Modernismus, obwohl Modernismus und Globalismus in ihrer eigentlichen Gesinnung internationalen Anspruch erhebt und dem Konzept der Multikulturalität folgt, womit sich ein Widerspruch in sich ergeben würde. Jedoch hinterliess das neo-imperialistische Gerüst des Euro-Amerikanischen Raums eine Note der Dominanz, die eine Auffassung von Modernismus in Bezug auf bestimmte Nationen ohne den Einfluss der westlichen Kultur untergrub.

Die herrschenden Asymmetrien zwischen den westlichen und den postkolonialen Gesellschaften, die auf ökonomischer, politischer und sozialer Ungleichheit beruhen, haben sich bereits in das Welt-System als Zentrum und Diaspora eingeschrieben.

Tatsächlich sei nach Hegel dieses Allgemeingut allein für den privilegierten Westen bestimmt. Seine Theorie basiert darauf, dass das Subjekt, also der moderne Künstler, frei sein muss, um ein Teil der Geschichtsschreibung und eines dynamischen Ideenflusses zu sein. Das menschliche Profil, welches in der Lage ist eine Antithese aus der These zu bilden, also einen Diskurs entstehen zu lassen, entspräche nicht der kolonialisierten Bevölkerung, denn diese sei unfrei:

¹²² Vgl. S. 10, S. 63, Fitz, Angelika/Gerald, Matt/Michael, Wörgötter, *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

¹²³ Siehe, S. 52, Kapur Geeta, „A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

„The dialectics of the Hegelian idea demand an agency which must be free to challenge the established idea.“¹²⁴

Und weiter: *„(...) the modernity of art can manifest only through the continuity of new ideas through the framework of history in which sequential events take place through an opposition to the established idea, which he calls thesis.“¹²⁵*

Obwohl Indien und andere asiatische Staaten schon vor dem Einfluss des Okzident und der Globalisierung von einem eigenen künstlerischen Vokabular sprechen konnten und auch Künstler, wie Picasso oder Matisse ihre Inspiration aus afrikanischen Skulpturen oder den persischen Miniatur-Gemälden schöpften¹²⁶, scheint es, als wäre der Modernismus bzw. Modernität Erfindung und Privileg des Westens, dessen Qualitäten übernommen werden müssen, um modern zu sein. Der Westen platziert seine Haltung über die Verhältnisse einzelner Nationen und prägt dadurch eine allgemeine Betrachtungsweise gegenüber der Eingrenzung von Modernismus.

„There is very little acknowledgment of the radical political strategies and social and cultural transformations developed since decolonization projects of the postwar period outside the West.“¹²⁷

Zudem beruht diese Verzerrung auf den allgemeinen Interpretation der binären Strukturen von *„imperial/metropolitan and colonial/local.“¹²⁸* So baut auch Indiens Idee von Internationalismus auf einer Orientierung gen Westen auf. Als unabhängiger Staat sah er sich während seines Autonomieprozesses mit antagonistischen Kräften konfrontiert, der einerseits nach der eigenen Identität und der Herauslösung von seinem kolonialen Erbe, andererseits seine Positionierung zwischen Modernität und dem Streben nach Tradition suchte.

¹²⁴ Siehe S. 369, Areen, Rasheed, „Art and Postcolonial Society, In: Harris, Jonathan, *Globalization and contemporary art*, Oxford: Wiley-Blackwell 2011.

¹²⁵ Siehe Ebd.

¹²⁶ Vgl. S. 75, Dalmia, Yashodhara, *Contemporary Indian Art: Other Realities*, Vol. 53, India: Marg Publications 2002.

¹²⁷ Siehe S. 213, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

¹²⁸ Siehe S. 107, Clark, John, „Asian Modernisms“, *ANU E Press*, http://epress.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/02/5_clark_hr2_1999.pdf, 1999, 31.01.2013.

„The paradox of a disjunctive innovation that simultaneously announces its allegiance and affinity to the very tradition it seeks to displace is a commonplace in the entire history of Modernism, especially in the discourse of the avant-garde.“¹²⁹

Globalismus und Modernismus kann jedoch nicht das alleinige Ergebnis einer speziellen ökonomischen Strategie und politischen Logik des Westens sein. Der Wille zu Globalität, wie Okui Enwezor betont, ist jedoch nicht nur für diejenigen reserviert, die es sich leisten können um den Globus zu reisen, er kann und wird genauso durch jene ausgeübt, die in ihrer Mobilität oder durch ihr System eingeschränkt sind. Er ist kein Monopol der industrialisierten, fortschrittlichen Gesellschaften oder Resultat der imperialistischen Methoden des Westens.¹³⁰

„This claim, whilst true in a rather simplistic developmental history, disappears the moment it is accepted that modernity invents itself everywhere it is required for a new relativization of the pasts of any given culture or group of cultures.“¹³¹

Das Konzept des Selbst und des Anderen war nicht nur wichtig für Modernismus nach westlichem Verständnis, es war der Grundstein der sinnbildlichen Differenzierung. Die beunruhigenden Qualitäten des Modernismus sind: *„its taste for appropriating or redeeming otherness, for constituting non-Western arts in its own image, for discovering universal, ahistorical ‘human’ capacities“¹³²*, definiert James Clifford.

Was allerdings aus der Vergegenwärtigung dieser postkolonialen Konstellation und Debatte gewonnen werden kann, ist eine Basis für die Erweiterung jener Maßstäbe, die das globale als global konstituieren, den Modernismus in eine internationale Ordnung einbetten und Kunst als zeitgenössisch definieren.

¹²⁹ Siehe S. 211, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

¹³⁰ Vgl. Adajania, Nancy, "Global Art: Institutional Anxiety and Politics of Naming", *Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf815.pdf>, 2011, 02.02.2013.

¹³¹ Siehe S. 5, Clark, John, "Asian Modernisms", *ANU E Press*, http://epress.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/02/5_clark_hr2_1999.pdf, 1999, 31.01.2013.

¹³² Siehe S. 215, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

Okwui Enwezor beschreibt die postkoloniale Situation als:

„Changes wrought by transitions to new forms of governality and institutionality, new domains of living and belonging as people and citizens, cultures and communities – these define the postcolonial matrix that shapes the ethics of subjectivity and creativity today.“¹³³

Gleichzeitig ist der Wille zu einer neuen globalen Realität und Modernität eine Form des Widerstands, der von inneren Zwängen befreit und eine neue Subjektivität definieren kann.

¹³³ Siehe S. 208, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

5.2 Nationale Paradigmen der Post-modernen Kunst in Indien

Marx's berühmtes Statement: „Sie [die orientalischen Völker und Kulturen] können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden“¹³⁴ verdeutlicht eine gewisse Grundhaltung und koloniale Ideologie gegenüber dem Orient, die einen bestimmten Stereotypus der passiven, zu eigenem Ausdruck unfähigen Kulturen voraussetzt. Explizit in Bezug auf Indien trifft Marx bereits 1853 Aussagen, die eine Fortschrittlichkeit ohne den Kolonialismus anzweifeln:

„Gewiß ist schnöder Eigennutz die einzige Triebfeder Englands, als es eine soziale Revolution in Indien auslöste, und die Art, wie es seine Interessen durchsetzte, war stupid. Aber das ist hier nicht die Frage. Die Frage ist, ob die Menschheit ihre Bestimmung erfüllen kann ohne radikale Revolutionierung der sozialen Verhältnisse in Asien. Wenn nicht, so war England, welche Verbrechen es auch begangen haben mag, doch das unbewußte Werkzeug der Geschichte, indem es diese Revolution zuwege brachte.“¹³⁵

Edward Said kommt in Bezug auf dieses Zitat von Marx, welches er als klare Stellungnahme zugunsten kolonialen Gedankenguts und als hegemonialer Diskurs des Westens interpretiert, zu folgender Einschätzung:

„The quotation [...] identifies the sources of Marx' conceptions about the Orient. These are Romantic and even messianic: as human material the Orient is less important than as an element in a Romantic redemptive project.“¹³⁶

Der Konflikt zwischen den Vorstellungen von formaler Gleichheit und kolonialem Machtstreben, als Faktor geistiger und wirtschaftlicher Progression, spiegelt eine allgemeine Haltung wieder, die das bipolare Modell der euro-amerikanischen Hegemonie ausdrückt.

¹³⁴ S. 21, Said, Edward W., "Orientalism. Western Conceptions of the Orient 1978", Harmondsworth, Eng.: Penguin 1995.

¹³⁵ S. 88, Jani, Pranav: *Karl Marx, Eurocentrism, and the 1857 Revolt in British India*, In: Bartolovich, Crystal; Lazarus, Neil (Hrsg.): *Marxism, Modernity and Postcolonial Studies*, Cambridge 2002

¹³⁶ Siehe S. 226, Ahmad, Aijaz, *In Theory: Classes, Nations, Literatures. Cultural Studies*, London u.a: Verso 1994.

Wie im Kapitel zuvor beschrieben, prägte sich im Laufe der Zeit ein bestimmtes Bild in den Köpfen der Zivilbevölkerung, welches den Orient, als das „Andere“ definiert, während es sich selbst als Verwalter, wenn nicht Produzent des Orients in politischer, soziologischer, wissenschaftlicher Hinsicht sah.

Nicht nur im Kontext des kolonialen Zeitalters, sondern auch als ethische Hürde zu betrachten, ist die Betrachtung des „Anderen“, ein Konzept der kulturellen Abgrenzung, welches ein stark exotisierend, differenzierend und stereotypisierend Bild verwendet.¹³⁷

Inzwischen gestaltet sich der gegebene theoretische Inhalt nicht mehr nur eindimensional, gemäß der Anschauung der genannten Philosophen, die diese Thematik ab Mitte des 19. Jahrhunderts hinterfragten. Dennoch existieren nach wie vor gewisse Tendenzen, auch in der Kunstproduktion, die Kontaktzonen wie Asien, Afrika, Latein Amerika und Ost-Europa abgrenzen und als periphere Zonen einordnen.

Die Zentren mögen sich zwar verschoben oder ausgeweitet haben, bestehen jedoch immer noch als solche. Auch der vielverwendete Begriff „zeitgenössisch“ oder „contemporary“ im künstlerischen Zusammenhang, scheint im 21. Jahrhundert gemeinsam mit der universalen Definition von Modernismus, auf einem globalen Kanon zu gründen, der seine Kontexte allein der westlichen Kunstgeschichte zuschreibt, ohne dabei die spezifische Komplexität im Zusammenhang postkolonialer Kulturen zu berücksichtigen.

„Modernism, Antimodernism, Postmodernism, continues the pattern of western-centeredness found in the case of its predecessors. Asian and other non-western art is included in its narrative only where that art can be explicated with reference to tendencies already valorized within Euro-American practice.“¹³⁸

Ein beispielhafter Vergleich zweier Künstler mit indischen Wurzeln erläutert diesen Gedanken genauer: Anish Kapoor, ist ein in London lebender Künstler, der für den britischen Pavillon auf der Biennale Venedig ausstellte. Er ist nicht nur Sujet zahlreicher kunstkritischer Diskurse im Euro-Amerikanischen Raum, sondern selbst Kritiker und Wortführer in künstlerisch-kuratorischer Sache.

¹³⁷Vgl. Drichel, Simone, „Of Political Bottom Lines and Last Ethical Frontiers: The Politics and Ethics of "the Other", *Borderlands e-journal*, Vol. 6, Number 2, University of Otago, http://www.borderlands.net.au/vol6no2_2007/drichel_other.htm, 2007, 28.01.2013.

¹³⁸ Siehe S. 249, Clarke, David, „Contemporary Asian Art and the West“, In: Harris, Jonathan, *Globalization and contemporary art*, Oxford: Wiley-Blackwell 2011.

N. N. Rimzon, ebenfalls Künstler mit indischer Abstammung, ebenfalls im Ausland vertreten, jedoch in Indien lebend ist nicht Teil der Euro-Amerikanischen Abhandlung.¹³⁹

„The one is subject to Euramerican discourses which privilege themselves by the incorporation of difference. The other is subject to no such Euramerican gaze but remains, however formally, cognate and qualitatively related to the work accepted in Euramerica, as 'Indian' or in another discourse.“¹⁴⁰

Diese Gegenüberstellung stellt die im Kapitel zuvor erfasste Fragestellung, was „Global Art“ ausmacht, erneut ins Zentrum. Ist es die Anpassungsgabe an den westlichen Kanon, die die Eigenschaft besitzt modern zu sein, um in einen internationalen Zusammenhang gestellt zu werden? Jedenfalls liefert dieses Beispiel, das wie auch die Modernismus-Theorie größtenteils auf interpretatorischer Basis verschiedener Meinungen beruht, einen Ansatz einer Bestätigung dieser Problematik.

Nancy Adajania fordert stattdessen, Polaritäten hervorzuheben, um dem pluralistischen Homogenisierungsaspekt des Globalismus, durch den die sogenannte Dritte Welt zu einer Art „ethischem Museum“ stereotypisiert wird, entgegenzuwirken und verschiedene Arten der Visualisierung hervorzubringen.

„Globalism, to me, signifies a transcultural, collaborative, multi-participatory mode of performing ideas and conducting projects - with the emphasis on the ethical responsibility and a transformative aesthetics.“¹⁴¹

Spricht man von Homogenisierung innerhalb einzelner Kulturen, sollte auch erwähnt sein, dass eine allumfassende Homogenisierung, z.B. unter dem Terminus Global Art, genauso kontraproduktiv wirkt und Identitäten und Geschichte verwischen kann.

¹³⁹ Vgl. S. 5f. Clark, John, „Asian Modernisms“, *ANU E Press*, http://epress.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/02/5_clark_hr2_1999.pdf, 1999, 31.01.2013.

¹⁴⁰ Siehe S. 5, Clark, John, „Asian Modernisms“, *ANU E Press*, http://epress.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/02/5_clark_hr2_1999.pdf, 1999, 31.01.2013.

¹⁴¹ Siehe, Adajania, Nancy, „Global Art: Institutional Anxiety and Politics of Naming“, *Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf815.pdf>, 2011, 02.02.2013.

Zwar beobachtet man in der Flut der populären Bildsprachen und jenseits der institutionellen Gebundenheit eine zunehmende vertraute Einheit von Kunst und Leben, die dem Gedanken einer internationalen Bildsprache, die individuelle Diversität nicht untergräbt, eine theoretische Basis gibt.¹⁴²

Jedoch scheint die kuratorische Praxis noch nicht an den Punkt angelangt, der zeitgenössische und ethnographische Kontexte in einen transnationalen, globalen Raum stellt ohne eine forcierte Verallgemeinerung auszudrücken.

„The located nature of cultural discourses, along with their history of discontinuities and transitions, confronts curatorial practices with the fragility of universalized conceptions of history, culture, and artistic procedures.“¹⁴³

In dem 1996 von Geeta Kapur gehaltenen Seminar „Tradition/Tensions“ in der Asia Society in New York, bekräftigt sie:

„A continued insistence on eclecticism and its conversion to various ideologies of hybridity within the postmodern can serve to elide the diacronic edge of cultural phenomena and thus ease the edge of historical choice.“¹⁴⁴

Anders ausgedrückt, könnte man auch sagen, dass Hybridität, die in der globalen künstlerisch-kulturellen Sphäre angestrebt wird, noch einige Fehlfunktionen besitzt, die sich im Laufe der Zeit aus einer Projektion des individuellen Blicks auf fremde Kulturen entwickelten und heute in einer „missionierenden Haltung westlicher Denkmuster“¹⁴⁵ angekommen ist. Im kuratorischen Sinne fallen diese Fehlfunktionen oft als Kontemplation des Anderen aus.

Schon seit Beginn der Aufzeichnungen der modernen Kunst, wird diese von ihren öffentlichen Plattformen, den Ausstellungen getragen. Als Orte der kritischen Auseinandersetzung mit sozialen und kulturellen Themen und inmitten der politischen Domäne, sind sie Teil des allgemeinen Gedankenguts.

¹⁴² Vgl. S. 25, Haustein, Lydia, *Videokunst, München: CH Beck 2003.*

¹⁴³ Siehe S. 224, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

¹⁴⁴ Siehe Ebd.

¹⁴⁵ Siehe S. 12, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

Das institutionelle Feld der Exposition fand zunächst im bourgeoisen Europa nach der Französischen Revolution¹⁴⁶ seine Ausformung, und wurde im Laufe der Zeit in seiner formalen Austragungsform von der historischen Avantgarde herausgefordert.

„The collaborative, as opposed to the individualistic, nature of art production in the Renaissance had always been recognized in scholarly research but was downplayed in its dominant ideological representations of Great European Art - they have continued pervasively to influence criticism and popular conceptions of art into the “postmodernist“ and contemporary periods (1960-2010).“¹⁴⁷

Um so entscheidender für das heutige Verständnis von moderner und zeitgenössischer Kunst, sind die Kommunikationsmittel des Ausstellungsortes und die Rollen der Kuratoren, Kunstkritiker und Förderer, die die Arbeiten der Künstler identifizieren und einbetten.

Okwui Enwezor gliedert kuratorische Projekte zeitgenössischer Kunst in zwei grundlegende Kategorien: „The first is generalist and speculative in nature“ – also als Objekt der Sensation, mit fehlender kritischer Absicht zu betrachten. Die zweite Kategorie: „(...) is largely institutional, divided between academic and museological production. It is one part nostalgic and one part critical.“¹⁴⁸

Die Art und Weise wie ein Kurator also beispielsweise zeitgenössisch und indisch in einen gemeinsamen Kontext stellt, kann eine bestimmte Bevölkerungsgruppe mit Paradigmen versehen, die sie auf eine eindimensionale Realität beschränkt oder als Marker nationaler und regionaler Eigenheiten reduziert. Wird die kuratorische Praxis unter den länderspezifischen Deckmantel „zeitgenössische Kunst aus Indien“ gestellt, womöglich auch unter Anbetracht des derzeitigen allgemeinen Interesses an Indien und seiner boomenden Wirtschaft, kann eine kulturelle Gesamtschau, Individualität und Autonomie eines jedes Einzelnen untergraben und stattdessen negative Differenzierungen ausdrücken.

¹⁴⁶ Siehe S. 228, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

¹⁴⁷ Siehe S. 237, Harris, Jonathan, *Globalization and contemporary art*, Oxford: Wiley-Blackwell 2011.

¹⁴⁸ Siehe S. 210, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

„(...) The term “cultural difference“ relativizes other cultures vis-à-vis this monolith in such disadvantageous ways that the cohering principle of the universal is once again proposed as an immanent ideal of art.“¹⁴⁹

Edward Saids wegbereitende Gedankenführung in seinem Buch „Orientalism“ im Jahre 1978, thematisiert ebendiese negative Repräsentation nicht-westlicher Kulturen in der Kunst und Literatur:

„(...) A part of the attitude Edward Said called “Orientalism“ is that the West can strengthen its own grip on the rest of the world, while seeming, somewhat deceptively, to be appreciative of it, by the simple statagem of admiring its ancient cultures. The point is that this admiration can be used against the contemporary condition of the same societies, as a sign that they have degenerated; maybe they once had the spirit of civilization but they lost it (...).“¹⁵⁰

Die Kunstkritikerin und Autorin Geeta Kapur spricht davon, dass die euro-amerikanischen Einrichtungen nicht-westliche Kunst immer noch nur über offensichtliche ethnographische Bedingungen assimilieren, während sie sich gleichzeitig die Option offenhalten, sie genau unter diesen Bedingungen ablehnen zu können.

„The entrance into art of historically determined questions of form, content, strategy, cultural difference, and so on establishes a ground from which to view art and the artists‘ relationship to the institutions of art today.“¹⁵¹

Gleichzeitig wird hier der Zwiespalt sichtbar, in dem sich der Kurator befindet. Denn einerseits muss er die kritische, öffentliche Anerkennung der exponierten Werke einholen und andererseits strategisch den finanziellen Erfolg der Ausstellung integrieren. Unter Berücksichtigung dieser Komponenten, ist eine Planung unter dem Aspekt der Ethnographie eine oftmals methodische Entscheidung, die während der Recherche geschieht.

¹⁴⁹ Siehe, S. 17, Chiu, Melissa/Benjamin Genocchio, *Contemporary art in asia. A critical reader*, Cambridge: MIT Press 1991.

¹⁵⁰ Siehe S. 93, Ebd.

¹⁵¹ Siehe S. 212, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

Einhergehend stellt sich daraus die Frage, wie ein Kurator einen Rahmen um ein (Gesamt) Kunstwerk schaffen soll, ohne die bestimmten ethnologischen Kennzeichen besonders hervorkehren zu müssen, um seine Relevanz und Rolle im transkulturellen Kontext der zeitgenössischen Kunst zu erklären?

“Questions can be asked about the very concept of country-specific shows in general. Sure, knowing an artist’s background can help place the work in context, but it can also get misleading. (...) There’s another risk involved in an India-only show: that the ‘Indianness’ of the work on view (think bindis, rickshaws, tiffins etc) may not only overshadow—but perhaps also take precedence—over intrinsic artistic merit.”¹⁵²

Die Ausstellung „Indian Highway“ in der Serpentine Galerie in London wurde unter genau diesem Aspekt eine indienspezifische Ausstellung zu sein kritisiert.

Some did argue this was the case when the exhibit opened at the Serpentine, indicating the works selected engaged overtly with their Indian identity to make it more palatable to a Western audience.”¹⁵³

Auch das Museum of Modern Art in New York, welches sich einst der Intention verschrieb, die konventionellen Ideen des Modernismus herauszufordern, konnte diesem Ziel nicht vollkommen gerecht werden. Okwui Enwezor bemängelt, dass das Museum vielmehr dem Konzept der modernen Geschichtsschreibung folgt, also dem Mainstream, anstatt seine Betrachtungsweise und damit auch die Präsentation auf kritische, unkonventionelle Art und Weise auszurichten.

„Never mind that many professional visitors, namely curators and historians, whispered that this apparent boldness owed more to the lack of depth in its collection of Modern art than any radical attempt to redefine how the history of Modern art was to be adjudicated and read publicly. The rooms were divided, like stage sets, into the four themes, such that they read much like chapters in a textbook.”¹⁵⁴

¹⁵² Siehe, „Indian Highway VI makes way into the city of Beijing“, *The Arts Trust*, http://theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=445, 2011, 02.02.2013.

¹⁵³ Siehe, Ebd.

¹⁵⁴ Siehe S. 213, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

Auf der anderen Seite ist der Kunstdiskurs in Ländern, wie Asien, Latein Amerika, Afrika und Osteuropa selbst noch auf der Suche nach einem neuen Formalismus und einer Spracherweiterung auf Grundlage der kulturellen globalen Differenzen.

*Arts discourse in India was effected by the euphoric nation-building project that was itself charged with the quest for asserting a distinct Indian identity on which basis claims were made to India's past, prior to colonialism.*¹⁵⁵

Wenn sich also der zentrale Gedankenaustausch um die Sprache der Kunst, wie am Beispiel Indien, selbst noch in einem Stadium der Entwicklung und Definition der eigenen Identität befindet, kommt die indische zeitgenössische Kunst zwar unter dem Mantel der Revolution in der kunstgeschichtlichen Tradition des Westens an, jedoch wird sie hauptsächlich im Kontext der indischen Dekonstruktion und Reorganisation verstanden.¹⁵⁶

Im übertragenen, institutionellen Sinn bringt die Frage, die sich das Online Magazin „The Arts Trust“ in einem Artikel 2011 stellt, die Situation auf den Punkt: „Does someone like Bharti Kher, born in London, necessarily have more in common with other artists from India than she does with Damien Hirst?“

Ist also die ethnische Zugehörigkeit gleichzeitig bezeichnend für die formalen Methoden eines Künstlers und darf er unter bestimmten äusserlichen Kriterien als typisch indisch gekennzeichnet werden?

Was die indischen Künstler von den internationalen Plattformen der Kunst fordern ist eine Synthese visionärer und avantgardistischer Initiativen.¹⁵⁷ Aber auch eine Umorientierung von Innen heraus ist nötig, um die indische Kunst zugänglicher zu gestalten. Dies bedeutet, dass verstärkt Einrichtungen und Initiativen eine feste Position in Indien einnehmen müssen, um die Rezeption der Kunst als Teil der internationalen Konstellation zu registrieren.

John Berger erkennt schon früh die Problematik des Gefüges zwischen Indien und dem Westen.

¹⁵⁵ Siehe, Sharma, Aparna, „Art for a Modern India, 1947-1980 (review)“, *Project Muse*, <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v043/43.3.sharma.html>, Juni 2010, 02.02.2013.

¹⁵⁶ Vgl. Rhee, Wonil, „Thermocline of Art. New Asian Waves. KURATORISCHES KONZEPT Die kreative Zeit von Thermocline: die Erzeugung von unterschiedlichen Zeiträumen und ihr Konflikt“, *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, [http://hosting.zkm.de/thermocline/stories/storyReader\\$7](http://hosting.zkm.de/thermocline/stories/storyReader$7), 2007, 31.01.2013.

¹⁵⁷ Vgl., Kapur, Geeta, „What's New in Indian Art: Canons, Commodification, Artists on the Edge, *res artis, worldwide network of artist residencies*, <http://www.resupport.org/index.php?id=75>, 1998, 31.01.2013.

Er formuliert in seiner Botschaft aus London an die erste Triennale India, die im Jahre 1968 eröffnet wurde, die Wichtigkeit ebensolcher kultureller Ereignisse und Einrichtungen, die es vermögen ein globales Bewusstsein einzurichten:

„I send my greetings to the first Triennale of Contemporary World Art to be held in India. It would suggest the possibility of escaping from or even overthrowing the gemenoy of Europe and North America in these matters.

This hegemony is disastrous because, whatever the personal feelings or ideas of individual artists or teachers may be, it is based upon the concept of a visual work of art as property. The historical usefulness of such a concept has long passed: it stands now as a barrier to further developement. The ideology of modern European property is inseparable from imperialism. The fight against imperialism and all its agencies is thus closely connected with the struggle for a truly modern art. I wish you clear-sightness, strenght and courage in your struggle.“¹⁵⁸

Der in London lebende Konzeptkünstler Rashed Araeen (geb. 1935) fügt einen weiteren Terminus hinzu, den Begriff Multikulturalismus, dessen begriffliche Erfassung mit „global“ und „Identität“ gleichzieht, jedoch genauso wenig seiner übertragenen Bedeutung gerecht wird. Grund dafür sieht Rashed Araeen ebenfalls in der westlichen Bestrebung die Welt nach ihren Ansprüchen, frei von Gegensätzen und ohne Rücksicht auf das Wissen der Anderen, zu inszenieren. Ein komplexer interkultureller Diskurs geht dabei verloren und mit ihm ein Netzwerk künstlerischen Austauschs:

„It [multiculturalism] is the main hurdle we now face in our attempt to change the system and create an international paradigm in which what takes precedence is art work, with its own set of rules for production and legitimacy in terms of aesthetics, historical formation, location, and significance, rules not necessarily derived form any one or originary culture.“¹⁵⁹

¹⁵⁸ Siehe, Adajania, Nancy, „Global Art: Institutional Anxiety and Politics of Naming“, *Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf815.pdf>, 2011, 02.02.2013.

¹⁵⁹ Siehe, Platt, Susan, "Myth, Politics and Gender in Contemporary Art by Women from India", *Art and Politics now*, http://www.artandpoliticsnow.com/site/otherwritings/asianart/myth_politics_gender_in_india.doc, 1998, 31.01.2013.

Das Konzept des Anderen, über dessen Definition, sich das Selbst zu bestimmen und positionieren versucht, erkannte und kritisierte Edward Said schon vor mehr als einem viertel Jahrhundert:

„The construction of identity...whether Orient or Occident, France or Britain...involves establishing opposites and otherness whose actuality is always subject to the continuous interpretation and reinterpretation of their differences from us.“¹⁶⁰

Dieser Ansatz der Identitäts-Konstruktion gehört seit jeher zum Modell des Modernismus: „Those naturalized conventions of otherness that throughout the history or modern art have been the stock-in-trade of Modernism.“¹⁶¹

Vielleicht ist die Einführung des Wortes „zeitgenössisch“ in den Alltagsgebrauch des künstlerischen Jargons, ein Versuch eine simple Zusammenfassung oder Vereinfachung der Komplexität dieses Logos zu beschreiben und einen Bruch mit den Paradigmen der Modernität ausdrücken.

„The break with the paradigm of modernity, the opening toward a spectrum of new possibilities, is based on a new potential of resistance and difference.“¹⁶²

Zusammenfassend lässt sich also erkennen, dass die Arbeiten eines Künstlers zwischen der eigenen geopolitischen und zentripetalen, kapitalistischen Sphäre schweben und das Verständnis des Selbst und des Anderen oft in einem Widerspruch zueinander steht, bis hin zu einem ethnographischen Spektakel des Anderen gemacht wird.

Der Kurator und die Institutionen müssen einen Weg der Repräsentation finden, der die eigene Identität und die der globalen Gesellschaft vereint ohne unter dem Terminus „Global Art“ zusammenzufassen und Teil einer universalen Geschichtsschreibung ist, die bestimmte Klassifizierungen vermeidet.

¹⁶⁰ Siehe S. 332, Said, Edward W., "Orientalism. Western Conceptions of the Orient 1978", Harmondsworth, Eng.: Penguin 1995.

¹⁶¹ Siehe S. 218, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

¹⁶² Siehe S. 25, Negri, Antonio, "Contemporaneity between modernity and postmodernity", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 23-30.

Vielmehr muss die Vielschichtigkeit der künstlerischen Idiome hervorgehoben werden und ein Umdenken stattfinden, das Fragen hinsichtlich der Positionierung der Kunst, innerhalb einer multikulturellen, globalen Gesellschaft stellt, anstatt einen Diskurs aus länderspezifischer Sicht aufzurollen.

*„The challenge here is for the curator to grasp her work as a mode of practice that leads to particular ways of aligning through and vision through the separation and juxtaposition of a number of models within the domains of artistic production and public reception.“*¹⁶³

Nancy Adajania und Ranjit Hoskote sehen eine Lösung in der Herstellung von transitiven Räumen, in denen unterschiedlichste kulturelle Vorstellungen in einen gemeinsamen Dialog übergehen. Sie haben die Vision der:

*„cultural actors acting out the consequences of world-historical stagings of travel, colonial expansion and imperial rule, to a vector-orientated account of actors shaping a way in and through a complicated world.“*¹⁶⁴

Das dazu von ihnen konzipierte sogenannte „nth field“, das den Lösungsansatz formuliert, schlägt ausserdem vor:

*„We could generate modes of comprehending, critiquing and resisting various hazards: the incessary of theoretical articulation and the riddle-like silence of history; the volatile rhetoric of political elites and the absolute secrecy of the strategic operations through which they exploit the planet.“*¹⁶⁵

¹⁶³ Siehe S. 231, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

¹⁶⁴ Siehe, Adajania, Nancy, "Global Art: Institutional Anxiety and Politics of Naming", *Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf815.pdf>, 2011, 02.02.2013.

¹⁶⁵ Siehe, Siehe, Adajania, Nancy, "Global Art: Institutional Anxiety and Politics of Naming", *Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf815.pdf>, 2011, 02.02.2013.

Um einen gemeinsamen Teppich der Modernität zu weben, muss außerdem in Indien selbst ein genaues Ziel definiert werden, das sich der Aufgabe annimmt Ausstellungen zu produzieren, die zum einen den Zuschauer auffordern zu sehen, nachzudenken, zu verstehen, zu transformieren, und zu reflektieren, und zum anderen die visuelle Sprache in eine breitere Ordnung aufnimmt, die ihr Wissen über die Geschichte der Kunst und der zeitgenössischen Praxis ausbaut und ergänzt. Denn, wie das „nth- field“ vorschlägt muss: „the discipline of art history be broken and remade, reimagined, to address the reality of changing art practice, and not the other way around.“¹⁶⁶

¹⁶⁶ Siehe, Ebd.

5.3. Eine Kunstform im Exil?

Wie bereits im Kapitel zuvor erörtert, wird die öffentliche Existenz eines Künstlers und seiner Werke maßgeblich durch die meinungsgebenden Instanzen: Galerie, Museum, Festival definiert. Sie beeinflussen die allgemeine Betrachtungsweise zeitgenössischer Kunst heute.

Der niederländische Kunstkritiker Johan Pijnappel stellte sich in seinem Artikel mit dem Titel „Art in Exile?“, der im Jahre 2005 in dem Kunstmagazin „Art India“ publiziert wurde, die Frage: ist die indische Videokunst einer Kunstform im Exil?

Gleich zu Beginn seines Artikels schildert er seinen Eindruck, der ihm Anstoß zu dieser Frage gab: „Browsing through the coffee-table book, Video Art in India (2003), published by the Apeejay Press, one tends to get the impression that Indian video art has substantial visibility within India.“¹⁶⁷ In einem weiteren Artikel auf der Homepage der Initiative „Experimenta Media Ars“ berichtet er außerdem: „In spring 2002, an artist in the cyber-city, Bangalore, asked me ‘Why have Indian artists started making video art? Do they want to exhibit abroad?’“¹⁶⁸

Scheinbar hat die indische Videokunst noch keine feste Position in der Öffentlichkeit eingenommen, um als gängiges Medium erkannt zu werden. Ein allgemeiner Überblick zur kuratorischen Situation in Indien soll diese These Johan Pijnappels auf ihre Aktualität und Realität prüfen und versuchen Tendenzen der Videokunst in und aus Indien zu erfassen.

Obwohl die Anzahl an Sammlern stetig steigt und die wachsende jüngere Generation, mehr und mehr Interesse, vor allem an den zeitgenössischen, experimentellen Formen der Kunst zeigt, hat sich bis heute vor allem in Indien selbst noch kein sichtbarer institutioneller Kanon gebildet, der diese Veränderungen und das globale Potential der indischen Videokunst registriert, verbreitet und verwurzelt. Auch der langjährige Chefredakteur des „Art India“ Magazin, Girish Shahane, sieht die Entwicklungen des Kunstmarktes skeptisch:

¹⁶⁷ Siehe, S. 32, Pijnappel, Johan, „Art in Exile?“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S.32-38, Neu Delhi 2005.

¹⁶⁸ Siehe, Pijnappel, Johan, „New Media Art On The Indian Sub-Continent“, *Experimenta: Mesh 17. New Media Art in Australia and Asia*, <http://www.experimenta.org/mesh/mesh17/pijnappel.htm>, 2004, 02.02.2013.

„In Wirklichkeit beschränkt sich der Markt auf Ölgemälde. Nicht einmal für Drucke und Grafiken gibt es einen ausgereiften Markt. Es wird noch lange dauern, bis sich SammlerInnen Videos kaufen und KünstlerInnen wie in Europa oder in anderen industrialisierten Demokratien Videoeditionen produzieren.“¹⁶⁹

Zwar lassen sich, wie Geeta Kapur in einem Interview 2011 der Kunstkritikerin und Kuratorin Natasha Ginwala erklärt, deutliche Veränderungen innerhalb der Kunstinstitutionen erkennen, die sich mit der Zeit vom privaten Sektor des Staates hin zum öffentlichen Schauraum auf demokratischer Ebene bewegten, jedoch gibt es genügend staatlich geführte Institutionen, deren kunsthistorische Abteilungen und generelle Infrastruktur nicht nur unterentwickelt sind, sondern deren Abteilungen jahrelang von meist unqualifizierten Bürokraten aus den Regierungsministerien geführt wurden.

Hinzu kommt, dass der Mangel an staatlichen Initiativen und finanzieller Unterstützung im Museums- und Galerie Sektor, nicht durch die Existenz einiger weniger, vor allem privater Organisationen insofern aufgewogen werden kann, als dass sie eine internationale Reichweite in gleichem Tempo kontinuierlich ausbauen kann.¹⁷⁰

Geschichtlich gesehen fand ungefähr gleichlaufend mit der internationalen Künstler-Avantgarde der 1960er Jahren, auch in der indischen Kunstlandschaft eine unabhängige kuratorische Praxis Einzug, die neue Fragestellungen, Theorien und kritischen Betrachtungsweisen in den Raum stellte. Nicht zuletzt durch die neuen Möglichkeiten der Partizipation an internationalen Workshops angeregt, erweiterte sich der diskursive Rahmen um die experimentellen Formen der Künste sukzessiv. Eine konkretere Form nahm dieser Prozess jedoch erst in den 1990er Jahren an.

Die globalen „Kapital-, Macht- und Interpretationszyklen“¹⁷¹ weckten das allgemeine Interesse an indischer Kunst und beförderten damit auch die Videokunst auf die Empfängerseite der internationalen Kuratoren.¹⁷²

Indische Kunst wird verstärkt zum Spekulationsobjekt für Investoren und Auktionshäuser, insbesondere in London und New York.

¹⁶⁹ Fitz, Angelika, „Identitäten am Markt. Zur Situation indischer Gegenwartskunst“, *Springerin*, http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=70&lang=de, 2001, 28.01.2013.

¹⁷⁰ Vgl. Ginwala, Natasha, „Geeta Kapur: On the Curatorial in India“, *Afterall*, <http://www.afterall.org/online/geeta-kapur-part1/>, 2011, 02.02.2013.

¹⁷¹ Siehe S. 35, Fitz, Angelika/Gerald, Matt/Michael, Wörgötter, *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

¹⁷² Vgl. Ginwala, Natasha, „Geeta Kapur: On the Curatorial in India“, *Afterall*, <http://www.afterall.org/online/geeta-kapur-part1/>, 2011, 02.02.2013.

Ein Binnenmarkt, der hauptsächlich von NRI's (Non-Resident Indians) vertreten wird und vornehmlich mit Werken, die „deutlich im kulturellen Kontext Indiens verwurzelt sind, indem religiöse Figuren, ethnische Objekte, kunsthistorische Traditionen zitiert und variiert werden“¹⁷³, beschreibt Randeep Ramesh (Redakteur bei „The Guardian“ und ehemaliger Südasien-Korrespondent).

„Slowly, Indian galleries are entering the international circuit – first through auctions, now in art fairs and potentially through exhibitory collaborations.“¹⁷⁴

Wenngleich sich Videokunst, im Vergleich zu den traditionellen Kunstformen, in marktwirtschaftlicher Hinsicht weniger anhand seines Verkaufswertes bewerten oder kategorisieren lässt, als an seinem Sammlerpotential, so könnten allgemeine Näherungswerte dennoch Aufschluss darüber geben, in welche Richtung sich der Trend auf dem Kunstmarkt auch innerhalb der Videokunst bewegt. Ein BBC News Report schätzte den Wert des indischen Kunstmarktes auf rund 400 Millionen Dollar oder 250 Millionen Pfund bei einem globalen Gesamtwert von ca. 40 Milliarden Dollar.¹⁷⁵

Margherita Stancati schreibt im Wall Street Journal Report zu “Who Buys Indian Art?":

„As India's economy is growing, so is the portion of the population that can afford to invest in art. This means many buyers are actually new to the market. As a result, the profile of collectors is changing too.“¹⁷⁶

Zu den bedeutendsten Kunstsammlern Indiens zählen seit den 80er Jahren Lekha und Anupam Poddar, deren Sammlung zu einem zeitgenössischen Museum, dem Devi Art Museum integriert wurde.

¹⁷³ Siehe, S. 27, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

¹⁷⁴ Siehe, Ginwala, Natasha, “Geeta Kapur: On the Curatorial in India“, *Afterall*, <http://www.afterall.org/online/geeta-kapur-part1/>, 2011, 02.02.2013.

¹⁷⁵ Vgl. “The art revolution of India, a rising phenomenon“, *The Arts Trust*, http://www.theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=346, 2011, 28.01.2013.

¹⁷⁶ Siehe, “Indian art market has immense potential to grow“, *The Arts Trust*, http://www.theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=409, 2011, 28.01.2013.

Sie gehören zu den wenigen Kunstsammlern, die über eine signifikante, multidisziplinäre Kollektion aus den Bereichen Fotografie, Installation, Skulptur, Malerei und Video verfügen¹⁷⁷:

„Together, Lekha and Anupam have nurtured a collection, which finds articulation through challenging works that explore a plethora of concerns; artists from the region, who take risks in their respective practices, are encouraged and supported from an early stage in their career.“¹⁷⁸

Indische Videokünstler finden zunehmende Unterstützung im privaten Sektor der Kunstsammler und Museen, die ihre Arbeiten kaufen. Auch Auktionshäuser wie Sotheby's, die beispielsweise 2007 in der „Southeast Asian art auction“ das Werk Bird: Retake von Sonia Khurana versteigerten, promoten indische Videokunst auf diese Weise. In diesem Zuge sind außerdem die Sammler Anurag Khanna und Swapan Seth zu erwähnen, die sich fast ausschließlich auf zeitgenössische Video Kunstwerke spezialisierten, als auch die in Marrakech lebende Unternehmerin Priti Paul.¹⁷⁹ Was jedoch die indische Videokunst im internationalen Vergleich unterscheidet, ist ihre erst kurze Existenz auf dem Markt.

Bani Abidi, pakistanische Videokünstlerin, beschreibt in einem Interview mit dem Tehelka Magazine 2009: „It surprisingly took awhile to gain momentum in India, a country with a rich film-making history, and has only gained popularity in the past few years.“¹⁸⁰ Außerdem zeigen staatliche Museen, wie die National Gallery of Modern Art in Mumbai, kaum zeitgenössische Arbeiten, bedauert Anupam Poddar.¹⁸¹

Obwohl es bereits in den 90er Jahren zahlreiche Galerien, vor allem Gemäldegalerien, in Mumbai gab, begannen erst gegen Ende des gleichen Jahrzehnts eine Hand voll alternativer Kunsträume, wie die Chemould, Sakshi oder Lakeeren aus Mumbai, mit heimischen Videokünstlern

¹⁷⁷ Siehe, „The Lekha and Anupam Poddar collection“, *Devi Art Foundation*, <http://www.deviartfoundation.org/content/lekha-and-anupam-poddar-collection>, 28.01.2013.

¹⁷⁸ Siehe Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. Raaj, Neelam, „Art for the Youtube age“, *The Times of India*, http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2009-08-16/special-report/28150162_1_video-art-indian-artists-art-gallery, August 2009, 28.01.2013.

¹⁸⁰ Siehe, Abidi, Bani, „Everything You Ever Wanted To Know About Video Art But Were Afraid To Ask“, *Thelka Magazine*, Vol 6, Issue 32, http://www.tehelka.com/story_main42.asp?filename=hub150809everything_you.asp, August 2009, 31.01.2013.

¹⁸¹ Vgl. Sengupta, Somini, „How Anupam Poddar's art obsession became a museum“, *Live Mint & The Wall Street Journal*, <http://www.livemint.com/Consumer/vOiHrIcDKzDwRJ9nXUEBDJ/How-Anupam-Poddar8217s-art-obsession-became-a-museum.html>, August 2008, 22.01.2013.

zusammenzuarbeiten.¹⁸² Kurator Johny ML schreibt über den Beginn der Institutionalisierung von Videokunst:

*„The momentum was set right for producing and familiarizing the contemporary video works when Apeejay Media Centre started having exclusive video installations in New Delhi under the curatorial.“*¹⁸³

Die Apeejay Media Gallery, die sich hauptsächlich mit neuer Medienkunst beschäftigt, ist die erste Institution, die eine Publikation mit dem Titel „Video Art in India“ 2003 auf den Markt brachte. Willam J. Mitchell, Professor für „Architecture and Media Arts and Sciences“ und Dekan der School of Architecture and Planning MIT, USA schreibt über die Wichtigkeit solcher Einrichtungen wie die Apeejay Media Gallery folgendes:

*„We all know that the discourse of digital, electronic media flows through global networks. But that discourse always comes to earth, and engages its protagonists, in specific geographic and cultural contexts. Places like the Apeejay Media Gallery, where local culture vividly intersects the bitsphere, are emerging as the new hotspots of the twenty-first century art world.“*¹⁸⁴

Entwicklungen dieser Art im Museumssektor scheinen in der Tat nicht allzu minimal auszufallen, beschreibt Somini Sengupta, Kolumnistin bei der New York Times:

*„Apart from Kinran Nadar Museum of Art (KNMA), at least two other private museums are in the planning stages, one in Coimbatore, the other in eastern Kolkata. And there is already one devoted to new, often unknown contemporary work from across South Asia (Devi Art Foundation), which reflects the interests of its backers, the mother-and-son duo Lekha & Anupam Poddar.“*¹⁸⁵

¹⁸² Vgl. S. 32f. Pijnappel, Johan, „Art in Exile?“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S.32-38, Neu Delhi 2005.

¹⁸³ Siehe, Modi, Renu, „Video Wednesdays @ Gallery Espace“, *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

¹⁸⁴ Siehe, „About Us“, *Apeejay Media Gallery. India's premier gallery for new media art*, http://www.apeejaymediagallery.com/about_us_new.html, 28.01.2013.

¹⁸⁵ Siehe, „The art revolution of India, a rising phenomenon“, *The Arts Trust*, http://www.theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=346, 2011, 28.01.2013.

Die „Gallery Espace“, 1989 in New Delhi gegründet und eine der ersten Galerien, die sich ausschließlich progressiven Arbeiten (ihre erste Ausstellung zeigte M.F. Husain) und neuen Kunstformen widmet, veranstaltete 2008 ein Jahr lang die Veranstaltungsreihe „Video Wednesdays“. Als erstes offizielles Forum für zeitgenössische Videopraxis, legte es sein klares Ziel fest, eine permanente Plattform und ein neues Publikum für Videokunst aus Indien zu schaffen. Dessen Kurator, Johnny ML, schreibt in der Pressemitteilung des Events:

„Opening up of indian art market with international investors pitching in with new ‘demands’ created a new atmosphere in indian contemporary art scene, which encouraged both the artists and galleries to go ahead with video ‘experiments. (...) This project could collapse several barriers between the video works and the audience who feared the otherwise most familiar art medium in their lives, when it was brought into the platform of ‘art’.“¹⁸⁶

Er greift damit einen interessanten Aspekt auf, wenn er das Publikum als zögerlich gegenüber neuen Medien und konventionell in ihre Auffassung von Kunst beschreibt. Ist es wirklich die Unsicherheit gegenüber neuen Experimenten, die die Videokunst in Indien nur zaghaft an die Oberfläche treibt? Das internationale Engagement, so scheint es jedenfalls, verhält sich gegenüber neuen experimentellen Medien aus Indien weniger zurückhaltend. Ab der Jahrtausendwende weitete sich zunehmend der Fokus westeuropäischer Kunsthäuser auf die indische Gegenwartskunst. Das „World Wide Video Festival“ in Amsterdam, das 1998 initiiert wurde, zählt zu einem der ersten Repräsentanten indischer Videokunst.

Im Jahr 2001 kuratierte das Institute of Modern Art in Brisbane erstmals eine Ausstellung, die unter dem Namen „Self“, ausschließlich Videoarbeiten der zweiten Künstlergeneration präsentierte. 2004 legte das Fukoka Asian Art Museum mit „Indian Video Art - History in Motion“ seinen Fokus auf Inhalt und Form der bewegten Bilder und entfachte einen Dialog um die Semiotik und visuelle Bildsprache der künstlerischen Videos. Genauso spannten die Ausstellungen „Kapital & Karma“ in der Kunsthalle Wien 2002, wenn auch unter dem allgemeinen Subtext „Zeitgenössische Kunst aus Indien“ und „Body.City. Siting contemporary culture in India“ im Berliner Haus der Kulturen der Welt 2003, als auch „Horn Please“ in der Kunsthalle Bern 2007, bekannte Videoarbeiten in ihr Repertoire ein.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Siehe, Modi, Renu, „Video Wednesdays @ Gallery Espace“, *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

¹⁸⁷ Vgl. S. 32ff. Pijnappel, Johan, „Art in Exile?“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S.32-38, Neu Delhi 2005.

„Indian Highway“, im Jahre 2009 in der Serpentine Gallery London gezeigt, gehört zu den bekanntesten und meist diskutierten Ausstellungen in dieser Rubrik.

Auf andere Art widmete das Deutsche Guggenheim Museum Berlin 2010 mit „Being Singular Plural: Moving Images from India“, ausschliesslich aufstrebenden, experimentell arbeitenden Künstlern, die die klassischen visuellen Strategien und Codes zu durchbrechen versuchen, eine kuratierte Schau.¹⁸⁸

Dieser indirekte Einfluss des anwachsenden Interesses an indischer Kunst, wirkt sich nicht nur direkt auf die visuelle Sprache junger Künstler, sondern auch auf die Motivation der örtlichen Initiativen aus, auch wenn sie in Hinblick auf finanzielle Förderungen im internationalen Vergleich erheblich geringer abschneiden.

Als eine der wenigen Einrichtungen sieht es die FICA (Foundation For Indian Contemporary Art), in ihrer Verantwortung, gleichzeitig als Wissenspool und Vermittler zwischen Kunst, Gesellschaft, Historikern, Kritikern, Enthusiasten und Galeristen, zu agieren. Sie beschreibt sich als:

„(...) non-profit organization that hopes to broaden the audience for contemporary Indian art, enhance opportunities for artists, and establish a continuous dialogue between the arts and the public through education and active participation in public art projects and funding“,

Auch die Organisation „Sarai“ in Delhi vergibt künstlerische Stipendien und gründete 1998 einen Ort der interdisziplinären Praxis, Recherche und Konversation über zeitgenössische Medien und die urbane Konstellation.¹⁸⁹

Weitere wichtige Einrichtungen, die in diesem Zuge genannt werden müssen, sind „Khoj International Artists‘ Association“ und die Galerie „Project 88“. Beide Institutionen sind Vorreiter, wenn es um den kritischen Diskurs in der experimentellen Kunstpraxis und die Unterstützung des nationalen und internationalen Dialog geht.

Worin liegt also der Grund zur Annahme, dass indische Videokunst vor allem durch das internationale Ausland repräsentiert wird? Nehmen die Künstler ihre Möglichkeiten innerhalb Indiens zu wenig in Anspruch?

¹⁸⁸ Vgl. Deutsche Guggenheim, „Being Singular Plural.Moving Images From India“, *Deutsche Guggenheim*, http://www.deutsche-guggenheim.de/assets/pdf/BSP%20press%20release_d.pdf, 2010, 31.01.2013.

¹⁸⁹ Vgl. „Overview“, *Sarai*, <http://www.sarai.net/about-us/introducing-sarai/overview>, 31.01.2013.

Johan Pijnappel führt in seinem Artikel „Art in Exile?“, der im Jahr 2005 erschien, aus:

„With a history of about a decade, there are more or less twenty-five artists who have made about 150 works. (...) In fact, more than 85% of the videos made by Indian artists have been presented at forums abroad.“¹⁹⁰

Außerdem schreibt er: „As yet, this art form has not attracted any market interest: therefore, galleries are tardy about exhibiting and investing it.“ Woraus sich wiederum die Frage ergibt, ob sich dieser Zustand bis heute, mehr als ein halbes Jahrzehnt später, verändert hat.

Fakt ist, dass zuerst eine Kunstszene entstehen muss, damit ein Kunstmarkt entstehen kann und besonders die weniger etablierten Kunstformen, wie die Videokunst, auf die Gunst der Sammler und Sponsoren angewiesen sind. Diese bilden jedoch lediglich einen kleinen Anteil der gesamten Branche und investieren weiterhin überwiegend in die alte Schule. Das online Magazin „theartstrust“ beschreibt 2011 den gegenwärtigen Zustand so:

„Collectors still see artworks by artists of Modern India School of painting, a movement spearheaded by Souza, Raza and the late MF Husain, as a safer investment than contemporary art.

Widely seen as a status symbol, the works of this older generation of painters have quite often broken the \$1-million barrier, something happening less frequently with contemporary artists. The financial crisis left this segment relatively unscathed. Works by the younger generation of artists are widely viewed as a riskier investment option than modernist paintings. And their prices suffered the most during the financial meltdown. However, the relatively low prices mean that savvy collectors could stand to gain.“¹⁹¹

Auch Shumona Goel, Videokünstlerin, Fotografin und experimentelle Filmemacherin bestätigt diesen Zustand aus eigener Erfahrung:

¹⁹⁰ Siehe S. 33, Pijnappel, Johan, „Art in Exile?“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S.32-38, Neu Delhi 2005.

¹⁹¹ Siehe, „How is the road ahead for Indian art market“, *The Arts Trust*, http://theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=437, 2011, 23.01.2013.

„I have given up grantmakers – they only follow trends. So I always have two jobs at a time. It takes me much longer to make films. For example, it took three years to make Atreyee. This pace of making films is like pilgrimage.“¹⁹²

Gehemmt wird, durch die fehlenden staatlichen Investitionen in die neue Generation, nicht nur ein gesamter Entwicklungsprozess. Der institutionelle Kanon, der sich primär innerhalb seiner Wohlfühlzone bewegt, verhindert es, die allgemeine Unvertrautheit und Unwissenheit gegenüber formalen Experimenten aufzulösen. Nancy Adajania erkannte schon früh, dass ein bestimmtes öffentliches Bewusstsein für zeitgenössische Kunst geschaffen werden muss, um einen breiten Diskurs einzuleiten:

„Although there have been exciting recent developments in the world of Indian art, there is a strong sense that much of it has been happening in the dark, without enough open discussion made widely available to the public.“¹⁹³

Eine der wichtigsten Träger, die den öffentlichen Diskurs hierbei übernehmen sind die Printmedien. Kunstkritikerin Geeta Kapur erläutert dazu, in einem Interview über den Zustand der aktuellen kuratorischen Praxis in Indien, dass es bis dato kein Magazin oder Journal gibt, welches den Bereich zeitgenössische Kunst und moderne Kunstgeschichte bzw. Kunstkritik abdeckt. Magazine wie das „Journal of Arts & Ideas oder das „Vishchik“ wurden durch markttaugliche Kunstmagazine, wie das „Art India“ ersetzt, die sich vor allem mit den Neuigkeiten aus der Kunstszene beschäftigen, jedoch keinen bildungsspezifischen Anspruch erheben.¹⁹⁴

In einem Konzeptvorschlag von Ranjit Haskote und Nancy Adajania für ein neues Kunst-Journal in Indien argumentieren sie, dass die Produktion von Kunst nur dann über einen bestimmten Punkt hinaus an Wert und Bedeutung dazugewinnen kann, wenn sie im Rahmen einer lebendigen und kritischen Diskussion stattfindet:

¹⁹² Siehe S. 100, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

¹⁹³ Siehe, Hoskote, Ranjit/Nancy Adajania, „A New Journal for the Arts: Prototype Issue“, *Sarai*, <http://www.sarai.net/fellowships/associate/nancy-adajania>, 2007, 31.01.2013.

¹⁹⁴ Vgl. Ginwala, Natasha, „Geeta Kapur: On the Curatorial in India“, *Afterall*, <http://www.afterall.org/online/geeta-kapur-part1/>, 2011, 02.02.2013.

„Modern India has had a rich history of such critical initiatives, but in the current context there are very few platforms for such engagement; those that do exist confine themselves largely to reporting on events, or more often, to sales figures and scandals, focusing on the life of the studio, the solitary creator, and of economic institutions such as the gallery and the auction house.“¹⁹⁵

Gibt es also zu wenige Kunstkritiker und Kuratoren, die den kritischen Diskurs umsetzen? Wird diese Funktion daraufhin von außen übernommen, was wie im Kapitel zuvor erläutert, zu Entfremdung führen kann, oder bewegt sich der Zustand der Visibilität weiterhin im Dunkeln? Kunstproduktion kann nur funktionieren, wenn sie die Möglichkeit hat, sich in einem breiten Gedankenaustausch wiederzufinden.

„Art production and its interpretation are like two halves of the self always attempting to unite, but failing because one half eternally flees the other. That is the fate to which art history must reconcile itself.“¹⁹⁶

Ein nicht zu unterschätzender Faktor, ist auch die Tatsache, dass sich die Berufsbezeichnung Kurator/Kuratorin erst spät durchgesetzt und etabliert hat. Aber auch die pädagogische Praxis der meisten indischen Hochschulen beschränkt sich auch heute noch hauptsächlich auf das Paraphrasieren der populären Kunstgeschichte, anstatt sich mit neuen Ästhetiken und Semiotiken der visuellen Bildsprache auseinanderzusetzen, beschreibt Geeta Kapur.¹⁹⁷

Obwohl die ausgeprägte Teilnahme der indischen Bevölkerung am Hindi-Kino, ein grundsätzliches Interesse an alternativen visuellen Formen der Kunst annehmen lässt, lässt sich dieser ausgesprochene Enthusiasmus im experimentellen Bereich der filmischen Darstellung nicht erkennen. Die unkonventionellen Erzählmuster der Videokunst, positionieren sich außerhalb der traditionellen Methoden mit kulturhistorischem und sozialpolitischem Material umzugehen und bewirkt daher, zusätzlich motiviert durch das globale Konstrukt des Modernismus, eine Orientierung der VideokünstlerInnen Richtung Westen.

¹⁹⁵ Siehe, Hoskote, Ranjit/Nancy Adajania, „A New Journal for the Arts: Prototype Issue“, *Sarai*, <http://www.sarai.net/fellowships/associate/nancy-adajania>, 2007, 31.01.2013.

¹⁹⁶ Siehe, Adajania, Nancy, „Global Art: Institutional Anxiety and Politics of Naming“, *Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf815.pdf>, 2011, 02.02.2013.

¹⁹⁷ Vgl. Ginwala, Natasha, „Geeta Kapur: On the Curatorial in India“, *Afterall*, <http://www.afterall.org/online/geeta-kapur-part1/>, 2011, 02.02.2013.

Nancy Adajania verortet genau darin die allgemeinen Verstrickungen, die zwischen der regionalen Geschichte der intellektuellen Kunstproduktion und dem globalen System stehen, und im Sinne eines westlichen kunsthistorischen Verständnis aufgebaut ist.

Im Zuge der Globalisierung und Liberalisierung der 90er Jahre, die die Kunstwelt im Sturm eroberten, ist es daher nicht verwunderlich, dass viele Werke des relativ neuen Mediums Videokunst, das weniger auf seine Kunstgeschichte zurückblicken kann, sondern auf seinen technischen Fortschritt, mehr und mehr ihren Weg in die westliche Ausstellungslandschaft gefunden haben. Nancy Adajania spricht sogar von einer Fixierung an der westlichen Kunst und bestimmten Kulturzentren:

„India's relationship with the idea of the international has for the most part been effectively a fixation on the West, meaning West Europe and North America. Similarly, for many Indian artists, international art is virtually synonymous with Euro-American art, or with taste legislated from Euro-American centres like New York and London.“¹⁹⁸

Im Gegensatz dazu sieht sich Indiens Gesellschaft vielmehr als wachsende Konsumgesellschaft auf einem Kontinent, der von ihren boomenden IT-Zentren und gleichzeitig von ihrem kulturellen Erbe geprägt ist:

„(...) Asia is associated with dreams of metropolitan accomplishment and exemplary utopias such as Shanghai and Singapore. Most Indians regard Asia through the discourses of heritage, exoticism, tourism or official urbanism; significantly, also, this Asia of wish-fulfillment is seen in predominantly Hindu-Buddhist terms (...).“¹⁹⁹

Vielleicht genügt der institutionellen Autonomie der Kunst, die durch den plötzlichen Wirtschaftswandel unterstützt wurde, nicht ihr postkolonialer Zustand. Vielmehr fehlt ihr, da sie zu schnell vom internationalen Markt absorbiert wurde, eine essentielle Gegenüberstellung: Die ihrer Funktion als Ausstellungsobjekt und als Medium dekonstruktiven Charakters.

¹⁹⁸ Adajania, Nancy, „Shifting Routes, Floating Continents“, In: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, [http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader\\$67#adajania](http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader$67#adajania), 28.01.2013.

¹⁹⁹ Siehe, Adajania, Nancy, „Shifting Routes, Floating Continents“, In: Zentrum für Kunst und Medientechnologie, [http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader\\$67#adajania](http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader$67#adajania), 28.01.2013.

Darf in diesem Zuge die Behauptung angestellt werden, dass Videokunst in Indien einen Avantgarde-Status benötigt, um einen inter-kulturellen Dialog aus seinem Herkunftsland heraus zu kommunizieren? Und kann man davon ausgehen, dass indische Künstler mit höherer Wahrscheinlichkeit auf die Möglichkeiten im Ausland zurückgreifen, gerade wegen der langjährigen Einbindung von Videokunst in ihrer Geschichte und öffentlichen Abhandlung? Es bleiben einige Fragen ungeklärt, jedoch ist sich Geeta Kapur sicher, dass:

„Modernist art, for all the autonomy it claims, acquires an avant-garde status at the juncture where it goes outside the institution of art and connects with the more radical political movements of its time or, at any rate, with the subversive aspects of the cultures in opposition.“²⁰⁰

Es lässt sich schwer feststellen, ob Johan Pijnappel's Begriff „Art in Exile“ auch auf ein halbes Jahrzehnt später anwendbar ist. Womöglich beschreibt die Bezeichnung „Kunst in einem ambivalenten Status“ den derzeitigen Stand besser. Bislang lassen sich lediglich, anhand einiger weniger Stimmen und Zahlen, Tendenzen erkennen, die zwar ein grundsätzliches Interesse an experimentellen Formen der Kunst ausdrücken, jedoch vielmehr den mangelhaften Entwicklungsstand des institutionellen und bildungsspezifischen Systems bezeichnen.

Die heranwachsende Generation an Künstlern und Studenten wird allein bestimmen, in welche Richtung sich die Videokunst und die neue Medien allgemein entwickeln.

Priya Pall, Kuratorin des India Art Summit schließt jedenfalls nicht aus, dass eine Kunstform, die in einer Generation entstand, die mit Internet und Fernsehen aufgewachsen ist und sich wohl fühlt mit dem digitalen Medium, in Zukunft ihre Plattformen vor allem im virtuellen Raum suchen wird:

„Who needs a white cube when you have YouTube?“²⁰¹

²⁰⁰ Siehe S. 31-32, Kapur Geeta, „A Cultural Conuncture in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

²⁰¹ Siehe, Raaj, Neelam, „Art for the Youtube age“, *The Times of India*, http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2009-08-16/special-report/28150162_1_video-art-indian-artists-art-gallery, August 2009, 28.01.2013.

6. Methoden der neuen Subjektivität – Repräsentationskritik und Aneignung von Handlungsfähigkeit

„Die Idee der Avantgarde ist es nicht, mit der Tradition zu brechen, sondern die Tradition neu zu erfinden - die Tradition der unmittelbaren Erfahrung.“²⁰² (Bill Viola)

Wie Bill Viola schon sagt, entspringt der Impuls zu künstlerischem Umbruch dem universalem Charakter avantgardistischer Bestrebungen nach Progression und dem Verlangen die festgefrorenen Ordnungen aufzubrechen. Die Entstehungsgeschichte der indischen Videokunst, mit all ihrer ethnischen Komplexität, kann davon ein besonderes Zeugnis ablegen. In Anbetracht der traditionsreichen Vergangenheit des Landes und dem heutigen Bewusstsein darüber, an einer viel versprechenden Zukunft mitzuwirken, antworten viele Künstler der neuen Generation durch dynamische Formen des Ausdrucks, die von psychologischer Dichte, politischer Komplexität und sozialkritischer Beschaffenheit zeugen. Ihre Beteiligung an der ästhetischen Transformation des Landes sucht dementsprechend nicht nur eine Reorganisation von festgesetzten Systemen des Visuellen, sondern eine formale Auseinandersetzung auf Ebene der Semiotik, Ästhetik und Bildsprache. Auch die direkte Adressierung an die Zuschauer, die nicht nur passive Teilnehmer, sondern aktive Beteiligte sein sollen, ist eine neue Strategie der kulturübergreifenden Kommunikation durch die Kunst, die das neue Zeitalter der Modernität ausmacht. Eine wesentliche Eigenschaft, die dieser allgemeinen Bestrebung zugrunde liegt, ist das subjektive Engagement mit dem eigenen Selbst, als zentrales Ventil ausgeklammerter Diskussionen. Das Video bietet dafür das optimale Tool, um eine unmittelbare Konfrontation mit kritisierten Wahrheiten herzustellen und eine Emanzipation von visuellen Selbstverständlichkeiten sichtbar zu machen.

Damit rückte die indische Videokunst auf internationaler Ebene zunehmend in den Vordergrund und konnte an die globalen Ansprüche an eine universale Ästhetik anknüpfen. Sie ist der Spiegel einer Generation, die Aufschluss darüber gibt, was es heisst im heutigen Indien zu leben und erfolgreich zu sein.

²⁰² Siehe S. 120, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

Die Reorganisation von visuellen Konditionierungen ist eine formale Auseinandersetzung im sozio-kulturellen Kontext und mit dem Medium selbst. Viele Künstler haben ihre konzeptionellen Arbeitsweisen darauf getrimmt, auf einer ganzen Reihe von Ebenen zu wirken:

„There are artists, who capture social situations and individual interventions using video as a medium. There are artists who do research on their pet issues and resulting in with video works. There are artists who create high- tech interactive pieces with video and advanced computer software as their tools. There are artists who direct dramatic scenes and capture them in video. There are artists who use their body in performance and video as the registration of it by making the whole thing a double-ended process.“²⁰³

²⁰³ Siehe, Modi, Renu, “Video Wednesdays @ Gallery Espace“, *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

6.1 Die Dekonstruktion des gewohnten Blicks

*„Das Bild, die bildhafte Vorstellung, das Imaginäre - all das sind Ausdrücke, die uns auf einen kritischen und neuen Aspekt in globalen Kulturprozessen hinführen: die Imagination als soziale Praxis.“*²⁰⁴

(Arjun Appandurai)

Hindi- Film ist bezeichnend dafür, sich zumeist auf eskapistische Art und Weise einer unprovokanten und tröstlichen Thematik zu bedienen. Seine Erzählweise, sowie die gesamte indische Ästhetik, stützt sich auf eine althergebrachte stilistische Methodik, die der indischen Philosophie der neun Rasas folgt. Sie basiert auf einer mehr als zweitausend Jahre alten Logik und Anschauung im Theater, der Poesie und Kunst, die eine Gesamtheit der Gefühle beim Zuschauer hervorrufen soll. Vereint werden in diesem allumfassenden Erlebnis die Emotionen: Liebe, Eifer, Zorn, Fröhlichkeit, Furcht, Abscheu, Erstaunen, Trauer, Beschaulichkeit.²⁰⁵

Ganz anders sind dagegen die Vorgehensweisen eines Videokünstlers, der keinem gegebenenem Schema folgt und dessen kritischer Ansatz im Umgang mit dem bewegten Bild der Grundstock eines Videokunstwerkes bildet.

Seine Ambition liegt nicht nur darin den Auflösungseffekt der gewohnten Komponenten herbeizuführen, sondern auch einen Wiederaufbaueffekt, d.h. eine neue Situation zu erzielen. Diese experimentelle Situation wiederum, fordert den Zuschauer dazu auf, das ästhetische Gefühl, das dabei übermittelt wird in einen individuellen höheren Zusammenhang zu stellen.

Kurzum, es geht um einen neuen künstlerischen Zustand, dessen allumfassendes Navigationsmittel das Video ist.²⁰⁶

Während der allgemeine künstlerische Kanon die Strukturen und Funktionen des Systems nicht wirklich grundlegend zu wandeln versucht, lässt der Videokünstler eine alternative künstlerische Situation entstehen, die sich von den allgemeinen Spielregeln zu lösen versucht.

²⁰⁴ Siehe S. 23, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

²⁰⁵ Vgl. S. 29, Prasad, Gupteshwar: *IA Richards & Indian Theory of Rasa*, New Delhi: Sarup & Sons 1994.

²⁰⁶ Vgl. S.57, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

Shai Heredia definiert ihr persönliches Interesse an der experimentellen Film- und Videokunst so:
„My personal interest in experimental ethnography – a rethinking of both aesthetics and cultural representation (...).“²⁰⁷

Auf Grund der Tatsache, dass die neuen Medien einen relativ unausgeschöpften Spielraum zwischen dem Privaten und der Öffentlichkeit zur Verfügung stellen, und die digitalen und videobasierten Kunstformen auf einem unmittelbaren Realitätsbezug basieren, birgt das Medium Video optimale Konditionen, um die visuellen und kulturellen Konditionierungen zu durchbrechen.²⁰⁸

Die Störung „unserer Wahrheiten“, die in Zusammenhang mit unserer vertrauten visuellen Umgebung und dem unmittelbaren gewohnten und erlernten Blick stehen, fasst der Kunsthistoriker Joaquin Barriendos Rodrigues unter der Bezeichnung „Deconstruction of the gaze“²⁰⁹ zusammen. Johan Pijnappel erläutert den Begriff unter dem Aspekt der Postkolonialität genauer:

„Artists who in dialogue with postcolonial studies today deploy visual strategies of deconstructing and critiquing representation as they aim to „decolonialize the gaze.“²¹⁰

Als Form der Repräsentationskritik durch den experimentellen Film und die Videokunst, beschreibt er damit die Dringlichkeit, die Dimensionen dieser künstlerischen Formate d.h. ihren unmittelbaren Realitätsbezug, die innewohnende Indexikalität, die Raum-Zeit Komponente und die Ebene der Körpersprache maximal auszuschöpfen, indem die Selbstverständlichkeiten aufgebrochen und herausgefordert werden.

Die Imagination wird damit zu einer Form der sozialen Praxis und einer Form der Verhandlung zwischen Orten der Aktion (Individuen) und global definierten Feldern der Möglichkeit katapultiert. Sie lädt zu einer neuen Poetik des Hybriden, Transitorischen und Provokanten ein, mit dem Ziel eine Sprache der Kunst zu entwickeln, die die sozialen Veränderungen, Umstände und Erfahrungen kritisch formuliert.

²⁰⁷ Siehe S. 43, Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

²⁰⁸ Vgl. S. 59, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

²⁰⁹ Siehe S. 40, Imhoff, Aliocha/ Quirós, Kanututa, „Cinemas Contemporaires. New Visual Geographies“, In: *Art Press* 2, Ausgabe 21, Mai Juin Juillet, Paris 2011.

²¹⁰ Siehe Ebd.

Fragen nach der persönlichen und politischen Identität, sowie die dynamische Neudefinition der künstlerischen Praxis in Bezug zum kulturellen Wandel, bilden dabei die Basis um einen aktiven Dialog entstehen zu lassen.²¹¹

Ein besonderes Exempel dazu statuierte die Arbeit „I love my India“ von Tejal Shah. In einer Schießstand-Situation und unter Verwendung eines metaphorischen Ziels mit der Aufschrift „I love my India“, persiflierte sie die allgemeine Auffassung der ungleichen sozialen und politischen Lage Indiens, indem sie Passanten während des Schiessvorgangs politischen Fragen zur Demokratie des Staates unterzieht. Die Dokumentation der spielerischen Intervention als politisches Engagement kommentiert freimütig und mit gezielter ästhetischer Absicht, die politische Ungleichheit des Landes und zählt damit zu einer der wichtigsten Videoarbeiten der künstlerischen Repräsentationskritik.²¹²

Die amerikanische Philosophin Judith Butler und die indische Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivak formulieren die notwendige Rolle der Kritik, an den beständigen Zuständen, die meist eine Stereotypen-Rolle ausfüllen, wie folgt:

„(...) rather it entails the questioning of the constitute violence of dominant theories, concepts and norms. Critique thereby becomes an intervention, a resistance to conformity, a tool that can bring the production of truth into crisis.“²¹³

Der dekonstruktive Charakter der Videokunst, erklärt sich demnach aus dem Wille und der Notwendigkeit heraus, soziale Konstrukte, die Wahrheiten produzieren und ungerechte Machtverhältnisse schaffen, zu durchbrechen um andere Wahrheiten zu formen, die eine konkrete Realität zum Diskurs bringen oder neu verhandeln. Dabei bleiben künstlerische Akte jedoch stets in ihrer kollektiven, sozialen Konvention verhaftet. Sie können nie ausserhalb dieser Norm betrachtet oder ausgeführt werden, da sie aus ihr speisen und die produzierte Realität aus ihr ableiten, erläutert Judith Butler.²¹⁴

²¹¹ Vgl. S. 44, Fitz, Angelika/Gerald, Matt/Michael, Wörgötter, *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

²¹² Vgl. “[Past/Archive] New Indian Art Film: I Love My Indian by Tejal Shah & Let the Wind Blow „Other Asias. Transnational Artists collective, <http://otherasias.webnode.com/products/past-archive-new-indian-art-film-i-love-my-india-by-tejal-shah-let-the-wind-blow-16th-oct-2009/>, 2009, 31.01.2013.

²¹³ Siehe, Butler Judith/Gayatri Chakravorty Spivak, “What is Critique?“, *Frankfurth Research Centre For Postcolonial Studies*, http://www.frcps.uni-frankfurt.de/?page_id=2076, 2011, 31.01.2013.

²¹⁴ Vgl. S. 18f., Von Hantelmann, Dorothea, *How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*, Zürich: JRP/Kunstverlag 2010.

Es entsteht also ein gegenseitiges Verhältnis, das zwischen konkurrierenden Wirklichkeiten und Glaubenssystemen steht, und konsekutiv die jeweils eigene inhaltliche und kritische Ebene in Bezug auf die Wahrnehmung, der uns sonst so vertrauten linearen Umwelt, neu verhandelt.

„With media culture becoming universal, reflecting and representing post modern forms, the technique has acquired a contemporary hue with artists logically and instinctively turning to it for inspiration. Several indian artists carefully shift through the barrage of visual content with an idea of recreating and relocating these references (...). For them, the process is not a mere reproduction or a dispassionate reportage. They discover the visual references to add a new dimension through their intellectual inputs, to fill the images with alternative meanings.“²¹⁵

Die Möglichkeiten des selbstreflexiven Ausdrucks und der formalen Experimentation und Wiedergabe, bezieht man sich auf frühere Begriffsdefinitionen, sind avantgardistische Formexperimente, die in der Videokunst zu Rande gezogen werden.

Diese haben fast surrealistischen Züge gleich, welchen, wie Salvador Dali feststellt, keinerlei Grenzen gesetzt sind: „Ich hatte verstanden, dass der Kern [des Surrealismus] darin bestand, Gedanken spontan festzuhalten, ohne rationale, ästhetische oder moralische Prüfung oder Kontrolle.“²¹⁶

Natürlich bleibt der ästhetische Aspekt in der Videokunst nicht unbeachtet. Er folgt jedoch keiner gegebenen Ideologie in Repräsentationen, Semantik, Bildsprache und Narrativität. Vielmehr fordert die Videokunst in diesen Bereichen gerade jene Kreativität ein, die die Individualität und Subjektivität des Mediums zu ihren stärksten Komponente machen. Sie überschreitet in ihrer Verkörperung von Realität und Wahrheiten, die ihre inhärente Struktur und Materialität versinnbildlicht, die bisherigen Vorstellungen von bewegten Bildern und ihrer Kommunikationsweise mit der Öffentlichkeit.

Dabei geht es vielen VideokünstlerInnen nicht darum, in erster Linie das Publikum zu schocken, (obwohl laut Bettina Gruber, eine Video-Wechselwirkung fast immer mit dem Einschüchtern eines unvorbereiteten Publikums beginnt²¹⁷), sondern darum, eine neue ZuschauerInnenschaft zu

²¹⁵ Siehe, „Blending photography techniques, painterly vision and realism“, *The Arts Trust*, http://www.theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=367, 2011, 30.01.2013.

²¹⁶ Vgl. S. 22, Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

²¹⁷ Vgl. S.36, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

erreichen, die erkennt, dass die vorgefassten Hierarchien der aufgebauten Idiome in der Kunstproduktion und -vermittlung eine Rekontextualisierung benötigen.²¹⁸

²¹⁸ Vgl. S. 44, Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

6.2. Rekontextualisierung und Verortung des Selbst

„When I left that concrete space in the margins, I kept alive in my heart ways of knowing reality which affirm continually not only the primacy of resistance but the necessity of a resistance that sustained by remembrance of the past, which includes recollections of broken tongues giving us ways to speak that decolonizing our minds.“²¹⁹

(Bell Hooks)

Video birgt als Schnittstelle zwischen privatem und öffentlichem Raum die Möglichkeit in sich, die eigene Wahrnehmung als soziale Erfahrung zu verarbeiten. Als Verhandlungsort zwischen dem Individuum und der Öffentlichkeit, dient es als Katalysator der persönlichen Auseinandersetzung auf übergreifende Systeme der Gesellschaft, ganz im Sinne der Lacan'schen Theorie des Spiegelstadiums. Jacques Lacan beschreibt hierbei den Prozess der Erkenntnis durch die Spiegelung des Selbst. Das erstmals im frühkindlichen Alter erblickte Selbstbild, führt zu einem Bewusstsein über sich selbst, über den Ort seines Abbildes und wird damit zu einer Betrachtung von aussen. Diese Erfahrung ruft eine Spaltung bzw. Entfremdung des Subjekts in ein Ideal-Ich und soziales Ich hervor.²²⁰ Das Medium Video impliziert also in seiner indexikalischen Beschaffenheit einen spezifischen Charakter der unmittelbaren Adressierung des Subjekt und seinem übergreifenden gesellschaftlichen Kontext.

Gleichzeitig verfügt das bewegte Bild über eine besondere Qualität, nämlich dem Subjekt sein natürliches Ausdrucksvermögen zurückzugeben. In postkolonialen Gesellschaften erfährt der Künstler bzw. die Künstlerin eine Handlungsfähigkeit, welche die eigenen Erfahrungen in der sozialpolitischen Heterogenität reflektiert und somit nicht nur die eigene Identität wiederherstellt, sondern auch seine Meinungsfreiheit und gesellschaftliche Verantwortung durch das Video in Anspruch nimmt.

²¹⁹ Siehe, S. 82, Heung, Marina, "Representing Ourselves: Films and Videos by Asian American/Canadian Women", In: *Feminism, multiculturalism, and the media: Global diversities*, Angharad N. Valdivia (Hg.), Thousand Oaks, California: Sage Publications 1995.

²²⁰ Vgl. S. 164f., Lacan, Jacques, "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint", In: *Schriften I*, Weinheim Berlin: Quadriga 1986.

„All subjectivities emerge directly from the convergences and proximities wrought by imperialism. Today they direct us to the postcolonial.“²²¹

Geeta Kapur spricht in dieser Hinsicht von der Souveränität des Subjekts.²²² Diese eignet sich der Künstler an, indem er sich selbst als Individuum in seinem kreativen Kunstwerk und damit gleichzeitig in seinem gesellschaftlichen Gesamtkonstrukt, das sich zwischen Nation, Tradition und kulturellem Erbe einerseits und Sozialliberalismus und globalem Netzwerk andererseits positioniert, neu verortet.

Diese appellierenden Strukturen zeugen bereits seit dem indischen Autorenfilm der 60er und 70er Jahre, der von seinem realistischen Stil, seiner formalen Bildsprache und seinem Hang zur Sozialkritik geprägt ist, von bestimmter Kontinuität. Mittelpunkt ist stets das Subjekt/Individuum in seiner gelebten Gegenwart. In ihrem Aufsatz „Articulating the Self in History“ beschreibt Geeta Kapur das postkoloniale, filmischen Experimente so:

„Alternative cinema, with some of its major practitioners coming from the third world, has battled to represent imperialism, hunger and the preconditions of practice. The Indian experience of cultural politics suggests that the third world cinemas, as it has come to be called, is equally about self-representation. It is about the articulation of the colonized individual, the absent subject – in history of community, nation and the world at large which the postcolonial inherits.“²²³

Die emanzipatorische Darstellung des Subjekts ist demnach ein Verlangen, dass seit den 60er Jahren weitergetragen wurde und in der heutigen Videokunst Praxis seine bisher höchste Stufe erreicht.

Durch den experimentellen Einsatz von Bildern, Tönen und Texten vermag es der Videokünstler aber nicht nur sich selbst, sondern auch dem Rezipienten eine wichtige Rolle zuzuschreiben.

Künstler und Zuschauer stehen in einer Wechselbeziehung, die der französische Philosoph Jean-Luc Nancy in seinem einflussreichen Werk „singular plural sein“ im übertragenen Sinne als Zustand des Wir beschreiben würde.

²²¹ Siehe S.209, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

²²² Vgl. S. 201, Kapur, Geeta, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Neu Delhi: Tulika Books 2000.

²²³ Siehe S. 183, Ebd.

Nancy entwirft in seiner Ontologie des Mit-Sein das Konzept eines Individuums, das nicht außerhalb seiner sozialen Zusammenhänge betrachtet werden kann und die Sicherheit der freien Entfaltung von Pluralität, anstatt eine totalitäre Einheit, vorsieht.

Der Empfänger wird also so aktiv in den Kunstprozess einbezogen, dass er von einer passiven Rolle in den Zustand des Wir, des Zusammenseins im unmittelbaren Hier und Jetzt versetzt wird.²²⁴

Bezieht man wiederum diesen separatistischen Gedanken auf das gesamte künstlerische Konstrukt und seine sozialen Zusammenhänge, so lässt sich auch hier feststellen, dass die Handlungsfähigkeit des Künstlers nicht ohne seine kulturellen Referenzen gedacht werden kann:

„If the autonomy of art is defined as art's independence from society, there are several ways of understanding that definition. Conceiving of art's apartness from society as its 'nature' means involuntarily adopting the l'art pour l'art concept of art and simultaneously making it impossible to explain this apartness as the product of a historical and social developement.“²²⁵

Geht man einen Schritt weiter, so könnte man in diesem Sinne das vielverwendete „Contemporary“, als Bezeichnung eines transitiven Status der Postmoderne beschreiben, der seine innewohnenden antagonistische Kräfte in seiner ehrlichsten und individuellsten Form ausdrückt:

„Postmodernity gave us the possibility of imagining contemporaneity as the place of the production of subjectivity (...).“²²⁶

Experimentelle Künstler, können dahingegen als Kunstproduzenten gesehen werden, die die Ästhetik der sich abzeichnenden neuen Subjektivität formulieren, die sich in der Projektion der globalen Bürgerschaft wiederfindet.

„If the radical documentary is infused with the curage to “undo“ the righteous claim on reality and to remap the world on the basis of global deprivation, experimental media artists

²²⁴ Vgl. Deutsche Guggenheim, „Being Singular Plural.Moving Images From India“, *Deutsche Guggenheim*, http://www.deutsche-guggenheim.de/assets/pdf/BSP%20press%20release_d.pdf, 2010, 31.01.2013.

²²⁵ Siehe S. 212, Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

²²⁶ Siehe S. 28, Negri, Antonio, „Contemporaneity between modernity and postmodernity“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008.

can be seen, on the other hand, to rework the symbolic in the light of emerging new subjectivities in the projected global citizenry.“²²⁷

Sie behandeln oft Thematiken, die sich aus dem anhaltenden Kampf, eine säkulare Demokratie in Indien etablieren zu wollen, ergeben.

Themen wie Sehnsucht und Ort, stehen in enger Verbindung mit der Frage nach der eigenen kulturellen Identität und Zugehörigkeit, welche durch eine große Bandbreite der Faktoren, wie Sprache, Kaste, Klasse, Religion und Gender determiniert sind.²²⁸ Gulammohammed Sheikh (Kunsthistoriker und Künstler) schreibt über die heutige künstlerische Situation: „We are in a situation where we have to be political“²²⁹

Ziel der KünstlerInnen ist es, eine Sprache der Kunst zu entwickeln, die es schafft einen Spagat zwischen der gesamten sozialen und historischen Komplexität, der menschlichen Erfahrung (darunter die Aspekte der Sexualität eingeschlossen) und dem Fluss der Veränderungen auszudrücken.

Die indische Künstlerin Anita Dube, deren Arbeiten von einer konzeptuellen Sprache geprägt sind, die das persönliche und soziale Gedächtnis, als auch die phänomenologische Erfahrung zwischen Mythologie und Geschichte aufgreift, beschreibt ihre künstlerische Praxis als Teil ihrer Selbst: „My work is essentially a part of my subjectivity that can be transferred and connected through time, across structures. It records my mind-body continuum, like a sieve of physis...“²³⁰

Nicht nur ist die Subjektivierung der Kunst bzw. die Aktivierung ihrer politischen und sozialen Funktion eine notwendige Konsequenz einer stark heterogenen und sich verändernden indischen Gesellschaft, die Kunst stellt auch eine unverzichtbare und kämpferische Leistung zur Konstruktion einer stichhaltigen Öffentlichkeit dar.

Geeta Kapur resümiert in Bezug auf die künstlerische Aneignung bewegter Bilder in Videoarbeiten wie folgt:

²²⁷ Siehe S. 52, Kapur Geeta, „A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

²²⁸ Vgl. S. 26, Sivanesan, Haema, „At The Crossroads“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S. 26-27, Neu Delhi 2005.

²²⁹ Siehe S. 37 Pijnappel, Johan, „Art in Exile?“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S.32-38, Neu Delhi 2005.

²³⁰ Siehe S. 59, Dalmia, Yashodhara, *Contemporary Indian Art: Other Realities*, Vol. 53, India: Marg Publications 2002.

„It is not surprising that the media has lodged themselves rapidly in precisely such societies as have witnessed the most radical changes in the globalized political - changes (...) that produce subjectivities in extremis.“²³¹

In ihrem Aufsatz „A Cultural Conjecture“ beschreibt sie zudem das Medium Video als Mittel zur Heilung von gesellschaftlichen und individuellen Lasten, indem das Innere durch den Körper oder andere Komponenten sichtbar gemacht wird.

Eine wichtige Erkenntnis in diesem Zusammenhang ist, dass die Darstellung der Videoarbeiten auf das bewegte Bild weniger als Mittel zum Zweck funktionieren sollte, als auf ihren Selbstzweck zu verweisen.²³²

²³¹ Siehe S. 53, Kapur Geeta, „A Cultural Conjecture in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

²³² Vgl. S. 201, Kapur, Geeta, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Neu Delhi: Tulika Books 2000.

6.3 Die Verhandlung von Sexualität im Kontext der indischen Öffentlichkeit

Im Identitätsprozess der zunehmend urbanen, modernen indischen Gesellschaft, führt der stabilisierende Halt an kollektive und kulturelle Rückgebundenheit, sowie der Wunsch nach individueller Lebensgestaltung, zu einer Kollision gegensätzlicher Wertesysteme.

Besonders der Diskurs um die Repräsentation des weiblichen Geschlechts, das für gewöhnlich zwischen den Parametern der zügellosen, verwestlichten Frau und der inneren Reinheit der indischen Frau abgehandelt wird, aber auch Gender- übergreifende Themen wie Homosexualität und Transgender, werden grösstenteils in der indischen Gesellschaft ausgeklammert.

Fragen nach der individuellen Sexualität und seiner öffentlichen Positionierung, so scheint es, werden dabei im Geflecht der allgemeinen Vereinbarungen gegenüber der kollektiven Identität außer Acht gelassen.

Darum ist es nicht überraschend, dass besonders weibliche Künstlerinnen die Qualitäten des Video nutzen, um auf gesellschaftliche Systeme aufmerksam zu machen.

Susan Platt beschreibt 1998 in ihrem Artikel "Myth, Politics and Gender in Contemporary Art by Women from India", den methodischen Umgang indischer Videokünstlerinnen, die zwischen den Werten des Internationalismus und der eigenen Tradition stehen, als Teil des „new internationalism“. Sie repräsentieren die Komplexität ihrer eigenen Identität, mit Bewusstsein über ihre Position als internationale Künstlerinnen, ohne aber als ethnographische Beispiele funktionieren zu wollen:

„(...) The women I am speaking of today are part of this new inter-nationalism (with a hyphen in the middle as Geeta Kapur posits, asserting the nationalism in internationalism). In their art they are continuing an Indian tradition that is well established throughout the twentieth century of negotiating between their own histories and those of the global art scene.²³³

Die Künstlerinnen gehen dabei eine Auseinandersetzung mit dem inneren Selbst, als auch einen Bruch mit Konditionierung und Gesellschaftskritik ein und richten dabei oft die Kamera auf sich selbst.

²³³ Siehe, Platt, Susan, "Myth, Politics and Gender in Contemporary Art by Women from India", *Art and Politics now*, http://www.artandpoliticsnow.com/site/otherwritings/asianart/myth_politics_gender_in_india.doc, 1998, 31.01.2013.

Die Infragestellung des widersprüchlichen Umgangs mit sexueller Identität, ergibt sich aus der Selbsterkenntnis gesellschaftlich sanktionierter Werte- und Weiblichkeitsvorstellungen, die allein durch die soziale Verantwortung der KünstlerInnen angestossen wird.

Die Multimedia-Künstlerin und Aktivistin Tejal Shah, verbindet beispielsweise in ihren Arbeiten die eigene Identität mit Gender-Fragen des kollektiven Bewusstseins der indischen Gesellschaft. Ihre Arbeit „What are you“ greift explizit das Problem der sexuellen Zugehörigkeit und Rollenverteilung auf:

„In “What are You?”, the pliable language of gender is explored in a physical, concrete manner not only by the artists’ chosen subjects but also through the medium itself. Moving casually between staged performances, documentary, music video and appropriation, Shah’s “What are You?” creates a direct relationship to her subjects’ manipulations of their own gender.“

Als eine der Wegbereiterinnen im Einsatz des eigenen Körpers als Projektionsfläche des Gender-Diskurses, muss ausserdem die Protagonistin der vorliegenden Arbeit, Sonia Khurana genannt werden. In einer Gesellschaft in der eine derartige Zurschaustellung des eigenen Körpers ein Tabu darstellt, richten sich Khurana und einige weitere künstlerische Akteure, auf diese Art und Weise gegen das visuelle Regime und die eingefahrenen Systeme Indiens.

Aber nicht nur die jüngere Generation, auch die Künstler der ersten Videogeneration, z.B. Navjot Altaf, Vivan Sundaram, Pushpamala N. oder Nalini Malani, führten den Diskurs der Geschlechter in ihren Arbeiten aus, obgleich auf weniger frontale Art und Weise.

So beschreibt Nalini Malani die visuelle Praxis der weiblichen Künstlerinnen in ihrem Umfeld wie folgt:

„The woman’s point of view is foregrounded – subjective, yet potential zone of contest, even as she argues for a recognition of ourselves as „bisexual human beings“, whose concerns perhaps transcend gender.“²³⁴

Es lässt sich also feststellen, dass die Arbeiten der KünstlerInnen weitaus vielschichtiger und tiefgründiger beschaffen sind, als das Video als spielerisches, narzisstisches Medium auf den ersten Blick erscheint.

²³⁴ S. 59, Sinha, Gayatri, „Feminism and women artists in India“, In: *Contemporary Indian Art: Other Realities*, Vol. 53, India: Marg Publications 2002,

Der Körper, als Mittel zum Ausdruck verdeckter Wahrheiten, wird dabei als ebenso wichtige Komponente verhandelt, wie die politische, soziale oder rein ästhetische Dimension der Videokunst. Indem vor allem die weiblichen Künstler mit der patriarchalischen Tradition brechen, schaffen sie neue Gender-generierte Codes und Zeichen, während sie gleichzeitig die Möglichkeiten einer neuen feministischen Geschichtsschreibung ausloten. Sharmila Samant, Darshana Vora, Shilpa Gupta, Shakuntala Kulkarni, Surekha und Monali Meher sind nur einige weitere Künstlerinnen, die eine kontroverse Haltung in die videokünstlerische Sprache einfließen lassen.²³⁵ Das Erstaunliche im allgemeinen Konsens ist, dass die Künstlerinnen sich dabei selbst nie in das Zentrum der Verhandlung rücken, sondern lediglich als Informationsträger wirken, stellt Gayatri Sinha fest:

*„These are artists that I have worked with and am deeply taken with the disarming irony they bring to issues like gender, class, urbanism, sexuality. What is persuasive in every case is the inventiveness, and the absence of singular positions, even when dealing with seemingly innocuous issues like everyday domesticity.“*²³⁶

Damit agieren sie ganz im Sinne von Simone de Beauvoir, die in ihrem Text „The Second Sex“ darlegt, dass die Form des Narzissmus, dem Prozess der Identifizierung gleichkommt, in der das Ego als ein absolutes Ende betrachtet wird. Zugleich entspringt das Aufbegehren des weiblichen Geschlechts im Wesentlichen aus der Notwendigkeit, die unterwürfigen Geschlechterrollen aufzuheben, die die Gesellschaft für Mann und Frau konstruiert hat. Die Befreiung von auferlegten, sozialen Stereotypen beschreibt ein Kapitel im Art India Magazine zu Monali Meher's Video „Blue Nostalgia“, welches sich mit den Grenzen der privaten und öffentlichen Sphäre und der Zugehörigkeit ihrer Erinnerungen beschäftigt, indem sie ihren Körper durch ihr eigenes persönliches Ritual zelebriert, passend als „The Return of the Gaze.“²³⁷

²³⁵ Vgl. S. 44, Lokhandwala, Arshiya Mansoor, „Re-Claiming the Body“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Vol. x/i, S.42-48, Neu Delhi 2005.

²³⁶ Siehe, Modi, Renu, „Video Wednesdays @ Gallery Espace“, *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

²³⁷ Siehe, S. 42 - 43, Lokhandwala, Arshiya Mansoor, „Re-Claiming the Body“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Vol. x/i, S.42-48, Neu Delhi 2005.

Interessant ist, dass obwohl einige KünstlerInnen einen offenen Zugang gefunden haben, dieser im Durchschnitt weniger erotisch ausfällt, als die bildlichen Darstellungen, die in der klassischen Indischen Kunst zu finden sind. Kunsthistoriker und Autor Rupika Chawla glauben, dass die Proklamation der viktorianischen Moral den Erotismus unter Künstlern quasi ausrottete:

*"The double standards and hypocrisy still affect society and artists, motivating our social behaviour and our artistic responses. Interestingly, folk art didn't need any subterfuge but individual artists have to be far more reticent, erring on the side of subtlety."*²³⁸

Egal ob mit weniger oder mehr sexuell/erotisch anreizenden Konnotationen ausgestattet, die Mehrheit der wenigen KünstlerInnen, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen, bevorzugt es, ihre Kunstwerke im Ausland zu präsentieren oder sogar zu produzieren:

*„Contemporary Indian artists have essentially played coy with eroticism,(...) in their sexually explicit works. Concerned about the reaction of parents, children (particularly daughters), society and the state, many artists put a leash on their erotic imagination—sublimating it in suggestiveness and allegory (much like two birds cooing or fountains bursting forth in Hindi films) or limiting it to private circulation amongst the initiated few.“*²³⁹

²³⁸ Siehe, Jain, Madhu, "Sense And Sensuality. When it comes to the erotic, Indian artists aren't fighting shy", *Outlook Magazine*, <http://m.outlookindia.com/story.aspx?sid=4&aid=218677>, Jan. 2003, 31.1.2012.

²³⁹ Siehe, Ebd.

7. Videoanalyse Sonia Khurana – „Bird“ (1999)

7.1. Einblick in das künstlerische Schaffen

„Es besteht keinen Zweifel, dass die neuen Bilder eines begehrenden und konsumierenden weiblichen Subjekts Fragmente einer öffentlichen Darstellung sind, neben der weiterhin Filmerzählungen bestehen, welche die hierarchische Familienstruktur der Ober- und Mittelschicht bestätigen. Eine solche Sichtweise übersieht freilich die unterschiedlichen Wege, auf denen Konsumgewohnheiten patriarchalische Annahmen bisweilen herausfordern können.“²⁴⁰

In den vergangenen zwei Dekaden entwickelte sich in Indien ein Diskurs um die weibliche Identität, der zahlreiche Künstlerinnen dazu aufforderte, neue ästhetische Konzepte des Erkenntnisaustauschs zu formen. Sonia Khurana ist eine Pionierin ihrer Zeit, die es durch gezielten Körpereinsatz den Meinungskodex ihres politischen Raums aufzubrechen weiss. Sie ist Teil einer progressiven Generation, die gegen den Konservatismus ihres ethnographischen Umfelds ankämpft und öffentliche Tabus gezielt aufgreift und in Szene setzt.

Zu Beginn konzentrierte sich Khurana's Schaffensprozess hauptsächlich auf die Bereiche Malerei und Fotografie, bevor sich ihr künstlerischer Schwerpunkt auf das Medium Video verlagerte. Vor allem die phänomenologische Dimension der Zeit, stellte eine zunehmend wichtigere Rolle in ihrem Schaffensprozess dar. In einem Interview erklärt die Künstlerin, dass das bewegte Bild ihren kreativen Kapazitäten weitaus mehr entspräche als andere Medien.²⁴¹

Bereits mit ihren frühen Videoarbeiten, die sie kurz nach ihrem Abschluss am Royal College of Art in London im Jahre 1999 realisierte, schuf sie einen Grundstein aussagekräftiger Werke, die heute in formal- ästhetischer sowie in kunst- und gesellschaftstheoretischer Hinsicht, im Feld der neuen visuellen Kunst nicht mehr wegzudenken sind.

Seit 2002 sind die Arbeiten der 1968 in Saharanpur, Nordindien geborenen und heute in Neu-Delhi lebenden Künstlerin, in zahlreichen Kunstinstitutionen, hauptsächlich außerhalb Indiens, zu sehen.

²⁴⁰ Siehe, S. 127, Mazumdar, Ranjani, *Frauen und die Stadt: Mode, Leidenschaft und Tanz im populären Bombay-Kino*, In: *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

²⁴¹ S. 93, Pijnappel, Johan, "Indian Video Art. Imaging Truth and Desire", In: *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1890-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2008, S. 88-110.

Zu den namenhaftesten Veröffentlichungen weltweit zählen die Ausstellungen *Lone Women Don't Lie: Part I* in der Queen's Gallery des British Councils in Delhi (2002), *Global Feminisms* im Brooklyn Museum (2007), *India Moderna* im IVAM in Valencia (2008) und *Paris-Delhi-Bombay* im Centre Pompidou in Paris (2011).²⁴²

Sonia Khurana richtet in ihren Videoarbeiten oftmals die Kamera auf sich selbst. 1998 entstand das erste Video, der Anfang einer narzisstischen Erkundungsreise nach der eigenen Realität.

Auf der Suche nach der persönlichen Identität, zeigt sie vor allem in den frühen Werken zwischen 1999 und 2004 viel Haut. Unter diesem Aspekt werden ihre Arbeiten häufig unter dem Begriff Performance-Kunst zusammengefasst.²⁴³ Khurana wiederum widerstrebt eine solche Kategorisierung, da ein Großteil ihrer Werke nicht unmittelbar vor einem Publikum aufgeführt, sondern über das Medium Video transportiert werden:

„I've resisted being labelled a performance artist. (...) I prefer the term performative. By this I mean becoming something by doing something.“²⁴⁴

In Hinblick auf den Einfluss auf ihre künstlerische Praxis, wird des öfteren die bereits 1999 verstorbene Rummana Hussain genannt. Im Fokus der muslimisch-indischen Künstlerin, die Mitte der 1990er Jahre Mitglied der aktivistischen Theater- und Performancegruppe Shamat war, lag das politische Engagement gegen die existierenden Zensurbestimmungen und die eingeschränkte Meinungsfreiheit. Als erste indische Künstlerin, die ihren unverhüllten Körper in Form von multi-medialen Live-Performances präsentierte, zeugten ihre Aktionen im öffentlichen Raum von beispielloser Provokation und besonderer Reflexion im Umgang mit dem Körper als Subjekt und Objekt. Swapnaa Tamhane beschreibt die Schlüsselrolle Hussain's mit den Worten: „Hussain's use of her body as the medium for a larger social commentary was an evocative entry point for a contemporary performative artwork.“²⁴⁵

²⁴² Girin, Diane-Sophie, „Sonia Khurana“, *New Media- Art*, <http://newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=GBR&ID=9000000000085780&na=&pna=&DOC=bio>, 2009, 30.01.2013.

²⁴³ Vgl. S. 77, Menezes, Meera, „Multiple Exposures“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Vol. x/i, S.78-82, Neu Delhi 2005.

²⁴⁴ Siehe S. 313, Adajania, Nancy, „Self as Situational Experiment: An Ongoing conversation between Sonia Khurana and Nancy Adajania“, In: *India Moderna*, Valencia: IVAM 2008.

²⁴⁵ Siehe S. 33, Tamhane, Swapnaa, „The performative space: tracing the roots of performance-based work in India“, In: *C Magazine. International Contemporary Art*, Vol. 10, Toronto: 2011.

Zwar ähneln Sonia Khurana's Arbeiten, in Bezug auf die Verwendung des Körpers als Sprachrohr der Kritik vor einem breiten indischen Publikum, dem Schaffensprozess Rummana Hussain's, jedoch transportieren beide Künstlerinnen unterschiedliche Ansätze.

Während Hussain's Arbeiten hauptsächlich die Beziehung zwischen Nation, Identität, Religion und Körper reflektierten, ist Khurana's Arbeitsweise vor allem feministischer Natur.²⁴⁶ Sie erklärt ihre gewählten Ausdrucksmittel wie folgt:

„Recent body of work mainly videos, performances and text - focuses on the poetics of inner experiences, and of being in the world. I tend to draw critically on these concerns in ways that are often visually simple and understated. Through performative modes, I strive to engage with the constant struggle between body and language, to achieve a corporeal eloquence. Through these deliberately poetic intimations, I strive to persistently explore and re-define the space of the political.“²⁴⁷

Die spezifische Korporalität Khurana's, die mit der sozialen Wirkung des Medium Video in einen größeren Zusammenhang gebracht wird, gibt ein unbeschönigtes Bild der Gesellschaftskritik, welches bislang in keinem vergleichbaren Verhältnis zu anderen Videoarbeiten dieser Art steht. Hier und speziell in dem Projekt „Bird“ von 1999, entsteht eine Wechselwirkung zwischen dem Medium und dem Künstler, die einerseits die bedeutsame Dimension einer Positionierung des Videos als Kunstform als auch sein kritisches Potential verdeutlicht, und auf der anderen Seite den Künstler hinsichtlich seiner informativen Reichweite und unmittelbaren Möglichkeiten bestätigt. „Bird“ ist der erste Teil einer Videoserie über das Unvermögen der Artikulation durch den eigenen Körper.

Diese künstlerischen Prinzipien und Leitgedanken Sonia Khurana's gestalteten sich als ausschlaggebend für die Wahl des zu analysierenden Videokunstwerks in dieser Diplomarbeit. In der nachfolgenden Analyse, soll das medienspezifischen Potential, die Formen der ästhetischen und formalen Aneignung von Subjektivität und Handlungsfähigkeit, ausserdem die inhaltlichen Kompetenzen der Kritik eingehend untersucht werden.

²⁴⁶ Vgl. S. 34, Tamhane, Swapnaa, „The performative space: tracing the roots of performance-based work in India, In: *C Magazine. International Contemporary Art*, Vol. 10, Toronto: 2011.

²⁴⁷ Siehe S. 313, Adajania, Nancy, „Self as Situational Experiment: An Ongoing conversation between Sonia Khurana and Nancy Adajania, In: *India Moderna*, Valencia: IVAM 2008.

7.2. Inhaltsbeschreibung „Bird“ (1999)

Wie zuvor bereits geschrieben, ist „Bird“ 1999 als Abschlussprojekt des Studiums am Royal College of Arts in London entstanden und gehört wohl zu Sonia Khuranas bekanntester Videoarbeit. Das tonlose, zweiminütige S/W-Video wurde in einem leeren, studioähnlichen Raum aufgenommen, in dessen Mitte sich ein ca. 1 Meter hoher rechteckiger Sockel befindet.

Während den gesamten zwei Minuten befindet sich der nackte Körper in ständiger Verlagerung und Drehung, gefolgt von einer Handkamera.

Ihre schnellen, flüssigen Bewegungen bestehen zunächst aus einer Folge von Beugungen nach vorne und zur Seite. Ihre Arme schwingen dabei fließend mit und verdeutlichen bereits zu Beginn, wie der Titel der Videoarbeit bereits erwähnt, die Konnotation des Subjekts als Vogel.

Die Kamera hält dabei ihre Einstellung in der Halbtotale und zeigt die Künstlerin von hinten. Kurz darauf folgt ein harter Schnitt, der die Protagonistin, ihre Arme und Körper vorne herabhängend, zeigt. Sie richtet sich langsam auf und nimmt eine kurze Standpositionen mit Gewichtsverlagerung zur rechten und zur linken Seite ein. Der nackte Körper wird nun zum ersten mal in der Frontalansicht gezeigt und der Kontakt zum Publikum durch den Blick in die Kamera aufgenommen. Es folgen fast mumienartige Schritte nach vorne, festgehalten durch schnelle, kurze Einstellung. Die Arme und Beine bewegen sich dabei fast motorisch auf- und ab, bis der Körper in einem einbeinigen Balanceakt zum Stillstand kommt und regelrecht aus dem Bildausschnitt herausfällt.

Der nächste Positionswechsel zeigt den nach vorne gebeugten, korpulenten Körper von der Seite, während er einen weißen Schatten auf die dahinter liegende Wand wirft.

Die spielerischen Bewegungen der Künstlerin scheinen triebhafte Züge angenommen zu haben. Sie rollt unkontrolliert einige Zeit auf dem Boden hin und her. Sie entfernt sich aus dem Close-Up von der Kamera, bis die gesamte Statur zu sehen ist, um erneut ganz nah in das Blickfeld zurückzukehren.

Der Sockel wird nun in die Performance integriert. Wie ein Käfer liegt sie dort notdürftig auf dem Rücken und Bauch: beide Beine und Arme zappelnd. Lange schafft sie es nicht sich aufzurichten, denn der eigene Leib entpuppt sich als unüberwindbare Last.

In dem letzten Akt des Bemühens vom Boden abzuheben, versucht sie die Schwerkraft zu überwinden, die den übergewichtigen Körper unweigerlich am Boden festhalten.

Sie stellt sich auf die Zehenspitzen, sucht die Balance und bewegt ihre Arme flügelähnlich auf und ab. Der Sockel fungiert dabei als Metapher, er ist der Ast des Vogels, auf dem sie versucht das Gleichgewicht zu halten.

Während des gesamten Videos befindet sich die Standkamera auf Höhe der Protagonistin. Die Bilder, die während dieser Darbietung entstehen sind verwackelt, erzeugen verschwommene Umrisse und wirken gar amateurhaft. Aus technischer Sicht zeugen sie von einem unnatürlichen Kontrast in ihrer Farbbalance. Es werden ausserdem Zeitraffer eingesetzt, die den Effekt der schnellen, abrupten Positionsänderungen verstärken.

7.3. Inhaltsanalyse

„Vision, whether blind or seeing, is always invested with a function of apprehending the visual in a manner far more extensive and complex than what the eye ultimately sees.“²⁴⁸

Sonia Khurara konzentriert sich in ihrer Arbeit „Bird“ auf jene Lücke in der indischen Realität, die die feministische Auseinandersetzung mit Körperlichkeit ausspart und geht damit an die Grenzen des sozialpolitischen Potentials Indiens. Bewusst stellt sie ihren Körper durch mediale und performative Strategien ins den Raum und lässt dadurch bisher unangetastete feministische Sujets innerhalb der patriarchalischen Hierarchien Indiens aufeinanderprallen.²⁴⁹

Der korpulente nackte Körper wirkt dabei als Ort der Auflösung und Debatte und kommentiert zusätzlich die heutige Wahrnehmung eines Schönheitsideals, das vor allem schlank sein impliziert. Diese Form der Kritik, die Körperlichkeit involviert, betrachtet Okwui Enwezor als essentiellen Bestandteil der zeitgenössischen Kunstproduktion:

„Modern to contemporary art. The image that presides over this shift is corporeal and mechanical, symbolic and functional, artistic and political, from the nude as an ideal to the body as a desiring machine.“²⁵⁰

Der Versuch der Künstlerin zu fliegen, verdeutlicht die Schwierigkeit, dem eigenen Zustand zu entkommen. Eine scheinbar natürliche Handlung des „Vogels“ offenbart sich als enorme Leistung und unüberwindbare Hürde. Nicht nur die Schwerkraft steht ihr dabei im Weg, auch die Begrenzungen des eigenen übergewichtigen Körpers hängen wie eine Last an ihr und verhindern ein Abheben vom Boden.

Die graziös intendierten Bewegungen des Fliegens und Tanzens, werden unkontrollierbar durch eine plumpe Motorik ausgeführt.

²⁴⁸ Siehe S. 54, Kapur Geeta, „A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

²⁴⁹ Vgl. S. 26, Fitz, Angelika/Gerald, Matt/Michael, Wörgötter, *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

²⁵⁰ Siehe S. 214, Enwezor, Okwui, „The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

Weder den eigenen Zustand in eine andere Position zu bringen, noch die Leistungsfähigkeit zu steigern scheint möglich – eine eindeutige Kritik an das Unvermögen der Frau, die von der Gesellschaft auferlegten Regeln zu durchbrechen.

Der britische Kunstkritiker Leon Wainwright beschreibt diese spezifische gesellschaftliche Repräsentationskritik in Sonia Khuranas Videoarbeit, in der die Weiblichkeit als Last angesehen wird, folgendermaßen:

„Leaving her clothes behind, Sonia is conspicuously female. Presenting her gendered body, rolling and bending under the rhythm of movement, reminds us that the body is always also sexually specific. Extending our attention to sexual specificity is one way for the artist to link her concerns with body to those of the politics of its representation.“²⁵¹

Sonia Khurana's allumfassende Intention besteht also darin, mit besonderem Bezug auf die Stereotypisierung der Weiblichkeit, auf die Gefahren der Konventionen einer männerdominierten Sozialstruktur aufmerksam zu machen.

Mit der offenherzigen Präsentation ihrer Geschlechtsteile und dem selbstverständlichen Umgang ihres Körpers, überdenkt sie einen Raum des Politischen durch einen Zustand der inneren Erfahrung, der Entfremdung. Indem sie uns provokative Bilder ihres Körpers vor Augen führt, konfrontiert sie die konstituierte Rolle des Körpers mit den verschiedenen Wahrnehmungsebenen des Kollektiv, des Anderen und des Selbst und stellt diese eingebrannte Semiotik in Frage.

Dazu bedarf es keine sprachlichen Mittel oder eine herausragende Gestik, allein der spielerische Umgang mit Performance nimmt Bezug auf eine vielschichtige Thematik, deren Auseinandersetzung normalerweise auf wissenschaftlicher Ebene geschieht.

Was aus dem Aktionsraum entsteht ist ein Versuchsort, in dem die Grenzen des Selbst herausfordert werden und unter dem Zusammenfluss von Bewegung, Inhalt, Intention und Emotion ein unvertrautes, tragisch-komisches Gefühl geschaffen wird, das es zu hinterfragen gilt.²⁵²

²⁵¹ Siehe, S. 10, Wainwright, Leon, "Sonia Khurana: Lone Women Don't Lie", Neu Delhi: Gallery, Queen's 2000.

²⁵² Vgl. S. 196, Guardiola, Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

Sonia Khurana geht es damit um die Konstruktion von Wahrheiten, die Dekonstruktion von Selbstverständlichkeiten:

„While the more intimate aspect of my work gestures at the poetics of inner experience, I attempt to draw critical references to the social domain – to geo-political locale and to cultural and gendered identity.“

Das offensichtliche Erstreben der maximalen Leistungsfähigkeit des Körpers, tritt mit der Erkenntnis über die Intention der Künstlerin, nämlich den Körper als Medium für innere und äußere Realitäten zu nutzen, in den Hintergrund.

Die Provokation des Publikums steht weniger im Vordergrund als die Störung vertrauter visueller Konditionierungen, die wiederum auf die ungleiche Machtverteilung und Bürden der Frau in einer von Klischeevorstellungen und Vorurteilen behafteten Gesellschaft aufmerksam machen sollen. Denn durch den spielerischen, unkontrollierten Zugang, den sie in „Bird“ auf die Spitze treibt, schafft es Khurana den weiblichen Körper, der in Indien fast automatisch eine sexuelle Attribution erhält, zu entfetischen. Sie überwindet also die repräsentativen Eigenschaften des Körperlichen durch starke Abstraktion bzw. Hervorhebung dessen.²⁵³

In der Betrachtung des Individuum, das wie der Vogel an seine Mechanismen des Fliegens, an seine Konventionen gebunden ist, stellt sich allerdings die zentrale Frage, ob in der Intention und Methodik Khurana's ein Funken Utopie steckt? Reicht es an der Passivität des unterdrückten Geschlechts zu rütteln, um die Bedürfnisse des unterdrückten Geschlechts zur Sprache zu bringen? Sonia Khurana jedenfalls, sieht in der narzisstischen Selbstdarstellung und Entsagung der Herrschaft über den eigenen Körper ein Mittel der Selbstermächtigung: „I believe that the act of divesting oneself of power is ultimately empowering.“²⁵⁴

Damit greift sie das Prinzip der sogenannten „Satyagraha“ auf, was im übertragenen Sinne „die Kraft der Wahrheit“ bedeutet. Mahatma Gandhi bezeichnete damit die politische Praxis der bewussten Übertretung ungerechter Gesetze und wollte die Vernunft und das Gewissen des Gegners mit gewaltfreien Aktionen ansprechen. Die Erlangung tatsächlicher Macht sei nach ihm also nur möglich, indem der völlige Verzicht jeglicher Macht angestrebt wird.²⁵⁵

²⁵³ Vgl. S. 93, Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: MIT Press 1981.

²⁵⁴ Vgl. S. 314, Adajania, Nancy, „Self as Situational Experiment: An Ongoing conversation between Sonia Khurana and Nancy Adajania“, In: *India Moderna*, Valencia: IVAM 2008.

²⁵⁵ Vgl. Ebd.

Auch Geeta Kapur begreift den Einsatz des Körpers als Ebene der Visualisierung einer übergreifenden gesellschaftlichen Repräsentationskritik:

„The Body provides immanent ground for desire, the body in extremis reveals the anatomy of pain. And our concerns become as much those of politics as of poetics: the pleasure in beholding repossessed bodies, in decoding allegories that spell morality, in translating fragments into signs that can be ingested, disgorged, relayed - in mapping metronomies that retrieve desire.“²⁵⁶

Sie sieht in „Bird“ eine eigenständige Mündigkeit und Autonomie, die das Scheitern des Flugversuchs, als Befreiung von auferlegten Lasten visualisiert. Damit sei das eigentliche Ziel Sonia Khurana's also erreicht – ein Loslösen von auferlegten Grenzen, indem Grenzen interpretiert und aufgezeigt werden.²⁵⁷

Es ist eben jene spezifische Qualität des bewegten Bildes, die sich Sonia Khurana zu eigen macht – die Fähigkeit zwischen dem privatem und öffentlichen Raum aber auch zwischen der semiotischen Krise und der sozialen Erfahrung zu vermitteln. Sie nimmt stellvertretend für eine breite Bevölkerung ihre eigene gesellschaftliche Verantwortung in Anspruch und nutzt das Medium Video und das Potential seiner Unmittelbarkeit zum Ausdruck ihrer Meinungsfreiheit.

Im selben Atemzug thematisiert Khurana auf unterschwellige Art und Weise, die Inkongruenz von modernsten Technologien der Bildproduktion und den damit realisierten Bildinhalten.

Sie ist sich dessen bewusst, dass „Bird“ in einem bestimmten sozialen Umfeld, ein besonderes Spannungsverhältnis, auf Grund der dargestellten Körperlichkeit und gewählten medialen Repräsentation, evozieren kann:

„(...) Although Bird is primarily about an encounter with failed flight, the unusualness of the manner of such a (naked) encounter could, in out given social scenario, easily lead to a sensationalised reading, and I'm not unaware that the self-appointed keepers of people's morality could potentially have a field day.“²⁵⁸

²⁵⁶ Siehe, S. 185, Husain, M. F/ Nalini Malani/ Sheela Gowda/ Ravi P. Agarwal/ Dayanita Singh/ Ayisha Abraham, *Indian Highway. Serpentine Gallery*, Verlag der Buchhandlung König: London 2008.

²⁵⁷ Vgl. Ebd.

²⁵⁸ Siehe S. 24ff, Pande, Alka, „In conversation with Sonia Khurana“, In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. 5, Ausgabe 4, Neu Delhi 2000, S. 24-28.

Gerade diese Überwindung der psychologischen Grenze zwischen Zuschauer und Subjekt, Öffentlichkeit und Individuum, ist es was Sonia Khurana's Arbeit, trotz ihrer einfachen Gestaltung ausmacht. In ihrer Subjektivität behandelt sie nicht nur die Eigenwahrnehmung, sondern impliziert diese stets als Folge von Fremdwahrnehmungen.

Die Kunst besteht also darin, das (politische) Unbewusstsein auf sich zu nehmen oder wie in „Bird“ die Gender-generierte Subjektivität darzustellen, und dadurch nicht nur die Position des benachteiligten Subjekts sichtbar zu machen, sondern einen kritische Ansatzpunkt zu transformieren und zu übermitteln. Dieses Privileg steht allein dem Künstler zu, der als Vermittler-Instanz agiert und ohne den dieser gegenseitige intellektuellen Austausch nicht stattfinden könnte.

„It necessitated the relatively privileged interlocutor – the artist – to assume the position of a conspicuously underprivileged subject of an unequal social order; and this led to reasonably located (in regional, national and third world terms) interventions in and through art.“²⁵⁹

Wie sich gezeigt hat, schafft es Sonia Khurana durch indirekte körperliche Kontaktaufnahme, den Zuschauer in die Videoperformance zu integrieren und eine experimentelle Situation entstehen zu lassen. Die körperliche Konfrontation fordert den Zuschauer auf, die eigene Handlungsfähigkeit und die seines soziales Umfeld zu reflektieren und löst damit eine Verschiebung der Zuschauerhaltung vom passiven zum aktiven Betrachter aus.²⁶⁰

Kurzum geht es um eine neue künstlerische Situation, die den Blick einer neuen Zuschauerschaft stimuliert und ein bestimmtes Gefühl der Ästhetik vermittelt, das gleichzeitig die Konstruktion eines Frauenbildes in der indischen Gesellschaft und die daraus entstandenen Konsequenzen für die eigene Identität artikuliert.

²⁵⁹ Siehe, Kapur, Geeta, Vivan Sundaram, „Another Life: The Digitised Personal Archive of Geeta Kapur and Vivan Sundaram“, *Asia Art Archive*, <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/2799>, 2003, 30.01.2013.

²⁶⁰ Vgl. S.57, Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

8. Fazit

„Art is intended to stimulate the mind and to encourage the observer to examine new viewpoints and ideas. Art has always been a seismograph registering social change. Indeed, throughout history, artists have depicted processes of change and their consequences for humankind.“²⁶¹

Jegliche Form des künstlerischen Ausdrucks ist Teil eines gesamtheitlichen Mechanismus unserer Zeit, der den Sinn und die Ziele der Gegenwart ausdrückt. Die Kunst kann Vorschläge für eine mögliche Zukunft ausdrücken, durch spekulatives Denken die Gegenwart abbilden, oder die Vergangenheit neu verhandeln. Stets befindet sie sich dabei in einem Prozess, der sich mit der eigenen Identität auseinandersetzt und ihre Hybridität in Umgang und Inhalt ermöglicht, eine gewisse Sensibilität für die Gegenwart und Zeit zu entwickeln.

In Bezug auf die Ausübung von Kunst in einem Land, das vielfältiger nicht sein könnte, ist es umso wichtiger seinen eigenen Status der Selbsterkenntnis anzuwenden, sich aber auch für die zeitkritischen Gegebenheiten der indischen Nation zu sensibilisieren.

„The language of the arts draws equally from a socialized as form and (existentially) estranged subjectivity, it refracts and defers and conceals meaning to mark its radical variance from instrumental reasons as operative in the political domain.“²⁶²

Die VideokünstlerInnen mussten dahingegen grosse Bemühungen unternehmen, um die Wahrnehmungsmuster der Gesellschaft in eine neue Richtung zu lenken, die dem Ziel folgt, sich von einer vorgeschriebenen Logik gesellschaftlicher Laster und auferlegter globaler Paradigmen zu lösen, als auch eine neue Bildsprache, Ästhetik und thematische Verhandlung zu etablieren. Allerdings sind es Komponenten, wie: die tendenzielle Orientierung an internationalen Standards, die weitläufige Unvertrautheit mit der Praxis neuer Medien, aber die auch teils eingeschränkte Sprachmündigkeit, auf Grund des komplexen, heterogenen Sozialsystem Indiens,

²⁶¹ Siehe, Klotz Heinrich/Oliver Seifert/Frohne Ursula, *Media Scape*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum Publications and ZKM/Center for Art and Media 1996.

²⁶² Siehe, S. 31, Kapur Geeta, "A Cultural Conjunction in India: Art into Documentary", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008., S. 30-60.

das auch heute noch patriarchische Strukturen mit sich zieht, die Experimente und Kritiken, wie sie die Videokunst anwendet, noch nicht vollständig autorisieren.

Gründe für die lang anhaltende relative Ignoranz des Westens gegenüber der indischen Kunstproduktion, sind sowohl in Indien selbst wie auch im westlichen Ausland zu orten.

Geeta Kapur und Girish Shahane sprechen jeweils unterschiedliche Punkte in Bezug auf den derzeitigen Zustand der Videokunst an, der wiederum die zwiegespaltene Haltung in Zusammenhang zu seinen globalen und nationalen Einflüssen verdeutlicht:

„On a broad plane, Indian artists, in terms of their aesthetic, have tended to function much like the “universal“ moderns, with the liberty of projected identification of the “other“, with a language sensitive to the ethics of such embodiment, and with strategies for displacement, subversion, and gender transgression.“²⁶³

„(...)You have a kind of paradox where a lot of installation art is the most politically committed art that is happening in India and yet it comes in, no doubt, with the face of liberalisation in the nineties. So it's on the one hand, hand in hand with globalisation and neo-liberal economics, but of course in it's practical politics most of these artists are also fighting that.“²⁶⁴

Weitere Faktoren, die Indiens Kunstbranche von der Achse Paris-London-New York vorwiegend ausschloss, ist die bereits erwähnte, schwach ausgebildete und institutionelle Kunstlandschaft, die abgesehen von den bereits spezialisierten Galerien, auch heute noch größtenteils selbstbezogen agiert und das noch zu etablierende Berufsfeld des Kurators. Das westliche Beharren auf dem ewigen Mythos des exotischen Indien und seiner Modernismus- Ideologie, trug nachhaltig dazu bei, dass Kunstwerke entweder in Überblicksausstellungen oder als Zeitzeugen für ein Indien im Umbruch herangezogen wurden.

Erst seit kurzem rücken vermehrt ästhetische Fragestellungen, auch in Bezug auf die Vielfalt der semiotischen und visuellen Ausdrucksweisen, in den Vordergrund, ohne das Gewicht auf eine bestimmte Nation zu legen. Der spezielle Fokus auf die Videokunst bleibt dabei jedoch rar.

²⁶³ Siehe S. 40, Kapur Geeta, „A Cultural Conjuncture in India: Art into Documentary.“, In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

²⁶⁴ Siehe, S.22, Fitz, Angelika/Gerald, Matt/Michael Wörgötter, *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

Die daran anknüpfende Antwort auf die Frage, ob die provokanten Werke der jungen Künstlergeneration bei der indischen Bevölkerung, außerhalb des etablierten Kunstkreises, anklingen? Und, in welchem Ausmaß eine Veränderung sozialer Konstrukte in Indien stattfinden kann, wenn sich die Repräsentation von Kunst hauptsächlich auf die Räumlichkeiten der internationalen Kunstinstitutionen beschränkt, bleibt im Rahmen dieser Arbeit ungeklärt. Diese Lücken in der indischen Kunstlandschaft zu schliessen, ist jedoch eine notwendige Bedingung, um eine grössere Visibilität und Adressierung einzuholen.

Was die Untersuchung verschiedener Positionen allerdings aufzeigen konnte ist, dass Modernität, kein Erzeugnis ist, das dem Westen vorbehalten ist, sondern eine Komposition aus vielfältigen, doch ebenbürtigen kulturellen und künstlerischen Einflüsse darstellt, die sie zu einer globalen Modernität macht.

Die Videokunst, als Produkt dessen, darf somit nicht an einem Maßstab der westlichen Vorstellungen von künstlerischer Ästhetik gemessen werden, sondern muss im Rahmen seiner eigenen kulturellen Verweise betrachtet und auf den globalen Zustand angewendet werden.

Peter Nagy bringt die Kriterien dieser künstlerischen Vielfalt nochmals auf den Punkt:

Einflussfaktoren im Zusammenhang, ob sich die Einstellung der Gegenwartskunst verändert oder nicht, sind die Praktiken der Künstler selbst, die Unwägbarkeit des Kunstmarkts, die Bildung von Institutionen und eine introspektive Bewertung (oder deren Fehlen) zeitgenössischer Kunst aus Indien und ihres Platzes in der Welt.²⁶⁵

Was die Videokunst, abgesehen davon, die künstlerischen Ambitionen, visuelle Codes und kulturellen Konditionierungen zu dekonstruieren, vor allem benötigt ist ein globales Bewusstsein. Die Fragestellung sollte sich nicht mehr nach einer spezifischen kulturellen Historie oder Herkunft eines Kunstwerks richten, sondern nach seiner künstlerischen Errungenschaft in globaler Hinsicht. Sonia Khurana ist nur eine in Indien praktizierende Künstlerin, die Zeugnis dieses künstlerischen Ehrgeizes ablegt.

Sie schafft es in ihren Arbeiten, und besonders in dem analysierten Video „Bird“ eine wichtige phänomenologische und psychologische Ebene der Videokunst anzusprechen, aber auch eine Brücke zu schlagen, zwischen der nationalen und internationalen Öffentlichkeit. Die Wahl des Mediums, trägt das seinige dazu bei.

²⁶⁵ Siehe S. 37, Nagy, Peter, „Die Ballade vom kulturellen Relativismus (oder wie ich aufhörte, mir Sorgen zu machen und lernte, die Launen der indischen Kunstszene zu lieben)“, In: *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009, S. 34-40.

Ihre performative Videoarbeit ist weitaus vielschichtiger als der spielerische Charakter des ersten Eindrucks verlauten mag. Erst nach tiefgründiger Auseinandersetzung mit der Darstellungsweise und Methodik Khuranas wurde evident, dass die paradoxe Absicht, den eigenen Körper von seiner Schwerkraft zu lösen bzw. zu fliegen einen höheren Zusammenhang ansprechen möchte. Dieser ist in keiner deutlich gekennzeichneten, ethnographischen Umgebung verwurzelt und lässt doch Interpretationen und Verweise auf die kulturelle Identität Khuranas zu.

Der Ausdruck des Scheitern an Konventionen, die den nackten Körper, durch dessen Wahrnehmung als Sexualobjekt oder unmündiges Geschöpf, hilflos machen, stellt für Sonia Khurana eine Strategie des Erlangung von Souveränität dar. Gleichzeitig ist es ein Durchbrechen visueller Konditionierungen durch das Medium und eine Zurückeroberung einer innerlichen Einheit, als auch einer Einheit mit der Welt.

Die normative Repräsentation des Körpers wird durchbrochen und eine neue Ästhetik der Bildsprache geschaffen. Er klagt an, scheitert, sucht nach der eigenen Identität und steht im Konflikt mit sich selbst. Der eigene Körper als auch das bewegte Bild sind Sprachrohr einer Neuverhandlung von konstruierten, dominierenden Wahrheiten.

Der Flugversuch war somit erfolgreich.

Auch Geeta Kapur sieht in Khurana's „Bird“ das Ziel der Befreiung erreicht: „The brief black-and-white video provides a kind of autobiographical trace of self-propelled liberation, but through a teasing travesty of formulaic autonomy.“²⁶⁶

Diese inhärente Subjektivität ist eine Qualität der Videokunst, die auch im indischen experimentellen Film zu finden ist und daher nicht ohne Referenz zueinander betrachtet werden kann.

Denn die historischen und gesellschaftlichen Konstellationen, sind auf der stetigen Suche nach Neuverhandlung und Re-interpretation durch jegliche Idiome ihrer Zeit.

Die Kunst ist in Hinblick dessen eines der wichtigsten Modi, um jenseits der ethnographischen und ideologischen Grenzen, Konzepte und Meinungen zu materialisieren. Sie ist außerdem in der Lage, nicht nur über Grenzen zwischen Realität und der Imagination hinwegzusehen, sondern Menschen und Orte zu vereinen.

²⁶⁶ Siehe, S. 83, Kapur, Geeta, „Gender Mobility. Through the Lens of Five Women Artists in India“, In: *Global Feminism*, New York: Brooklyn Museum 2007.

„Understanding ourselves as wholly embedded within the world, we can imagine people and things beyond our immediate experience and develop our ability to respond to very different spaces, meanings and others.“²⁶⁷

Vielleicht wird in den kommenden Jahren die Frage nach der kulturellen Zugehörigkeit vollkommen redundant und sich der globalen Blick, für die Verarbeitung transkultureller Aspekte öffnen. Zuweilen jedoch steht die Videokunst in Indien, als Index für einen Prozess der Annäherung, als Symbol für bestimmte Entwicklungen und Voraussetzungen einer Kultur und als Verzeichnis einer globalen Lesbarkeit.²⁶⁸

²⁶⁷ Siehe S. 8, Meskimmon, Marsha, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, London & New York: Routledge, 2011.

²⁶⁸ Vgl. S.32, Kapur Geeta, "A Cultural Conjuncture in India: Art into Documentary", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

9. Bibliographie

Adajania, Nancy, "Rival Aesthetics of Solidarity. Indian Artists and their Public Sphere", In: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Ausgabe 4/02, Wien 2002.

Adajania, Nancy, "Self as Situational Experiment: An Ongoing conversation between Sonia Khurana and Nancy Adajania, In: *India Moderna*, Valencia: IVAM 2008.

Adajania, Nancy, "Shifting Routes, Floating Continents", In: *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, [http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader\\$67#adajania](http://hosting.zkm.de/thermoclines/stories/storyReader$67#adajania), 28.01.2013.

Ahmad, Aijaz, *In Theory: Classes, Nations, Literatures. Cultural Studies*, London u.a: Verso 1994.

Akiko Miki, Karlheinz Essl, Museum Essl, *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009.

Asholt, Wolfgang, and Walter Fähnders, *Der Blick Vom Wolkenkratzer: Avantgarde-Avantgardekritik-Avantgardeforschung*. Vol. 14: Rodopi 2000.

Butler, Brad, Karen Mirza, *Cinema of Prayoga. Indian Experimental Film & Video 1913-2006*, London: no.w.here 2006.

Chakravarty, Sumita S., *National Identity in Indian popular cinema. 1947-1987*, University of Texas Press 1993.

Chiu, Melissa/Benjamin Genocchio, *Contemporary art in asia. A critical reader*, Cambridge: MIT Press 1991

Condee, Nancy/ Enwezor, Okui/ Smith, Terry, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008.

Dalmia, Yashodhara, *Contemporary Indian Art: Other Realities*, Vol. 53, India: Marg Publications 2002.

Dulac, Germaine, "The Avant-Garde Cinema", In: *The Avantgarde-Film: A Reader of Theory and Criticism*, P. Adam Sittney, New York: New York University Press 1978, S. 43-49.

Enwezor, Okwui, "The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition", In: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* 2008, S. 207-235.

Fitz, Angelika/Gerald, Matt/Michael, Wörgötter, *Kapital & Karma: Aktuelle Positionen Indischer Kunst*, Wien: Hatje Cantz 2002.

Friedberg, Anne, "The End of Modernity. Where is your Rupture", In: *Window Shopping: Cinema & the Postmodern*, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1994, S. 157-179.

Fundació, Joan Miró, *Moving Image: electronic art*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, Barcelona: Oktagon Verlag 1992.

Goswami, Namita, "Culture & Society, Autophagia and Queer Transnationality: Compulsory Heteroimperial, Masculinity in Deepa Mehta's Fire", In: *Signs: Journal of Women*, January 1, Vol. 33, No. 2, University of Chicago 2008.

Gruber Bettina/Maria Vedder, *Kunst und Video. Internationale Entwicklung und Künstler*, Köln: Dumont 1983.

Guardiola, Juan, *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1899-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2009.

Guardiola, Juan, Institut Valencià d'Art Modern, *India Moderna: Iva, Institut Valencià D'art Modern, 11 Diciembre 2008-15 Febrero 2009*, IVAM 2008.

Gupta, Subodh, *Grey Zones*, Mumbai: Jehangir Art Gallery 1996.

Harris, Jonathan, *Globalization and contemporary art*, Oxford: Wiley-Blackwell 2011.

Haustein, Lydia, *Videokunst*, München: CH Beck 2003.

Heung, Marina, "Representing Ourselves: Films and Videos by Asian American/Canadian Women", In: *Feminism, multiculturalism, and the media: Global diversities*, Angharad N. Valdivia (Hg.), Thousand Oaks, California: Sage Publications 1995.

Husain, M. F/ Nalini Malani/ Sheela Gowda/ Ravi P. Agarwal/ Dayanita Singh/ Ayisha Abraham, *Indian Highway. Serpentine Gallery*, Verlag der Buchhandlung König: London 2008.

Imhoff, Aliocha/ Quirós, Kanututa, "Cinemas Contemporaires. New Visual Geographies", In: *Art Press 2*, Ausgabe 21, Mai Juin Juillet, Paris 2011.

Jani, Pranav: *Karl Marx, Eurocentrism, and the 1857 Revolt in British India*, In: Bartolovich, Crystal; Lazarus, Neil (Hrsg.): *Marxism, Modernity and Postcolonial Studies*, Cambridge 2002

Kapur Geeta, "A Cultural Conjuncture in India: Art into Documentary", In: Condee, Nancy/ Enwezor, Okwui/ Smith, Terry, *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 30-60.

Kapur, Geeta, "Contemporary Cultural Practice: Some Polemical Categories," In: *The Third Text Reader on Art, Culture and Society*, Rasheed Araeen, Sean Cubitt, & Ziauddin Sardar (Hg.), London & New York: Continuum 2002.

Kapur, Geeta, "Gender Mobility. Through the Lens of Five Women Artists in India", In: *Global Feminism*, New York: Brooklyn Museum 2007.

Kapur, Geeta, *When Was Modernism: Essays on Contemporary Cultural Practice in India*, Neu Delhi: Tulika Books 2000.

Klotz Heinrich/Oliver Seifert/Frohne Ursula, *Media Scape*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum Publications and ZKM/Center for Art and Media 1996.

Korschil, Thomas, "Negative Ästhetik und experimenteller Film. Kritische Betrachtungen zu einigen Theorie-Praxis-Formationen". Dipl. Universität Wien, Human- und Sozialwissenschaftliche Fakultät 2001.

Krauss, Rosalind E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: MIT Press 1981.

Lacan, Jacques, "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint", In: *Schriften I.*, Weimar/Berlin: Quadriga 1986.

Le Grice, Malcolm, *Experimental Cinema in the digital age*, London: British Film Institute 2001.

Lokhandwala, Arshiya Mansoor, "Re-Claiming the Body", In: *ART India. The Art News Magazine*, Vol. x/i, S.42-48, Neu Delhi 2005.

MacDonald, Scott, *Art in Cinema: Documents toward a History of the Film Society*, New York: Temple University Press 2006.

Marsha, Meskimmon, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, London & New York: Routledge 2011.

Menezes, Meera, "Multiple Exposures", In: *ART India. The Art News Magazine*, Vol. x/i, S.78-82, Neu Delhi 2005.

Moore, Barry Walter, "Aesthetic Aspects of Recent Experimental Film", New York: Arno Press 1980.

Nagy, Peter, "Die Ballade vom kulturellen Relativismus (oder wie ich aufhörte, mir Sorgen zu machen und lernte, die Launen der indischen Kunstszene zu lieben)", In: *Chalo! India: Eine Neue Ära Indischer Kunst*, Günther Oberhollenzer (Hg.), Wien: Prestel 2009, S. 34-40.

Negri, Antonio, "Contemporaneity between modernity and postmodernity", In: *Condee, Nancy/ Enwezor, Okui/ Smith, Terry, Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, USA: Duke Univ. Press 2008, S. 23-30.

Nichols, Bill, *Movies and Methods*. Volume II. An Anthology, Berkley, Los Angeles: University of California Press 1985.

Ohlig, Rudolf, *Meyers grosses Taschenlexikon: in 24 Bänden*, Bd. 23, Mannheim, Wien: Bi-Taschenbuchverlag 1995.

Pande, Alka, "In conversation with Sonia Khurana", In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. 5, Ausgabe 4, Neu Delhi 2000, S. 24-28.

Pijnappel, Johan, "Art in Exile?", In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S. 32-38, Neu Delhi 2005.

Pijnappel, Johan, "Indian Video Art. Imaging Truth and Desire", In: *India: Auteur Films, Independent Documentaries and Video Art (1890-2008)*, Madrid: La Casa Encendida 2008, S. 88-110.

Prasad, Gupteshwar. *IA Richards & Indian Theory of Rasa*, New Delhi: Sarup & Sons 1994.

Rotter, Alexandra. "Das Langzeitprojekt Film Ist. Von Gustav Deutsch.", Dipl. Uni Wien, Historisch- Kulturwissenschaftliche Fakultät 2008.

Ruhrberg, Karl, Ingo F., Walther, *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: Taschen 2000.

Ruhrberg, Karl/ Klaus Honnef/ Manfred Schneckburger/ Christiane Fricke, *Art of the 20th Century*. Teil 1, Ingo F. Walther (HG.), London: Taschen 2000.

Said, Edward W., "Orientalism. Western Conceptions of the Orient 1978", *Harmondsworth, Eng.: Penguin* 1995.

Sambrani, Chaitanya, *Edge of Desire: recent art in India*, London: Philip Wilson Pub Ltd, 2005.

Shaw, Jeffrey/ Peter, Weibel/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, Cambridge: MIT Press 2003.

Sivanesan, Haema, "At The Crossroads", In: *ART India. The Art News Magazine*, Bd. x, Ausgabe i, S.26-27, Neu Delhi 2005.

Sitney, P. Adams, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York University Press 1978.

Spielmann, Yvonne, *Eine Pfütze in bezug aufs Mehr. Avantgarde*, Bd.12, Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

Stölting, Erhard, "Humanismus und Eurozentrismus", In: *Streit um den Humanismus*, Richard Farber (Hg.), Königshausen & Neumann 2003.

Tamhane, Swapnaa, "The performative space: tracing the roots of performance-based work in India, In: *C Magazine. International Contemporary Art*, Vol. 10, Toronto: 2011.

Torcelli, Nicoletta, *Video Kunst Zeit. Von Acconi bis Viola*, Freiburg: VDG-Verlag 1996.

Valdivia, Angharad N., "Feminist Media Studies in a Global Setting: Beyond Binary Contradiction and Into Multicultural Spectrums", In: *Feminism, Multiculturalism and the media. Global Diversities*, Angharad N. Valdivia (Hg.), Thousand Oaks, CA: Sage 2005, S. 7-29.

Von Hantelmann, Dorothea, *How to Do Things with Art: The Meaning of Art's Performativity*, Zürich: JRP/Kunstverlag 2010.

Wainwright, Leon, "Sonia Khurana: Lone Women Don't Lie", Neu Delhi: Gallery, Queen's 2000.

Wallis, Brian, *Art after Modernism. Rethinking Representation. Documentary sources in contemporary art*, New York: Museum of Contemporary Art 1984.

Wolfgang Asholt, Walter Fähnders, *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*, Amsterdam: Rodopi 2000.

Wollen, Peter, “The Two Avant-Gardes“, *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategie*, In: Ders., London: Verso 1982, S. 92-104.

Young, Paul, Paul Duncan, *Art Cinema*, Köln: Taschen 2009.

Internetquellen:

Abidi, Bani, “Bani Abidi on Indian Video Art, a medium on the rise – interview Tehelka Magazine“, *Art Radar Asia*, <http://artradarjournal.com/2009/08/18/bani-abidi-on-indian-video-art-a-medium-on-the-rise-interview-tehelka-magazine/>, August 2009, 31.01.2013.

Abidi, Bani, “Everything You Ever Wanted To Know About Video Art But Were Afraid To Ask“, *Thelka Magazine*, Vol 6, Issue 32, http://www.tehelka.com/story_main42.asp?filename=hub150809everything_you.asp, August 2009, 31.01.2013.

“About Us“, *Apeejay Media Gallery. India’s premier gallery for new media art*, http://www.apeejaymediagallery.com/about_us_new.html, 28.01.2013.

Adajania, Nancy, “Global Art: Institutional Anxiety and Politics of Naming“, *Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg*, <http://www.summeracademy.at/media/pdf/pdf815.pdf>, 2011, 02.02.2013.

“Blending photography techniques, painterly vision and realism“, *The Arts Trust*, http://www.theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=367, 2011, 30.01.2013.

Butler Judith/Gayatri Chakravorty Spivak, "What is Critique?", *Frankfurth Research Centre For Postcolonial Studies*, http://www.frcps.uni-frankfurt.de/?page_id=2076, 2011, 31.01.2013.

"Cinema of Prayoga launch. Indian experimental film and video, 1913-2006", *no.w.here*, <http://www.no-w-here.org.uk/index.php?cat=1&subCat=docdetail&id=107>, 2006, 10.02.2013.

Clark, John, "Asian Modernisms", *ANU E Press*, http://epress.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/02/5_clark_hr2_1999.pdf, 1999, 31.01.2013.

Deutsche Guggenheim, "Being Singular Plural.Moving Images From India", *Deutsche Guggenheim*, http://www.deutsche-guggenheim.de/assets/pdf/BSP%20press%20release_d.pdf, 2010, 31.01.2013.

Drichel, Simone, "Of Political Bottom Lines and Last Ethical Frontiers: The Politics and Ethics of "the Other", *Borderlands e-journal*, Vol. 6, Number 2, University of Otago, http://www.borderlands.net.au/vol6no2_2007/drichel_other.htm, 2007, 28.01.2013.

Evely, Christine, "Experimente Utopia Now. International Biennial of Media Art. A study Guide by Christine Evely with contrributions by Clare Needham, *Experimenta*, <http://www.experimenta.org/uploads/download/SG-Experimenta%20.pdf>, 2011, 31.1.2013.

Fähnders, "Einleitung–Moderne und Avantgarde: Begriffsbestimmung und Definitionsproblematik", *Metzler Verlag*, <https://www.metzlerverlag.de/buecher/leseproben/978-3-476-02312-4.pdf>, 2010, 31.01.2013.

Fitz, Angelika, "Identitäten am Markt. Zur Situation indischer Gegenwartskunst", *Springerin*, http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=70&lang=de, 2001, 28.01.2013.

Frieling, Rudolf, "VT ≠ TV – Die Anfänge der Videokunst ", *Medien Kunst Netz*, <http://www.medienkunstnetz.de/quellentext/63/>, 31.01.2013.

Gangar, Amrit, "Cinema of Prayoga. Conference at the Visva Bharati University", *Ashish Avikunthak*, <http://www.avikunthak.com/Prayoga%20Website/Home.html>, 2011, 02.02.2013.

Ginwala, Natasha, "Geeta Kapur: On the Curatorial in India", *Afterall*, <http://www.afterall.org/online/geeta-kapur-part1/>, 2011, 02.02.2013.

Girin, Diane-Sophie, "Sonia Khurana", *New Media- Art*, <http://newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=GBR&ID=9000000000085780&na=&pna=&DOC=bio>, 2009, 30.01.2013.

Hoskote Ranjit/Nancy Adajania, "NJP. Reader Contributions to an Artistic Anthropology", *NJP*, [http://njp.kr/root/html_eng/Journul/pdf/NJP%20Reader1Eng\(web\)_27Jan2010.pdf](http://njp.kr/root/html_eng/Journul/pdf/NJP%20Reader1Eng(web)_27Jan2010.pdf), 2010, 31.01.2013.

Hoskote, Ranjit/Nancy Adajania, "A New Journal for the Arts: Prototype Issue", *Sarai*, <http://www.sarai.net/fellowships/associate/nancy-adajania>, 2007, 31.01.2013.

"How is the road ahead for Indian art market", *The Arts Trust*, http://theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=437, 2011, 23.01.2013.

"Indian Highway VI makes way into the city of Beijing", *The Arts Trust*, http://theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=445, 2011, 02.02.2013.

"Indian art market has immense potential to grow", *The Arts Trust*, http://www.theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=409, 2011, 28.01.2013.

Jain, Madhu, "Sense And Sensuality. When it comes to the erotic, Indian artists aren't fighting shy", *Outlook Magazine*, <http://m.outlookindia.com/story.aspx?sid=4&aid=218677>, Jan. 2003, 31.1.2012.

Kapur, Geeta, Vivan Sundaram, "Another Life: The Digitised Personal Archive of Geeta Kapur and Vivan Sundaram", *Asia Art Archive*, <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/SpecialCollectionItem/2799>, 2003, 30.01.2013.

Kapur, Geeta, "What's New in Indian Art: Canons, Commodification, Artists on the Edge", *res artis, worldwide network of artist residencies*, <http://www.ressupport.org/index.php?id=75>, 1998, 31.01.2013.

Laali, "Cinema Prayoga: Indian Avant-Garde Cinema, *Mubi Europe*, <http://mubi.com/lists/15804>, 2011, 31.01.2013.

"Lexikon der Filmbegriffe", <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7969>, 28.02.2013

Modi, Renu, "Video Wednesdays @ Gallery Espace", *Gallery Espace*, http://galleryespace.com/newsite/common_image/videowednesday/2009/july/vw_final.pdf, 2009, 31.01.2013.

"Overview", *Sarai*, <http://www.sarai.net/about-us/introducing-sarai/overview>, 2007, 31.01.2013.

"[Past/Archive] New Indian Art Film: I Love My Indian by Tejal Shah & Let the Wind Blow", *Other Asias. Transnational Artists collective*, <http://otherasias.webnode.com/products/past-archive-new-indian-art-film-i-love-my-india-by-tejal-shah-let-the-wind-blow-16th-oct-2009/>, 2009, 31.01.2013.

Pijnappel, Johan, "New Media Art On The Indian Sub-Continent", *Experimenta: Mesh 17. New Media Art in Australia and Asia*, <http://www.experimenta.org/mesh/mesh17/pijnappel.htm>, 2004, 02.02.2013.

Platt, Susan, "Myth, Politics and Gender in Contemporary Art by Women from India", *Art and Politics now*, http://www.artandpoliticsnow.com/site/otherwritings/asianart/myth_politics_gender_in_india.doc, 1998, 31.01.2013.

Raaj, Neelam, "Art for the Youtube age", *The Times of India*, http://articles.timesofindia.indiatimes.com/2009-08-16/special-report/28150162_1_video-art-indian-artists-art-gallery, August 2009, 28.01.2013.

Rhee, Wonil, "Thermocline of Art. New Asian Waves. KURATORISCHES KONZEPT Die kreative Zeit von Thermocline: die Erzeugung von unterschiedlichen Zeiträumen und ihr Konflikt", *Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, [http://hosting.zkm.de/thermocline/stories/storyReader\\$7](http://hosting.zkm.de/thermocline/stories/storyReader$7), 2007, 31.01.2013.

Sengupta, Somini, “How Anupam Poddar’s art obsession became a museum“, *Live Mint & The Wall Street Journal*, <http://www.livemint.com/Consumer/vOiHrIcDKzDwRJ9nXUEBDJ/How-Anupam-Poddar8217s-art-obsession-became-a-museum.html>, August 2008, 22.01.2013.

Sharma, Aparna, “Art for a Modern India, 1947-1980 (review)“, *Project Muse*, <http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v043/43.3.sharma.html>, Juni 2010, 02.02.2013.

Tiwary, Pragya, “Cinema Prayoga-Amrit Gangar“, *Pragya Tiwary*, <http://pragyatiwari.com/independent-alternative-film/cinemaprayoga-amrit-gangar/>, 31.01.2013.

“The art revolution of India, a rising phenomenon“, *The Arts Trust*, http://www.theartstrust.com/Magazine_article.aspx?articleid=346, 2011, 28.01.2013.

“The Lekha and Anupam Poddar collection“, *Devi Art Foundation*, <http://www.deviartfoundation.org/content/lekha-and-anupam-poddar-collection>, 28.01.2013.

“Think: Film–International Experimental Cinema Congress 2012“, *Arsenal. Institut für film und videokunst e.V.*, <http://www.arsenal-berlin.de/transfer/seminare-konferenzen/thinkfilm.html>, 2012, 31.01.2013.

Williams, Monier, *Sanskrit-English Dictionary*, <http://www.sanskrit-lexicon.uni-koeln.de/monier/indexcaller.php>, 31.01.2013.

Zaman, Rana Siddiqui, “Mani Kaul (1944-2011)–A different filmmaker, a different man“, *The Hindu*, <http://www.thehindu.com/news/national/article2201401.ece>, Juli 2011, 31.01.2013.

10. Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Rummana, Hussain, "Is it what you think?", 1998, Performance, Fotografien, schwarz-
weiss, 11 $\frac{3}{4}$ " x 15 $\frac{3}{4}$ ".



Abb. 2: Monali Meher, "Blue Nostalgia", 2004, Video, Still, 8.18. min, color, Ton.

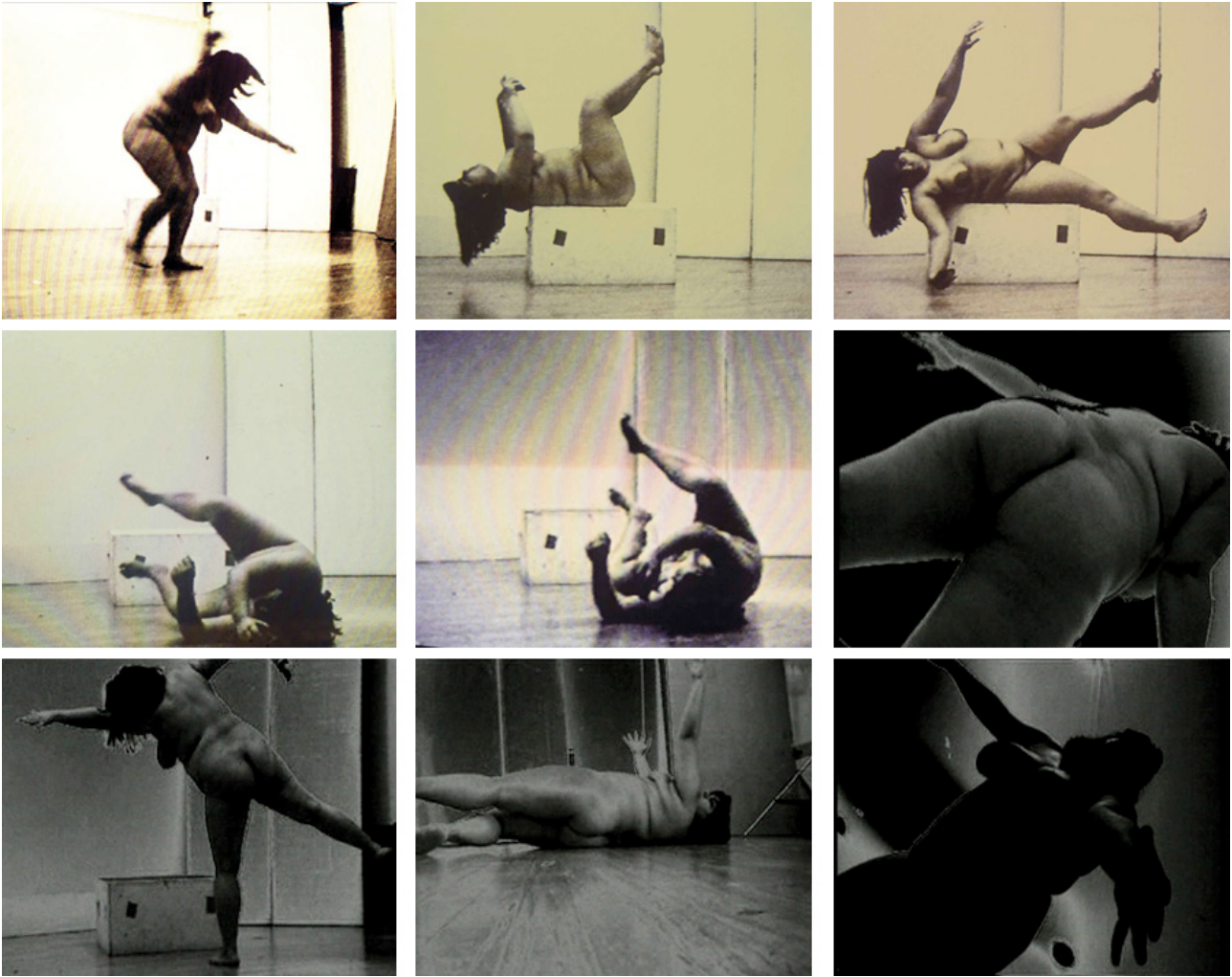


Abb. 3: Sonia Khurana, "Bird", 1999, Single Channel Video, Looped, Still, 2 min, Hi-8 digitalisiert, 4:3, schwarz-weiss, ohne Ton.

11. Abbildungsnachweis

Abb.1: Art Cat, <http://www.artcat.com/exhibits/9167>, 28.01.2013.

Abb. 2: Apt Global, <http://www.aptglobal.org/Artist/Show/6857/8034>, 28.01.2013.

Abb. 3: Volte Gallery, <http://volte.in/sonia-khurana-all-works.php?image=87&designer=5&filter=0>,
28.01.2013

Abstract

In Anlehnung an die experimentellen Methoden des indischen Autoren- und Independent Kinos der 60er und 70er Jahre, thematisiert die folgende Arbeit mit dem Titel "Videokunst in Indien.

Subjektivität in Extremis - Die Kunst der inneren Wirklichkeit", zeitgenössische Praktiken mit dem relativ neuen Medium Video. Ausgehend von einem begrifflichen und inhaltlichen Überblick über die Strömungen des Avantgarde-Film, Experimental-Film und der Videokunst, deren Grenzen teils fließend verlaufen, wird der Gegenstandsbereich Indische Videokunst in sein sozialpolitisches bzw. gesellschaftliches und kulturelles Spannungsfeld eingebettet und seine globale Zugehörigkeit im internationalen Kultur- und Ausstellungszyklus dargestellt.

Seit mehr als zwei Dekaden setzen sich VideokünstlerInnen mit den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums auseinander und versuchen so die nationale und internationale Öffentlichkeit auf bestehende heterogene Strukturen der indischen Identität aufmerksam zu machen. Thematische Schwerpunkte beinhalten ausgeklammerte Tabuisierungen und Dynamiken der indischen Gesellschaft, zwischen Tradition und Moderne, Dekolonialisierung und Liberalisierung, Individualität und Pluralität.

Die Kunst mit dem bewegten Bild ist in diesem Sinne ebenfalls Träger unterschiedlicher Positionen, die Fragen gegenüber dem Bewusstsein von Modernismus und Globalismus aufwerfen. Auch heute noch ist das Verständnis von zeitgenössischer, moderner Kunst größtenteils auf ein Bild beschränkt, das vor allem eine eurozentrische Vormachtstellung impliziert und den Impuls der Modernität in den dezentralen Regionen vernachlässigt. Nationale Paradigmen in der post-modernen Kunst Indiens sind das Resultat dieser schleppenden Transformation der westlichen Maßstäbe, die das globale als global konstituieren.

In Anbetracht des dekonstruktiven Charakters von Video, bildet der künstlerische Umgang mit dem Medium eine Möglichkeit nicht nur neue Berührungspunkte und Beziehungen zwischen dem privaten und öffentlichen Raum herzustellen, sondern auch in formal-ästhetischer, subjektiver Auseinandersetzung, den gewohnten Blick auszuheben, das Selbst neu zu verorten und eine Verhandlung von Kontexten, wie Identität und Sexualität, einzuleiten.

Die Videokünstlerin Sonia Khurana und ihr Kunstwerk "Bird" von 1999, ist nur ein Beispiel einer solchen Auseinandersetzung durch das kritische Potential des Mediums. Die Analyse ihrer performativen Eigeninszenierung über das Video kehrt heraus, inwieweit eine Verhandlung mit der eigenen Identität und dem eigenen Körper öffentlich stattfinden kann und diskutiert bestimmte Bereiche in der Kunst, die in der indischen Gesellschaft zuvor unangetastet blieben.

Lebenslauf

Sylvie Weber

Education

2013	Mag. der Philosophie Theater- Film and Electronic Media / University of Vienna
2010	Audio Visual Production / Symbiosis University Pune, India *Scholarship DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst)
1997 – 2006	High School Karl- Maybach Gymnasium / Friedrichshafen *Native-language additional tuition in Spanish
1996 – 1997	Primary School / Grundschule Langenargen
1993 – 1996	Primary School / Grundschule Munich

Work Experience

2012	Curator, Photogallery ‘Edition Photo‘ Vienna
04/2009	Production Assistant, Short Film ‘Papa‘ by Umut Dag
02/2009	Production Assistant, Music Video ‘Sua Kaan - Radioactive‘ by Umut Dag
06-09/2008	Internship at the Fashion Department, Flair Magazine Austria
2007	Internship / Production Assistant, Nikolaus Geyrhalter Filmproduction GmbH, Documentary ‘Food Design‘
10/2005	Internship / Studio Assistant, ZDF

Projects

2010-Present	Zeitgeist Blog 'Lucaandme' (www.lucaandme.com)
2011	Shortfilm 'Trachoni' (Assistant in Concept / Idea / Light/ Production) * Won best Greek Shortfilm at the Cyprus Filmfestival
01/2010	Documentary Short Film 'Der Schleier der Medien (Concept / Direction / Camera / Cut)
11/2009	Animated Shortfilm 'Fragolas con Crema' for Opera 'Cosi fantutte' by Reto Nickler (Concept / Cut)
06/2009	Documentary about Fashion Department of University of Applied Arts Vienna
11/2008	Stop - Motion Video 'Breakdown' (Concept / Camera/ Cut)
06/2008	Short Film 'Lebenslauf' (Concept / Camera / Cut)

Languages

German - first native language

Spanish - second native language

English - fluent, academic standart

French - good

Latin - certificate awarded after three years