

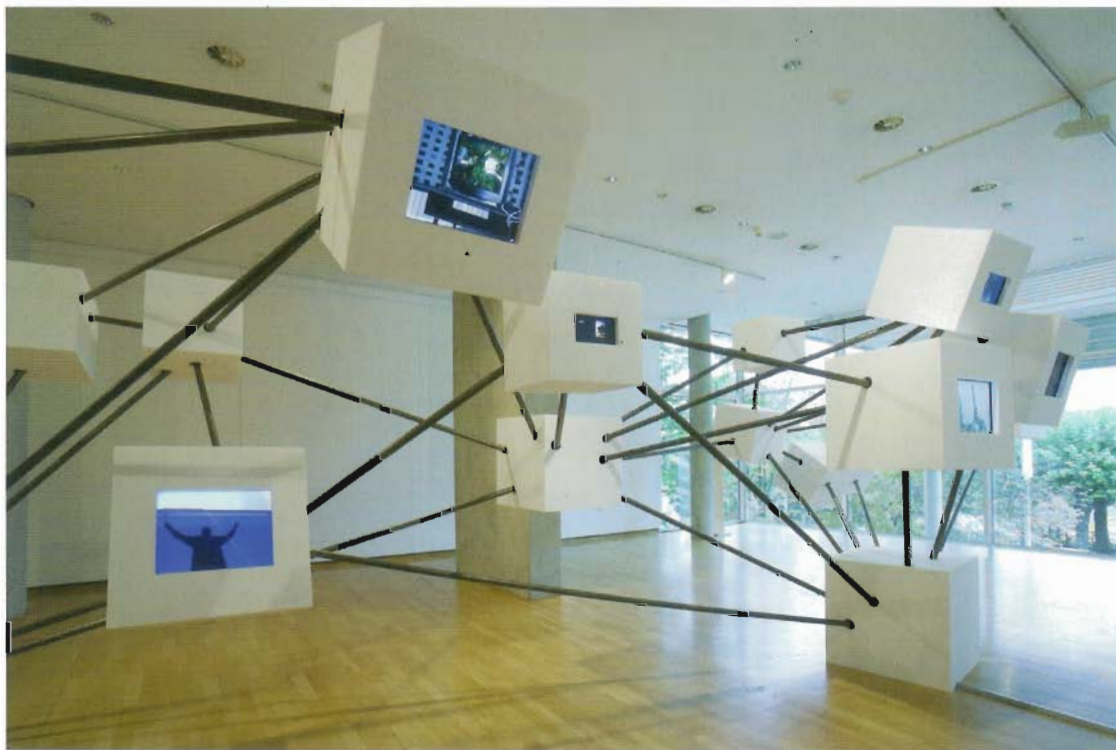
Nieuwe leefwerelden, operationele contexten

Tussen morfing en realisme

Anders dan de bescheiden oudere generaties, eisen veel jonge Indiase kunstenaars hun plek op aan het internationale kunstfront, of het Westen daar nu klaar voor is of niet. Hun kunst is 'transnationaal' en 'multimediaal' en levert een welkome bijdrage aan de vele nieuwe praktijken die wereldwijd ontwikkeld worden tussen de gevestigde culturen en disciplines in.

Door Nancy Adajania

Hedendaagse Indiase kunst wordt vaak nogal clichématig beschreven in de kunstkritiek en daarbij tot onderdeel gemaakt van een retoriek waarin de nationale cultuur, of een beperkend keurslijf als 'identiteit' centraal staat. Ik wil het onderwerp liever op een andere manier benaderen, namelijk via de diverse activiteiten van hedendaagse Indiase kunstenaars en de processen die aan het werk, dat ze vaak onder moeilijke omstandigheden maken, ten grondslag liggen. Veel Indiase kunstenaars laveren met gemak tussen genres, media, publieken en verschillende productieomstandigheden. Denk daarbij aan de grensgebieden tussen fotografie en film, tussen documentaire en fictie en tussen video-opname en performance. Maar hun werk gaat ook over een



Raqs Media Collective, *The KD Vyas Correspondance Vol. 1* (2006), 18 beeldschermen, 9 soundscapes, metalen constructie, installatie in het Museum für Kommunikation, Frankfurt am Main, foto Norbert Thigulety, courtesy Raqs Media Collective



Raqs Media Collective, *The KD Vyas Correspondance Vol. 1* (2006),
verschillende beelden uit het werk

representatie van de werkelijkheid tussen morfing en realisme in, over de wisselwerking tussen een economie van productie en receptie en over de terugkeer van religie of spiritualiteit als een legitiem onderdeel van de hedendaagse identiteit. In het algemeen zou je kunnen stellen dat Indiase kunstenaars bezig zijn met een hernieuwde zoektocht naar autonomie, in een tijd die gekenmerkt wordt door een toegenomen beperking van individuele keuzes door een bekrompen identiteitsbeleid gebaseerd op geloof, etniciteit of regionale herkomst.

Veel kunstenaars proberen hun kunstpraktijk te verweven met alternatieve plekken die niet tot de staat of de markt behoren. Als gevolg hiervan zijn nieuwe samenwerkingsverbanden ontstaan tussen de milieuactivist en de documentaire filmmaker, tussen de fotograaf en de archivaris en tussen de animatiespecialist en de verteller, die met elkaar eenzelfde verlangen naar vrijheid delen. Daarbij staan twee vragen centraal: hoe kan men een politieke overtuiging nastreven die niet wordt gecompromitteerd door de staat, en hoe zorgt men ervoor dat de culturele productie niet wordt geneutraliseerd door de kunstmarkt? De kunstenaars zetten zich in voor het democratiseren van de middelen die ons tijdperk biedt, dezelfde middelen – zoals de beeldvormende media, netwerken en toegangscodes – die machthebbers liever gebruiken voor machtsstrategieën.

Open platform

De grens en het archief zijn belangrijke metaforen voor het Indiase kunstenaarscollectief Raqs Media Collective (Monica Narula, Jeebesh Bagchi en Shudhbrata Sengupta) en voor Shilpa Gupta. Kunstenaars als Anant Joshi en Justin Ponmany maken dankbaar gebruik van mythen, niet alleen als 'fossiele brandstof' voor de verbeelding, maar ook in verhaallijnen met een open einde die de vorm kunnen aannemen van een hedendaags sprookje of stedelijke folklore. Hun kunstprojecten vertalen esthetische productie in een politieke boodschap. Ze leggen de verborgen mechanismen van dwang en manipulatie bloot en daarmee

houden ze de macht op verschillende niveaus de waarheid voor. Kunstenaars als Raqs Media Collective en Shilpa Gupta hebben aan het begrip auteurschap een bredere betekenis gegeven. Ze werken bij hun kunstprojecten vaak samen met technisch specialisten, collega-kunstenaars en mensen uit andere disciplines. Het productieproces is verdeeld over verschillende medewerkers en komt tot stand in wisselwerking met diverse kunstpraktijken. Het is een voorbeeld van de wijze waarop kunstenaars gebieden betreden die ze vroeger misschien niet hadden onderzocht. Kunstenaars gebruiken hypertextachtige verbindingen om de ene omgeving voor de andere te verwisselen, waarbij ze nieuwe leefwerelden en operationele contexten voor zichzelf scheppen. De samenwerkingsverbanden zijn een reflectie van de gemeenschappelijke betrokkenheid bij het streven naar vrijheid en democratie. Bijvoorbeeld de samenwerking van Raqs Media Collective met het Sarai Media Lab met als doel om gratis software te maken, wat in 2002 resulteerde in *OPUS* (Open Platform for Unlimited Signification). De gebruikers van *OPUS* kunnen teksten, beelden, video en geluid ophalen, het materiaal bewerken en weer terugsturen. Dit project is gebaseerd op het principe van kritische uitwisseling van informatie en broncodes zodat er een rijkdom aan benaderingen en versies ontstaat, die geen van allen het laatste woord hebben, maar allemaal op hun eigen manier stimulerend zijn.

Raqs Media Collective intervenueert met haar projecten in zowel het digitale domein als in de competitieve openbare ruimte van de door consumptie beheerste grote steden in India. Aangezien in haar werk het meervoudig auteurschap, het delen van intellectueel eigendom en de verspreiding van meerdere versies van een verhaal centraal staan, is het niet verwonderlijk dat ze de oeroude Indiase verhalen tot onderwerp van een van haar projecten heeft gemaakt. Die verhalen, met name de *Mahabharata*, worden door Raqs Media Collective in het werk *The KD Vyas Correspondance. Vol. 1* (2006) verruimd, door de officiële versies van de hoge, literaire Indiase



Raqs Media Collective, *The KD Vyas Correspondance Vol. 1* (2006),
verschillende beelden uit het werk

cultuur naast talloze regionale en geïmproviseerde versies uit voordrachten en mondeling overgeleverde versies te zetten. Behalve dat het verhaal in een soort hypertextstructuur is gegoten, is het omgezet in briefvorm. Toeschouwers worden geconfronteerd met een ware boomstructuur van geluids- en beeldfragmenten. Afwisselend surreëel en somber, dan weer magisch en messiaans, is dit een van de meest geslaagde werken van Raqs Media Collective.

Het *Cybermohalla* (Cyberbuurt) Project is een interventie in de openbare ruimte, die het midden houdt tussen kunst en activisme. Dit project is geproduceerd en ontwikkeld in medialabs in de arbeiderswijken van Delhi in samenwerking met het nieuwe media-initiatief Sarai en Ankur (Society for Alternatives in Education). Bij het betreden van de multimedia-installatie van het *Cybermohalla Project* krijgt de toeschouwer de vraag voorgelegd waaraan het werk zijn titel ontleent: *Had je ooit aan een plek als deze gedacht, voordat je hier kwam?* (2003). Die 'plek' is een meta-oord, onzichtbaar voor de Indiase kunstwereld en voor de ngo's met hun kant-en-klare oplossingen voor de problemen van de digitale tweedeling. Voor dit project werd een gemeenschap van jongeren met een verschillende maatschappelijke achtergrond en opleiding aan het werk gezet in medialabs in de arbeiderswijken van Delhi. In de computeranimaties, digitale fotografie, geluidsopnamen, online discussiegroepen en teksten die hieruit voortkwamen, wordt bericht over het dagelijks leven in stadswijken. De resultaten hiervan zijn geen neutrale informatie over de Indiase stedelijke werkelijkheid, maar juist literaire en kunstzinnige interpretaties die even inventief als eigenzinnig zijn.

Schaduwspel

Rampspoed is een terugkerend thema bij een aantal Indiase kunstenaars. Misschien ligt hieraan een gesublimeerde behoefte ten grondslag om omstreden plekken 'te heiligen', om zo de krachten van conflict en chaos af te weren. Shilpa Gupta beweegt zich bijvoorbeeld tussen de uitersten van

gepolitiseerde religiositeit en agressieve secularisatie. Daarmee geeft ze aan dat ze bereid is zichzelf te betrekken bij het onderzoek van 'het religieuze' in een hedendaagse context. In haar recente interactieve installaties toont Gupta een spookachtig spel van schaduwen. In dit schimmenspel wordt de toeschouwer zelf deelnemer wanneer zijn schaduw via een camera de interactie aangaat met de schaduwfiguren die door een videoprojector worden gegenereerd. Is deze interactiviteit een dekmantel voor de kunstenaar die zo de deelnemers ongegeneerd kan bespieden of wordt de bezoeker ingezet in een serieus toneelstuk? Gupta omschrijft wat de kijker in zo'n situatie kan voelen: 'Ik maak deel uit van de schaduw! Maar ze hebben mij niet om toestemming gevraagd. Ben ik erin geboren? Ben ik geboren in mijn land, in mijn maatschappij, in een religie? Maar ik kan eruit stappen.' De verbondenheid met een religie of een land is iets dat overstegen moet kunnen worden, vindt Gupta. Het is niet iets waarnaar we ons noodzakelijkerwijs moeten schikken.

Het gebruik van de schaduw voor hedendaagse symboliek fascineert ook Anant Joshi. In zijn multimedia-installaties plaatst hij speelgoed op tafels of in kijkdozen en nagebootste winkelatalages. Vervolgens projecteert hij hun schaduw op de muren, wat iets onheilspellends heeft: het dreigende silhouet van een stad of een leger van demonen doemt op uit het schaduwbeeld. In een ander werk volgen we helder knipperende lichten door 'een gordijn' van messen en zien dan een heksenoven waarin verwrongen speelgoed ronddraait op een 'sadistische' barbecue. Joshi voert ons door een inferno van wilde animaties, helse machines, speelgoed dat in de ban is van kwade toverspreuken, krankzinnige krabbels: is dit een hans-en-grietjescenario of wordt ons een blik gegund op het trauma van Guantánamo Bay? Het ludieke element in Joshi's werk heeft te maken met verschillende bronnen: het traditionele schimmenspel, de toverlantaarn en de zoetrope en verwijst ook indirect naar de ontspoorde wereldeconomie waarin Chinees speelgoed voor bijna niets te koop is in de straten

van Bombay, kortom de consumentenhysterie die de Indiase steden in haar greep heeft en waarin alles draait om goedkope wegwerpgoederen.

Transnationalisme

Justin Ponmany is sterk beïnvloed door de wereld van kabeltelevisie en cyberspace die in het begin van de jaren negentig hoogtij vierde. Hij laat stedelijke landschappen en elementen van hedendaagse heraldiek opdoemen vanuit het speciaal behandelde oppervlak van een hologram. In zijn recente werk blaast hij het concept van een fotografisch panorama op door panoramische close-ups te maken: uitgedijde portretten van eenvoudige Indiërs. Ponmany verbeeldt de absurditeit van de radicale openbaarheid als gevolg van internet en de *surveillance*-economie door iemands hoofd uit te rekken tot een afgeplatte globe, tot een kwetsbare, uitgerekte kaart van huid en haar, als een parodie op de zo doordringende satellietfoto's van Google Earth of de beelden van forensische compositietekeningen.

Ten slotte toont een kunstenaar als Sonia Khurana aan dat privacy niet hoeft te worden gedefinieerd als het ontsnappen aan het openbare domein. Bij haar wordt privacy een gepolitiseerde ruimte (ik denk hierbij aan hoe zij naaktheid gebruikt om te provoceren). Khurana's ontmoeting met haar eigen lichaam in de videoperformance *Bird* (1999) speelt met vragen die met geslacht te maken hebben in een hardvochtige, patriarchale samenleving. *Bird* begint met de mislukte pogingen van een vrouw die probeert weg te vliegen uit een kamer zonder deuren. Khurana's performance doorbreekt echter de gebruikelijke lyrische schoonheid van dergelijke thema's en maakt er een tragikomisch toneelstuk van. Sommige bewegingen grenzen aan Chaplin-achtige slapstick, maar

haar lichaam dat over de grond rolt en de snelle, abstracte montage van lichaamsdelen maken haar lichaam tot een wapen. Haar performance is een kritische bevraging van de mythe van het slanke vrouwenlichaam zoals dat door schoonheidswedstrijden wordt gepropageerd. Op paradoxale wijze is voor Khurana haar naaktheid juist haar schild.

Hoewel we *Bird* kunnen lezen als een kritiek op de stereotiepe representatie van het vrouwelijk lichaam, zien we ook al in dit vroege werk dat Khurana aspecten als verlies, ontheemdheid en verlaten probeert te verbeelden. In haar performance van een krankzinnige vrouw in *Flower Carrier* vindt ze 'lelijkheid onverdraaglijk' (een verwijzing naar Kundera's *Onsterfelijkheid*), en maakt ze te voet een pelgrimstocht door de stad met een vergeet-me-nietje. Ze loopt door menigte heen, trotseert het gestaar van kinderen en concentreert zich op dat ene symbool van schoonheid en verlossing in haar handen, en sluit de wereld met al z'n geweld en verdorvenheid buiten.

Om tot slot nog even terug te komen op het begin van mijn betoog: zoals uit al het bovenstaande blijkt, richten de Indiase kunstenaars die hier aan bod komen zich zowel op het regionale als op het transnationale: ze meten zichzelf aan verwante kunstbeoefenaars in andere landen en vergelijkbare situaties. Ze hebben hun eigen verhalen te vertellen en hun eigen beelden weer te geven, maar kijken ook aandachtig naar waar collega-kunstenaars elders mee bezig zijn. Deze houding houdt een opvallende verandering in, vergeleken met de passief-agressieve opstelling van eerdere generaties en wijst op een toekomst waarin Indiase kunstenaars hun plaats in de wereld zullen innemen.



Anant Joshi, *Panoptico* (2006), plastic, spiegels, hout, koper, lamp, courtesy Talwar Gallery, New York/New Delhi