

Dieser Artikel befasst sich mit dem Video *I love my India* (2003)¹ der Künstlerin Tejal Shah, einem Werk, das 2012 in Peking als Exponat der davor durch Europa wandernden Ausstellung *Indian Highway*² zensiert wurde. Während der Wanderausstellung war Shahs Videoarbeit zwischen 2008 und 2012 an verschiedenen Orten in Europa zu sehen, bis es schließlich auf der letzten Station in der Hauptstadt Chinas präsentiert wurde. Diese Form der transregionalen Mobilität kann als multiple ›Grenzüberschreitung‹ von Kunstobjekten verstanden werden, womit sie sich von Migration unterscheiden lässt. Die Zensur des Videos *I love my India* führt zu einer Sichtbarwerdung gleichzeitig stattfindender und konträr zueinander stehender Bedeutungszuschreibungen. Sie ist Teil der ›externen Politisierung‹ dieses Videos und wird im vorliegenden Artikel aus einer ethnologischen Perspektive heraus unter dem Aspekt ›kultureller Mediation‹ – der Vermittlung und zugleich Aushandlung von kulturellem Wissen – diskutiert. Der Begriff der Mediation bleibt in kunstwissenschaftlichen Diskussionen auf die Rolle von Kuratoren begrenzt.³ ›Kulturelle Mediation‹ als Teil von Bedeutungskonstruktionen hingegen erlaubt darüber hinaus der Frage nachzugehen, ob wechselnde Institutionen, KuratorInnen oder BetrachterInnen nicht die ausschließlichen Faktoren bleiben, welche den Exponaten innerhalb eines dynamischen Kontextes wie dem einer Wanderausstellung unterschiedliche Bedeutungen beimessen. Die nachstehende Analyse erörtert, ob es nicht vielmehr das Kunstwerk selbst ist, welches aufgrund seiner Materialität, seiner Formen und Zeichen bestimmte Zuschreibungen in Gang setzt, unabhängig vom jeweiligen Ort der Präsentation.

Das Video *I love my India* ist Dokumentation und Inszenierung zugleich, verbindet Ironie mit Provokation. Die aus Mumbai stammende Multimedia-Künstlerin Tejal Shah⁴ setzt sich darin indirekt mit regionalen Pogromen zwischen Hindus und Moslems im indischen Bundestaat Gujarat auseinander, die sich im Jahr 2002 ereigneten. Mit ihrer künstlerischen Sprache bietet Shah provozierende Einblicke in Indiens Demokratie und die konfliktreiche gesellschaftliche und politische Situation von Minderheitengruppen und fordert die Betrachtenden zu einer kritischen Selbstreflexion auf. Dabei richtet sich die Installation nicht nur an ein nationales Publikum in Indien. Angesichts der zunehmenden globalen Mobilität von Kunstschaffenden und ihren Arbeiten, welche eine Verbreitung von Gegenwartskunst über nationale, institutionelle und kulturelle Grenzen hinweg ermöglicht, erreicht diese Installation auch ein internationales Publikum. Hierbei stellt sich jedoch die Frage, wie unterschiedlich sozialkritische Kunstwerke in ihren verschiedenen Ausstellungskontexten wahrgenommen und interpretiert werden können. Will man Kunst in seiner gesellschaftspolitischen Rolle verstanden wissen, erscheint es erforderlich, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, welche Ausprägungen die räumliche und zeitliche Verbreitung auf Kunst und deren Interpretation in einer dy-

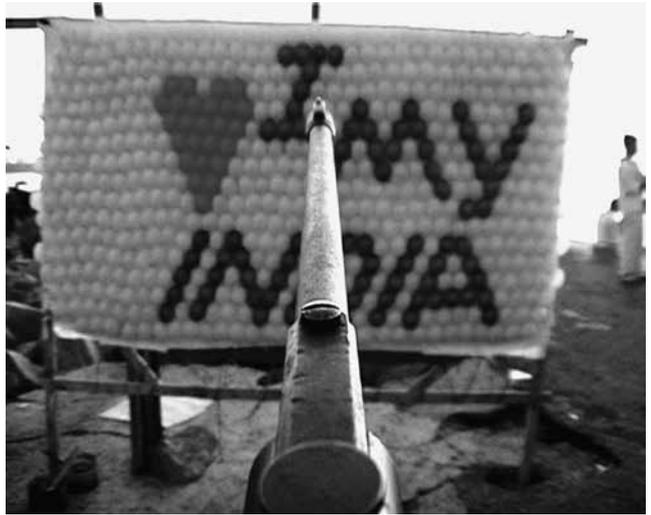
namischen Kunstwelt wie der heutigen tatsächlich haben. Die transregionale und transkulturelle Mobilität, die durch den globalen Kunstmarkt und seine Netzwerke, durch Großausstellungen und internationale Biennalen⁵ immer weiter ausgebaut wird, ist als eine mehrfache, fortlaufende und zeitlich begrenzte «Grenzüberschreitung» zu verstehen. Sie beschreibt somit ein multiples bzw. neues Mobilitätsparadigma,⁶ nach dem sich internationale KünstlerInnen und Kunstobjekte häufig mit sehr kurzen Aufenthalten und in schnellen Abständen in unterschiedlichen institutionellen Kontexten weltweit bewegen. Welche Akteure nehmen in diesem dynamischen Umfeld besonderen Einfluss auf die Bedeutung von Gegenwartskunst? Und welche Zeichen setzen KünstlerInnen und deren Arbeiten mit künstlerischen Elementen, Techniken, Farben, materiellen Objekten oder Sprache, um bestimmte Lesarten anzuregen?

Als Exponat der Wanderausstellung *Indian Highway*,⁷ welche von 2008 bis 2012 innerhalb Europas und Chinas indische Gegenwartskunst des späten 20. und frühen 21. Jahrhundert zeigte, wurde das Video *I love my India* an verschiedenen Ausstellungsorten präsentiert. Der Kontext der Ausstellung ist dabei bemerkenswert, da die KuratorInnen anhand des Ausstellungskonzeptes das Ziel verfolgten, jenseits des Formates einer regionalen Übersichtsausstellung den Exponaten nicht die Bedeutung einer nationalen Repräsentation Indiens zu verleihen. Während der Ausstellung im Ullens Center for Contemporary Art in Peking wurde das Video von indischen Behörden kritisiert und die Arbeit dauerhaft abgestellt. Durch die kritischen Beanstandungen erfuhr das Kunstwerk eine Politisierung und wurde zu einer Arbeit mit politischer Intention erklärt. Aus ethnologischer Perspektive betrachtet sind das Zensur-Ereignis und öffentliche Reaktionen Ergebnis gleichzeitiger und gegensätzlicher Prozesse, durch welche dem Video nicht nur verschiedene Bedeutungen zugeschrieben werden, sondern auch das Potential, als Kunstobjekt ein spezifiziertes Wissen und Informationen an den Betrachtenden zu vermitteln. Diese Form der «kulturellen Mediation» basiert auf dem Argument, dass ein Ausstellungsrahmen weder neutral noch objektiv sein kann, sondern vielmehr durch verschiedene Ausstellungspraktiken und kuratorische Mediation, durch die unterschiedliche Verortung des jeweils ausstellenden Institutes und durch die stetig wechselnden Besuchergruppen geformt und beeinflusst werden. Daher darf eine Diskussion über die Bedeutung von Kunst auch im Kontext einer Wanderausstellung wie *Indian Highway* nicht nur auf deren Mobilität oder institutionellen Netzwerken beruhen.

I love my India

Das Video zeigt eine vermeintlich typische Jahrmarktsituation in Indien. An einem Luftgewehr-Schießstand wird die Zielscheibe, die üblicherweise aus bunten Luftballonmotiven besteht, mit gelben, roten und blauen Luftballons bestückt. Sie formen eine Buchstabenreihe: «I love my India» ist in gut sichtbaren Lettern zu lesen (Abb. 1). Als eine Frau beginnt, Personen Fragen zu stellen, wird die Inszenierung der Situation offensichtlich: Was als beinahe alltägliche Szene in einem indischen Vergnügungspark begann, wird nun zu einer künstlerischen Konstruktion einer politischen Meinungsumfrage. Es ist die Urheberin des Werkes, Tejal Shah selbst, die für ihr Projekt einen Schießstand gemietet und in Szene gesetzt hat. Mit Fragen wie «We want to know what you think about the situation of democracy right now in India?»⁸, «Do you know what happened in Gujarat last year?»⁹ (Abb. 2) und «What kind of things do you think minority people are facing in this country?»¹⁰ konfrontiert sie

1 Video Still, *I Love My India*, 1-Kanal Video, 10 Min., 2003, Edition 5 + 1 AP.



2 Video Still, *I Love My India*, 1-Kanal Video, 10 Min., 2003, Edition 5 + 1 AP.



die BesucherInnen ihres Standes. Die Fragen beziehen sich auf die Pogrome hindu-nationalistischer Gruppen sowie der Polizei gegen Muslime im Bundesstaat Gujarat in 2002 – ein Jahr bevor das Video produziert worden war. Offiziellen Meldungen zufolge hatte die Eskalation mit einem Brandanschlag auf ein mit Hindupilgern (viele von ihnen auf der Rückfahrt aus Ayodhya, wo 1992 eine Moschee niedergehauen worden war) gefülltes Zugabteil in der Stadt Godhra begonnen. In den darauffolgenden Pogromen wurden mehr als 1000 Menschen, mehrheitlich Muslime, getötet. Zehntausende Muslime flohen, ihre Häuser wurden geplündert, und noch heute leben Tausende in «temporären» Lagern. Bei der Suche nach Erklärungen und den Schuldigen wurde in öffentlichen Diskussionen auch die Rolle des damaligen Ministerpräsidenten des Bundesstaates Gujarat und heutigen Premierministers von Indien, Narendra Modi, kritisiert. Sowohl Modi als auch die einsatzführende Polizei wurden beschuldigt, nicht eingegriffen und die extreme Gewalt verhindert zu haben. Vielmehr wurde der Verdacht geäußert, sie hätten das Vorgehen sogar unterstützt.

I love my India greift diese Kritik auf, und dokumentiert ein gesellschaftliches Stimmungsbild zu den Ausschreitungen, das die Gewalt gegenüber Muslimen, denen man «anti-nationales» Verhalten unterstellt, rechtfertigt. Es kritisiert aber auch die ideologisch-hindunationalistische Rhetorik vieler kommerzieller und gerade in der indischen Diaspora beliebter Hindi-Filme wie etwa *Pardes* (Indien/Heimat). Das Video beginnt in der ersten Szene mit der Lokalität und der Geräuschkulisse des Vergnügungsparks: Möwen und Autos sind zu hören, Stimmengewirr. Gelbe und rote Luftballons werden aufgeblasen und an einem Brett befestigt, am Ende zielt ein Gewehr auf den Schriftzug «I love my India». Dann wird die erste Frage zur Situation der Demokratie in Indien eingeblendet, während das Gewehr geladen wird. Ein Kandidat mit dem Gewehr in der Hand antwortet «All this is non-sense, what's the use in it? Just take a gun and shoot!»¹¹ Es folgen weitere Interviews mit unterschiedlichen Personen, immer basierend auf den gleichen Fragen, welche von einer Frau im Off gesprochen und gleichzeitig in Englisch eingeblendet werden. Ein anderer Passant erklärt beispielsweise: «There is no democracy today, teach the people what life is, you don't become a human when holding a gun, you become a devil».¹² Diese Aussage trifft er, während er selbst das Luftgewehr in den Händen hält und auf die «I love my India»-Luftballons schießt. Die Interviews sind durch weitere Szenen unterbrochen, wie beispielsweise die Nah-Aufnahme einer jungen Frau (die Künstlerin selbst), welche direkt in die Kamera schaut, während sie in einem drehenden Karussell sitzt. Dazwischen sieht man die Einblendung zerstörter Häuser, untertittelt mit «Seeing nothing is as political an act as seeing something. Once you have seen certain things, you can't un-see them.»¹³ (Abb. 3)

Mit diesen Worten kreiert die Künstlerin eine konkrete Verbindung mit dem Betrachter ihrer Arbeit. Andere Szenen zeigen eine aufgebrauchte und wütende Gruppe von Demonstrierenden, welche Schilder mit einem gezeichneten Portrait eines Mannes oder mit Sprüchen wie «Modi Murderer» oder «man-eater Modi» in



3 Installationsansicht, *I Love My India*, 1-Kanal Video, 10 Min., 2003, Edition 5 + 1 AP. Bodhi Art, Mumbai.

die Höhe halten.¹⁴ Für den Zuschauer erschließt sich der Zusammenhang mit den Gujarat-Ausschreitungen und öffentlicher Kritik an Narendra Modi nicht unbedingt sofort. Die Demonstrierenden halten ihre Hände hoch, gefärbt in roter Farbe, um ihrem Protest mit ›blutigen Händen‹ Ausdruck zu verleihen. Nach einem letzten Interview-Kandidaten, endet das Video mit der Einblendung des leeren Schießstandes, der nun, befreit von den Luftballons, langsam in der Dunkelheit verschwindet.

Eine öffentliche Meinungsumfrage zu politischem und sozialem Unrecht in Indien im Kontext eines Schießstandes zu inszenieren, vermag für einige BeobachterInnen eine komische und zynische Atmosphäre erzeugen, und eventuell eine kritische Reflexion über gesellschaftliche Missstände anregen. Auch wenn dies der Intention der Künstlerin entsprechen mag, stellen sich sogleich die Fragen: Was vermittelt dieses Video? Welche Rolle spielt hierbei die Zirkulation des Videos in unterschiedlichen institutionellen und gesellschaftlichen Kontexten? Gerade Ironie oder Komik sind kulturell bedingt und unterschiedlich definiert, aber auch Materialien wie der Schießstand oder visualisierte Signale wie rot gefärbte Hände werden nicht überall auf der Welt gleich interpretiert. Die Stärke des Videos liegt aber in seiner Fähigkeit, den Betrachtenden im Museum unabhängig von seinem kulturellen Hintergrund zugleich als externen Beobachtenden, und auch als Beteiligten zu positionieren. Indem die Künstlerin den Betrachtenden direkt anspricht, steht diese/r nicht mehr außerhalb des Geschehens, sondern wird Teil der Narration, während seine/ihre Moral und politische Mitverantwortung hinterfragt werden. Der konkrete Kontext der regionalen Spannungen in Indien, die Pogrome in Gujarat und die Benachteiligung von Minderheitengruppen sind zwar nicht unbedingt Teil der persönlichen Lebenswelt eines jeden Betrachtenden. Dennoch übersetzt das Video lokale Themen in eine künstlerische Sprache und macht sie so unterschiedlichen Zuschauergruppen zugänglich. Diese Form von Wissens-Mediation und Übersetzung steht somit immer auch im Zusammenhang mit dem jeweiligen Ausstellungsort und -kontext.

Die Zensur

Als die Ausstellung in europäischen Institutionen gastierte, wurde keines der Werke von politischer Seite kritisiert. Dies änderte sich erst bei der letzten Station im Ullens Center in Peking. Was war der Hintergrund? Im Juli 2012 veröffentlichte die indische Tageszeitung *The Hindu* einen Artikel mit dem Titel «India asks Beijing to censor art show over Gujarat riot».¹⁵ Die Autoren berichteten, dass das Ullens Center for Contemporary Art die Aufforderung erhalten habe, die Videoinstallation *I love my India* von Tejal Shah aus der Ausstellung zu entfernen. Die Zensur wurde von Seiten indischer Regierungsbeamter des Ministeriums für Auswärtige Angelegenheiten eingefordert. Die indische Bharatiya Janata Party (BJP) hatte eine offizielle Beschwerde beim Ministerium eingereicht, laut derer das Video das BJP Mitglied und damals noch Gujarats Ministerpräsidenten Narendra Modi in Misskredit brachte. Zu diesem Zeitpunkt fanden gerade die Kandidaturen für den Posten des indischen Premierministers statt, für welche auch Modi nominiert wurde. Die Erklärung der BJP beinhaltete, dass Indien durch das Video in einem negativen Licht präsentiert werde und die Ereignisse von Godhra betont würden, um ein Versagen der indischen Demokratie zu unterstreichen. Es ist nicht möglich, das komplette Ausmaß dieser Kontroverse zu benennen. Dennoch ist anzunehmen, dass der Ausstellungskontext und die angespannten Beziehungen zwischen Indien und China

einen Einfluss auf die Entscheidung der politischen Akteure und Akteurinnen gehabt haben dürfte. Das betrifft auch die Tatsache, dass die Indische Botschaft in Peking offizieller Unterstützer der Ausstellung war.¹⁶ Als Konsequenz wurde das Video *I love my India* ohne weiteren Kommentar von Seiten des Ullens Center dauerhaft in der Ausstellung abgeschaltet. Im Internet und den indischen Online-Medien hingegen fand für einige Zeit eine kritische Debatte über Zensur und die Einschränkung der künstlerischen Freiheit statt. Grund hierfür war unter anderem ein öffentlicher Protestbrief, welcher von bekannten indischen KünstlerInnen, Intellektuellen und AutorInnen unterzeichnet worden war. In Reaktion auf diesen Brief, der auch in der Tageszeitung *The Hindu* gedruckt wurde, äußerten sich Leserstimmen solidarisch mit dem Protest.¹⁷ Es meldeten sich aber auch solche zu Wort, welche die Kritik und Entfernung des Videos befürworteten. Letztlich konnte die Zensur als Erfolg für die BJP verbucht werden: Durch die Politisierung des Videos konnte die Partei ihren politischen Einfluss, auch in den Beziehungen zu China, zum Ausdruck bringen und die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Kulturelle Mediation in der Kunstwelt

Seit Mitte der 1990er Jahre und im Kontext von nicht-westlichen Kunst-Ausstellungen in europäischen und amerikanischen Institutionen wird die Rolle des Kuratoren als *cultural broker* oder *cultural mediator* zunehmend wahrgenommen und diskutiert. Kuratorin und Autorin Mari Carmen Ramirez beobachtete eine Änderung in der Rolle des Kurators als kulturellem Vermittler.¹⁸ Sie erklärt die neue Funktion des Kurators als ein Medium «to uncover and explicate how the artistic practices of traditionally subordinate or peripheral groups or emerging communities convey notions of identity.»¹⁹ Vor dem Hintergrund, dass Identität keine Essenz ist, welche in ein bestimmtes Spektrum konzeptueller oder visueller Merkmale übersetzt werden kann,²⁰ stellt Ramirez die Frage, «[h]ow, then, can exhibitions or collections attempt to represent the social, ethnic, or political complexities of groups without reducing their subjects to essentialist stereotypes [...]?»²¹

Die Verantwortung von KuratorInnen, durch Praktiken der Repräsentation und des Ausstellens von Kunstwerken kulturelle Identitäten der KünstlerInnen festzulegen, wird hier deutlich unterstrichen und fand weitere Unterstützung in dem Begriff des «curator's moment» von Michael Brenson.²² Brenson betonte die herausragende Rolle des Kurators/der Kuratorin in der Kunstwelt der 1990er Jahre, als kulturelle/r Mediator/in (Vermittler/in) zwischen Kunst und deren Öffentlichkeit zu agieren.²³ Diese Notwendigkeit folgt dem Verständnis, dass Kunst, die in einem anderen kulturellen Kontext präsentiert wird, nicht für sich selbst sprechen könne.²⁴ Im Zuge dieser (neuen) Herausforderung der Kunstvermittlung und der zentralen Rolle von KuratorInnen beobachtete Brenson eine zunehmende Verwischung der Grenzen zwischen Kurator/in und Künstler/in.²⁵ Dies spiegelt sich auch in Diskussionen über das Auftreten des *global curator* im 21. Jahrhundert wider.²⁶ Aber wo bleibt in diesem Diskurs eigentlich die Kunst? Kulturelle Mediation ist weder eine eindimensionale Situation, noch von einzelnen Faktoren abhängig. Vielmehr ist sie als ein dynamischer Prozess zu verstehen, der auf mehreren Ebenen der Bedeutungskonstruktion verortet gesehen werden sollte. Gerade im Kontext der Zirkulation von Gegenwartskunst stellt sich die Frage, inwieweit Kunstwerke selbst kulturelles Wissen von einem Kontext in einen anderen vermitteln können. Ist in heutigen Zeiten der Globalisierung damit zu rechnen, dass Kunst stets Ver-

mittlerInnen oder ÜbersetzerInnen in einen jeweiligen anderen kulturellen Kontext benötigt? Laut Stuart Hall²⁷ kann Kunst als ein visuelles System von kulturellen Repräsentationen verstanden werden, in welchem Bilder, Musik und Sprache als Zeichen und Kodierungen fungieren und bestimmte Bedeutungen mit sich führen und vermitteln. Während Hall sein Augenmerk auf Fotografie und Bilder in Medien lenkt, um der Frage nachzugehen, inwiefern über visuelle Kodierungen ›Fremdheit‹ beziehungsweise Andersartigkeit, Stereotype und Spektakel des ›Anderen‹ konstuiert werden²⁸, so stellt sich die Situation im Kontext des Videos *I love my India* in einem anderen Licht dar. Entlang seiner Reise zu verschiedenen Ausstellungskontexten und Besuchergruppen hat sich auch der Inhalt der vermittelten Information und seine Bedeutung verändert, wie sich an dem beschriebenen Zensurereignis ablesen lässt. Dieser Wandel ließe sich in Anlehnung an das durch James Clifford konzipierte *art-culture system*²⁹ erklären, mithilfe dessen der Zusammenhang zwischen der Zirkulation von Objekten und dem Bedeutungswandel von Artefakten zu Kunstobjekten aufgezeigt wird.³⁰ Im Rahmen meiner ethnografischen Langzeit-Untersuchung der Wanderausstellung *Indian Highway* greife ich in einer anderen Arbeit³¹ diesen Zusammenhang auf, um die Ausstellung vor dem Hintergrund ihrer Wanderung und der mit ihr wandernden Kunstwerke als ein transkulturelles Feld von Produktionen zu analysieren.³² Auf dieser Basis habe ich die selbstdefinierte Rolle der internationalen KuratorInnen und deren Bemühungen untersucht, die Bedeutung der Gegenwartskunst aus Indien nicht als Repräsentation einer indischen Kultur oder als ein Spektakel des ›Anderen‹ zu definieren. Vielmehr war es Ziel, sie in einem Kontext der internationalen Gegenwartskunst einzuordnen, in der sich Kunst nicht hauptsächlich anhand der Herkunft des Künstlers, der Produktion und mit Blick auf kulturelle Differenzen definiert.³³ Sofern wir die Interpretation von *I love my India* als eine nationale Repräsentation verstehen, wie es durch die Reaktion der indischen BJP Mitglieder verdeutlicht wird, lässt sich die Zensur als ein Akt der ›Zurückforderung‹ und Kontrolle des medialen und repräsentativen Ausdrucks des Videos werten. *I love my India* wurde seit seiner ersten Präsentation im Jahr 2003 mehrfach ausgestellt, auch in Indien. Zu keiner früheren Ausstellung fand eine derart kritische Beanstandung statt. Die Zensur im chinesisch-indischen Kontext zeigt daher, dass derartige Aushandlungen eben nicht nur auf institutionellen Umständen in der Kunstwelt beruhen. Gleichermäßen wichtig scheint die ›Bewegung‹ des Kunstwerkes über kulturelle und politische Grenzen hinweg, welche neue Bedeutungszuschreibungen deutlich werden lässt. Dies kann auf der Grundlage von W. J. T. Mitchells³⁴ Einsicht diskutiert werden, dass «[...] visual experience or ›visual literacy‹ might not be fully explicable on the model of textuality.»³⁵ Die visuelle Kompetenz des Betrachters diskutiert Mitchell im Kontext des von ihm benannten *pictorial turn*. Während Mitchell Mitte der 1990er Jahre die neue Ära der kybernetischen Technologien und elektronischen Reproduktionen erkannte, beobachtete er «[...] the fear of the images, the anxiety that the ›power of images‹ may finally destroy even their creators and manipulators [...]»³⁶ Mitchell definierte dabei den *pictorial turn* mit den Worten: «[i]t is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality.»³⁷

Dieses komplexe Zusammenspiel lässt sich auch im Fall von *I love my India* und dem Moment aufzeigen, als es aufgrund der besonderen Konstellation von Ausstellungsort, Zeitpunkt und politischer Situation in Indien zensiert wird.

Bewegte Kunst

Mit dem Kunstvideo *I love my India* habe ich ein Beispiel aus der internationalen Gegenwartskunst vorgestellt, das sich durch eine hohe Mobilität innerhalb institutioneller und kultureller Kontexte auszeichnet. Mit seiner Reise im Rahmen der Wanderausstellung *Indian Highway* ist hierbei nur ein Ausschnitt der umfangreichen internationalen Zirkulation der Videoarbeit aufgezeigt. Während die KuratorInnen der Ausstellung eine Repräsentation der Exponate als «indische Kunst» Indiens vermeiden wollten, erfuhr die Arbeit von Tejal Shah während der letzten Station im Ullens Center for Contemporary Art in Peking mit der Zensurierung genau diese Deutung. Will das Video als Kritik an regionalen politischen Kräften in Indien zu Reflexion und Verantwortung anregen, so wie es die Künstlerin selbst in ihrer Arbeit formuliert, so zeigt die Vielfalt an Reaktionen unterschiedliche Deutungsebenen auf. Mit dem Versuch, die Komplexität von Bewegung, Bedeutungszuschreibung und kultureller Vermittlung aufzuzeigen, erhält sowohl die «visuelle Kompetenz» des Betrachtenden, als auch das komplexe System visueller Repräsentationsformen in der Gegenwartskunst eine neue Dimension, die in der Diskussion über Mobilität in der Kunstwelt ihre Berücksichtigung finden muss.

Anmerkungen

- 1 Tejal Shah, Ein-Kanal-Video, DV, SD, 10:00 min, Farbe, Sound, 2003. Das Video *I love my India* wurde in Deutschland während Tejal Shahs Einzel-Ausstellung *The Tomb of Democracy* in der Alexander Ochs Galerie Berlin/Beijing in Berlin 2003 gezeigt. Vgl. <http://tejalshah.in/home/>, Zugriff am 19. Dezember 2014.
- 2 Vgl. Kathleen Madden, Sam Phillips, *Indian Highway*, London 2008.
- 3 In der Psychologie wird Mediation als Form der Verhandlung und Konfliktlösung verstanden. Seit den 1980ern erfährt der Begriff zunehmend in der Kunstgeschichte sowie in der Soziologie und den Bild-, Medien- und Kulturwissenschaften an Bedeutung, u. a. in der Untersuchung kultureller Vermittlungsformen.
- 4 Ebd. Vgl. <http://tejalshah.in/home/>, Zugriff am 24. Januar 2015.
- 5 Vgl. u. a. *The Biennial Reader. An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, hg. v. Elena Filipovic, Marieke van Hal u. Solveig Ovstebo, Ostfildern 2010.
- 6 Vgl. u. a. Mimi Sheller, John Urry, «The New Mobilities Paradigm», in: *Environment and Planning*, 2006, Heft 38, Nr. 2, S. 207-226.
- 7 Die Ausstellung *Indian Highway* wurde in Zusammenarbeit von den Institutionen Serpentine Gallery (London) und dem Astrup Fearnley Museum für Moderne Kunst (Oslo) konzipiert. Die verantwortlichen Kuratoren und Kuratorinnen waren Julia Peyton-Jones und Hans-Ulrich Obrist (Serpentine Gallery) sowie Gunnar B. Kvaran (Astrup Fearnley Museum). Die Ausstellung wurde als internationale Wanderausstellung konzipiert. Durch ein dynamisches kuratorisches Konzept konnte jede/r Kurator/in an jedem Ausstellungsort neu über Inhalt und Umfang der Ausstellung entscheiden. Um auch die Stimme der KünstlerInnen zu repräsentieren, sah die Ausstellung eine wechselnde «Ausstellung in der Ausstellung» vor, die von KünstlerInnen selbst kuratiert wurde. Vgl. Madden und Phillips 2008 (wie Anm. 2).
- 8 Vgl. Shah 2003 (wie Anm. 1).
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- 15 Ananth Krishnan, Sandeep Dikshit, «India Asks Beijing Gallery to Censor Art Show over Gujarat Video», in: *The Hindu*, Ausgabe vom 15. Juli 2012. Vgl. *The Hindu online*, 2012, <http://www.thehindu.com/news/national/india-asks-beijing-gallery-to-censor-art-show-over-gujarat-video/article3679583.ece>, Zugriff am 13. Januar 2015.
- 16 Vgl. Pressemitteilung <http://ucca.org.cn/wp-content/uploads/2014/05/Indian-Highway-Press-Release-EN-20120623.pdf>, Zugriff am 25. Januar 2015.
- 17 Ram Rahman et. al., «Say no to censorship», in: *The Hindu*, Ausgabe vom 27. Juli 2012. Vgl. *The Hindu online*, 2012, <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-opinion/say-no-to-censorship/article3689730.ece>.
- 18 Mari Carmen Ramirez, «Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation», in: *Thinking about Exhibitions*, hg. v. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson u. Sandy Nairne, London 1996, S. 15–27.
- 19 Ramirez 1996, S. 16 (wie Anm. 18).
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Michael Brenson, «The Curator's Moment», in: *Art Journal*, Winter 1998, S. 16–27.
- 23 Ebd., S. 18.
- 24 Ebd., S. 17.
- 25 Ebd., S. 18.
- 26 Paul O'Neill, «The Curatorial Turn: From Practice to Discourse», in: Filipovic/van Hal/Ovstebo 2010 (wie Anm. 4), S. 240–59.
- 27 Stuart Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997.
- 28 Stuart Hall, «The Spectacle of the «Other»», in: ders. 1997 (wie Anm. 25), S. 223–279.
- 29 James Clifford, «On Collecting Art and Culture», in: ders., *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge 1988, S. 94–107.
- 30 Clifford 1988, S. 224 (wie Anm. 29).
- 31 Cathrine Bublitzky, *Along the Indian Highway. An Ethnography of an International Travelling Exhibition*, Dissertationsschrift (unveröffentlicht), 2014.
- 32 Transkulturelles Feld von Produktionen wird hierbei in Anlehnung an Pierre Bourdieus Buch *The Field of Cultural Production* (1993) verwendet.
- 33 Vgl. Bublitzky 2014 (wie Anm. 29).
- 34 Vgl. William J. Thomas Mitchell, «The Pictorial Turn», in: Ders., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, S. 11–34.
- 35 Ebd., S. 16.
- 36 Ebd., S. 15.
- 37 Ebd., S. 16.