

אמנות עכשווית מהודו

זיפיון
לחומר

זיכרון לחיים

אמנות עכשווית מהודו

מוזיאון תל אביב לאמנות

תערוכה

אוצרות: תמי כץ־פרימן ורותם רוך
עוזרת לאוצרות: רז סמירה

עוזרי מחקר: יונית בהר, רון ברטוש, נעמי יפה
והילה כהן־שיידרמן

עיצוב, הפקה והקמה: טוקאן סטודיו לעיצוב בע"מ
תכנון והתקנה של מערכות מולטימדיה: פרוטק
אינטגרציה בע"מ

עבודות קונסטרוקציה: ויקטור בן־אלטבה
תאורה: נאור אגיאן, לאור גבאי, אסף מנחם
וחיים ברכה

שינוע עבודות: טרנסכלל פיין ארטס
שימור: ד"ר דורון לוריא, מאיה דרזנר וחסיה רימון
רישום: שרגא אדלסבורג, עליזה פרידמן־פדובנו,
שושי פרנקל והדר אורן־בצלאל

התערוכה והקטלוג בחסות:



תורמים בעילום שם

נעמי ודוד קוליץ



תוכן העניינים

דורון לוריא

פתח דבר

7

תודות

9

תמי כץ־פרימן ורותם רוך
צפיפות החומר: מעבר לאסתטיקה

11

סְאוּיטָה אֶפְטָה
העכשווי בראי המסורת

17

רותם גבע ואודי הלפרין
India@21st.century: מהפכים סוציו־אקונומיים ופוליטיים בהודו העכשווית

23

מיה טבת דיין

מעבר לחוטיו השקופים של הזמן: דיוקנאות חדשים של דמיונות עתיקים

31

רשימת העבודות

41

קטלוג

ראווי אגרוואל (51-46) | לוצ'אן אופאדהיי (57-52) | אטול בהאלה (63-58)
סאקשי גופטה (69-64) | סובוד גופטה (75-70) | שילפה גופטה (81-76)
ל.נ. טאלור (85-82) | ט.ו. סאנטוש (91-86) | ג'יג'י סקריה (97-92) | ג'יטיש קאלאט (105-98)
בהרטי קהר (111-106) | ריאס קומו (117-112) | ראנביר קלקה (123-118)
ראשמי קלקה (127-124) | רקס מדיה קולקטיב (133-128) | סודרשן שטי (139-134)
שנטאמאני מ. (143-140)

סיוע נוסף:



משפחת רמבאום | סמדר ודוד כהן | פינה וזיו גני
אריאלה זלור, תכשיתי בבילוניה | טנדורי - רשת המסעדות ההודיות

פתח דבר

מה באמת אנחנו יודעים על הודו? נכון שרבים - תרמילאים וגם אחרים - כבר ביקרו בשנים האחרונות בארץ זו, שנתפסת כ"אקזוטית", אולם עבור רובנו תת־היבשת הענקית, הצפופה והמגוונת הזו היא עדיין בגדר מסתורין. נראה כי העניין הרב שישראלים מגלים בהודו מתמקד בעיקר במסורות הדתיות־רוחניות העתיקות שלה ובמנהגיה הפולקלוריסטים. אך מהי הודו של היום? כיצד ניתן לאפיין את האמנות העכשווית מרבית הפנים הנוצרת בה ואת זיקתה לאמנות המערב? עד כמה האמנות ההודית העכשווית מתכתבת עם המסורת האמנותית המפוארת של תת־היבשת ומתייחסת לעושר הדתי העצום והמגוון שלה? מהם טיבם של הביטויים הפוליטיים והביקורתיים המאפיינים אמנות זו בהתייחסם לחיים המודרניים, והאם הם מנוגדים לתפיסות העולם המסורתיות? כל התהיות הללו אכן מסקרנות ונדרשות למענה, ולא נותר אלא לקוות שתערוכה זו תענה על חלקן.

הבנתה של האמנות ההודית העכשווית תובעת, מן הסתם, התוודעות מעמיקה יותר לסוגיות החברתיות־פוליטיות, התרבותיות והכלכליות המעסיקות כיום את אזרחיה של תת־היבשת. ואולם, ניתן להדגים את שטחיות הידע של הישראלי הממוצע באמצעות תרגיל קטן באסוציאציות אישיות המתעוררות למשמע המילה "הודו": טאג' מהאל, אגרה, משביעי נחשים, סארי, צ'אי הודי, אורז עם קארי, ראג'סטאן, פונג'אב, בנגל, קשמיר, עמק האינדוס, נהר הגנגס, נמר הודי בג'ונגל, רודיארד קיפלינג, "החור השחור בכלכותה", שיווה, וישנו, קסטות, הינדים, סיקים, בראהמינים, הארי קרישנה, סיטאר, ראש ממשלה לשעבר בשם נהרו, שלושה גנדים רצוחים: מהאטמה גנדי, אינדירה גנדי וראג'יב גנדי, בוליווד וענקיה - ראג' קאפור ובני משפחתו: רישי, שאמי ושאשי קאפור, השיר "איצ'יקדאנה", הסרטים "סאלאם בומביי" ו"נער החידות מבומביי", שריפת אלמנות־חיות, פרות קדושות, קופים, צבעים, ניחוחות, תבלינים, רבינדראנאת טאגור, זובין מהטה, רינה פושקארנה. זהו פחות או יותר. ניתן להניח כי עבור רובינו היקף האסוציאציות אינו עולה על היקפה של רשימה בנוסח זה. הדבר רק מדגיש עד כמה הידע שלנו מורכב בעיקרו מסמלים מוכרים ומקלישאות.

התערוכה הקבוצתית הגדולה הראשונה של אמנות הודית עכשווית בישראל עשויה להיות בגדר צוהר למבט עדכני ורב־פנים על הודו של ימינו, מעבר לסמליה הנודעים. התערוכה, המתקיימת בסמיכות לאירועים המציינים שני עשורים ליחסים הדיפלומטיים בין הודו לישראל, משקפת את העניין הרב שאמנות זו מעוררת בעולם בשנים האחרונות. מציגים בה אמנים מבוססים וידועים לצד אמנים צעירים, בתמהיל המנסה לשקף חתך מייצג של האמנות העכשווית בהודו - שדה המצוי בפריחה רעיונית ויצירתית חסרת תקדים, כחלק מהתמורות הטכנולוגיות, הכלכליות והחברתיות המתחוללות בשנים האחרונות בתת־היבשת. ללא ספק, זוהי הזדמנות לחשוף בפני הקהל הישראלי את מאפייניה המרתקים של סצנה שוקקת זו. כמו כן, באמצעות המבחר המוצג בתערוכה יוכלו הצופים לעמוד על ההקשרים הבינ־תרבותיים המאפיינים את הפרקטיקות האמנותיות שבהן משתמשים האמנים ההודיים העכשוויים. פרקטיקות אלו משותפות לאמנים רבים מכל רחבי העולם, הפועלים במסגרת תרבות גלובלית המתאפיינת, באופן הולך וגובר, בזיקות משותפות וברצון להתמודד עם מצוקות תרבותיות חוצות גבולות.

תודות

ברצוננו להודות בראש ובראשונה לשולי כסלו, מ"מ מנכ"ל מוזיאון תל אביב, על האמון שנתנה בפרויקט זה כבר מראשיתו ועל תמיכתה בו ועידודה לאורך כל הדרך. תודתנו נתונה גם לאוצרים הבכירים ד"ר דורון לוריא ואלן גינתון, על הדיאלוג המקצועי והפורה עמם בשלבים השונים של גיבוש התערוכה, כמו גם לדורון סבג על תמיכתו הנאמנה והעקבית. תודה מיוחדת לרז סמירה, שהוסמכה מטעם המוזיאון לסייע לנו בעבודה על התערוכה, על מסירותה הרבה ומקצועיותה בכל שלב ושלב במימושו של פרויקט מורכב זה.

תודה מקרב לב לכל האמנים על השאלת העבודות, על הדיאלוג המתמשך ועל שיתוף הפעולה הפורה עמם. תודתנו נתונה גם לכל המשאילים לתערוכה: לאנופם פודאר, לפרנק כהן, לסרג' תירוש, לקיראן נאדאר, לזיו גני ולמיקי תירוש על שנתנו בנו את אמנם והסכימו להשאיל את העבודות יקרות הערך לתערוכה. תודה גם לכל הגלריות על תמיכתן ועל שיתוף הפעולה בהכנות לתערוכה. תודתנו נתונה בייחוד לשירין גנדי ולסנדרה קהר מקמולד פרסקוט רוד, מומבאי; לסוניטה קומאר אמארט, לארטי שרידהר ולצוות המסור בגלריה סקי, בנגלור; לשאליני סאוני מגלריה גילד, מומבאי; לאן מניגלייה, מומבאי; לטושאר ג'יוואראג'קה ולפיה גוסוואמי מגלריה וולט, מומבאי; לתומס וד"ר אורסולה קריצינגר מגלריה קרינצינגר, וינה; לאָטה אפשטיין מספיה־איי, ניו יורק; לָרנו מודי ולג'איה נאופאני מגלריה אספס, ניו דלהי; לשרי גוסוואמי מפרויקט 88, מומבאי; ולפיטר נאגי מגלריה נטור מורט, ניו דלהי. תודותינו העמוקות נתונות לסאויטה אפטה, למיה טבת דיין, לרותם גבע ולאודי הלפרין על המאמרים מאירי העיניים שכתבו לקטלוג זה; לטליה הלקין על התרגום המופתי והעריכה של המאמרים באנגלית; לירון דוד על העריכה הלשונית הנהירה והמוקפדת בעברית; להילה כהן־שניידרמן על מסירותה והקפדתה במלאכת ההגהות; וכמובן, לדפנה גרייף על מלאכת העיצוב וההפקה של הקטלוג שנעשתה באופן מדויק ורגיש ובהלימה לרוח התערוכה.

תודות לאייל שינבאום, לצביקה קפלן, לרן פלוטניצקי ולכל צוות טוקאן סטודיו לעיצוב, על הדיאלוג המקצועי שניהלו עמנו למן השלבים המוקדמים ביותר של פרויקט עתיר פרטים זה, ועל העיצוב וההפקה של התערוכה שנעשו באופן מדויק להפליא; תודה לרשם שרגא אדלסבורג, לעליזה פרידמן־פדובנו, להדר אורן בצלאל ולשושי פרנקל ממחלקת הרישום במוזיאון על שליוו את תהליך העבודה על התערוכה מתוך מעורבות ועניין; לקרן סהר מ"טרנסכלל פיין ארטס" על פרויקט השינוע המורכב ותיאום הובלת העבודות; לאייל איון ולירון הרמתי על הסיוע בלוגיסטיקה הכרוכה בהובלות ולחנה זאליס, נספחת התרבות של ישראל בהודו. תודה גם לצוות מחלקת השימור - ד"ר דורון לוריא, מאיה דרזנר וחסיה רימון - על הבדיקה המוקפדת והמקצועית של כל היצירות המוצגות בתערוכה; לצוות התאורנים - נאור אגיאן, לאור גבאי, אסף מנחם וחיים ברכה; לחברת פרוטק, פתרונות תצוגה דיגיטליים; לתומאס אייכהורן על סיועו בהקמת המיצבים המורכבים של שילפה גופטה וג'יג'י סקריה; לאורן מייטוס, דני אשכנזי, מאיר טוטמן, גיל שפק, נאום בצוב, אייל עדי, אליעזר קלדרון וליאור רייך מ"אלקטרה מעליות" על התגייסותם למימוש המיצב של ג'יג'י סקריה ועל עבודתם המקצועית והמיומנת. וכמובן תודה לכל עובדי המוזיאון שסייעו בהקמת התערוכה.

התערוכה מלווה בקטלוג מאיר־עיניים, הכולל מאמרים העוסקים בתרבות הודית העכשווית בזיקה למורשתה העתיקה ולהתפתחויות הפוליטיות והכלכליות של שני העשורים האחרונים. אני מודה לאוצרות התערוכה תמי כץ־פרימן ורותם רוף על המאמץ שהשקיעו בעבודת האוצרות ובעריכת קטלוג זה.

ד"ר דורון לוריא

אוצר בכיר, מוזיאון תל אביב לאמנות

צפיפות החומר: מעבר לאסתטיקה

תמי כץ־פרימן ורותם רוך

האמנות ההודית העכשווית זוכה בעשור האחרון לשגשוג חסר תקדים ומעוררת עניין הולך וגובר ברחבי העולם, כמו גם בהודו עצמה. עבודותיהם של שבעה־עשר אמנים, רובם מבוססים וידועים וחלקם צעירים בתחילת דרכם, מוצגות בתערוכה זו בתמהיל המשקף חתך מייצג של סצנה אמנותית זו. זוהי טעימה מתוך התרחשות אמנותית מרתקת, המרוכזת בחלקה הגדול בשלוש מן הערים הגדולות של תת־היבשת - מומבאי, דלהי ובנגלור. היצירות הכלולות בתערוכה מעוגנות במציאות חברתית־פוליטית רוויית תהפוכות בהודו של שלהי המאה העשרים וראשית המאה העשרים ואחת. רובדי המשמעויות הצפונים בהן מיטיבים לשקף את תגובותיהם של האמנים לשינויים העמוקים המתחוללים בחברה ההודית בשני העשורים האחרונים.

התערוכה נרקמה מתוך סקרנות ותשוקה לרדת לעומקה של האמנות ההודית העכשווית. האיכויות האסתטיות, הצורניות והרעיוניות שהנחו את בחירותינו נקשרות לשני מושגים מרכזיים - "מסה קריטית" ו"צפיפות החומר" - המשמשים ככותרות התערוכה באנגלית ובעברית בהתאמה. המושג "מסה קריטית", השאל מתחום הפיזיקה הגרעינית, מתאר את כמות החומר המינימלית הנחוצה ליצירת שרשרת של ביקוע גרעיני. מטפורית, זוהי נקודת מפנה שבה בנייה וצבירה הדרגתית שאינן נראות לעין גורמות ברגע מסוים לפריצה של תהליך סוחף, שנדמה כבלתי נמנע מרגע שהחל. שם זה משמש כאן כמשל לדינמיקה הסוחפת את הודו, שבה מגולמים גורמים של תאוצה כלכלית, התפתחויות טכנולוגיות, צפיפות אורבנית, תמורות חברתיות ושלל קונפליקטים וסתירות - גורמים הנוכחים בחוויה הפיזית והחזותית של התערוכה. המושג השני, "צפיפות החומר", קשור אף הוא לעולם הפיזיקה ומציין מסה של חומר ביחידת נפח נתונה. מושג זה מתייחס, באופן מטפורי, לגודש החומרי של התערוכה בזיקה לגודש האנושי ולצפיפות של המרחב העירוני בהודו, כמו גם להתגברותם של מאפייני החומרנות הקפיטליסטית בכרכיה; הוא מהדהד בהיפוך את המטבע הלשוני המוכר "דלות החומר", המאפיין עקרונות של סגפנות וחסכנות אסתטית בהיסטוריה של האמנות הישראלית.

הבחירה במפתח רעיוני הקשור בחומר כמטפורה לחיים העכשוויים בערים הגדולות של הודו היא אחת מבין בחירות אפשריות רבות, ואין לנו ספק כי מפתחות רבים אחרים עשויים להיות יעילים כנקודת מוצא לדיון על האמנות ההודית העכשווית. עבורנו היה זה קטליזטור אשר עורר שאלות מהותיות שהנחו אותנו בבחירת העבודות - מהי אותה "מסה קריטית" שעושה את העבודות ל"הודיות" ושהביאה לפריצתה של האמנות ההודית לתודעה הבינלאומית? באיזה אופן המושג "צפיפות החומר" משרת את העיקרון שבו ניסינו להתמקד? כתכונה בולטת המאפיינת את העבודות המוצגות בתערוכה ניתן לציין את עקרון החזרתיות, הריבוי והשכפול של דימויים או של מוטיבים המאורגנים יחדיו בצפיפות. אצל חלק מהאמנים זוהי פרקטיקה מהותית, ואילו אצל חלקם האחר עיקרון זה מופיע רק בעבודות מסוימות. סודרשן שטי, למשל, בנה קיר עשוי מעשרות מיניאטורות של הטאג' מהאל; ג'יטיש קאלאט יצר עבודה מונומנטלית המכילה מאה ושמונה תצלומים של כיסים, על תכולתם, בחולצות של גברים העושים דרכם לעבודה; לוצ'אן אופאדהיי בנה כיסאות חתונה מאלפי פיסות בד גזורות; אטול בהאלה תיעד עשרות פתחי ניקוז של ביוב שבהם נתקל במהלך פרפורמנס שהתבסס על שוטטות ברחובות מומבאי; ראשמי קלקה יצרה עבודת סאונד המכילה עשרות קריאות של תגרני רחוב. אלו הן רק דוגמאות אחדות.

תודות לשרה סופר ולדינה פאפו על המאמץ המשותף בגיוס התמיכה והמימון ובקידום פרויקט זה. תודותינו נתונות גם לרפי גמזו וליוסי בלט, האגף לקשרי תרבות ומדע, משרד החוץ, על תמיכתם.

התערוכה והקטלוג התממשו הודות לאדיבותם של גורמים רבים: חברת ישראלכרט, קבוצת אי די בי וקרן אי די בי ונעמי ודוד קוליץ. תודה לשגרירות הודו בישראל ולכל אנשי צוותה על הסיוע ושיתוף הפעולה.

לבסוף, רוב תודות לתורמים בעילום שם על הסיוע במימון התערוכה ולכל התורמים האחרים שתמכו בפרויקט זה והתגייסו למען מימושו.

תמי כץ־פרימן ורותם רוך

אוצרות התערוכה

תופעת הריבוי הזו מהדהדת את המרקם החזותי ואת המרחבים הכאוטיים של המגלופוליס היהודי, המאופיין בערב-רב של אנשים, בעלי חיים, כלי תחבורה, חפצים, סחורות, פסולת וזוהמה. חוויית הדחיסות והגודש, הריבוי, העושר, האורנמנטיקה, הרעש, הזרימה והחומריות העשירה משתקפת באופן מובהק בתכנים, בחומרים ובאסתטיקה החזותית של התערוכה.

העבודות המוצגות בתערוכה עשויות במנעד רחב של סוגי מדיום: צילום, ציור, וידיאו פיסול ומיצב. הן נוטות לפרק באופן מודע סטריאוטיפים וקלישאות של זהות – לאומית, אזרית, מגרית או מעמדית. ניתן לזהות בהן מספר צירי תוכן מהותיים: דינמיקה של מתח בין מסורת ומודרניזם; תהליכי העיור והפיתוח המואצים על נגזרותיהן האקולוגיות; ביקורת על תרבות הצריכה והגלובליזציה; מתחים דתיים וקונפליקטים פוליטיים; וכן סוגיות מגדריות. הדימויים הנקשרים לצירים אלה מתייחסים באופנים שונים לתמורות החברתיות הפוליטיות, הכלכליות והטכנולוגיות המתחוללות בשני העשורים האחרונים בתת-היבשת, כתמונת ראי המשקפת הקשרים תרבותיים תלויי זמן ומקום.

ואולם, מרבית העבודות חומקות מהגדרות גיאופוליטיות מצומצמות ומתמסרות לקריאה בעלת משמעות רחבה יותר. ביסודן של העבודות שנבחרו לתערוכה ניצב המתח בין ה"מקומי", כלומר העיסוק בתמורות ובתהליכים ספציפיים המתרחשים בהודו, ובין ה"גלובלי" – אותן סוגיות המשותפות לכלל האנושות, המתאזכות בתחביר אמנותי עכשווי נהיר. נדמה כי שניות זו היא אחת התכונות הבולטות של האמנות היהודית העכשווית, המאופיינת, כמו הודו עצמה, באינספור סתירות, היפוכים וקוטביות. מתחים אלו עשויים לבוא לידי ביטוי בשימוש בטכניקה מסוימת, בתחביר הצורני, בעיבוד של פני השטח או באזכור איקונוגרפי כזה או אחר. דומה כי כוחן של העבודות טמון בדיאלקטיקה שבין שני השדרים ובמינונם המשתנה, בהתאם לזהות התרבותית של הצופה המתבונן בהן ובאופן שבו הן בוחנות מחדש את גבולות השפה והפרשנות וחושפות פערים בהבנה הבין-תרבותית. בתוך כך מתעוררות השאלות: כיצד האמנים היהודים תופסים את תרבותם שלהם בהשוואה לאופן שבו היא נתפסת דרך עיניים זרות? האם המבט הזר, המפענח אותם דרך סטריאוטיפים ואקזוטיקה אוריינטליסטית, לעולם יהיה מבט רומנטי?

כאמור, העבודות בתערוכה מתייחסות לשאלות הבערות שהתעוררו לנוכח השינויים שהתחוללו במרחב הגיאופוליטי היהודי בשני העשורים האחרונים. עיסוק במסורות עתיקות מול קדמה ומודרניזם משתקף בעבודתו של **ל. נ. טאלור**, המחולל טרנספורמציה בסמלי תרבות מסורתיים וממזג לכדי תחביר חדש חומרים הנושאים עמם את הילת הישן וחומרים בעלי חזות מודרנית ותעשייתית-סינתטית; **סאקשי גופטה** עושה אף היא שימוש במשמעויות סימבוליות של חומרים, בעודה מנצלת פסולת תעשייתית בעבודת כפיים עמלנית המדמה מלאכת אריגה מסורתית; לעומתם, **לוצ'אן אופאדהיי** משתמש בפיסות בד גזורות, שכמותן ניתן למצוא על המרצפות בחדרי עבודה של חייטים, כדי ליצור כיסאות חתונה בעלי מוטיבים טיפוסיים המאפיינים את המסורת הכפרית בחבל ראג'סטאן.

עבודות אחדות מתייחסות, כנקודת מוצא, לתהליכי העיור המואצים בהודו. משתקפים בהן תהליכי ההתגבשות של המרקם המיוחד המאפיין את המגלופוליס היהודי: דלהי הבירה, מומבאי הנחשבת למרכז עסקים קוסמופוליטי, ובנגלור הידועה כעמק הסיליקון, בירת ההיי-טק של תת-היבשת. בעבודתו של **גיגי סקריה** מתקיים מסע אל שכבותיה הגיאואורבניות של המטרופולין היהודי, המתאפיין בדינמיות רבה, כאלגוריה למבנה המעמדי ההיררכי בתת-היבשת; גם התחביר החזותי בעבודתו של **גיטיש קאלאט** נגזר מהמרקם האורבני של עיר מגוריו מומבאי, בהתייחסו למפגשם של מהגרי העבודה עם הכרך הגדול ולמבאק הישרדותם היומיומי; **סובוד גופטה** עוסק אף הוא בהיבטים של הישרדות והגירה, בהדגישו את המתח בין עולם כפרי ועני

לבין תהליכי עיור ומודרניזציה, תוך שימוש בחפצי יומיום ביתיים מנירוסטה והופכים תחת ידיו לחפצי מותרות מונומנטליים; לעומתם, **ראשמי קלקה** אוספת שרידים של מציאות אורבנית המגולמת בקולותיהם של רוכלים ותגרני סדקית והופכת את הארכיון הווקאלי לשירת א-קפלה, כרקוויאם למשלח יד ההולך ונכחד מן העולם; חברי **רקס מדיה קולקטיב** יצרו אף הם עבודת סאונד שבה מגולמת מרכזיותה של דלהי, כצומת רב-תרבותי המאפשר מפגש, תנועה והעברת מידע, לצד מיצב קיר המזכיר שלטי חוצות מהבהבים, כמעין גרפיטי אלקטרוני הקורא לאקטיביזם חתרני.

ההשלכות האקולוגיות של תהליכי העיור, הניכרות בעריה של הודו באופן מרחיק לכת, משתקפות בעבודותיהם של **ראוי אגרוואל** ו**אטול בהאלה**. כאמנים-אקטיביסטים וכפעילים סביבתיים, שניהם חוקרים את השפעת הזיהום הסביבתי על המרחב הציבורי. הם מתעדים מחוות פרפורמטיביות ומתייחסים באמצעותן למשמעויות האקרפוליטיות של המים, להשתלטותם של בעלי הון על אדמות פרטיות ולדחיקתם של מאות אלפי בני אדם ממקור פרנסתם על גדות הנהר.

ביקורת על תרבות הצריכה והגלובליזציה מצויה במינון גבוה בעבודותיו האירוניות של **סודרשן שטי**, המערערות על קלישאות וסטריאוטיפים הנוגעים לניסיונות ההגדרה של מהות ה"הודיות" על ידי המערב – מהלך המתבצע באמצעות התייחסותו של האמן לדימויים המתואכים דרך תעשיית התיירות; לעומתו, **שנטאמני מ.** מכליאה בעבודתה הפיסולית מיתוסים מתרבויות שונות ומאזרחת אותם בתוך הקשריה של התרבות הגלובלית העכשווית; **שילפה גופטה** מציעה קריאה מחודשת של ההיסטוריה בהתייחסה לעוללות של הדרה ומשטר, ליחסי כוח ולהבניות חברתיות הפועלות על הצופה/הצרכן בעידן הגלובליזציה.

מתחים דתיים וקונפליקטים פוליטיים ניכרים בעבודותיהם של **ט. ו. סאנטוש** ושל **ריאס קומו**, המגיבות לסכסוכים ולאירועים אלימים בתוך הודו ומחוצה לה. סאנטוש משתמש בציוריו בדימויי מלחמה ואלימות מהעיתונות ומהאינטרנט; לעומת זאת, קומו מקשר בעבודותיו הפיסוליות בין סכסוכי דת ואלימות מן ההיסטוריה הרחוקה לבין מאורעות עקובי דם מההווה, וכן בין פוליטיקת גוף לבין סוגיות הנוגעות בזהות אזרחית, לאומית ודתית. לבסוף, עיסוק בסוגיות מגדריות בהקשר חברתי פוליטי משתקף בעבודותיה של **בהרטי קהר**, המאירות היבטים הקשורים למעמד האישה בחברה היהודית ולאופני דיכוייה הרבים במרחב הביתי ובמרחב הציבורי גם יחד; לעומתה, **ראנביר קלקה** בוחן זהות גברית המשתנה תדיר לנוכח התמורות הכרוכות במעבר מהכפר לעיר ולנוכח מעמדו המשתנה של הגבר בהיררכיות החברתיות.

גורמים רבים חברו יחדיו והביאו לשגשוגה של האמנות היהודית בשדה העכשווי. תרמו לכך מגמות הגלובליזציה בעולם האמנות: ביאלות, תכניות שהות של אמנים ושיתופי פעולה בינלאומיים – מהלכים שחתרו תחת ההיררכיה הקולוניאליסטית בין מזרח ובין מערב. במקביל, התבססותן של תיאוריות פוסט-קולוניאליסטיות גרמו להבשלתם של תיאורטיקנים ושל פעילים חברתיים מתחומים שונים, לצד דור מפוכח וביקורתי של אמנים, אשר פעילותם המקומית מושפעת גם מן השיח של שדה האמנות הבינלאומי. בהיעדר מוזיאונים מרכזיים לאמנות עכשווית בהודו, גלריות ותיקות וחדשות – רובן בדלהי, במומבאי ובנגלור – הן שתמכו באמנות ניסיונית, באימוץ של תחומי מדיה שונים ובשילוב טכנולוגיות חדשות. כך התבסס בהדרגה שוק האמנות המקומי, והאמנות היהודית העכשווית החלה לתפוס מקום מרכזי בזירה הבינלאומית. כמו כן, במקביל, מתקיימת בהודו פעילות ענפה של קרנות תמיכה במחקר, של פורומי חשיבה, של ארגונים ללא מטרות רווח – כגון קהוג' (KHOJ) וסאראי (SARAI) – ושל מוזיאונים פרטיים דוגמת קרן דבי (Devi Foundation) לאמנות ומזיאון קיראן נאדאר. נוסף על כך, אוניברסיטאות ובתי ספר לאמנות החלו לפתוח חללי תצוגה לאמנות, במטרה לתת במה לרעיונות ולפרויקטים של אמנים צעירים ומבוססים כאחד.

בקרב קהילת האמנות בהודו בולטת הטענה כי תשומת הלב הציבורית שהאמנות ההודית זוכה לה מנוקזת לשוק האמנות המשגשג כלכלית בשנים האחרונות, וזאת על חשבון התייחסות מהותית ומעמיקה לתכני העבודות ולאמנים שאינם בהכרח מככבים במכירות הפומביות. על רקע הופעותיהם המרובות של אמנים פלסטיים במדורי הכלכלה והרכילות, בולט במיעוטו שיח אמנות רציני המעלה שאלות הנוגעות למהות ולתכנים של העבודות. ואכן, יש כאן מידה מסוימת של יחסי סיבה ומסובב: העניין הרב שהסצנה מעוררת קשור להיקף המכירות המרשים של השנים האחרונות; ושגשוג כלכלי זה הוא שהוביל לתערוכות מקיפות ועתירות תקציב שהתקיימו בחללי תצוגה מובילים בעולם – תערוכות שמצדן העצימו את הפופולריות של האמנות מתת־היבשת והעלו עוד יותר את מחירי העבודות. הצלחה כלכלית זו עשויה להיות אחד ההסברים לתעוזתם של יותר ויותר אמנים הבוחרים ליצור עבודות ספקטקולריות ומונומנטליות שהפקתן כרוכה בעלויות גבוהות.

החשיפה של האמנות ההודית בעולם המערבי החלה כבר בשנות ה־80 ונמשכה לאורך שנות ה־90, אך זו התקיימה על פי רוב בחללי תצוגה אוניברסיטאיים ובמוזיאונים פריפריאליים. למעשה, רק בעשור האחרון החלו להצטבר תערוכות מקיפות של אמנות עכשווית מהודו לכדי מסה קריטית במוזיאונים מובילים ובביאנלות בינלאומיות. ב־2001 נערכה בטייט מודרן בלונדון התערוכה "עיר המאה: אמנות ותרבות במטרופוליס המודרנית, בומביי/מומבאי 1991–2001", אשר עסקה בהשפעת התמורות הכלכליות על החיים העירוניים של מומבאי בשנות ה־90. ב־2007 נפתחה במוזיאון ברן שבגרמניה התערוכה "הורן פליז", שהתמקדה בפן הנרטיבי המאפיין את יצירותיהם של רבים מהאמנים ההודים המודרניים והעכשוויים.² באותה שנה הוצגה במרכז התרבות של שיקגו התערוכה "נרטיבים חדשים: אמנות עכשווית מהודו".³ שנה לאחר מכן, ב־2008, נפתחה במוזיאון מורי ביפן התערוכה "צ'אלו! אינדיה!", שביקשה לחשוף את העשייה האמנותית בהודו בפרישה רעיונית ודורית רחבה.⁴ באותה שנה נפתחה בגלריה סרפנטין בלונדון התערוכה "Indian Highway" – תערוכה רבת־משתתפים, שנדדה עד כה למוזיאונים מובילים בערים מרכזיות באירופה ועתידה להיות מוצגת בדלהי ב־2012.⁵ כעיקרון המנחה של תערוכה מקיפה זו, נקבע כי כל אוצר אחראי שקיבל אותה לידיו יכול היה להוסיף אמנים ולשנות את הרכבה. עצם הרעיון להציג נקודות מבט חדשות ומשתנות נקשר למוטיב הסמלי של רשת הכבישים המהירים שנבנתה בעשור האחרון בהודו כדי לחבר בין עריה המרכזיות, כמשל לזרימה, לתנועה ולשינויים המואצים המאפיינים את תת־היבשת. בקיץ 2011 נפתחה במרכז פומפידו שבפאריס תערוכת הענק "פאריס־דלהי־בומביי", שהציבה חלון אתנוגרפי להודו דרך נקודת מבט המבוססת על דיאלוג עם אמנות צרפתית עכשווית.⁶ לתערוכה של אמנות הודית בישראל יש משמעות מיוחדת בשל הזיקה בין שתי המדינות. מלבד ההתעניינות ההולכת וגוברת של ישראלים בהודו ובתרבותה, ופרט להיותה יעד מועדף לתרמילאים שוחרי תורות רוחניות,

¹ "Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis, Bombay / Mumbai 1991–2001," Tate Modern, London, 2001 (curators: Geeta Kapur, Ashish Rajadhyaksha).

² "Horn Please: Narratives in Contemporary Indian Art," Kunstmuseum Bern, 2007 (curators: Bernhard Fibicher, Suman Gopinath).

³ "New Narratives: Contemporary Art from India," Chicago Art Center, 2007 (curators: Betty Said, Johan Pijnappel).

⁴ "Chalo! India: A New Era of Indian Art," Mori Art Museum, Tokyo, 2008 (curator: Akiko Miki).

⁵ "Indian Highway," Serpentine Gallery, London, 2008 (curators: Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist and Gunnar B. Kvaram).

⁶ "Paris – Delhi – Bombay...", Centre Pompidou, Paris, 2011 (curators: Sophie Duplaix, Fabrice Bousteau).

צעירים ומבוגרים כאחד, קיימים קווי דמיון רבים בהיסטוריה של שתי המדינות: שתיהן דמוקרטיות צעירות שהוקמו בשנים עוקבות, 1947 ו־1948, לאחר מאבק בשלטון הבריטי; בשתיהן צמחה הלאומיות על בסיס תנועת תחייה של תרבות עתיקה; שתיהן הוקמו לאחר שנקבעה תכנית חלוקה, אשר הובילה לקונפליקט אתני ודתי המלווה אותן עד עצם היום הזה; בשני המקרים שדה התרבות נהג לעסוק באופן בלתי נלאה בזהות ובקונפליקט על הציר שבין "מקומיות" לבין "בינלאומיות" – ציר שמניע חלק ניכר מהיצירה האמנותית העכשווית. גם הניסיון לחמוק מתבניות זהות כאלה או אחרות או להדחיקן משותף לשני השדות. נדמה כי הזהות התרבותית־אתנית של ההודים, המתאפיינת בערב־רב של זהויות שהתערבלו זו בזו, מורכבת וסבוכה לא פחות מזהותם של הישראלים, שהתגבשה בתוך "כור ההיתוך" המקומי. דומה כי בשתי הארצות הכוח המניע את יצירתם של אמנים רבים טמון בהוויה החברתית־פוליטית הקונפליקטואלית ורבת־פנים.

זה המקום לומר כי "צפיפות החומר" אינה מתיימרת להקיף או לייצג את האמנות ההודית העכשווית כולה, על מגוון מגמותיה ותת־זרמיה, ולא כל שכן למסור תמונה מלאה של מציאות כה מורכבת, מקוטבת ודינמית, שהיא כל ניסיון שכזה נדון מראש לכישלון. עם זאת, שלושת המאמרים המודפסים בקטלוג מבקשים להרחיב מעט את היריעה ולספק רקע חברתי־פוליטי, היסטורי, אסתטי ותרבותי שיאפשר הבנה עמוקה יותר של התהליכים המואצים שהתרחשו בתת־היבשת מאז שנות ה־90, וכך להעמיק את ההקשר ההיסטורי־אמנותי לעבודות המוצגות בתערוכה. מאמרה של החוקרת והסופרת **מיה טבת דיין** מתמקד במסורת הארוכה של הדימוי החזותי בהודו. מאמר זה מצביע על הדהודים של הישן בחדש ועל הזיקות בין המיתולוגיה ההודית לבין התרבות הפופולרית ומראה כיצד כמה מן הרעיונות הקדומים עשו את דרכם לעולם המחשבה והדמיון של אמנים ותיאורטיקנים הודים בני־זמננו ומכאן גם לאמנות העכשווית. מאמרה של היסטוריונית האמנות **סאיטא אַפְטָה** מעגן את האמנות ההודית העכשווית בקו רצף היסטורי של מסורות עתיקות ומציג רקע תיאורטי לתפיסות אסתטיות מרכזיות של האמנות ההודית המסורתית – למשל, עקרונות של חזרתיות, ריבוי, עיטוריות, נרטיביות וזיקה עמוקה בין ציור לפיסול. נקודת המבט ההיסטורית מעניקה לעבודות המוצגות בתערוכה הקשרים מאירי עניינים ומעידה על גמישותה של המסורת האמנותית המעוצבת מחדש שוב ושוב. מאמרה של חוקר הדתות **אודי הלפרין** וההיסטוריונית **רותם גבע** מנתח את חווית הקיום העכשווי בהודו ומאיר את העבודות מבחינת הקשריהן החברתיים־פוליטיים. המאמר סוקר את השינויים הכבירים שהתחוללו בחברה ההודית בעשרים השנים האחרונות, בדגש על השגשוג הכלכלי, הגלובליזציה ותהליכי העיור המואצים, וכן על נסיקת הלאומיות והאלימות הדתית בתוכה. נדונים בו השפעותיהם של מהלכים אלו על העמקת הפער העצום בין עניים לעשירים, על התהוותו של מעמד בינוני חדש, על לידתה של תרבות צריכה ועל מעמדן של הנשים ונבחנת בו התמודדות של החברה המעמדית המסורתית עם שינויים אלו.

לכאורה, נדמה כי בעידן גלובלי ובעולם אמנות בינלאומי נוטל גבולות אין עוד צורך לאגד עבודות ואמנים על בסיס השתייכותם הלאומית ולתייגם תחת זהות מקומית מגבילה, במסגרת גבולות גיאוגרפיים. ואולם, בכל זאת מצאנו לנכון להציע כאן מקבץ עבודות של אמנים ואמניות הפועלים כיום בתת־היבשת ההודית, בשל כל הסיבות שתוארו עד כה – כמקרה מרתק במיוחד של מפגש בין ישן וחדש, בין מקומי וגלובלי. במהלך זה אנו מבקשים לאפשר לקהל הישראלי להיחשף לראשונה בהיקף נרחב לסצנת אמנות דינמית וייחודית זו. אנו מאמינות כי הסמכתן של העבודות יחדיו והצגתן בהקשר צורני־תמתי מאחד יאפשרו הבנה עמוקה יותר של העשייה האמנותית בהודו ויפתחו צוהר לקריאות ולתובנות חדשות.

העכשווי בראי המסורת

סאויטה אַפְטָה

תפיסה מערבית רווחת רואה במסורת כוח מיושן ומקובע שאינו משתנה כלל. לעומת זאת, בהודו המסורת נתפסת כאנרגיה חיונית הלוכשת צורות חדשות ללא הרף. עבור אמנים הודיים עכשוויים, הפועלים במרחב שבין שתי התפיסות הללו, דיכוטומיה זו מהווה בסיס לפרדיגמה תרבותית ייחודית. האמנים המשתתפים בתערוכה "צפיפות החומר" מנצלים פרדיגמה זו כדי ליצור עבודות המבטאות מודעות עמוקה למסורות העבר, בהדגישם את החיים בהווה המשתנה במהירות עצומה.

אמנות הודית בהקשר היסטורי ותרבותי

האמנות ההודית המוקדמת, שהחלה להתפתח כחלק מן התרבות של עמק האינדוס בסביבות שנת 2600 לפנה"ס, הייתה פולחנית במהותה. היא נוצרה כחלק בלתי נפרד מהאדריכלות של מקומות קדושים ונועדה לייצג את הכוחות האלוהיים הגלומים, לפי האמונה, בפסלים ובציורים. הפיסול שנוצר בהקשרים אלו נשא אופי חושני ועוצמתי יותר, ואילו הציור נטה להיות לירי ונועד לעורר רגש. ההבחנה בין צורות דו־ממדיות ובין צורות תלת־ממדיות טושטשה במכוון בציורי המערות המוקדמים. ציורים אלו, כמו פסלי המקדשים שנוצרו מאוחר יותר, נתנו ביטוי לאופי הסינסטטי של האמנות ההודית, המפעילה חושים שונים בזמנית. הם אופיינו בשילוב מרכיבים של ציור, תבליט ופיסול תלת־ממדי ובהיעדר בולט של אשליית עומק. נדמה כי הדמויות כולן מתקדמות לעבר הצופה ומקיפות אותו מכל עבר. תבנית חזותית זו, שניתן להשוותה לסאונד רב־כיווני, היא תוצר של שימוש מושכל במספר גוונים מצומצם. דימויים אלו מאופיינים גם בהיעדרו של מקור אור מוגדר, ולכן נדמה כי הדמויות מוארות על ידי מקור אור פנימי. האפקט המלא של דימויים מסוג זה נוצר רק כאשר כל החושים פועלים יחדיו בהרמוניה. במצב זה חוש הראייה הוא רק חלק מן החוויה הטוטלית של עבודת האמנות.

ציורי הקיר ותבליטי האפריזים המעטרים מקדשים בהודו יועדו לקהל שלא הורגל לסוג הקריאה הליניארית הנדרשת להבנת טקסט כתוב. הם נוצרו מתוך הנחה שהצופים יסרקו באופן חלקי אזורים שונים של עבודת האמנות - מהלך המאפשר לקלוט את נקודות המבט הרבות והמשתנות המרכיבות את העלילה. בניגוד לסדרות של דימויים עוקבים המתארות זמן ליניארי, הדימויים המרובים המופיעים בעבודות אלו מספקים תיאור בזמני של פעולות המתרחשות ברגעים שונים. באופן זה העבר, ההווה והעתיד נתפסים כולם בעת ובעונה אחת.¹ ניסויים עכשוויים בפסיכולוגיה קוגניטיבית הוכיחו כי סריקה חזותית מסוג זה מכפיפה עלילה קיימת לסכמה חדשה, שאינה ליניארית. במקום להשתחות במרכז הקומפוזיציה, העין נעה מהמרכז אל השוליים בתבנית ספירלית, בהתאם לתפיסה ההודית של זמן מעגלי. ההיגיון הסגנוני המצוי בבסיסם של דימויים מסוג זה מחייב שתנועות ומחוות שונות יופיעו תמיד בחזית ויתקיימו בזמנית במעין הווה נצחי. בהקשר זה, זמן והווה אינם נתפסים באופן טלאולוגי אלא כמערכת שבה העבר וההווה מתקיימים זה לצד זה - תפיסה המעודדת יחס חיובי למסורות העבר. יצירת דימויים מסוג זה לא התפרשה בשעתה כניסיון להתחרות בכוחות אלוהיים. לשימוש בפרספקטיבה

¹ ראו: Manfred Massironi, *The Psychology of Graphic Images*, translated by Nicola Bruno (Mawah, NJ: Lawrence, Earlbaum Associates, 2002).



קווית ובנקודת מגוז לא הייתה כל חשיבות: האדם לא נתפס כמרכז היקום, ומקום זה היה שמור להוויה העילאית. לעומת מושג הזמן, שנקשר לעיקרון השינוי, מושג החלל או המרחב נקשר לעיקרון השימור.

כבר במאה השלישית לספירה נכתבו טקסטים שונים המדגישים את מקורה האלוהי של עבודת האמנות, וכן את יחסי הגומלין בין האמנויות השונות אשר סווגו בהתאם ליכולתן לעורר תחושות הקשורות לחוש הראייה, לחוש השמיעה, או לשני החושים גם יחד. סיפורו של המלך וג'רה, המופיע בווישנוֹדְהַרְה־מֶוֹטְרָה פֹּרָאנָה (*Visnudharmottara Purana*), מיטיב לבטא את תפיסת המיתולוגיה ההודית שלפיה האמנויות כולן שלובות זו בזו, כך שהיכרות עם אמנות אחת דורשת היכרות גם עם כל השאר.² המלך וג'רה, אדם מאמין ואדוק בדתו, מבקש ליצור צֶלֶם שהוא יוכל לסגוד לו. הוא מבקש מהחכם מְרִקְנְדִיהָ לגלות לו את סודות יצירת הצלמים – עקרונות הידועים רק לכוהנים ולאמנים. החכם, המודע היטב לרגשותיו ולמעמדו הרם של המלך, שואל אותו אם הוא מכיר את הטכניקות השונות המשמשות ליצירת ציור. המלך עונה שאינו מכיר אותן ומבקש ללמוד ציור כהכנה ללמידה של אמנות הפיסול. החכם מסביר למלך שכדי ללמוד את עקרונות הפיסול עליו ללמוד קודם כיצד לרקוד, ושכדי ללמוד כיצד לרקוד עליו לרכוש ידע בסיסי בשימוש בכלי נגינה – מהלך הדורש ידע בסיסי גם בשירה. כך מבין המלך וג'רה את הזיקה בין האמנויות השונות: הציור לפיסול, הפיסול לריקוד, הריקוד לדרמה, הדרמה לשירה, וכן השירה למוזיקה.

יחד עם זאת, יצירת עבודות בכל מדיום אמנותי והערכת איכותן התבססו על מערכת של חוקים קנוניים, שנאספו יחד בכתבים שונים לשימושם של תיאורטיקנים מומחים, כמו גם כדי לספק עצות מעשיות ליוצרים עצמם. חשוב לציין כי חוקים אלו לא נתפסו כהגבלות אלא דווקא כאמצעים המאפשרים לאמן לקרוא דרור לדמיונו, תוך כדי דבקות בצורות עתיקות יומין שהיללו, הדגישו ושימרו את החוקים הנצחיים שבבסיס הקיום.

כתבים אלו סיפקו עיון מעמיק בעקרונות השיפוט האסתטי וההבנה האמנותית המגולמים במושג ה"רְסָה" (*rasa*), או העונג האסתטי, שדנון לראשונה בְּנִי־הַ־שֵׁאֶסְטְרָה (*Natyasastra*) – חיבור על אמנות הבמה ועל דרמטורגיה של החכם הנערץ בְּהֶרְטָה, אחד המוזיקולוגים הראשונים שכתב חיבור תיאורטי בנושא. חיבור זה, המתאר תכונות או מעלות (*gunas*), פגמים (*dosas*) ועיטורים שונים (*alamkaras*), תרם להתפתחותה של תורת הֶרְסָה, ומאוחר יותר – לעיסוק בנושאים שנבחנו במסגרת תיאוריות סמיוטיות מודרניות. במסגרת תורה זו הוגדרו המאפיינים הבסיסיים של האמנות ההודית המסורתית: דימויים פיגורטיביים, עלילה מובחנת ומרכיבים קישוטיים שובי עין. מושג הרסה, שמקורו בתיאטרון, הורחב ושוכלל במשך מאות שנים בכתביהם של הוגים שונים, אשר החלו להשתמש בו גם לדיון באמנויות אחרות.³ תיאוריה נרחבת זו אפשרה את הגדרת היסודות הסמנטיים המשמשים לביטוי רגשות אנושיים באמצעות התוויית זיקה ישירה בין מחוות וצבעים לסוגיהם ובין רגשות שונים. כותבים נוספים טענו כי חוויית הרסה מתבססת על קישורים מורכבים בין סוגי רגשות שונים (*bhavas*), המתעוררים במהלך צפייה ביצירת אמנות. אף כי מודל מורכב זה תובע מן הצופה ידע מוקדם, תיאוריות אסתטיות הודיות אינן רואות בדרישה זו הוכחה לכך שהאמנות היא נחלתה של קבוצת עילית מצומצמת. להיפך, היא נתפסה כחלק בלתי נפרד מחיי היומיום, והיכולת להעריכה הייתה – והנה עדיין – חלק מהותי במארג המרכיבים הדתיים והחילוניים המאפיין את החיים בהודו.

² הווישנוֹדְהַרְה־מֶוֹטְרָה פֹּרָאנָה הוא טקסט אנציקלופדי עתיק יומין, הנחשב תוספת לווישנו פֹּרָאנָה, אשר הופיעה לראשונה בכתב במאה הראשונה לפנה"ס. טקסט זה מחולק לשלושה חלקים. הפרק הראשון של החלק השלישי עוסק ביצירת דימויים ובקשר שבין האמנויות השונות. ראו: Priyabala Shah, *Visnudharmottara Purana, Third Khanda, II: A* (Baroda, India: Oriental Institute, 1961), pp. 3-4.

³ ראויה לציין במיוחד תרומתו של אֶבְהִינְוֶגְפְּטָה (Abhinavagupta), שחי בין השנים 975-1025 לערך.

התיאוריות העוסקות במושג הרסה לא הגבילו את היצירה האמנותית לפירושים נוסחתיים ושימוש בעיטורים סטריאוטיפיים. להפך, הן תרמו להרחבת השימוש בצורות אמנותיות שונות בהדגישן רובדי משמעות מרומזים שונים (*dhvani*) ועקרונות של יצירת עבודות מעודנות ומתוככמות, אשר ביכולתן לעורר פרשנויות סובייקטיביות שאינן מוכתבות על ידי סגנון מסוים. לפי תיאורית הרסה־דְהוּוּנִי (*rasa-dhvani*), המשלבת את עקרונות הרסה והדהוּוּנִי, עונג אסתטי אינו מותנה בחיקויה של מציאות חיצונית; נהפוך הוא, הצלחתה של יצירת אמנות נמדדה ביכולתה לנתק את חוויית המפגש של הצופה עם עבודת האמנות מתפיסת המציאות הסובבת ומהרעיון בדבר חיקויה.⁴

במסגרת תיאורטית זו, ערך אסתטי נמדד ביכולתה של היצירה לעורר את החושים, לרגש את הדמיון ולסחוף את הצופה. יצירה מסוג זה מכילה לא רק משמעות מילולית (*abhida*) ומשמעות מטפורית (*laksana*) אלא גם משמעות מרומזת (*vyanjana*). לפי תיאוריית הרסה־דְהוּוּנִי, יכולתה של עבודת האמנות לתקשר באופן מוצלח עם הצופה תלויה הן בכוונתו ובכישורו של האמן והן ברגישותו של הצופה וביכולתו לתפוס את כל המשמעויות הגלומות בה.

מגוון חיבורים עשירים על אמנות ועל מסורות וטכניקות אמנותיות שונות הועבר בעל פה מדור לדור. באופן זה שימרה כל גילדה אמנותית מודלים כלליים ליצירה אמנותית וסודות סגנוניים שונים, וזאת באמצעות מסורת הקשר בין מורה לתלמיד (*guru-shishya*), שעודדה חניכות אמנותית ועבודה במסגרת סדנאות. כך חדרו השפה ועולם המושגים של תיאורית הרסה־דְהוּוּנִי לשפות המדוברות ברחבי הודו וזכו לרלוונטיות מתמשכת.

האמנות הייתה הכלי המרכזי שבאמצעותו החברה ההודית המסורתית תפסה והגדירה את עצמה. באופן זה היא נתנה ביטוי חזותי למגוון רחב של מנהגים, לצורות של ארגון חברתי, וכן לאמונות דתיות שונות. במהלך ההיסטוריה הודו ידעה שורה ארוכה של פלישות צבאיות, אשר הובילו לחידושים תרבותיים ולשינויים בחברה ההודית ובפילוסופיות הדתיות שלה, וכן להטמעה סלקטיבית ויצירתית, לעתים מקורית מאוד, של טכניקות, רעיונות, חומרים וצורות חדשות. אף כי מציאות היסטורית זו הובילה לתהליך מתמשך של שינויים, היא התאפיינה גם בהמשכיות אמנותית של מאפיינים צורניים וסגנוניים עתיקי יומין. בהתפתחותה של התרבות החזותית הייחודית להודו, המסורת הייתה – וממשיכה להיות – נוכחת ונגישה תמיד.

לקראת העכשווי

במהלך מאות שנים, מאפייני ההיברידיות והשימוש האקלקטי במרכיבים שונים של המסורת ההודית הביאו ליצירתה של אמנות עשירה, המיטיבה לשקף את הדפוסים והמקצבים של החיים בהודו ולהדגיש את הקשר והתלות ההדדית בין האדם לבין הטבע. אמנות זו חוגגת את ריבוי הפנים של החיים ואת קיומן של צורות שונות ומתמקדת ביקום ובשפע שהוא מציע. בחברה שהסתמכה במידה רבה על העברת ידע בעל פה, האמנות הייתה בגדר כלי חזותי ללימוד פילוסופיות של חיי יומיום בשירות הדת. יותר מכל מדיום אחר, הפיסול הדגיש את ההיררכיה רבת הפנים המאפיינת את החברה ההודית. כל תנועת גוף וכל מחווה היו ספוגים במשמעות ויצרו שפת תנועה שדרכה הועברו המיתוסים הקדושים, לצד הבטחה לתהליך התעלות מעבר לקיום האנושי הארצי. מערכת היחסים האינטימית בין תחומי הציור והפיסול, שהלכה והתהדקה במהלך הזמן, עברה שינוי משמעותי תחת השפעתה של האמנות האיסלאמית. תהליך זה, שנבע מהטמעתה של תפיסת עולם חדשה ושונה, הוביל לשגשוגו של מדיום הציור. בהשפעת חצר המלכות של השושלת המוגהולית, שולבה אמנות הקליגרפיה עם מסורות

⁴ להרחבה בנושא התיאוריות האסתטיות השונות הנדונות במאמר, כמו גם לדיון כרונולוגי בטקסטים שהובילו לפיתוח תיאוריית הרסה־דְהוּוּנִי, ראו: R. Jhanji, *Aesthetic Communication* (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1985).

אמנותיות קיימות. האמנות המוגהולית, שתיעדה את חיי החצר, התאפיינה בימי שיאה בתחכום ובאלגנטיות. ציורי המיניאטורה שנוצרו באותה עת התאפיינו בשטחיות ובשימוש בקווי מתאר, בריבוי פרספקטיבות ובעלילות מתמצות - כייצוג של תקופה שהתאפיינה ביצירה אמנותית מרשימה ומעודנת.

השפעתו של הקולוניאליזם והפיכתה של הודו למושבה בריטית ב-1858 הובילו לשינויים משמעותיים במערכות ההכשרה של האמנים, כמו גם בזוהרם ובטעמם של פטרונים האמנות - מציאות שאילצה את האמנים להתמודד עם תפיסת עולם שונה בתכלית. במהלך זה חיקוי המציאות הפך לערך אמנותי בעל חשיבות עליונה. כמו התהפוכות התרבותיות הקודמות, מפגשה של הודו עם הקולוניאליזם הבריטי היה מורכב ביותר ולא ניתן להציגו כדיכטומיה פשוטה בין תפיסות תרבותיות שונות.⁵ באותה עת חלו שינויים מהותיים באופיים של הנושאים שזכו לייצוג אמנותי ובהבנת מהותם של סוגי המדיום השונים, וזאת לצד שינוי מהותי שחל גם במעמדו של האמן. האמנות הפכה לכלי תיעוד של חוויות חדשות, בעודה עושה שימוש במודלים קיימים ובחזיקים. בתקופה זו נוצל כוחו של הדימוי החזותי גם לשם תהליך יצירתה של זהות לאומית הודית, והאמנות החלה למלא תפקיד מרכזי במאבק הפוליטי לעצמאות. בה בעת, מסורות אמנותיות כפריית ושבתיות, המאופיינות בישרות ובכוח משיכה מידי, המשיכו לעסוק בצורות ובנושאים מסורתיים ולספק השראה לאמנים הודיים.

"צפיפות החומר" מתמקדת בעבודות של אמנים הודיים עכשוויים שיצירתם עוסקת בעיבוד ובייצוג של המציאות הססגונית, רוויית הדיסוננסים, המאפיינת את הודו בראשיתה של המאה העשרים ואחת. עבודתו של סובוד גופטה קארי (2004), כמו גם העבודה של סודרשן שטי טאג' מהאל (2007) ויצירתו של לוצ'אן אופאדהיי כוחו של הברד (2009), עוסקות בפירוק האופן הסטריאוטיפי שבו אנו תופסים חפצים מזכרים, וכך מדגישות את הדיכטומיה בין החי והדומם או בין רחוניות וצרנונות. הקונפליקט בין החדש ובין הישן, הקיים בכל תקופה היסטורית, נבחן בתצלומיו של ראוי אגרוואל. פסליהם של שנטאמני מ., ל. נ. טאלור ובהרטי קהר מהדהדים את יצירות האמנות של שושלת הגופטה (המאות השלישית - החמישית לספירה). הדים סגנוניים אלו מאזכרים את "תור הזהב של התרבות ההודית", בניגוד למאפייניה של המציאות העכשווית, שבה ההבטחה לרווחה כלכלית רחוקה מלהתגשם, למרות השימוש הנרחב בסלוגן הבחירות "הודו זורחת" מאז 2003. כמו עבודותיו של סודרשן שטי, פסלים אלו מתייחסים לניואנסים דקים המאפיינים מיתוסים אפיים שונים בהתבסס על תיאוריות ביקורתיות עכשוויות. עיסוק עכשווי נוסף - זה המתייחס להגדרה ולייצוגים שונים, חיוביים ושליליים, של זהות - נבחן בעבודותיהם של אטול בהאלה וסאקשי גופטה.

מלאכת פירושן של עבודות אמנות הזרות לתרבותן של המתבונן בהן אינה פשוטה, אם כי אפשרית. ניתן אמנם להסביר הבדלים תרבותיים ולתרגם תפיסות עולם שונות, אך הבנה מעמיקה של תרבויות אחרות אינה בגדר תהליך טבעי. מאפיינים רבים אובדים במהלך עבודת ה"תרגום" מתרבות אחת לשנייה, כפי שטענו בשנים האחרונות תיאוריות דה־קונסטרוקציה שונות. פערים אלה בולטים בייחוד בתחום האמנות החזותית, העושה שימוש במערכות שונות של סימון ויצירת משמעות.

השימוש הרווח בסמלים ובמסמנים באמנות ההודית מהותי להבנת העולם כמרחב של ארעיות ואשליה. תפיסת עולם זו נטועה בהינדואיזם, בבודהיזם ובג'נאיזם, ובייחוד במושג ה"מאיה" (*maya*), שלפיו המציאות היא פונקציה של תודעה יומיומית המוגבלת בתפיסתה לעולם הפיזי שבו היא לכודה. הבנה זו של המציאות ושל מושג האשליה עדיין משחקת תפקיד מרכזי בתרבות ובאמנות של הודו כיום - לא כדוקטרינה אלא כגישה לחיים.

⁵ גיאטרי ספיבק והומי באבא תרמו תרומה משמעותית לבחינה מחדש של הקולוניאליזם והפוסט־קולוניאליזם. ראו במיוחד: Homi Bhabha, *Nation and Narration* (New York: Routledge, 1990), and Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).

היא מקבלת ביטוי מעודן במיצב הווידיאו של ג'יג'י סקריה מעלית מתת־היבשת (2011), כמו גם בעבודות הווידיאו של שילפה גופטה ללא כותרת (צל 3) (2007) ושל ראנביר קלקה ללא מוצא בטקסילה (2010), העוסקות בביטויים עכשוויים של מושג ה"מאיה". אמנות הווידיאו, הקשורה הדוקות לעולם של ייצוג דרמטי ואשליה, תובעת מהצופים במקרים מסוימים לעקוב אחר משך עלילתי. חוויה זו דומה במידה רבה לזו שמציעים התבליטים הפיסוליים מן המאה השלישית לפנה"ס, שנוצרו בשירות הבודהיזם - יצירות בעלות מבנה נרטיבי, אך כי הן לא נועדו לייצג את המציאות. תבליטים עתיקים אלו מאופיינים בפרטים נטורליסטיים, המצביעים על יכולת האבחנה המפותחת של יוצריהם והמייצגים תכונות ייחודיות רבות לאמנות ההודית. הם שופעים תיאורים של בני אדם, חיות וצמחים ומאופיינים במבנה עלילתי מתמשך. את הציור של ג'יטיש קאלאט סוֹטוֹפִיָה 1 (2008) ואת תבליט האלומיניום של ריאס קומו אחים בדם (2010) ניתן לקרוא בהקשרם של אותם תבליטים מסורתיים, בעוד שאת עבודות הווידיאו, כמו גם את מיצב הסאונד והווידיאו של ראשמי קלקה מקום לרוכלים (2006-2010) ניתן לקרוא כביטוי עכשווי לסוג זה של נרטיב מתמשך.

בעידן האינטרנט, המציע נגישות מיידית של מידע ומאפשר התניידות קלה ממקום למקום, השפעות בינלאומיות מוטמעות בהקשרים מקומיים במהירות חסרת תקדים. אמנים הודיים עוסקים כיום בבעיות מקומיות, בעודם עושים שימוש בשפות גלובליות וטוויים יחד נושאים עכשוויים ותבניות מסורתיות. הרלוונטיות המתמשכת של שלושת המרכיבים המאפיינים את האמנות ההודית המסורתית - פיגורטיביות, עלילה ועיטור - באה לידי ביטוי כמעט בכל העבודות המוצגות בתערוכה. עם זאת, כיום מרכיבים בסיסיים אלו מקבלים ביטוי שונה בשל היותם מתואכים על ידי מוסדות חינוך ומושפעים ממערכות משתנות של פטרונים ופוליטיקה של זהויות. "צפיפות החומר" נותנת ביטוי לתפקידה הייחודי והמרכזי של המסורת ההודית, כבסיס לתהליכים של חידוש אמנותי ותרבותי. מהות חיונית זו מאפשרת לעבר ולהווה להתקיים זה לצד זה ולבשגת כל העת צורות חדשות בידיהם של אמנים בני־זמננו. אמנים אלו אינם רואים בשפות המסורתיות כוח מונוליתי ומקובע אלא עושים בהן שימוש כבסיס להמצאות חדשות. כמו דורות האמנים הרבים שקדמו להם, האמנים ההודים הפועלים כיום מכירים בתרומתם לשמירה על המסורת. הם באים ממגוון שכבות חברתיות וחותרים לרפא מתחים תרבותיים ולתקן עוולות חברתיות קיימות.

מתערוכה זו עולה כי לא ניתן להבין את יצירתם של אמנים הודים עכשוויים רק כאיזו מגמה חדשה שהבליחה בהקשר הבינלאומי; למעשה, זוהי עוד חוליה בשרשרת של מסורות אמנותיות המתקיימת באופן רציף מזה חמשת אלפים שנה. אמנים אלו רואים במסורת כוח המושרש בחיי החברה ההודית, מבלי למקמו בנקודה מסוימת על ציר הזמן. הם מכירים בכך שמסורות נוצרות באמצעות הבחירה לשים דגש על מאורעות היסטוריים מסוימים ועל סוג מסוים של עבר מדומיין. הם אינם רואים במסורת ההודית ישות הומוגנית, מקובעת ואחידה, אלא תופעה המבוססת על תהליך מתמשך של המצאה מודעת, המושפעת ללא הרף מצורות חדשות של יצירה ואלתור.

סאויטה אפטה היא היסטוריונית של האמנות המתמחה באמנות מודרנית ועכשווית בדרום אסיה. כיום היא דוקטורנטית בבית הספר ללימודי המזרח ואפריקה באוניברסיטת לונדון. בקרוב יראה אור ספרה *Unchallenged Dichotomies: The Difficult Choices of an Indigenous Modernism*. גרסה מוקדמת יותר של מאמר זה, שנקראה "Indian Highway Contextualizing the Contemporary", הודפסה ב-2008 בקטלוג התערוכה "Indian Highway", שהתקיימה בגלריית סרפנטיין בלונדון. ראו: *Indian Highway, Serpentine Gallery and Astrup Fearnley Museum of Modern Art, 2008*.

India@21st.century

מהפכים סוציו-אקונומיים ופוליטיים בהודו העכשווית

רותם גבע ואודי הלפרין

הודו - כתר המזרח, ארץ רחוקה ואקזוטית של צבעים עזים, תבלינים משכרים ורוחניות עתיקות יומין. כך, בכל אופן, אנו רגילים לחשוב עליה. עבור ישראלים רבים, כמו עבור מרבית תושבי המערב, הודו היא התגלמות ה"אחר". בדמיונו היא נתפסת כמקום אפוף מסתורין וקסם אינסופי - ארץ של אלים רבים ופסטיבלים מרתקים, של הרי ההימלאיה רבי-ההודו ונהר הגנגס האיתן, של ריקשות ושל שווקים שוקקים. אנו מקשרים את הודו לצמחונות ולהתנגדות בלתי אלימה נוסח גנדי, לאריגי משי וסארי עוצרי נשימה ולטאג' מהאל האגדי. בד בבד, אנו רואים בהודו מדינת עולם שלישי נכשלת, מוכת עוני ומגפות. יותר מכול, אנו מדמיינים אותה כארץ נצחית שקפאה בזמן ושייכת לעידן קדום ונשכח. אך מה מכל זה נכון, אם בכלל? האם הודו העכשווית, מלאת החיים, דומה במשהו לאותה ארץ שאנו מדמיינים בעיני רוחנו? האם איננו שוכחים משהו? את מרכזי הקניות היוקרתיים של דלהי, את תעשיית ההיי-טק עתירת הרווחים המתפתחת בצעדי ענק, את ארסנל הנשק הגרעיני של הודו, ואת תכניות הריאליטי בנוסח "כוכב נולד"? האם הודו של המאה העשרים ואחת היא ארץ של מסורות עתיקות יומין, או מדינה בעלת כלכלה מתעוררת ומשגשגת? האם היא עונה לשתי ההגדרות האלו גם יחד, או שמא היא דבר-מה אחר לגמרי? האם אכן "הודו זורחת", כפי שטענה סיסמת הבחירות המפורסמת של מפלגת הבהרטייה ג'נטה מ-2003? ואם כן, האם היא זורחת עבור כולם?

במשך ארבעת העשורים הראשונים לאחר שקיבלה את עצמאותה ב-1947, התנהלה הודו כמדינה דמוקרטית המושתתת על העקרונות שניסח ג'והרלל נהרו, ראש ממשלתה הראשון ומי שנחשב לאביה המייסד. עקרונות אלו התבססו על כלכלה סוציאליסטית המתוכננת על ידי המדינה; על מדיניות חוץ של אי-הזדהות וניטרליות במלחמה הקרה; ועל ערכים חילוניים, שמשמעם בהודו רב-דתיית וסובלנות כלפי מיעוטים. עקרונות אלו נשחקו אט-אט במשך אותם ארבעה עשורים, אך נקודת המפנה המשמעותית חלה בתחילת שנות ה-90 - רגע קריטי בהיסטוריה של הודו העצמאית. השינויים הפוליטיים, החברתיים והכלכליים המורכבים שאירעו במהלך שני העשורים האחרונים, ושבהם מתמקד מאמר זה, היו - וממשיכים להיות - בעלי השפעה מכרעת על המבנה החברתי והמעמדי של הודו, כמו גם על תפיסות הנוגעות לסוגיות מגדריות וליחסים בין המינים.

ניתן לטעון כי במהלך תקופה זו השינויים הרדיקליים ביותר שידעה הודו התרחשו בתחום הכלכלי. המעבר מכלכלה בשליטת המדינה לכלכלה ליברלית-קפיטליסטית, מהלך שהחל בשנות ה-80, קיבל תנופה משמעותית ביותר ב-1991 עם קריסתה של ברית המועצות, אשר לתמיכתה הייתה חשיבות מכרעת עבור הכלכלה ההודית. בעקבות המשבר הכלכלי החמור שאירע בהודו לאחר מפנה היסטורי זה, פנו מנהיגיה לקרן המטבע העולמית. הקרן נעתרה לבקשה למתן הלוואה, אך התנתה זאת בכך שהודו תנקוט רפורמות כלכליות שיפתחו את כלכלתה לשוק העולמי. היא דרשה מהמדינה לבטל את ההגבלות החמורות שהטילה על סחר חוץ והשקעות זרות ולבצע הפרטה כללית של כלכלתה.

הסרת הפיקוח הממשלתי על הכלכלה ההודית הובילה לתנופה מרשימה של צמיחה כלכלית ולגידול חסר תקדים של מעמד הביניים. גל מוצרי הצריכה המערביים ששטף את המדינה והתפשטותן של טכנולוגיות תקשורת חדשות שינו באופן קיצוני את מערך השאיפות והתשוקות ואת אופי חייהם של מיליוני הודים ברחבי



בניית חלקים עיליים של הרכבת התחתית של דלהי
Construction of the elevated sections of the Delhi Metro

שקיעה אורבנית ליד נהרו פלייס, דלהי
Urban sunset over Nehru Place, Delhi

המדינה. בעוד הסדר הכלכלי שהנהיג נהרו הושתת על אתוס של תלות עצמית והסתפקות במועט, בהתבסס על עקרונות סוציאליסטיים ועל האידיאלים של גנדי, המערך הכלכלי החדש שהתגבש במדינה במהלך שנות ה-90 הוביל להתהוותה של חברת צריכה. מרכזי קניות ממוזגים, רשתות אוכל בינלאומיות, בנייני יוקרה, שכונות עלית מגודרות ותאגידי ענק ביססו את מקומם בערים הגדולות. מכוונות כביסה, מקררים, מכשירי טלוויזיה, ולאחרונה גם מגוון של מכשירים אלקטרוניים ודיגיטליים, הפכו לחלק מרכזי מחייהם של ההודים בכל רחבי המדינה. בהקשר זה ניתן לציין, כדוגמה מייצגת, את שוק המכוניות המקומי: עד שנות ה-80 מספר המכוניות בהודו היה קטן יחסית, ומגוון כלי הרכב היה גם הוא מצומצם. השוק נשלט על ידי מכוניות מדגם "הינדוסטן אמבסדור" - מודל הודי שכמעט לא השתנה מאז שיוצר לראשונה בשנת 1958. תהליך קניית מכונית, או אפילו קטנוע, היה מסובך למדי ודרש המתנה של מספר שנים. כיום הכבישים בהודו מלאים במגוון של דגמי מכוניות חדשים, וכאלף מכוניות חדשות מתווספות כל יום לכבישיה של הבירה דלהי.

טכנולוגיות תקשורת ומדיה התפתחו גם הן בהודו במהירות רבה מאז תחילת שנות ה-90. במהלך העשורים שקדמו לנקודת מפנה זו לא יכלה הממשלה ההודית לספק מספיק משרות להמוני המהנדסים המצוינים שהוכשרו במכונים הטכנולוגיים שהוקמו על ידי נהרו בשנות ה-50. רבים מהם היגרו לארצות הברית והתקבלו שם בברכה ככוח אדם איכותי (בתחילת המאה הנוכחית, כרבע מכל חברות ההייטק בעמק הסיליקון של קליפורניה נוהלו על ידי מהגרים מהודו). התאגיד הבינלאומי הראשון שהכיר בפוטנציאל הכלכלי האדיר של הודו היה "טקסט אינסטרומנטס" (TI), שהקים מרכז פיתוח בהודו. עם שחרור הרסן הבירוקרטי בשנת 1991, נכנסה לשוק ההודי גם חברת "ג'נרל אלקטריק" (GE). כך נפתחה הדלת לתאגידים בינלאומיים נוספים.

ואולם, ה"בום" הכלכלי המשמעותי הגיע לקראת סוף שנות ה-90, כאשר הודו חזרה לארצות הברית באמצעות כבלים תת-ימיים של סיבים אופטיים, שאפשרו העברה של מידע דיגיטלי בנפח ובמהירות חסרי תקדים. טכנולוגיות התקשורת החלו לפרוח. חברות תוכנה צצו בכל מקום כפטריות אחרי הגשם, ו"מוקדי שירות" הפכו למושג מפתח. כמעט כל פעולה ממוחשבת שניתן להעלות על הדעת - החל במעקב אחר מזודות אבודות של נוסעים בחברות תעופה אירופיות וכלה בתענוק של דוחות רפואיים מארצות הברית - הועברה לשוק של מיקרו החוץ בהודו. העיר בנגלור, המרכז המשגשג של תעשייה זו, התפרסמה בכינויה כ"עמק הסיליקון ההודי".

חידושים בתחום טכנולוגיית התקשורת התפשטו במהירות. כדוגמה מובהקת, ניתן לציין את "המהפכה הסלולרית". ב-1991 היו רק 5 מיליון קווי טלפון בהודו (ורשימת המתנה של 2 מיליון), ואילו כיום יש במדינה 34 מיליון טלפונים קוויים וכמעט 600 מיליון מנויים סלולריים פעילים. כמעט אין כיום בהודו אדם שאין בבעלותו טלפון נייד, או לכל הפחות גישה לטלפון כזה. בהתחשב בכך שרבים ממכשירים אלו מחוברים לאינטרנט, הרי שניתן לקבוע כי מספר המשתמשים באינטרנט בהודו הפך להיות השלישי בגודלו בעולם, אחרי סין וארצות הברית. אין זה מפתיע אפוא לגלות ששוק המדיה המשודרת התפתח בקצב דומה. בתחילת שנות ה-90 החלה המדינה להתיר את רסן המונופול של רשות השידור הממשלתית, שתפעלה מספר קטן של תחנות טלוויזיה במשך כמעט חמישים שנה. כיום מספר לא מבוטל של חברות מדיה מקומיות ובינלאומיות - ובכללן "ניוז קורפוריישן", "סוני אנטרטיינמנט" ו"ולט דיסני" - מציעות מאות ערוצים לכ-105 מיליון בתי-אב בעלי מכשירי טלוויזיה. תכניות אלו נעות מדרשות יומיות של מורי דת, דרך סרטי אנימציה המבוססים על מיתוסים הודיים, אופרות סבון ותכניות ריאליטי לגילויי כישרונות שונים, ועד מהדורות חדשות מקומיות, לאומיות ובינלאומיות. תאגידי המדיה גרפו בשנת 2010 רווחי עתק, המוערכים בכ-6.7 מיליארד דולרים.

ההתפתחויות המשמעותיות שחלו באותן שנים אירעו בעיקר בערים, שהחלו לגדול ולהתפתח באופן מואץ. כפי שקורה תכופות במקרים של תהליכי עיור מהירים, תושביהם העניים של כפרי הסביבה הם אלו ששילמו,

ועדיין משלמים, את המחיר. צמיחת הערים ההודיות יצרה ביקוש גדול לקרקעות והובילה משקיעי נדל"ן ממולחים, בגיבויים של גורמים ממשלתיים, למחטפי קרקע באזורים כפריים בשולי הערים ולגריפת רווחים אדירים, תוך ניצול חולשתם של עובדי האדמה ובורותם בכל הנוגע לנושאים פיננסיים. האיכרים המוכרים את אדמותיהם נותרים ללא מקור מחיה ונאלצים להגר לערים בחיפוש אחר קורת גג ופרנסה. ואולם, בהיותם כוח עבודה זול, הכנסותיהם הזעומות אינן מאפשרות להם לחיות בתנאים נאותים, ורבים מהם מוצאים עצמם תוך זמן קצר בשכונות העוני הידועות לשמצה, ההולכות ומתרחבות. גורלם של העניים באזורים הכפריים אינו זוכה לתשומת לבם של רוב אנשי המעמד הבינוני העירוני או לסיקור בכלי התקשורת הממסדיים. לפי סקר שנערך לאחרונה, רק שני אחוזים מכלל החדשות בעיתונים היומיים עוסקים באזורים אלו. אפילו בוליווד, תעשיית הסרטים המפורסמת של הודו, הפכה ל"עירונית". לעומת הסרטים שנוצרו בעשורים הראשונים לאחר הכרזת העצמאות, אשר נטו להתמקד בחיי הכפר, בסרטים החדשים מככבים גיבורים עירוניים ואמידים, הנוהגים במכוניות נוצצות ומבלים במועדוני לילה יוקרתיים.

אך כי קצב הגידול של הכלכלה בהודו שני רק לסין ורמת החיים של רבים מתושביה משתפרת בקצב מהיר יותר מאי-פעם, רבים מאזרחי המדינה אינם נהנים מהעושר החדש ונותרים הרחק מאחור. לדברי הכלכלן זוכה פרס הנובל ההודי אמרטיה סן והכלכלן ז'אן דֶרֶז, "צמיחה כלכלית יכולה לתרום באופן משמעותי לפיתוח, בתנאי שמתקיימת מדיניות ציבורית הדואגת לכך שפירות הצמיחה יחולקו בין אנשים רבים ככל האפשר".¹ אך בהודו, טוענים השניים, הפכה הצמיחה הכלכלית למטרה בפני עצמה, תוך התעלמות כמעט מוחלטת מחלוקת העושר ומהאופנים שבהם ניתן לרתום אותו להשגת פיתוח כלכלי נרחב יותר. למרות צמיחתה חסרת התקדים בעשורים האחרונים, הודו נמנית עדיין עם המדינות העניות בעולם, והתל"ג לנפש עומד בה על שיעור של 1,340 דולרים (2010). תוחלת החיים בה נמוכה (66.8 שנים, במקום ה-160 בעולם); תמותת התינוקות גבוהה (48 מקרי מוות לכל 1,000 תינוקות); אחוז הילדים עד גיל חמש הסובלים מתת-משקל הוא הגבוה בעולם - 44%; האפשרויות לחינוך ארוך-טווח מוגבלות, ורמת האוריינות נמוכה (61% מכלל האוכלוסייה). נתונים אלו חושפים כי מציאות החיים של עניי הודו נותרה עגומה למדי.

למרות זאת, כיום גם השכבות הנמוכות בחברה ההודית זוכות להשמיע את קולן. רבים טוענים כי הצלחתה המרשימה ביותר של הודו היא היותה הדמוקרטיה הגדולה בעולם. בהתחשב בשטחה העצום ובאוכלוסייתה הענקית, המונה יותר ממיליארד איש, קשה שלא להעריך את המשך קיומו של המשטר הדמוקרטי בהודו, בייחוד בהשוואה למשטרים הרודניים במדינות השכנות, כמו גם ברוב המדינות הפוסט-קולוניאליות באסיה ובאפריקה. למעשה, ההתפתחויות הפוליטיות שחלו בהודו במהלך שני העשורים האחרונים עיגנו ביתר שאת את מעמדה כמדינה דמוקרטית והעצימו את הסקטורים העניים של החברה. מפלגת הקונגרס, שהובילה את הודו לעצמאות ומשלה בחיים הפוליטיים במשך מספר עשורים, איבדה את ההגמוניה שלה. שקיעתה הביאה להתפתחות עידן חדש של פוליטיקה קואליציונית, המאפשרת למפלגות חדשות להתבסס ולצבור כוח אלקטורלי משמעותי. תושבי האזורים הכפריים, שהבינו את כוחם האלקטורלי, מצטרפים כעת למשחק הפוליטי במלוא העוצמה. כתוצאה מכך הפכה שיטת הקסטות לנושא דיון מרכזי.

שיטת הקסטות, אולי המאפיין המוכר ביותר של החברה ההודית, זוכה להבנה מוגבלת ביותר מצד זרים. שיטה זו מושתתת על סדרת עקרונות המעגנת את מערכות היחסים המורכבות בין מגזריה השונים של החברה ההודית. בניגוד למה שמקובל לחשוב במערב, שיטת הקסטות כוללת יותר מארבע קבוצות ומתאפיינת בדינמיות

¹ Jean Drèze and Amartya Sen, "Putting Growth in its Place: It Has to be But a Means to Development, Not an End in Itself," *Outlook India*, November 14, 2011.

יותר משאנו נוטים לחשוב: היא משתנה ממקום למקום, מתקופה לתקופה, ומהקשר חברתי אחד למשנהו; למעשה, היא הרבה פחות "שיטתית" ממה שנדמה. עם זאת, מערכת זו מתווה מבנה חברתי היררכי ביסודו, המעניק סטטוס גבוה חזיונות יתר לקבוצות מסוימות ומקפח קבוצות אחרות. המאפיין המושמץ ביותר של שיטת הקסטות הוא ללא ספק מנהגי הטמאות, האוסרים על קיום כל מגע פיזי בין בני הקסטות הנמוכות ביותר לבני הקסטות הגבוהות.

במהלך העשורים האחרונים החלו בני שכבות העליונה ההודית לראות בשיטת הקסטות שריד הולך ונעלם של העבר, שאין לו עוד מקום במדינה חילונית ודמוקרטית. עם זאת, למרות מחויבותה החוקתית של הודו לשוויון והוצאתם של מנהגי טמאות מסוימים אל מחוץ לחוק, מיליוני הודים ממשיכים לחוות אפליה, ואף דיכוי, על רקע השתייכותם לקסטות נמוכות. מציאות זו הובילה פוליטיקאים חדשים, המגיעים מרקע עממי, לקדם נושא זה למרכז הבמה ולהפכו לחלק מרכזי במצע הפוליטי שלהם, כאסטרטגיה לגיוס קולות ההמונים. תכנית רדיקלית של אפליה מתקנת שהוכרזה בשנת 1990 שריינה כמות נכבדת של משרות ממשלתיות ל"שכבות הנחשלות" של החברה ההודית. בני הקסטות הגבוהות, שהחזיקו עד אז בעמדות מפתח בבירוקרטיה ההודית, חשו מאוימים והגיבו בהפגנות אלימות ברחבי צפון הודו. הפוליטיזציה של הזהויות הקסטיות הובילה לשני תהליכים סותרים: מחד גיסא, היא העמיקה את המשחק הדמוקרטי בכך שגרמה לחברי השכבות הנמוכות לדרוש ייצוג הולם במוסדות הבירוקרטיה והממשל; מאידך גיסא, הפיכתן של הקסטות למרכיב מרכזי בזירה הפוליטית תרמה לחידודן ולקיבוען של זהויות אלו.

התפתחות נוספת בעלת חשיבות מרכזית עבור החברה ההודית התרחשה במהלך שנות ה־90 עם ההתפרצות המחודשת של אלימות על רקע דתי. במהלך התקופה הקולוניאלית התגברו המתחים בין הקהילות הדתיות השונות בהודו והגיעו לשיאם ב־1947, עם חלוקת תת־היבשת על פי קריטריון של השתייכות דתית. הגבולות החדשים ששורטטו הפרידו את המחוזות שבהם היה רוב מוסלמי משאר המדינה וכך יצרו שתי מדינות חדשות: הודו ופקיסטן. חלוקתה של הודו נודעה כאירוע עקוב מדם שהיה כרוך במעשי טבח חסרי תקדים ובהגירתם של מיליוני פליטים, שחצו את הגבולות החדשים בין המדינות. המתחים בין הקהילות הדתיות השונות ממשיכים לרחוש מתחת לפני השטח של הפוליטיקה ההודית. המורשת של נהרו והחזון של הודו כמדינה חילונית ופלורליסטית הצליחו להכיל במידה רבה מתחים אלו במהלך מספר עשורים. נקודת המפנה אירעה בשנת 1992 עם התפרצותו של גל אלימות דתית בעיר איודהיה, אשר במהלכו הרסו המוני לאומנים הינדואים את הַבְּרִי מַסְגִ'ד - מסגד שנבנה לטענתם על שרידי מקדש שעמד במקום הולדתו של האל ההינדואי ראם. מאורע זה הוביל למהומות אנטי־מוסלמיות אלימות שהתפשטו לבומביי, כיום מומבאי,² והסתכמו בכמעט אלף הרוגים. התגובה המוסלמית לא אחרה לבוא: סדרה של פיצוצים קטלניים, בניצוחן של דמויות מפתח מוסלמיות בעולם התחתון של בומביי אירעה בעיר ב"יום שישי השחור" וגבתה יותר מ־300 קורבנות. לאחר מאורעות אלו נשטף השיח הציבורי בהודו ברטוריקה לאומנית הינדואית, שהובילה לעלייתה לשלטון של מפלגת הימין ההודית BJP ב־1998. הבחירות האחרונות, בשנים 2004 ו־2009, סימנו את דעיכתו של אותו שיח לאומני קיצוני והביאו

² מאז הכרזת עצמאותה של הודו ובמיוחד במהלך שני העשורים האחרונים קיבלו ערים הודיות רבות שמות חדשים. כך, למשל, בומביי הפכה למומבאי (1995), שמה של העיר מדרס שונה לצינאי (1996), ואילו כלכותה הפכה לקולקטה (2001). החלפתם של שמות קולוניאליים בשמות מקומיים מסמלת את תהליך הדה־קולוניזציה ואת ביטוסה של זהות לאומית. עם זאת, במקרים מסוימים בחירתם של שמות חדשים עוררה ועדיין מעוררת מתחים פוליטיים. כך, למשל, כשהוחלף שמה של בומביי במומבאי - שם המייצג זהות אזורית ספציפית - טענו המתנגדים לשינוי כי השם החדש חותר תחת רוחה הקוסמופוליטית של העיר ותחת המסורת של סובלנות כלפי קהילות זרות ומיעוטים המתגוררים בה.



פקקי תנועה בזמן המונסון ליד תחנת המטרו של פהאר גאנ'ג, דלהי
Traffic jams during monsoon time near Pahar Ganj Metro Station, Delhi

מתחם משרדים ליד קונאוט פלייס, דלהי
Office complex near Connaught Place, Delhi

לסיום שלטונה של מפלגה זו. ההמונים בהודו, כך נדמה מתוצאות הבחירות האחרונות, מתעניינים בנושאים כגון פיתוח כבישים, חיבור לחשמל ונגישותם של מי שתייה יותר מאשר במלחמה בדמות שטנית מדומיינת של "אחר" מוסלמי.

ההתפתחויות הסוערות במהלך שני העשורים האחרונים השפיעו גם על מעמדן של הנשים בהודו. הגלובליזציה של הכלכלה ההודית פתחה בפני הנשים הזדמנויות חדשות לחינוך ולעבודה והעניקה להן נוכחות הולכת וגוברת במרחב הציבורי העירוני. בהשפעת תרבות הצריכה המתפתחת, נוצרו חללים חדשים לביילוי ופנאי כגון בתי קפה, בארים ומרכזי קניות, המאפשרים לנשים לממש את עצמאותן ולהנות מחירות רבה יותר: הן יכולות לצאת לביילוי עם חברותיהן, להתלבש באופן מתירני יותר ולפתח דפוסי התנהגות חדשים במגען עם בני המין השני. זאת ועוד, אחדים מהמנהיגים הפוליטיים המשפיעים ביותר בשנים האחרונות הן נשים כגון מאיוואטי, ג'איִליטא ומאקְטָה בְּנֶרְגִי. במהלך תקופה זו צמחה בהודו גם תנועה פמיניסטית חזקה והתהוותה קבוצה של ארגוני נשים אשר נציגותיהן תקיפות בדעתן ואינן מהססות להשמיע את קולן. יחד עם זאת, ייצוגן של נשים בפרלמנט נותר קטן מאד – פחות מ־10% – ואלימות נגד נשים עדיין נחשבת לבעיה משמעותית. אחת התופעות המטרידות ביותר היא הפער הגדול בין מספר הגברים והנשים הצעירים (108 גברים על כל 100 נשים באוכלוסיה הכללית, ו־113 גברים על כל 100 נשים באוכלוסיה מתחת לגיל 15). פער מטריד זה משקף את ההעדפה החברתית לבנים, הזוכים לטיפול רפואי ולתזונה טובה יותר בקרב משפחותיהם, וכן את התופעה הרווחת של הפלות מכוונות של עוברים ממין נקבה, אף כי הדבר אסור על פי חוק. ארגוני הנשים לוחצים להעביר סדרה של חוקים שנועדו להתמודד עם תופעת האלימות נגד נשים ולהגביר את ייצוגן בגופים נבחרים. בחזית המאבק ניצבת הצעת החוק למכסות עבור נשים, המבקשת להקצות להן 33% מהמושבים בפרלמנט. הצעה זו עוררה עם העלאתה דיון סוער, הממשיך גם בימים אלו.

תהליך שילובה המהיר של הודו בשוק הגלובלי יצר תפיסה מעוותת בדבר היותה ארץ רחוקה ומבודדת ש"התעוררה" לאחרונה לחיים ופרצה אל הבמה העולמית. המציאות כמובן שונה מאוד, שכן קשריה של הודו עם שאר העולם הם עתיקי יומין. די להזכיר את הסחר הקדום בתבלינים ובמשי, כמו גם את הכפפתה של הכלכלה ההודית לאינטרסים זרים במשך מאתיים שנות השלטון הקולוניאלי של בריטניה. במהלך העשורים האחרונים התחזק באופן משמעותי מעמדה של הודו בסדר העולמי. חשובים במיוחד הקשרים הבינלאומיים שיצרו חברי קהילות המהגרים ההודיות ברחבי העולם. מהגרים אלו משחקים כיום תפקיד חשוב כמתווכים בכלכלה המבוססת על השקעות זרות ועל פעילותם של תאגידים בינלאומיים. כתוצאה מכך, גילויי הטינה והביקורת שהופנו בעבר אל מהגרים אלו בשל מה שנתפש כתהליך של "בריחת מוחות", מפנים את מקומם לביטויי הערכה כלפי יכולתם להרחיב את טווח פעילותה של הודו בעולם. עובדה נוספת המשקפת את חשיבותה ההולכת וגדלה של הודו בזירה העולמית היא הצטרפותה למועדון ה"אקסקלוסיבי" של מדינות בעלות כוח גרעיני. בשנת 1998 הודו שמה קץ למדיניות העמימות הגרעינית כאשר ביצעה ניסוי גרעיני מתוקשר. פקיסטן לא אחרה ללכת בעקבותיה – מהלך אשר גרם להתגברות המתחים בין שתי השכנות ותבע את תשומת לבו של הקהילה העולמית. מאז סיום המלחמה הקרה התקרבה הודו במדיניות החוץ שלה לארצות הברית ובעלות בריתה. התקרבות זו הובילה לכינון יחסים דיפלומטיים עם ישראל בשנת 1992 ולהתהדקות הקשרים הכלכליים, הצבאיים והאסטרטגיים בין שתי המדינות. במהלך שני העשורים האחרונים הפכה ישראל לספקית הנשק השנייה בגודלה של הודו.

יחד עם זאת, הקשרים בין הודו וישראל אינם מסתכמים בשיתופי פעולה כלכליים וצבאיים. מאז תחילת שנות ה־90, ישראלים רבים נוסעים להודו בהמוניהם ומבלים בה שבועות, חודשים ולעיתים אף שנים: תרמילאים צעירים שסיימו זה עתה את שירותם הצבאי, סטודנטים במהלך חופשות סמסטר, גמלאים בטוילים מאורגנים,

אמנים ומוזיקאים המחפשים השראה או הכשרה אמנותית, וכן אנשי עסקים ויזמים. זוהי ללא ספק תופעה מרתקת, אשר מורכבותה חורגת מהיקפו של המאמר הנוכחי. עם זאת, ראוי לציין שאפילו מפגש בין־תרבותי אינטנסיבי זה לא הצליח לשנות רבות מהנחותינו המוטעות לגבי ארץ זו. המציאות הדינמית ורבת־הפנים של הודו בת־זמננו חומקת מעיניהם של רבים מאיתנו ואנו ממשיכים לראותה דרך עדשה רומנטית ואקזוטית. מסורת, דת וחיפוש רוחני הנם ללא ספק מרכיבים חשובים בהיסטוריה ההודית ובמורשתה העשירה. ואולם, כדי לרדת לעומקה של תרבות הודו המודרנית, יש לקחת בחשבון גם את התהליכים הפוליטיים, החברתיים והכלכליים שנודונו במאמר זה. אם נתעלם מתהליכים אלו, הבנתנו את הודו העכשווית, על עולמה האמנותי ותרבותה הפופולרית, תיוותר חלקית ובלתי מספקת.

רותם גבע היא דוקטורנטית בחוג להיסטוריה של אוניברסיטת פרינסטון, המתמחה בהיסטוריה מודרנית של דרום אסיה. עבודת הדוקטור שלה בוחנת את השינויים החברתיים והתרבותיים שהתחוללו בדלהי בשנים שלאחר חלוקת הודו והכרזת עצמאותה, במהלך תקופת שלטונו של ג'ווהרלל נְהֶרו.

אודי הלפרין הוא דוקטורנט בחוג ללימודי דתות באוניברסיטת קולומביה, המתמחה בהינדואיזם ובדתות דרום אסיה. עבודת הדוקטור שלו עוסקת בפולחן האלה הדיִמְּהָה בצפון הודו ובשינויים שחלו בו בעקבות תהליכי המודרניזציה באזור.

מעבר לחוטיו השקופים של הזמן

דיוקנאות חדשים של דמיונות עתיקים

מיה טבת דיין

אימהות הודיות נוהגות לספר עד היום לילדיהן לפני השינה את הסיפור עתיק היומין על החכם נארדה שנכנס למים ויצא משם בדמות אישה. ילדי בית הספר ההודיים אוספים חוברות קומיקס, ובהן מופיעים סיפורי האלים הלקוחים מכתבי הפוראנות הקלאסיים, בלויית אירורים צבעוניים שכמו נלקחו היישר ממסך הטלוויזיה. גם הטלוויזיה ההודית מקרינה באינסוף ערוציה סדרות המבוססות על האפוסים הגדולים המאברהרה והראמיאנה, וכן סרטים המתבססים על סיפורי עם בני אלפי שנים. אין פלא אפוא שדימויים חזותיים מן התרבות הקלאסית זולגים גם למקומות אחרים. ניתן למצוא אותם בפרסומות ההודיות, בהדפסי חולצות, וכמובן בתעמולת הבחירות המקומיות והארציות. פוליטיקאיות בדרום הודו, למשל, מציגות עצמן כאלה דורגה ומציירות ליד דיוקנותיהן את האריה המיתולוגי שלה. חברה ידועה של משקאות מוגזים מפרסמת על שלטי חוצות ציור שנדמה כי לקוח מכתבי היד העתיקים, ובו נראה האל קרישנה, חביב הנשים, מוקף ברועות הבקר של כפרו ובידו פחית משקה.

חוטים שקופים, בלתי נראים אך חזקים מאין כמותם, קושרים את רעיונותיה הקדומים ביותר של הודו אל עולם המחשבה והדמיון של האדם ההודי בן־זמננו. לעתים חוטים אלו שקופים אפילו עבור האדם עצמו. ובכל זאת, הרעיונות העתיקים שבים ומרימים את ראשם וניכרים באופנה, בעיצוב, בקולנוע ואף בסלנג. שלא כאימפריות אחרות מהעת הקלאסית שרעיונותיהן נעלמו מחיי היומיום מאות ואלפי שנים לאחר התפוררותן, עולם המחשבה ההודי העתיק ממשיך לפעום. גילוייו אף הולכים ומתרבים ובאים לידי ביטוי, באופן רלוונטי מתמיד, באמצעים הטכנולוגיים המתקדמים ביותר. יקום האלים ההודיים שוקק וחי מתמיד באינטרנט. אינספור מקדשים פעילים ברשת, ובמשך כל שעות היממה מתקיימות בה פעילויות וירטואליות של עלייה לרגל, תפילה וברכה. האסתטיקה החזותית של אתרי האינטרנט הללו אינה מותירה מקום לטעויות: אף היא קשורה באותם חוטים שקופים למראה המקדש ההודי העתיק, שנותר עד היום צבעוני ורוויי ניחוחות וצלילים.

הודו הקלאסית ממשיכה לפעום גם ביצירות האמנות העכשוויות ביותר – לעתים בהדהוד מרומז ולעתים בישרות בהירה. כדי לזהותה, יש להתבונן ביצירות אלו כמו מבעד לעיני האמנים, לזהות את נקודת המוצא של חוויותיהם התרבותיות, את הזרע שנטמן בתודעתם לפני שהנץ השתיל ולפני שהבשילה היצירה למצבה המוגמר. מאמר זה מבקש לבחון יצירות אחדות המוצגות בתערוכה ולהצביע על הדהודים אלו של הישן בחדש.

האלה והנהר

הביטו בדמותו של האמן ראוי אגרוואל בעבודתו שקיעה. בצבוי (2006). הוא אינו עוד עצמו, אלא גופה עטופת תכריכים העומדת ליד הנהר, מעין מת־מהלך – ספק חי ונושם תחת תכריכיו הלבנים, ספק מצפה לשריפתו ולפיזור אפרו במים הזורמים. נדמה כי בצילום עומד האמן כבול וחסר אונים לנוכח היחס המחפיר של האדם אל המים. עיסוקו באקולוגיה מופיע ביצירות נוספות וניכר בחייו הפרטיים. בתצלום אחר של אגרוואל המוצג בתערוכה נראות שאריות של מנחות החג המוגשות לאלים כאשפה הגודשת את גדות הנהר ומימיו. הודו, כידוע,



סובלת מבעיות אקולוגיות חמורות. ואולם, העיסוק האמנותי באקולוגיה אינו הודי במהותו אלא קשור לגל גואה של מודעות עולמית לנושא, כחלק מהשיח על השפעות הגלובליזציה. הודו שקועה בסכסוך פנימי עמוק באשר להשלכותיה האפשריות של הגלובליזציה, הניכרת בתרבות הצריכה, בארכיטקטורה הביתית, בעיצוב המוצרים ואף במבנה המשפחה. מזה שנים נפתחים ונסגרים לחילופין שערי המחשבה והתרבות, כמו גם שערי הגבולות



ראווי אגרוואל, שקיעה בצבוצ, 2006

האלה קאָוורי, המכונה גם "הגנגה הדרומית"

הפיזיים של המדינה, בפני מוצרים, ערכים ואופנות. דעת הקהל ההודית מקבלת את פפטי-קולה ודוחה את קוקה-קולה; נשותיה של הודו מצולמות על שלטי החוצות במכנסי ג'ינס, ואילו בקרב משפחותיהן רובן עדיין נדרשות ללבוש סארי; מיליוני דירות מודרניות וקטנות נבנות בכריכה בבניינים גבוהים, ובמקביל מתקיים בה מאבק עז להגנה על מבנה המשפחה המורחבת, ברוח המסורתית. אין פלא אפוא שבתרבות זו, העשויה קטבים מיום היוולדה, כניסתה של הגלובליזציה לוותה מיידית בתגובת נגד. כך הופיעה דבקות מחודשת במושג שכבר כמעט ונשכח: "סוואדשי" – מי שעצמיותו מוגדרת בראש ובראשונה על פי זהותו כהודי, ורק לאחר מכן על ידי אנושיותו, שיוכו המגדרי ומעמדו החברתי.

בניסיון לאפיין את תהליך הגלובליזציה בהודו, ניתן לומר בתמציתיות כי מוצרים או רעיונות שביקשו לכפות את עצמם על אורח החיים של האדם ההודי ולהופכו לאחר לא התקבלו על ידי הקהל; לעומת זאת, אותם מוצרים או רעיונות שהצליחו להשתלב במערכת האמונות המסורתית ובאורח החיים המקומי ולהיטמע בהם כאילו היו שם מאז ומעולם, התקבלו בחיבוק רחב. אחת הפרסומות האהובות בהודו בכל הזמנים, למשל, מראה כיצד מצליח נער צנום לאלף שיירה של פילי קרקס עצומי ממדים באמצעות פחית קטנה של פפטי. המוצר הוא מערבי, אך השפה החזותית נסמכת על הקשרים תרבותיים הודיים עתיקי יומין. אותו עולם דמיון תרבותי נקשר בחוט ארוך ושקוף למחשבה ההודית בת־זמננו ונותר פועם ורלוונטי כבעבר.

גם עולם האמונות העכשוויות בהודו נדרש לשאלת הגלובליזציה ולבחירה היומיומית באשר לדברים שיש לדחות ולאילו שניתן לקבלם. בשונה מפרסומות המבקשות למכור מוצרים, עולם האמונות בוחן תפיסות חיים,

חוויות מציאות ורעיונות שמקורם בתרבויות אחרות ומציג לבטים ושאלות בהתייחסו אליהם. בסופו של דבר, הוא מציג תמהיל מדויק, מבוקר ומחושב מאוד של המקומי והגלובלי.

בתצלמו של אגרוואל, לדוגמה, מועבר המסר הגלובלי בתוך קומפוזיציה רבת־משמעות עבור הצופה ההודי: דמותו של האמן ניצבת מעל הנהר בדיוק כדמותה של האלה בדימויים הקלאסיים והפופולריים ביותר. לפי התפיסה ההינדית, כל נהר הוא אלה. לכן תמיד מתוארות דמויותיהן של האלות על רקע נהרות זורמים, שאינם אלא הן עצמן. האלות הללו – סרסוטי, פרווטי, גנגה, קאָוורי או אחרות – תמיד ילבוש לבן ויעמדו על אי או על גדת נהר. במילים אחרות, כל אלה עומדת על גדותיה ועל האיים שלה עצמה. תיאורים אלו כה פופולריים בחיי היומיום ההודיים, עד כי קשה לנתקם מהקומפוזיציה הצילומית שבחר אגרוואל. הגופה העטופה היא אלה ברובד אחר – חסרת תנועה, אבל נוכחת; ניצבת אנושית, אך טהורה מאוד ואינה מוותרת על קיומה הקדוש. בשקט, ללא מילים, היא עומדת מולנו ומראה לנו בזקיפות קומה מה קרה לה ולמים. פני האלה נמחקו. כלי הנגינה שלה, הקונכייה, קישוטיה ופרחי הלוטוס נעלמו כולם. נותרו בגדיה הלבנים, דמויי התכריכים, וכן המים ברקע, הנראים דהויים לגמרי. שניהם, הנהר והאלה, נראים מחוקים, שהרי פגיעה באחד פירושו פגיעה גם בשנייה; הם רועמים בשתיקתם את הזעקה הגלובלית בשפה חזותית השמורה לדמיון התרבותי ההודי בלבד.

מים



אטול בהאלה, אני לא מנופך אלא טובע, 2005 (פרטים)

סיפור פופולרי שמקורותיו בפוראנות המוקדמות מספר כיצד ביקש החכם נארדה מהאל וישנו לדעת מהי המאיה.¹ פירושו המילולי של המושג מאיה הוא אשליה, מקסם שווא, בהתייחסו למעשה למציאות כולה. נארדה לא ביקש מהאל הגדרה מילונית, שהרי הוא ידע אותה היטב. הבעיה שלו הייתה עמוקה יותר: הוא לא הצליח להרגיש את המאיה וביקש לדעת את משמעות הקביעה שהמציאות היא אשליה. נארדה רצה לחוות את המאיה בשיא עוצמתה. האל וישנו ייעץ לו לא להתעסק כלל בסוגיה, אך הוא התעקש. לכן שלח האל את נארדה לטבול במימיו של אגם סמוך. משיצא מהאגם הוא הפך לנערה יפת תואר, שושילה שמה – בתו של מלך בנארס. אביה שידך אותה לבן מלך של ממלכה שכנה, ובנישואיהם חוותה הנערה את הנאות האהבה במלואן. בבוא היום ירשו היא ובעלה את כס המלוכה ונולדו להם בנים ונכדים רבים. שושילה הייתה מאושרת. אלא שאז

¹ גרסאות של סיפור זה מצויות בין היתר ב"ריג ודה", בפוראנות שונות – מרקנדיה פוראנה [markandeya purana], וישנו פוראנה [visnu purana] ומטסיה פוראנה [matsya purana] – ובעיקר בפולקלור המועבר בעל פה.

פרץ סכסוך בין בעלה לבין אביה, ושתי הממלכות פתחו במלחמה. במהלך קרב אחד בלבד נהרגו בניה, נכדיה, בעלה ואביה גם יחד. כאשר הגיעה אליה הבשורה המרה עזבה סושילה את הארמון ומיהרה לשדה הקרב. שם ציוותה על חפירה של פיר שריפה עצום, ובו הונחו גופותיהם של כל קרוביה. היא הדליקה במו ידה את האש, ובעודה צועקת "בני! בני!" השליכה עצמה לתוך הלהבות. ברגע שקפצה לתוך האש התקררו הלהבות ושכחו ובור השריפה הפך לאגם. בתוך מימיו מצאה עצמה סושילה שוב בדמותו של החכם נאדרה. האל וישנו הושיט אליו יד, עזר לו לצאת ואמר לו: "זוהי המאיה שלי - מצערת, מדכדכת, אומללה, קודרנית, מקוללת וארורה". אך נאדרה ביקש מהאל שלעולם יזכור את החוויה שעבר לקראת העתיד לבוא.

לסיפורו של נאדרה יש גרסאות רבות. בחלקן הוא אינו הופך לאישה אלא נשאר הוא עצמו, בעודו שוכח לחלוטין את עברו שקדם לכניסתו למים. לעתים הוא חי חיים שלמים לאחר צלילתו, אך ביוצאו מן המים ממתין לו האל ובפיו טרוניה: "אני מחכה לך כבר חצי שעה!". גם בסיפורים אחרים טמונות במים אפשרויות לשבירת הגבולות האנושיים. בסיפור עם פופולרי הופכת נערה לעץ מלבלב לאחר שאחותה שופכת על ראשה שני דליי מים. בסיפור אחר נערה מגירה מים על ערימות אשפה, ואלו הופכות לערימות זהב. מים מלווים את אורח החיים ההינדי גם מחוץ לסיפורים: הטבילה בנהר, כחלק מהותי מעבודת האל, מטהרת את הנטבל ומפגישה אותו עם האלה-נהר - מפגש שלאחריו הוא יוצא שונה משכנס אליו. מדי יום רוחצים הברהמינים את צלמי האלים במקדשים ומגשים את המים הללו למאמינים, כדי שילגמו לתוך גופם את הנוחל שנגע זה עתה בגוף האל. המים הם מרחב אינסופי של שינוי, שבתוכו גבולות הקיום המוכרים לנו מתרחבים או נעלמים - גבולות הגוף, החלל והזמן ואפילו גבולות התודעה.

האמן אטול בהאלה מחפש אחר המשאב המתכלה ביותר בעידן הגלובליזציה: המים, שנלקחו מהם יכולותיהם הפלאיות, בעודם מחולקים לעשירי העולם ומנועים מכל היתר. כמו החכם נאדרה, גם בהאלה מבקש להרגיש את המים ומעז לצלול לתוכם. בדומה לסיפור הקודם, גם תצלומי הטבילה של האמן, בדיפטיך שוב שוקע, המבוסס על העבודה אני לא מנופף אלא טובע (2005), פורשים בפניו סיפור מעגלי. בעקבות התבוננות בתצלומים מתעוררות תהיות: מתי החלה הטבילה ומתי היא מסתיימת? מה קדם למה - נביעתו של האמן מהמים או שקיעתו בהם? האם בהאלה היוצא מהמים הוא אותו בהאלה שנכנס? ראשו ה"אמיתי" מתחבר להשתקפויותיו ויוצר צורה חדשה שאינה אנושית ואינה לא-אנושית, כאילו באמת מוססו המים את גבולות גופו וכאילו הוא משתנה כנאדרה.

מתברר כי בתוך מרחב אפשרויותיהם הבלתי נדלות של המים יש גם יסוד אכזרי עבור האדם הפגיע הטובל בהם, כמתואר בסיפורים שצוינו. עם טבילתו במים, האדם עלול להשתנות במהרה, באופן חסר רחמים, לחוות טרנספורמציה מוחלטת ולאבד את זיכרון טבילתו הקודמת. נאדרה שוכח שוב ושוב את קיומו הקודם. הנערה הופכת לנכה, לאחר שהייתה לעץ מלבלב שענפיו נכרתים. הנערה הענייה שהתעשרה, לאחר שהאשפה שהשקתה במים הופכת לזהב, מעוררת עליה את חמת זעמם ואת נקמתם של סובביה. ראוי אגרוואל, בעבודתו אי האפשרות להיות נשי (2007), מנסה להפוך עצמו לאישה בהיכנסו למימי האמבט ומתאר ניסיון מתסכל וכושל זה בכותרת העבודה. אטול בהאלה, בתצלומי טבילתו במים שתוארו לעיל, מעלה שאלות מערערות באשר לתודעתו באותם רגעים של התמוססות עצמית: האם הוא זוכר מי היה לפני שנכנס למים, בראשית כל הדברים, במקור?

המים הללו עשויים להיות ייצוג של חיינו, מעגל הלידות החוזרות ונשנות ללא זיכרון הלידות שקדמו להן. במינוח הסנסקריטי, זוהי הסמסרה. יש שיאמרו, על פי הגישה המסורתית, כי מי שמכיר סיפורים אלו ונכנס בכל זאת למים שם את נפשו בכפו. ואכן, נדמה כי בהאלה הטובל במים משתמש בדימוי עמוק ומושרש בתרבות ההודית כדי להצביע על הסכנה בהתייחסו למצב המים ולמצבו של האדם. גם אם הגלובליזציה הטעתה אותנו

לחשוב אחרת, הרי שאנו, בני האדם, איננו תלויים פחות מן העצים הנכרתים, ואין אנו נזילים פחות מהמים. מה זה אומר עלינו שדווקא את המים הללו - המסמנים את גבולותינו, את החיים, את הזיכרון ואת השכחה - הרשנו לכלוא בסכרים, לגזול ולזהם?

שחרור



שנטאמני מ.
איקרס / ג'אטאי, 2010



ראג'ה ראוי וארמה
ראוונה חותך את כנפיו של הנשר
ג'אטאי, 1895



הרברט ג'יימס דרייפר
הקינה לאיקרוס, 1898

סיפוריהם של נאדרה והופך לאישה או של הנערה הכפרית ההופכת לעץ אינם יחידים בסוגם. בשלל סיפורים מהמסורת ההינדית נשים הופכות לאבנים או לארגזים, אל הופך למצורע, עכביש הופך לאל, נער הופך לנערה, ועוד ועוד. סיפורים אלו אינם בגדר אנקדוטות אזוטריות אלא ייצוג של הציר היציב ביותר במחשבה ההינדית: עיקרון ההשתנות. זהו היסוד המאפשר להשיג שחרור, שהוא בגדר הגשמה של משמעות החיים על פי מחשבה זו.

כדי להשתחרר יש צורך בשינוי כולל ורב-ממדי. הבשורה המשמחת של ההינדואיזם היא ששינוי כזה אפשרי לכול - לאדם, לבעלי החיים ולחומרים השונים בטבע. אין פירוש הדבר שזוהי משימה פשוטה, שהרי כל שינוי דורש ויתורים כבדים: על הגדרות ועל תפיסות, ולעתים על מגדר או על זהות. מי שעבר את מהלך ההשתנות יכול להביט לאחור בשביעות רצון ולעמוד על האומץ הרב שהוא נדרש לו בעת שחצה גבולות. לעומת זאת, מי שניצב עדיין לפני הגבול מביט בו בדרך כלל בחשש. אפילו בגבול בין ארצות, היכן שפקידים חמורי סבר מישירים מבט לעיניו של המבקש לעבור בהם, הלב פועם מהר יותר. הפה מעיד במילים קצרות: כוונתי פשוטה, אני מבקש רק לעבור. ומה קורה בקווי גבול שלא הוצבו בהם פקידים? כיצד ניתן בכלל לחצות גבולות נוקשים של גוף, של תודעה, של זיכרונות וקביעות? על פי רוב אנו סבורים שלא ניתן לחצותם. אך המחשבה ההודית חשה אי-נוחות גדולה מול סברות כאלו. בסופו של דבר מסעותינו יוצרים אותנו, ואנו הופכים לגבולות שאותם אנו חוצים. מהי אפוא משמעותם של חיים שאין בהם חציית גבולות? האם בכלל יש לנו פריווילגיה לקפוא, להתקבע, להתבונן בגבול ולהיות מצדו האחד?

אלפי שנים הודו מתרגלת את השינוי: גבולות התודעה נחצים באמצעות מדיטציות, גבולות הנשימה - באמצעות פְּנְיָאמה, גבולותיו של הגוף הפיזי - באמצעות יוגה וסיגופים, וגבולות החומר - באמצעות האלכימיה.

מיהו אותו אדם ראשון שאת מטענו הגנטי כולנו ממשיכים לשאת? יציר השמש והצל, תולדה ישירה של הונאה, של נטישה ושל שקר. בחומרים שהוא עשוי מהם מעורבת גם טעות שמקורה בחוסר זיהוי. אף כי הוא נולד לתוך משפחה, הוא בן ממזר ואח חורג. אנו למדים כאן על צלנו. מתברר כי אדם יכול להיפרד מצלו, להותירו מאחור וללכת הלאה; ואולם, הצל כאמור תמיד מצוי זורם בעורקינו; למעשה, הוא המקור של האנושות כולה,



פרט מתוך נלה הבלתי-נראה בהרמון של דמיאנטי קנגרה, המאה ה-17⁵

שילפה גופטה, ללא כותרת (צל 3), 2007

לצד השמש. האם ניתן לעקור את הצל מבפנים? הסיפור מבהיר כי המחשבה היומיומית שהורגלנו אליה, הגורסת כי הצל שטוח וצמוד אלינו תמיד אך בה בעת נפרד מגופנו, היא בגדר מחשבה מוטעית מיסודה. לפי הפוראנות אנו טועים טעות נוספת לגבי הצל; למעשה, הגוף אינו קודם לו כלל וכלל. אם נטינו להאמין כי הגוף הוא המטיל את צלו על האדמה, הרי שעתה מתברר כי הצל היה שם בתחילה, כאם שהולידה את מנו, בעל הגוף האנושי. מן הצל, המטיל את הגוף, נולדים הצורה, הרגשות והמחשבות. הבנה זו שופכת אור על הגדרתם של "האסורים במגע", כמי שעל בני המעמד הגבוה להימנע אף מלדרוך בצלם.

סיפורה של צ'היה חלחל לעומקי המחשבה ההודית ומאז שב ומהדהד במבעים תרבותיים ומחשבתיים שונים. אחת ההופעות המוכרות ביותר של רעיון זה מצויה בסיפור אהבתם של נלה ודמיאנטי, שהוזכר קודם. באחד משיאי הסיפור נכנס נלה לארמונה של אהובתו כרואה שאינו נראה, אך צלו נותר נוכח על האדמה באשר הוא הולך ומעורר מהומה גדולה ובלבול בקרב נשות הארמון. דומה כי גם בעבודתה של האמנית שילפה גופטה, ללא כותרת (צל 3) (2007), רעיון זה נוכח, כחלק מאמירתה הנוקבת על חוויית הקיום האנושי בחברה הקפיטליסטית. במציאות זו ההתרחשויות קשורות לעולמו של הצל - צללית גופם של הצופים - ואילו הגוף הוא המתבונן מן הצד. ללא מילים, בתחושה מטלטלת, מרגישים העומדים מול מסך ההקרנה כיצד גופם הפיזי הופך ונהיה משני לממד הצלי שלהם. התחושה המתעוררת בגוף מופיעה כתגובה לחפצים המוצללים הנדבקים אל הצל. עבודה זו מהדהדת באופן עוצמתי את סיפורה של צ'היה. הצופים העומדים מול המיצב ומכירים מיתוס זה אינם יכולים שלא לשים לב לכך שהצל יוצר אירועים, חוויות ותחושות; אולי הם אף עדים לכך שמתרחש מול עיניהם מעין אירוע של בריאה. באירוע מכונן זה החפצים הנדחפים אל הצל - תוצרי הצרכנות והקפיטליזם - מצטרפים לאותו די-אן-איי בראשיתי ומשנים בהתאם את האנושות מן היסוד.

⁵ B. N. Goswamy, *Pahari Paintings of the Nala Damayanti Theme* (National Museum New Delhi: 1975), p. 119.

כולם מבקשים לחצות את מה שנדמה בטעות כבלתי עביר, לשלוט בחומר וברוח, ובסופו של דבר לפרוץ את גבולות העצמי.

שנטאמני מ. חוצה את הקו שבין מיתולוגיה יוונית לבין מיתולוגיה הודית בעבודתה איקרוס / ג'אטאי (2010), המתארת את כנפיהם הקרועות ושרופות השמש של הנער היווני המכונף ושל הנשר ההודי, שעל פי האגדה התעופפו גבוה מדי. האמנית חוצה את גבולות החומר כאשר היא יוצרת כנפיים אלו מפחמים.² בהרטי קהר, בעבודתה העור מדבר שפה שאינה שלו (2006), מצפה פסל של פיל בהמוני מדבקות בינדי, המשמשות בחיי היומיום לקישוט ולסימון נשים. באופן זה היא רומזת על המשותף לאישה ולפיל בתרבות ההודית - הקוטביות של היות אלוהות ורכוש בה בעת. לוצ'אן אופאדהיי מסמן בעבודה כוחו של ה בד (2009) את הגבול שבין פאר ויוקרה לבין עולם של סמרטוטים ושיירים, בעודו יוצר כיסאות חתונה גדולים ממדים משאריית בדים. סאקשי גופטה יוצרת בעבודתה, דוגמת חופש הוא הכול (2007), קומפוזיציות קישוטיות מעודנות ומרהיבות מגרוטאות מתכת גסות, ואילו סודרשן שטי, ביצירתו טאג' מהאל (2007), מסמן את הגבול שבין הפלאי לבין היומיומי בעודו בונה קיר ממזכרות תיירותיות של המקדש הנודע.

חציית גבול היא קריאת תיגר על הגבולות שקבע האחר - גבולות שנקבעו על ידי פחד; מעל הכול, היא מצינת התעלות מעל מגבלות טבענו. לנארה נדרש אגם מלא במים לשם כך. לנערה כפרית אחת נדרשו רק שני דליי מים ומנטרה. פעם, בזמנים שבהם עדיין לא נוצקו גבולות המציאות, צייר אוזו בציפורניו על החול דיוקן של נערה וכך גרם לנסיך להתאהב בה, כנקודת המוצא של סיפור האהבה ההודי הגדול של כל הזמנים - סיפורם של הנסיך נְלָה והנסיכה דמיאנטי, המופיע באפוס המאה ה-17. אינספור אמנים הודיים נעזרו מאז באמנותם כדי לחצות את הקווים המוחשיים והמטפוריים שבהם אנו מתבוננים באימה ונוהגים לכוונתם "גבולות".

בראשית היה הצל

כיצד נבראו העולם והאנושות? הפוראנות מספרות על סאמג'ניה, רעייתו ואם שלושת ילדיו של השמש, סוריה שמו, אשר החליטה יום אחד לעזוב אותו מפני שלא יכלה עוד לשאת את חומו ואת אורו המסנוור.⁴ היא הותירה במקומה את צ'היה (מילולית: צל), שתחליף אותה כבת זוג וכאם. סוריה אינו מבחין בשינוי. הוא וצ'היה מביאים שלושה ילדים נוספים לעולם - אחד מהם הוא סאוורני מנו, האדם הראשון בשושלת האנושית. הסיפור ממשיך ומסתעף, אך לענייננו ניתן לעצור בנקודה זו.

² סיפורו של הנשר ג'אטאי מסופר בפרק 51 של "ספר היער" בראמאינה, בגרסה הקלאסית המיוחסת לוואלמיקי. סיפורו של איקרוס מסופר על ידי אובידיוס בספרו מטמורפוזות.

³ בסיפור זה, שזכה לאינספור גרסאות בספרות, באמנות, בטלוויזיה ועוד, נלה מתאהב בדמיאנטי מבלי שראה אותה מעולם, באמצעות מילותיו של אוזו מוזהב המשמש כשליח המקשר ביניהם. אלא שגם האלים בשמים מעוניינים בידה של דמיאנטי. בעוד היא בוחרת להתחתן עם נלה שאותו מעולם לא פגשה, עליה לערוך טקס רשמי לבחירת החתן ולהזמין נסיכים מרחבי הודו. האלים מגיעים אף הם לטקס, וכדי להגביר את סיכוייהם להיבחר על ידה הם עוטים את דמותו של נלה. כך, באחד מרגעי השיא של הספרות ההודית, דמיאנטי ניצבת מול חמישה גברים זהים כשעליה לבחור את נלה האמיתי אהוב לבה, האדם היחיד בין ארבעת האלים המתחזים. בסופו של רגע טעון זה היא מצליחה לזהות את נלה האמיתי. סיפור חייהם המשותפים לאחר מכן טומן עוד רגעי שפל רבים לפני שהוא מגיע לסופו הטוב.

⁴ סיפור זה מופיע ב"ריג ודה", בהארי וואמשה (*harivamsa*) ובפוראנות שונות, ובהן מרקנדיה פוראנה, וישנו פוראנה ומטסיה פוראנה. הוא זכה להתייחסויות בשירה הקלאסית והמודרנית בהודו.

קרמה - אפילוג

סיפור העם הבא מגולל את קורותיהם של שתי חיפושיות חיטה שחורות, זכר ונקבה, אשר חיו כבני זוג נשואים בשק יוטה גדול ומלא חיטה במטבח הודי. מדי יום שני שלאחר הופעת הירח המלא החיפושיות הנקבה נהגה לצום. היא הפצירה בבן־הזוג שלה להצטרף לצום, אך הוא תמיד סירב. לאחר שנפטרו השניים, נולדה החיפושית־הנקבה בחייה הבאים כנסיכה, ואילו בן־זוגה הפך בגלגול שלאחר מכן לפיל מלכותי המצוי במכלאה שבארמונה. כאשר הגיעה הנסיכה לפרקה היא שודכה לנסיך מממלכה שכנה, ואילו הפיל צעד עמה בשיירת החתונה לעבר ביתה החדש, כחלק מן הנדוניה שלה. בעודם צועדים חשב לעצמו הפיל: בשהותי בארמון הייתי כלוא, וגם בארמון הבא אהיה כלוא - מה הטעם להמשיך? הוא עצר ונשכב במקום. מאלפי הפילים ניסו לגרום לו להתרומם ללא כל הצלחה. הם הציעו לו מזונות, דחפו אותו, חבטו בו, אך דבר לא עזר. לפיל לא היה כל עניין לקום ולהמשיך ללכת. לבסוף יצאה הנסיכה מהמרכבה וצעדה לכיוונו. היא הרימה את אזנו הגדולה ולחשה לתוכה: אינך זוכר זאת, אבל אני זוכרת. בחיינו הקודמים היינו שתי חיפושיות חיטה. אתה סירבת לצום מדי יום שני שלאחר הופעת הירח המלא, ואפילו כשהפצרתי בך המשכת לטרב. לכן נולדת כפיל ואני נולדתי כנסיכה. עכשיו אין



בהרטי קהר, העור מדבר שפה שאינה שלו, 2006 פיל מגולף באבן, מקדש בריהאדישוואר, טנג'בור, 1010

מה לעשות - מאוחר מדי לשנות זאת. אפשר לחשוב רק על החיים הבאים. קום והמשך לצעוד. בשמעו אותה התרומם הפיל והמשיך ללכת.⁶

מה קרה כאן? הפיל נוכח בזמנית של צורתו הנוכחית ושל צורתו הקודמת, אך בנצחיותם של המעשים. הצורה משתנה והולכת, ועמה הזיכרון והשכחה ותכונות אחרות שנדמות מהותיות מאין כמותן; לעומת זאת, המעשים נותרים; תוצאותיהם תלויות באוויר העולם, מונעות על ידי דחף פנימי להתממש, לשאת פרי, להמשיך ולפעול. המעשים מתלבשים על גוף זה ואז על גוף אחר. להיוולד עש, פיל או אדם פירושו לשאת בתוצאות המעשים הללו ולייצר פעולות חדשות שבעצמן יניבו תוצאות בחיים הצפויים לבוא.

פעולה בסנסקריט היא "קרמה" - מילה שמאחוריה מצויה תפיסת מציאות המסבירה את החיים על כל לידותיהם. אין משמעותה גורל וגם לא דטרמיניזם. לפי שתי התפיסות הללו האדם נדון לחיים כאלו או אחרים בשל

⁶ מקורו של סיפור זה בכפרים שלמורדות ההימלאיה ההודית. הוא מובא בנוסח זה בספר: Kirin Narayan, *Mondays on the Dark Night of the Moon* (New York: Oxford University Press, 1997), p. 88.

כוח עליון כלשהו או בשל שרשרת של סיבתיות שהחלה לפניו ותימשך עוד הרבה אחריו. הקרמה מניחה שליטה מלאה של האדם בחייו, בחירה חופשית של פעולות ואחריות מלאה על תוצאותיהן. בתפיסה זו האל אינו כלול, וגם אין בה שדים מתעתעים או עולמות אחרים. רק האדם ניצב בעיניים פקוחות מול עצמו בעולמו שלו. כיצד יכולה האמנות להעמיד דיוקן בעל פנים, שם וצורה לאדם, אשר מהותו האמיתית אינה ניכרת בצורתו ובשמו אלא דווקא בפעולותיו? אצל האמן סובוד גופטה, העוסק בפרע בין החיים המסורתיים לבין החיים המודרניים ובהגירה, האדם הוא עגלותיו, מזוודותיו וכלי המטבח הפשוטים שלו; ואולי, יש לומר, האדם אינו אלא מסעותיו ומזונו. לא בכדי מועלים חפצים אלו - חפצי הרדי־מייד והאובייקטים שהאמן יוצק - לדרגת אמנות מקודשת. בעבודתו של ג'יטיש קאלאט, זעקת הבלוטה (2009), המצביעה על מתח בין חוויית צפיפות לבין קיום אינדיווידואלי, האדם אינו אלא הכיסים שבבגדיו - אותם מרחבים קטנים, פרטיים, צפופים וגמישים מספיק להכיל סיפורי חיים שלמים. אצל ראשמי קלקה, הקשובה לרחשי הרחוב ההודי עם שחר ומתזמרת אותם יחדיו במיצב הסאונד והווידיאו מקום לרוכלים (2006-2010), האדם הוא עירו, והעיר היא צעקות אנשיה העמלים להשיג את מטה לחמם. אצל כל האמנים הללו הזהות האנושית האמיתית היא הקרמה - מארג של פעולות שאינן משתנות, שאינן מזדקנות ושלא אובד עליהן הכלח. אולי הן הדבר העיקרי שיש לתת עליו את הדעת בבואנו לדבר על היות אדם בהווה של היום.

ד"ר מיה טבת דיין, מרצה באוניברסיטת תל אביב, כתבה עבודת דוקטורט על אלת ההשראה בשירתו הסנסקריטית הגדולה של משורר ימי הביניים שריקרה ובאיוורים הפהאריים הנלווים ליצירה זו. כיום עוסקת במחקר על נשיות הינדית ועל הופעותיה של האלה בסיפורי עם של נשים. פרסמה מאמרים על שירה סנסקריטית ועל אמנות מקדשים בספרים ובמגזינים בארצות הברית, בהודו ובישראל. כמו כן, פרסמה את הרומן אלף שנים לחכות (כנרת - זמורה ביתן, 2011).

רשימת עבודות

המידות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה
העבודות המסומנות בקו מוצגות בתערוכה

אטול בהאלה

שוב שקוע, 2005
הדפסת פיגמנט על נייר ארכיבי
דיפטיך: 114 x 170 כל יחידה
באדיבות ארט ונטז', אוסף סרג' תירוש
וראס דילאון

הליכת מומבאי, 21 ביולי
10:20 בבוקר - 12:54 אחה"צ, 2007
הדפסת פיגמנט על נייר ארכיבי
109 x 229
באדיבות אוסף לקה ואנופם פודאר,
ניו דלהי

יום..., 2007
חול מנהר היאמונה, בטון,
זכוכית ומים
61 x 46 x 121
הדימוי באדיבות האמן

מרחב, 2007
חול מנהר היאמונה, בטון,
זכוכית, מים ועץ
61 x 46 x 121
הדימוי באדיבות האמן

ראווי אגרוואל

שקיעה בצבוצ, 2006
תצלום, הדפסה דיגיטלית
מודבקת על אלומיניום
167.5 x 98
באדיבות האמן

אי האפשרות להיות נשי, 2007
31 הדפסות צבע
28 x 20 כל אחת
באדיבות האמן וגלריה אספס,
ניו דלהי

מתוך הסדרה "מים זרים", 2004-2006
תצלום, הדפסה דיגיטלית
152.4 x 102
באדיבות האמן

הכנת חוטי עפיפונים, מתוך הסדרה
"מתחת לקו העוני: עבודה בעידן
הגלובליזציה", 1996-2000
הדפסת צבע
58 x 76
הדימוי באדיבות האמן

לוצ'אן אופאדהיי

כוחו של הבד, 2009
עץ, שלד פלדה, פיסות בד, כריות
שתי יחידות: 120 x 127.5 x 247 כל יח'
באדיבות האמן ואן מניגלייה,
ארט וויז אינישיאטיבס
צילום: אן מניגלייה

בית נייד 1, 2010
ברזל ופלסטיק
147 x 94 x 122
הדימוי באדיבות האמן

בית נייד 2, 2010
ברזל ופלסטיק
123 x 165 x 75
הדימוי באדיבות האמן



סאקשי גופטה

חופש הוא הכול, 2007
 עץ לבדו, שאריות מתכת
 4 x 360 x 210
 באדיבות אוסף לקה ואנופס פודאר,
 ניו דלהי
 צילום: וינווד סבסטיאן

ללא כותרת, 2009
 שאריות מתכת
 227.5 x 88.5 x 43
 באדיבות ארט ונטז', אוסף סרג' תירוש
 וראס דילאון
 צילום: קושאן א.נ.

עבודת עורב, מתוך הסדרה "העדר
 שופע", 2011
 פיברגלס, ברזל יצוק, מגנטים
 ואבקות ברזל
 111 x 38 x 38
 הדימוי באדיבות האמנית וגלריה סקי,
 בנגלור
 צילום: אנג'ליקה קרינצינגר

חיית פרא שכזו, 2008
 שאריות ברזל ומתכות רתוכות
 מידות משתנות
 הדימוי באדיבות האמנית וגלריה סקי,
 בנגלור
 צילום: וינווד סבסטיאן

סובוד גופטה

קארי, 2004
 מתקן תלייה וכלים מפלדת אל-חלד
 220 x 138 x 40
 באדיבות אוסף פרנק כהן, אנגליה

מעומאן למדראס, 2006
 יציקת ברונזה, ציפוי זהב ואלומיניום
 115 x 69 x 90
 באדיבות אוסף מיקי תירוש, תל אביב

שלושה סיבובים, 2010
 פליז
 178 x 63 x 61
 באדיבות ארט ונטז', אוסף סרג' תירוש
 וראס דילאון

הכול בפנים, 2004
 מכונית טקסי וברונזה
 162 x 276 x 104
 הדימוי באדיבות האמן וגלריה נטור
 מורט, ניו דלהי

אל רעב מאוד, 2006
 מתקן וכלים מפלדת אל-חלד
 360 x 280 x 330
 מראה הצבה בארמון גראסי, ונציה
 הדימוי באדיבות האמן, IN SITU פביאן
 לקלרק, פאריס, ואוסף פרנסואה פינז
 בנגלור
 צילום: טוקראל וטגרה

שילפה גופטה

ללא כותרת (צל 3), 2007
 הקרנת וידיאו אינטראקטיבית
 מידות משתנות
 באדיבות האמנית וגלריה איבון לאמבר,
 פאריס

אין כאן חומר נפץ, 2007
 תצלום על נייר ארכיבי
 71 x 106.7

הדימוי באדיבות האמנית וגלריה
 איבון לאמבר, פאריס

ענן מזמר, 2009-2008
 מקרופונים, 48 ערוצי שמע
 9:30 דקות

152 x 457 x 61
 הדימוי באדיבות האמנית וגלריה
 איבון לאמבר, פאריס

100 תורים, 2008
 מיצב מכאני מבוסס על תצלומים
 13.5 x 268 x 7
 הדימוי באדיבות האמנית וגלריה
 איבון לאמבר, פאריס

ל. נ. טאלור

Saving Face!, 2006
 עץ, כסף, צבע תעשייתי
 170 x 60 x 60
 באדיבות אוסף פרנק כהן, אנגליה

מנורה (דיפה סונדארי), 2010
 ברונזה ובטון
 140 x 100 x 60
 הדימוי באדיבות האמן וגלריה קמולד
 פרסקוט רוד, מומבאי

ט. ו. סאנטוש

אימה, לאום והבטחות כוזבות, 2004
 שמן על בד
 דיפטיך: 120 x 304
 באדיבות האמן וגלריה גילד, מומבאי

כשהמטרה שלך מבקשת רחמים, 2007
 שמן על בד
 דיפטיך: 183 x 244
 הדימוי באדיבות האמן וגלריה גילד,
 מומבאי

כלבים נובחים לאחור, 2007
 פיברגלס, מתכת ומרקעי LED
 מידות משתנות

הדימוי באדיבות האמן וגלריה גילד,
 מומבאי

ג'יג'י סקריה

מעלית מתת-היבשת, 2011
 מיצב וידיאו, שלוש הקרנות אחוריות,
 דלת מעלית, קונסטרוקציית פלדה
 מידות משתנות
 באדיבות האמן, אקדמית לאלית קאלה,
 ניו דלהי, וגלריה קמולד פרסקוט רוד,
 מומבאי

דריי הארד, 2011
 לוחות אלומיניום, מראה וצבע למכוניות
 102 x 91 x 23
 הדימוי באדיבות האמן וגלריה קמולד
 פרסקוט רוד, מומבאי

מדרגות מצר, 2011
 לוחות אלומיניום, מראה, פלדה וצבע
 600 x 150 x 150
 הדימוי באדיבות האמן והביאנלה
 של סינגפור, 2011

ג'יטיש קאלאט

סוּטופיה 1, 2008
 אקריליק על בד
 טריפטיך: 274.3 x 518.2
 באדיבות אוסף פרנק כהן, אנגליה

זעקת הבלוטה, 2009
 מיצב קיר, 108 תצלומי צבע
 360 x 820 (60 x 45 כל תצלום)
 באדיבות ארט ונטז', אוסף סרג' תירוש
 וראס דילאון
 הדימוי באדיבות האמן והאונץ' אנד
 וניסון, לונדון
 צילום: פיטר מאלה

סיפוח, 2009

עופרת צבועה בשחור ופלדה
 183 x 150 x 131
 באדיבות האמן וגלריה קמולד פרסקוט
 רוד, מומבאי
 הדימוי באדיבות האמן והאונץ' אנד
 וניסון, לונדון

אוטוסאורוס טריפוס, 2007
 רזין, צבע, פלדה ופליז
 259 x 135 x 168
 הדימוי באדיבות האמן וגלריה קמולד
 פרסקוט רוד, מומבאי
 צילום: אניל ראנה

בהרטי קהר

מייק אפ (איך שיוצא), 2010
 עץ, מראה, מדבקות בינדי,
 לבני זכוכית
 172 x 130 x 71
 באדיבות ארט ונטז', אוסף סרג' תירוש
 וראס דילאון

אהבה תחת השפעה, 2010
 מדבקות בינדי על לוח מצויר
 טריפטיך: 244 x 183 כל יחידה
 באדיבות מוזיאון קיראן נאדאר לאמנות,
 ניו דלהי

העור מדבר שפה שאינה שלו, 2006
 מדבקות בינדי על פיברגלס
 152 x 457 x 183
 הדימוי באדיבות האמנית וגלריה סקי,
 בנגלור
 צילום: פאבלו ברתולומאו

קלארה

ריאס קומא

אחים בדם, 2010
תבליט אלומיניום

135 x 724

באדיבות האמן וגלריה גילד, מומבאי
צילום: דיראג' טאקור

ניחוח הלוויה II, 2011

עץ ממוחזר, תגליף

152 x 112 x 8

באדיבות האמן

צילום: דיראג' טאקור

קברנים III, 2008

עץ ממוחזר, נחושת, הדפסה על בד

וצבע למכוניות

122 x 107 x 61

הדימוי באדיבות האמן

צילום: ברטולד סטאדלר

ראנביר קלקה

ללא מוצא בטקסילה, 2010

הקרנת וידיאו על בד מצויר

3:55 דקות, פסקול

185 x 244

באדיבות האמן וגלריה וולט, מומבאי

איש עם תרנגול 2, 2004

הקרנת וידיאו על מסך פרספקס

6 דקות, פסקול

93.5 x 63

באדיבות האמן וגלריה וולט, מומבאי

ראשמי קלקה

מקום לרוכלים, 2006-2010

מיצב סאונד ווידיאו

6:28 דקות, פסקול

באדיבות האמנית ואוסף פיונה וזיו גני,
אנגליה

רקס מדיה קולקטיב

צומת ניו דלהי, 2002

עבודת סאונד, 5 דקות

באדיבות האמנים

REVOLTAGE, 2010

פסל טקסט עם נורות וחשמל

שלוש יחידות: 10 x 63.5 x 91.4;

10 x 63.5 x 183; 10 x 63.5 x 152.5

באדיבות ארט ונטז', אוסף סרג' תירוש

וראס דילאון

הדימוי באדיבות גלריה פרוג'קט 88,

מומבאי

סודרשן שטי

טאג' מהאל, 2007

מיצב רבי־חלקים: אלומיניום,

חיזוקי פלדת אל־חלד, פלדה קלה

קיר: 71 x 427 x 213

בסיס: 25 x 25 x 107

וידיאו: 5:32 דקות

באדיבות אוסף לקה ואנופס פודאר,

ניו דלהי

צילום: ויניי מהידהאר

ללא כותרת (פרה כפולה, מתוך

התערוכה "אהבה"), 2006

אלומיניום, פליז, כטיש עם מנוע

והתקן מכני

274 x 277 x 55

באדיבות אוסף לקה ואנופס פודאר,

ניו דלהי

צילום: ויניי מהידהאר

שנטאמאני מ.

איקרוס / ג'אטאי, 2010

עץ, פחם ומילוי פיסות בד

45 x 90 x 180

באדיבות האמנית ואן מינגלייה,

ארט וויז אינישיאטיבס

צילום: מליקארג'ון קאטאקול

ענן, 2008

עץ, פחם, ומילוי פיסות בד

61 x 102 x 91

הדימוי באדיבות האמנית

צילום: מליקארג'ון קאטאקול

ראווי אגרוואל

נולד ב־1958 בדלהי; חי ויוצר בדלהי

כפעיל סביבתי וחברתי מוערך, ראווי אגרוואל רותם את יצירתו, בין היתר, להגברת המודעות הציבורית לסוגיות חברתיות הנוגעות לבעיות אקולוגיות בוערות הקשורות בזיהום הסביבתי בהודו. בהיותו אמן ואקטיביסט הוא מגיב למתח שבין הגלובליזציה והאצת ההתפתחות העירונית לבין היבטיה השונים של המסורת התרבותית רבת־השנים. יצירתו של אגרוואל נפרשת על פני מגוון רחב של אופני ביטוי: צילום, וידיאו, מיצג, כתיבה ועבודה אצרותית. עבודותיו הנושאות אופי פרפורמטיבי מובהק, מכונות על ידו "אקולוגיות אישיות".

מנקודת מבט אובייקטיבית חפה מסנטימנטליות מדגיש אגרוואל את הקוטביות המתקיימת בכל רובדי החיים בהודו. בסדרה "מים זרים", למשל, נראות גדות נהר היאמונה שבדלהי המזוהמות משאריות של מנחות, אשר מובאות לשם כחלק מטקסי הפולחן הדתי. הנהר הקדוש, פלג של הגנגס, היה מקור חיים לתושבי דלהי. ואולם, בחלוף השנים הוא הפך לאתר פסולת והזנח לטובת בנייה מואצת של אצטדיונים, מפעלים, גשרים וכבישים, שהביאו לסילוקם של מאות אלפי בני אדם שהתגוררו בסמוך לו והתפרנסו ממנו. מי הנהר, האמורים על פי המסורת לטהר את האדם הטובל בהם, הפכו להיות מקור לסכנת מוות ממשית בשל הזיהום המזרם אליהם, אך הפולחן ממשיך להתקיים על גדותיו כאילו דבר לא השתנה. אגרוואל מדגיש את המתח שבין הקדושה לבין הטומאה, את אזור הדמדומים שבו מיטשטשים קווי הגבול בין שני המצבים, עד כי המנחות הקדושות הופכות לאשפה המושלכת על גדות הנהר. גם בעבודתו שקיעה בצבוץ מופיע הנהר הקדוש

כמטפורה להתאבדות אקולוגית. בעבודה זו בולט במיוחד הממד הפרפורמטיבי, שכן במהלך ביצועה עמד האמן על גדות הנהר במשך שעות ארוכות בעודו עטוף תכריכים.

משחק בין קטבים ומאפיינים של ניגודיות מתקיימים גם בעבודה אישית יותר, אי האפשרות להיות נשי, שבה תיעד אגרוואל את גופו הרוחץ באמבט עלי כותרת המשמשים בטקסי טהרה. במהלך זה ביקש האמן לערער על מוסכמות הקשורות במיניות ובמגדר. בהיותו בן יחיד במשפחה מרובת נשים, פעולה זו אפשרה לו להתמודד עם היבטים שנחשבו "נשיים" באישיותו. האמן מעיד על עצמו שההגדרה החברתית של זהותו הגברית, כמו גם יחסי הכוח הגלומים במערכת החברתית בין המינים, נצרבו בנפשו, אך כי הוא התנגד לתיגו על פי סטריאוטיפים גבריים.



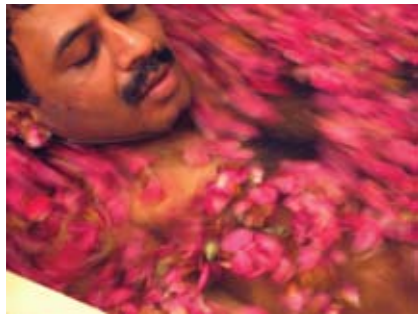
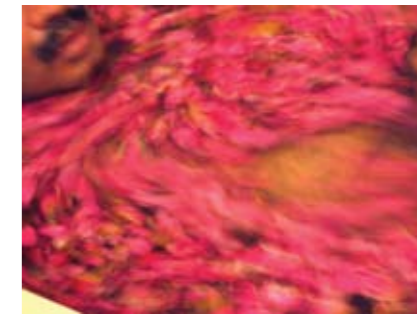
הכנת חוטי עפיפונים, מתוך הסדרה "מתחת לקו העוני: עבודה בעידן הגלובליזציה", 1996-2000

Kite String Making, from the series "Down and Out: Laboring under Globalization," 1996-2000

< שקיעה בצבוץ, 2006

Immersion.Emergence, 2006





Ravi Agarwal

Born in Delhi, 1958; lives and works in Delhi

As a highly esteemed social and environmental activist, Ravi Agarwal harnesses his art to promoting public awareness of urgent social and ecological problems that stem from environmental pollution in India. His art responds to the tension between globalization and the acceleration of urban development and between different aspects of India's cultural traditions. Agarwal's artmaking encompasses a wide range of expressive means, including photography, video, installation, writing, and curatorial work. He describes his works, which have a highly performative character, as "personal ecologies."

Working from an objective, unsentimental point of view, Agarwal underscores the polarity underlying all aspects of life in India. The series "Alien Waters," for instance, features the banks of the Yamuna River in Delhi, which are littered with the vestiges of religious offerings. This holy river, which is a tributary of the Ganges, was once an important source of livelihood for Delhi's residents. Today, however, it has become a waste-disposal site, while the accelerated construction of stadiums, factories, bridges and roads has led to the evacuation of hundreds of thousands of people



who formerly lived along the river and drew their livelihood from it. This river, which is traditionally believed to purify those bathing in it, has become a source of lethal danger due to sewage pollution, yet the rituals performed on its banks continue to unfold as if nothing has changed. Agarwal examines the twilight zone in which the boundaries between the pure and the impure are blurred, as the sacred offerings are transformed into debris. In *Immersion.Emergence*, the holy river similarly appears as a metaphor for ecocide. This work is imbued with an especially performative character, since in the course of its production the artist spent long hours standing on the river bank while enveloped in a shroud.

The tension between polarities and contrasting elements is similarly evident in the more personal work *Impossibility of Being Feminine*, in which Agarwal captured himself immersed in a bath of petals used during purification rituals. This action, which was designed to undermine gender-related conventions, enabled the artist – the only son in a family of many women – to examine certain aspects of his personality that were considered "feminine." As Agarwal has stated, he has internalized the social definition of male identity, as well as the power relations embodied in the social interaction between the sexes, even though he resists being categorized according to masculine stereotypes.

From the series "Alien Waters," 2004–2006 >

מתוך הסדרה "מים זרים", 2006-2004

< *Impossibility of Being Feminine*, 2007 (details) >>

אי האפשרות להיות נשי, 2007 (פרטים)



לוצ'אן אופאדהיי

נולד ב־1983 בראג'סטאן; חי ויוצר בבארודה



בית נייד 1, 2010
Mobile Home 1, 2010

< כוחו של הבד, 2009
Power of Cloth, 2009

החתונה המסורתית, שוק השידוכים העכשווי ומנהג הנדוניה (ה"דאורי") השנוי במחלוקת, המעיד על אפליית נשים עמוקה ועל הכפפתן כרכוש לבעליהן.

על פי המסורת, זוג ביום חתונתו נחשב להתגלמות של האלים. ואולם, יום החתונה נחשב עבור חלק מן הנשים ההודיות ליום האכזרי ביותר בחייהן, בהיותן מובלות לחופה לעתים כנגד רצונן. על פי המסורת בראג'סטאן, האורחים נוהגים להביא כמתנות לטקס החתונה גילי בד סארי, כאשר מחירי הבדים מעידים על מעמדם החברתי של נותניהם. באופן מסורתי, הנדוניה שמשפחת הכלה נתבעת לשלם למשפחת החתן כוללת, מלבד כסף ותכשיטים, גם בדים יקרים לסארי ופאשמינות שנאספו מיום לידת הבת או נשמרו במשפחה מזה כמה דורות. הנדוניה נתפסת כיום כסוג של סחטנות. בהפיכת המתנות לחלק מתפאורת הטקס, העצים האמן את דקוריית החתונה עד כדי גיחוך. הכיסאות עצמם הפכו לעיקר, ואופן הצבתם מזמין את הצופים לשבת עליהם ולחוות עצמם כנצפים ביום חתונתם.

במרבית עבודותיו עושה לוצ'אן אופאדהיי שימוש בחומרים ממוחזרים – על פי רוב בדים וחוטמים שאותם הוא מלפף בעבודת כפיים עמלנית. עולם הדימויים שלו מתמקד במושגי הבית, העקירה, הניידות וההגירה. בעבודה כוחו של הבד יצר האמן צמד כיסאות חתונה לחתן ולכלה על פי מוטיבים טיפוסיים המאפיינים את המסורת הכפרית בחבל ראג'סטאן שבמערב הודו. שלדי הפלדה של הכיסאות רמי המסעדים ומחודדי המשענת רופדו באלפי פיסות בד צבעוניות ממוחזרות. שפעת הבדים, ריבוי הצבעים המרהיב ומראית העין העליזה והססגונית עשויים להוליך שולל. למעשה, העבודה מתייחסת לסוגיות בוערות וכבדות משקל הנוגעות למעמד האישה בחברה המעמדית של הודו: מוסד הנישואין, טקסי





Lochan Upadhyay

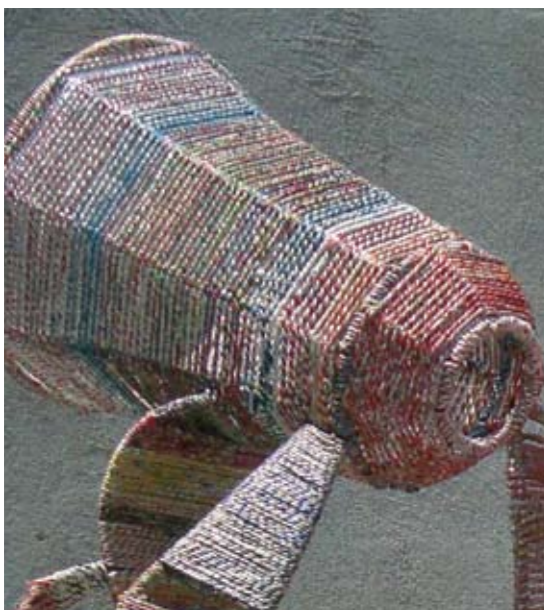
Born in Rajasthan, 1983; lives and works in Baroda

Lochan Upadhyay frequently makes use of recycled materials – mostly bits of cloth and string which he laboriously coils together. His imagery focuses on themes related to the notion of the home, the experience of being uprooted, mobility, and migration.

Power of Cloth features a pair of wedding chairs for a bride and groom, which the artist created using typical motifs from the rural tradition of Rajasthan, in western India. The steel frames of these chairs, which are characterized by high armrests and pointed backrests, are covered with thousands of colorful bits of recycled cloth. The celebratory appearance of these colorful chairs, however, is deceiving, for this work addresses urgent issues concerning the status of women in India's class-based society. It raises a range of questions concerning the institution of marriage,

traditional wedding ceremonies, the contemporary matchmaking market, and the controversial custom of giving dowries, which is emblematic of deep-seated discrimination against women and their perception as their husbands' property.

According to tradition, a bride and groom on their wedding day are an embodiment of the gods. Yet for many Indian women forced into marriage against their will, this day is the cruelest one of their lives. The traditional wedding gift in Rajasthan consists of bolts of cloth for making saris, whose price attests to the social status of their givers. The dowry demanded of the bride's family includes, in addition to money and jewelry, expensive fabrics for saris and pashminas that have been collected since the time of the girl's birth, or which have been in the family for several generations. Today, however, the dowry is perceived as a form of extortion. By transforming the cloth traditionally given as a gift into a form of decorative excess, the artist amplifies its resonance to the point of ridicule. The chairs themselves have become the focal point of the ceremony, while inviting the viewers to sit down and experience themselves being observed, as if on their own wedding day.



Mobile Home 1, 2010 (detail)
בית נייד 1, 2010 (פרט)



Mobile Home 2, 2010
בית נייד 2, 2010



יצירתו של אטול בהאלה כוללת מגוון רחב של אמצעי הבעה – פיסול, מיצב, וידיאו, רישום, ציור ומיצג – ומתמקדת ביחסי האדם עם סביבתו הטבעית והמלאכותית. כפעיל סביבתי, המשלב על פי רוב את גופו שלו בעבודותיו, הוא מבקש להביא למודעות הציבור את המשמעויות האקרפולטיטיות של המים. במשך כשני עשורים עוסק בהאלה בהשלכות האקולוגיות של תהליכי העיור בהודו וביחסי הגומלין שבין הכרך הגדול לבין הנהר המזדהם. ברזיות וברזים ציבוריים, תאי רחצה, פתחי ניקוז, כיוורים, צנרת ותעלות ביוב מופיעים תדיר בתצלומיו, בפסליו ובפעולות הטקסיות שהוא מקיים בשיטוטיו בעיר. כך, למשל, בעבודה הליכת מומבאי, 21 ביולי 10:20 בבוקר – 12:54 אחה"צ, תיעד האמן את כל פתחי הניקוז של הביוב שבהם נתקל במהלך שוטטות שנקבעה במסגרת מוגדרת של מקום וזמן. באמצעות מוטיבים סמליים אלו המייצגים את זרימת המים מבקש האמן לחבר מחדש את העיר מומבאי, שהפנתה עורף אל הטבע, לשורשיה ולמקורותיה ולהתיר על עוולות החלוקה והמסחר במשאב קריטי זה.

ברבות מעבודותיו בהאלה חוזר שוב ושוב אל נהר היאמונה הקדוש שבדלהי, מקור המים העיקרי של העיר, ומתחקה אחר הפסולת ושפכי הביוב הזורמים אליו מן המפעלים התעשייתיים. התמקדותו של בהאלה בסימבוליקה של המים, כמקור החיים וכסמל המייצג טיהור וניקיון כמו גם שימור של זיכרון היסטורי וידע, מאפשרת לו להסב את תשומת הלב הציבורית לאחריות על זיהומם.

ידועות במיוחד סדרות הצילומים שבהן תיעד בהאלה פריים אחר פריים פעולות שביצע במרחב הציבורי – גילוח שיער הראש, רחיצת ידיים מגואלות בדם אחרי שחיטת כבש וטבילה בנהר. אחת מהן היא אני לא מנופף אלא טובע, ובתוכה כלול הדיפטיך שוב שקוע, המוצג בתערוכה. בעבודה זו מתועד בתצלומים מהלך שקיעתו האטית של האמן במי הנהר – מהיעלמות הכתפיים, הצוואר, הסנטר, האוזניים, האף, העיניים והגבות, עד אשר קצה הפדחת נותר אחרון מחוץ

למים. בהתבוננות בסדרה בסדר הפוך נדמה כי האיש עולה מן המים ולא שוקע בהם. כותרת הסדרה מאזכרת את השיר *Not Waving but Drowning* של המשוררת הבריטית סטיבי סמית' מ-1957, המספר על אדם טובע שחבטות המצוקה שלו במים הטעו את הסובבים אותו לחשוב כי הוא מנופף להם לשלום. הסדרה צולמה באזור לאגאטפורי הסמוך לדלהי, הנחשב לאחד האזורים המזוהמים בנהר. פעולת הטבילה במים המזוהמים והמסוכנים לרצח חושפת את שותפות הגורל בין האדם ובין הטבע ומצביעה על הקשר הבלתי נפרד בין המושגים טוהרה וטומאה.

הליכת מומבאי, 21 ביולי 10:20 בבוקר – 12:54 אחה"צ, 2007
Mumbai Walk, 21 July, 10:20 am – 12:54 pm, 2007

שוב שקוע, 2005 <
Submerged Again, 2005



atul bhalla

Born in Delhi, 1964; lives and works in Delhi

Atul Bhalla employs a wide range of expressive means including sculpture, installation, video, drawing, and painting in order to focus on man's relations with both natural and artificial environments. As an environmental activist whose works usually make use of his own body, he attempts to bring public awareness to the eco-political significance of water. For the past two decades, Bhalla has been concerned with the ecological implications of urbanization processes in India, and with the reciprocal relations between the growth of metropolitan areas and the pollution of rivers. Water fountains and public faucets, bathing booths, drainage openings, and sewage pipes frequently appear in his photographs and sculptures, as well as in the ritual actions he performs while wandering through the city. Thus, for instance, in the work *Mumbai Walk, 21 July, 10:20 am – 12:54 pm*, the artist documented all the sewage openings he came upon while wandering in a specific area during a predetermined stretch of time. Through the use of symbolic motifs that represent running water, the artist attempts to reconnect the city of Mumbai, which has become estranged from nature, to its roots, and to protest against the injustices that arise from the commercial use and abuse of this indispensable natural resource.

In many of his works, Bhalla returns again and again to the Yamuna River, Delhi's main source of water, and documents the industrial waste and sewage poured into it from numerous factories. Bhalla's focus on the symbolism of water as a source of life, purity and

cleanliness, and as a means of preserving historical memory and knowledge, enables him to call public attention to those responsible for polluting it.

Especially well known are the photographic series in which Bhalla documented himself performing various actions in the public sphere – including shaving his head, washing his blood-sullied hands after he slaughtered a lamb, and bathing in water. One of these series is *I Was Not Waving But Drowning*, which includes the diptych *Submerged Again* that is featured in this exhibition. This work documents, frame by frame, the artist's gradual submersion in the river: as his shoulders, neck, chin, ears, nose, eyes and eyebrows gradually disappear, only the crown of his head remains visible above water. When the photographs are observed in the inverse order, it seems that the man featured in them is rising from the water rather than sinking into it. The title of this series alludes to the British poet Stevie Smith's *Not Waving But Drowning* (1957) – a poem about a drowning man flapping about in the water in distress, while observers mistakenly conclude that he is simply waving to them. This series was photographed in the Lagatpuri area in the vicinity of Delhi, which is considered to be one of the most polluted areas of the river. The act of submersion in the polluted water, which may prove lethal, underscores the fate shared by man and nature, and points to the inextricable connection between the concepts of purity and impurity.



Day..., 2007
יום..., 2007

Space, 2007
מרחב, 2007

סאקשי גופטה

נולדה ב-1979 בדלהי; חיה ויוצרת בדלהי

החומר הוא אמצעי ההבעה הראשי של סאקשי גופטה, ובמידה רבה גם נושא הדגל של יצירתה וסימן ההיכר של סגנונה הפיסולי. כך, למשל, היא יוצרת דיוקנאות עשויות שרשראות של אופניים, כריות מורכבות ממנועולים, מאורר תעשייתי עשוי סבך של טבעות וסלילים חלודים, ענן שנוצר מסגסוגת, או עורב שצלו עשוי אבקת ברזל. בכל עבודותיה ממחזרת האמנית שאריות של פסולת תעשייתית, בעיקר מתכות, חלקי גרוטאות ומיני סגסוגת, שאותם היא מוצאת מגובבות בעזבת בתי המלאכה שליד הסטודיו שלה בפאתי דלהי. ברגים, אומים, מסמרים, טבעות, סלילים, מנועולים, צילינדרים, חוטי תיל, חוליות שרשרת וגלגלי שיניים שיצאו מכלל שימוש כמו נארגים מחדש, מתאחים, מותכים ומלופפים כתחרה או כרקמה, ובתוך כך הופכים להיות שימושיים מחדש כמוליכי רעיונות. בעבודת יד קפדנית ועמלנית, במגע קסם של אלכימאית, מתמירה גופטה את המתכות התעשייתיות הכבדות הללו ויוצרת מהן דימויים הגורמים לחומר לשנות כליל את מהותו. בעבודתה חופש הוא הכול יצרה גופטה שטיח מהודר בעל חזות יוקרתית מפתה וחושנית, המתגלה במבט מקרוב



חופש הוא הכול, 2007 (פרט)
Freedom is Everything, 2007 (detail)

< חיית פרא שכזו, 2008
Some Beast, 2008





חופש הוא הכול, 2007
Freedom is Everything, 2007

ṣakṣhī gupta

Born in Delhi, 1979; lives and works in Delhi

The materials used by Sakshi Gupta play an important expressive role in her work, and to a large extent also function as its main theme and as the signature element of her sculptural style. Thus, for instance, she has created portraits composed of bicycle chains, pillows composed of locks, an industrial fan composed of a tangle of rusted rings and coils, a cloud made of alloy, or a crow whose shadow is made of iron powder. In most of her works she recycles industrial waste – various types of metal scrap and bits of junk she finds piled up outside the workshops in the vicinity of her studio, on the outskirts of Delhi. Screws, nuts and bolts, nails, rings, coils, locks, cylinders, barbed wire, chain links, cogwheels, bearings, and other bits of metal that have fallen out of use are reassembled and coiled together like lacework or embroidery, and are thus put back in use as transmitters of ideas. Engaging in a meticulous and laborious manual process that seems to be infused with the magic touch of an alchemist, Gupta transforms these bits of heavy industrial metal into images that redefine the very essence of the material.

Gupta's work *Freedom is Everything* resembles a luxurious, stunning, sensuous and seductive rug; up close, however, it is revealed to be a patchwork of metal automobile parts that seem to have been woven together to form a traditional ornamental,

geometric pattern. Viewers are invited to step on the rug and to physically experience the dynamic tension between its soft appearance and the hardness of the actual materials. In this manner, the artist extricates traditional weaving from the cogwheels of industrial production, while restoring a unique aura to painstakingly created objects. Gupta's work offers a lyrical commentary on the contemporary economic reality that characterizes life in India and in the world at large: the shift to advanced production technologies based on digital systems, and the transformation of traditional crafts into nostalgic vestiges of the past.



Crow Work, from the series "Lavish Absence," 2011

עבודת עורב, מתוך הסדרה "העדר שופע", 2011



Untitled, 2009

ללא כותרת, 2009

סובוד גופטה

נולד ב־1964 בביהאר; חי ויוצר בדלהי

המתח בין עולם כפרי ועני לבין תהליכי עיור ומודרניזציה עומד במוקד עבודתו של סובוד גופטה. מזה כשני עשורים יצירתו מזקקת היגד אמנותי הקשור במהות השינוי הכביר העובר על החברה ההודית בזיקה למשמעות המושג בית. לעובדת היותו יליד ביהאר, אחת המדינות העניות בהודו, יש משמעות יסודית להבנת מכלול יצירתו, על מגוון הקשריה החברתיים הנוגעים לנושאים כגון הגירה, עבודה ופערי מעמדות.

גופטה החל את דרכו כצייר וכחבר בקבוצת תיאטרון, ופריצתו לתודעה הבינלאומית באה בעיקר בשל פסליו ומיצביו הספקטקולריים, העושים שימוש בחפצי יומיום. אחד מתווי ההיכר של יצירתו הוא השימוש בכלי נירוסטה, המזוהים עם המרחב הביתי המוכר של המטבח. צלחות, כדים, קערות, סירים, מחבתות, מצקות, קנקנים, תחתיות טאלי וערכות טיפין שמיליוני הודים נוהגים לקחת למקום עבודתם - כל אלו מופיעים בקומפוזיציות עתירות הפרטים של גופטה.

במאה האחרונה הגמר השימוש בכלי ברונזה לכלים עשויים פלדת אל-חלד (נירוסטה). חומר זה, המייצר בזוהרו אשליה של יוקרה, הופך בידי גופטה, במהלך דושאני מובהק, להערה פואטית רוויית הומור על תרבות צריכה משגשגת ועל פערים בין ישן לחדש ובין עניים לעשירים. כלי האוכל הפשוטים - בין אם הם משוכפלים ובין אם מועצמים ברוח הפופ לממדי ענק - משודרגים בידי גופטה לחפצי מותרות נחשקים. בעבודה קארי מסודרים כלי המטבח בשורות על מתקן תלייה פתוח, מבריקים ללא רב ומאורגנים בקפידה, ככוננית פלאים במטבח שמעולם לא הורתחה בו קדרה. בהעצמתו את הפער בין תפקודם העממי השגור לבין חזותם היוקרתית, מצליח גופטה להפוך את המטבח הביתי לאתר אינטימי מקודש ולסמל של הרוח המודרנית גם יחד.

העבודה מעומאן למדראס משקפת כיוון נוסף ביצירתו של גופטה - השימוש במוטיבים הקשורים למסעות ולתעבורה כחלק מעיסוקו בנושא הגירה ומעמדות. מכוניות,

אופניים, ריקשות, תלת־אופן, אופנועים ועגלות של שדות תעופה מייצגים את החלוקה המעמדית בהודו. עבודה זו כלולה בסדרה "על פני שבע ימות" (2006), שבה נראות עגלות שדות תעופה (סמל טעון במיוחד לאור התגברות הטרור העולמי). העגלות יצוקות ברונזה מזהבת ועמוסות מיטלטלין עשויים מאלומיניום: מזוודות חבוטות, מטעני מסע או צורות בד קשורים בחבלים. הסדרה מאירה את השינויים הכרוכים בתופעת ההגירה לערים הגדולות בתוך הודו כביטוי של כיסופים לאושר, כאשר ההגירה מחוץ להודו מבטאת את ההצלחה האולטימטיבית. שדה התעופה עצמו נתפס כסמל סטטוס באפשרו התניידות נוחה ממקום למקום. העגלה בעלת המראה החדיש והבוהק הופכת לפיכך למונומנט לגלובליזציה, סמל לפריחה כלכלית ולשאיופיה של הודו בגלגולה העכשווי כחברה צרכנית.



הכול בפנים, 2005
Everything is Inside, 2005

מעומאן למדראס, 2006
Oman to Madras, 2006





אל רעב מאוד, 2006
Very Hungry God, 2006

< קארי, 2004
Curry, 2004

Subodh Gupta

Born in Bihar, 1964; lives and works in Delhi

The tension between an impoverished rural world and processes of urbanization and modernization is central to Subodh Gupta's work. Over the past two decades, he has formulated a distilled artistic statement concerning the major transformations undergone by Indian society in relation to the notion of "home." The fact that he was born in Bihar, one of India's poorest states, is fundamental to his oeuvre, which addresses numerous social concerns such as migration, labor, and class difference.

Gupta began his artistic career as a painter and member of a theater group, and his initial international recognition was due mainly to his spectacular sculptures and installations, which make use of everyday objects. One of the signature characteristics of his work is the use of stainless steel utensils associated with the familiar domestic sphere of the kitchen. Gupta's highly detailed works often feature plates, jugs, bowls, pots, thali pans, ladles, pitchers, trays, and the steel tiffin boxes used by millions of Indians to carry their lunch to work. In the course of the last century, the use of traditional Indian bronze dishes was replaced by stainless steel. Employing a Duchamp-inspired strategy, Gupta uses this material, whose sparkling appearance creates an illusion of value, to offer a poetic and humorous commentary on a flourishing consumer culture and on the gaps between old and new, rich and poor. These humble dishes – simply replicated or enlarged to monumental dimensions in the spirit of pop art – are upgraded by Gupta into desirable commodities. In the work *Curry*, a collection

of impeccably shiny stainless steel dishes is lined on open shelves and carefully arranged, like a cabinet in a kitchen where not a single pot has ever been set on the stove. By enhancing the gap between these dishes' popular, everyday function and their scintillating appearance, Gupta transforms the domestic kitchen into an intimate, sacred space that is, at the same time, a symbol of modernity.

The work *Oman to Madras* reflects an additional aspect of Gupta's work – the use of motifs related to travel and transportation, which bespeaks his concern with migration and social class. In this context, cars, bicycles, rickshaws, tricycles, motorcycles and airport baggage carts are used to represent class divisions in India. This work is part of the series "Across Seven Seas" (2006), which features baggage carts (a charged symbol in the context of growing international terrorism). These carts, which are cast in bronze with a gold patina, are loaded with aluminum baggage: battered suitcases, boxes, bags, or bundles tied with string. This series alludes to the changes related to the massive migration of rural residents, who leave their homes in search of a better future in large Indian cities or abroad – a destination viewed as the ultimate form of success. In this context, the airport itself is perceived as a status symbol that allows for comfortable traveling from one place to another. The shiny, modern baggage cart is thus transformed into a monument to globalization, and into a symbol of economic prosperity and of India's aspirations in its current incarnation as a consumer society.

Three Rounds, 2010 >

שלושה סיבובים, 2010



שילפה גופטה

נולדה ב־1976 במומבאי; חיה ויוצרת במומבאי

סוגיות של מגדר, זהות, דת ומדינה, זיכרון והיסטוריה, פוליטיקה, מיליטריזם וכלכלה גלובלית נבחנות ביצירתה המגוונת של שילפה גופטה וממקמות אותה בצד הפרשני הפוליטי של ביקורת התרבות. מזה כעשור עוסקת האמנית ביחסי אמנות־מציאות ובאופנים שבהם מרחיב הצופה את משמעות היצירה בפרשנות שהוא מעניק לה. בתוך כך היא מתייחסת, בחקירתה המעמיקה, לקונפליקטים הקיומיים המעסיקים את החברה ההודית. במגוון עבודותיה – בווידיאו, מיצג, מיצב, פיסול או סאונד – מציעה גופטה קריאה מחודשת של ההיסטוריה, בעודה נוגעת בעולות של הדרה, משטור והבניות חברתיות הפועלות על הצופה/הצרכן בעידן הגלובליזציה. יצירתה עוסקת בחלקה בחשיפת המנגנונים הסמויים המטשטשים את הפער בין "מציאות" לבין "אינפורמציה" ומזעזעים על ידי בעלי אינטרסים כלכליים.

גופטה מרבה להשתמש בממשקים אינטראקטיביים מתוך עמדה פוליטית המבקשת להמיר את תרבות הצריכה בתרבות של השתתפות ותרומה. ב־2007 היא השלימה סדרת עבודות וידיאו שבהן משולבות צלליות של קהל הצופים. בעבודות אלה היא העניקה לצופה תפקיד מרכזי: מצופה פסיבי וצרכן אוטומטי הוא הופך לצופה אקטיבי, המכוון את משמעות היצירה



אין כאן חומר נפץ, 2007
There is No Explosive in This, 2007

ולמעשה מייתר אותה בהיעדרו. בעבודתה ללא כותרת (צ'ל 3), השלישית בסדרה זו, הצופה כמו "נחטף" לתוך היצירה, כחלק מתיאטרון צללים: גופו עובר טרנספורמציה, הוא מאבד את תווי ההיכר הנפחיים שלו והופך לצללית שטוחה המוקרנת על המסך כבפנס קסם. תחילה הוא רואה את צלליתו ושולט בתנועותיו, אך ברגע מסוים "נוחטים" עליו מיני חפצים וצמדים לצלליתו כטפילים הממלאים בהדרגה את המסך. במסורת ההודית, כמו בתרבות המערבית, לצל יש משמעויות מיתיות הקשורות לסוגיות של ייצוג, אמת ואשליה. במערב הצל מסמל את עיוורונו ומוגבלותו של האדם, למשל ב"משל המערה" של אפלטון, או מייצג את הלא מודע, על יצריו המודחקים, לפי הפירוש היונגיאני. לפי המסורת ההודית, הצל הוא חלק בלתי נפרד מהגוף, אך יש לו ממשות משלו, עד כי בני המעמד הגבוה עשויים להיטמא רק מכך שהצל של האסורים במגע ישיק לצלם.

בהפעלת הצופים, ללא הסכמתם, הופכת גופטה את חלל התצוגה המוזיאלי ממשכן של סמכות למקום המעורר מחשבה ביקורתית על מושגים כמו השתייכות ובחירה חופשית. הכרעתו של הצופה לפרוש מהעבודה בכל רגע נתון וכך להשפיע על התקיימותה עשויה להתפרש כמטפורה לאפשרות השינוי הטמונה בכל השתייכות – לאומית, דתית או מגדרית. הצילום הכפוי מעלה על הדעת את קיומן של מצלמות מעקב הפועלות במרחב הציבורי, כעינו הפקוחה של "האח הגדול". לכל אלה יש להוסיף את פסקול העבודה – ערב־רב קקפוני של צלילים, מלמולים, פעמוני כנסייה ורעשים תעשייתיים – התורם להעצמת החוויה המערערת, אך גם המשעשעת והמפתיעה.



100 תורים, 2008 (פרט)
100 Queues, 2008 (detail)



ללא כותרת (צל 3), 2007 (פרטים)
Untitled (Shadow 3), 2007 (details)

shilpa gupta

Born in Mumbai, 1976; lives and works in Mumbai

A concern with gender and identity, memory and history, politics, militarism, and the global economy is central to Shilpa Gupta's multifaceted body of works, whose interpretive and political aspects may be affiliated with the field of cultural criticism. Over the past decade, Gupta's work has focused on the relations between art and reality, and on the ways in which the viewer expands upon the meaning of the work through his own interpretation. Her in-depth examination of these themes also addresses the existential conflicts that are central to Indian society. Her range of video, installation, performance, sculpture, and sound works offer a re-reading of history; at the same time, they touch upon injustices related to the exclusion and disciplining of viewers/consumers, and to the social constructions to which they are subjected in the age of globalization. Gupta's oeuvre is also concerned with exposing the hidden mechanisms that blur the gap between "reality" and "information," and which are controlled by various economic interests.

Gupta frequently creates interactive interfaces, whose use is motivated by a political stance that seeks to replace consumer culture with a culture of mutual collaboration and individual contribution. In 2007, she completed a series of video works that incorporate the silhouettes of the viewers, thus endowing them with a central role. The viewer is thus transformed from a passive presence and automatic consumer into an active viewer who participates in infusing the artwork with meaning, while essentially rendering it non-existent in his absence. In *Untitled (Shadow 3)*, the third work in this series, the viewer is "kidnapped" into the work, becoming part of a shadow theater: his body undergoes a transformation, losing its voluminous outlines and becoming a flat silhouette that is projected

onto the screen as if by means of a magic lantern. At first, he sees his silhouette and controls his movements, yet a range of objects "falls" upon him and adheres to his shadow, like an onslaught of parasites that gradually fill the entire screen. In the Indian tradition, as in Western culture, a person's shadow is charged with mythical meanings related to representation, truth, and illusion. In the West, the shadow symbolizes man's blindness and limitations, as in Plato's *Allegory of the Cave*, or part of the unconscious and its repressed urges, as in the tradition of Jungian analysis. According to the Indian tradition, the shadow is an inseparable part of the body, yet also has a presence of its own, so that members of the upper castes may thus become impure even through contact between their own shadow and the shadow of an untouchable person.

By activating the viewer without his permission, Gupta transforms the museum exhibition space from a site of authority into one that critically reflects on concepts such as belonging and free choice. The viewer's decision to move away from the work at any given moment, and thus to impact its very existence, may be interpreted as a metaphor for the possibility of change embedded in all forms of belonging – be they national, religious, or gender-related. The capturing of the viewer's image, which is achieved without his permission, calls to mind the surveillance cameras situated throughout the public sphere. The work's soundtrack – a cacophonous mixture of sounds, muttering, church bells, and industrial noise – enhances this experience, which is at once disturbing, surprising, and amusing.

Singing Cloud, 2008-2009 (details) >
ענן זמר, 2009-2008 (פרטים)



ל.נ. טאלור

נולד ב־1971 בקרנטקה; חי ויוצר בבנגלור ובקוריאה

ממוקדי התיירות החשובים במחוז קרנטקה. ההיסט האירוני גלום בהצבת המראָה מול פניה המכורכמות של האלה, ששיני הזמן כמו כרסמו אותן, ומנגד – בחזות הבוהקת של הצבע התעשייתי המצפה את העץ המגולף. גם שמה של העבודה – ביטוי שמשמעותו לשמור על כבודו של האדם, על המוניטין שלו ועל שמו הטוב – מתפרש כאן באופן מילולי, שכן שמירת הפנים נעשית על ידי הסתרתם מפני הצופה, תוך חשיפתם של נגעי הזמן במראה. העיצוב התעשייתי של פני השטח מחליק ומטשטש את האופי הטבעי של העץ על פגימותיו ומעלה על הדעת את תעשיית המזכרות בהודו. המראה הכביכול "עכשווי" של הפסל מאתגר את האופן שבו נקראת המסורת ההודית על ידי המערב. לדברי האמן, מקורותיו הסגנוניים האקלקטיים של הפסל המקורי מצויים דווקא מחוץ להודו – עובדה המסבכת עוד יותר את הניסיון להדביק תוויות לסמלי תרבות מקומיים ולייצא תרבות אחת לתרבות אחרת.

התחביר החזותי של ל.נ. טאלור נשען על דימויים מקומיים, על פי רוב על איקוונות דתיות ומיתולוגיות – פסלים המופיעים במקדשים ובאתרי תיירות. סמלי התרבות והמסורת של הודו עוברים בידיו טרנספורמציה, לעתים מינורית, בדרך כלל בנימה של הומור דק, במטרה לנסח היגד ביקורתי על האופן שבו נבנה במערב ה"דימוי ההודי" ועל האופן שבו מתעצבות קלישאות תרבותיות. טאלור שם דגש על טבעם של חומרים ועל משמעויותיהם הסימבוליות, תוך שהוא משלב חומרים הנושאים עמם את הילת הישן לצד חומרים בעלי חזות מודרנית, תעשייתית, סינתטית. הוא בונה את האסטרטגיה האסתטית והסימבולית שלו על בסיס הצרימה הנובעת מן המפגש בין שתי שפות אלה וממזג את שני התחבירים הללו לכדי יצירת תחביר חדש.

את ההשראה לעבודתו *Saving Face!* שאב טאלור מ"דארפנה סונדארי", שפירושו "העלמה מול המראה" – אחד הפסלים המגולפים במקדש צ'נאקסאוהו בבלור, הנחשב לאחד



< סייבינג פייס!, 2006 >
Saving Face!, 2006



L. N. Tallur

Born in Karnataka, 1971; lives and works in Bangalore and Korea

L. N. Tallur's visual syntax builds on local images, most of which are culled from religious icons and myths as represented in temple sculptures as well as at tourist sites. He transforms India's cultural symbols and tradition, at times in subtle ways, and often infuses his work with light humor, in order to formulate a critical statement concerning the "Indian image" constructed in the West and the formation of cultural clichés. Tallur puts an emphasis on the nature of materials and on their symbolic meanings, while combining ones that are infused with the aura of the old alongside materials that have a modern, industrial, and synthetic appearance. His aesthetic strategy is based on the dissonance between these two idioms, whose syntaxes are fused into a new syntax.

Tallur's work *Saving Face!* was inspired by *Darpana Sundari* (The Lady Facing the Mirror) – one of the sculptures at the Chennakesava Temple in Belur, a major tourist attraction in the Karnataka region. The ironic displacement in this work has to do with the tension between the goddesses' time-ravaged face, which is reflected in the mirror, and between the bright industrial paint coating the carved wood. The work's title thus acquires a literal meaning, for the symbolic act of "saving face" is undertaken by physically hiding it from the viewer, even though it is exposed in the mirror. The industrial finish smooths and blurs the natural appearance of the wood and its various imperfections, calling to mind the Indian souvenir industry. The seemingly "contemporary" appearance of the sculpture challenges the manner in which Indian tradition is read by the West. According to the artist, the eclectic stylistic sources of the original sculpture are actually foreign – a fact that further complicates the attempt to brand local cultural symbols and export one culture for the consumption of another.



Lamp (Deepa Sundari), 2010 >

מנורה (דיפה סונדארי), 2010

< Saving Face!, 2006 (detail)

סייבינג פייס!, 2006 (פרט)



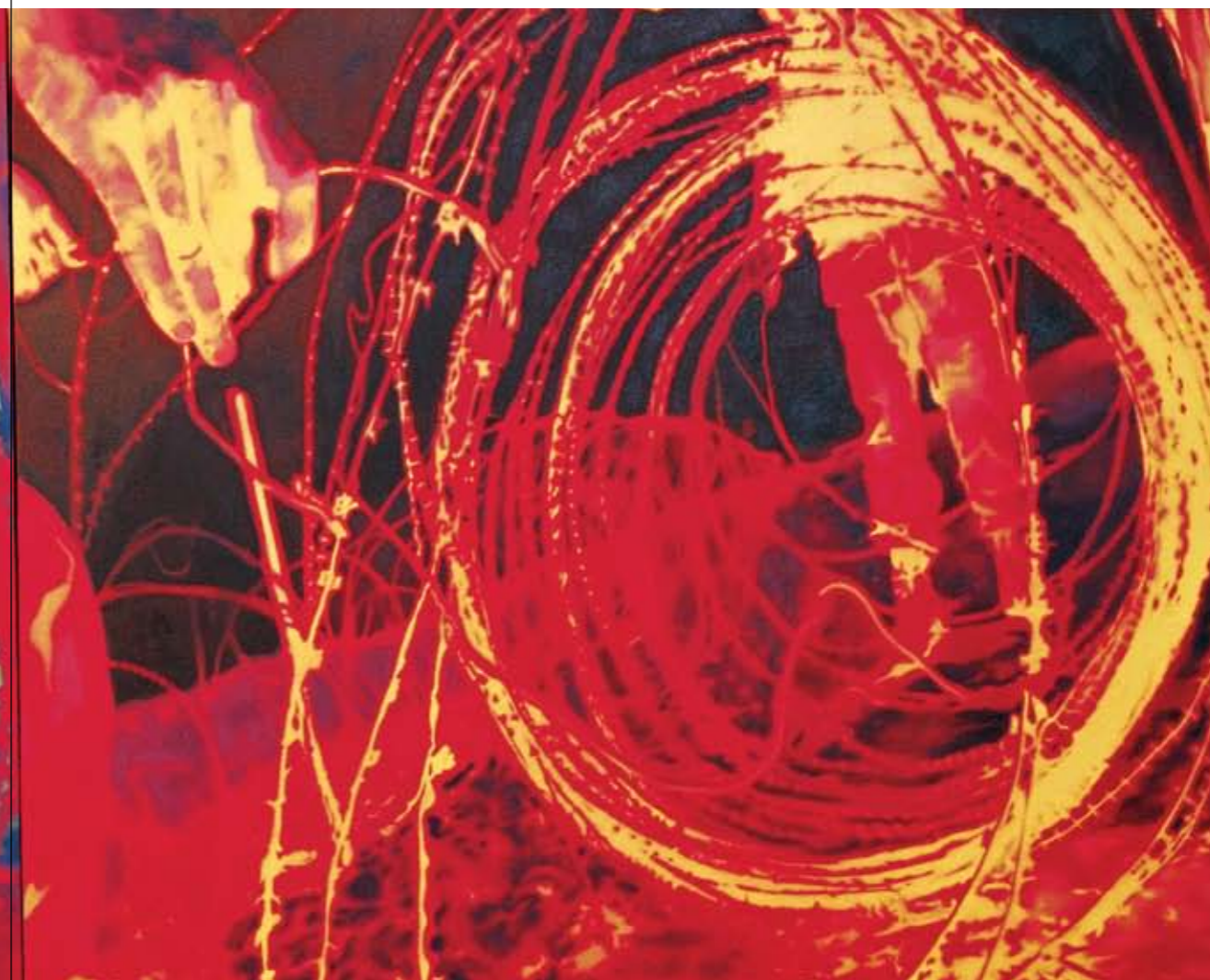


באמצעות הסגנון הציורי, המשבש את זיהוי הפרטים ומנטרל את הדימוי מפרטי עלילה ומקום. מאפיינים אלו מעצימים את רמת האנרגיה האצורה בעבודות ומטעינות אותן בממד אפוקליפטי אוניברסלי. דומה כי הסצנות האלימות והדימויים המוכרים עד זרא מן התקשורת כמו נשרפים בלהבות של מציאות אלימה וכי חומריהם כמו נאכלת באש.

בציור הפנורמי אימה, לאום והבטחות כוזבות נראות דמויות של חיילים המנתקים גדר תיל וחוצים אותו באזור הנראה כשדה קרב. התיאטרליות הצבעונית והניגוד בין הגוונים האדמדמים לבין הכחולים-ירוקים הופכים את חציית הגבולות ואת חזיונות האלימות משני צדי הגדר לספקטקל מרהיב. גדר התיל ניצבת כאן כמטפורה לזוועות ההיסטוריה וכך מעוררת מחשבה על ערכים אסתטיים המשמשים לתיאור אלימות - קומפוזיציה, צבע, מינונים של כתמים, קצב והנחות מכחול.

יצירתו של ט.ו. סאנטוש חדורה תודעה היסטורית ופוליטית ועשויה להתפרש כקינה על מצבה המדמם של האנושות. עולם הדימויים שלו מבוסס על חומרים חזותיים הקשורים באלימות - בעיקר מלחמות וטרור עולמי - הלקוחים מהטלוויזיה, מאתרי אינטרנט ומהעיתונות. חומרי הגלם שאותם הוא מעבד דיגיטלית ומעביר אל הבד כוללים דימויים של מלחמות, מהומות, התקוממויות ומחאות בהקשרים של פשיזם ודיכוי (גם הסכסוך הישראלי-פלסטיני והשוואה לא נעדרים מהם). בהשפעת אנדי וורהול, סאנטוש מתייחס להצפת הגירויים שכה הורגלו אליה, הגורמת לקהות תחושתית ביחס לזוועות. גם הוא מתרגם כוורחול אפיזודות דרמטיות מן המציאות לתחביר מסוגן בעל כתב יד ייחודי. ציוריו גדולי הממדים מתאפיינים בתווי היכר מובהקים: צבעוניות זרחנית רעילה, המשלבת בדרך כלל צבעי ירוק-כחול עם קשת של גוני צהוב-כתום-אדום וקווי מתאר שחורים, המהדהדים אפקט של תשליל צילומי (נגטיב). הסצנות המבודדות מהקשריהן, כמו מורחקות מן המציאות

כלבים נובחים לאחור, 2007 (פרט) <
Hounding Down, 2007 (detail)



אימה, לאום והבטחות כוזבות, 2004
Fear, Nation and False Promises, 2004

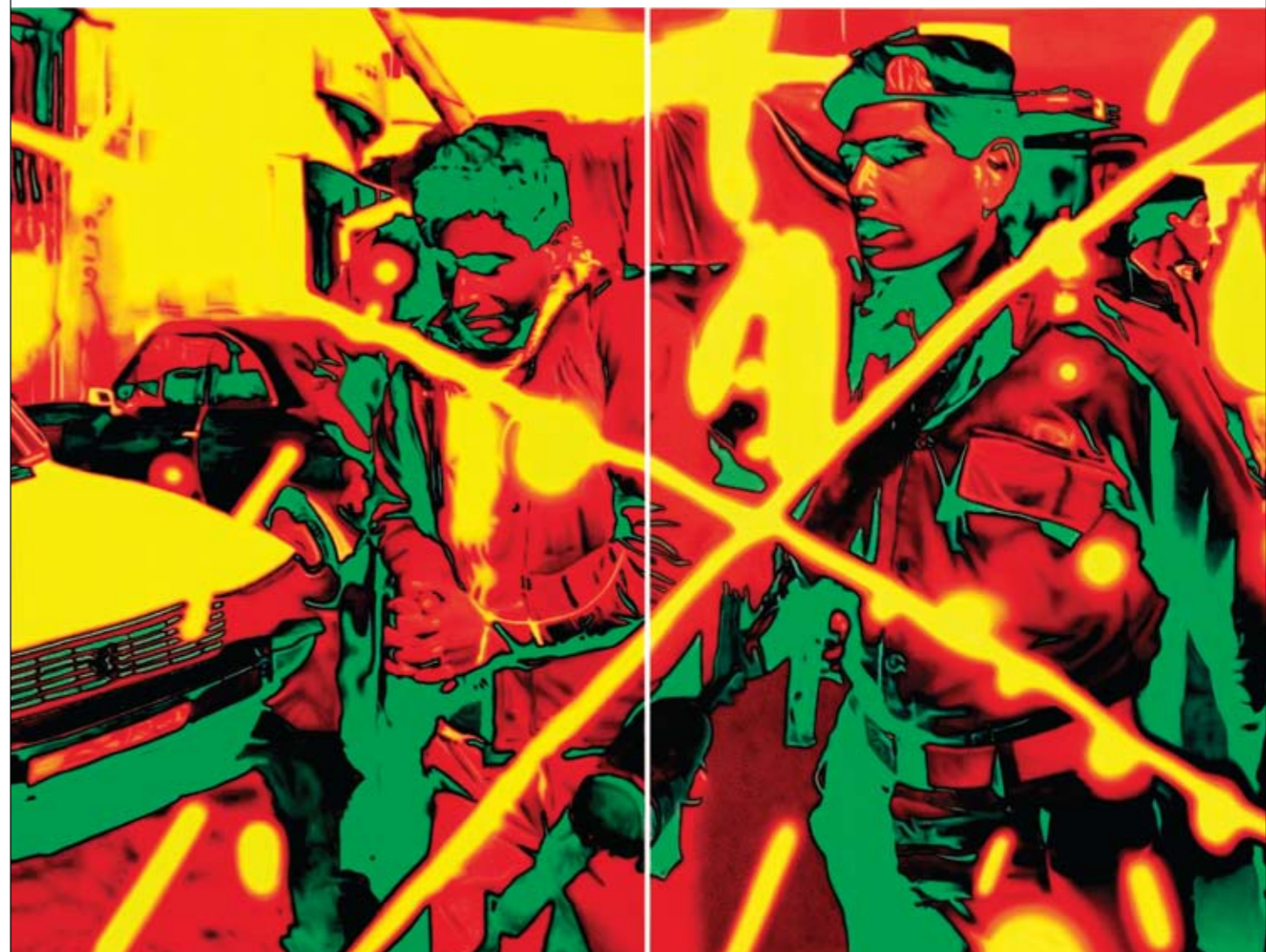
t.v. santhosh

Born in Kerala, 1968; lives and works in Mumbai

T. V. Santhosh's work is suffused with a historical and political awareness that may be interpreted as a lament for the constant state of bloodshed plaguing our world. His imagery is based on visual materials related to violence – and especially to wars and international terror – which are culled from television, Internet sites and the printed press. His paintings are based on digitally processed images of wars, riots, uprisings and protests in the context of fascism and other types of oppression (including the Israeli-Palestinian conflict and the Holocaust). Inspired by Andy Warhol, Santhosh addresses our desensitization to the overwhelming stream of stimuli and images of horror. Much like Warhol, he translates dramatic episodes from reality into a stylized language. His large-scale paintings are characterized by a palette of poisonous neon colors – blues and greens combined with yellow, orange and red hues and black outlines, which create the effect of a photographic negative. These scenes are detached from

their larger context, and further distanced from reality by means of a painterly style that blurs the details and neutralizes the specifics of various narratives and places. These characteristics enhance the level of energy that imbues these works, and charge them with an apocalyptic, universal quality, so that the familiar scenes and media images appear to be materially consumed by the flames of a violent reality.

The panoramic painting *Fear, Nation and False Promises* features soldiers cutting through a barbed-wire fence in an area resembling a battlefield. The colorful, theatrical quality of this image, and the contrast between the reddish and bluish-green hues, transform this scene of border crossing and the images of violence on both sides of the fence into a stunning spectacle. The barbed-wire fence functions as a metaphor for the horrors of history, leading us to reflect on the aesthetic values used to describe violence – composition, color, rhythm, and brushwork.



When Your Target Cries for Mercy, 2007 >

כשהמטרה שלך מבקשת רחמים, 2007

ג'יג'י סקריה

נולד ב־1973 בקרלה; חי ויוצר בדלהי



דריי הארד, 2011
Dry Hard, 2011

לחדש, בין הארעי לקבוע ובין ההיסטורי לפוליטי, וכך משרטט תמונה מורכבת של המציאות האורבנית העכשווית בהודו. בעבודה מעלית מתת-היבשת מוזמנים הצופים להיכנס לתוך מה שנראה כמו מעלית רגילה לכל דבר. ברגע שהדלתות נסגרות מאחור, נוצרת אשליה של תנועה כתוצאה מהקרנה אחורית על שלוש קירות המעלית ומתחיל "מסע" אל שכבותיו הגיאואורבניות של המטרופולין. תחילה מתבצעת ירידה אל מרתפי הבניין, אל החניון התת-קרקעי, תוך הצצה לתוך בתים של אנשים משכבות סוציאל-אקונומיות שונות; לאחר מכן, הצופים עולים לקומות העליונות של הבניין המדומה, עד שנגלית לבסוף, במבט פנורמי ממעוף הציפור, העיר כולה. המעלית נתפסת כאן כמטפורה למבנה החברתי ההיררכי בהודו. במהלך הנסיעה המדומה הצופה נחשף לשלל המעמדות החברתיים וחווה את הפערים ביניהם, כאשר כיוון הנסיעה מקבל משמעות סמלית של עלייה וירידה בסולם החברתי.

תהליכי עיור מודרניים ואסתטיקה אורבנית משמשים מקור השראה נרחב ליצירתו של ג'יג'י סקריה. במגוון עבודותיו - בציור, בצילום, בפיסול ובמיצבי וידאו - נתפס המבנה הדינמי של העיר הגדולה כאלגוריה לתהליכים המתרחשים בחברה ההודית בשני העשורים האחרונים. סקריה מנתח ומפרק ברגישות ובחדות את המבנה החברתי ההודי העכשווי, על כל נגזרותיו, ומתייחס לצמיחה הכלכלית המואצת המשפיעה על אופיין של הקהילות המסורתיות ועל הסדר החברתי הישן. הוא חושף את המתח ואת הניגודים הבולטים הנמעים בין המסורת



מדרגות מצר, 2011
Steps of Predicament, 2011



גיגי סכריה

Born in Kerala, 1973; lives and works in Delhi

Modern processes of urbanization and urban aesthetics are a major source of inspiration for Gigi Scaria. His range of works – including painting, photography, sculpture, and video installations – capture the dynamic life of large cities as an allegory for the processes that have been transforming Indian society over the past two decades. Scaria analyzes the structure of contemporary Indian society in a sensitive and perceptive manner as he examines its different sectors, and the ways in which rapid economic growth has impacted the character of traditional communities and the old social order. He reveals the tension and inevitable contrasts between tradition and novelty, between ephemeral and fixed categories, and between history and politics, and thus delineates a complex picture of contemporary urban reality in India.

In *Elevator from the Subcontinent*, the viewer is invited to enter what appears to be a regular elevator. The moment the doors close behind him, however, an illusion of movement is created by projections that cover the elevator's three walls – transporting the viewer on a "journey" through the city's various geo-urban layers. The elevator "descends" into the building's underground level and parking lot, while offering glimpses into the homes of people from different socioeconomic backgrounds. The viewer then "ascends" to the top floor of the imagined building, where he is presented with a panoramic bird's-eye view of the entire city. Functioning as a metaphor for India's hierarchical social structure, this simulated elevator journey introduces the viewer to different social classes and enables him to experience the gaps between them, while the direction in which it moves symbolically represents movement up and down the social ladder.



< Elevator from the Subcontinent, 2011 (details) >
מעלית מתת-היבשת, 2011 (פרטים)





סיפוח, 2009
Annexation, 2009

כתסרוקת "אפרו", באופן המשקף את הקופוניה האורבנית המאפיינת את מומבאי. משמעות שמה של העבודה, המורכב מהמילים "זיעה" ו"אוטופיה", מוסיפה ממד נוסף לאירוניה ומעצימה את הכזב שבהבטחה לאושר. מומבאי, הנתפסת כמרכז העצבים העסקי של הודו וכמוקד של תעשיית הבידור ושל בוליווד, נותרת בלתי מושגת בזוהרה הכחב.

בפסל העופרת המונומנטלי סיפוח העצים קאלאט עוד יותר את הדרמה האורבנית: פתיליית נפט פשוטה הועצמה לממדי ענק, ועל פניה גולפו דימויי חיות הטורפות זו את זו. מקורו של מוטיב זה באפריז האכסדרה של תחנת ויקטוריה – מרכז העצבים שאליו מתנקזים כל היוצאים והנכנסים בשערי מומבאי. הדקורציה האדריכלית המפוארת שנבנתה על ידי הבריטים מועתקת לפתיליה הפשוטה, מהסוג המשמש מטבח ארעי לדרי הרחוב – כמטפורה המצביעה באירוניה על ההישרדות הגלומה במציאות הרחשית מתחת לאפס של הדימויים הנראים באפריז.

הסביבה האורבנית של מומבאי פולשת לעבודותיו של ג'יטיש קאלאט ברבדים גלויים ונסתרים. העיר שבה נולד ובה הוא מתגורר משמשת עוגן וציר מרכזי ליצירתו ומשתקפת בכל תחומי עיסוקו – ציור, פיסול, וידיאו וצילום. עבודותיו בוחנות את השלכות צמיחתה הכלכלית המואצת של הודו ואת התמורות החברתיות הכרוכות במהלכים אלו. משבר הדיור, היעדר תכנון עירוני, פקקי התחבורה, אובסטיית הצריכה וביטויי האלימות השונים הם חלק מן הנושאים המעסיקים אותו. קאלאט מתמקד במהפך שהתחולל בחברה העירונית וביחסים המורכבים שנוצרו בין הפרט לבין ההמון בכך הסואן. תחבירו החזותי נגזר מהמרקם של סביבתו האורבנית הממוחזרת, המוטלאת, הכאוטית, הענייה והגדושה. ציוריו המונומנטליים מהדהדים את שלטי הפרסומת מעודדי הצריכה, כמעין גרסה הודית עכשווית של פופ ארט. אלא ששפת הפרסום הפתיינית הופכת בידי קאלאט לייצוג דיסטופי, גרוטסקי ואירוני, אשר כמו דהה בשמש ובגשמים של עונת המונסונים.

בזעקת הבלוטה מופיעים 108 תצלומי כיסים טיפוסיים של חולצות גברים העושים את דרכם לעבודה. הכיסים מתפקעים בחפצים חיוניים: תרופות, עטים, פוקסים, קופסאות גפרורים וכד'. תכולת הכיסים האינטימית והאישית הופכת כאן לדיוקן קולקטיבי ססגוני וקליידוסקופי של חתך אוכלוסייה זה. בעבודה סוויטופיה 1 משקף קאלאט את מצבם העגום של מהגרי העבודה הכפריים המגיעים לעיר הגדולה כדי לחפש את מזלם. מאבק הישרדותם היומיומי, המתח, המרירות והבלבול שבו הם שרויים, כמו "עלו להם לראש" בצורה ממשית. ערב־רב של דימויי מכוניות, ריקשות, אופנועים, אוטובוסים והולכי רגל כמו נשתלו בשערות ראשם



סיפוח, 2009 (פרטים)
Annexation, 2009 (details)

Sweatopia-1



סוּטוֹפִיָּה 1, 2008

Sweatopia 1, 2008



זעקת הבלוטה, 2009
The Cry of the Gland, 2009

Jitish Kallat

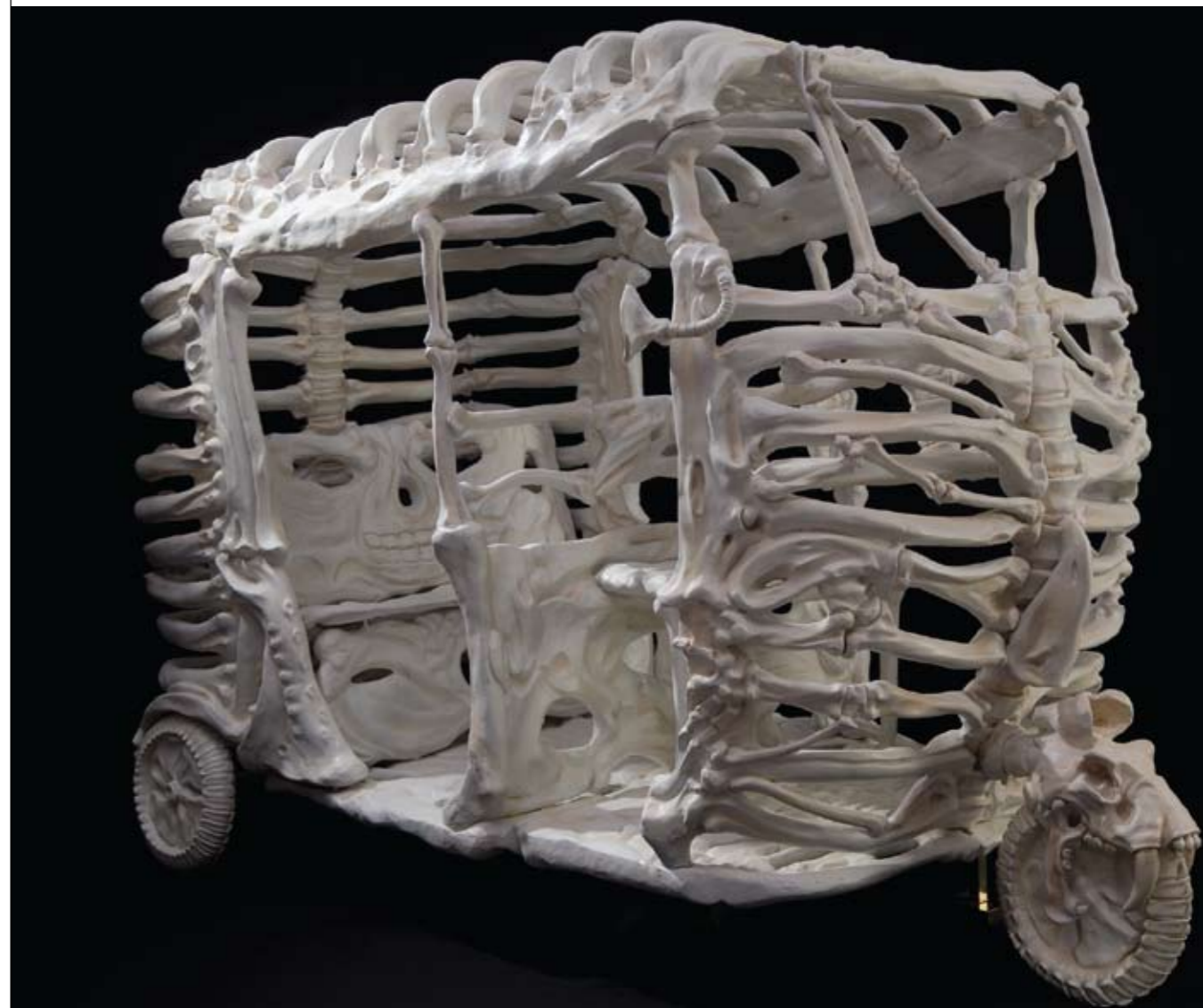
Born in Mumbai, 1974; lives and works in Mumbai

Mumbai's urban environment suffuses Jitish Kallat's works in both explicit and implicit ways. Kallat's native city, where he still lives today, serves as a central axis and point of reference in his work, and is examined in a range of mediums – painting, sculpture, video, and photography. His works probe the impact of India's rapid economic development and of related social changes. The housing crisis, the lack of urban planning, traffic jams, the rise of consumer society, and various expressions of violence are among the concerns addressed in his works. Kallat focuses on the transformation of urban society and on the complex relations between the individual and the crowd in the busy urban sphere. His visual syntax builds on the texture of the surrounding metropolis – a poor, crowded, chaotic patchwork of different elements. His monumental paintings echo advertising billboards designed to encourage consumption, and appear as a contemporary Indian version of pop art. These paintings, however, transform the seductive language of advertising into a dystopic, grotesque, and ironic form of representation, whose washed-out palette seems to have been affected by the sun and rain of the monsoon season.

The Cry of the Gland features 108 photographs of the front pockets of shirts worn by men commuting to work. These pockets are all overflowing with vital belongings: medications, pens, notebooks, matchboxes, etc. These intimate, personal accessories are transformed into a colorful, kaleidoscopic collective portrait of a certain sector of society. In *Sweatopia 1*,

Kallat reflects on the sorry state of migrant workers who come to the city in search of a better life. In this work, the daily struggle to survive and the tension, bitterness, and frustration to which it gives rise seem to have literally "gone to their heads." The heads of the men in this image are crowned by a sort of "Afro" hairdo composed of a medley of cars, rickshaws, motorcycles, buses, and pedestrians – an accumulation of images that reflects the urban cacophony typical of Mumbai. The title of this work, which is composed of the words "sweat" and "utopia," infuses it with an additional layer of irony, and underscores the inherently false nature of the city's promise of happiness. Mumbai, which is considered to be India's economic center and is the seat of Bollywood and of the country's entertainment industry, thus remains an inaccessible fantasy of glamour.

The large-scale lead sculpture *Annexation* further amplifies this urban drama: in this work, a simple kerosene burner has been enlarged to monumental dimensions and carved with images of predatory animals attacking one another. This motif is based on a freeze located at Victoria station – the transportation hub leading in and out of Mumbai. This elaborate architectural freeze, which was constructed by the British during the colonial period, has been replicated by the artist on this simple burner, which serves as a movable kitchen for people living on the street. It is thus transformed into a metaphor that ironically points to the struggle to survive unfolding just below the frieze.



Autosaurus Tripous, 2007 >

אוטוסאורוס טריפוס, 2007

בהרטי קהר

נולדה ב־1969 בלונדון; חיה ויוצרת בדלהי

השתמשה קהר במדבקות בינדי לציפוי שידת איפור מעץ טיק. השידה נראית כמו נוטה ליפול, כיוון שאחת מרגליה מוצבת על לבני זכוכית כבדות שנוצקו מצמידי זכוכית מותכים, המשמשים באופן מסורתי כתכשיטי חתונה. המראה המשוברת הקבועה בשידה קוראת תיגר על אמונות הקשורות במזל וביציבות. בעבודה סזיפית, חזרתית ומדיטטיבית הדביקה האמנית בינדי אחר בינדי ויצרה תבניות צורניות שונות המכסות את המראה כולה. מהלך זה מדגיש את ההיבטים הדקורטיביים, הפתייניים והיומיומיים של רהיט זה ומעלה על הדעת משמעויות של רהב ויופי, לצד ביקורת על תרבות הצריכה והקיטש.

ביצירתה רבת־הפנים, בתחומי הפיסול, הצילום והצויר, עוסקת בהרטי קהר בסוגיות הנוגעות לזהות, לגזע ולמגדר ועושה שימוש תדיר בדימויים מיתולוגיים ותרבותיים היברידיים ומלאי ניגודים, המשלבים דמויות אדם וחיות. המאפיין המובהק ביותר המופיע בשפתה הייחודית הוא השימוש בבינדי – סימן מסורתי המצויר על המצח כייצוג של העין השלישית. בגלגולו העכשווי, הפך סימן זה לפרוט אופנתי הנמכר כמדבקות צבעוניות בשלל צבעים וצורות. העניין שהאמנית מגלה בפרוט זה נובע מאופייה הפרפורמטיבי של פעולת ההדבקה ומשמעות מיקומה על הגוף כמייצגת את הממד המטפיזי של אקט הראייה. קהר משתמשת בעיקר בשני סוגים של מדבקות בינדי: מדבקות בדמות נחשים/זרעונים, שעמן היא יוצרת שלל דוגמאות, המכסות כמעין שכבת עור שנייה שטחים עצומים, כתבניות הסוואה וכמתווים של מסלולי חיים; וכן מדבקות בצורת עיגולים שבהן היא משתמשת כאמצעי להדגשה או כסוג של קוד.



ידועה במיוחד עבודתה העור מדבר שפה שאינה שלו מ־2006, שבה נראה פיל אפור בגודל טבעי שרוע על הרצפה בתנוחת קריסה, וגופו העשוי פיברגלס מכוסה באינספור מדבקות בינדי דמויות נחשים/זרעונים. המדבקות, הנראות כסימנים או כטקסטים הנפרשים לאורך הגוף, מפיחות תנועה וחיים בחיה עצומת הממדים, עד כי נדמה כי היא מתרוממת מן הרצפה.

בשנים האחרונות קהר ממשיכה לבחון לעומק את הניגודים המאפיינים את המרחב הביתי – נושא החוזר שוב ושוב בעבודותיה. בהקשר זה הבית הופך לאתר שבו מרכיבים חומריים, רגשיים ואלגוריים חוברים יחד. אובייקטים כגון שידות, כיסאות וגרמי מדרגות מסמנים היעדר או יוצרים בנוכחותם משמעת חדשה. בעבודתה מייק אפ (איך שיוצא)

מייק אפ (איך שיוצא), 2010
Make up (As You Go Along), 2010



אהבה תחת השמפעה, 2010
Drunken Frenzy of Love, 2010

bharti kher

Born in London, 1969; lives and works in Delhi



Bharti Kher's multifaceted sculptures, photographs, and paintings explore issues related to gender, identity, and race, and often make use of hybrid, contradiction-filled mythological and cultural images that combine human and animal forms. A central motif in Kher's work is the use of the *bindi*, which is traditionally painted onto the forehead as a symbol of the Third Eye. In contemporary Indian society, the *bindi* has been redefined as a secular fashion accessory sold in the form of colorful stickers. Kher's interest in this motif stems from the performative action of applying the stickers and their significance as representations of a metaphysical form of seeing. Kher mainly uses two types of stickers: countless snake-shaped *bindis* which she forms into patterns that cover large areas like a second skin, appearing at once as a form of camouflage and as a delineation of various life paths; and the spot, which is used as a form of punctuation or a code.

In one of her best-known works, *The Skin Speaks a Language Not Its Own*, a life-size gray elephant lies on the floor in a state of collapse. Its body is covered with countless individually applied snake-shaped *bindis*; like markers or texts running across the body, they infuse it with movement and life, so that the great beast seems to be rising from the floor.

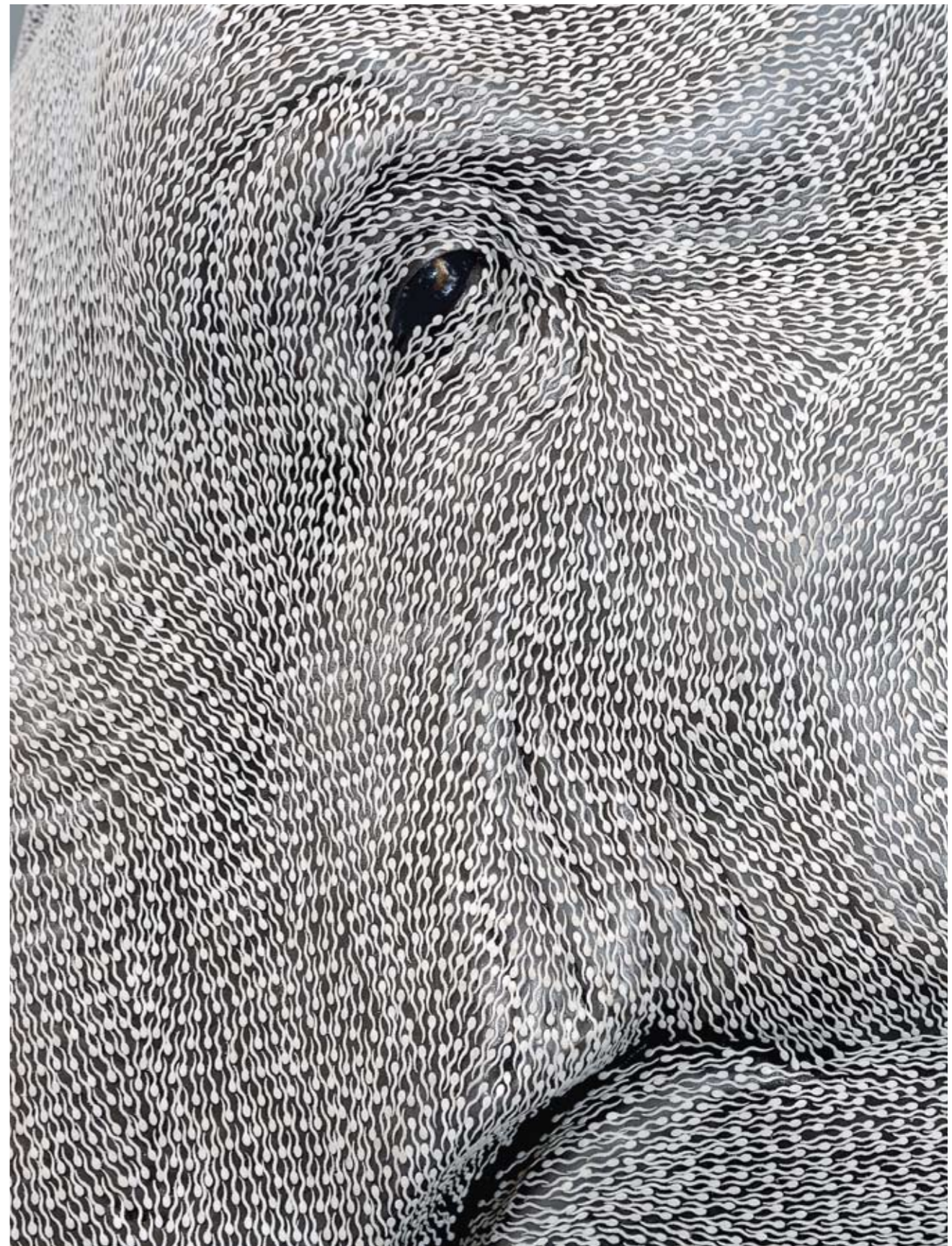
In recent years, Kher has continued to delve further into the contradictions inherent to the domestic sphere, a persistent theme in her work. In this context, the home becomes a site where the material, the emotional, and the allegorical are fused together. Objects such as chests, chairs, staircases mark absences or reinvent

presence. In her work *Make Up (As You Go Along)*, Kher decorates a teak dressing table with *bindis*. The dressing table is precariously balanced with one of its legs resting on heavy glass bricks, which were made by melting red glass bangles traditionally used as marriage ornaments. By smashing the dressing-table mirror, Kher challenges notions concerning luck or fortune, as well as balance. Engaging in a Sisyphean, repetitive, and meditative process, she applied the *bindis* one by one to create a flow composed of various forms and marks that cover the entire mirror. This strategy underscores the decorative, seductive, and quotidian aspects of this furniture item, while triggering associations related to vanity and beauty, alongside a critique of consumer culture and kitsch.



The Skin Speaks a Language Not Its Own, 2006  
(general view and detail)

העור מדבר שפה שאינה שלו, 2006 (מראה כללי ופרט)





קברנים III, 2008
Undertakers III, 2008



שימוש באיקונוגרפיה דתית, בקליגרפיה ובמוטיבים הלקוחים מאדריכלות איסלמית, וכן בטכניקות מסורתיות כגון גילוף בעץ ממוחזר וריקוע מתכת. עובדת השתייכותו של האמן למיעוט מוסלמי בהודו והיותו יליד קרלה, מדינה קומוניסטית בדרום-מערב הודו, מטעינה את עבודותיו בממד אידיאולוגי-אקטיביסטי, המתקיים גם בהתנהלותו הציבורית כאוצר וכפעיל חברתי.

עבודתו של קומו אחים בדם נראית מרחוק כעיטור מתכתי מופשט. במבט קרוב יותר נראות דמויותיהם של 196 לוחמים חמושים בחרבות ובשריונות עשויי אלומיניום רקוע. הלוחמים ערוכים בזוגות, זה כנגד זה, ופרושים על פני ארבעה רגיסטרים לאורך כשמונה מטרים, כעין שורת מקהלה אינסופית המקוננת על גורל האנושות אשר נתונה במאבקים ובסכסוכים תמידיים. הלוחמים - ספק צלבנים אנגלרסכסונים ספק דמויות הלקוחות ממיניאטורות איסלמיות - ניצבים בתנוחת חצי צדודית המזכירה את תנוחת הלוחם ביוגה. בוהק החומריות המתכנית, המודרניות הטבועה באלומיניום והחזרה על אותו מוטיב יוצרים מעין דגם אשר כמו מאייר מצב מלחמה מתמשך לאורך ההיסטוריה.

בעבודה ניחוח הלוויה || נראית דמות מלכותית מגולפת בעץ, המזכירה דמויות של מלכים מוגהוליים ממיניאטורות איסלמיות טיפוסיות (במקרה זה המקור טורקי). הדמות מריחה פרח, ועיניה מוסתרות מהצופה, בדומה לאופן שבו נהוג למנוע זיהוי של דמות מצולמת בתקשורת. לדברי האמן, הביטוי "ניחוח הלוויה" צופן בחובו את זיכרון המוות והחיים, כמעין מטפורה לאותו דבר-מה חמקמק ומטריד שנוחר לאחר הקטל במלחמות - זה המנציח את הטעויות הנעשות שוב ושוב ואשר מהן לא לומדים דבר.

אחים בדם, 2010 (פרט)
Blood Brothers, 2010 (detail)



עבודותיו של ריאס קומו חדרות תודעה פוליטית ומגיבות לא אחת לאירועים אלימים מקומיים הנוגעים לסכסוכים פנימיים בתוך הודו ומחוצה לה, בעיקר בין הינדים קיצוניים לבין מוסלמים. המהומות במומבאי ב־1992 וב־2002 והמציאות הכאוטית ועתירת הסתירות בעיר, אסון התאומים, מלחמת עיראק, המצב הטעון באיראן והמלחמה באפגניסטן - כל אלה הטביעו את חותמם על יצירתו ועיצבו את זהותו כאמן. ביצירתו - בתחומי הציור, הצילום, הווידיאו, הפיסול והמיצב - מיטיב קומו לקשר בין סכסוכי דת ואלימות מן ההיסטוריה הרחוקה לבין מאורעות עקובי דם מההווה. כמו כן, עבודותיו יוצרות זיקה בין פוליטיקה גוף לבין סוגיות הנוגעות בזהות אזרחית לאומית ודתית. בהקשר זה ידועה במיוחד סדרת הציורים שלו שבה הופיעו דיוקנאות ענק של נשים מוסלמיות עטויות רעלות. כמוטיבים בולטים ביצירתו ניתן לציין את



אחים בדם, 2010 (פרט)
Blood Brothers, 2010 (detail)

Riyas komu

Born in Kerala, 1971; lives and works in Mumbai

Riyas Komu's works are suffused with political awareness, and often respond to violent events that concern international conflicts, as well as to conflicts within India – especially between fundamentalist Hindus and Muslims. The riots in Mumbai in 1992 and 2002, and the city's chaotic and contradiction-filled reality, the attack on the Twin Towers, the war in Iraq, the charged situation in Iran and the war in Afghanistan have all left their imprint on Komu's work, while shaping his identity as an artist. His paintings, photographs, video works, sculptures, and installations all relate ancient religious conflicts and historical violence to contemporary instances of bloodshed. At the same time, his works create an affinity between body politics and various issues concerning civic, national, and religious identity. Especially well known, in this context, is a series of paintings featuring large-scale portraits of Muslim women wearing veils. Prominent motifs in Komu's works include religious iconography, calligraphy, and elements borrowed from Islamic architecture, as well as traditional techniques such as wood carving and metalworking. His status as a member of India's Muslim minority and his roots in Kerala, a communist state in south-west India, charge his works with an ideological, activist dimension, which is also given expression in his public projects as a curator and social activist.

Komu's *Blood Brothers* appears from a distance to be an abstract, decorative metallic pattern. Close up, however, one discovers the figures of 196 warriors brandishing swords and wearing armor made of hammered aluminum. The warriors are arranged in pairs facing one another, and spread out over four registers that are each about eight meters long – like



Fragrance of Funeral, 2010
ניחוח הלוויה, 2010

an endless chorus mourning the fate of humanity and its constant struggles and conflicts. The warriors – which recall Anglo-Saxon crusaders or figures from Islamic miniatures – are represented in half-profile, in a manner reminiscent of the yogic "warrior pose." The metal gleam of the aluminum and the repetition of the same motif seem to represent a never-ending state of war throughout human history.

Fragrance of Funeral II features a regal figure carved in wood, which is reminiscent of the Moghul kings represented in Islamic miniatures (in this case, the original image is Turkish). The eyes of this figure, which is seen smelling a flower, are covered by a strip of wood – much in the same way that the eyes of certain figures are masked in media images in order to prevent their identification. According to the artist, the expression "Fragrance of Funeral" embodies the memory of both death and life, like a metaphor for that elusive essence that survives the carnage of war and witnesses the eternal repetition of the same mistakes, from which nothing is learned.



Fragrance of Funeral II, 2011
ניחוח הלוויה II, 2011

ראנביר קלקה

נולד ב־1953 בפאנג'ב; חי ויוצר בדלהי



(חתנים פאנג'בים רוכבים ביום חתונתם לחופה על סוס לבן), האווירה החלומית – כל אלה מעניקים לעבודה ממד מיסטי, כביטוי חזותי של האני המשתנה. החיזיון מעלה על הדעת את המושג הזן־הבודהיסטי "קואן", שמשמעו משפט או מעשה על גבול האבסורד, האמור לעורר את האדם להארה. במקרה זה מדובר בקואן סיזיפי במהותו, שכן עצם החזרה על הפעולה מגלמת את הכישלון הטבוע בה ומרוקנת אותה ממשמעות. שם העבודה מוסיף ממד קונקרטי ומעניק לה נופך היסטורי־פוליטי. טקסילה, עיר פקיסטנית שבעבר הייתה מרכז הינדי־בודהיסטי חשוב, נצרבה בזיכרון הפאנג'בי כגלעד לכאב הכרוך בתכנית החלוקה.

גם בעבודת הווידאו איש עם תרנגול 2 מטפל קלקה ביחסים אניגמטיים בין אדם ובין בעל חיים. בעבודה נראה גבר בגיל העמידה שכמו מגיח מהערפל כשפלג גופו התחתון שקוע במי הנהר, בעודו מנסה ללכוד תרנגול החומק ממנו. עופות דורסים חוצים את המסך, סירה שטה באופק, והבזקי אור משתקפים יחד עם דמות הגבר במי הנהר, יוצרים עיוותים אופטיים וכמו מאחדים את דמות האדם והחיה לכדי ישות נוזלית חמקמקה. בעבודה זו באה לידי ביטוי הרוח הציורית הלירית המאפיינת את עבודותיו של קלקה, אלא שלמשחקי האור והצל המעודנים נלווה כאן גם פסקול עשיר המשלב צלילים תעשייתיים וסביבתיים.

יצירתו של ראנביר קלקה נטועה בפאנג'ב – אזור פורה במיוחד, הנושא בחובו את כאב העוולות של תכנית החלוקה שהפרידה ב־1947 בין הודו לבין פקיסטן והביאה לחילופי אוכלוסין של מיליוני אנשים שנעקרו ממקומם. קלקה התפרסם בתחילת שנות ה־90 בציוריו הניאו־אקספרסיביים שהתאפיינו בחזות עשירה ודחוסה ובנרטיבים יצריים הקשורים בזהות ובמיניות – בעיקר בזהותו כהינדי־פאנג'בי ובזהות הגברית המשתנה במעבר מהכפר לעיר. בשנים האחרונות החל קלקה לשלב הקרנות ווידאו על גבי קנבסים מצוירים בריאליזם מוקפד. הוא שכלל את תחבירו הייחודי לכדי פואטיקה של מצבי סף: לעתים גובר הציור על הווידאו, ולעתים הווידאו מאיין את הציור, נחבא תחתיו או מגיח מתוכו. השילוב בין שני סוגי המדיום מייצר דימוי רב־שכבתי, כעין ריבוד של ייצוגי מציאות, המאפשר אפקטים של תעתוע ברוח לירית מאופקת. יכולותיו הציוריות של קלקה באות לידי ביטוי במדיום הדיגיטלי, שכמו מפיה חיים בסצנות היומיומית ומעשירן בממד של זמן ותנועה.

בעבודתו ללא מוצא בטקסילה נראה גבר מזוקן בחליפת עסקים ישוב על כיסא ובוהה בחלל ריק, כשלמרגלותיו קערה האוספת לתוכה טיפות מים כשעון מתקתק. ברגע מסוים נחשפת תחבולת ההקרנה, כשגופו של הגבר המצויר כמו נפרד מגוף הגבר המוקרן ומתפצל לישות אחרת. היכולת לצאת מהגוף ולשוב אליו, הגחתו והיעלמותו של סוס לבן



< ללא מוצא בטקסילה, 2010 (מראה הצבה ופרטים) >
Cul-de-Sac in Taxila, 2010 (installation view and video stills)



Ranbir Kaleka

Born in Punjab, 1953; lives and works in Delhi

Ranbir Kaleka's work is rooted in the Punjab – a region marked by the painful injustices inflicted by the country's 1947 partition into India and Pakistan, which caused millions of people to be uprooted from their homes. Kaleka first became known in the early 1990s for neo-expressive paintings that were characterized by rich, crowded surfaces and passionate narratives centered on identity and sexuality. These concerns were related to his own identity as a Punjabi Hindu, and to the changes in the definition of masculine identity related to the transition from a rural village to a large city. In recent years, Kaleka has begun combining video projections and canvases painted in a meticulously realist style, and has refined his unique syntax into a poetics of threshold situations: in some instances painting triumphs over video, while in others video does away with the presence of painting, hides beneath it or emerges from within it. The combination of these two mediums creates multilayered images of reality that allow for various forms of illusion and deception, and which are shaped by a subtle lyricism. Kaleka's painterly abilities are given expression in the digital medium, which seems to infuse everyday scenes with life, enriching them with time and movement.

In *Cul-de-Sac in Taxila*, a bearded man in a business suit is seen sitting on a chair and staring into empty space, while drops of water fall and gather in a bowl at his feet, creating a rhythmic noise that resembles the ticking of a clock. The illusion created by the projection is revealed when the body of the painted figure seems to detach itself from that of the projected figure, becoming a separate entity. The ability to exit

and reenter the body, the appearance and subsequent disappearance of a white horse (traditionally used by Punjabi grooms on the day of their wedding ceremony), and the dreamlike atmosphere endow this work with a mystical dimension, giving visual expression to the idea of self-transformation. This stream of imagery calls to mind the Zen-Buddhist term *kuon*, which refers to a sentence or act whose near-absurdity is designed to promote enlightenment. In this case it is an inherently Sisyphean *kuon*, since the very repetition of the same act embodies the failure inherent to it, emptying it of meaning. The work's title, moreover, endows it with a concrete historical and political dimension. Taxila, a town in Pakistan that was once an important Hindu and Buddhist center, is related in the collective Punjabi imagination to the painful losses associated with the country's partition.

The video work *Man with Cockerel 2* similarly addresses enigmatic relations between a man and an animal. This work features a middle-aged man whose lower body is submerged in a river. The man appears to be emerging from a fog, while attempting to catch a fleeing cockerel. Predatory birds cross the screen, a boat sails on the horizon, and flashes of light are reflected in the water together with the figure of the man, creating optical distortions and seemingly unifying the human and animal figures into an elusive, fluid entity. This work gives expression to the lyrical, painterly spirit characteristic of Kaleka's works, while the subtle play of light and shadow is accompanied by a rich soundtrack that combines domestic, industrial, and environmental sounds.



איש עם תרנגול 2, 2004 (מראה הצבה ופרטים מתוך וידיאו) >> ^

Man with Cockerel 2, 2004 (installation view and video stills)

ראשמי קלקה

נולדה ב-1957 בקניה; חיה ויוצרת בדלהי



דמדומי בוקר. קלקה צילמה נופים אלו בשעת בוקר מוקדמת מן הגג של אחד המסגדים. מדי פעם ניתן לראות דמויות אחדות: מישהו מטאטא את גג ביתו או פועל בניין עושה את מלאכתו.

נוכחותם של מאות אלפי הרוכלים הולכת ומתמעטת בדלהי, כחלק ממדיניות הממשלה. בשנים האחרונות תובעת הממשלה, כחלק מתהליכי המודרניזציה, לחסל את התופעה, ולכן מערימה קשיים על הרוכלים ומחייבת אותם לפעול על פי רישיון. לדברי קלקה, בתוך כעשר שנים הסוחרים הזעירים, על דוכניהם הניידים, יעלמו כליל. מרכולתם מגוונת ומפתיעה – מירקות ופירות, דרך מטריות, סכיני גילוח, מברשות, סירי לחץ, כלי זכוכית ועציצים, ועד עפיפונים ושטיחים. חלקם אף מציעים סוגים שונים של "טיפולים", כגון אותו רוכל המגיע רק אחת לשנה, בחודש פברואר, לנקות את אחניהם של תושבי השכונות מהשעווה שהצטברה בהן בחודשי החורף. למעשה, מספרת האמנית, עד לא מכבר עקרת הבית לא הייתה צריכה לצאת מביתה לקניות, שכן בסופו של דבר הכול הגיע אל מפתן ביתה בשל נוכחותם של הרוכלים המשוטטים ברחבי העיר. באמצעות בידוד הצלילים המוכרים מהקשרם, יצרה כאן האמנית מעין אֶקֶאפלה – הקולות מבליחים ונמזגים זה בזה, תוך שימוש באפקטים של הדהוד וחזרה, חפיפה ומתיחה של הצלילים – כארכיון ייחודי, המשמר קולות ומבטאים לצד שיטות מסחר שהתקיימו במשך מאות שנים ומצויות עתה בסכנת הכחדה, כקנינה למסחר התגרני שהולך ונעלם וכמחווה אהבה לדלהי.



ראשמי קלקה הקליטה במשך חמש שנים כאלפיים רוכלים ותגרני סדקית למיניהם, המגיעים לשכונות של דלהי ומציעים את מרכולתם בערב-רב של קולות ותרועות. היא צילמה והקליטה אותם ברחוב הסמוך לביתה, ובתמורה להקלטת קולם העניקה להם את דיוקנם המצולם. במהלך השנים האמנית פיתחה עמם יחסים אישיים, העומדים בניגוד ליחסי הניכור העירוני המאפיינים כרף סואן כמו דלהי. הקולות נאספו, נערכו ונדגמו, ובעבודה הסופית מקום לרוכלים נותרו כעשרים קולות בלבד. עבודת הסאונד משודרת על רקע דימוי ניח של גאות דלהי הצפופים, שכמו נעטפו באדי ערפל כחלחלים של

מקום לרוכלים, 2010-2006 (פרט מתוך מיצב וידיאו/סאונד)

Hawkers ki Jagaha (A Place for Hawkers), 2006-2010 (still from video/sound installation)

Rashmi kaleka

Born in Kenya, 1957; lives and works in Delhi

Over a period of five years, Rashmi Kaleka recorded some two thousand hawkers who make the rounds of Delhi's neighborhoods as they offer their goods in a medley of voices and calls. She filmed and recorded them on the street outside her house, giving them each a photographic portrait of themselves in return. Over the years, the artist and the hawkers developed personal relationships that stand out in contrast to the experience of estrangement characteristic of life in large metropolitan centers such as Delhi. The recorded voices were collected, edited, and sampled, and the final work *A Place for Hawkers* includes only some 20 voices. This sound work is broadcast against a video projection featuring Delhi's crowded rooftops, which appear to be enveloped by a bluish fog. Kaleka shot these landscapes early in the morning while



standing on the rooftop of a neighborhood mosque. Every so often, various figures may be glimpsed: a person sweeping the roof of his house, or a builder at work.

The presence of the hundreds of thousands of hawkers filling the streets of Delhi is diminishing as part of a government policy designed to eliminate this practice by presenting them with various obstacles and obliging them to acquire licenses. According to Kaleka, within ten years these itinerant vendors and their mobile stalls will be entirely gone. Their merchandise is surprisingly rich – ranging from fruits and vegetables to umbrellas, razors, brushes, pressure cookers, glassware, flower pots, kites and rugs. Some of them even offer various types of "treatments," like the hawker that arrives once a year, in February, to clean the wax accumulated in the ears of neighborhood residents during the winter months. According to the artist, until not long ago a housewife had no need to leave her house in order to go shopping, since she could purchase virtually everything on her own doorstep. By isolating these familiar sounds from their context, the artist has created a sort of a cappella chorus as the voices emerge and are fused with one another, through effects of echoing, repetition, overlap, and the elongation of sounds. This project constitutes a unique archive, which preserves sounds and accents alongside vending methods that have existed for hundreds of years and which are now threatened by extinction. It thus constitutes an elegy to a disappearing practice, and a loving tribute to the city of Delhi.

Hawkers ki Jagaha (A Place for Hawkers), 2006–2010 >
(stills from video/sound installation)

מקום לרוכלים, 2010–2006 (פרטים מתוך מיצב וידיאו/סאונד)



רקס חזיה קולקטיב

ג'יבש בגצ'י נולד ב־1965 בדלהי; מוניקה נרולה נולדה ב־1969 בדלהי; שודהבראטה סנגופטה נולד ב־1968 בדלהי; חברי הקבוצה חיים ויוצרים בדלהי



שלוש הברות, משחק מילים מרצד המשלב את המילה revolt (למרוד) עם המילה voltage (מתח חשמלי). באמצעות הדימוי הנדמה למעין גרפיטי אלקטרוני – סיסמה חתרנית הקוראת לסרבנות או להתנגדות – האמנים כמו קוראים גם לצופים לנקוט עמדה.

בעבודת הסאונד צומת ניו דלהי, הנושאת את השם המקוצר של אחת מתחנות הרכבת הראשיות בעיר (N-DI Jn.), מקופלת מרכזיותו של כך זה כצומת רבת־תרבותי המאפשר מפגש, תנועה והעברת מידע. הרעש הלבן של רחשי העיר עוטף את המאזין. מוטיב הרכבת המתקרבת והמתרחקת מכתבי את הריתמוס של הצלילים ומדגיש את העקביות שברחשי היומיום, כגאות ושפל של סאונד עירוני. בהתייחסותם לעבודה זו כתבו חברי הקבוצה כי העיר משמשת עבורם כמעין מגנט או לב פועם המזרים דם לאינספור ורידים; זהו מוקד משיכה עצום למהגרים, הנעים במסלוליה בקצב פנימי שכמו מרקיד אותם במחול היומיום, בתנועה אל קריבה ומחוץ לה ובמסלולי התנועה המחזוריים המתקיימים בערוציה. המקצב המתחלף והכוריאוגרפיה של העיר ממצים עבורם את החוויה הפוסט־מודרנית של המאה העשרים ואחת.

קבוצת האמנים "רקס מדיה קולקטיב" הוקמה ב־1992 בדלהי על ידי מוניקה נרולה, ג'יבש בגצ'י ושודהבראטה סנגופטה. הקבוצה פועלת בכמה מישורים במקביל – עשייה אמנותית, אוצרות, מחקר וכתביה ביקורתית תיאורטית – ונחשבת לאחד הגופים הבינתחומיים הפעילים והמשפיעים ביותר על סצנת האמנות הרדיקלית בהודו. עשייתם האמנותית, שניתן לראותה כסוג של "אקטיביזם פואטי", חובקת סוגי מדיום שונים: מיצב, וידיאו, מדיה חדשה, עבודות טקסט ומיצג.

העיר דלהי – הכרך הקוסמופוליטי הטעון מבחינה היסטורית, אשר מייצג את המיזוג המובהק בין מסורת וקדמה, מקומיות וגלובליות – היא מקור ההשראה הראשוני של חברי הקבוצה. ברוב עבודותיהם, הנושאות אופי מושגי, בולט עניינם המשותף במודרניזם כפרדיגמה תרבותית ובאסתטיקה העירונית, בדגש על תהליכים אורבניים, תוך מיפוי המנגנונים הממשטרים את ההתנהלות העירונית של הפרט במרחב הציבורי. חברי הקבוצה מרבים לעסוק בתפיסות זמן הנגזרות מהחוויה העירונית ומהשימוש המואץ במדיה ובטכנולוגיה. כך, למשל, עבודתם REVOLTAGE מבוססת על קצב ותנועה המגולמים בפעימות אור. מיצב הקיר, המזכיר שלטי חוצות, כולל שלוש שורות של נורות חשמל המבהבות, המרכיבות יחד מילה חדשה בת

< REVOLTAGE, 2010 (מראה הצבה, פרוג'קט 88, מומבאי) <
REVOLTAGE, 2010 (installation view, Project 88, Mumbai)



מצוק משונן, 2009 (מראה הצבה, פריט' סטריט גאלרי, לונדון)
Escapement, 2009 (Installation view, Frith Street Gallery, London)

Raqs media collective

Jeebesh Bagchi was born in Delhi, 1965; Monica Narula was born in Delhi, 1969; Shuddhabrata Sengupta was born in Delhi, 1968; they live and work in Delhi

Raqs Media Collective was founded in Delhi in 1992 by Monica Narula, Jeebesh Bagchi, and Shuddhabrata Sengupta. This group of artists operates simultaneously in several fields – artmaking, curatorial work, research, and critical writing – and is considered to be one of the most active and influential interdisciplinary groups on India's radical art scene. Their artmaking, which may be described as a sort of "poetic activism," encompasses different mediums: installation, video, new media, text works, and performance.

Delhi, a historically charged cosmopolitan city that represents a fusion between tradition and modernity, the local and the global, is the underlying source of inspiration for this group. Most of their works, which are conceptual in spirit, reveal their shared interest in the cultural paradigm of modernism and in urban aesthetics, with an emphasis on urban processes and on mapping the mechanisms that discipline the individual's conduct in the public urban sphere. The members of this group frequently examine perceptions of time in relation to history and to the urban experience, as well as the accelerated spread of media and technology. Thus, for instance, their work *REVOLTAGE* is based on the rhythm and movement embodied in pulsing light. This wall installation, which is reminiscent of advertising billboards, is composed

of three rows of blinking electric lights that create a scintillating form of word play by combining the words "revolt" and "voltage." By means of this image, which resembles an electronic form of graffiti – a subversive slogan calling for an act of protest or resistance – the artists seem to be appealing to the viewers to take a stance.

The sound work *N-DI Jn.*, whose title is the abbreviated name of one of the city's central train stations, touches on the centrality of this metropolitan area as a multi-cultural junction that allows for encounters, movement, and the transmission of information. The white noise of the city envelops the listener, while the motif of approaching and departing trains dictates the rhythm and underscores the consistency of everyday noises, the ebb and flow of urban sound. Writing about this work, group members described the city as "an electromagnetic field or pulsing heart that pumps blood into countless veins [...] a magnetic attractor for migrations, while the patterns of movement and circulation made by human presences become a palimpsest of aural traces left on its surface." For Raqs Media Collective, the changing rhythms and choreography of the city emblemize the postmodern experience of the twenty-first century.

The KD Vyas Correspondence: Vol. 1, 2006 (installation view, Museum for Communication, Frankfurt) >
התכתבויות עם ק. ד. ויאס: חלק 1, 2006 (מראה הצבה, מוזיאון לתקשורת, פרנקפורט)





ללא כותרת (פרה כפולה, מתוך התערוכה "אהבה"), 2006
Untitled (Double Cow, from the show "Love"), 2006

המוני מאלומיניום כמזכרות לתיירים, מרכיבים קיר שאורכו עולה על ארבעה מטרים. מונומנט האהבה המפורסם בכל הזמנים משוכפל באופן המערער על הילת המקור, אך בה בעת מעצים את נדירותה. ברוח הגותו של ולטר בנימין שטי עוסק כאן בסוגיית האותנטיות בהקשר הפולחני של היצירה האדריכלית. אסטרטגיה של שחיתת פרות קדושות, תרתי משמע, באה לידי ביטוי גם בעבודה ללא כותרת (פרה כפולה), ובה נראה צמד שלדים של פרה בגודל טבעי, עשוי מתכת, העומדים בהיפוך זה על פרסותיה של זו במעין אקט מיני. עבודה זו הוצגה בתערוכה "אהבה", שבה עסק האמן בחקר הנושא כאתנוגרף של החיים האורבניים. כאשר הצופה קרב לעבודה מכה פטיש את עטין הפרה ופעמוני המקדש מצלצלים. הפרה הקדושה, כמו הטאג' מהאל, היא אחד הסמלים המובהקים של הודו, כפי שהם מתאכזים למערב בעיקר דרך תעשיית התיירות. הפרה, סמל לאלוהות, לטוב לב, לפירון ולנשיאת, מעורטלת כאן מגשמיות בשרה ומשתתפת במופע טרגיקומי של ארוטיקה מכנית.

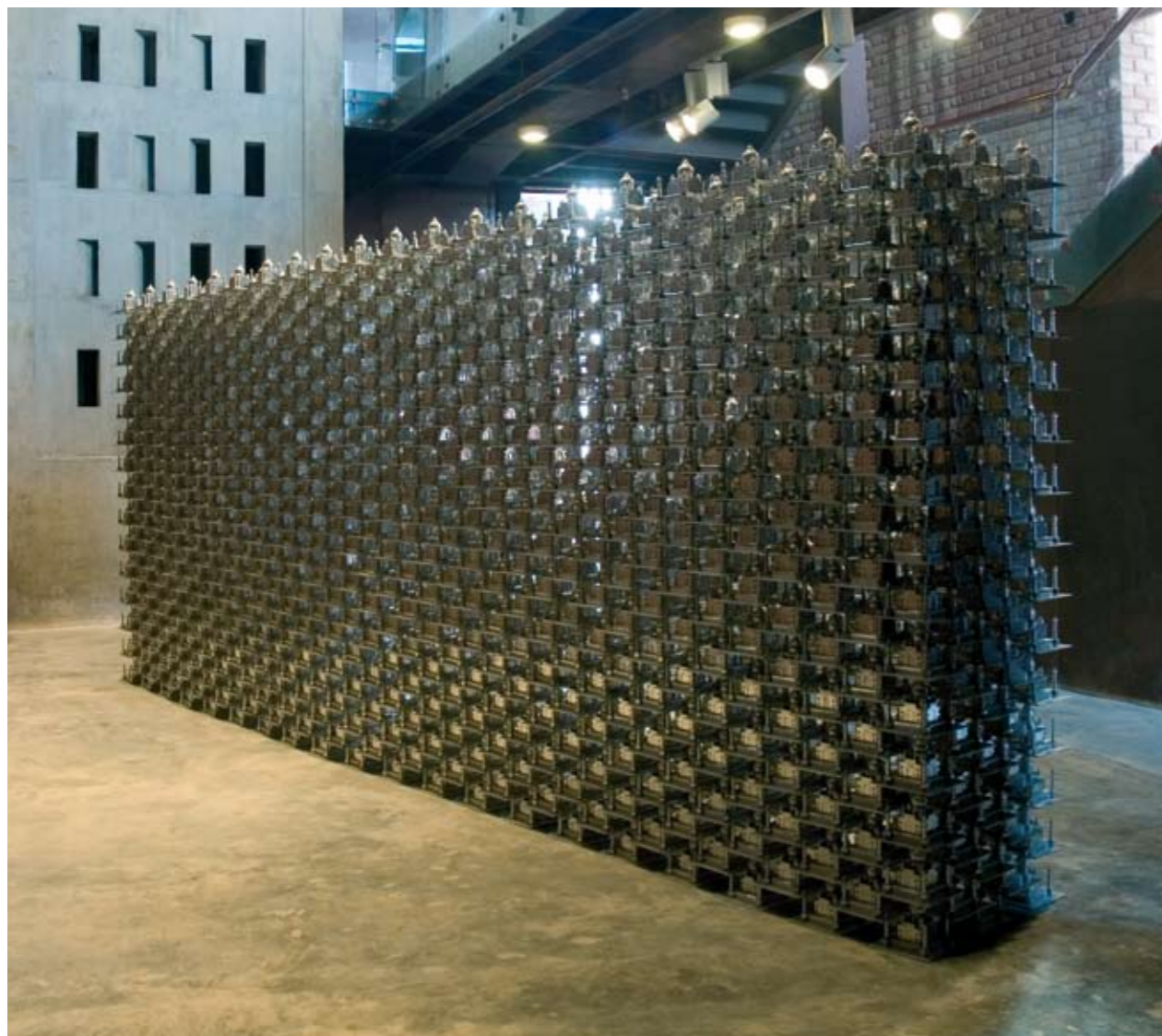


ללא כותרת (פרה כפולה, מתוך התערוכה "אהבה"), 2006 (פרט)
Untitled (Double Cow, from the show "Love"), 2006 (detail)

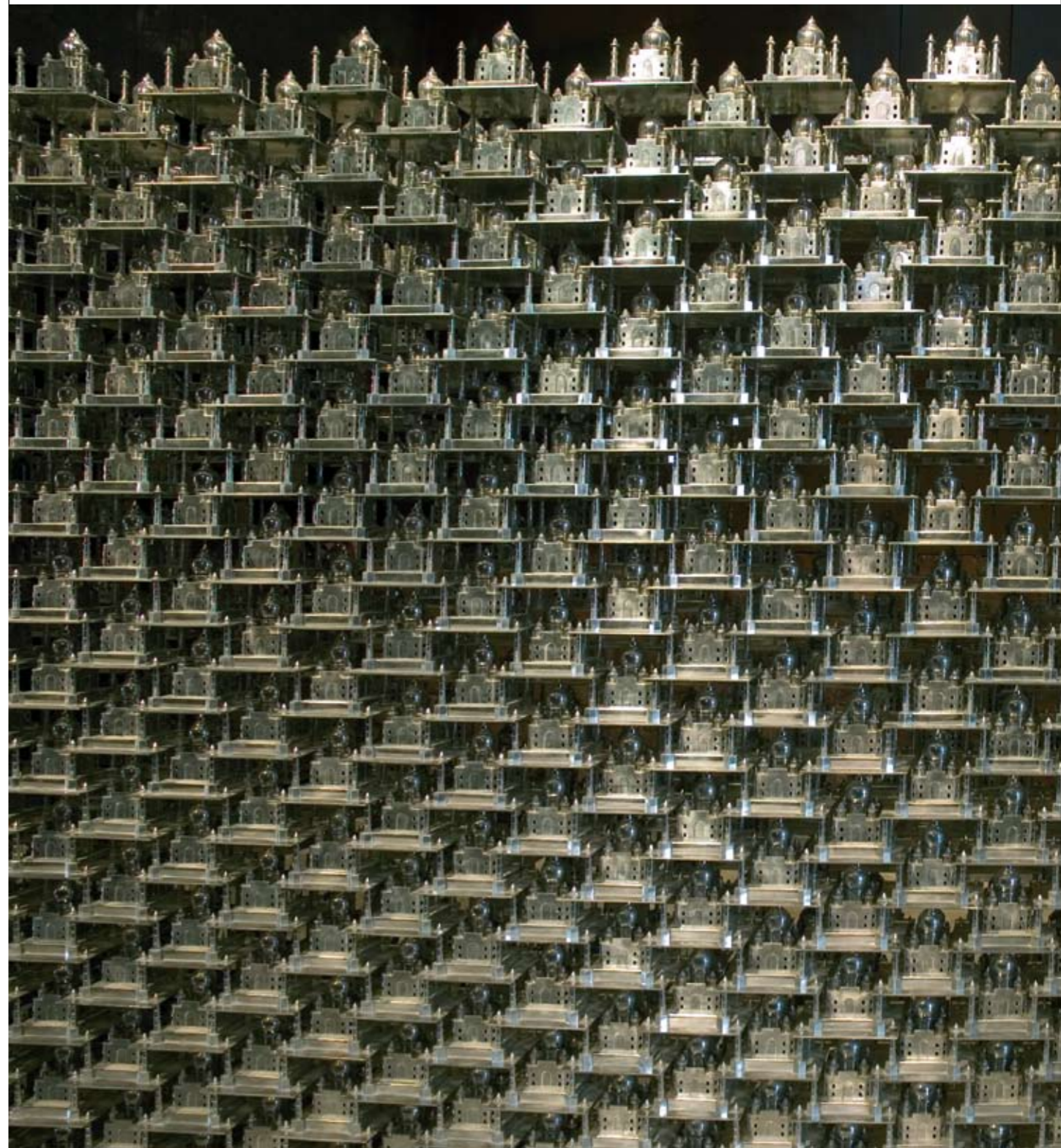
סודרשן שטי, אחד הקולות הבולטים באמנות ההודית העכשווית, החל את דרכו בציור אך ידוע בעיקר במיצביו ובפסליו המונומנטליים, המשלבים בדרך כלל מכניקה קינטית פשוטה ומולטי־מדיה. עבודותיו החתרניות מותחות ביקורת על תרבות הצריכה והגלובליזציה שהשתלטו על הודו בעשור האחרון. אך שיש בהן כמעט תמיד יסוד אירוני משחקי משעשע, הן מעוררות מחשבה ביקורתית, בהיותן פרשנות חזותית של סטריאוטיפים הקשורים להגדרת הזהות ההודית על ידי המערב. שטי מחולל טרנספורמציה בחפצים יומיומיים שגורים ומאדיר אותם באופן ספקטקולרי, בעיקר באמצעות שיבוש קנה מידה, שכפול או חזרתיות. מאפיינים אלו הופכים את יצירתו למעין גרסה הודית פוסט־מודרנית של פופ ארט.

מזה כשני עשורים עוסק שטי בחציית גבולות חומריים, חברתיים, פסיכולוגיים או גופניים ומערער ברוח פארודית על הנחות היסוד שבבסיסם. דינזאור עשוי פלדת אל־חלד בועל מכונית יגואר יוקרתית, סוס נדנדה שנותר כשלד, עצמות ואברים משולבים בחפצי יומיום, צנצנות גדושות חלב ודם, ז'קט גברי מחויט תלוי מעל קערת חלב, להבי פלדה חלודים נעים כמטוטלות בתוך שערי עץ מגולפים – אלו רק אחדים מהרכיבים המאפיינים את התחביר הפתייני והמורבידי של עבודותיו. החפצים החידתיים והקונסטרוקציות רבות הקסים המופעלות על ידי מנגנונים מכניים פשוטים, נדמים למעין צעצועים למבוגרים שכמו נבראו מתוך סיוט. הכלאות מטרידות אלו מעוררות פיתוי ודחייה בעת ובעונה אחת ונראות כהדהוד עכשווי של תחביר סוריאליסטי.

במיצב רב־החלקים טאג' מהאל נוקט שטי אסטרטגיה המזכירה את זו של אנדי וורהול בשכפול את המונה ליזה. העתקים זעירים של הארמון ההודי הנודע, העשויים בייצור



טאג' מהאל, 2007
Taj Mahal, 2007



Sudarshan Shetty

Born in Mangalore, 1961; lives and works in Mumbai

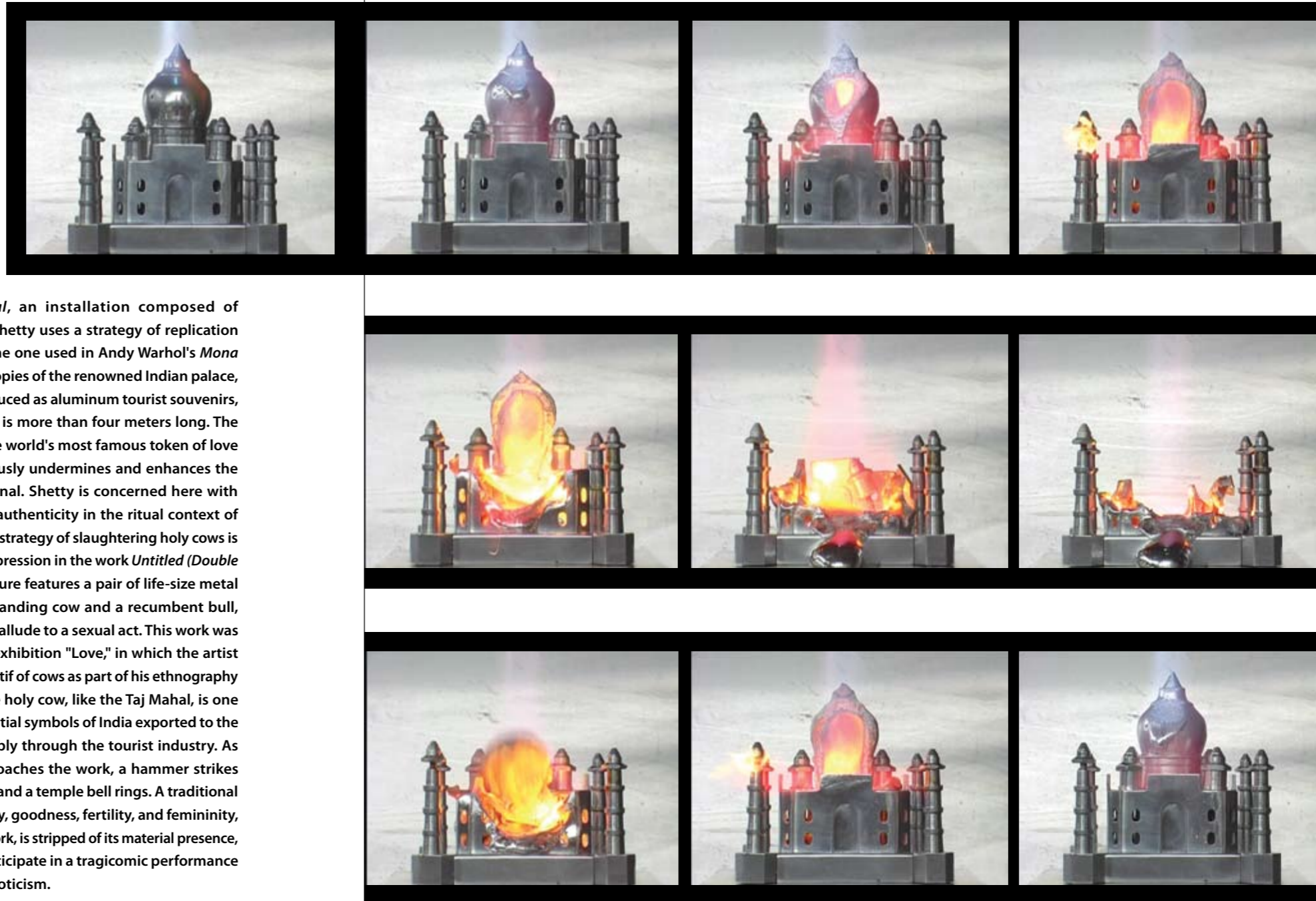
Sudarshan Shetty, one of India's most prominent contemporary artists, began his career as a painter. Today, however, he is best known for his monumental installations and sculptures, which usually combine a simple kinetic mechanism and multi-media. His subversive works perform a critique of the consumer culture and globalization processes that have overtaken life in India over the past decade. Although they almost always contain an ironic, ludic, and amusing element, they critically examine a range of stereotypes related to Western definitions of Indian identity. Through the use of distorted scale, replication, and repetition, Shetty reconfigures banal, everyday objects and endows them with a spectacular character, creating a postmodern, Indian version of pop art.

Over the past two decades, Shetty has been concerned with crossing material, social, psychological, and physical boundaries, while subverting their underlying assumptions in a parodic manner. His seductive yet morbid works are filled with surprising images – a stainless-steel dinosaur having intercourse with an expensive Jaguar car, a skeletal hobby horse, bones and body parts intertwined with everyday objects, jars filled with milk and blood, a tailored man's jacket hanging above a bowl of milk, rusted steel blades swinging like pendulums between carved wooden columns. These enigmatic objects and magical constructions, which are operated by various low-tech mechanisms, resemble adult toys seemingly born of nightmares. The disturbing hybrids are at once seductive and repulsive, and appear as contemporary echoes of Surrealist objects.

In *Taj Mahal*, an installation composed of multiple parts, Shetty uses a strategy of replication reminiscent of the one used in Andy Warhol's *Mona Lisa*. Miniature copies of the renowned Indian palace, industrially produced as aluminum tourist souvenirs, cover a wall that is more than four meters long. The replication of the world's most famous token of love thus simultaneously undermines and enhances the aura of the original. Shetty is concerned here with the question of authenticity in the ritual context of architecture. The strategy of slaughtering holy cows is literally given expression in the work *Untitled (Double Cow)*. This sculpture features a pair of life-size metal skeletons of a standing cow and a recumbent bull, whose positions allude to a sexual act. This work was included in the exhibition "Love," in which the artist examined the motif of cows as part of his ethnography of urban life. The holy cow, like the Taj Mahal, is one of the quintessential symbols of India exported to the West, most notably through the tourist industry. As the viewer approaches the work, a hammer strikes the cow's udder, and a temple bell rings. A traditional symbol of divinity, goodness, fertility, and femininity, the cow, in this work, is stripped of its material presence, and made to participate in a tragicomic performance of mechanical eroticism.

Taj Mahal, 2007 (video stills) >

טאג' מהאל, 2007 (פרטים מתוך וידאו)



שנטאמאני מ. מתגוררת ויוצרת בבנגלור - עיר שעברה בעשור האחרון תהליכי עיור מואצים והפכה למטרופולין המאכלס חברות ומפעלים בינלאומיים, הקורסים בשל היעדר התשתיות בעיר. התהליך המואץ של הגלובליזציה החדיר באופן מלאכותי דימויים מערביים לתרבות המקומית והביא להכלאה בין-תרבותית מובהקת. הכלאה זו באה לידי ביטוי ביצירתה של האמנית, שמתקיים בה מהלך של מחזור כפול - חומרי ותוכני כאחד. בהיבט החומרי היא ממחזרת פחם, כחומר פיסולי עיקרי ביצירתה; מבחינת התכנים, היא עושה שימוש חוזר במיתוסים מוכרים מהתרבות המערבית ומעניקה להם משמעות חדשה. בעבודותיה מופיעים ייצוגים של מיתוסים עתיקים או איקוונות תרבותיות של המערב - ונוס, מגדל בבל, כפות הידיים מבריא את האדם של מיכלאנג'לו, שטר הדולר או כנפיו של איקרוס. מלאכת הפיסול העמלנית באמצעות פיסות פחם קטנות, מחוללת בדימויים אלה טרנספורמציה שבמהלכה הם נקשרים להווה הגלובלי, כאודים מוצלים של התרבות. לפחם יש משמעות אקולוגית בהיותו משאב מתכלה שמאגרו בעולם הולכים ומידלדלים בעקבות השימוש המואץ שנעשה בו להפקת חשמל. הוא היה לאחד הסמלים המובהקים של המהפכה התעשייתית, בשל השימוש בו במונעי קיטור.

מקורו בצמחים ובעצים שעברו תהליכים ביולוגיים וכימיים במשך מאות אלפי שנים, בהשתייכם למערכות אקולוגיות קדומות, עד שהתאבנו והפכו לפחם בצורתו המוכרת. בהודו יש למשאב זה משמעות מיוחדת, שכן זהו אחד המחצבים היחידים שהיא התברכה בהם בשפע. השימוש בפחם הופך לטעון עוד יותר בשל העובדה שמשחר התרבות הוא משמש אמצעי הבעה ברישום, בהיותו חומר מותיר סימן וקשיח יותר מהגרפיט.

בעבודה איקרוס / ג'אטאיו חוברת לכל המובנים הללו משמעות נוספת, שהרי כנפיו של איקרוס מהמיתולוגיה היוונית, כמו גם אלה של ג'אטאיו מהמיתולוגיה ההינדית, נשרפו בחום השמש. במקרה של איקרוס נמסו חיבורי הדונג של הנוצות לגופו כאשר הגביה עוף בניגוד להוראות אביו דדלוס; בסיפורו של ג'אטאיו, חצי-אל שצורתו נשר, נשרפו כנפיו בעת שניצל על ידי אחיו סמפאטי כאשר נסק לגבהים תוך כדי תחרות עמו. בשמה של העבודה מתייחסת האמנית לשני המיתוסים וכך מצביעה על הדמיון הארכיטיפי בין שתי התרבויות העתיקות. הכנף המפוחמת מוצגת כאן כשריד של חטא ההיבריס, כהיפוך קודר של כנפי מלאך וכסמל לאבדן תקווה.



> איקרוס / ג'אטאיו, 2010 (פרט ומראה כללי) <
Icarus / Jatayu, 2010 (detail and general view)



shanthamani m.

Born in Mysore, 1967; lives and works in Bangalore

Shanthamani M. lives and works in Bangalore – a city that has undergone an accelerated process of urbanization over the past decade, becoming a metropolitan center that is home to international corporations and factories threatened by collapse due to the absence of necessary urban infrastructures. The accelerated process of globalization has artificially introduced Western imagery into local culture, leading to various types of cross-cultural hybrids. This hybridity is given expression in Shanthamani's work, which involves a double process of material and thematic recycling. In addition to recycling charcoal, the main sculptural material used in her work, she makes use of familiar Western myths and endows them with new meaning. Her works feature representations of ancient myths or cultural icons – Venus, the Tower of Babel, the connecting hands from Michelangelo's *The Creation of Adam*, a dollar bill, or Icarus' wings. The laborious process of sculpting these images using small bits of charcoal transforms them and ties them to the global present, lending them the appearance of cultural firebrands.

The use of charcoal, which has served since the dawn of civilization as an expressive means of creating drawings, also alludes to coal, which has

ecological meaning as a non-renewable resource that is fast dwindling due to its accelerated use to produce electricity. Coal was one of the quintessential symbols of the industrial revolution, due to its use to power steam engines. This mineral is formed of plants and trees that were part of early ecological systems, and that underwent various biological and chemical processes over hundreds of thousands of years before being transformed into coal. In India, coal has special meaning as one of the country's only plentiful natural resources.

The work *Icarus / Jatayu* addresses these numerous resonances. In Greek mythology, Icarus' wings, which were held together with wax, melted in the heat of the sun when he soared high up in the sky contrary to the warning of his father, Daedalus. In Indian mythology, Jatayu – a demigod resembling an eagle – was saved by his brother Sampati when he soared so high into the sky that his wings were burned by the sun. The title of this work relates to these two myths, and points to the archetypal similarity between two ancient civilizations. The charred wing is presented here as a vestige of the sin of hubris – as a dark inversion of an angel's wings and a symbol of the loss of hope.

Cloud, 2008 >

2008, 111



Sudarshan Shetty

Taj Mahal, 2007

Multi-part installation: aluminum and stainless steel fastenings, mild steel

Wall: 213 x 427 x 71

Pedestal: 107 x 25 x 25

Video: 5:32 minutes

Courtesy of Lekha & Anupam Poddar Collection, New Delhi

Photo: Vinay Mahidhar

Untitled (Double Cow, from the show "Love"), 2006

Aluminum, brass, hammer with electric motor and mechanical device

274 x 277 x 55

Courtesy of Lekha & Anupam Poddar Collection, New Delhi

Photo: Vinay Mahidhar

L. N. Tallur

Saving Face!, 2006

Wood, silver, industrial paint

170 x 60 x 60

Courtesy of Frank Cohen Collection, England

Lamp (Deepa Sundari), 2010

Bronze and concrete

140 x 100 x 60

Image courtesy of the artist and Chemould Prescott Road, Mumbai

Lochan Upadhyay

Power of Cloth, 2009

Wood, steel armatures, recycled cloth, cushions

247 x 127.5 x 120 each

Courtesy of the artist and Anne Maniglier, Art Wise Initiatives

Photo: Anne Maniglier

Mobile Home 1, 2010

Iron and plastic

147 x 94 x 122

Image courtesy of the artist

Mobile Home 2, 2010

Iron and plastic

123 x 165 x 75

Image courtesy of the artist

catalogue

Ranbir Kaleka

Cul-de-Sac in Taxila, 2010
Single-channel HD video projection on painted canvas
3:55 minutes, sound
185 x 244
Courtesy of the artist and Volte Gallery, Mumbai

Man with Cockerel 2, 2004

Single-channel video projection on Plexiglass screen
6:00 minutes, sound
93.5 x 63
Courtesy of the artist and Volte Gallery, Mumbai

Rashmi KalekaHawkers ki Jagaha (A Place for Hawkercs), 2006–2010

Video and sound installation
6:28 minutes, sound
Courtesy of the artist and Fiona and Ziv Gani Collection, England

Jitish Kallat

Sweatopia 1, 2008
Acrylic on canvas
Triptych: 274.3 x 518.2
Courtesy of Frank Cohen Collection, England

The Cry of the Gland, 2009

Wall installation composed of 108 c-prints
360 x 820 (60 x 45 each)
Courtesy of Tiroche DeLeon Collection & Art Vantage
Image courtesy of the artist and Haunch of Venison, London
Photo: Peter Mallet

Annexation, 2009

Painted black lead and steel
183 x 150 x 131
Courtesy of the artist and Chemould Prescott Road, Mumbai
Image courtesy of the artist and Haunch of Venison, London

Autosaurus Tripous, 2007

Resin, paint, steel and brass
259 x 135 x 168
Image courtesy of the artist and Chemould Prescott Road, Mumbai
Photo: Anil Rane

Bharti Kher

Make up (As You Go Along), 2010
Wood, mirror, bindis, glass bricks
172 x 130 x 71
Courtesy of Tiroche DeLeon Collection & Art Vantage

Drunken Frenzy of Love, 2010

Bindis on painted board
Triptych: 244 x 183 each
Courtesy of Kiran Nadar Museum of Art, New Delhi

The Skin Speaks a Language Not Its Own, 2006

Bindis on fiberglass
152 x 457 x 183
Image courtesy of the artist and Gallerieske, Bangalore
Photo: Pablo Bartholomew

Riyas Komu

Blood Brothers, 2010
Aluminum relief
135 x 724
Courtesy of the artist and The Guild Gallery, Mumbai
Photo: Dheeraj Thakur

Fragrance of Funeral II, 2011

Recycled wood, engraving
152 x 112 x 8
Courtesy of the artist
Photo: Dheeraj Thakur

Undertakers III, 2008

Recycled wood, copper, archival print on linen and automobile paint
122 x 107 x 61
Image courtesy of the artist
Photo: Berthold Stadler

Raqs Media CollectiveN-DI Jn, 2002

Sound work, 5:00 minutes
Courtesy of the artists

REVOLTAGE, 2010

Text sculpture with light bulbs and electricity
Three parts: 91.4 x 63.5 x 10;
183 x 63.5 x 10; 152.5 x 63.5 x 10
Courtesy of Tiroche DeLeon Collection & Art Vantage
Image courtesy of Project 88 Gallery, Mumbai

The KD Vyas Correspondence:

Vol. 1, 2006
18 screens, 9 soundscapes, metal construction, polystyrene
Image courtesy of the artists
Photo: Norbert Thigulety

Escapement, 2009

27 clocks, high-gloss aluminum with LED lights, four flat-screen monitors, video, sound
Variable dimensions
Image courtesy of the artists and Frith Street Gallery

T.V. SanthoshFear, Nation and False Promises, 2004

Oil on canvas
Diptych: 120 x 304
Courtesy of the artist and The Guild Gallery, Mumbai

When Your Target Cries for Mercy, 2007

Oil on canvas
Diptych: 183 x 244
Image courtesy of the artist and The Guild Art Gallery, Mumbai

Hounding Down, 2007

Installation: Fiberglass, metal and LED screens
Variable dimensions
Image courtesy of the artist and the Guild Art Gallery, Mumbai

Gigi ScariaElevator from the Subcontinent, 2011

3-screen video installation, elevator cabin, steel construction
Variable dimensions
Courtesy of the artist, Lalit Kala Akademi, New Delhi, and Chemould Prescott Road, Mumbai

Dry Hard, 2011

Fabricated aluminum sheet, mirror and automobile paint
102 x 91 x 23
Image courtesy of the artist and Chemould Prescott Road, Mumbai

Steps of Predicament, 2011

Fabricated aluminum sheet, mirror, steel poll and paint
600 x 150 x 150
Image courtesy of the artist and the Singapore Biennale, 2011

Shanthamani M.Icarus / Jatayu, 2010

Wood, charcoal and cotton rag pulp
180 x 90 x 45
Courtesy of the artist and Anne Maniglier, Art Wise Initiatives
Photo: Mallikarjun Katakol

Cloud, 2008

Wood, charcoal and cotton rag pulp
102 x 91 x 61
Image courtesy of the artist
Photo: Mallikarjun Katakol

List of Works

Measurements are in centimeters, height x width x depth

The underlined works are included in the exhibition

Ravi Agarwal

Immersion.Emergence, 2006
Digital print mounted on aluminum
167.5 x 98
Courtesy of the artist

Impossibility of Being

Feminine, 2007
31 color prints
20 x 28 each
Courtesy of the artist and Gallery
Espace, New Delhi

From the series "Alien Waters"

2004–2006
Digital print
152.4 x 102
Courtesy of the artist

Kite String Making, from the series
"Down and Out: Laboring under
Globalization," 1996–2000
C-print
58 x 76
Image courtesy of the artist

Atul Bhalla

Submerged Again, 2005
Archival pigment print
Diptych: 170 x 114 each
Courtesy of Tiroche DeLeon
Collection & Art Vantage

Mumbai Walk, 21 July,

10:20 am – 12:54 pm, 2007
Archival pigment print
109 x 229
Courtesy of Lekha & Anupam Poddar
Collection, New Delhi

Day..., 2007

Sand from the River Yamuna, cement,
glass and water
61 x 46 x 121
Image courtesy of the artist

Space, 2007

Sand from the River Yamuna, cement,
glass, water and wood
61 x 46 x 121
Image courtesy of the artist

Sakshi Gupta

Freedom is Everything, 2007
Plywood and metal scraps
4 x 360 x 210
Courtesy of Lekha & Anupam Poddar
Collection, New Delhi
Photo: Vinod Sebastian

Untitled, 2009

Metal scrap
227.5 x 88.5 x 43
Courtesy of Tiroche DeLeon
Collection & Art Vantage
Photo: Kushal AN

Crow Work, from the series "Lavish Absence," 2011

Fiberglass, cast iron, magnets and
iron dust
111 x 38 x 38
Image courtesy of the artist and
Gallerieske, Bangalore
Photo: Angelika Krinzinger

Some Beast, 2008

Scrap iron and soldering material
Variable dimensions
Image courtesy of the artist and
Gallerieske, Bangalore
Photo: Vinod Sebastian

Shilpa Gupta

Untitled (Shadow 3), 2007
Interactive video installation
Variable dimensions
Courtesy of the artist and Gallerie
Yvon Lambert, Paris

There is No Explosive in This, 2007

Photograph on archival paper
71 x 106.7
Image courtesy of the artist and
Galerie Yvon Lambert, Paris

Singing Cloud, 2008–2009

Installation made of thousands of
microphones, 48-channel audio
9:30 minutes audio loop
457 x 61 x 152
Image courtesy of the artist and
Galerie Yvon Lambert, Paris

100 Queues, 2008

Photo-based mechanical installation
13.5 x 268 x 7
Image courtesy of the artist and
Galerie Yvon Lambert, Paris

Subodh Gupta

Curry, 2004
Stainless steel dish rack and utensils
220 x 138 x 40
Courtesy of Frank Cohen Collection,
England

Oman to Madras, 2006

Bronze cast with gold patina and
aluminum
115 x 69 x 90
Courtesy of Micky Tiroche Fine Arts,
Tel Aviv

Three Rounds, 2010

Brass
178 x 63 x 61
Courtesy of the Tiroche DeLeon
Collection & Art Vantage

Everything is Inside, 2004

Taxi and bronze
162 x 276 x 104
Image courtesy of the artist and
Nature Morte, New Delhi

Very Hungry God, 2006

Stainless steel structure and utensils
360 x 280 x 330
Installation view at Palazzo Grassi,
Venice
Image courtesy of the artist, In
SITU Fabienne Leclerc, Paris, and
Francois Pinault Collection
Photo: Thukral and Tagra

idea is the love story of Nala and Damayanti mentioned above. At one of the story's climactic moments, Nala enters his beloved's palace as an invisible presence, yet his shadow remains visible on the earth, provoking confusion and fear among the women in the palace. This same idea seems to resurface in Shilpa Gupta's work *Untitled (Shadow 3)* (2007), as part of her poignant statement about the experience of human existence under capitalism. In this reality, events are related to the world of the shadow – to the silhouette of the viewer's body – while the body itself is a passive observer. Without words, those facing the projection screen experience the disturbing transformation of their physical body into a secondary presence in relation to this realm of shadows. The sensations awakened in the body arise in reaction to the silhouetted objects that adhere to the shadow. This work powerfully echoes the story of Chaya. Viewers familiar with this myth cannot help but notice that the shadow gives rise to actions, experiences, and sensations; perhaps they understand this event as a story of creation. In this formative context, the objects pushed into the shadow – the products of consumerism and capitalism – become part of our primeval DNA, and impact the very nature of humanity.

Karma – Epilogue

The following folktale tells the story of two weevils, a male and a female, who lived together as a married couple in a large, wheat-filled sack in an Indian kitchen. Every Monday following the appearance of the full moon, the female weevil would fast. She begged her spouse to join her, yet he always refused. After the two died, the female weevil was reborn as a princess, while her spouse was reborn as a royal elephant in the palace paddock. When it was time for the princess to marry, she was wed to a prince from a neighboring kingdom. The elephant was included in her dowry, and joined the wedding procession that accompanied her to her new home. As the procession marched along, the elephant thought: Back at the palace I was imprisoned in a paddock, and I will be similarly imprisoned in the new palace – what is the point of going on? He lay down and would not budge. The elephant trainers attempted to force him up, but to no avail. They offered him food, pushed him, kicked him, but the elephant had no interest in moving on. Finally, the princess descended from her carriage and walked towards him. She picked up his large ear and whispered into it: "You don't remember this, but I do. In our previous life we were two weevils. You refused to fast every Monday after the appearance of the full moon, and continued to refuse even when I begged you to. That is why you were reborn as an elephant, and I as a princess. It is too late for change in this life, but think of your next life. Rise and march on." When he heard her, the elephant rose and marched on.⁵

What happened here? The elephant becomes cognizant of the ephemeral nature of his current and previous existences, and of the eternal nature of his deeds. Our form changes, as does what we remember and forget, and other traits that appear to be part of our essence. Our deeds, however, remain unchanged; they become palpably present, motivated by an internal urge to assume a concrete form,

⁵ This story originated in the villages on the slopes of the Indian Himalayas. This version is told in Kirin Narayan, *Mondays on the Dark Night of the Moon* (New York: Oxford University Press, 1997), p. 88.

to come to fruition, to be acted out. They take on one bodily appearance, and then another. To be born a moth, an elephant, or a man means bearing the consequences of these actions, and undertaking new actions that will themselves come to fruition in a future life.

Action in Sanskrit is *karma* – a word that is rooted in a specific world view and understanding of the meaning of life and its countless rebirths, and which can be equated with neither "fate" or "determinism." According to these two latter terms, the nature of a person's life is determined by some divine force, or by a causal series of events that began before him and will endure long after he is gone. The concept of *karma*, by contrast, assumes that man is in full control of his life, and that he is presented with free choice concerning his actions; he is thus held fully responsible for their results. This view is not predicated upon the existence of a god, deceptive demons, or an afterworld. With his eyes wide open, man alone faces the consequences of his actions in his own world.

How can art create a portrait of a man whose true essence is not embodied in his face, name, or form, but rather in his actions? For the artist Subodh Gupta, who is concerned with the gap between traditional life and between modern life and immigration, man is the sum of his carriages, suitcases, and simple kitchen utensils; or perhaps one could say that man is the sum of his journeys and of the food he consumes. It is no wonder, then, that these objects – ready-mades and items cast by the artist himself – are transformed into a sacred form of art. In Jitish Kallat's work *The Cry of the Gland* (2009), which points to the tension between the experience of the crowd and individual existence, man is nothing but the pockets sewn onto his clothes – those small, private, crowded spaces that are expansive enough to contain entire life stories. For Rashmi Kaleka, who attentively orchestrates the early-morning sounds of the Indian streets in the video and sound installation *A Place for Hawkers* (2006–2010), a person is his city and the city is the cries of its people, laboring to earn their daily bread. For all of these artists, the true essence of human identity is *karma* – that web of actions that do not change, grow old, or lose their meaning. These actions are perhaps the main thing we should consider when thinking about being human in contemporary India.

Maya Tevet Dayan is a lecturer at Tel Aviv University. Her doctoral dissertation focused on the Goddess of Language and Inspiration in the Sanskrit poetry of the medieval poet Sriharsha and in its accompanying *Pahari* illustrations. She is currently conducting research on Hindu femininity and on manifestations of the goddess in women's folktales. She has published articles on Sanskrit poetry and temple art in books and journals in the United States, India, and Israel. She is also the author of the novel *A Thousand Years to Wait* (Kinneret – Zmora Bitan, 2011, in Hebrew).

For thousands of years, Indian culture has promoted practices designed to engender such change: the limits of consciousness are surpassed by means of meditation, the limits of breathing by means of *pranayama*, the limits of the physical body by means of yoga and various forms of abstention, and the limits of matter by means of alchemy. These disciplines all attempt to go beyond what appears erroneously to be unsurpassable, to gain control of both matter and spirit, and ultimately to transcend the limits of the self.

Shanthamani M. crosses the line between Greek and Indian mythology in her work *Icarus/Jatayu* (2010), which is concerned with the severed, sun-scorched wings of the Greek boy and the Indian eagle – both of whom, according to legend, flew too high and drew too close to the sun. In this work, the artist transcends the limits of matter by creating a wing out of charcoal.² In Bharti Kher's *The Skin Speaks a Language Not Its Own* (2006), the artist coated a sculpture of an elephant with countless *bindis*, which are used in everyday life to ornament and mark women. In this manner, she alludes to the lot shared by women and elephants in Indian culture – the polarity of being both a divinity and a form of property. In *Power of Cloth* (2009), Lochan Upadhyay delineates the limit between a world of luxury and prestige and one of rags and castaways, as he creates large-scale wedding chairs out of leftover bits of cloth. In *Freedom is Everything* (2007), Sakshi Gupta constructs stunning, delicate, decorative compositions out of crude bits of metal, while Sudarshan Shetty's *Taj Mahal* (2007) examines the line separating the magical from the everyday by creating a wall of tourist souvenirs depicting the renowned temple.

Crossing boundaries is a means of challenging the limits imposed by the other – limits determined by fear; above all, it amounts to a transcendence of the limitations imposed by our nature. Narada needed to immerse himself in a lake of water in order to do so. One village girl succeeded with no more than two buckets of water and a mantra. Once upon a time, in an age when the limits of reality were not yet set, a goose scratched a portrait of a girl into the sand and thus caused a prince to fall in love with her; this is the point of departure for the greatest Indian love story of all times – the story of Prince Nala and Princess Damayanti, which is told in the epic *Mahabharata*.³ Countless Indian artists have since used artmaking as a means of crossing the tangible and metaphorical thresholds that we examine with such great fear, describing them as "limits."

² The story of the eagle Jatayu is told in chapter 51 of *The Forest*, the third book of the *Ramayana*, in the classical version attributed to Valmiki. The story of Icarus is told by Ovid in his *Metamorphosis*.

³ In this story, which has been told in countless versions in literature, art, and in televised productions, Nala falls in love with Damayanti without having ever seen her, due to the words of a golden goose that serves as a messenger. Yet the gods are similarly interested in wedding Damayanti. So that while she chooses to marry Nala, whom she never met, she must nevertheless officially choose a groom at a ceremony attended by suitors from all over India. The gods also attend the ceremony, and in order to enhance their chance of being chosen, they impersonate Nala. And so, in one of the climactic moments of Indian literature, Damayanti faces five identical men from among whom she must choose the true Nala, her beloved, the only man among the four gods disguised in his image. Eventually she is able to identify her true beloved. The story of their shared life, however, involves the endurance of many other difficult moments before reaching its happy end.

In the Beginning Was the Shadow



The Invisible Nala in Damayanti's Harem (detail), Kangra, 17th century⁴



Shilpa Gupta, *Untitled (Shadow 3)*, 2007

How were the world and humanity created? The *Puranas* tell of Samjnya, the wife of the sun, Surya, and the mother of his three children. One day, no longer able to bear his heat and blinding light, she decides to abandon him – leaving behind Chaya (literally meaning shadow) to replace her as a spouse and mother. Surya does not notice the change, and he and Chaya give life to three more children. One of these children is Savarni Manu, the First Man.

Who is this First Man whose genetic legacy we continue to carry? Created by the sun and the shadow, he is the direct outcome of deception, abandonment and lies. Within the matter he is made of, there is a mistake based on misidentification. And while he was born into a family, he is also a bastard and a step brother. What we may infer from this story is that a man can abandon his shadow, leave it behind and move on; yet this shadow continues to flow through his veins: in fact, it – together with the sun – is at the origin of all human life. Can our shadow be uprooted from within? This story makes clear that the everyday manner in which we are accustomed to thinking about our shadow, as a flat presence that follows us everywhere yet is separate from our body, is fundamentally wrong. According to the *Puranas*, we make an additional mistake concerning our shadow; contrary to our perception, the existence of our body does not precede that of the shadow it appears to cast. Rather, the shadow was there from the very beginning as the mother who gave birth to Savarni Manu, the first human being. It is the shadow that casts the body and gives birth to its form and to emotions and thoughts. This insight also sheds light on the definition of the "untouchables," those people whom members of the upper casts must avoid to the point of not even stepping on their shadows.

The story of Chaya is deeply embedded in the world of Indian thought, and resurfaces repeatedly in different forms of cultural and philosophical expression. One of the most familiar manifestations of this

⁴ B. N. Goswamy, *Pahari Paintings of the Nala Damayanti Theme* (National Museum New Delhi: 1975), p. 119.

transcending the limitations of human existence. In one popular folktale, a girl is transformed into a flowering tree when her sister spills two buckets of water over her head. In another story, a girl pours water over mounds of garbage, which are transformed into mounds of gold. The importance of water in Hindu life is not limited to literature, and is similarly manifested in everyday life: bathing in the river is an essential part of religious worship, purifying the bather and creating a transformative encounter between him and the goddess-river. In Indian temples, Brahmins wash the temple deities on a daily basis, reserving the water that touched the bodies of the gods so that it may be imbibed by the believers. Water is viewed as an endless expanse of transformation where the familiar limits of existence – the limits of the body, of time and space, and even of consciousness itself – expand or even vanish.

In the age of globalization, water has also become the world's most perishable resource; divested of its magical qualities, it is doled out to the world's rich, and taken away from the rest of humanity. Like the sage Narada, the artist Atul Bhalla attempts to *feel* the water, and dares to immerse himself in it. His diptych *Submerged Again*, which is based on his work *I Was Not Waving but Drowning* (2005), presents us with a similarly cyclical narrative: as we observe the two photographs, we may wonder when this process of submersion began and when it will end. What came first? The artist's emergence from the water, or his submersion in it? Is the person rising from the water the same person that immersed himself in it? Bhalla's "actual" head is fused with its reflections to create a new form that is neither human nor inhuman, as if the water had truly dissolved the boundaries of his body, transforming him just like it transformed Narada.

It seems that the watery realm of endless possibilities also contains an element of cruelty towards vulnerable human beings. Once submerged in water, a person may be rapidly and mercilessly transformed, while forgetting all earlier experiences of immersion. Narada repeatedly forgets his previous existence. The girl transformed into a flowering tree becomes a cripple when the tree's branches are cut. The poor girl who grew rich when the garbage she watered was transformed into gold provokes the wrath and vengeance of those around her. In *Impossibility of Being Feminine* (2007), Ravi Agarwal attempts to transform himself into a woman by immersing himself in bathwater – an attempt which, as the title of his work reveals, ends in failure. The photographs by Atul Bhalla described above raise disturbing questions concerning the artist's state of consciousness during those moments of self-dissolution: does he remember who he was before he entered the water, before the genesis of all things?

These bodies of water may represent our life – a succession of births that each efface any memory of the previous one. This, to use the Sanskrit term, is *samsara*. Some would say, in accordance with the traditional approach, that whoever is familiar with these stories and nevertheless enters the water is knowingly endangering his life. Indeed, Bhalla's immersion in the water makes use of an image deeply rooted in Indian culture in order to point to the dangers inherent to the current state of both water and man. Although globalization may have misled us to think differently, we humans are uprooted as easily as felled trees, and are no less changeable than water. What does it say about us that we have allowed this water – which marks our limits, life, memory, and oblivion – to be imprisoned by dams, stolen, and polluted?

Liberation



Shanthamani M.
Icarus / Jatayu, 2010



Raja Ravi Varma, Ravana
Cutting Jatayu's Wing, 1895



James Draper
Mourning for Icarus, 1898

The story of Narada's transformation into a woman or of the village girl's transformation into a tree are not unique. In numerous tales associated with the Hindu tradition, women are transformed into rocks or boxes, a god is transformed into a leper, a spider into a god, a boy into a girl, and so on and so forth. These stories are not esoteric anecdotes, but rather expressions of the most stable axis underlying Hindu thought: the principle of transformation. This is the principle that allows for the attainment of liberation, and which amounts to the fulfillment of life's purpose according to this philosophical outlook.

In order to liberate oneself, one must undergo a comprehensive and multi-dimensional process of change. The good news provided by Hinduism is that such change is possible for all – for human beings, for animals, even for natural elements. This does not mean that transformation is an easy task, for every change requires difficult sacrifices: the renunciation of definitions and perceptions, and at times of gender or identity. Those who have undergone such a process of transformation may gaze back with satisfaction and become cognizant of the great degree of courage required to transcend existing limits. By contrast, those still facing these limits usually gaze at them with fear. Even when standing at a border crossing between countries, where stern-looking officials gaze into the eyes of those requesting to pass through, their hearts beat faster. The mouth delivers a concise statement: my intentions are simple, all I am requesting is the right of passage. Yet what happens at border crossings where no officials are on guard? How can one transcend the rigid boundaries imposed by the body, by consciousness, by memories and fixations? We are usually convinced that such limits are unsurpassable, but Indian thought experiences a great degree of discomfort vis-à-vis such convictions. We are, in the end, formed by our journeys, and are transformed by the limits we manage to surpass. What is the meaning of a life that does not involve such border crossings? Do we even have the privilege of freezing, of becoming fixed in our ways, of staring at the border and remaining on its one side?

the structure of the traditional, extended family. In a culture that has always been characterized by extreme polarities, it is of little wonder that the onslaught of globalization was followed by immediate resistance. This reaction has led to a new adherence to an almost forgotten term – *svadeshi* – that is, a person whose selfhood is defined above all by his identity as an Indian; gender, class, and even human identity are all secondary to this definition.

In an attempt to characterize the impact of globalization in India, one may state that products or ideas that attempted to impose themselves upon the Indian lifestyle and to transform it were rejected by the public; by contrast, those products or ideas that successfully assimilated into the traditional Indian belief system and lifestyle have been warmly embraced as if they were always there. One of India's all-time favorite advertisements, for instance, portrays a slim boy controlling a long procession of gigantic circus elephants by wielding a small can of Pepsi. The product is Western, yet the visual language relies on age-old cultural associations unique to India. Once again, India's collective cultural imagination is tied to contemporary Indian life by means of a transparent thread, so that it remains as vital and relevant as ever.

India's contemporary art world must similarly engage with the question of globalization and with ongoing choices concerning the rejection or acceptance of its various aspects. In contrast to advertisements designed to sell products, artists examine world views, experiences of reality, and ideas that originated in other cultures, and raise related questions and concerns – giving rise to a highly precise, carefully calculated amalgam of the local and the global.

Agarwal's photograph communicates a global message within a composition that is highly significant for Indian viewers: the artist's figure stands on the riverbank just like the Hindu goddesses in the most classical and popular of images. According to the Hindu world view, every river is a goddess, and goddesses are thus always portrayed beside rivers. These goddesses – Sarasvati, Parvati, Ganga, Kaveri, and others – are almost always dressed in white, and always stand on an island or river bank. In other words, every goddess stands on her own banks or islands. Such images are so integral to everyday life in India, that it is difficult to detach them from the photographic composition chosen by Agarwal. His shrouded body is another manifestation of the goddess – motionless yet present, human yet pure and insisting on her holy existence. Standing erect before us, she silently reveals the devastation wrought both upon her own being and upon the water. Her face has been erased. Her musical instrument, shell, ornaments, and lotus flowers have all vanished. All that remains is her white, shroud-like cloak and the water in the background, which appears faded. Both the river and the goddess seem to have been effaced, the harm done to one equaling harm to the other; their silence cries out a global cry in a visual language that is unique to the Indian cultural imagination.

Water



Atul Bhalla, *I was Not Waving But Drowning*, 2005 (details)

One popular story whose roots go back to the early *Puranas* tells of the sage Narada, who asked the god Vishnu to teach him the secrets of his *maya*.¹ The literal meaning of this term is illusion, as applied to reality in its entirety. Yet Narada was not asking the god for a dictionary definition of this term, with which he was well familiar. His problem was deeper: he sought to fully know that *maya*, and to personally understand the assertion that reality is an illusion. The god Vishnu advised him to abandon this quest, yet he insisted. The god then sent Narada to bathe in the water of a nearby lake. When he emerged from the lake he was transformed into a beautiful girl named Sushila, the daughter of the King of Benares (Today's Varanasi). Her father wed her to the son of a neighboring king. Following her wedding, the girl experienced the pleasures of love to their fullest. She and her husband eventually inherited the throne, and had many children and grandchildren. Sushila was happy. Suddenly, however, a conflict erupted between her husband and her father, and the two kingdoms went to war. In the course of a single battle, she lost her sons, grandchildren, husband, and father. When she heard the bitter news, Sushila left the palace and hurried to the battlefield, where she ordered a huge funeral pyre to be built. Once the bodies of her closest relations were placed upon it, she lit the fire with her own hands. Crying out "My sons! My sons!" she threw herself into the flames. The moment she did so, however, the flames cooled down and subsided, and the pyre was transformed into a lake. Emerging from its waters, Sushila was transformed back into the sage Narada. The god Vishnu held out his hand to him, helped him out of the water, and said: "This is my *maya* – sad, discouraging, miserable, dark, cursed and damned." Narada told the god he wanted to eternally recall this experience.

Narada's story has many versions. In some of them he does not become a woman and remains himself, while entirely forgetting all that preceded his immersion in the water. In other versions he lives an entire life following his immersion, yet when he emerges from the water the god complains: "I have been waiting for you for half an hour!" Many other stories similarly present water as a vehicle for

¹ Versions of this story appear in different sources including the *Rig Veda* and several *Puranas* – the *Markandeya Purana*, the *Visnu Purana*, and the *Matsya Purana* – as well as in various orally transmitted folktales.

Beyond the Transparent Threads of Time

New Portraits of Ancient Imaginings

Maya Tevet Dayan

Indian mothers today still tell their children the ancient story about the sage Narada, who entered a lake of water and emerged from it as a woman. Indian schoolchildren collect comic books that feature stories of various gods taken from the classical *Puranas*, accompanied by colorful images that seem to have come straight off the television screen. India's numerous television channels similarly broadcast series based on the great epics *Mahabharata* and *Ramayana*, as well as films inspired by narratives that date back thousands of years. It is no wonder, then, that classical visual images also infiltrate other spheres of contemporary Indian culture. Such images may be used in commercials, printed on t-shirts, and exploited in local and national election campaigns. Female politicians in southern India, for instance, present themselves as the goddess Durga, flanked by an image of the goddess' mythological lion. A billboard advertisement created by a well-known soft-drink company, meanwhile, features a scene that appears to have been taken from the ancient scriptures: the god Krishna, beloved by all women, is surrounded by a group of female cowherds as he holds a soft-drink can in his hand.

Transparent yet infallibly strong threads tie ancient Indian ideas, concepts, and images to the contemporary Indian imagination and world of thought. Although at times these threads appear invisible even to the Indians themselves, such age-old associations resurface in fashion, design, film, and even in slang. Unlike other empires whose legacy vanished from everyday life following their decline hundreds or thousands of years ago, the ancient world of Indian thought is still very much alive. In fact, its manifestations are continuously increasing, and are now being given expression through advanced technological means. The pantheon of Indian gods maintains a vital presence on the Internet, where countless temples are active and virtual pilgrimages, prayer sessions, and blessings take place 24 hours a day. The visual aesthetic that defines these virtual sites leaves no room for doubt: it too is tied by means of the same transparent threads to the ancient temples of India, which remain full of color and are pervaded by numerous scents and sounds.

Classical India lives on even in the context of cutting-edge contemporary art, where it is subtly alluded to in some instances and directly addressed in others. In order to recognize its presence, however, such artworks must be examined as if through the artists' own eyes, so that we may identify the point of reference underlying their cultural experiences – the seeds buried deep within their consciousness before the work developed and assumed its finished state. This essay examines a number of the works included in the exhibition "Critical Mass," and attempts to point to the different ways in which the old reverberates within the new.

The Goddess and the River



Ravi Agarwal
Immersion.Emergence, 2006



The goddess Kaveri, known also as the "Southern Ganga"

Look at the figure of the artist Ravi Agarwal in his work *Immersion.Emergence* (2006). He is nothing but a body clad in a shroud, standing on the river bank like one of the walking dead. It is unclear whether he is living and breathing under the white shroud, or rather attending his own cremation ceremony and the scattering of his ashes in the flowing water. This photograph seems to portray the artist in a state of helplessness, his hands literally tied as he faces the body of water that has been devastated by human beings. His concern with the environment is also evident in additional artworks, and even more so in his personal life. In another photograph by Agarwal included in this exhibition, remnants of festive offerings to the gods appear as debris littering the river bank and the water. India, as is well known, is plagued by severe ecological problems. The artistic preoccupation with the environment, however, is not Indian in essence; rather, it is related to a growing global awareness of ecological processes, as part of the discourse on the impact of globalization. India is embroiled in a deep internal conflict concerning the possible implications of globalization, which is given expression in consumer culture, in domestic architecture, in product design, and even in the changing structure of the family. Over the course of time, mental and cultural attitudes, much like the country's physical borders, have alternately condoned and condemned different products, values, and fashions. The Indian public favors Pepsi-Cola and rejects Coca-Cola; Indian women appear on advertising billboards in jeans, yet most of them are still required by their families to wear saris; high-rises containing millions of small, modern apartments are constructed in the country's metropolitan centers, parallel to a major struggle to preserve

Indian public life was permeated by Hindu nationalist rhetoric that drove the BJP, India's right-wing party, into power in 1998. Recent elections in 2004 and 2009, however, signaled a departure from this fundamentalist discourse, and ended the rule of the BJP. The masses in India, it would seem, are more concerned with the development of roads, the connection to electricity, and the availability of drinking water than with fighting a demonized Muslim Other.

The turbulence of the past two decades has also affected the status of women in India. The globalization of the Indian economy has opened up new education and employment opportunities for females, and Indian cities are witnessing the increasing presence of women in the public sphere. The growing consumer culture has created new spaces of recreation such as cafes, bars, and shopping malls, where women assert their independence and enjoy a greater degree of freedom: they can spend time with female friends, follow a more liberal dress-code, and explore new ways of interaction with the opposite sex. In the political sphere, some of the most powerful Indian leaders to emerge in recent years are women, such as Mayawati, Jayalalithaa, and Mamata Banerjee. During this period, India also developed a strong feminist movement, represented by a host of vocal and assertive women's organizations. At the same time, women's representation in Parliament has remained poor (less than 10%), and violence against women continues to be an acute problem. Especially troubling is the worsening sex ratio (108 males to 100 females in the general population, and 113 males to 100 females in the population under 15). This troubling ratio is reflective of the preference given to boys, whose families provide them with better health care and nutrition, as well as of the illegal yet widespread selective abortion of female fetuses. Responding to these problems, women's groups have pushed for a series of legislations targeting violence against women and seeking to amend their under-representation in elected bodies. At the forefront of this struggle is the Women's Reservation Bill, which proposes to reserve 33% of parliament seats for women, triggering a heated debate that is still ongoing.

India is often perceived as a remote and isolated region that has only recently "awakened" and burst onto the global stage. In reality, of course, India's ties with the rest of the world go far back. Suffice it to mention the millennia-old spice and silk trade, as well as the subjugation of the Indian economy to foreign interests during the two hundred years of British colonial rule. It is true, however, that over recent decades, India has gained significant prominence within the larger world order. Especially noteworthy are the important transnational links created by members of the Indian diaspora – that is, by the large communities of Indian immigrants who have settled overseas. Diaspora Indians have come to play a pivotal role as mediators in an economy shaped by foreign investment and multinational corporations. As a result, the old resentment and criticism of what was seen as a detrimental process of "brain-drain" have given way to admiration and recognition of these diaspora communities' great potential to advance India's global reach. Another aspect of India's growing prominence on the world stage is its relatively new membership in the "exclusive" club of nuclear powers. In 1998, India put an end to its policy of nuclear ambiguity when it performed a well-publicized nuclear test. When Pakistan soon followed suit, the decades-long tensions between the two neighbors took a new turn, demanding the attention of

the world community. Finally, since the end of the Cold War, India's foreign policy has shifted towards the US and its allies. This shift has led to the establishment of diplomatic relations with Israel in 1992, and to ever-growing economic, military and strategic ties between the two countries. Over the past two decades, Israel has become the second largest defense supplier to India.

At the same time, the ties between India and Israel exceed such financial and military connections. Since the early 1990s, Israelis of all walks of life have been flocking to India, where they spend weeks, months, and sometimes even years: young backpackers who have just completed their military service, students during semester breaks, senior citizens on guided tours, artists and musicians in search of inspiration and training, as well as businessmen and entrepreneurs. This is, no doubt, a fascinating phenomenon whose complex underpinnings are beyond the scope of this essay. It should be mentioned, however, that even this intense inter-cultural encounter has failed to correct many of our misconceptions about India. The multilayered and dynamic reality of present-day India described above remains opaque for many of us, who continue to see it through a romanticizing and exoticizing prism. Tradition, religion, and spiritual quests are no doubt important aspects of India's history and rich legacy. Yet contemporary Indian culture is no less shaped by the political, social, and economic transformations touched upon in this essay. Without taking all of these elements into consideration, our understanding of India today, including its art and popular culture, remains incomplete.

Rotem Geva is a doctoral student in the Department of History at Princeton University, where she is specializing in the modern history of South Asia. Her dissertation examines the socio-cultural transformation of Delhi in the aftermath of Partition and Independence, during the Nehruvian period.

Udi Halperin is a doctoral student in the Department of Religion at Columbia University, where he is specializing in Hinduism and religion in South Asia. His dissertation explores the worship of the Himalayan goddess Hadimba (in North India) and the transformations it has undergone due to the introduction of modern institutions and values in this region.

“gone urban.” Whereas village life was the focus of many films in the early decades after independence, the new Bollywood heroes are urban and wealthy, driving shiny cars and hanging out in flashy high-end nightclubs.

Thus, while India is the second fastest-growing economy in the world (after China), and the living standards of many of its citizens are improving faster than ever before, many Indians do not share the benefits of the country's newly generated wealth, and are lagging very far behind. “Growth, of course, can be very helpful in achieving development,” write the Indian economist and Nobel laureate Amartya Sen and the economist Jean Drèze, “but this requires active public policies to ensure that the fruits of economic growth are widely shared.”¹ Economic growth in India, as Sen and Drèze argue, is pursued as an end in itself, with little attention to the ways in which wealth is actually distributed or harnessed to encourage widespread development. Despite its unprecedented growth in recent decades, then, India is still among the world's poorest nations, with a GNI per capita of \$1,340 (2010). Life expectancy is low (66.8 years, ranked 160th in the world), the infant mortality rate is high (48 deaths per 1,000), and the percentage of underweight children under the age of five is the highest in the world (44%). Access to long-term education is limited, and the literacy rate is low (61%). These statistics reveal the ever-gloomy reality of India's poor.

Nevertheless, the lower strata of Indian society do not remain voiceless. Many argue that India's greatest achievement is the fact that it remains the largest democracy in the world. Given its vast territory and huge population (over one billion), it is impossible not to appreciate the accomplishment involved in maintaining a democratic regime, especially if we consider the authoritarian path taken by India's neighbors and by most postcolonial countries throughout Asia and Africa. In fact, developments in India since the 1990s have deepened the hold of democracy even further, empowering the poorer sections of society. The Congress party that led India to independence and dominated the political scene ever since has lost its hegemony. Its decline has ushered in a new era of coalition politics, enabling new parties to mushroom and gain considerable strength. Having realized their potential electoral power, the rural classes now join the political game with a vengeance. In this context, caste-related issues have come to center stage.

The caste system, perhaps the most widely known characteristic of Indian society, is probably also the one least understood by outsiders. This system is predicated upon a set of principles that orient the complex relationships between the many social groups making up Indian society. In contrast to popular misconceptions, however, the caste system includes more than four groups. It is dynamic and changes over time, as well as in different geographical and social contexts; it is, in fact, much less “systematic” than what the term implies. Nevertheless, the notion of caste does indicate a fundamentally hierarchical social structure, which grants status and privileges to certain groups while depriving others. The most

¹ Jean Drèze, and Amartya Sen, “Putting Growth in its Place: It Has to be But a Means to Development, Not an End in Itself,” *Outlook India*, November 14, 2011.

infamous of its many characteristics is undoubtedly the practice of untouchability, which restricts the lowest castes from having any direct physical contact with members of the higher ones.

For the past several decades, caste has been considered by the Indian elites a disappearing relic of the past, which has no room in a secular and democratic India. And yet, despite India's constitutional commitment to equality, and the legal ban on untouchability, caste discrimination and even oppression continue to be a formative experience for millions of Indians. This reality has led new politicians of humble backgrounds to re-introduce the subject of caste, turning it into the focus of their political agenda and mass-mobilization strategies. A radical affirmative action program was announced in 1990, granting considerable quotas in government employment to India's “backward classes.” The upper castes, which had thus far held the key positions in the Indian bureaucracy, felt threatened and responded with violent protests throughout northern India. Interestingly, the politicization of caste identities has produced contradictory effects: on the one hand, it has deepened democratic practices, enabling the lower strata of society to stake claims for better representation in the country's bureaucracy and government institutions. At the same time, the turning of caste into a central topic serves to reinforce, rather than dissolve, caste distinctions.

The other main social development during the 1990s was the resurgence of religious violence. The colonial period witnessed growing tensions between religious communities, which culminated in the partition of the subcontinent along religious lines. New borders separated provinces populated by a Muslim majority from the rest of the country, thus dividing it into two new states: India and Pakistan. Partition, probably the bloodiest event in Indian history, provoked unprecedented massacres and the exodus of millions of refugees across the new borders. Tensions between religious communities have continued to underlie Indian politics ever since, though for several decades they were largely contained by the legacy of Nehru's vision of India as a secular, pluralistic country. In 1992, religious violence erupted in the town of Ayodhya, when a crowd of right-wing Hindu nationalists demolished the Babri Masjid – a mosque they argued was built on the ruins of a temple marking the birthplace of the Hindu god Ram. This event sparked violent anti-Muslim riots that spread to Bombay (now Mumbai),² resulting in nearly one thousand dead. Muslim retaliation soon followed: a well-coordinated series of lethal bomb blasts, orchestrated by Bombay's Muslim underworld dons, struck the city on what has come to be known as “Black Friday,” killing over 300 people. For more than a decade after these events,

² During the post-colonial period, and especially over the past two decades, many Indian cities were renamed: Bombay became Mumbai (1995), Madras became Chennai (1996), and Calcutta became Kolkata (2001), to mention but a few recent examples. The replacement of colonial place names with indigenous ones constitutes a symbolic gesture of de-colonization and an assertion of national identity. At times, however, this process may be fraught with internal political tensions; this was the case, for instance, with the renaming of Bombay – whose new name, Mumbai, represents a particular regional identity. Opponents of this new name argue that it undermines the city's cosmopolitan spirit, and its tradition of tolerance towards extra-regional communities and other minorities that reside in it.

that would open the country's economy to the global market. It required India to do away with its severe restrictions on foreign trade and investment, and to pursue an overall privatization of its economy.

Economic deregulation brought about staggering economic growth, and led to an unprecedented expansion of the Indian middle class. The influx of Western consumer goods, along with the spread of new media technologies, radically transformed the aspirations, desires, and lifestyles of millions across the country. Whereas the Nehruvian economic order was marked by an ethos of self-reliance and austerity, grounded in Gandhian and socialist ideals, the 1990s saw the rise of a consumer-driven society. Air-conditioned shopping malls, international food chains, luxury apartment blocks, gated communities, and multi-corporations have sprung up across Indian cities. Washing machines, refrigerators, television sets, and, more recently, a variety of electronic and digital appliances have become central features of urban and small-town India. A case in point is the automobile market: up until the 1980s, only a small number and variety of cars were seen on Indian roads. The market was dominated by the Hindustan Ambassador car – an Indian model that had hardly changed since it was first produced in 1958. Moreover, buying a car, or even a scooter, was a complicated process, which required a long wait of several years. Today, by contrast, Indian roads are experiencing an explosion of various new car models, and Delhi's roads alone need to accommodate 1,000 new cars every day.

Communication and media technologies quickly followed suit. Until the 1990s, the Indian government could not provide enough jobs to the many excellent engineers trained in the famous Indian Institutes of Technology (IIT), which were set up by Nehru in the 1950s. Many of them immigrated to North America, which welcomed this high-quality brainpower with open arms (by the turn of the current century, a quarter of the high-tech companies in California's Silicon Valley were run by Indian immigrants). In the 1980s, however, things started to change. Realizing India's huge potential, Texas Instruments became the first multinational company to establish a development center in the country. With the loosening of bureaucratic reigns in 1991, General Electric also entered the Indian market, opening the door for other international companies.

The real economic boom, however, came in the late 1990s, when India became linked to the US via submarine fiber-optic cables, which enabled the transmission of digital data in unprecedented volume and with ultra-high speed. Information technology flourished. Software companies mushroomed everywhere. Call centers became the buzzword of the day. Every imaginable sort of task, from tracing the lost baggage of European airline passengers to transcribing audio medical reports from the US, was outsourced to India. The city of Bangalore, the booming hub of these activities, became widely known as the Indian Silicon Valley.

Innovations in communication technologies soon trickled down. This process is perhaps best demonstrated by the "mobile revolution." Whereas in 1991 there were only 5 million phone lines in India (with a waiting list that ran to 2 million), today there are 34 million landlines and nearly 600 million active wireless subscribers. There is hardly anyone in India today who does not own a mobile set or,

at least, has access to one. With many of these devices connected to the Internet, the number of web users in India has become the third largest in the world, after China and the US.

Unsurprisingly, the media broadcasting market did not lag behind. For nearly 50 years, a single government broadcaster operated only a small handful of TV channels. This situation started to change in the early 1990s when the government began releasing its grip on the market. Today, a host of domestic and global media companies – including the News Corporation, Sony Entertainment, and Walt Disney – offer hundreds of channels to roughly 105 million households with televisions. With programs running the spectrum from daily sermons of religious gurus and cartoons based on mythical tales to soap operas and reality talent shows, as well as local, national and international news programs, Indian TV generated an estimated \$6.7 billion in revenue in 2010.

These exciting developments, however, have taken place mainly in the cities, which underwent a process of rapid expansion. As often happens in such cases of speedy urbanization, it was the rural poor who paid, and still pay, the price. The growth of Indian cities has created a demand for land, leading shrewd real-estate investors, aided by the state, to engage in land grabs in the rural surroundings of cities. Taking advantage of the financial ignorance and powerlessness of the peasants in such rural areas, investors acquire huge profits for themselves. The peasants, meanwhile, are left with no viable



Office complex near Connaught Place, Delhi



Traffic jams during monsoon time near Pahar Ganj Metro Station, Delhi

source of livelihood or dwelling, and are forced to migrate to the cities in search of shelter and work. Their meager earnings as a cheap labor force do not enable them to afford proper housing, and many soon find themselves living in the notorious, constantly expanding slums. The plight of the rural poor, however, remains below the radar of most members of the urban middle class. The mainstream media has largely lost interest in the countryside. A recent study found that rural issues get only two percent of the total news coverage in national dailies. Even Bollywood, the famous Indian film industry, has

as an attitude towards life. It is articulated and nuanced in Gigi Scaria's video work *Elevator from the Subcontinent* (2011), in Shilpa Gupta's *Untitled (Shadow 3)* (2007), and in Ranbir Kaleka's *Cul de Sac in Taxila* (2010) – works that all highlight the contemporary manifestations of the concept of *maya*. The medium of video art, which is especially related to the world of two-dimensional representation and illusion, demands viewers to immerse themselves in a continuous narrative structure, much in the same way as sculptural friezes dating from the third century BCE did in the service of Buddhism. Although ancient Indian art was not designed to represent reality, temple friezes are replete with naturalistic details that reveal their creators' keen sense of observation, and exhibit many of the qualities that have come to be viewed as distinctive features of Indian art. These friezes evidence an abundance of human, animal, and plant motifs, and are characterized by a continuous narrative structure. Jitish Kallat's *Sweatopia 1* (2008) and Riyas Komu's *Blood Brothers* (2010) may be seen in the context of these traditional friezes, while the video works, as well as Rashmi Kaleka's sound installation *A Place for Hawkers* (2006–2010), may be viewed as contemporary expressions of this continuous narrative.

In the present Internet age, with offers instantaneous access and is characterized by ease of travel, international influences are absorbed, incorporated, and assimilated with unprecedented immediacy. Indian artists reflect local concerns through the use of global languages, while also weaving contemporary narratives into traditional formats. The continuing relevance of figuration, narrative, and ornament is apparent in all of the works featured in "Critical Mass." Today, however, these fundamental elements are refracted through educational institutions, shifting systems of patronage, and identity politics.

"Critical Mass" is a testament to the unique and indispensable role of Indian tradition as a sanctuary for artistic and cultural reinvigoration – as a vital construct that permits past and present to coexist, while being constantly reshaped by contemporary artists. In this context, each form of artistic innovation re-inflects the languages inherited from the past, while tradition is viewed as a catalyst for invention rather than as a monolithic, unchanging force. Like their predecessors, contemporary Indian artists appreciate their role as keepers of tradition, and as healers of cultural tensions and social inequities.

As this exhibition reveals, contemporary Indian art cannot be understood simply as a recent trend evolving in an international context. Rather, it is the latest manifestation of an unbroken tradition sustained for five thousand years. Contemporary Indian artists appreciate that the notion of tradition is rooted in social life rather than in time alone, and that traditions are created through the selection of certain historical events and invented pasts. They recognize Indian tradition for what it is – not a seamless, unchanging, unified entity, but rather a continuously evolving, consciously invented phenomenon that is regularly subject to new forms of creation and improvisation.

Savita Apte is an art historian committed to modern and contemporary South Asian art. She is currently a doctoral candidate at SOAS, University of London. She is the author of the forthcoming *Unchallenged Dichotomies: The Difficult Choices of an Indigenous Modernism*. An earlier version of this essay, titled "Indian Highway: Contextualizing the Contemporary," appeared in *Indian Highway* (exh. cat.), Serpentine Gallery and Astrup Fearnley Museum of Modern Art, 2008.

India@21st.century

Socio-Economic and Political Transformation in Contemporary India

Rotem Geva and Udi Halperin

India. The Jewel of the East, a faraway and exotic land of dazzling colors, intoxicating spices, and age-old spirituality. This, in any event, is how we usually tend to think of it. For many Israelis, as for most Westerners, India represents the quintessential Other. In our minds, it remains a place of endless enigmas, mysteries, and magic – a land of many gods and fascinating festivals, of the majestic Himalayas and mighty Ganges, of bustling markets and man-pulled rickshaws. We associate India with vegetarianism and Gandhian non-violence, with breathtaking silk saris and with the legendary Taj Mahal. At the same time, India is viewed as a backward, third-world country, unsafe and stricken by poverty and epidemics. Above all, we imagine India to be an eternal land frozen in time, trapped in a forgotten age of ancient history. Yet what, if any of this, is true? Is the vibrant, contemporary India anything like we imagine it to be? Aren't we forgetting something? The flashy ultra-modern Delhi malls, the rapidly expanding, highly lucrative hi-tech industry, the country's arsenal of nuclear weapons, the hit television show "India's Got Talent"? Is the twenty-first-century India a land of ancient traditions, or the seat of a booming emerging economy? Is it a synthesis of both, or something completely different? Is "India Shining," as the Bharatiya Janata Party's famous election slogan in 2003 declared? And if so, is it shining for all?

For the first four decades after India received its independence in 1947, the country was largely governed in accordance with the principles established by Jawaharlal Nehru, the country's first prime minister and the "founding father" of the modern Indian state. Chief among these principles were a state-planned economy based on a socialist model; a foreign policy of non-alignment and neutrality in the Cold War; and an emphasis on secularism, which, in India, means religious pluralism and tolerance towards minorities. Although these principles were gradually eroded over these four decades, a radical shift took place only in the early 1990s, a critical moment in recent Indian history. The resulting political, social and economic changes have had far-reaching and complex effects on class, caste, religion, and gender relations, and form the focus of the following discussion.

Perhaps the most radical transformations that took place during this period were those in the economic sphere. The shift from a state-planned economy to a liberal, capitalist one, which began during the 1980s, gained full momentum in 1991 following the collapse of the Soviet Union – previously an important supporter of India's economy. The severe financial crisis that ensued led India to turn to the International Monetary Fund (IMF) for aid. The IMF conditioned its loan on the institution of reforms

A variety of rich treatises on art and on artistic traditions and techniques were preserved for generations by means of oral transmission. Every artistic guild communicated and preserved both general paradigms of artistic creation and specific stylistic secrets through the *guru-shishya* (teacher-student) system, which encouraged apprenticeships and promoted workshop structures. Accordingly, the language and terminology of *rasadhvani* pervaded the vernacular languages of India, ensuring its endurance and continued relevance.

Art was the principle agency through which Indian society perceived and defined itself; as such, it served to give visual credence to a wide range of customs, forms of social organization, and beliefs associated with India's various religions. Successive military invasions and the consequent absorption of new ideas effected organic processes of change in Indian society and in different religious philosophies, and lead to a selective, meaningful, creative, and often highly original assimilation of new techniques, materials, ideas, and forms. Although this historical reality resulted in a continuous recreation of forms and styles, it was also marked by an affirmation of artistic continuities. Consequently, Indian art throughout the centuries has manifested a palimpsest of changing influences, alongside unbroken formal and stylistic characteristics traceable to the earliest phases of urban civilization. In the epigenesis of a specifically Indian visual culture, tradition has been a constantly accessible presence.

Towards the Contemporary

Over the centuries, hybridity and the eclectic appropriation of tradition produced rich art forms reflecting the patterns and rhythms of Indian life, and highlighting the relationship and interdependency between *purush* (man) and *prakriti* (nature). Art persisted to be a celebration of the multiplicity of life and forms, and its principle focus remained the cosmos in all its profusion. In a society largely dependent on oral transmission, art provided a visual means of reinforcing the philosophies of everyday life in the service of religion. The medium of sculpture in particular confirmed the multi-dimensional hierarchy of interdependence characteristic of Indian society. Each body and hand movement was imbued with meaning, creating a language of motion that imparted the sacred myths while promising the ultimate transcendence of mundane human existence into a part of divinity. The intimate relationship between painting and sculpture, which was nurtured over the course of many centuries, was altered under the influence of Islamic art. This process of change, which stemmed from the introduction of a different world view, manifested itself in an efflorescence of painting. Under the courtly patronage of the Mughals, the best of Persian *qalam* (literally, pen), or calligraphic art, was combined with indigenous practices. At its height, Mughal art exhibited an urbane wit and elegance, while providing a documentary recording of courtly pursuits. Mughal miniatures embraced linear flattening, multiple perspectives, and concise narratives, thus heralding a phase of highly refined artistic creation.

The advent of British colonialism in 1858 was followed by a momentous change in art-education and traditional patronage systems, resulting in shifting tastes and presenting artists with a significantly altered worldview: in this context, the imitation of reality became paramount. Like previous cultural

upheavals, India's encounter with colonialism was extremely complex, and cannot be reduced to a simple dichotomy between polar attitudes.⁵ The nature of artistic subject matter and the understanding of different mediums and of the relations between them was transformed, as was the status of the artist. Art became a vehicle for recording new experiences, yet it also served to reinforce existing paradigms. During this period, the strength of visual imagery was fully exploited in the process of forming a pan-Indian identity, and art began to play a critical role in the political struggle for independence. At the same time, rural and tribal art forms, with their more direct approach and immediate appeal, continued to engage with tradition and to invigorate Indian artists.

"Critical Mass" showcases the works of a generation of contemporary Indian artists whose creative impetus involves the exploitation and exposition of the colorful dissonances of life in twenty-first century India. Subodh Gupta's *Curry* (2004), Sudarshan Shetty's *Taj Mahal* (2007), and Lochan Upadhyay's *Power of Cloth* (2009) all involve the deconstruction of stereotypical, clichéd objects in order to illustrate the dichotomy between the living and the inanimate, or between spirituality and consumption. Ever-present dichotomies such as the conflicts between old and new are explored in the photographic works of Ravi Agarwal. The sculptures by Shanthamani M., Bharti Kher, and L. N. Tallur, meanwhile, echo forms associated with the Gupta dynasty (third–fifth centuries AD). These stylistic resonances, which recall the "golden age of Indian civilization," stand out in contrast to the recently coined notion of "India Shining" that is popularly bandied about in India, even though its promise of trickle-down prosperity has yet to fulfil itself. Like Shetty's works, moreover, these sculptures also rely on a nuanced reading of epic myths through the prism of contemporary deconstruction. Another contemporary concern – the preoccupation with the formulation, representation, and denigration of identity, is explored in the works of Atul Bhalla and Sakshi Gupta.

The interpretation of works of art that originate in cultures unfamiliar to one's own is a difficult, although by no means insurmountable, task. Yet while cultural specificities can be explained and worldviews can be translated, insight into different cultures is not a natural process. As theories of deconstruction have demonstrated in recent decades, various cultural aspects are lost in translation; nowhere is this better exemplified than in the visual arts, with their inherently different systems of signification.

The pervasive use of symbols and signifiers in Indian art is vital to decoding a world perceived to be one of impermanence and illusion. This view of the world is rooted in Hinduism, Buddhism, and Jainism and in the concept of *maya*, which deems reality to be a function of a mind limited to the purely physical world, in which everyday consciousness becomes entangled. This understanding of reality and illusion still plays a central role in contemporary Indian culture and art – not as a doctrine, but rather

⁵ Gayatri Spivak and Homi Bhabha have both made a major contribution to rewriting the colonial encounter and to re-examining post-colonialism. See especially Bhabha's *Nation and Narration* (New York: Routledge, 1990), and Spivak's *A Critique of Postcolonial Reason* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).

the eye moves out from the center to the periphery as it charts a spiralling path through the image, in accordance with the Indian concept of cyclical time. The stylistic logic of such images demanded that movement and gesture be described within a compositional structure where everything is foregrounded, existing simultaneously in an eternal present. In this context, time and being were not conceived of teleologically, but rather as a system of interconnected cycles in which past and present coexist – a conception that encourages the positive referencing of tradition. The creation of images was not perceived of as competing with divinity, yet the concept of linear perspective and the use of a vanishing point were deemed unimportant, since humanity was not viewed as the center of the universe: that position was reserved for the Supreme Being. Whereas time was related to the principle of change, space was seen as related to the principle of conservation.

As early as the third century AD, texts concerning the origin of art were compiled in order to illustrate its divine source, as well as the interrelation of the different arts. Art forms were categorized depending on whether they elicited visual or auditory sensations, or a combination of both. According to Indian myth, as eloquently phrased in the *Visnudharmottara Purana* in the story of King Vajra, the arts are interrelated, and knowledge of one presupposes knowledge of the others.² In this story, the pious and devout ruler aspires to make an idol to worship, and asks the sage Markandeya to reveal the secrets of image-making – principles closely guarded by priests and art guilds. Mindful of the king's sentiments and position, the sage inquires whether the king understands the techniques of painting. The king confesses that he does not, and asks to be taught painting as a pre-requisite to learning sculpture. The sage informs the king that in order to learn the basics of sculpture, one must first learn to dance; and that in order to learn how to dance, one is required to have rudimentary knowledge of instrumental music, which in turn necessitates a foundation in vocal music. King Vajra thus comes to understand how painting is related to sculpture, sculpture to dance, dance to drama, drama to poetry, and poetry to music.

Notwithstanding this interrelationship between the arts, each art form conformed to a specific set of canonical rules concerning its creation and appreciation, which were collectively codified in specialized treatises compiled both for theoreticians and in order to provide practical advice for artistic production. Significantly, these rules were not perceived as restrictions, but rather as a means of liberating the artist and encouraging the creation of time-honored forms that reiterated, glorified, and perpetuated the cosmic law upholding all life.

These codified texts also counselled the viewer on matters concerning aesthetic appreciation and connoisseurship, and elaborated upon the notion of *rasa* (aesthetic pleasure or rapture) first described

in the *Natyasastra*, a theoretical treatise on stagecraft and dramaturgy written by the venerable sage Bharata, an early musicologist. This treatise, with its enumeration of the different *gunas* (virtues), *dosas* (faults), and *alamkaras* (ornaments), contributed to the development of *rasa* and anticipated modern theories of semiotics. Indian art is distinguished by its dependence on figuration, strong narrative content, and exquisite ornamentation. Ornamentation, together with the elements of narrative and figuration, were among the fundamental features of Indian art, and continue to characterize it, either individually or in combination. The concept of *rasa*, which originated in the theater, was challenged, expanded, and elaborated upon over the centuries,³ so that it also came to refer to the other arts. This expanded theory of *rasa* facilitated the formulation of a semantics of emotive communication, by equating different colors and gestures with a range of human emotions. Additional treatises demonstrated that *rasa* was dependent on complex combinations of *bhavas*, or emotions, elicited by a work of art. In spite of the demands made by this multifaceted model of connoisseurship, Indian aesthetic theories insisted that the prerequisite of an informed viewer did not presuppose art to be the purview of an elite minority. On the contrary, art was integral to everyday life, and the practice and appreciation of art was – and still is – deeply woven into the religious warp and the secular weft of Indian life.

Rather than being constrained by formulaic interpretations and stereotypical embellishments that might have arisen from strict adherence to the theory of *rasa*, art forms were expanded through the introduction of the concept of *dhvani*, which privileged the notion of suggestibility and layered meanings. *Dhvani* accentuated the subtle aspects of a work of art, and its ability to generate subjective interpretations that exceed a specific style and form of ornamentation. According to the combined theory of *rasadhvani*, aesthetic pleasure was independent of the imitation of an external reality. Rather, art was successful if it led the spectator to disengage his experience of the work both from the perception of reality and from the concept of imitation.⁴

A truly aesthetic object was thought to stimulate the senses, while exciting the imagination and transporting the viewer. Successful art possessed not just *abhida* (literal meaning) and *laksana* (metaphorical meaning), but also *vyanjana* (suggested meaning). According to the tenets of *rasadhvani*, artistic communication, which is achieved through the act of artistic creation, is also dependent on the intentionality of the artist. Within this aesthetic system, the responsibility for successful communication – which is perceived to be the basic function of a work of art – is allocated both to the genius of the artist and to the perceptive acumen of the spectator. The theory of *rasadhvani* encompassed the depiction, inference, and transmission of emotions through a work of art. Although the artist played a central role in suggesting a particular emotion, the viewer was equally important, due to his ability to perceive this form of suggestion.

² The *Visnudharmottara Purana* is an encyclopedic text of ancient origin and is considered to be a supplement to the *Visnu Purana*, which appeared in written form in the first century BCE. The *Visnudharmottara Purana* is divided into three *khandas* or parts. Chapter I of the third *khandas* elucidates the concepts of image-making and the interdependence of the arts. See Priyabala Shah, *Visnudharmottara Purana, Third Khanda II: A Study on a Sanskrit Text of Ancient Indian Arts* (Baroda, India: Oriental Institute, 1961), pp. 3-4.

³ Most notably by Abhinavagupta (ca. 975–1025).

⁴ For a more detailed account of these various theories of aesthetics, as well as a chronological analysis of the commentaries that led up to the formulation of *rasadhvani* theory, see Rekha Jhanji, *Aesthetic Communication* (Delhi: Munshiram Manoharlal, 1985).

"Critical Mass" does not attempt to encompass the entire field of contemporary Indian art or to represent the numerous trends and undercurrents that define it; nor does it attempt to present a full picture of this complex, polarized and dynamic reality, for any such attempt is doomed to fail. At the same time, the three essays included in this catalogue attempt to provide a sociopolitical, historical, and aesthetic background that allows for a deeper understanding of the accelerated processes of change that have been taking place in the subcontinent since the 1990s, and thus to provide a historical and artistic context for the works featured in the exhibition. The essay by literary scholar and writer **Maya Tevet Dayan** focuses on India's long tradition of visual imagery, and points to the ways in which the old resonates within the new and to the affinity between Indian mythology and contemporary popular culture, while demonstrating how certain ancient ideas have made their way into the world and imagination of contemporary Indian intellectuals and artists. The essay by art historian **Savita Apte** anchors contemporary Indian art within a historical continuum of ancient traditions, and provides a theoretical background for major aesthetic themes in traditional Indian art – including repetition, multiplicity, ornamentation, narrative, and a strong affinity between painting and sculpture. This historical perspective sheds light on the works featured in the exhibition, and attests to the flexibility of an artistic tradition that is repeatedly reshaped over time. The essay by religion scholar **Udi Halperin** and by historian **Rotem Geva** analyzes the experience of contemporary life in India, and provides a sociopolitical context for the works featured in this exhibition. This essay examines the tremendous changes that have taken place in India over the past two decades, with an emphasis on economic prosperity, globalization, and accelerated processes of urbanization, as well as on growing nationalism and religious violence. It discusses the influence of these changes on the growing gap between India's rich and poor, on the formation of a new middle class and the rise of consumer culture, and on the status of women, and examines the ways in which India's traditional, class-based society is responding to these changes.

In today's global, international, and borderless art world, it seems that there is no longer a need to group artworks and artists on the basis of national affiliations, and to categorize them through the use of a limiting local identity circumscribed by specific geographical boundaries. Nevertheless, we have chosen to present this selection of works by contemporary artists living and working in the Indian subcontinent as a fascinating embodiment of the encounter between old and new, the local and the global. In doing so, we have sought to enable the local public to encounter, for the first time in Israel, a comprehensive selection of works from this dynamic and unique art scene. We hope that the joint presentation of these works in a conceptual context that is both formal and thematic will allow for a deeper understanding of contemporary artmaking in India, and give rise to new readings and insights.

Contextualizing the Contemporary

Savita Apte

There exists a widely prevalent Western perspective, which views tradition as an unchanging, outmoded, static, and backward force. In India, on the other hand, tradition is acknowledged to be an elastic, constantly evolving and reinvigorating energy. For contemporary Indian artists operating in the space between these two perspectives, this dichotomy forms the basis of an unusual cultural paradigm. The artists featured in "Critical Mass" exploit this paradigm to produce works that demonstrate an enduring consciousness of past traditions, while accentuating the experience of life in a rapidly changing present.

Contextualizing Indian Art

Early Indian art, which dates back to the Indus Valley Civilization around 2600 BCE, was produced for ritual use in the service of religious architecture, and functioned as a symbolic representation of divine forces believed to be contained in sculptural and painted forms. Sculpture was the more sensuous and vigorous of these two mediums, while painting tended to be more lyrical and emotive. The distinction between two and three-dimensional forms was intentionally blurred in early cave paintings, which – like subsequent temple sculptures – reveal the synaesthetic character of Indian art, as well as the syncretic use of multilayered media. These paintings are characterized by a notable absence of recession; instead, the figures all advance towards the eye, so that they seem to engulf the viewer. This visual equivalent of surround sound is the result of the intentional use of little tonal gradation. Directional light is also intentionally absent from these compositions, and the figures appear to bask in their own light. The full effect of this art form is apprehended only when all the senses work in harmony, and the eye is subordinated to the totality of experience.

Wall paintings and temple friezes were created for an audience unconditioned by the type of linear reading demanded by a written text. Instead, these forms were intended to be perceived through a process of scanning. Piecemeal scans enable viewers to take in the shifting viewpoint and multiple perspectives of a continuous narrative.¹ Multiple images compress linear time into a simultaneous description of various actions, while past, present and future are all apprehended at once. Contemporary experiments in cognitive psychology have demonstrated that scanning vision imposes its own non-linear scheme on an existing narrative: rather than coming to rest at the center of the composition,

¹ See Manfredo Massironi, *The Psychology of Graphic Images*, translated by Nicola Bruno (Mawah, N.J.: Lawrence Earlbaum Associates, 2002).

Internet. Komu's sculptural works, meanwhile, forge a connection between ancient religious conflicts and violence and contemporary instances of bloodshed, as well as between body politics and concerns related to civic, national, and religious identity.

Finally, a preoccupation with gender-related issues in a sociopolitical context is evident in the works of **Bharti Kher**, which are concerned with the status of women in Indian society and with the numerous ways in which they are repressed in both the public and the domestic spheres. **Ranbir Kaleka**, meanwhile, examines male identity and the frequent transformations it undergoes in the context of the transition from village to city, as well as men's status in the context of different social hierarchies.

Numerous factors have come together to bring about the efflorescence of contemporary Indian art. One of these factors is the global orientation of today's art world: international biennials, residency programs, and collaborations have dismantled the colonialist hierarchy between East and West. At the same time, the rise of post-colonial theories has influenced thinkers and social activists in various fields, as well as a generation of artists whose local practices are impacted by an engagement with critical thinking and with the international art discourse. In the absence of major contemporary art museums in India, new and established galleries – located mostly in Delhi, Mumbai, and Bangalore – have encouraged the creation of experimental art, the exploration of a range of media, and the use of new technologies. These influences gradually led to the establishment of a local art market, and to the growing prominence of contemporary Indian art in the international arena. At the same time, there are now several active foundations that support research, as well as think tanks, non-profit organizations such as KHOJ and SARAI, and private museums such as the Devi Art Foundation and Kiran Nadar Museum of Art. In addition, universities and art schools have begun opening art-exhibition spaces designed to give voice to the ideas and projects of both young and established artists.

Within the Indian art community, the argument is often made that the public attention enjoyed by Indian art is strongly motivated by the demands of the art market, which has prospered economically in recent years. In this context, Indian art is presented as the "next thing" following the wave of interest in Chinese art – at the expense of a more serious, in-depth examination of the themes it addresses, and of artists who do not star at auctions. In contrast to numerous mentions of Indian artists in finance and gossip columns, a serious artistic discourse is only beginning to develop. To a certain degree, this is due to a dynamic of cause and effect: the growing interest in the Indian art scene is related to the impressive volume of sales in recent years; this economic success, in turn, has led to large-scale, generously funded exhibitions at major international venues – exhibitions which, in turn, have further increased the popularity and demand for art from the subcontinent, thus contributing to a rise in the price of works by Indian artists. Indeed, this economic success may be one of the explanations for the bold decision of a growing number of artists to create spectacular, monumental works that involve high production costs.

The initial exposure of Indian art in the West, which began in the 1980s and grew during the 1990s, took place largely in university art galleries and peripheral museums. In fact, only over the past decade

has the number of comprehensive exhibitions featuring contemporary Indian art at major museums and international biennales accumulated into a critical mass. In 2001, "Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis, Bombay / Mumbai 1991–2001" (curators: Geeta Kapur and Ashish Rajadhyaksha) opened at the Tate Modern in London. This exhibition examined the impact of economic change on urban life in Mumbai in the early 1990s. In 2007, "Horn Please: Narratives in Contemporary Indian Art" (curators: Bernhard Fibicher and Suman Gopinath) opened at Kunstmuseum Bern, in Germany, focusing on the narrative dimension that characterizes the works of many modern and contemporary Indian artists. That same year, "New Narratives: Contemporary Art from India" (curators: Betty Said and Johan Pijnappel) took place at the Chicago Art Center. A year later, in 2008, "Chalo! India: A New Era of Indian Art" (curator: Akiko Miki), which examined artmaking in India from a broad conceptual perspective and featured several generations of artists, opened at the Mori Art Museum in Tokyo. That same year, Serpentine Gallery in London mounted the exhibition "Indian Highway" (curators: Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist, and Gunnar B. Kvaram), which featured numerous participants and has thus far traveled to major museums in European cities. The principle underlying this comprehensive traveling exhibition, whose last station will be in Delhi in 2012, is that curators at the different venues may each choose additional artworks and shift the exhibition's nuances. The title of this exhibition, which relates to the National Highways Network of India (constructed over the past decade in order to link major urban centers to one another), serves as a metaphor for the accelerated state of flow, movement, and change that characterizes the subcontinent. In the summer of 2011, the Centre Pompidou in Paris organized another large exhibition, "Paris – Delhi – Bombay" (curators: Sophie Duplaix and Fabrice Bousteau), which examined India through an ethnographic prism, from a perspective based on a dialogue with contemporary French art.

An exhibition of Indian art in Israel holds special interest in a local context, due to the range of affinities between the two countries. In addition to the growing interest of Israelis in India and in Indian culture, and to the country's status as a preferred destination for spiritual seekers young and old, there are numerous similarities in the modern history of the two countries: both are young democracies founded, respectively, in 1947 and 1948, following a struggle against British rule; both countries gave rise to a national revival movement based on a connection to an ancient culture; both were founded following a partition plan that has led to an ongoing ethnic and religious conflict; in both cases, the cultural producers continuously examine issues related to identity and conflict and to the tension between the "local" and the "international" – a tension that seems to act as a trigger for contemporary artistic production. The attempt to elude or question fixed definitions of identity is similarly shared by both cultural fields. The cultural and ethnic identities that define contemporary India are as entangled as the identities that make up Israeli culture, which crystallized in the context of a local "melting pot." Moreover, it seems that in both countries, the conflicted and multifaceted social and political reality serves as a significant catalyst for artistic production.

for instance, constructed a wall featuring dozens of miniatures of the Taj Mahal; Jitish Kallat created a monumental work composed of 108 photographs of shirt pockets worn by men commuting to work, and filled with various belongings; Lochan Upadhyay constructed a pair of wedding chairs made of thousands of bits of recycled cloth; Atul Bhalla documented dozens of sewage drainage openings that he came upon in the course of a performance based on wandering through the streets of Mumbai; Rashmi Kaleka created a sound work composed of the recorded cries of dozens of street hawkers; and these are only several examples.

This state of multiplicity echoes the visual texture and chaotic expanses of the Indian megalopolis, which is characterized by multitudes of people, animals, vehicles, objects, commodities, debris, and filth. This overwhelming experience of density, ornamentation, noise, flow, and rich materiality is clearly reflected in the themes, materials, and visual aesthetics of the works featured in this exhibition.

These works were created in a wide range of mediums including photography, painting, video, sculpture, and installation. They tend to consciously deconstruct stereotypes and clichés related to national, regional, gender, or class identity, and share a number of central thematic concerns: a dynamic tension between tradition and modernity; accelerated urbanization and development processes and their impact on the environment; a critique of consumer culture and globalization; religious tensions and political conflicts; and gender-related issues. The preoccupation with these themes addresses, in different ways, the sociopolitical, economic, and technological transformations that have taken place in the subcontinent over the past two decades, and reflects cultural concerns born in the context of a particular time and place.

The unique character of most of these artworks, however, lies in their ability to eschew, to varying degrees, narrow geopolitical definitions, and to offer a reading shaped by the tension between the local processes of change taking place in India, and global concerns and problems that are mediated by means of a clearly legible artistic syntax. This duality is one of the most prominent aspects of contemporary Indian art, which – like India itself – is characterized by numerous contradictions, contrasts, and polarities. It may be given expression through the choice of a specific technique or formal syntax, the processing of the surface, or various iconographic references. Indeed, the power of these works seems to lie in the changing dialectic between these two registers, which is based on the viewer's own cultural identity, and in the ways in which they examine the limits of language and interpretation – revealing various gaps in cross-cultural understanding. This perspective raises a range of questions: how do Indian artists perceive their own culture in contrast to its perception through foreign eyes? And does the foreign gaze, which examines India through the prism of Orientalist stereotypes and clichés, forever remain a romantic and exoticizing one?

As mentioned above, the works featured in this exhibition address a range of urgent questions, which are related to the changes taking place in the Indian geopolitical sphere over the past two decades. A concern with the relations between ancient traditions, progress and modernity is reflected in the work of **L. N. Tallur**, who transforms traditional cultural symbols and brings together materials

suffused with the aura of the past and ones that are given a modern, industrial and synthetic appearance. **Sakshi Gupta** similarly builds on the symbolic resonances of various materials, while making use of industrial debris in a labor-intensive manual process reminiscent of traditional weaving. **Lochan Upadhyay**, meanwhile, uses bits of recycled cloth to create wedding chairs with motifs typical of the rural tradition of Rajasthan.

The point of departure for a number of works is India's accelerated process of urbanization and the unique texture of the country's megalopolis: Delhi, the capital; Mumbai, which is considered to be a cosmopolitan business center; and Bangalore, the subcontinent's "IT capital," which is known as India's Silicon Valley. **Gigi Scaria**'s work involves a journey through the various geo-urban layers of the highly dynamic Indian metropolis, as an allegory for India's hierarchical, class-based social structure. The visual syntax of **Jitish Kallat**'s work is inspired by the urban texture of Mumbai, and is centered on the encounter of migrant workers with the urban sphere and on their daily struggle to survive. **Subodh Gupta** also examines the themes of survival and migration – underscoring the tension between an impoverished rural world and processes of urbanization and modernization as he transforms everyday domestic stainless-steel dishes into a monumental display of luxury. **Rashmi Kaleka**, meanwhile, collects vestiges of a disappearing urban reality embodied by the cries of numerous hawkers, transforming this archival collection of voices in an a cappella chorus – a requiem for a disappearing profession. The members of **Raqs Media Collective** have also created a sound work concerned with Delhi's centrality as a multi-cultural junction that allows for encounters, movement, and the transmission of information, alongside a wall installation reminiscent of a blinking billboard – an electronic form of graffiti calling for an act of protest or resistance.

The ecological implications of urbanization processes, which have had far-reaching effects on Indian cities, are reflected in the works of **Ravi Agarwal** and **Atul Bhalla**. As activist artists and environmentalists, they both examine the impact of environmental pollution on the public sphere. They document performative acts, and use them to comment on the eco-political significance of water, on the overtaking of private land by wealthy entrepreneurs, and on the displacement of hundreds of thousands of people who once lived on the river banks and for whom the river was a source of livelihood.

A critique of consumer culture and globalization is central to the ironic works of **Sudarshan Shetty**, which examine images mediated by the tourist industry and thus undermine Western clichés and stereotypical attempts to define the "essence" of Indian culture. **Shanthamani M.**'s sculptural works create hybrid combinations of myths from different cultures, which she "imports" into the context of contemporary global culture. **Shilpha Gupta** offers a rereading of history that addresses injustices related to exclusion and policing, to power relations, and to the social constructions that activate the viewer/consumer in the age of globalization.

Religious tensions and political conflicts are evident in the works of **T. V. Santhosh** and **Riyas Komu**, which respond to violent events stemming from international conflicts, as well as to conflicts within India. Santhosh's paintings make use of images of war and violence culled from newspapers and the



Critical Mass: Beyond Aesthetics

Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff

Over the past decade, contemporary Indian art has experienced unprecedented growth, and has been arousing increased attention worldwide, as well as in India itself. "Critical Mass" features 17 participants – both established, well-known artists and several young, emerging artists; together, their works represent a cross-section of a fascinating art scene that is largely centered in three of the subcontinent's large cities – Mumbai, Delhi, and Bangalore. The works included in this exhibition are anchored in the tumultuous social and political reality of late twentieth-century and early twenty-first century India, and their multiple layers of meaning reflect different responses to the deep transformations that have been taking place in Indian society over the past two decades.

The conception of this exhibition was motivated by a deep sense of curiosity and a desire to attain an in-depth understanding of contemporary Indian art. The aesthetic, formal, and conceptual qualities that guided our choices were based on two related terms – "critical mass" and "material density." The term "critical mass," which is borrowed from the field of nuclear physics, refers to the smallest amount of fissile material needed for a sustained nuclear chain reaction. Metaphorically speaking, it is a turning point at which a gradual and invisible accumulation gives rise to a transformative process, whose development is inevitable from the moment it erupts. In the context of this exhibition, "critical mass" relates to the dynamic transformations that are sweeping across India. These transformations, which include accelerated economic growth, technological developments, rising urban density, social changes, and a range of related conflicts and contradictions, are clearly conveyed through the physical and visual experiences offered by this exhibition. The second term, "material density," is similarly related to the world of physics, and is defined as a material's mass per unit volume. This term alludes to the exhibition's dense material texture, as well as to the human density and crowdedness typical of India's metropolitan centers, and to the rise of a capitalist, materialist culture in these large cities.

The choice of matter as a metaphor for contemporary life in India's large cities is one choice among many, and contemporary Indian art could doubtlessly have been examined through numerous other prisms. In our case, this metaphor functioned as a catalyst for essential questions, which guided our selection of works: what is the "critical mass" that defines these works as "Indian," and which has led to the eruption of Indian art on the international scene? And how does the term "material density" relate to the principle on which we attempted to focus? One of the salient characteristics of the works included in this exhibition is the repetition, multiplicity and duplication of images or motifs that are densely arrayed together. In the work of some artists, this principle constitutes an underlying strategy, while in the case of other artists, it may be detected only in certain works. Sudarshan Shetty,

Acknowledgments

First and foremost, we would like to thank Shuli Kislev, the museum's acting director, for supporting this project from the very outset, and for her faith and encouragement along the way. Thanks to senior curators Dr. Doron Lurie and Ellen Ginton for their professional input during the different stages of planning the exhibition. Special thanks to Raz Samira, who assisted us in working on the exhibition, for her commitment and highly professional contribution at every stage in the realization of this complex project. Thanks also to Doron Sebbag for his consistent support.

Our heartfelt thanks go to all the participating artists for lending their works to the exhibition, for their much-appreciated collaboration, and for the opportunity to engage in a rich and productive dialogue. Thanks also to the lenders: Anupam Poddar, Frank Cohen, Serge Tiroche, Kiran Nadar, Ziv Gani and Miki Tiroche, for entrusting us with some of the valuable works in their collections. Thanks to all the galleries for their support and willingness to collaborate on the preparations for the exhibition: we are grateful to Shireen Gandhi and Sandra Khare at Chemould Prescott Road, Mumbai; Sunitha Kumar Emmart, Aarthi Sridhar, and the dedicated staff at Galleries, Bangalore; Shalini H. Sawhney at the Guild Gallery, Mumbai; Anne Maniglier at Art Wise Initiatives, Mumbai; Tushar Jivrajka and Pia Goswami at Volte Gallery, Mumbai; Thomas and Dr. Ursula Krinzinger at Galerie Krinzinger, Vienna; Esa Epstein at SepiaEye, New York; Renu Modi and Jaya Neupaney at Gallery Espace, New Delhi; Sree Goswami at Project 88, Mumbai; and Peter Nagy at Gallery Nature Morte, New Delhi.

Our deep thanks go to Savita Apte, Maya Tevet Dayan, Rotem Geva and Udi Halperin for their insightful essays, which were written for this catalogue; to Talya Halkin for her exemplary English translation and editing; to Yaron David for his meticulous editing of the Hebrew texts; to Hila Cohen-Schneiderman for her careful proofreading; and to Dafna Graif for her design and production of the catalogue, which is remarkably attuned to the spirit of this exhibition.

Thanks to Eyal Schenbaum, Zvika Kaplan, Ran Plotnizky, and the staff at Tukan Design Studio for their professional dialogue with us from the earliest stages of this highly detailed project, and for their meticulously executed exhibition design and production. Thanks to Shraga Edelsburg, Alisa Friedman-Padovano, Hadar Oren-Bezalel, and Shoshana Frankel in the museum's registrar department for their contribution to the exhibition; to Keren Sahar at Transclal Fine Arts for overseeing the complex process of shipping the works; to Eyal Ayon and Yaron Haramati for assisting with the logistics of the shipment process; and to Chana Zalis, Israel's cultural attaché in India. Thanks also to Dr. Doron J. Lurie, Maya Dresner, and Hasia Rimon in the museum's conservation department for their careful and highly professional examination of the works; to lighting technicians Naor Agayan, Eyal Weinblum, Lior

Gabai, Asaf Menachem, and Haim Bracha; to Protech Integration Art Technologies; to Thomas Eichhorn for his assistance in mounting the complex installations created by Shilpa Gupta and Gigi Scaria; to Oren Meitus, Danny Ashkenazi, Meir Tutman, Gil Shpak, Naum Bazov, Eyal Adi, Eliezer Kalderon, and Lior Reich at Electra Elevators for the great effort put into the construction of Gigi Scaria's installation, and for their highly professional work. Finally, thanks to all other members of the museum staff who contributed to this exhibition.

Thanks to Sara Sofer and Dina Papo for collaborating with us on the fundraising process and on the advancement of this exhibition. Thanks to Rafael Gamzou and Yossi Balt at the Division for Cultural and Scientific Affairs, Israeli Ministry of Foreign Affairs, for supporting this project.

The exhibition and catalogue were made possible thanks to the kind support of: Isracard Ltd., IDB Group and IDB Foundation, and Naomi and David Kolitz. Thanks to the Indian Embassy in Israel and to its staff for their assistance and collaboration.

Finally, our heartfelt thanks go to the anonymous donors for their major contribution, and to all the other donors who supported this project and contributed to its realization.

Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff
Exhibition Curators

Foreword

What do we truly know about India? In recent years, this country has been visited by numerous Israeli travelers, who express a great degree of interest in its ancient religious and spiritual traditions and customs. Yet much of this vast, crowded, and heterogeneous subcontinent remains a mystery. What is contemporary India? How may one characterize the multifaceted art created there today, and what is its affinity with Western art? To what degree does contemporary Indian art engage the rich cultural legacy of the subcontinent and its variegated religious traditions? How does it critically address modern life, and does it stand out in opposition to traditional world views? These questions are indeed intriguing, and we can only hope that this exhibition will answer at least some of them.

An understanding of contemporary Indian art obviously requires a closer acquaintance with the social, political, cultural, and economic concerns that currently preoccupy the country at large. This major exhibition, which presents contemporary Indian art for the first time in Israel, offers a glimpse of the multifaceted experience of life in India today, beyond the country's well-known symbols. "Critical Mass," which is taking place in conjunction with the events marking the twentieth anniversary of diplomatic relations between India and Israel, reflects the growing international interest in Indian art. It includes works by both established and young artists and presents a cross-section of contemporary Indian art, whose unprecedented development may be seen in the context of the technological, economic, social, and cultural changes taking place in India in recent years. Indeed, this exhibition provides the Israeli public with a rare opportunity to discover this fascinating, heterogeneous, and ebullient art scene. Moreover, this selection of works enables viewers to consider the cross-cultural resonances of the artistic practices employed by contemporary Indian artists. These practices are shared by artists worldwide, who work within the framework of a global culture increasingly characterized by shared affinities and concerns.

The exhibition is accompanied by an impressive catalogue, which includes essays on contemporary Indian culture and its ancient legacy, as well as on the major political and economic developments of the past two decades. I would like to thank the exhibition curators, Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff, for the efforts they invested in organizing and producing this exhibition and catalogue.

Dr. Doron J. Lurie

Senior Curator, Tel Aviv Museum of Art

Critical Mass: Contemporary Art from India

May 31 – December 8, 2012

Lilly & Yoel Moshe Elstein Multi-Purpose Gallery

Exhibition

Curators: Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff

Assistant Curator: Raz Samira

Research Assistants: Ron Bartos, Ionit Behar,
Hila Cohen-Schneiderman, Naomi Jaffe

Design, Production and Installation: Tucan Design Studio Ltd.

Multimedia-System Design and Installation:
Protech Integration Ltd.

Construction: Victor Ben-Altabe

Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Assaf Menachem,
Haim Bracha

Transportation: Transclaf Fine Arts

Conservation: Dr. Doron Lurie, Maya Dresner, Hasia Rimon

Registration: Shraga Edelsburg, Alisa Friedman-Padovano,
Shoshana Frankel, Hadar Oren-Bezalel

Catalogue

Editors: Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff

Design and Production: Dafna Graif

English Translation and Editing: Talya Halkin

Hebrew Translation: Talya Halkin

Hebrew Editing: Yaron David

Photos: Kushal AN (68), Pablo Bartholomew (110-111),
Udi Halperin (22, 26, 164), Rashmi Kaleka (16, 30, 40, 179),
Mallikarjun Katakol (141-142), Angelika Krinzinger (69),
Vinay Mahidhar (134-137), Peter Mallet (102-103),
Anne Maniglier (54-55), Anil Rane (104), Vinod Sebastian
(66-67), Berthold Stadler (113), Dheeraj Thakur (114-116),
Norbert Thigulety (132), Thukral and Tagra (72)

Pre-press and Printing: A.R. Printing Ltd.

© 2012, Tel Aviv Museum of Art, cat. 3 / 2012
ISBN 978-965-539-046-9

The exhibition and catalogue are sponsored by:

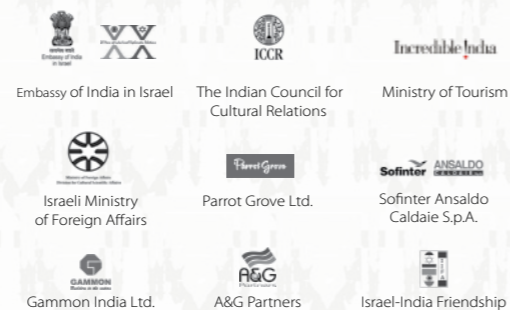


Anonymous donors

Naomi and David Koltitz



With additional support from:



Rembaum family | Smadar and David Cohen | Fiona and Ziv Gani
Ariella Zeloof – Babylonia Jewellery | Tandoori – Indian Restaurant

Contents

Doron Lurie	
Foreword	182
Acknowledgments	181
Tami Katz-Freiman and Rotem Ruff	
Critical Mass	
Beyond Aesthetics	178
Savita Apte	
Contextualizing the Contemporary	172
Rotem Geva and Udi Halperin	
India@21st.century	
Socio-Economic and Political Transformation in Contemporary India	166
Maya Tevet Dayan	
Beyond the Transparent Threads of Time	
New Portraits of Ancient Imaginings	159
List of Works	149

Catalogue

Ravi Agarwal (46-51) | Atul Bhalla (58-63) | Sakshi Gupta (64-69)
Shilpa Gupta (76-81) | Subodh Gupta (70-75) | Ranbir Kaleka (118-123)
Rashmi Kaleka (124-127) | Jitish Kallat (98-105) | Bharti Kher (106-111)
Riyas Komu (112-117) | Raqs Media Collective (128-133)
T. V. Santhosh (86-91) | Gigi Scaria (92-97) | Shanthamani M. (140-143)
Sudarshan Shetty (134-139) | L. N. Tallur (82-85) | Lochan Upadhyay (52-57)

Pagination follows the Hebrew order, from right to left

critical
masala

Contemporary Art from India

Tel Aviv Museum of Art

critical
mass

Contemporary Art from India