

AMAR KANWAR

Evidence

Fotomuseum Winterthur
Steidl

Eds. / Hsg.: Urs Stahel,
Daniela Janser

AMAR KANWAR

Evidence

GEORGE FOUNDATION
MAIN SPONSOR OF BOOK AND EXHIBITION /
HAUPTSPONSOR VON BUCH UND AUSSTELLUNG

TABLE OF CONTENTS /
INHALTSVERZEICHNIS

6	Preface	198	Amar Kanwar: Wenn du hineingehst, siehst du, dass es voller Samen ist
12	Vorwort	211	<i>The Lightning Testimonies</i>
19	<i>Trilogy</i>	346	Aseem Shrivastava: Lightning Rarely Leaves a Trace
20	<i>A Season Outside</i>	350	Aseem Shrivastava: Blitze hinterlassen selten Spuren
48	<i>To Remember</i>	357	<i>A Love Story</i>
54	<i>A Night of Prophecy</i>	376	Marie Muracciole: Transports
72	Anne Rutherford: The Quiet Scrape of the Blade	382	Marie Muracciole: Bewegung
74	Anne Rutherford: Das leise Kratzen der Klinge	390	Artist Biography / Künstlerbiografie
77	<i>The Torn First Pages</i>	394	List of Works / Werkverzeichnis
158	Sandhini Poddar: Embracing Uncertainty	396	Authors' Biographies / Biografien der AutorInnen
164	Sandhini Poddar: Veränderung und Ungewissheit	397	Acknowledgements / Dank
171	<i>Henningsvaer</i>		
188	Amar Kanwar: When you step inside you see that it is filled with seeds		

PREFACE

URS STAHEL

Two pivotal events in 1984 impacted Amar Kanwar's early years as a student. One was the orchestrated killings of Sikhs in Delhi after Indira Gandhi's assassination on 31 October 1984. The other was the Bhopal disaster on 3 December of the same year, when toxic gas escaped from a pesticide plant owned by the American company Union Carbide, killing several thousand people and injuring hundreds of thousands more. A college student at the time, Amar Kanwar had been born into a family personally affected by the epochal partition of India in 1947, and his studies of history at the University of Delhi had sharpened his focus on political, social and media issues. In conversation with Sean O'Toole for *Frieze* magazine, Kanwar told of how the two months between these two major events, his first-hand experience of the violence that shook his country and the subsequent campaigns for justice had been a turning point in his life. After graduation, he travelled to a coal-mining area in the interior of India to research the problem of alcoholism and occupational hazards. Amar Kanwar became a political and human rights activist without ever belonging to any political party. Shortly afterwards he enrolled at the film school in the Mass Communications Research Centre of Jamia Millia Islamia University in Delhi. On completion of his studies there, Amar Kanwar went through several difficult and, as he puts it, "demoralising" years when he questioned the medium of film but nevertheless went on to make a number of documentaries.

His breakthrough came with *Earth as Witness*, which he made in 1994 for the Tibetan government in exile. For the first time, he had more control over the film and was able to try out new narrative techniques. This was followed by the films for which he is best known, such as his trilogy *A Season Outside* (1997), *A Night of Prophecy* (2002), *To Remember* (2003), as well as *King of Dreams* (2001), *Henningsvaer* (2006), the nineteen-part video installation *The Torn First Pages* (2004–2008), the eight-part installation *The Lightning Testimonies* (2007), *A Love Story* (2010) and *The Sovereign Forest* (2012), the new film he is presenting this summer at Documenta 13.

URS STAHEL

While the raw substance and tangibility of Amar Kanwar's films allow the eye and the mind to wander far afield, *A Season Outside* focuses sharply on one place: the Wagah border crossing. This film addresses the highly charged situation on the boundary between India and Pakistan. We see the brightly garish pageantry of the daily opening and closing ceremony on the road between the two states, counterpointed by images of the everyday watchfulness of the border guards and the shouldering and passing on of heavy sacks of grain or spices along the white, twelve-inch-wide boundary line, accompanied by the author's long inner monologue.

The film *To Remember* uses a visit to the Birla House – now known as Gandhi Smriti, where Mahatma Gandhi spent the last days of his life and where he was assassinated on 30 January 1948 – as a silent vehicle by which to explore the difference between reality and collective memory. "Gandhi was born in Gujarat," says Amar Kanwar. "After the massacres of Muslims in Gujarat in 2002, I wanted to commemorate Gandhi's death in another way. I was invited to do a public screening in Gujarat on the 30 January 2003, and this led me to make the film. At that time a justification for the massacres was being presented and I wanted to react to that, even if it was in a small way. *To Remember* became like a short, silent curse and a reminder of the justification that was also presented for the killing of Gandhi in 1948. There is a continuous reference in my work to the cycles of assassinations, of organised killings, of religious violence, of the rise of fascism."

A Night of Prophecy, on the other hand, seems full of song and poetry. Kanwar travels the length and breadth of India with his camera to record poems and narrations being recited and sung. Inspired by a poem written in 1970 by Prakash Jadhav, a lower caste baggage handler at Mumbai airport at the time, which profoundly moved Amar when he first read it in 2001, *A Night of Prophecy* gives voice to many ordinary people telling of the reality of life in India. The film travels through different fault lines in the Indian nation and its history. Along the way it addresses such topics as caste oppression and untouchability, the working poor and the question of nationality – or as Kanwar says, "You have to throw the nation up in the air in order to re-imagine it."

The Torn First Pages is an ode to the Burmese resistance, which, year after year, decade after decade, fought for a democratic society. This complex, room-filling video installation is based on a tripartite structure, the first part of which consists of six individual films: *The Face*, *Thet Win*

Aung (a), *Thet Win Aung (b)*, *Ma Win Maw Oo*, *The Bodhi Tree* and *Somewhere in May*. They address, respectively: a seemingly absurd visit by General Than Shwe, Burma's highest military leader, to the resting place of the non-violent Mahatma Gandhi; a remembrance of student activist Thet Win Aung, who was sentenced to 59 years in prison; the harrowing image of a thirteen-year-old schoolgirl shot dead by Burmese soldiers, which briefly received global attention before being forgotten; the life of a famous Burmese dissident painter who has lived in exile in New Delhi since the suppression of the 1988 uprising, producing politically-charged portraiture; and finally *Somewhere in May*, which contrasts life in Oslo on 17 May 2004, Norwegian Constitution Day, with the same day on which the Burmese military held a sham National Convention on Democracy. There is, as Amar Kanwar puts it, an agonising discrepancy between "freedom and claustrophobia, democracy and its simulation". On the one hand, there is a strong hope for democracy and the hard struggle to obtain it; on the other, there seems to be an almost casual sense of normality that is poured into joyous celebrations and parties. The second part of *The Torn First Pages* is comprised of seven projections charting the world of Burmese activists in exile in America, and searches for traces of the late Tin Moe, a famous Burmese poet in exile. Part three shows archival material, detailing the gathering and collation of printed matter and film footage as a cognitive process and as the basis for change – applying the term "evidence" from which this book and the exhibition at the Fotomuseum Winterthur take their title.

Henningsvaer was created in Norway, among the rich cod-fishing grounds of the island of Henningsvaer inside the Arctic Circle. Amar Kanwar had accepted an invitation to attend an art festival on the Lofoten Islands. He was also in search of information about a Scandinavian who had been murdered in a Burmese prison for aiding Aung San Suu Kyi. The entire video is filmed from one house, through many windows, looking outwards – encapsulating, as Amar Kanwar puts it, "the thin line between paradise and prison". The wonderful vista into the magnificent, sweeping solitude of the Far North can change as abruptly as the weather. In the last third of the film, the view turns homewards, inwards, towards memory. A boat glides slowly through still waters to the left; the camera follows it, imperturbably underpinning the sense of fluidity and continuity, but also of exile, the memory of home, of the fundamental need for a freedom of the soul.

The Lightning Testimonies addresses rape and sexual violence in the Indian subcontinent in the form of an eight-channel projection of hauntingly calm and subdued imagery that converges into a single projection towards the end. It explores how memory, and perhaps even the future itself, can be altered through complex, gradual thought processes and actions that can eventually free the victim from trauma and bring new vitality. And finally *A Love Story*: Merging the pain of individual and social separations, *A Love Story* is a cinematic miniature. At the same time, it is a film about filmmaking.

Amar Kanwar addresses social and political issues but is interested less in the hard facts – which can so easily be presented – or in the easily definable content, than in a more wide-reaching, more deeply rooted kind of "evidence": the certainties that touch the very nerve of life, society and experience. He explores people's actions, behaviours and reactions as a musician explores semitones, quartertones and intervals, meandering in a sombre, melancholy minor key through the complex labyrinth of cause and effect. How should a given situation be interpreted, or an experience, a profound event, a jarring pain? How do the representatives of the state behave and how do the people survive and overcome their trauma? How do we remember them, their special achievements, or their unbowed determination? Nuances of mood are as important here as the tempo of the narrative, the breathing, the pauses, the continuo, the rhythm – in short, the song itself. In conversation with Shanay Jhaveri, there is a wonderful moment when Amar Kanwar talks about silence and asks the question "what happens if many kinds of silences come close to each other? Then, how to listen, how to see?"

Amar Kanwar has as little faith in linearity as he has in one-dimensionality. For him life is a complex, multi-layered approach involving many levels and strata, overgrown paths and different strands of time running parallel or colliding or in various directions. In this "multiplicity", an expression that he uses often, he creates the experience of multiple time both within and on the outside and so opening up and interlinking all forms of communication. There is no simplification; on the contrary, he wants to give things time to develop, taking them at his own pace and letting the people, events and stories in his films evolve in much the way as a long and chequered life unfolds. Like the woman in *The Lightning Testimonies* who carefully, thoughtfully and slowly weaves her story, her experience of violence and the terrible loss of her friend, into the fabric

of a dress. The concept of evidence, certainty and proof may rise like a tree from the ground, but it is overgrown with ivy and other climbing plants, its branches spreading, stretching, groaning, as it connects with other trees, other certainties, to form one vast forest.

This book represents a moment in a life and oeuvre constantly in flux, always branching out and converging, following a course, but at times deliberately diverging, because there is time, or time can be found – to breathe, to walk, to pause, to move on, to circle. There is poetry in Amar Kanwar's words and lyricism in his films – both method and metaphor alike by which life's distillation and dissipation become comprehensible and deeper knowledge can be gained. Space can be grasped through time, time through poetry. What is at stake is always the life of the individual, the rules of society, power, abuse, violence, the power to enlighten and the courage to change.

VORWORT

URS STAHEL

Zwei einschneidende Ereignisse haben Amar Kanwar 1984 als jungen Studenten entscheidend geprägt: Einerseits die organisierten Massaker, die Vergeltungsschläge an Sikhs nach der Ermordung von Indira Gandhi am 31. Oktober 1984. Und andererseits die Chemiekatastrophe in Bhopal, als am 3. Dezember des gleichen Jahres aus einer Pestizidfabrik der amerikanischen Chemiefirma Union Carbide giftige Dämpfe entwichen, die mehrere tausend Menschen töteten und hunderttausende verletzten. Amar Kanwar, hineingeboren in eine Familie, die von der epochalen Aufspaltung Indiens 1947 persönlich gezeichnet war, belegte damals Kurse in Geschichte an der Universität Delhi, die sein Bewusstsein für politische, soziale und mediale Themen weckten. In einem Gespräch mit Sean O’Toole für *Frieze* (2009) äussert sich Kanwar, wie sehr ihn diese Zeit prägte, wie sehr die zwei Monate zwischen den beiden Grossereignissen, das Miterleben der aufflammenden Gewalt und der Kampf für Gerechtigkeit eine klare Wende in seinem Leben bedeuteten. Nach Abschluss seines Studiums reiste er ins Innere Indiens, um in einer Kohlenbergbau-Region zum Thema Alkoholismus und andere Berufsrisiken zu recherchieren. Amar Kanwar wurde so zum politisch engagierten Zeitgenossen, zu einem Menschenrechtsaktivisten, der allerdings nie einer Partei angehört hat. Kurz darauf schrieb er sich an der Filmschule am Mass Communications Research Centre der Jamia Millia Islamia University in Delhi ein. Dem Abschluss an dieser Schule folgten, wie er sagt, ein paar ermüdende, ja «demoralisierende» Jahre, in denen Amar Kanwar am Filmen zweifelte, aber dennoch eine Reihe von Dokumentarfilmen schuf.

Der Durchbruch gelang ihm mit *Earth as Witness* (Erde als Zeugin), einem Film, den er 1994 für die tibetische Exilregierung realisierte. Erstmals hatte er dabei mehr Kontrolle über einen Film und konnte neue Erzähltechniken ausprobieren. Danach folgten diejenigen Filme, mit denen Anwar Kanwar bekannt geworden ist: *A Season Outside* (Eine Jahreszeit ausserhalb; 1997), *A Night of Prophecy* (Eine Nacht der Prophezeiung; 2002), *To Remember* (Erinnern; 2003), die zusammen die *Trilogy*

URS STAHEL

(Trilogie) bilden, *King of Dreams* (König der Träume; 2001), *Henningsvaer* (2006), die neunzehnteilige Videoinstallation *The Torn First Pages* (Die zerrissenen ersten Seiten; 2004–2008), die achtteilige Installation *The Lightning Testimonies* (Die Blitzzeugnisse; 2007), *A Love Story* (Eine Liebesgeschichte; 2010) und der neue Film, den Amar Kanwar diesen Sommer auf der Documenta 13 zeigt: *The Sovereign Forest* (Der fürstliche Wald; 2012).

Während der Stoff und die Zugänglichkeit von Amar Kanwars Filmen Augen und Geist erlauben auszuschweifen, konzentriert sich *A Season Outside* strikt auf einen einzigen Ort, den Grenzübergang Wagah. Der Film thematisiert die spannungsgeladene Lage an der Grenze zwischen Indien und Pakistan. Wir verfolgen das tägliche bunte, bombastisch-zeremonielle Öffnen und Schliessen der Grenze auf der Verbindungsstrasse zwischen den beiden Staaten, konterkariert von Bildern des scharfen Wachens entlang der Grenzlinie. Wir wohnen auch dem alltäglichen anstrengenden Schultern und Weiterreichen von schweren Getreide- oder Gewürzsäcken an der weissen, knapp 31 cm breiten Grenzlinie bei, begleitet von einem langen inneren Monolog des Autors.

Der Film *To Remember* setzt einen Besuch des Birla Houses – heute das Gandhi Smriti, das Haus, in dem Mahatma Gandhi die letzten Tage seines Lebens verbracht hatte, bevor er dort am 30. Januar 1948 ermordet wurde – als stummes Mittel ein, um den Unterschied zwischen Realität und kollektivem Gedächtnis zu erforschen. «Gandhi wurde in Gujarat geboren», sagt Amar Kanwar. «Nach den Gujarat-Massakern an Muslims 2002 wollte ich Gandhis Todestag auf andere Art und Weise begehen. Ich war eingeladen worden, am 30. Januar 2003 einen meiner Filme vorzuführen und ich wollte mit dieser kleinen Geste darauf reagieren, dass die Massaker damals offiziell gerechtfertigt wurden. *To Remember* wurde so zu einer Art stillem Fluch und erinnerte auch an die Rechtfertigungen für die Ermordung Gandhis 1948. Es gibt in meinen Filmen immer wieder Hinweise auf Attentate, auf organisierte Tötungen, auf religiös motivierte Gewalt, auf den wachsenden Faschismus.»

A Night of Prophecy wiederum scheint voller Gesang und Poesie. Kanwar reiste dafür quer durch Indien und liess vor der Kamera Gedichte und Geschichten rezitieren und vorsingen. Ausgehend von einem Gedicht, das Prakash Jadhav, ein unterkastiger Gepäckträger am Flughafen von Mumbai, 1970 geschrieben hatte und das Amar Kanwar 2001 beim Lesen aufs Tiefste erschüttert hat, lässt er in *A Night of Prophecy*

viele verschiedene Stimmen aus dem Volk von der indischen Realität erzählen. Der Film folgt den Bruchstellen und Narben der indischen Nation und ihrer Geschichte – das Kastensystem als Unterdrückung, die Unberührbarkeit, die *working poors*. «Du musst die Nation in die Luft werfen, um sie neu erfinden zu können», meint Amar Kanwar dazu.

The Torn First Pages ist eine Ode an die burmesische Widerstandsbewegung, die sich über Jahre und Jahrzehnte für eine demokratische Gesellschaft eingesetzt hat. Die komplexe raumfüllende Videoinstallation hat eine dreiteilige Grundstruktur, wobei der erste Teil aus sechs Einzelfilmen besteht – aus *The Face* (Das Gesicht), *Thet Win Aung (a)*, *Thet Win Aung (b)*, *Ma Win Maw Oo*, *The Bodhi Tree* (Der Bodhi-Baum) und *Somewhere in May* (Irgendwo im Mai). Die Filme thematisieren den absurd wirkenden Besuch von General Than Shwe, dem höchsten Vertreter der burmesischen Diktatur, am Grab des gewaltfrei kämpfenden Gandhi; die Erinnerung an Thet Win Aung, den zu 59 Jahren Gefängnis verurteilten Führer der Studenten; das qualvolle Bild einer dreizehnjährigen Schülerin, die von burmesischen Soldaten niedergeschossen wurde, eine Fotografie, die einen Tag lang um die Welt ging und dann schnell vergessen wurde; das Leben eines bekannten burmesischen Malers und Dissidenten, der seit der Niederschlagung der Demonstrationen für Demokratie 1988 in Neu-Delhi im Exil lebt und eine Form von politisch-agitatorischer Porträtmalerei betreibt; und schliesslich der Film *Somewhere in May*, der das Leben in Oslo am 17. Mai 2004, am norwegischen Nationalfeiertag, der Scheinkonferenz für Demokratie der burmesischen Militärdiktatur, die am gleichen Tag begann, gegenüberstellt. Es entsteht eine quälende Diskrepanz zwischen «Freiheit und Klaustrophobie, zwischen Demokratie und ihrer Simulation», wie Amar Kanwar schreibt. Auf der einen Seite die grosse Hoffnung auf Demokratie in Burma, der harte Kampf für sie, und auf der anderen Seite ihre in Festen und Feiern beinahe nachlässig gelebte Selbstverständlichkeit. Der zweite Teil von *The Torn First Pages* streift in sieben Projektionen durch die Welt burmesischer Aktivisten im amerikanischen Exil, auf den Spuren nach dem verstorbenen Tin Moe, einem berühmten exilierten burmesischen Dichter. Teil drei zeigt Archivmaterial: Er handelt vom Beschaffen und Zusammenfügen von gedrucktem und gefilmtem Material als Erkenntnisprozess und Voraussetzung für Veränderung und verwendet dafür den Begriff «Evidence» (Beweise), der diesem Buch und der Ausstellung im Fotomuseum Winterthur den Titel gegeben hat.

Henningsvaer entstand in Norwegen, am Polarkreis, bei den fischreichen Gewässern rund um die Insel Henningsvaer, in denen Kabeljau gefischt wird. Amar Kanwar folgte der Einladung zu einem Kunstfestival auf den Lofoten, auf der Suche nach den Spuren eines Skandinaviers, der in einem burmesischen Gefängnis ermordet worden war, weil er Aung San Suu Kyi geholfen hatte. Das ganze Video ist durch die vielen Fenster eines einzigen Hauses gefilmt worden und thematisiert, wie Amar Kanwar schreibt, die «dünne Linie zwischen Paradies und Gefängnis». Der wunderbare Blick in die weite, einsame Schönheit des Nordens kann, wie das Wetter, schnell umschlagen. Im letzten Drittel des Films schwenkt der Blick nach Hause, nach innen, in die Erinnerung. Ein Boot gleitet langsam auf einer glatten Wasseroberfläche nach links, die Kamera zieht mit und unterstützt ruhig diese Fließbewegung, bekräftigt aber auch ein Gefühl von Exil, die Erinnerung an Zuhause, das grundlegende Bedürfnis nach seelischer Freiheit.

The Lightning Testimonies beschäftigt sich mit Vergewaltigungen, mit sexueller Gewalt auf dem indischen Subkontinent, eindrucklich ruhig und zurückhaltend auf acht Kanälen visualisiert, die sich gegen Ende hin auf eine Einkanalprojektion konzentrieren. Thematisiert wird wiederum der Prozess, wie man durch komplexes schrittweises Denken und Handeln eine Veränderung der Erinnerung, vielleicht gar der Zukunft erwirken kann, wie sich die Opfer allmählich aus ihrer Traumatisierung befreien können, um neue Lebenskraft zu gewinnen. *A Love Story* schliesslich, eine Miniatur von Film, lässt in wenigen Minuten den Schmerz individueller und gesellschaftlicher Trennung verschmelzen. Und ist zugleich ein Film über das Filmen selbst.

Amar Kanwar behandelt soziale, politische, gesellschaftliche Fragestellungen, doch es sind weniger die harten Fakten, die ihn interessieren, nicht die einfachen, schnell benennbaren Inhalte. Kanwar sucht weitergehende, tiefer reichende Zusammenhänge, den Nerv des Lebens, der Gesellschaft, der Erfahrung treffende Gewissheiten, erdauerte, erlebte, gefühlte «Beweise». Dabei erkundet er Handlungs-, Verhaltens- und Reaktionsweisen wie Musiker Halbtöne, Vierteltöne, Septimen erforschen, wandert in ernsthaftem, melancholischem Moll durch das komplexe Dickicht der vielfältigen Ursachen und Wirkungen. Wie wird mit einer Situation umgegangen, wie mit einer Erfahrung, einem tiefen Erlebnis, einem prägenden Schmerz? Wie verhalten sich Staatsvertreter, wie überleben die Menschen, wie verarbeiten sie ihr Trauma, wie

erinnern wir uns an sie, an ihre besondere Leistung, ihren unbändigen Willen? Vielschichtige Atmosphären sind ihm dabei ebenso wichtig wie das Tempo der Erzählung, das Atmen, das Innehalten, die Pause, das Weitergehen, der Rhythmus, der Gesang. In einem Gespräch mit Shanay Jhaveri gibt es diese wunderbare Stelle, an der Amar Kanwar über die Stille sagt: «Wie verändern sich die unterschiedlichen Stillen, wenn sie sich gegenseitig annähern? Wie können wir hören, wie sehen?»

Amar Kanwar glaubt so wenig an Lineares wie an Eindimensionales. Seine Vorstellung von Leben ist von der Idee der Vielschichtigkeit geprägt: von vielen Ebenen, verwünschten Wegen, unterschiedlichen Zeitsträngen, die parallel laufen oder sich kreuzen. Er gebraucht dafür selbst den Begriff der «multiplicity», die Erfahrung von vielfacher, multipler Zeit, innerhalb und ausserhalb, die sich öffnet und alle Formen der Kommunikation verbindet.

Statt zu vereinfachen, will Amar Kanwar den Dingen Zeit geben, sich zu entwickeln, will ihnen ihre eigene Geschwindigkeit lassen. So wie die Frau in *The Lightning Testimonies* ihre Geschichte sorgfältig und gedankenvoll in den Stoff des Kleides hineinarbeitet, ihre Erfahrung mit Gewalt, den schweren Verlust der Freundin langsam verwebt. Das Konzept von «Evidenz», Gewissheit und Beweis mag wie ein Baumstamm aus dem Boden ragen, doch er ist umrankt von Efeu, von allerlei Kraut, seine Zweige kargen weit aus. Er dehnt sich, er ächzt, er streckt sich, verbindet sich mit anderen Baumstämmen, anderen Gewissheiten zu einem grossen Wald.

Dieses Buch ist das Ergebnis eines kurzen Innehaltens, in einem Leben, einem Werk, das ständig fliesst, sich verzweigt, wieder zusammenfindet, das eine Richtung hat, sich aber mit Absicht ablenken lässt, das Zeit hat, Zeit findet – zum Atmen, Gehen, Innehalten, Vorwärtstreben, Kreisen. Poesie, so lesen sich Amar Kanwars Worte, so zeigen sich seine Filme, ist eine Methode und eine Metapher, die Verdichtungen und Verzettelungen des Lebens begreifbar zu machen und tiefere Erkenntnisse zu ermöglichen. Raum wird durch Zeit erfahrbar, und Zeit durch Poesie. Im Zentrum stehen immer das Leben jedes Einzelnen, die Regeln der Gesellschaft, Macht, Missbrauch, Gewalt, und die Kraft zur Aufklärung, der Mut zur Veränderung.

TRILOGY

A SEASON OUTSIDE, 1997

TO REMEMBER, 2003

A NIGHT OF PROPHECY, 2002

A SEASON OUTSIDE



There is perhaps no border outpost in the world quite like Wagah, where this film begins its exploration. An outpost, where every evening people are drawn to a thin white line ... and probably anyone in the eye of a conflict could find themselves here.

A SEASON OUTSIDE, 1997
DIGITAL VIDEO, COLOUR, SOUND, 30 MIN./
DIGITALES VIDEO, FARBE, MIT TON, 30 MIN.

TRILOGY



Es gibt vermutlich auf der ganzen Welt keinen Grenzposten, der mit Wagah vergleichbar wäre. An diesem Ort beginnt der Film seine Erkundungen: ein Aussenposten, wo es jeden Abend Menschen zu einer dünnen weissen Linie hinzieht ... und wo sich vermutlich jeder wiederfinden könnte, der Teil eines Konflikts ist.

























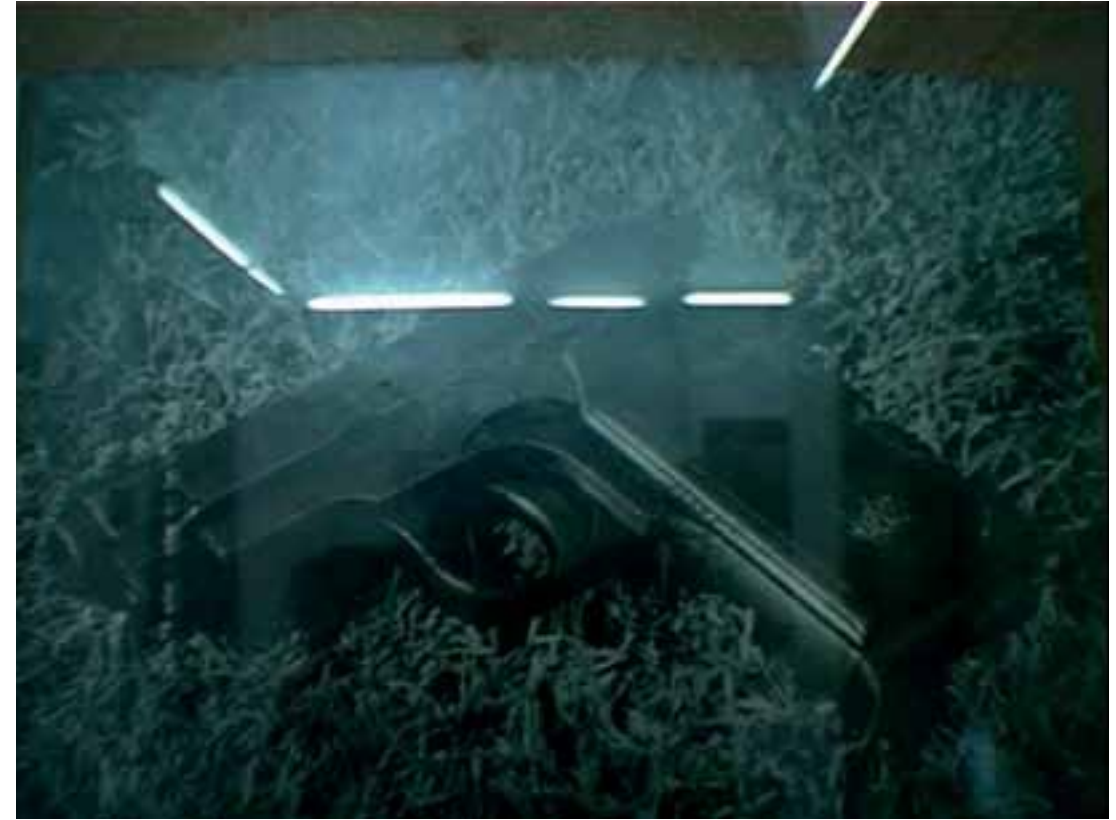


TO REMEMBER



Gandhi was born on 2 October 1869 in the state of Gujarat. He was assassinated on 30 January 1948 in New Delhi. Presented as a silent curse, *To Remember* juxtaposes an assassin's justification for murder in 1948 with accounts of the massacres that had just taken place in Gujarat in 2002.

TRILOGY



Mahatma Gandhi wurde am 2. Oktober 1869 im Bundesstaat Gujarat geboren. Am 30. Januar 1948 wurde er in Neu-Delhi ermordet. *To Remember* (Erinnern) stellt die Rechtfertigungen für die Ermordung von 1948 neben die Massaker, die 2002 in Gujarat verübt wurden. Der Film ist wie ein stummer Fluch.

TO REMEMBER, 2003
DIGITAL VIDEO, COLOUR, SILENT, 8 MIN./
DIGITALES VIDEO, FARBE, OHNE TON, 8 MIN.



Genuine PERSIAN CARPETS
OF
BIRMINGHAM PALACE
MADE IN
ENGLAND & INDIA
OPPOSITE ZAL BOMBAY

LARGEST NET SALES of any Daily Newspaper Printed in Northern, Southern, Central or Western India. KINGD. No. 6111

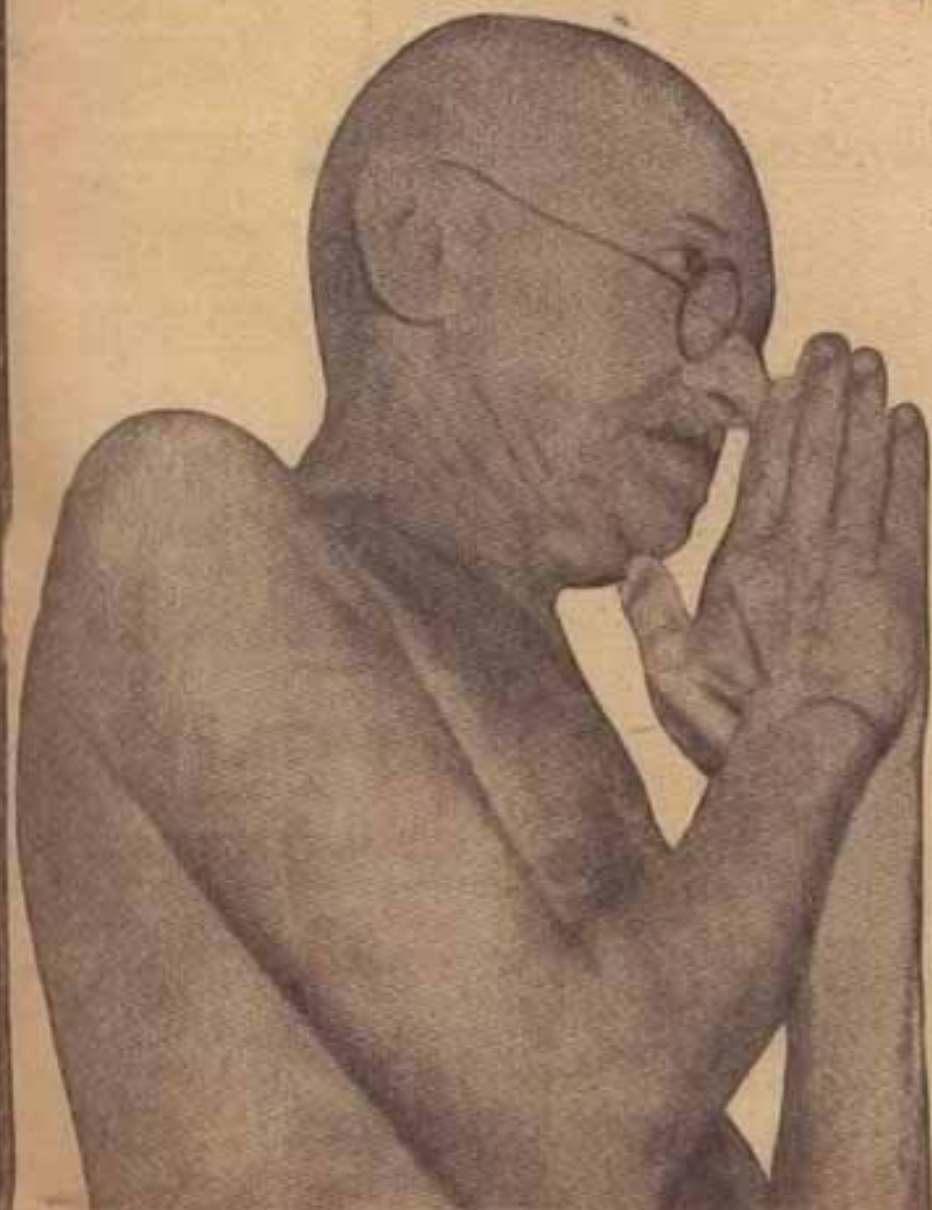
The Times of India

ESTABLISHED 1858

Bank OF INDIA
DENA BANK
Head Office Bombay 2-42 Fort Street.
One of the largest branches of the Bank is situated at Dena.
The particulars apply to:
D. N. S. Bank, Dena, S. India.
D. N. S. Bank, Dena, S. India.

NO. 27. VOL. CX BOMBAY: SATURDAY, JANUARY 31, 1948. PRICE TWO ANNAS

MAHATMA GANDHI ASSASSINATED AT DELHI



MARATHA FROM POONA FIRES AT POINT-BLANK RANGE

Outrage On Way To Prayer Meeting

FUNERAL TODAY AT JUMNA GHAT: COUNTRY-WIDE GRIEF

From Our Special Representative.

NEW DELHI, Jan. 30.

MAHATMA GANDHI WAS ASSASSINATED ON FRIDAY EVENING.

While on his way to the prayer meeting, the Father of the Nation was shot four times at point-blank range by a man who sprang out of the congregation.

Three bullets struck the Mahatma, and he was immediately taken to Birla House. He passed away at 5-40—35 minutes after the crime.

The alleged assassin is Nathuram Vinayak Godse, a 30-year-old Maratha Hindu from Poona. He is stated to be a fairly well-known Marathi lecturer and his writings are reported to show his pronounced criminal feelings. He had arrived in Delhi on Tuesday evening.

Mahatma Gandhi's funeral procession will leave Birla House tomorrow at 11 a.m. The cremation will take place according to Vedic rites at Jumna Ghat about 4 p.m.

Mahatma Gandhi's death shocked Delhi and the whole of India with "the impact of atomic force." The Governor-General, Lord Mountbatten, the Prime Minister, Pundit Jawaharlal Nehru, the Deputy Prime Minister, Sardar Vallabhbhai Patel, and other Cabinet Ministers were immediately informed of the tragedy.

Pundit Nehru and Sardar Patel and other Ministers rushed to Birla House.

The Military Secretary to the Governor-General, G. D. H. Curzon, and General Butler, Commander-in-Chief of the India Army, and the two Chiefs of Staff were also immediately informed.

An A. P. I. correspondent who was present when Mahatma Gandhi was assassinated says:

The congregation of about 500 was normally waiting for Mahatma Gandhi to arrive at the prayer meeting at five o'clock. Mahatma Gandhi was delayed five minutes. He emerged out of Birla House escorted by his personal guards. A. S. Khan, the old Marathi, Gandhi was walking towards the prayer meeting. He was walking in the middle of the road. He was walking in the middle of the road. He was walking in the middle of the road.

He rushed back to the room where Mahatma Gandhi had sat. The lights were dimmed. The crowd slowly melted away.

Members of Mahatma Gandhi's family and other Marathas who were with him at the time of the shooting were immediately informed. A meeting was held at 11 a.m. to discuss the arrangements for the funeral.

The news of Mahatma Gandhi's death spread throughout the city in a few minutes. The streets were filled with people. The shops were closed. The schools were closed. The offices were closed. The streets were filled with people. The shops were closed. The schools were closed. The offices were closed.

ARRANGEMENTS FOR FUNERAL

Running Commentary By A.L.R.

NEW DELHI, January 30.

The funeral procession of Mahatma Gandhi will start from Birla House at 11 a.m. tomorrow. It will be a procession of millions of people. The streets will be filled with people. The shops will be closed. The schools will be closed. The offices will be closed.

IRREPARABLE LOSS TO MANKIND

The King's Message

LONDON, January 30. HIS Majesty the King has sent the following message to the Governor-General of India, Lord Mountbatten:

"The Queen and I are deeply shocked by the news of the death of Mr. Gandhi. Will you please convey to the people of India our sincere sympathy in this irreparable loss which they, and indeed mankind, have suffered."—Roulet.

Delhi Takes Swift Security Steps

ARMY CHIEFS ASKED TO STAND BY

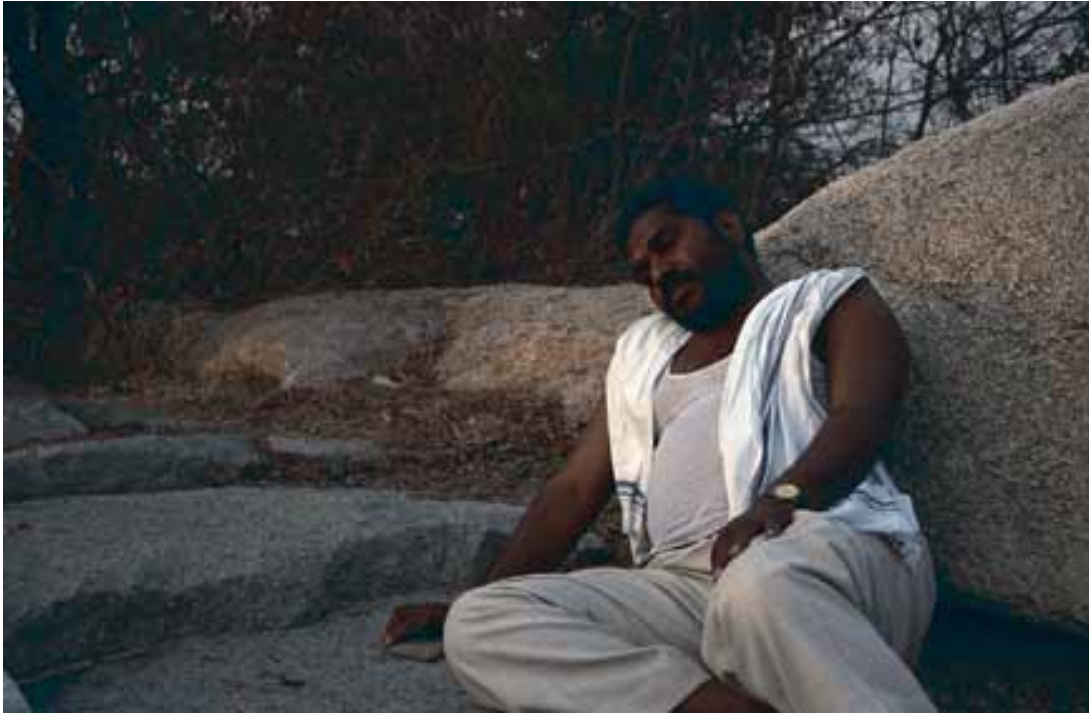
NEW DELHI, January 30. WITHIN five hours of Mahatma Gandhi falling a victim to an assassin's bullet, security measures were quickly put into force by the Government of India throughout the country, and commanding officers in army units were ordered to be prepared to assist the civil authorities.—A.P.I.

DISTURBANCES IN BOMBAY

Curfew Imposed On Affected Areas

A NIGHT OF PROPHECY

TRILOGY



G. VENKANNA; TELANGANA, ANDHRA PRADESH

Is it possible to understand the passage of time through poetry? And if you could for one special moment then would it be possible to see the future? The film travels across India trying to understand the past, the severity of conflict and the cycles of change. The different poetic narratives merge together, allowing us to see a more universal language of symbols and meanings. The moment when this merger in the mind takes place is the moment of prophecy.

Ist es möglich, mit Gedichten den Lauf der Zeit zu verstehen? Und angenommen, das wäre tatsächlich möglich, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick, könnte ich dann in die Zukunft sehen? Der Film führt den Betrachter auf eine Reise durch Indien und versucht, die Vergangenheit zu verstehen, die Tragweite des politischen Konflikts und die Zyklen seines Wandels. Unterschiedliche poetische Narrative verschmelzen und offenbaren uns eine universelle symbolische Sprache. Der Moment, in dem diese geistige Verschmelzung stattfindet, ist der Moment der Prophezeiung.



PRAKASH JADHAV; MUMBAI, MAHARASHTRA



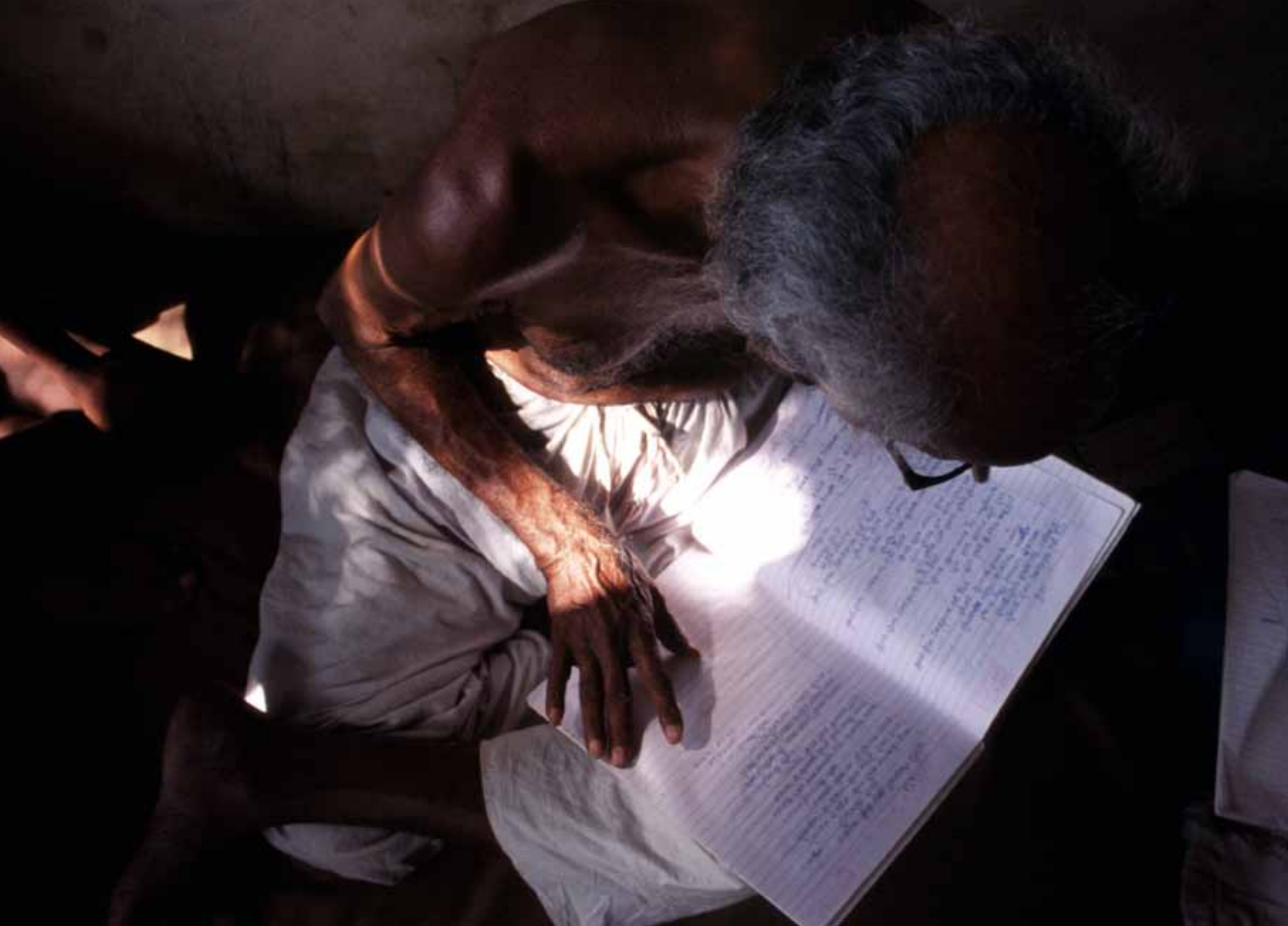
REWBEN MASHANGVA; IMPHAL, MANIPUR



NASEEM SHAFIE; SRINAGAR, KASHMIR



WAMAN DADA KHARDAK; NASIK, MAHARASHTRA

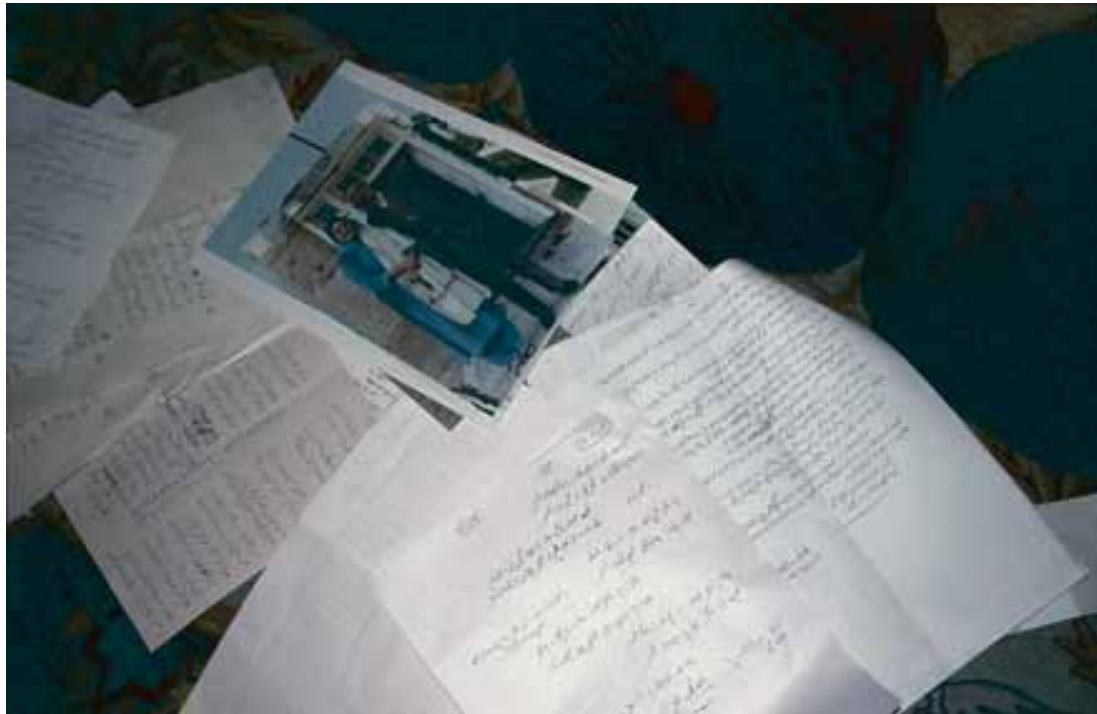




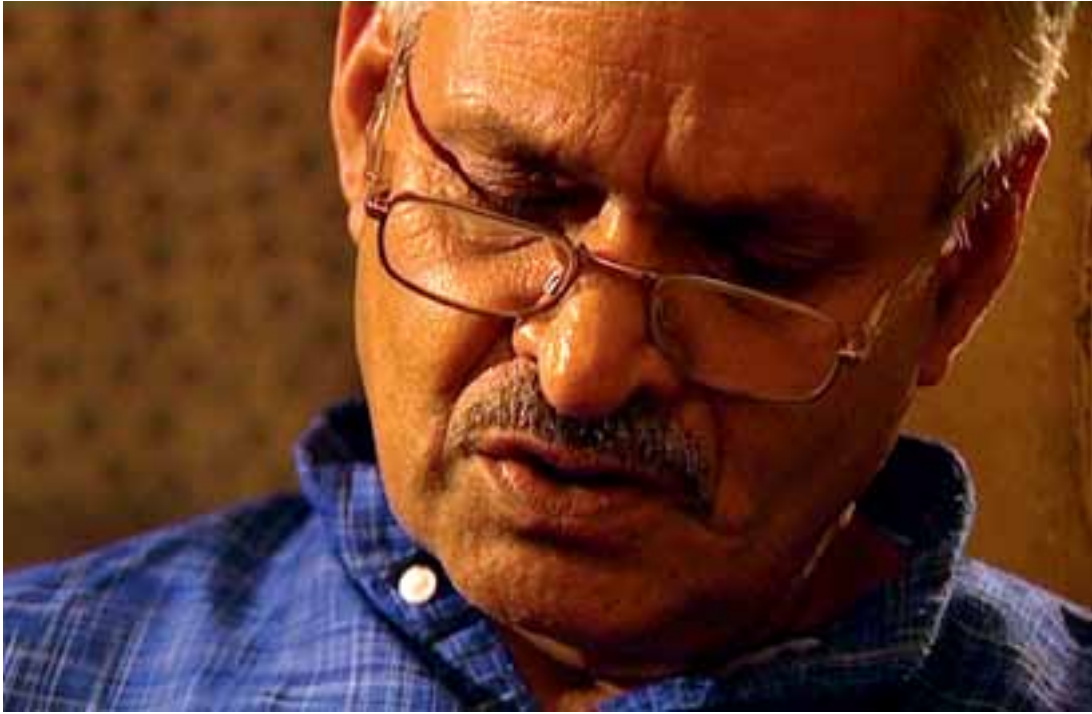
ORIENTAL THEOLOGICAL SEMINARY CHOIR; DIMAPUR, NAGALAND



GADAR; HYDERABAD, ANDHRA PRADESH



DR. RAHMAN RAHI; SRINAGAR, KASHMIR



RADHEY NATH MASARRAT; NEW DELHI



EASTERINE IRALU; KOHIMA, NAGALAND



THE QUIET SCRAPE OF THE BLADE

ANNE RUTHERFORD

*The recluse opens his heart and reveals the hidden meaning of life...
His unknown chanting sounds like the chewing of coloured pebbles.*¹

Like the sage who transmutes himself into a wrenching, guttural chant, Amar Kanwar talks of the process of scripting his documentary films as “going into a zone” where ordinary images are distilled, honed to reveal hidden stories, inner links, “unseen strings that tug at many hearts”.² Taut, densely packed and layered, corrosive and contemplative at once, Kanwar’s films are hybrid works that rewrite the possibilities of documentary.

Kanwar says, “I have a compass which keeps on spinning me into zones of conflict”.³ This trilogy ranges across territories of conflict in the contemporary South Asian subcontinent and the resonances of centuries-old divisions, but although he works in a highly charged political context, Kanwar’s films refuse a simple, didactic approach. Like a dancer who, at a certain moment in a performance, suddenly finds his or her “inner centre”, “moves into another realm” and forges new connections with the audience, Kanwar thinks of his films as producing “a space for a set of experiences”.⁴ He sees this audience as rich, complex and heterogeneous, and his work draws on multiple rhythmic, intellectual and emotional dimensions to create these spaces.

On a frame structured around letters between Mahatma Gandhi and the public, *A Season Outside* (1997) explores the rhetoric of violence and non-violence. “When is it rightful to draw the sword?” it asks. “How to find a way to not react to violence with violence?” The question ricochets back and forward from the large canvas of the subcontinent, where with “one flash of violence ... a million lives are disrupted” – from the Indian-Pakistani border, Punjab and the traumas of the 1947 partition, and the suppression and mass displacement of Tibetans – to the small-scale quotidian violence of ritualised jousting matches, the reckless cruelty of children, and the roots of violence in the self and the home. The text follows one journey, one thread, through the film but

ON THE TRILOGY

the images linger, opening up other spaces and layers that reverberate beyond the linear text: a pair of crows pecks relentlessly at a tiny puppy on a rope, prize-fighting goats ram each other full force as on-lookers cheer, and, set against the razor wire, the border guards, like dancing, plumed warriors, perform to each other a nightly ritual of domination and contempt. *To Remember* (2003) explores violence, more through silence than through the image – through the questions that well-up in the interstices between images of the museum at the site where Gandhi was assassinated by a Hindu fundamentalist and fragmented footage of those who witnessed the anti-Muslim massacres in Gujarat in 2002.

In *A Night of Prophecy* (2002), Kanwar says, “It is only through poetry that you understand history and the future.” Here it is the voice that etches its way into the viewer: “simple words strung together make lines that are sung with difficulty. Carvings embedded deep in stone, warm smoke from the fire, the quiet scrape of the blade.” From the shantytowns of Mumbai and the class and caste struggles of Andhra Pradesh, to the separatist conflicts of Nagaland and Kashmir, emerges a resistance poetry forged in struggle and taken up in song by auto-rickshaw drivers, slum-dwellers, school children and church choirs. Like a huge rolling wave, Kanwar says, the voices start to merge together in a “convoluted slow motion, to reveal the seeds of what will come to pass”.⁵ The sound of chewing pebbles and the quiet scrape of the blade build a momentum that creeps up by stealth on the viewer until the ground underfoot starts to shake.

1 Amar Kanwar, *A Night of Prophecy*, 2002.

2 Anne Rutherford, “Not Firing Arrows”, Interview with Amar Kanwar, *Asian Cinema*, 16:1 (Spring 2005), p. 120.

3 Amar Kanwar, *A Season Outside*, 1997.

4 Rutherford, op. cit., p. 123.

5 Amar Kanwar, “Notes for *A Night of Prophecy*”, presentation for the Renaissance Society, University of Chicago, Lisa McKean, 2003.

DAS LEISE KRATZEN DER KLINGE

ANNE RUTHERFORD

Der Einsiedler öffnet sein Herz und enthüllt den verborgenen Sinn des Lebens... Sein unbekannter Gesang klingt wie das Kauen farbiger Kieselsteine.¹

Wie der Weise, der sich selbst in einen mitreissenden kehligen Gesang verwandelt, beschreibt Amar Kanwar den Arbeitsprozess am Skript für seine Dokumentarfilme als das «Betreten einer Zone», wo gewöhnliche Bilder destilliert und feingeschliffen werden, um verborgene Geschichten, innere Verbindungslinien, «unsichtbare Fäden, die an vielen Herzen ziehen», zu offenbaren.² Straff, dicht und vielschichtig, ätzend wie Säure und gleichzeitig nachdenklich, sind Kanwars Filme hybride Kunstwerke, die die Möglichkeiten des Dokumentarischen neu definieren.

Kanwar sagt: «Ich habe einen inneren Kompass, der mich immer wieder in Konfliktzonen befördert.»³ Die *Trilogy* (Trilogie) befasst sich mit Konflikten auf dem südasiatischen Subkontinent und den Nachwirkungen alter Teilungen. Doch obwohl sie von einem stark aufgeladenen politischen Kontext handeln, verweigern sich Kanwars Filme einem einfachen, didaktischen Ansatz. Er glaubt, dass seine Filme «einen Raum für eine Reihe von Erfahrungen» eröffnen, wie ein Tänzer, der in einem bestimmten Moment seiner Darbietung plötzlich seine «innere Mitte» findet, «ein anderes Reich betritt», und neue Verbindungen mit dem Publikum knüpft.⁴ Um solche Räume zu schaffen, baut er komplexe rhythmische, intellektuelle und emotionale Dimensionen ein – für sein Publikum, das er als vielschichtig und heterogen einschätzt.

Briefe zwischen Mahatma Gandhi und der Öffentlichkeit bilden den Rahmen, in dem *A Season Outside* (Eine Jahreszeit ausserhalb; 1997) die Rhetorik von Gewalt und Gewaltlosigkeit erkundet. «Wann ist es gerechtfertigt, das Schwert zu ziehen?» fragt der Film. «Wie kann man einen Weg finden, um auf Gewalt nicht mit Gewalt zu reagieren?» Die Frage geht hin und her, von der grossen Bildfläche des Subkontinents, wo mit «einer einzigen Gewalttat ... eine Million Menschenleben durcheinandergebracht werden» – an der indisch-pakistanischen Grenze, Punjab, durch die traumatische Teilung von 1947 und die Unterdrückung

ÜBER DIE *TRILOGY*

und Massenvertreibung der Tibeter – hin zu den kleinen alltäglichen Gewalttaten, den ritualisierten Rangeleien, der brutalen Grausamkeit von Kindern und den Wurzeln der Gewalt im Eigenen. Die Erzählung folgt einer Reise, einem Faden durch den Film, doch die Bilder bleiben hängen, öffnen neue Räume und Schichten, die jenseits der linearen Textstruktur nachhallen: Ein paar Krähen hacken mit ihren Schnäbeln unbarmherzig auf einen jungen Hund ein. Kampfziegen gehen aufeinander los, während Zuschauer Beifall klatschen, und Grenzwächter vollführen vor dem Stacheldrahtzaun ein allabendliches Ritual von Unterdrückung und Verachtung, als wären sie tanzende, federgeschmückte Krieger. *To Remember* (Erinnern; 2003) erkundet das Phänomen der Gewalt eher durch Stille als durch das Bild – durch die Fragen, die einen zwischen den Bildern des Museums beschleichen, das dort steht, wo Gandhi von einem fundamentalistischen Hindu ermordet wurde, und durch das bruchstückhafte Filmmaterial derjenigen, die im Jahr 2002 Zeugen der anti-muslimischen Massaker in Gujarat wurden.

In *A Night of Prophecy* (Eine Nacht der Prophezeiung; 2002) sagt Kanwar: «Man versteht Vergangenheit und Zukunft nur mit Poesie.» Hier ist es die Stimme, die sich ihren Weg in den Zuschauer hinein «ätzt»: «Miteinander verknüpfte Wörter bilden Zeilen, die nur schwer gesungen werden können. Schnitzereien, tief in den Stein gehauen, warmer Rauch vom Feuer, das leise Kratzen der Klinge.» In den Slums von Mumbai und bei den Klassen- und Kastenkämpfen von Andhra Pradesh bis hin zu den Konflikten von Nagaland und Kaschmir erhebt sich eine Widerstandspoese, die im Kampf geschmiedet wurde und von Rikschafahrern, Slumbewohnern, Schulkindern und Kirchenchören aufgegriffen und gesungen wird. Wie eine riesige Welle, so Kanwar, beginnen die Stimmen zu verschmelzen in «einer langsamen spiralförmigen Bewegung, um den Ursprung dessen freizulegen, was geschehen wird.»⁵ Das Geräusch von gekauten Kieselsteinen und das leise Kratzen der Klinge bilden ein Momentum, das dem Zuschauer unmerklich näher kommt, bis der Boden unter seinen Füßen zu schwanken beginnt.

1 Amar Kanwar, *A Night of Prophecy*, 2002.

2 Anne Rutherford, «Not firing arrows», Interview mit Amar Kanwar, in: *Asian Cinema*, Jg. 16: Nr. 1, Frühjahr 2005, S. 120.

3 Amar Kanwar, *A Season Outside*, 1997.

4 Rutherford, op. cit., S. 123.

5 Amar Kanwar, «Notes for *A Night of Prophecy*», Vortrag vor der Renaissance Society, University of Chicago, Lisa McKean, 2003.

THE TORN FIRST PAGES

THE TORN FIRST PAGES, 2004-2008

19 CHANNEL DIGITAL VIDEO,
COLOUR, BLACK AND WHITE, SOUND
3 METAL FRAMES,
16 SHEETS OF BLANK PAPER,
3 SHEETS OF PRINTED PAPER
ARTIST BOOKS,
BURMESE BOOKS AND MAGAZINES

DIGITALE VIDEOS AUF 19 KANÄLEN,
FARBE UND SCHWARZ-WEISS, MIT TON
3 METALLRAHMEN,
16 WEISSE PAPIERBLÄTTER,
3 BEDRUCKTE PAPIERBLÄTTER
KÜNSTLERBÜCHER,
BURMESISCHE BÜCHER UND MAGAZINE

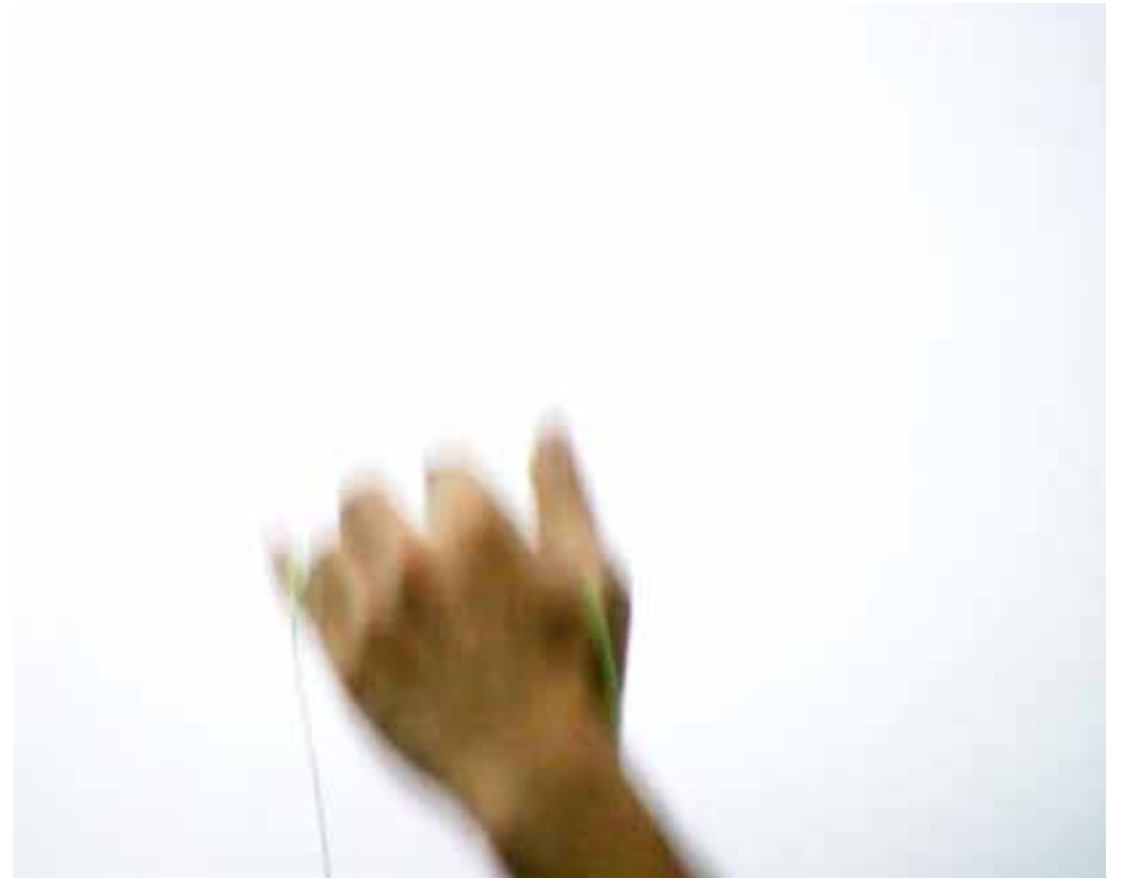
PART 1 / TEIL 1:
6 PROJECTIONS / 6 PROJEKTIONEN
*THE FACE, THET WIN AUNG (A),
THET WIN AUNG (B), MA WIN MAW OO,
THE BODHI TREE, SOMEWHERE IN MAY*

PART 2 / TEIL 2:
7 PROJECTIONS / 7 PROJEKTIONEN

PART 3 / TEIL 3:
6 PROJECTIONS / 6 PROJEKTIONEN

Imagine nineteen sheets of paper floating forever in the wind. Imagine the simultaneous viewing of multiple time. Of obvious time, hyper time, orphaned time. Time that unexpectedly shoots off from beneath your feet, and races away. Time parallel and co-existing in two geographical memories. One sinking roots, the other a smoke-wisp attached to and forever trailing a body. Imagine time that is filled with as many silences as with words. Imagine the slow gathering together of time. Moment by moment. Evidence by evidence. Imagine the formal presentation of poetry as evidence in a future war crimes tribunal.

Stell dir neunzehn Blätter vor, die für immer im Wind schweben. Stell dir vor, du könntest mehrere unterschiedliche Zeiten gleichzeitig sehen: offensichtliche Zeit, Hyperzeit, verwaiste Zeit. Zeit, die unerwartet unter deinen Füßen hervorschießt und davonrennt. Zeit, die parallel und gleichzeitig in zwei geografischen Erinnerungen besteht, eine mit Wurzeln, die andere wie eine ständig an deinen Körper geheftete Rauchfahne. Stell dir Zeit vor, die mit ebenso viel Stille wie mit Worten angefüllt ist. Stell dir das langsame Ansammeln von Zeit vor. Moment für Moment. Beweis für Beweis. Stell dir vor, an einem zukünftigen Kriegsverbrechertribunal würden Gedichte als offizielle Beweismittel zugelassen.







In 1998 the Burmese student leader Thet Win Aung was sentenced to 59 years in prison for having taken part in organizing student protests since 1988, when he was a high-school student. On 16 October 2006 at the age of 34 years Thet Win Aung was killed in a Mandalay prison in Burma.

Im Jahr 1998 wurde der burmesische Studentenfürher Thet Win Aung zu einer 59-jährigen Gefängnisstrafe verurteilt, weil er seit 1988, als er zur High School ging, Studentenproteste organisiert hatte. Am 16. Oktober 2006 wurde Thet Win Aung im Alter von 34 Jahren im Gefängnis von Mandalay, Burma, getötet.





On 25 October 2004, Senior General Than Shwe, Supreme Head of the Burmese Military Dictatorship, visited the cremation memorial site of Mahatma Gandhi in New Delhi to pay his respects. The Burmese dictator laid a wreath and offered rose petals.

Am 25. Oktober 2004 besuchte Senior General Than Shwe, das Oberhaupt der burmesischen Militärdiktatur die Einäscherungsstätte von Gandhi in Neu-Delhi. Der burmesische Diktator legte einen Kranz nieder und streute Rosenblätter.





Footage for this film was clandestinely shot at the ceremony at the cremation memorial site of Gandhi in Delhi. The General had been invited by the Indian government and was on a state visit to India. The film unveils “the face” of military representation by zooming in on the features of the General who is known for the distance he keeps from cameras. *The Face* juggles, dissects and accelerates images of General Than Shwe, as he tosses rose petals an extra time for the press photographers at Rajghat. The manic repetition of the general’s pose in front of the media reveals the tragic ludicrousness of the act as it critiques the support of the Indian government to the Burmese military.

Diese Aufnahmen entstanden heimlich während der Zeremonie an der Einäscherungsstätte von Gandhi in Delhi. Der General, der sich auf Staatsbesuch in Indien befand, war von der indischen Regierung eingeladen worden. Der Film enthüllt wortwörtlich «das Gesicht» des Militärs, indem die Gesichtszüge des Generals, der sich für gewöhnlich von Kameras fernhält, vergrößert werden. *The Face* (Das Gesicht) balanciert, sezziert und «beschleunigt» Bilder von General Than Shwe, die zeigen, wie er an der Zeremonie in Rajghat für die Pressefotografen Rosenblätter in die Luft wirft. Die manische Wiederholung der Geste des Generals vor den Medien entlarvt nicht nur die tragische Lächerlichkeit des feierlichen Akts, sondern auch die Unterstützung des burmesischen Militärregimes durch die indische Regierung.













In December 1994, the Burmese Military Dictatorship Intelligence Services and the police accused Ko Than Htay, the owner of a popular book shop in Mandalay in Burma of “tearing out the first page” of several of the books and journals that he had sold. It was stated that during a raid at his home several “torn out first pages” were found in his possession. All these first pages had printed on them the slogan of the military regime and a denunciation of the democratic forces. By an order of the military government these slogans of the junta had to be printed on the first page of all materials published in Burma. This includes all books, magazines, journals and even daily newspapers.

Im Dezember 1994 beschuldigte der Geheimdienst der burmesischen Militärdiktatur Ko Than Htay, den Besitzer eines beliebten Buchladens in Mandalay, Burma, «die erste Seite» mehrerer Bücher und Magazine, die er verkauft hatte, herausgerissen zu haben. Es wurde festgehalten, dass im Rahmen einer Durchsuchung seiner Wohnung diverse «herausgerissene erste Seiten» gefunden worden seien. Alle diese ersten Seiten waren mit einem Slogan des Militärregimes und mit einer Denunzierung der demokratischen Kräfte bedruckt. Auf Befehl der Militärregierung mussten diese Slogans der Junta auf der ersten Seite aller Drucksachen stehen, die in Burma publiziert werden. Dazu gehören Bücher, Magazine, Zeitschriften und sogar Tageszeitungen.

Our Three Main National Causes

- | | |
|---|-------------|
| Non - disintegration of the Union | - Our Cause |
| Non - disintegration of the National Solidarity | - Our Cause |
| Consolidation of National Sovereignty | - Our Cause |

Four Political Objectives

- * Stability of the State, community peace and tranquility, prevalence of law and order
- * National reconsolidation
- * Emergence of a new enduring state constitution
- * Building of a new modern developed nation in accord with the new state constitution

Four Economic Objectives

- * Development of agriculture as the base and all-round development of other sectors of the economy as well
- * Proper evolution of the market-oriented economic system
- * Development of the economy inviting participation in terms of technical know-how and investments from sources inside the country and abroad
- * The initiative to shape the national economy must be kept in the hands of the State and the national peoples

Four Social Objectives

- * Uplift of the morale and morality of the entire nation
- * Uplift of national prestige and integrity and preservation and safe-guarding of cultural heritage and national character
- * Uplift of dynamism of patriotic spirit
- * Uplift of health, fitness and education standards of the entire nation



Ko Than Htay did tear out these first pages. Before he sold the books to customers and retailers, he tore out the first page of every single book as his own act of resistance against the military dictatorship so that people who bought books from his shop did not have to see the slogans of the military regime when they read the books. What Ko Than Htay did was very simple but it was an act of great courage. Ko Than Htay was arrested in December 1994 for tearing and possessing the torn first pages. He was sentenced to three years imprisonment and torture in the infamous Mandalay prison. He was not a member of any political party. He was a bookshop owner and he opposed the military regime as an ordinary individual in his own unique way. Every page torn by Ko Than Htay links him forever with the author of every book sold, with the spirit of every artist striving to work in freedom without restrictions and censorship.

Ko Than Htay hat diese ersten Seiten tatsächlich herausgerissen, bevor er die Bücher an Kunden und Kleinhändler weiterverkaufte. Es war sein ureigener Akt des Widerstands gegen die Militärdiktatur, so dass die Leute, die in seinem Laden einkauften, von den Slogans des Militärregimes verschont blieben, wenn sie die Bücher lasen. Was Ko Than Htay getan hat, war sehr einfach, aber es war eine sehr mutige Tat. Ko Than Htay wurde im Dezember 1994 verhaftet wegen Herausreißen und Besitz dieser ersten Seiten. Er wurde zu drei Jahren Haft und Folter im berühmten Mandalay Gefängnis verurteilt. Er war nicht Mitglied einer Partei. Er war ein Buchladenbesitzer und er widersetzte sich dem Militärregime als ganz gewöhnliches Individuum auf seine eigene einzigartige Weise. Jede Seite, die Ko Than Htay herausgerissen hat, verbindet ihn auf immer mit dem Autor jedes verkauften Buchs, mit dem Geist jedes Künstlers, der in Frieden arbeiten möchte, ohne Einschränkungen und Zensur.

Four political objectives

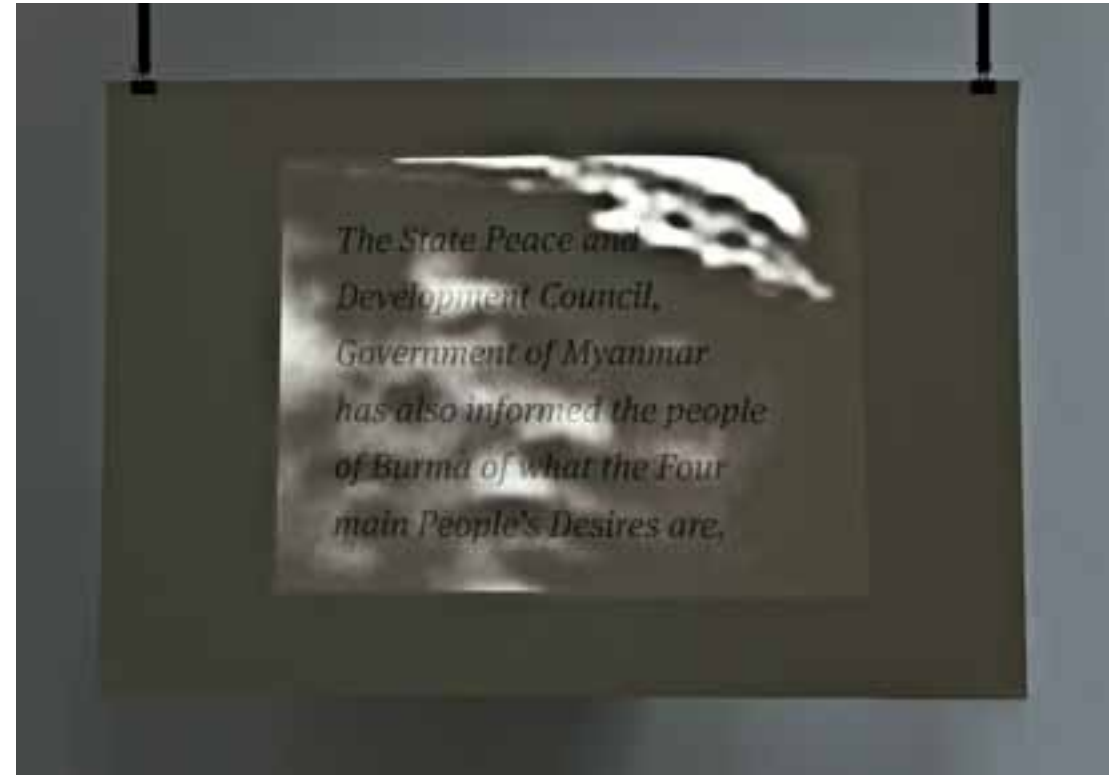
- **Stability of the State, community peace and tranquility, prevalence of law and order**
- **National reconsolidation**
- **Emergence of a new enduring State Constitution**
- **Building of a new modern developed nation in accord with the new State Constitution**

Four economic objectives

- **Development of agriculture as the base and all-round development of other sectors of the economy as well**
- **Proper evolution of the market-oriented economic system**
- **Development of the economy inviting participation in terms of technical know-how and investments from sources inside the country and abroad**
- **The initiative to shape the national economy must be kept in the hands of the State and the national peoples**

Four social objectives

- **Uplift of the morale and morality of the entire nation**
- **Uplift of national prestige and integrity and preservation and safeguarding of cultural heritage and national character**
- **Uplift of dynamism of patriotic spirit**
- **Uplift of health, fitness and education standards of the entire nation**

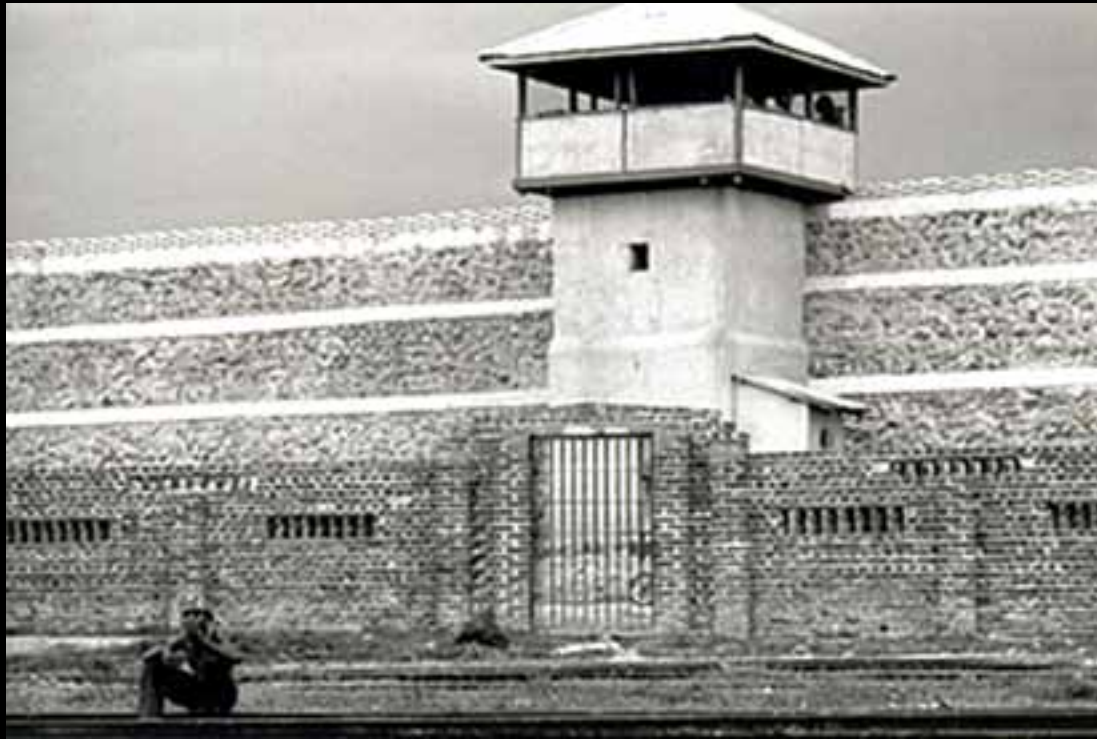


In August 1988 General Ne Win made an announcement that was broadcast on national television in Burma. "If there are more demonstrations the army will shoot to kill."

Im August 1988 machte General Ne Win eine Ankündigung, die vom burmesischen Staatsfernsehen übertragen wurde: «Sollte es zu weiteren Demonstrationen kommen, wird die Armee scharf schießen.»







MANDALAY PRISON



BASSEIN PRISON



Insein Prison, Rangoon



ဌေးကြွယ်

အင်းစိန်ထောင်မှာ
 ၆ ဝတ်မြောက်
 Htay Kywe
 detained; Insein Prison
 condition unknown
 ကျန်းမာရေးအခြေအနေ မသိ

To collect evidence is an act of hope. To keep on collecting evidence when confronted with continuous brutality is only possible when there is hope and strength to fight for a better future. *The Torn First Pages* experiences archival time not only as evidence but as a “continuous process” of the gathering and display of evidence, of the need to record and remind and of the incredible effort of the Burmese resistance to present this archive in an open space on the Internet and in privately circulated CDs for all to see. The archive is also distorted to create the laughing triptych of General Ne Win, the first Burmese dictator along with his coterie.

Das Sammeln von Beweisen ist ein Akt voller Hoffnung. Trotz anhaltender brutaler Gewalt weiterhin Beweise zu sammeln, ist nur möglich, wenn man im Kampf für eine bessere Zukunft Hoffnung und Kraft hat. *The Torn First Pages* (Die zerrissenen ersten Seiten) präsentiert das Archivmaterial nicht nur als Beweismittel, sondern als «kontinuierlichen Prozess» des Sammelns und Zeigens von Beweisen, sowie als einen Weg, das Bedürfnis nach Dokumentation und Erinnerung zu befriedigen. Gezeigt werden sollen ausserdem die unglaublichen Anstrengungen der burmesischen Widerstandsbewegung, dieses Archiv im Internet und auf privat zirkulierenden CDs der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Archivmaterial wird auch verzerrt, um so ein lachendes Triptychon von General Ne Win, dem ersten burmesischen Diktator und seiner Entourage zu konstruieren.



မီးမီး

အင်းစိန်ထောင်မှာ
၆ ပတ်မြောက်
Mee Mee
detained: Insein Prison
condition unknown
ကျွန်းမာရေးအခြေအနေ မသိ



ကျော်ကျော်ထွေး

အင်းစိန်သီးသန့်ထောင်
၁၄ ပတ်မြောက်
Kyaw Kyaw Htwe
detained: Insein Prison
condition unknown
ကျွန်းမာရေးအခြေအနေ မသိ

Spanning several decades, the memory of archival time is presented in honour of and with respectful gratitude to the work of many activists and photographers: known and anonymous, professionals and amateurs, inside and outside Burma, who have with great risk and determination documented the recent history of the Burmese people and the democracy movement. These are images, short films and un-edited secretly filmed footage presented as they are made available to the public.

Archivmaterial aus mehreren Jahrzehnten erinnert an die verdienstvolle Arbeit verschiedener Aktivisten und Fotografen, bekannten und unbekannt, Profis und Amateuren, von innerhalb und ausserhalb Burmas, die unter Einsatz ihres Lebens und mit grosser Entschlossenheit die neuere Geschichte des burmesischen Volks und der Demokratiebewegung dokumentiert haben. Es handelt sich dabei um Bilder, Kurzfilme und unbearbeitete, heimlich gefilmte Aufnahmen.



Name - Aung Kung
Sentence - 7 years
Current Prison - Kala



Name - Aung San Sun Pyi
Sentence - 10 (11)
Current Prison - U, Insein, Aungmye



Name - Ba Sun
Sentence - 7 years
Current Prison - Kala



Name - Fugitive Aungmye
Sentence - Death sentence
Current Prison - Thawaddy



Name - Kawndag Kyaw
Sentence - 7 years
Current Prison - Mandalay



Name - Hsin Hsin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Kyaw
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Sun Win
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Mying Mying Kyaw
Sentence - 10 years
Prison - Myingyan



Name - Myi Aung
Sentence - 10 years
Current Prison - Thawaddy



Name - Aung Mying Win Oo
Sentence - Death Sentence
Current Prison - Mandalay



Name - Aung Tin
Sentence - 10
Current Prison - Insein



Name - Ba Tin
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Han Win Aung
Sentence - 7 years
Current Prison - Insein



Name - Khin Khin Lay
Sentence - 10 years
Prison - Thawaddy



Name - Kyaw Myo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Mying Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Thawaddy



Name - Kyaw Tin
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Mying Mying Kyaw
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Myi Aung Hnin
Sentence - 10 years
Current Prison - Thawaddy



Name - Aung Mye
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Aun Aun Kyaw
Sentence - 10 years
Current Prison - Kala



Name - Ba Soe
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Hla Mying Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Khin Khin Lay
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Mying Mying Kyaw
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Aung Mye Hnin
Sentence - 10 years
Current Prison - Myingyan



Name - Aun Aun Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Chin Chin Kyaw
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Hla Soe
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Khin Khin Kyaw
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Soe
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Aung Mye Hnin Oo
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Mandalay



Name - Aun Aun Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Chin Chin Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Hla Mying Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Khin Khin Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Soe Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Insein



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Aung Mye Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Ba Myat
Sentence - Life Sentence
Current Prison - Insein



Name - Chin Chin Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Hla Mying Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Khin Khin Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Soe Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Hla Mying Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Ba Myat Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Chin Chin Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Hla Mying Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Khin Khin Kyaw Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Soe Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Kyaw Myo Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name - Myi Aung Hnin Oo
Sentence - 10 years
Current Prison - Mandalay



Name: Aye Thant
Sentence: 7 years
Current Prison: Thabeikthyin



Name: Nyi Tun
Sentence: 7 years
Current Prison: -



Name: San Yu
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Shwe Hsawng
Sentence: 3 years
Current Prison: Mandalay



Name: Thun Mya
Sentence: -
Current Prison: -



Name: Thun Zay of Ky Ky
Sentence: -
Current Prison: Myingyan



Name: Thun Linn
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Thun of Ky Thun
Sentence: 14 years
Current Prison: Insein



Name: Uin Myin
Sentence: 7 years
Current Prison: -



Name: Zan Myin Oo
Sentence: 14 years
Current Prison: Insein



Name: Nay Win of Ky Ky
Sentence: 12 years
Current Prison: Insein



Name: Uin Linn
Sentence: -
Current Prison: -



Name: San Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeik



Name: U & Linn
Sentence: -
Current Prison: -



Name: Thun Thun Mya of Ky Ky
Sentence: -
Current Prison: -



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeik



Name: Thun Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Myingyan



Name: Shwe Linn
Sentence: 7 years
Current Prison: -



Name: Uin Linn
Sentence: 3 years
Current Prison: Mandalay



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Kyau



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Mandalay



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Thabeik



Name: Thun Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Kyau



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Thabeik



Name: Hsawng Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Pyaw



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeikthyin



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeik



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: -



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Thabeik



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Mandalay



Name: Nay Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeik



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Mandalay



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Mandalay



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: -



Name: Hsawng Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Myingyan



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeik



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeikthyin



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Mandalay



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: -



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Mandalay



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: -



Name: Hsawng Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Thabeikthyin



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 7 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: -



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Myingyan



Name: Thun Linn of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: -



Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: Insein

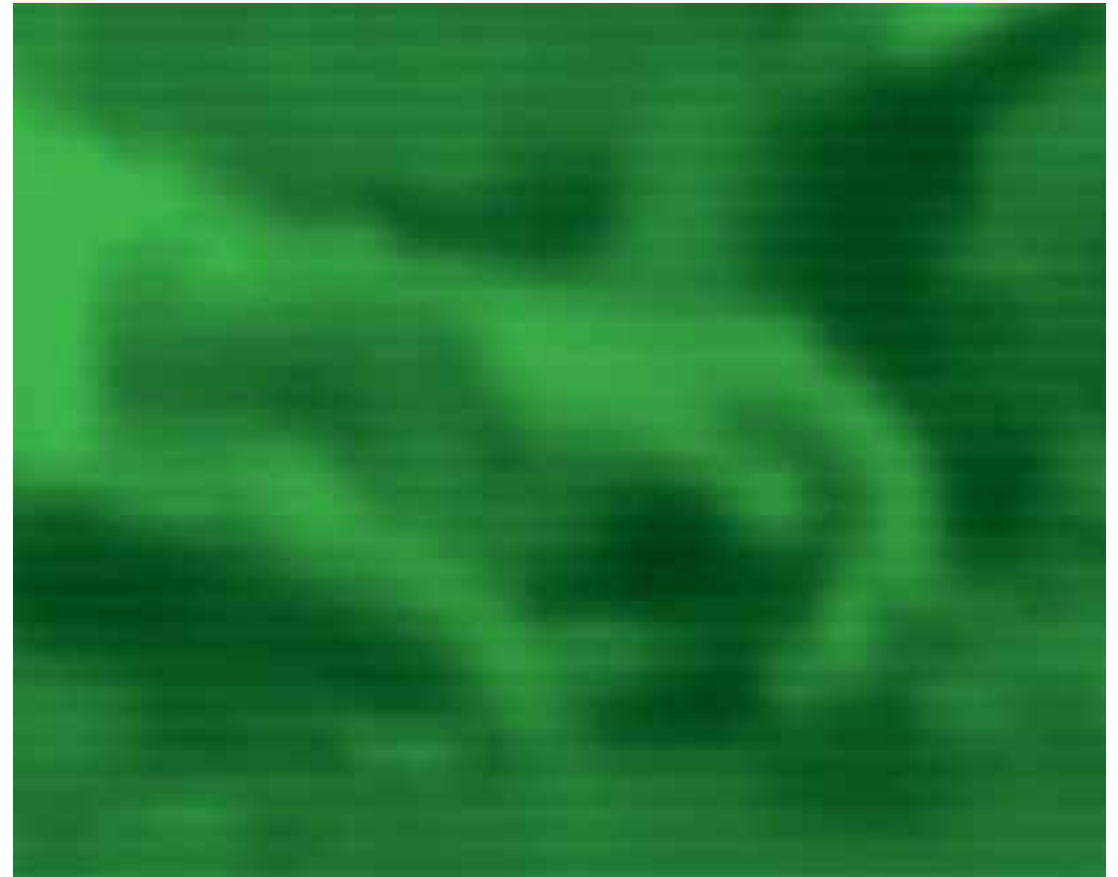


Name: Tin Tin Mya of Ky Ky
Sentence: 11 years
Current Prison: -





Win Maw Oo, a high-school student was one of the hundreds of protesters killed in Rangoon after the military coup in 1988. A dramatic photograph captured the moment when Win Maw Oo was being carried by two medical students just after she was shot. The image gained worldwide publicity for a day as a news photograph before it disappeared from public view. Later the photograph existed only within the Burmese community as a repeatedly copied and pixelated image. The film *Ma Win Maw Oo* emerges from the available pixels of this forgotten photograph.



Die Highschool-Schülerin Win Maw Oo war eine von vielen hundert Demonstrierenden, die 1988 nach dem Militärputsch in Rangoon ermordet wurden. Eine dramatische Fotografie hält den Moment fest, als Win Maw Oo von zwei Medizinstudenten weggetragen wurde, kurz nachdem sie erschossen worden war. Das Bild ging einen Tag lang um die ganze Welt, ebenso schnell verschwand es wieder aus der öffentlichen Wahrnehmung. Später existierte das Bild nur noch in der Widerstandsbewegung als immer wieder kopierte, stark verpixelte Fotografie. Der Film *Ma Win Maw Oo* entsteht aus den Pixeln dieser vergessenen Fotografie.







After the military crackdown on pro-democracy demonstrations in Burma in August 1988, Sitt Nyein Aye, a well-known dissident painter escaped to New Delhi. He set up his studio in a small room under a bodhi tree. When it rained he wrapped up his canvases with plastic. When he painted his portraits the activists took the canvases out into the street demonstrations. *The Bodhi Tree* experiences a moment of his life as it moved in real time.



Nach der militärischen Unterdrückung der Demonstrationen für Demokratie im August 1988 floh Sitt Nyein Aye, ein bekannter burmesischer Maler und Dissident aus Burma nach Neu-Delhi. Er richtete sein Studio in einem kleinen Raum unter einem Bodhi-Baum ein. Wenn es regnete, schützte er seine Leinwände mit Plastikfolie. Die Aktivisten trugen seine gemalten Porträts bei Demonstrationen durch die Strassen. *The Bodhi Tree* (Der Bodhi- oder Pappelfeigenbaum) zeigt einen Moment seines Lebens in Echtzeit.



In the torturous normalcy of exile, two events occur on the same day in the city of Oslo. The 17 May celebration of the Norwegian National Day in 2004 was also the day the Burmese military dictatorship began a sham National Convention for Democracy inside Burma. Through the “Democratic Voice of Burma” (DVB), a small radio station in Oslo, the Burmese resistance reports on this sham convention as it broadcasts news that is secretly heard by thousands within Burma.

In der Stadt Oslo unterbrechen an einem Tag gleich zwei Ereignisse den quälenden Alltag des Exils: Der 17. Mai 2004 ist nicht nur der norwegische Nationalfeiertag, sondern auch der Tag, an dem die burmesische Militärdiktatur ihre fingierte «Nationalversammlung für Demokratie» in Burma veranstaltet. Über einen kleinen Radiokanal in Oslo, der «Democratic Voice of Burma» (DVB - Demokratische Stimme Burmas), berichtet die burmesische Widerstandsbewegung über diese Schein-Konferenz. Die Nachrichten werden von Tausenden innerhalb Burmas verfolgt.



Somewhere in May lies at the intersection of freedom and claustrophobia, democracy and its simulation, the holy mission of great national projects and the individual's relationship with the politics of today.



Somewhere in May (Irgendwo im Mai) liegt an der Schnittstelle von Freiheit und Klaustrophobie, Demokratie und ihrer Simulation, von dem heiligen Auftrag grosser nationaler Projekte und dem Verhältnis des Einzelnen zur aktuellen Politik.



How much longer?
Maybe ... two more years

Wie lange noch?
Vielleicht ... noch zwei Jahre.



Within the heart of every moment there lives "a certain piece of evidence". When we are able to perceive the passage of multiple time through this evidence, we suddenly begin to understand the world around us. Here lies the greatest probability of knowing oneself.

In jedem Moment liegt «ein bestimmtes Beweisstück» verborgen. Wenn wir es schaffen, in diesem Beweisstück den Verlauf unterschiedlicher Zeit wahrzunehmen, beginnen wir die Welt rund um uns herum zu verstehen. Es wäre die beste Möglichkeit, sich selbst zu kennen.



The Torn First Pages enters into the world of Burmese activists in exile in the city of Fort Wayne, USA. The first refugees arrived there probably in the year 1990, just after the military crackdown against the student uprising from 8 August 1988. Fleeing from Burma many escaped from the cities and universities into the resistance camps in the jungles. Over time they crossed the borders to become illegal immigrants in a haze of prisons, refugee camps and shantytowns and finally, maybe, in new cities in other nations.



The Torn First Pages nähert sich der Welt der burmesischen Aktivisten im Exil in der amerikanischen Stadt Fort Wayne. Die ersten Flüchtlinge kamen dort vermutlich 1990 an, nach der militärischen Niederschlagung der Studentenrevolten vom 8. August 1988. Auf der Flucht aus den burmesischen Städten und Universitäten fanden viele Zuflucht in den Widerstandslagern im Dschungel. Nach einer gewissen Zeit flohen sie über die Grenzen und wurden illegale Immigranten in einem Durcheinander aus Gefängnissen, Flüchtlingslager und Shantytowns und schliesslich – vielleicht – neuen Städten in anderen Ländern.



Several disappeared or were killed, many stayed back, went underground or were imprisoned by the military. Those who escaped followed the wind and flew all across the deep blue sky. One of those who disappeared into “exile time” was Tin Moe, the Burmese poet whose famous haiku was found scribbled on the walls of prisons inside Burma.



Mehrere verschwanden spurlos oder wurden getötet, viele blieben in Burma, versteckten sich oder wurden von der Armee gefangengenommen. Diejenigen die flohen, folgten dem Wind und wurden in alle Himmelsrichtungen verstreut. Einer derjenigen, die in die «Exilzeit» verschwanden, war Tin Moe, der burmesische Dichter dessen berühmtes Haiku man in Gefängniszellen Burmas auf Wände gekritzelt gefunden hat.



The cheroot's burnt down
The sun has set
Take me home

Tin Moe

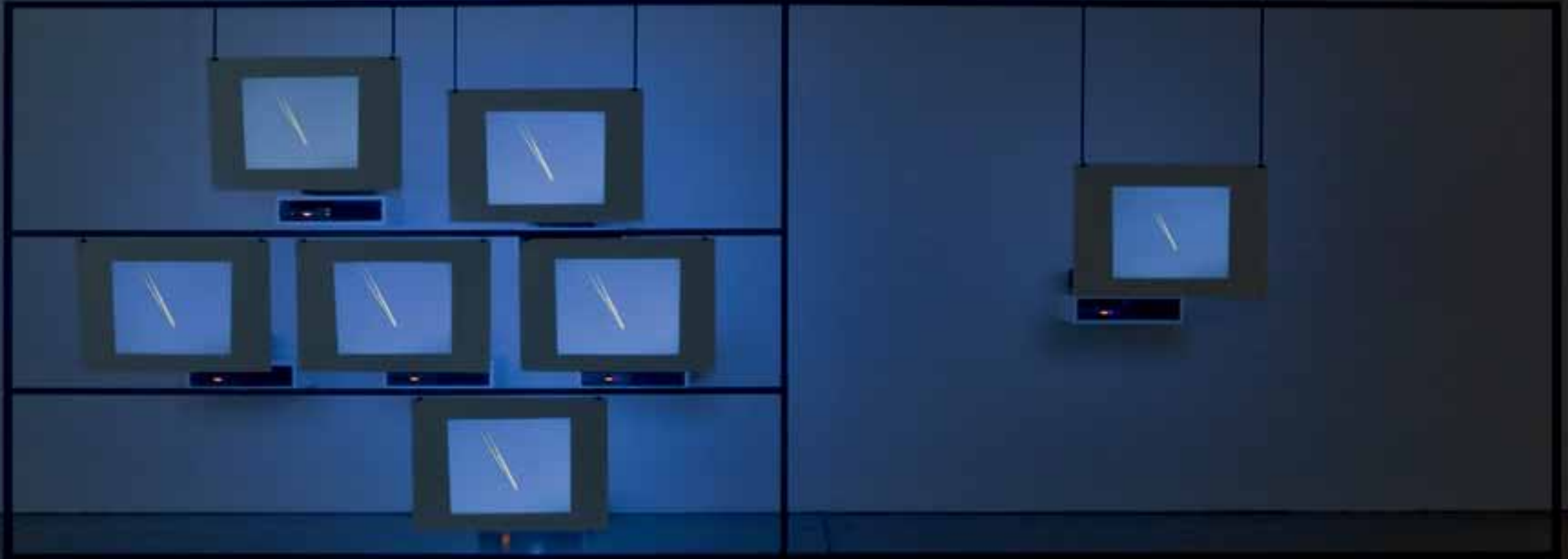


Die Cheroot-Zigarre ist abgebrannt
Die Sonne ist untergegangen
Bring mich nach Hause

Tin Moe









EMBRACING UNCERTAINTY

SANDHINI PODDAR

ON THE TORN FIRST PAGES

Twenty-one years after she was awarded the Nobel Peace Prize, Aung San Suu Kyi will make her acceptance speech in Oslo on June 16 [2012], as part of her first trip outside Burma in 24 years.¹

So goes the headline to mark this historic moment in Burmese history, a ghosting from Kanwar's video, *Somewhere in May* (2005), one of the nineteen channels in his epic video installation, *The Torn First Pages* (2004–2008). Filmed on 17 May 2004, this video commemorates Norway's National Day as well as the then Burmese military junta's (known as the SPDC or State Peace and Development Council under Senior General Than Shwe) commencement of a sham National Convention for Democracy within Burma. Passages from the video reveal the interiors of the Nobels Fredssenter (Nobel Peace Center) in Oslo with black-and-white framed photographic portraits of past peace prize winners including the Dalai Lama, Mikhail Gorbachev, Henry Kissinger, Nelson Mandela, and Suu Kyi, amongst others. Of the group, Suu Kyi alone was unable to ever accept the prize in person, an event now imminent given the seismic political shifts within Burma.

What constitutes the “contemporary”? Given that this is a temporal construction having to do with the art and culture of our time, one may consider an artwork's *prophetic* abilities through images, texts and sounds that communicate *in* time, and enable it to always remain relevant. Although Kanwar's installation was completed in 2008, *The Torn First Pages* resonates and reverberates as a history lesson that can be read and re-read at different moments, offering multivalent considerations to audiences around the globe. It is art that can ultimately unearth the archive of possibilities and free us to imagine and reconstitute the world we each live in. The video loop in *Somewhere in May* ends with the poignant question, “How much longer?” to which the answer given is “maybe ... two more years”. Members of the international Burmese community in exile are now on the threshold of being able to reconstitute their worlds and perhaps finally return home.

Kanwar states, “The Burmese have been marking time, events and memories. This is an archive of evidence, of hope.”² Scanning *The Torn First Pages*, one comes across the video of *Ma Win Maw Oo* (2005), a silent loop just over four minutes long featuring a found, pixelated photograph of the eponymous thirteen-year-old student being carried by two medical students through the streets of Rangoon on August 8, 1988, after she was killed by soldiers during the historic 8888 Uprising. The image of Win Maw Oo circulated widely through the media but remained newsworthy for only a day. In 2010 pro-democracy Burmese activists in New Delhi named 19 September as Burma's National Heroes Day or Win Maw Oo Day to commemorate her. This image from Mizzima News on 19 September 2011 shows an image of her parents with a personal commemorative shrine in their home: the newspaper clipping and photograph in the background are the same source images as Kanwar's video. It is through these inter-weavings and cross-pollinations between art and life that Kanwar's installation comes into being on many levels. There are a number of repeated but hidden codes, symbols and signs, which in turn connect this and other works with his on-going series *Shrines* (1991–).

In many ways, while retrospectively Kanwar's oeuvre, one could consider a large part of his output as a series of individual shrines, in which this filmmaker-artist has judiciously mapped out an intricate network of protagonists across the Indian subcontinent who must be recalled collectively (from well-known figures like Gandhi in his film *To Remember* (2003) to lesser-known but by no means less important figures like Shankar Guha Niyogi, the leader of what Kanwar considers as the largest democratic mass movement of workers, peasants and tribal communities in post-Independent India, in his trilogy of videos *In the Memory of Shankar Guha Niyogi* (2007) to the young horse rider in the seminal video *A Season Outside* (1997) who serves as a poignant stand-in for Guru Gobind Singh, the tenth holy teacher of the Sikh community). *The Torn First Pages* itself becomes a shrine to commemorate not just the single anonymous act of courage by the Mandalay bookshop owner Ko Than Htay, who tore out the first page of every publication bearing the junta's state-mandated manifestos, but to every artist, poet, writer, filmmaker, homemaker and activist who has participated in the Burmese resistance movement over the past five decades.

Time is the nemesis of authority; it can subvert, reinforce and remind, sliding the carpet from beneath one's feet. For Kanwar, each of

the nineteen channels of video in *The Torn First Pages* exists as a “container of time” in his own words. He asks, “How does one understand change?” and goes on to postulate, “Possibly through the passage of time and possibly through poetry, in order to foresee the future. ... A trial normally uses forensic evidence, could poetry ever be submitted? There are many vocabularies of memory.”

The nineteen channels, which are beautifully presented as rear-projections on fragile, fibrous pieces of paper simulating three large opened moving-image books with stories to the left and right of the central spines, utilize subtle notions of time: historical, archival, exiled, recent past, real, imminent, recurring, accelerated, slowed down, and so on (cf. p. 102 for installation views). The resulting panoply of sensory stimulation attests to the cyclical nature of history with its endless echoes and ghosting as well as the simultaneity in which we experience time. Kanwar states, “There was one kind of time I couldn’t understand. When you’re 34 years old and you’re in solitary confinement and have 59 years ahead of you, is there an image for the length of that sentence?” The resulting video *Thet Win Aung* (2005) attempts to capture the thirty-four-year-old student in formal filmic terms somewhere between a portrait and a landscape (or still and moving image), as the reverberations between hundreds of silent frames enable us to acutely sense the lapse between an absurdly prolonged jail sentence and the seconds it takes to forget it. In his tribute to this activist, Kanwar adds a second adjacent screen of the same video, reversing the image to create a mirroring effect. This device is a simple yet poetic rumination on differing considerations of time and visual evidence. The running text that appears in the video moves from right to left, mimicking the minute-to-minute headlines that slip quickly below regular news items. This formal invention also works against how we read texts in the West, becoming a cogent reminder of the necessity to re-read or re-think any given context, stressing the importance of looking. For Kanwar, the act of looking can lead to understanding, which ultimately may elicit compassion.

“My cheroot’s burnt down
The sun has set
Take me home.”

“I saw it on the walls when I went to prison.”

In part two of *The Torn First Pages*, Kanwar interviews celebrated Burmese poet Tin Moe, who like many others of his generation has been living in Fort Wayne, Indiana for decades. The seven channels in this section lend themselves to a cinematic reading, in which time travels across the screens from one to the next, as it comes together and separates apart (cf. p. 150). In between the images Kanwar inserts blanks, which he considers as passages of “silent time” that are embalmed in a black stillness. The two quotations above, like the images themselves, also reverberate across the screens – the first is a well-known poem by Moe, and the second is his recollection of a visit to Insein Prison in Rangoon where he noticed that political prisoners had inscribed these verses on prison walls. As with this instance, the entire video installation rings with the sounds and songs of protest. Of this part, Kanwar states, “The conversation leaves you, returns to you and leaves you again ... ultimately the tenses collapse – past, present, future. This oscillation in the people is a mirror of the oscillation in oneself.”

In confronting his own fears, ideas, potentialities, commitments and moral standing (and in the case of *The Torn First Pages*, his own sense of courage to enter the complex terrain of Burma and celebrate this resistance movement), Kanwar is one of those rare practitioners who is not only able to create objects (films, installations, situations) that *produce* a context, but is also an intellectual who in his own practice is also able to *provoke* a context. Like his work, he is a moving target. No token description of “activist” is suited either to his craft or his person. The work is better suited within “the politics of aesthetics” rather than the aesthetics of politics. For Kanwar, aesthetic decisions arise from the ethical dilemmas he faces, as he continues to interrogate the self and the meaning of political engagement. Appealing to different audiences and subjects, each with their own historical and philosophical moorings, Kanwar’s work aims at disturbing the status quo of image acceptance.

The third and final part of the video installation extends Kanwar’s research into a collective realm, wherein he offers an open archive of the Burmese resistance, as documented on the Internet on sites such as the Democratic Voice of Burma (www.dvb.no/) and through videos posted on YouTube (cf. p. 114). The three right-hand channels carry found amateur and professional footage ranging from the Saffron Revolution in September 2007 (an inspiring non-violent protest led by

Buddhist monks) to political rallies and speeches by Suu Kyi, and from images of ethnic minorities fleeing the SPDC and taking refuge in the forest to those of child labour and junta recruitments. This colossal archive includes hundreds of markers of time. To the left of the central spine, Kanwar introduces three channels of found archival VHS footage of former General Ne Win and his coterie of Burma Socialist Programme Party (BSPP) members. Kanwar's manipulations draw a dark caricature of these powerful men, as their images appear upon the state-mandated political, economic and social slogans, as well as the four main "People's Desires" printed directly on the projection papers. Kanwar's artist book, which accompanies the video installation notes on page 158: In 1988 General Ne Win made an announcement that was broadcast on national television across Burma – "If there are more demonstrations, the army will shoot to kill." By including this vile figure-head (who predates Than Shwe's brutal regime with his own legacy of crackdowns), Kanwar introduces a historical precedent of violence that reinforces the decades of suppression witnessed in Burma.

As one walks away from *The Torn First Pages*, it becomes clear that these nineteen sheets of paper are in fact the *people's* pages; their manifestoes, declarations and remembrances of what is important. As is the case of the hundreds of yet-to-be-freed political prisoners whose condition is still unknown, and the countless members of Burma's under-represented ethnic communities who are struggling to define their destinies under President Thein Sein, the fate of Burmese democracy today remains tentative; however change doesn't occur without embracing uncertainty, and stories ultimately never go untold. Perhaps a future war crimes tribunal will accept poetry as evidence, in which case all of these containers of time may finally be released.

1 Mizzima News, May 22, 2012.

2 All quotes by Amar Kanwar: lecture delivered at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, March 6, 2012.

VERÄNDERUNG UND UNGEWISSHEIT

SANDHINI PODDAR

ÜBER *THE TORN FIRST PAGES*

Nach 24 Jahren darf Aung San Suu Kyi zum ersten Mal wieder ins Ausland reisen und wird am 16. Juni [2012], 21 Jahre nachdem ihr der Friedensnobelpreis verliehen wurde, in Oslo ihre Dankesrede halten.¹

So lautet die Schlagzeile, die diesen historischen Augenblick in der Geschichte Burmas kennzeichnet und dabei wirkt wie ein Geisterbild von Amar Kanwars Video *Somewhere in May* (Irgendwo im Mai; 2005), einem der neunzehn Kanäle seiner epischen Videoinstallation *The Torn First Pages* (Die herausgerissenen ersten Seiten; 2004–08). Am 17. Mai 2004 gefilmt, erinnert das Video an den norwegischen Nationalfeiertag und gleichzeitig an den Beginn der zum Schein inszenierten «National Convention for Democracy» (Nationalversammlung für Demokratie) in Burma, initiiert von der burmesischen Militärdiktatur, die unter dem Namen SPDC oder «State Peace and Development Council under Senior General Than Shwe» (Staatsrat für Frieden und Entwicklung unter der Leitung von Generalissimus Than Shwe) bekannt ist. Das Video zeigt auch Innenaufnahmen aus dem «Nobels Fredssenter» (Nobel-Friedenszentrum) in Oslo, mit den gerahmten Schwarz-Weiss-Porträtfotos der bisherigen Preisträger wie dem Dalai Lama, Michail Gorbatschow, Henry Kissinger, Nelson Mandela und Suu Kyi. Von allen war nur Suu Kyi bisher nicht in der Lage, den Preis persönlich entgegenzunehmen, ein Ereignis, das nun angesichts der enormen politischen Veränderungen in Burma kurz bevorsteht.

Was macht das «Zeitgenössische» aus? Wenn wir bedenken, dass es sich dabei um ein zeitliches Konstrukt handelt, das mit der Kunst und Kultur unserer Zeit zusammenhängt, bietet es sich an, die bildlichen, textlichen und klanglichen *prophetischen* Fähigkeiten des Kunstwerks näher zu betrachten, die *in* der Zeit kommunizieren und es ihm erlauben, immer relevant zu bleiben. Kanwar vollendete seine Installation 2008, doch *The Torn First Pages* klingt weiterhin nach. In ihrem Wiederhall ist sie eine Geschichtslektion, die zu verschiedenen Zeiten immer wieder neu gelesen werden kann und es Besuchern auf der ganzen Welt

erlaubt, allerlei Überlegungen anzustellen. Am Ende ist es die Kunst, die das Archiv der Möglichkeiten öffnet und uns befreit, die Welt, in der wir leben, neu zusammenzubauen und zu imaginieren. Der Video-Loop von *Somewhere in May* endet mit der schmerzlichen Frage «Wie lange noch?». Und die Antwort lautet: «Vielleicht ... noch zwei Jahre.» Exilburmesen überall auf der Welt stehen heute kurz vor der Möglichkeit, ihre jeweilige Welt wiederherzustellen und vielleicht für immer nach Hause zurückzukehren.

Kanwar erklärt: «Die Burmesen haben die Zeit kenntlich gemacht, Ereignisse und Erinnerungen markiert. Dies ist ein Archiv der Beweise, der Hoffnung.»² Bei der Betrachtung von *The Torn First Pages* trifft man auch auf das Video *Ma Win Maw Oo* (2005), einen Video-Loop ohne Ton, der nur wenig mehr als vier Minuten dauert und ein gefundenes, verpixeltes Foto der gleichnamigen dreizehnjährigen Schülerin zeigt, wie sie von zwei Medizinstudenten durch die Strassen von Rangun getragen wird, nachdem sie während des «8888 Uprising», des historischen Volksaufstands vom 8. August 1988 von Soldaten getötet wurde. Das Bild von Win Maw Oo fand weite Verbreitung in den Medien, blieb aber nur einen Tag lang in den Schlagzeilen. Um an sie zu erinnern, wählten im Jahr 2010 burmesische Demokratie-Aktivistinnen den 19. September zum Gedenktag, zu Burmas nationalem Heldentag bzw. Win Maw Oo Day. Ein Bild der Nachrichtenagentur Mizzima News vom 19. September 2011 zeigt ihre Eltern mit einem eigenen Gedächtnisschrein im Haus der Familie: Der Zeitungsausschnitt und die Fotografie im Hintergrund dienten auch Kanwar als Vorlage für sein Video. Durch diese Verwebungen und gegenseitige Befruchtung von Kunst und Leben wird Kanwars Installation auf mehreren Ebenen lebendig. Auch eine Reihe sich wiederholender, aber versteckter Chiffren findet Verwendung – Symbole und Zeichen, die dieses und andere Werke Kanwars mit seiner Serie *Shrines* (Schreine; 1991–) verbinden.

Wenn man auf Kanwars Oeuvre zurückblickt, könnte man viele seiner Arbeiten als eine Reihe einzelner Schreine bezeichnen, mit denen der Filmkünstler umsichtig ein komplexes Netzwerk von Protagonisten auf dem ganzen Indischen Subkontinent entwirft, die es kollektiv zu erinnern gilt. Zu ihnen gehören bekannte Persönlichkeiten wie Gandhi (im Film *To Remember* [Erinnern; 2003]), aber auch weniger bekannte, deshalb nicht weniger wichtige Personen wie Shankar Guha Niyogi, der Anführer der, so meint Kanwar, grössten demokratischen Massenbewegung von Arbeitern, Bauern und Stammesgemeinschaften nach

der Indischen Unabhängigkeit (in seiner Video-Trilogie *In the Memory of Shankar Guha Niyogi* [In Erinnerung an Shankar Guha Niyogi; 2007], auch der junge Reiter in dem wegweisenden Video *A Season Outside* [Eine Jahreszeit ausserhalb; 1997] gehört dazu, der als ergreifender Stellvertreter für Guru Gobind Singh, den zehnten heiligen Lehrer der Sikh-Gemeinde, auftritt.) Als Ganzes betrachtet, wird auch *The Torn First Pages* zu einem Schrein, der nicht nur der einzigartigen, namenlosen und beherzten Tat des Buchhändlers Ko Than Htay gewidmet ist, der die erste Seite aus allen Publikationen in seinem Buchladen herausriss, weil darauf die staatlich verordneten Manifeste der Diktatur abgedruckt waren. Vielmehr gilt Kanwars Werk allen Künstlern, Dichterinnen, Schriftstellern, Filmemacherinnen, Hausmännern und -frauen und Aktivisten, die sich während der vergangenen fünf Jahrzehnte in der burmesischen Widerstandsbewegung engagiert haben.

Die Zeit ist die Nemesis der Herrschenden. Sie kann unterwandern, verstärken und mahnen, den Boden unter den Füßen wegziehen. Für Kanwar bildet jeder der neunzehn Kanäle des Videos *The Torn First Pages* einen «Zeitbehälter». Er fragt, «wie wird Veränderung nachvollziehbar?», um dann zu postulieren: «möglicherweise dadurch, dass Zeit verstreicht und möglicherweise durch Gedichte, die uns die Zukunft vorhersehen lassen ... In einem Gerichtsverfahren werden normalerweise gerichtsmedizinische Beweise verwendet – aber wird man jemals Gedichte vorlegen können? Die Erinnerung hat viele unterschiedliche Vokabulare.»

Die neunzehn Kanäle, die mittels Rückprojektion sehr schön auf zarten, faserigen Papieren gezeigt werden, simulieren drei grosse aufgeschlagene Bücher mit bewegten Bildern (vgl. die Installationsansichten auf S. 102). In den Geschichten, jeweils links und rechts der Buchmitte projiziert, werden unterschiedliche Vorstellungen von Zeit verhandelt, in Bezug auf die Geschichte, auf Archive, auf das Exil, die jüngere Vergangenheit, auf die Wirklichkeit, die nähere Zukunft, auf eine Beschleunigung oder Verlangsamung von Zeit und so weiter.

Die resultierende Mischung von sinnlichen Stimulationen bezeugt das zyklische Wesen der Geschichte mit ihren immer wiederkehrenden Echos und Geisterbildern sowie die Gleichzeitigkeit unserer Zeitwahrnehmung. Oder in Kanwars Worten: «Es gab eine Art von Zeit, die konnte ich nicht verstehen. Wenn man 34 Jahre alt ist, in Einzelhaft sitzt und noch 59 Jahre vor sich hat, hat man da ein Bild von der Dauer dieser Haftstrafe?» Das Video *Thet Win Aung* (2005) ist der Versuch, den

34-jährigen Studenten, nach dem die Arbeit benannt ist, formal-filmisch vorzustellen, irgendwo zwischen einem Porträt und einem Landschaftsbild (oder zwischen einem Standbild und einem bewegten Bild) – während der Nachhall zwischen Hunderten stummer Einzelbilder die intensive Erfahrung der zeitlichen Kluft ermöglicht, die sich zwischen einer absurd langen Haftstrafe und den Sekunden, in denen man sie vergisst, auftut. In seinem Tribut an den Aktivisten stellt Kanwar noch eine zweite Leinwand neben die erste, die das gleiche Video seitenverkehrt zeigt und so einen Spiegeleffekt erzeugt. Dieses einfache, aber poetische Mittel bedeutet ein Nachsinnen über unterschiedliche Aspekte der Zeit und ihrer Sichtbarkeit. Von rechts nach links läuft im Video ein Text in der Nachahmung ständig aktueller Schlagzeilen, die bald wieder hinter den normalen Pressemeldungen verschwinden. Dieser formale Einfall geht auch gegen unsere westliche Lesegewohnheit. Überzeugend erinnert er an die allgemeine Notwendigkeit einer Re-Lektüre und eines erneuten Über-Denkens und betont den Stellenwert des genauen Hinschauens. Für Kanwar kann der Akt des Schauens zu Verstehen führen und Verstehen schliesslich zu Mitgefühl.

«Meine Cheroot-Zigarre ist abgebrannt
Die Sonne ist untergegangen
Bring mich nach Hause.»

«Ich sah es an den Wänden, als ich ins Gefängnis kam.»

Im zweiten Teil von *The Torn First Pages* spricht Kanwar mit dem gefeierten burmesischen Dichter Tin Moe, der wie viele Burmesen seiner Generation schon Jahrzehnte in Fort Wayne, im amerikanischen Bundesstaat Indiana lebt (vgl. S. 150). Die sieben Kanäle dieses Teils laden zu einer filmischen Lesart ein, nach welcher verschiedene Zeitebenen von einer Leinwand auf die andere überwechseln, zusammenlaufen und sich wieder trennen. Zwischen die einzelnen Bilder fügt Kanwar Leerstellen ein, die er als in schwarze Stille getauchte Korridore der «Ruhezeit» betrachtet. Die zwei oben genannten Zitate klingen, wie auch die Bilder selbst, überall auf den Leinwänden wieder an; das erste ist ein bekanntes Gedicht von Moe, während er sich mit dem zweiten Zitat an seinen Besuch im Insein-Gefängnis in Rangun erinnert, wo politische Gefangene diese Zeilen an die Gefängniswände geschrieben hatten. Wie in diesem Beispiel hört man in der gesamten Videoinstalla-

tion förmlich die Klänge und Lieder des Protests. Über diesen Teil sagt Kanwar: «Das Gespräch geht, kehrt wieder und geht wieder fort ... bis schliesslich die Zeitebenen zusammenfallen – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Diese Pendelbewegung im Volk ist ein Spiegel der Pendelbewegung in einem selbst.»

Kanwar konfrontiert seine Ängste, Ideen, Möglichkeiten, Verpflichtungen und sein moralisches Ansehen (und im Fall von *The Torn First Pages* auch seinen Mut, sich auf die komplexe Situation in Burma einzulassen und die burmesische Widerstandsbewegung zu feiern). All dies macht ihn nicht nur zu einem der raren Kunstschaffenden, deren Werke (Filme, Installationen, Situationen) einen Kontext *erzeugen*, sondern auch zu einem Intellektuellen, der es vermag, Zusammenhänge *herauszufordern*. Kanwar selbst ist wie seine Arbeit schwer greifbar. Die symbolische Beschreibung als «Aktivist» passt weder zu seiner Kunst noch zu seiner Person. Sein Werk steht aber zumindest dem «Politischen der Ästhetik» näher als einer Ästhetik des Politischen. Für Kanwar entstehen die ästhetischen Entscheidungen nämlich aus den ethischen Dilemmas, mit denen er sich bei seiner Erforschung menschlicher Identität und der Bedeutung politischen Engagements konfrontiert sieht. Sein Werk spricht verschiedene Betrachter an und behandelt unterschiedliche Themen – mit ihren jeweils eigenen historischen und philosophischen Bezugspunkten; es zielt darauf ab, die etablierte Art und Weise, wie Bilder rezipiert und akzeptiert werden, zu stören.

Der dritte und letzte Teil der Videoinstallation führt Kanwars Erkundungen weiter ins Feld des kollektiven Gedächtnisses. Er bietet darin ein offenes Archiv zum burmesischen Widerstand an, der im Internet zum Beispiel auf der Website der Democratic Voice of Burma (<http://www.dvb.no/>) und in YouTube-Videos dokumentiert ist (vgl. S. 114). Die drei Kanäle auf der rechten Seite zeigen professionelles und nicht-professionelles Filmmaterial. Es reicht von der Safran-Revolution vom September 2007 (ein inspirierender gewaltloser Protest, den buddhistische Mönche anführten) bis zu politischen Kundgebungen und Reden von Suu Kyi, von Bildern ethnischer Minderheiten, die vor dem Regime fliehen, um in den Wäldern Zuflucht zu finden, bis zu Bildern von Kinderarbeit und den Rekrutierungen durch die Militärjunta. Dieses gigantische Archiv enthält Hunderte von Zeitangaben. Links von der Buchmitte zeigt Kanwar drei Kanäle mit gefundenem VHS-Videomaterial aus den Archiven des ehemaligen Generals Ne Win und seiner Clique aus

Mitgliedern der Sozialistischen Programmpartei Burmas (Burma Socialist Programme Party, BSPP). Kanwar manipuliert das Material und zeichnet so eine finstere Karikatur der mächtigen Männer. Ihre Porträts sind über die staatlich verordneten politischen, wirtschaftlichen und sozialen Slogans ebenso wie über die vier zentralen «Wünsche des Volkes» gelegt, die direkt auf die papiernen Projektionsflächen gedruckt sind. In Kanwars Künstlerbuch zur Installation heisst es dazu: «1988 machte General Ne Win im staatlichen Fernsehen eine Ansage, die in ganz Burma ausgestrahlt wurde – ‘Wenn es weitere Demonstrationen gibt, wird die Armee tödliche Gewalt anwenden’». Indem er diesen abscheulichen Strohhalm (der vor Than Shwes brutalem Regime selbst eine Reihe von blutigen Niederschlagungen verantwortete) in sein Werk aufnimmt, zeigt Kanwar einen geschichtlichen Präzedenzfall, der die jahrzehntelange gewalttätige Unterdrückung in Burma nur noch unterstreicht.

Langsam wendet man sich von *The Torn First Pages* ab und es wird deutlich, dass diese neunzehn Bögen Papier tatsächlich dem Volk gehören: Es sind ihre Manifeste, Ansagen und Erinnerungen an das, was wichtig ist. So wie das Schicksal von Hunderten noch nicht freigelassenen politischen Gefangenen ungewiss ist, und unzählige Mitglieder von Burmas ethnischen Gemeinschaften unter Präsident Thein Sein dafür kämpfen, ihr Schicksal selbst zu bestimmen, so befindet sich auch die burmesische Demokratie weiterhin in der Schwebe. Dennoch: Veränderung kann nicht stattfinden, wenn man sich gegenüber solcher Ungewissheit nicht öffnet, und früher oder später drängen alle Wahrheiten und Geschichten an die Oberfläche. Vielleicht wird ein zukünftiges Kriegsverbrechertribunal Gedichte als Beweismittel zulassen. Dann könnten auch die vielen «Zeitbehälter» endlich in die Freiheit entlassen werden.

1 Mizzima News, 22. Mai 2012.

2 Alle Zitate von Amar Kanwar stammen aus seinem Vortrag im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, vom 6. März 2012.

HENNINGVAER

Henningsvaer is about being in exile and the thin line that can exist between paradise and prison. Filmed entirely through glass, this film is located on the famous cod fishing island of Henningsvaer in Norway in the Arctic Circle.

Henningsvaer handelt vom Exil und von der schmalen Grenze zwischen Paradies und Gefängnis. Der Film wurde auf der berühmten norwegischen Kabeljau-Fischerinsel Henningsvaer im Polarkreis und ausschliesslich durch ein Fenster hindurch gedreht.

















WHEN YOU STEP INSIDE YOU SEE THAT IT IS FILLED WITH SEEDS

AMAR KANWAR

Over a period of time, the sand left behind from the waves of the sea collects to block the flow of water from an estuary. The estuary then becomes like a dull, long lake as the water collects and slows down. Every few years the passage needs to be opened again and it was quite by chance that I reached it at the very moment when the beach was being dug open. There were several men from the local village and they had been digging for about four days. Finally they opened a narrow passage of about half a metre. The water began to trickle through and the men scrambled back up to look down at the passage they had just created. In a matter of seconds the opening began to widen and the speed of the water from the estuary quickened. A cloud passed by and very light rain began to drift down. We all looked up and then looked down. The sand just ahead of our feet collapsed into the water as if in slow motion, and the charging river raced into the incoming sea. Little crabs scrambled up the sliding sand walls and then – all of a sudden – the men flung themselves into the heart of this raging union of river and sea. The colliding waters tossed them in every direction even as they shot out into the open sea. In a flash they swam back and jumped again into the centre of the turmoil. And then, suddenly just as it had started, it ended. The sea and the river merged and a certain quietness took over.

About twelve years ago I had the opportunity to travel for a prolonged period within India. It was an obsessive kind of research following many trajectories that kept shifting. I moved through several deeply contentious zones and it was clear that a large wheel seemed to be turning. It seemed that consciously and wilfully someone was planning a catastrophe, had already set it in motion and we were all caught in it. All conversations were arguments, the contestants extremely verbose, and every point of view was intense and exquisitely articulated. This strange kind of super articulation was quite disturbing. Everyone spoke well but seemed to be trapped by the limitations of the vocabulary that formed their opinion. It began to feel as though no one was really listening or could listen anymore.

AMAR KANWAR

I wanted to find another way to understand the present, about what was happening and how things change. I remembered the sensation I had after first reading Prakash Jadhav's long and brutal poem *Under Dadar Bridge*. It was written almost three decades ago. But reading it had unlocked my mind in an instant. I was stunned, not just by what he had written, but also by what I suddenly understood about the *present*. *The clarity that I experienced was amazing. I understood many events and processes from the last several years and then felt that the key probably lay in understanding transitions and the multiple passages of time. I wondered illogically if I should try and meet him. I wondered maybe it would be possible to understand the passage of time through poetry? And if ... just if ... it were possible, even for a moment, then would I be able to see the future?*

Even though summer had not erupted it was still quite hot. I tracked down the publisher's house. It was somewhere deep inside the suburbs of Bombay, an apartment in the sky in a maze of buildings, metal railings and potted plants. The publisher was patient and mildly intrigued. He said that it was not possible to find the poet, that he had fallen ill and then disappeared somewhere into the slums several years ago. But if I was interested in him surely I should be interested in Waman Dada Kardak, an older, more famous poet in the same tradition, a king amongst kings, a "real veteran".

I confessed my ignorance and requested his address. "Somewhere between the cities of Nashik and Aurangabad", he replied. Yes, but they are two cities over 200 kilometres apart, there must be an address. Yes, there was but he doesn't live there anymore. "You have to search and keep asking. I can give you a telephone number to begin."

I made the call, was asked to come over, cancelled my schedule, hired a taxi and drove several hours to Nasik city, and waited in a hotel for a day for this person to emerge. He was a lawyer in a long car and a white safari suit. My heart sank a bit. He drove me to his office, which was quite bare except for his table: no staff, no junior lawyers. Inside the office was a room, with a bed, a small table and cupboard. I had a feeling that I was in the wrong place. On the table was a pile of loose sheets of paper. He gestured towards them and said, "Those are Waman's poems. 6,000 of them." In the next few hours, we drove between the two cities, stopping at random places and asking for Waman's whereabouts.

As we drove back and forth I learnt that Waman never wrote, he only recited. The lawyer had travelled all over contacting "his fans",

those who loved his poems and had memorized them or written them down. Waman was getting old, who knew when he would disappear forever. There should be a compilation. (Waman's poetry helped me understand the younger Prakash: I re-understood Prakash's despair and so several decades of history and politics in India.)

The irony of my interest amused Waman briefly. He was frail, powerful, charming, sarcastic, bitter, affectionate and openly abusive all at the same time. His angry singing opened many windows of a time gone by. Hope hung like a mist inside every tune. Each stanza was beautiful and clear, released from the dark, untouchable terrain that Waman belonged to. It was poetry in exile in its own home, but was still sung by a school choir in the morning and remixed by a local band in the evening. Waman died a few years ago, the un-written pages of his poetry circulating only in his kingdom.

There are hundreds of languages in the Indian subcontinent. All with their beautiful scripts, every word dropping permanent shadows. Black calligraphies that claim to recognize and represent our existence. But there are hundreds of languages and dialects in the subcontinent *without scripts*. No markings. Every word in the wind.

Does a language without a script have a literature? If you had a magic wand that could convert all the stories into marks on paper, would we have enough buildings to store all the new books? And in those books would we discover an older constitution, a bill of rights, a framework for every kind of negotiation, an understanding of death perhaps and maybe even a book that tells you how to see the future?

To touch a word in the air with your fingers can also mean to resonate with what *appears* to be silent. Silence is useful. It has multiple personas. Sometimes silence can get disconnected from its origin, get abandoned and so genuinely lost. To find it could completely transform all relationships.

In English I think there is only one word for silence, but sometimes languages have many words for silence. Thinking about those words makes you realize – and quite obviously – that, for instance, there is a silence that only breathes, and then a silence that whispers, a sullen silence, an angry silence, a fearful silence and a dead silence. Then there is this ... lonely silence and one that is quietly shared, a silence that is forced on you and a silence that you accept willingly. And a silence that is just preceding a sound. There is *even* a silence within which you can hear everything else, the most minute of sounds become clear

and amplified. And finally the silence that is in your own body, in a part of you that is not there anymore and which is felt only in the absence of sensation. But silence also lives within the spoken word. The narrative contains it. It can be sensed in the *skips*. So if you keep listening you find that the words tell one story and the skips tell another.

Then at another time the narrative is like a tangent, a tangent to a circle, touching it only at one single point. If you follow it *knowing* it is a tangent, you reach the point, which is the moment to disembark ... into the hidden circle.

But at times you have to simply wait at the point for permission to enter. If you wait long enough, you get permission but with a condition. The circle will be broken, the secret shared, transferred to me but I have to swear to be loyal, to protect you. I cannot ever disclose your identity – the original source.

So I make the pact, enter the circle, release you but then carry the secret within me for a very long time until it begins to burn or until another passer-by waits endlessly on the edge of my circle. Bound by my agreement but trapped by my own burden, I release what lies within but *in camouflage*. And so the secret begins to roll.

I change your name, your face, your attire, your location and every form of identification, and then let it go. Over time the secret travels many physical miles into new lands and geographies, continuously re-incarnating until it begins to exist on its own, even though it still belongs to you.

But then there is a possibility that no one ever comes to the edge of the circle. Then it is buried in the most intimate mark – tree, leaf, stone – that you can find. Buried forever, until (there is a trigger!) an unconnected event takes place that triggers the seed to burst. And, like an ancient seed once frozen in ice, it suddenly germinates when warm enough.

Farmers have always named their seeds. They have people names. Often of loved ones. Like children.

Children also collect secrets. It can be very meticulously and deliberately hidden. A container is found and it is placed within. It could be anywhere, even in the wooden kitchen window from where Mother pointed out – Look! That's from where we saw the soldiers take Aunt down the street. 57 years ago. So the child remembers of course but Aunt resides in the wooden window for eternity. That wooden window is the container of that morning 57 years ago and of every single day in

time since then. You, me, Aunty and the child all together. Forwards and backwards. Forever.

One month after meeting Waman, I was in another city, sharing an auto rickshaw with Venkanna. His friends, four men on two motor-cycles, had deliberately left no option for us but to share the taxi. We communicated in polite broken words, as we didn't share a common language between us. The night began without a preamble. In his own home he was comfortable. He sat on the floor just like Waman had. Without hesitating he immediately began to sing. Occasionally he would stop and recite. He went on for about an hour before I intervened in a pause and said, "I don't understand your language, not even the drift of a trajectory." He smiled and began all over again. After every stanza his friends would debate and argue about the possible translation at great length. Then I would get a complicated explanation. He would then recite again and they would furiously argue again before agreeing on a translation. This went on for a long time. Sometimes it was spontaneous with no record or reference and often it seemed that he was changing his poems live, varying it every time he would repeat. Until, in this bizarre haze of words from multiple languages and dialects, I heard a line. "The sound of his unknown chanting is like the chewing of coloured pebbles." I instinctively interrupted him: "I understand your voice being coarse, but why are the pebbles coloured?"

"The terrain around my village was very rocky," he replied. "But hidden in the barren, unforgiving land you could find beautiful little coloured stones. My mother would painstakingly search and collect these pebbles, crush them, make a kind of paint and then draw and colour the walls of our home. I am the land. I am my mother. I am the pebbles. I am the paint."

That day, seventeen years ago, summer had just ended. They were all sitting on the tarmac, talking in whispers, gas lamps, the evening empty, unable to go home.

As night spread it began to sink in that Niyogi had died. They had cremated him a few hours ago. Twenty years ago Niyogi had brought them together and now again they were together. Their leader had been shot dead in the early hours of the morning. Two men on a bike slipped by and shot him through the window as he slept.

A few hours ago red and green powder flew in the air, slogans shook the buildings in the market place, people wept, averted their gaze,

touched their lips, shut their eyes, looked up at the sky, at the ground, as his body rolled by the streets, ten, twenty, a hundred-thousand people were there and then suddenly it was dusk and it was over.

I had come too late, late by a day. He had asked two months ago for a filmmaker. He had asked, "Is there any young person with a camera, who has time, who can understand, who can come and stay here for a while, with us?" Between the mines and the forests, amongst the workers and the peasants, alongside the forest dwellers and the police and the henchmen, beside the politicians and the bootleggers, the corporate advisers and the petty traders, in the dust of iron ore mines and the trucks from the cement factories. In the evening haze of the Bhilai steel plant.

Is there any one with a camera who can come for a while? I had said yes I can, but I had come a day too late. They killed him yesterday.

I realised that he knew that he would be attacked, he had refused security, it was a mistake, he should have asked for protection; instead he had asked for a filmmaker.

I filmed the funeral procession, the smoke from the pyre, the faces of the people, and now it was night, a night that I can never forget. No one wanted to leave; slowly the huddled groups grew louder.

Wait here – a worker said to me
no I said I will come with you
on his cycle backseat with a camera
no light only a few lamps flickering all over
we raced from group to group
almost no image but clear sound
the cycle wheels, the pedals
and the clear voice of the workers.

I still did not understand the tension
that spread silently across the dark streets
when suddenly slogans ripped open the night sky
a hundred workers appeared with flaming torches
they were going to burn down the city.

We know who killed him they said
We want justice tonight
but Niyogi had left behind a leader for every ten families
that's what the police and the industry wants

that's what they expect you to do
 that's what they are waiting for
 silently this debate moved
 like a river, down the streets
 in the little union offices, through the dark huts.

Split the workers into two directions!
 Take them away from the city
 for if you retaliate tonight
 they will sweep the workers colonies in one stroke
 the crackdown will be over before sunrise.

My camera rolled
 focused on a small yellow bulb
 the only light amongst 50 men
 insects whizzed around the hot glass curve
 focus on the filament
 forget the grain in the picture
 listen to the voices
 keep rolling
 this was no ordinary darkness
 this was no ordinary bulb
 this was no ordinary moment.

It was strange. Everyone here was struggling to deal with his death, and yet he had known. He had left behind an audiotape in which he had recorded his last message. He knew he would be killed.

Many years later, I thanked him for calling for a filmmaker to the scene of a crime to be. After a decade in court they sentenced the hired assassin to life. He was a poor man with a gun, who fired for a small sum of money. They acquitted those who hired him; they acquitted those responsible for the conspiracy to murder.

Again death beckons the artist. Death has many answers. Who killed him? Why did they want to consume the forests and all that lay underneath? What was this greed that could drive someone to kill?

"Drop falling in ocean everyone knows
 Ocean falling in drop
 A rare one knows"¹

"Now listen", the wandering poet shouted

"Who calls out your name?
 Is it life or is it death?
 Who calls out your name?"

Recently I met a man. Nidhan was his name. He lived in a village that had been home to his ancestors for generations. Streams sprouted all around from inside the soil. No one was obsessed with the origin of the source. The waters came from inside the hill because the hills were special.

Under his village lay 173 tones of bauxite. One day, the democratic government of India sold all the hills to aluminium cartels across the world. I asked him, in the forest by the hill, under a tree, on the grass, by the stream, under the sky: "Nidhan – the nation needs aluminium, why do you resist, after all it's a question of the good of the entire nation in comparison to these few scattered villages?"

He looked me in the eye. Expressionless. And picked up his knife that lay on the ground and said, "Do you see this knife; with this I can cut grass. How would you describe that action? You would describe it as the act of cutting. Now, if you take the same knife and cut my throat, how would you then describe this action? Again you could describe it as 'cutting' – like a verb. The knife cut here, the knife cut there." Then he asked, "Can you explain to me the difference between these two cuttings?"

Once you explain to me the difference between these two cuttings, I will then answer your question and explain to you the difference between the nation's good and our good and the good of this valley."

Between these two questions, these two verbs
 Hanging in mid air is a frame
 With an image
 That lies in a little museum
 Down the street, in the corner, in a small rented room.

Do you know the way to that little museum?

Where continuous dialogues take place between the inner and the outer self. Between trees, stones, events, and with people near or far, alive

or dead. Dialogues that are said and unsaid, clear and whispered between the past, the present and the future. Where all of us get entangled in an oscillating time. And within a heightened awareness of this fluidity all our positions begin to get temporarily and gently dislodged, reversed and re-understood. It is here that we seamlessly move between something deeply personal into something that is hugely political and back. It took you several months to weave that sarong in memory of her murder. A few hours at a time, the wooden frame of the loom was filled with black, red, white, yellow, green. Back and forth, above and below, in and out, time spun out from your fingers as you wove her blood, the strength of your resistance, the many days in court and your love for her. The sarong is so beautiful that it is hard to believe. At first people are stunned when they see your design. Then their hand moves forward, as if on its own, to touch the cloth, to feel the truth of your patterns. And then, for a while, there is a silence.

That Win Aung was a student leader in Burma. They sentenced him to 59 years in prison. Is there an image for the length of that sentence? Is there an image for that look in his eye, the look that maybe I know the meaning of? That little halt, a brief sigh inside the eye. Can poetry be presented as “evidence” in a criminal or political trial?

By the side of the estuary, there is a tree in the middle of a vast circle of rice fields. The tree is surrounded by tall, thin grass that is so still that it seems like frozen lines. When the wind blows, they dance in every direction, creating a sound that enters even through the skin. As the sun rises and burns our shoulders, everyone moves towards it. Adjacent to the tree is the little museum.

As you enter you see a poem. The words go something like this:

*The cow is sucking at the calf's teat,
From house to house the prey hunts,
The hunter hides.*

*Sprout without seed, branch without trunk
Fruit without flower, son born
Of a sterile womb, climbing a tree
Without legs ...
It's pouring, pouring, the thunder's roaring
But not one raindrop falls.*

*Frog and snake lie down together,
A cat gives birth to a dog,
The lion quakes in fear of the jackal
Oh these marvels can't be told.²*

When you step inside you see that it is filled with seeds, each with their own first names. By the seeds are photographs of those who have disappeared but are not yet dead. The two verbs are also there and so is the sarong. Also the bulb, the kitchen window, the fire from the pyre and the coloured pebbles.

Here lies the *inadmissible evidence*, not yet defined by the legislations of our time. This is the home of those who cannot sleep. Here is also the reason why I left without an explanation.

Here you find maps that float in air and a basket that collects the flowers that fall from the tree. There is a button and a wooden whistle. A metal bookshelf with thousands of floating images. Old older oldest images, the now, just now images and the new newer newest images – all replacing each other in a random regularity. Also a beautiful spoon, tobacco, land deeds, recipes and several strange black circular discs. Each black a different black from the other.

And right across the floor is an empty chair.

1 Linda Hess and Sukhdev Singh, *The Bijak of Kabir*, Motilal Banarasidass Publishers Private Limited, Delhi, 1986, p. 154.

2 *Ibid.*, p. 14.

WENN DU HINEINGEHST, SIEHST DU, DASS ES VOLLER SAMEN IST

AMAR KANWAR

Nach einer gewissen Zeit staut der Sand, den die Wellen anspülen, das Wasser des Meeresarms. Während das Wasser sich sammelt und immer langsamer abfließt, verwandelt sich diese Mündung in einen länglichen, trüben See. Alle paar Jahre muss deshalb ein Abfluss gegraben werden, und es war reiner Zufall, dass ich gerade in dem Augenblick ankam, als sie den Strand frei schaufelten. Seit vier Tagen waren mehrere Männer aus einem der umliegenden Dörfer damit beschäftigt gewesen. Schliesslich hatten sie einen schmalen Durchgang von ungefähr einem halben Meter geöffnet. Das Wasser fing gerade an durchzusickern und die Männer rannten nach oben, um ihr Werk zu begutachten. Die Öffnung verbreiterte sich innerhalb von Sekunden, und die Geschwindigkeit des Wassers nahm entsprechend zu. Eine Wolke zog vorüber und ein feiner Sprühregen ging über uns nieder. Wir schauten erst hoch und dann wieder hinunter. Vor unseren Füßen sank der Sand wie in Zeitlupe ins Wasser und der anschwellende Fluss raste in das hereindrängende Meer. Kleine Krabben liefen an den versinkenden Sandwänden hoch ... und dann warfen die Männer sich plötzlich in diese wilde Vereinigung von Fluss und Meer. Selbst als sie ins offene Meer hinausschossen, wurden sie noch von den aufeinanderprallenden Wassermassen herumgewirbelt. Blitzschnell schwammen sie zurück und stürzten sich wieder ins Getöse. So plötzlich wie es angefangen hatte, hörte alles wieder auf. Meer und Fluss vereinigten sich, und es herrschte wieder Ruhe.

Vor ungefähr zwölf Jahren hatte ich die Gelegenheit, für längere Zeit in Indien herumzureisen. Es war eine Art obsessiver Suche, die vielen, immer wieder anders verlaufenden Wegen folgte. Ich kam durch mehrere umkämpfte Krisengebiete, wo offensichtlich etwas Grosses ins Rollen gekommen war. Jemand schien ganz bewusst und absichtlich eine Katastrophe zu planen oder hatte sie in bereits in Gang gesetzt, und alle wurden mitgerissen. Jede Unterhaltung verwandelte sich in ein hitziges Streitgespräch, die Leute hörten gar nicht mehr auf zu reden, alle Standpunkte wurden leidenschaftlich verteidigt und sehr wortgewandt dargelegt. Eine merkwürdige Eloquenz, die ziemlich alarmierend

AMAR KANWAR

wirkte. Die Leute waren zwar sehr artikuliert, doch schienen sie sich, eingeschränkt von ihrem Vokabular, das ihre Meinung prägte, im Kreis zu drehen. Man bekam den Eindruck, niemand würde oder könnte noch wirklich zuhören.

Ich wollte einen anderen Weg finden, um die Gegenwart zu verstehen, um zu begreifen, was geschah, und wie die Dinge sich veränderten. Ich erinnere mich an dieses Gefühl beim Lesen von Prakash Jadhavs langem brutalem Gedicht «Unter der Dadar-Brücke». Es war vor beinahe drei Jahrzehnten entstanden. Aber es zu lesen hat meinen Geist mit einem Schlag befreit. Mich erschütterte nicht nur, was er geschrieben hatte, ich verstand plötzlich auch unsere *Gegenwart*. *Ich sah alles erstaunlich klar. Ich verstand viele Ereignisse und Prozesse der letzten Jahre und fühlte*, dass wahrscheinlich die Übergänge und der Wandel der Zeit der Schlüssel zur Erkenntnis waren. Ich fragte mich unsinnigerweise, ob ich nicht versuchen sollte, mich mit Jadhav zu treffen. *Wäre es vielleicht möglich, mit Gedichten den Lauf der Zeit zu verstehen? Und angenommen, das wäre tatsächlich möglich, wenn auch nur für einen kurzen Augenblick – wenn dies nur möglich wäre, könnte ich dann in die Zukunft sehen?*

Der Sommer war noch nicht mit voller Wucht über uns hereingebrochen, trotzdem war es bereits unerträglich heiss. Ich hatte den Verlag ausfindig gemacht. Er befand sich irgendwo mitten in den Vorstädten Bombays, eine Wohnung den Wolken nah, in einem Labyrinth von Häusern, Metallgeländern und Blumentöpfen. Der Verleger war geduldig und zeigte sogar einen Anflug von Interesse. Er meinte, der Dichter sei nicht auffindbar, er sei krank geworden und schon seit ein paar Jahren in den Slums untergetaucht. Wenn ich mich für ihn interessieren würde, dann sei aber auch Waman Dada Kardak für mich interessant ... ein älterer und noch berühmterer Dichter in derselben Tradition, ein König unter Königen, der «wahre Alte».

Ich gestand meine Unwissenheit ein und fragte nach seiner Adresse. «Irgendwo zwischen den beiden Städten Nashik und Aurangabad», meinte er. Ja. Bloss liegen diese Städte 200 Kilometer voneinander entfernt, es muss doch eine Adresse geben. Es gab eine, aber leider wohnte er nicht mehr dort. «Sie müssen ihn ausfindig machen, sich durchfragen. Ich kann Ihnen fürs erste mit einer Telefonnummer aus helfen.»

Ich rief an, und wurde gebeten vorbeizukommen, also disponierte ich kurzerhand um, rief ein Taxi und fuhr mehrere Stunden nach Nashik,

wo ich einen ganzen Tag lang in einem Hotel darauf wartete, dass der Mann auftauchte. Er war ein Rechtsanwalt, der einen grossen Wagen fuhr und einen weissen Safari-Anzug trug. Meine Hoffnung begann zu schwinden. Er brachte mich in sein Büro, das abgesehen von seinem Schreibtisch ziemlich leer war, keine Mitarbeiter, keine jungen Anwaltskollegen. Im Büro gab es aber noch einen weiteren Raum mit einem Bett, einem kleinen Tisch und einem Schrank. Ich hatte das Gefühl, am falschen Ort zu sein. Auf dem Tisch lag ein Stoss loser Blätter. Er wies darauf und sagte: «*Das sind Wamans Gedichte, 6000 davon.*» In den nächsten Stunden fuhren wir die Strecke zwischen den beiden Städten ab und machten immer wieder Halt, um nach Wamans Adresse zu fragen.

Bei diesen Fahrten erfuhr ich, dass Waman nie etwas zu Papier gebracht hatte, er trug immer nur vor. Der Rechtsanwalt war schon überall gewesen, um mit «seinen Fans» Kontakt aufzunehmen, mit Menschen, die seine Gedichte liebten und sie auswendig gelernt oder niedergeschrieben hatten. Waman war schon alt, und niemand wusste, wann er für immer verschwinden würde. Man muss seine Gedichte sammeln. (Sie halfen mir, den jüngeren Prakash zu begreifen, ich verstand wieder seine Verzweiflung und damit mehrere Jahrzehnte indischer Politik.)

Die Ironie meines Interesses nötigte Waman ein kurzes Lachen ab. Er war schwach und gleichzeitig voller Kraft, charmant, sarkastisch, bitter, herzlich und offen beleidigend, alles in einem. Sein zorniger Gesang öffnete viele Fenster einer vergangenen Zeit. In jedem einzelnen Ton hing die Hoffnung wie ein Nebel. Jede Strophe war klar und schön und hatte sich aus dem dunklen, unberührbaren Ort befreit, dem Waman angehörte. Die Dichtung lebte in ihrer eigenen Heimat im Exil, wurde aber immer noch morgens von einem Schülerchor gesungen und abends von einer lokalen Band neu interpretiert. Waman ist vor ein paar Jahren gestorben, und die «ungeschriebenen Seiten» seiner Gedichte sind nur noch in seinem Reich im Umlauf.

Auf dem indischen Subkontinent gibt es Hunderte von Sprachen. Alle mit einer kunstvollen Schrift und Worten, die bleibende Schatten werfen. Schwarze Kalligrafien mit dem Anspruch, unser Leben zu erkennen und darzustellen. Auf dem Subkontinent gibt es aber auch Hunderte von Sprachen und Dialekten *ohne Schrift*. Keine Markierungen. Jedes Wort in den Wind geschrieben.

Haben auch Sprachen ohne Schrift eine Literatur hervorgebracht? Hätten wir einen Zauberstab, der alle Geschichten in Zeichen auf Papier verwandelte, gäbe es dann überhaupt genügend Raum, um all diese

neuen Bücher zu lagern? Und würden wir in diesen Büchern eine ältere Verfassung entdecken, eine Charta der Grundrechte, eine Rahmenordnung für alle möglichen Arten von Verhandlungen? Und würden sie uns den Tod verstehen lehren? Wäre vielleicht auch ein Buch dabei, das uns in die Zukunft blicken liesse?

Im Raum ein Wort mit den Fingern zu berühren, kann auch heissen, dass wir mit dem, was stumm *erscheint*, kommunizieren. Stille ist etwas Nützliches. Sie hat verschiedene Erscheinungsformen. Manchmal kann Stille sich von ihrem Ursprung entfernen, sich selbst überlassen werden und verloren gehen. Sie ausfindig zu machen, könnte alle Beziehungen völlig verändern.

Soviel ich weiss, gibt es im Englischen nur ein Wort für Stille, andere Sprachen haben aber oft sehr viele Bezeichnung dafür. Wenn man über diese Worte nachdenkt, erkennt man – was eigentlich auf der Hand liegt – dass es zum Beispiel eine Stille gibt, die nur atmet, oder eine Stille, die flüstert, eine missmutige Stille, eine zornige Stille, eine angstvolle Stille und eine Totenstille. Und dann gibt es diese ... einsame Stille und eine, die man friedlich teilt, eine Stille, die einem aufgezwungen wird und eine, die man gerne akzeptiert. Und eine Stille, die einfach einem Laut vorangeht.

Es gibt sogar eine Stille, in der man alles andere hören kann, in der der leiseste Laut klar hörbar und verstärkt wird. Und schliesslich ist da diese Stille im eigenen Körper, in einem Teil, den es nicht mehr gibt, und den man nur wahrnimmt, weil er keine Empfindung hat.

Stille lebt aber auch im gesprochenen Wort. In einer Erzählung. Man spürt sie in den *Auslassungen*, den Lücken. Wenn man genau hinhört, merkt man, dass die Worte eine Geschichte erzählen, die Auslassungen dagegen eine andere.

Manchmal ist eine Erzählung wie eine Tangente, eine Tangente an einem Kreis, den sie nur an einem einzigen Punkt berührt. Wenn man ihr folgt und *weiss*, dass es sich um eine Tangente handelt, dann ist an dem Punkt der Augenblick gekommen, in dem man hinüberwechselt in den verborgenen Kreis.

Gelegentlich muss man an dem Punkt einfach nur warten, bis man eingelassen wird. Wartet man lange genug, bekommt man die Erlaubnis – unter einer Bedingung. Der Kreis wird durchbrochen, das Geheimnis geteilt, es wird an mich weitergegeben, aber ich muss schwören, loyal zu sein, um dich zu beschützen. Ich darf deine Identität – die ursprüngliche Quelle – nie preisgeben.

Ich besiegle also den Pakt, betrete den Kreis, lasse dich frei, trage aber die Last des Geheimnisses noch lange mit mir herum, bis es anfängt zu brennen, oder bis ein Passant endlos lange am Rand meines Kreises wartet. Durch mein Versprechen gebunden, aber von meiner eigenen Last erdrückt, lasse ich das, was sich drinnen befindet, aber *getarnt ist*, los. So nimmt das Geheimnis seinen Lauf.

Ich ändere deinen Namen, dein Gesicht, deine Kleidung, deine Adresse – alles, was zur Identifizierung notwendig ist, und schicke das Geheimnis auf den Weg. Im Lauf der Zeit legt es immer mehr Meilen auf seinen Reisen in neue Länder und Regionen zurück und nimmt dabei ständig neue Formen an, bis es aus sich heraus existiert, obwohl es immer noch dir gehört.

Es ist aber auch möglich, dass nie einer an den Rand des Kreises kommt. Das Geheimnis ist dann unter ganz vertrauten Dingen begraben – unter einem Baum, einem Blatt, einem Stein, was man gerade findet. Für immer vergraben, bis (es gibt ein auslösendes Moment!) etwas völlig Unerwartetes, Losgelöstes eintritt, das die Samenkapsel platzen lässt. Und wie ein uraltes Samenkorn, das im Eis eingefroren war, fängt es plötzlich an zu keimen, wenn es warm genug ist.

Bauern haben ihren Samen immer einen Namen gegeben. Sie tragen die Namen von Menschen. Von Menschen, die ihnen nahestehen. Zum Beispiel ihren Kindern.

Kinder sammeln auch Geheimnisse. Häufig wählen sie das Versteck sehr sorgfältig und bedachtsam aus. Haben sie das richtige Behältnis gefunden, schliessen sie es darin ein. Jeder Ort kommt in Frage, auch das Küchenfenster aus Holz, an dem meine Mutter stand und sagte: «Da schau!» Vom Küchenfenster aus haben wir gesehen, wie unsere Tante auf der Strasse von Soldaten abgeführt wurde. Vor 57 Jahren. So erinnert sich das Kind, aber die Tante wird für immer im Holzfenster wohnen. Dieses Fenster bildet das Behältnis für jenen Morgen vor 57 Jahren und jeden einzelnen Tag danach. Du, ich, die Tante und das Kind, alle zusammen. Vor und zurück. Für immer.

Einen Monat nach meiner Begegnung mit Waman war ich in einer anderen Stadt, wo ich mir mit Venkanna eine motorisierte Rikscha teilte. Seine Freunde, vier Männer auf zwei Motorrädern, hatten uns absichtlich keine andere Wahl gelassen, als uns das Taxi zu teilen. Da wir keine gemeinsame Sprache sprachen, unterhielten wir uns höflich in einem Kauderwelsch. Die Nacht brach ohne Ankündigung herein. In seinem eigenen Haus fühlte er sich wohl. Wie Waman kauerte er auf dem Fuss-

boden. Ohne zu zögern, fing er sofort an zu singen. Hin und wieder machte er eine Pause und rezitierte. So ging das eine gute Stunde, bis ich mich in einer Pause einschaltete und sagte: «Ich verstehe deine Sprache nicht, und habe nicht die leiseste Ahnung, wovon du singst und redest.» Er lächelte und fing wieder von vorne an. Nach jeder Strophe stritten sich seine Freunde endlos lange darüber, wie die Übersetzung auszusehen hätte. Schliesslich gaben sie eine äusserst komplizierte Erklärung ab. Er rezitierte weiter, und sie redeten sich wieder die Köpfe heiss, bevor sie sich auf eine Übersetzung einigten. So ging das stundenlang. Manchmal war er sehr spontan, er verzichtete auf Hinweise oder Erklärungen und vermittelte oft den Eindruck, er würde improvisieren und bei jeder Wiederholung neue Varianten erfinden. Bis ich aus diesem bizarren Wortnebel aus Sprachen und Dialekten eine Zeile heraushörte: «Sein unbekannter Gesang klingt wie das Kauen bunter Kieselsteine.» Spontan unterbrach ich ihn: «Ich weiss, dass du eine raue Stimme hast, aber warum sind diese Kieselsteine bunt?»

«Die Felder rund um mein Dorf herum sind sehr steinig», antwortete er, «aber in der unfruchtbaren, erbarmungslosen Erde liegen wunderschöne bunte Steinchen versteckt. Meine Mutter hat diese Steinchen mühevoll aufgesammelt, zerrieben und Farbe daraus gemacht, mit der sie die Wände in unserem Haus bestrich und bemalte. Ich bin das Land. Ich bin meine Mutter. Ich bin die Steine. Ich bin die Farbe.»

An jenem Tag vor siebzehn Jahren war der Sommer gerade zu Ende gegangen. Die Menschen sassen auf dem Asphalt, flüsterten miteinander, im Schein von Gaslaternen, der Abend war frei, keiner konnte nach Hause gehen.

Während die Nacht sich ausbreitete, wurden ihnen allmählich bewusst, dass Niyogi gestorben war. Vor ein paar Stunden hatten sie ihn verbrannt.

Niyogi hatte sie vor zwanzig Jahren zusammengebracht, und jetzt waren sie wieder zusammengekommen. Ihr Anführer war in den frühen Morgenstunden erschossen worden. Zwei Männer auf einem Motorrad waren an seinem Haus vorbeigefahren und hatten ihn durch das Fenster hindurch erschossen, während er schlief.

Vor ein paar Stunden flog roter und grüner Staub durch die Luft, Slogans erschütterten die Gebäude am Marktplatz, Menschen weinten, wandten den Blick ab, berührten ihre Lippen, schlossen die Augen, blickten zum Himmel, auf den Boden, während sein Leichnam durch

die Strassen rollte, zehn, zwanzig, hunderttausend Menschen waren gekommen, und dann brach plötzlich die Nacht herein und alles war vorbei.

Ich war zu spät gekommen, einen Tag zu spät. Zwei Monate davor hatte er nach einem Filmemacher gefragt: «Gibt es einen jungen Menschen mit einer Kamera, der Zeit hat, der uns versteht, der kommen und eine Zeitlang bei uns bleiben kann?» Zwischen den Minen und den Wäldern, unter den Arbeitern und Bauern, an der Seite von Waldbewohnern und Polizisten und Schergen, von Politikern und Schwarzbrennern, von Firmenberatern und Kleinhändlern, im Staub der Eisenerzminen und der Lastwagen der Zementfabriken. Im abendlichen Dunst der Bhilai Stahlwerke.

Gibt es jemanden mit einer Kamera, der für eine Weile kommen kann? Ich hatte ja gesagt, aber ich war einen Tag zu spät gekommen. Man hatte ihn gestern getötet. Ich sagte mir, er muss es gewusst haben, dass sie ihn aus dem Weg räumen würden, trotzdem wollte er keine Sicherheitsleute um sich haben, ein Fehler, er hätte einen Leibwächter anfordern sollen, stattdessen fragte er nach einem Filmemacher.

Ich filmte den Leichenzug, den Rauch, der vom Scheiterhaufen aufstieg, die Gesichter der Menschen, und dann war es Nacht, eine Nacht, die ich nie vergessen werde. Keiner wollte nach Hause gehen, die kleinen Grüppchen dicht aneinandergedrängter Menschen wurden immer lauter.

Warte hier – sagte ein Arbeiter zu mir
Nein, sagte ich, ich komme mit
auf dem Rücksitz seines Motorrads mit einer Kamera
kein Licht, nur ein paar flackernde Taschenlampen
wir fahren von einer Gruppe zur nächsten
ein schlechtes Bild, aber ein guter Ton
die Räder des Motorrads, die Pedale
und ganz deutlich die Stimmen der Arbeiter.

Ich verstand immer noch nicht die Spannung
die sich lautlos in den dunklen Strassen ausbreitete
bis plötzlich Slogans den Nachthimmel aufrissen
und ungefähr hundert Arbeiter mit brennenden
Fackeln auftauchten
in der Absicht, die Stadt niederzubrennen.

Wir wissen, wer ihn erschossen hat, sagten sie
Wir wollen Gerechtigkeit noch heute Nacht
aber Niyogi hatte für jeweils zehn Familien einen
Anführer hinterlassen
genau das wollen Polizei und Konzerne
genau das erwarten sie von euch
darauf warten sie nur
lautlos bewegte sich diese Debatte
wie ein Fluss durch die Strassen
in die kleinen Büros der Gewerkschaften, durch die
dunklen Hütten.

Die Arbeiter sollen in zwei Richtungen gehen!
Bringt sie aus der Stadt
wenn ihr heute Nacht losschlagt
werden die Arbeiterviertel vom Militär durchkämt
und vor Sonnenaufgang ist alles gelaufen.

Meine Kamera nahm auf
im Fokus eine kleine gelbe Glühbirne
die einzige Lichtquelle unter 50 Männern
Insekten schwirrten um das heiße gewölbte Glas
der Fokus auf dem Glühfaden
vergiss das körnige Bild
hör auf die Stimmen
dreh weiter
das war keine gewöhnliche Dämmerung
das war keine gewöhnliche Glühbirne
das war kein gewöhnlicher Augenblick.

Es war seltsam. Alle versuchten mit seinem plötzlichen Tod fertig zu werden, er jedoch hatte es geahnt. Er hatte ein Band mit seiner letzten Botschaft hinterlassen. Er wusste, dass man ihn töten würde.

Viele Jahre später war ich ihm dankbar, dass er einen Filmemacher zum zukünftigen Tatort bestellt hatte. Nachdem sich die Gerichte über zehn Jahre lang Zeit gelassen hatten, verurteilten sie den Auftragskiller zu lebenslänglicher Haft. Ein armer Kerl mit einer Knarre, der für eine lächerlich kleine Summe geschossen hatte. Die Auftraggeber wurden nicht verurteilt, die Verantwortlichen gingen straffrei aus.

Wieder gibt der Tod dem Künstler ein Zeichen. Der Tod hat viele Antworten. Wer hat ihn erschossen? Warum wollten sie die Wälder und alles, was darunter lag, verwerten? Wie gross muss die Gier sein, um selbst vor einem Mord nicht zurückzuschrecken?

«Einen Tropfen, der ins Meer fällt, kennt jeder,
ein Meer, das in einen Tropfen fällt,
kennt kaum einer.»¹

Hören wir auf die Rufe des fahrenden Dichters

«Wer ruft deinen Namen aus?
Ist es das Leben oder ist es der Tod?
Wer ruft deinen Namen aus?»

Vor Kurzem traf ich einen Mann. Er hiess Nidhan. Er lebte in einem Dorf, in dem seine Familie schon seit Generationen gelebt hatte. Überall sprudelten kleine Bäche aus der Erde. Niemand machte sich gross Gedanken über ihren Ursprung. Das Wasser kam aus dem Innern der Hügel, weil die Hügel etwas Besonderes waren.

Unter dem Dorf lagen 173 Tonnen Bauxit. Eines Tages verkaufte die demokratische Regierung Indiens die Hügel an internationale Aluminiumkartelle. Im Wald bei einem Hügel unter einem Baum auf dem Gras neben einem Bach unter dem Himmel fragte ich ihn: «Nidhan, das Land braucht Aluminium, warum wehrst du dich, schliesslich geht es um das Wohl ganzer Nationen, nicht nur um dasjenige dieser paar verstreuten Dörfer.»

Er sah mir in die Augen. Ausdruckslos. Dann hob er sein Messer vom Boden auf und sagte: «Siehst du dieses Messer? Damit kann ich Gras schneiden. Wie würdest du diese Tätigkeit bezeichnen? Du würdest 'schneiden' dazu sagen. Wenn du dasselbe Messer nimmst und mir damit die Kehle durchschneidest, wie würdest du das nennen? Auch in diesem Fall könntest du von 'schneiden' als einem Tätigkeitswort sprechen. Das Messer hat mal dies und mal das geschnitten.» Dann fragte er: «Kannst du mir den Unterschied zwischen den beiden Schnitten erklären? Wenn du mir den Unterschied zwischen diesen beiden Arten von Schneiden erklärst, beantworte ich dir auch deine Frage und erkläre dir den Unterschied zwischen dem Wohl des Landes und unserem Wohl und dem Wohl dieses Tals.»

Zwischen diesen beiden Fragen, diesen beiden
Tätigkeitswörtern
hängt auf halber Höhe ein Rahmen
mit einem Bild
das in einem kleinen Museum liegt
die Strasse entlang, gleich an der Ecke, in einem
kleinen gemieteten Raum.

Kennst du den Weg zu diesem kleinen Museum?

Wo zwischen dem inneren und äusseren Ich unaufhörliche Zwiegespräche stattfinden. Zwischen Bäumen, Steinen, Ereignissen und mit Menschen, nah oder fern, lebendig oder tot. Ausgesprochene und unausgesprochene Dialoge, klare und geflüsterte, zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Wo wir uns alle in einer oszillierenden Zeit verheddern. Und während uns dieses Fliessen immer bewusster wird, verschieben sich unmerklich unsere Positionen, sie kehren sich um und werden neu bewertet. Wir bewegen uns hier zwischen sehr Persönlichem und gleichzeitig sehr Politischem hin und her. Du hast mehrere Monate gebraucht, um diesen Sarong in Erinnerung an ihren Mord zu weben. Du hast viele Stunden am Webstuhl gesessen, sein Holzrahmen war voll mit Schwarz, Rot, Weiss, Gelb, Grün. Vor und zurück, hoch und runter, ein und aus, Zeit, die von deinen Fingern gesponnen wurde, während du ihr Blut verwebtest, die Kraft deines Widerstands, die vielen Tage vor Gericht und deine Liebe zu ihr. Der Sarong ist unglaublich schön. Die Menschen sind zuerst völlig überwältigt vom Muster. Dann strecken sie automatisch die Hand aus, um das Tuch zu berühren, um die Wahrheit deiner Muster zu fühlen. Danach herrscht eine Weile Stille.

Thet Win Aung war ein Studentenführer in Burma. Er wurde zu 59 Jahren Gefängnis verurteilt. Lässt sich die Länge dieses Strafmasses in einem Bild ausdrücken? Lässt sich sein Blick in einem Bild ausdrücken, so dass ich vielleicht seine Bedeutung verstehe? Dieses kurze Innehalten, ein kurzes Aufseufzen in seinen Augen. Können Gedichte in einem strafrechtlichen oder politischen Prozess als «Beweismittel» vortragen werden?

Beim Meeresarm steht ein Baum, umgeben von einem grossen Kreis aus Reisfeldern. Um ihn herum wachsen hohe, dünne Grashalme, die sich so wenig bewegen, dass sie wie zu Eis erstarrte Striche aussehen. Weht aber der Wind, dann tanzen sie in alle Richtungen und erzeugen

einen Klang, der unter die Haut geht. Während die Sonne in den Himmel steigt und auf unsere Schultern brennt, gehen alle auf ihn zu. Neben dem Baum befindet sich das kleine Museum.

Beim Eintreten fällt der Blick auf ein Gedicht, mit ungefähr den folgenden Worten:

*Die Kuh saugt an der Zitze des Kalbs
Von Haus zu Haus jagt die Beute
Der Jäger versteckt sich.*

*Sprossen ohne Samen, Äste ohne Stamm
Frucht ohne Blüte, ein Sohn
aus unfruchtbarem Schoss, Bäume hochklettern
ohne Beine ...
Es regnet in Strömen, der Donner rollt
Aber kein einziger Tropfen fällt.*

*Frosch und Schlange teilen sich das Lager
Die Katze wirft einen Welpen
Der Löwe zittert vor dem Schakal
Oh, solch erstaunliche Dinge lassen sich nicht
beschreiben.²*

Wenn du hineingehst, siehst du, dass dieses Museum voller Samen ist und jedes Korn seinen eigenen Vornamen hat. Neben den Samen sind Aufnahmen von all denjenigen zu sehen, die verschwunden, aber nicht tot sind. Die beiden Tätigkeitswörter sind ebenfalls da, und auch der Sarong. So wie die Glühbirne, das Küchenfenster, das Feuer des Scheiterhaufens und die bunten Steinchen.

Hier findet man die *unzulässigen Beweise*, die von der Gesetzgebung unserer Zeit noch nicht erfasst wurden. Es ist das Haus der Schlaflosen. Und hier liegt auch der Grund, warum ich ohne Erklärung weggegangen bin.

Hier findet man Landkarten, die in der Luft schweben, und einen Korb, der die Blüten aufsammelt, die vom Baum fallen. Hier gibt es einen Knopf und eine Trillerpfeife aus Holz. Ein Bücherbrett aus Metall mit Tausenden von schwebenden Bildern. Alte, ältere und uralte Bilder, aktuelle und topaktuelle Bilder, neue, neuere und neueste Bilder wechseln sich mit zufälliger Regelmässigkeit ab. Auch einen wundervol-

len Löffel gibt es, Tabak, Urkunden von Grundbesitz, Rezepte und mehrere merkwürdige schwarze Scheiben, jede in einem anderen Schwarz.

Und direkt gegenüber steht ein leerer Stuhl auf dem Fussboden.

1 Linda Hess und Sukhdev Singh, *The Bijak of Kabir*, Delhi: Motilal Banarasidass Publishers Private Limited, 1986, S. 154.

2 Ibid., S. 14.

THE LIGHTNING TESTIMONIES

THE LIGHTNING TESTIMONIES, 2007

8 PROJECTIONS,
DIGITAL VIDEO, SYNCHRONIZED
COLOUR, BLACK AND WHITE,
SOUND, 32 MIN. AND 31 SEC.

8 PROJEKTIONEN,
DIGITALE VIDEOS, SYNCHRONISIERT
FARBE, SCHWARZ-WEISS,
MIT TON, 32 MIN. UND 31 SEK.

The Lightning Testimonies is a multi-channel video installation that reflects upon a history of conflict in the Indian subcontinent through experiences of sexual violence. In this exploration, multiple submerged narratives are revealed, sometimes in people, images and memories, and at other times in objects from nature and everyday life that stand as silent but surviving witnesses. In all the narratives, the body becomes central – as a site for honour, hatred and humiliation and also for dignity and protest. *The Lightning Testimonies* creates an experience that emerges from a constellation of eight synchronized choreographed projections with sound tracks that lead to disparate narratives that then converge into a single projection. As the stories unfold, women from different times and regions come forward. The multiple projections speak to them directly, in an effort to understand how such violence is resisted, remembered and recorded by individuals and communities. Submerged narratives appear, disappear and are then reborn in another vocabulary at another time. Using a range of visual vocabularies, *The Lightning Testimonies* hopes to transport us beyond the realm of suffering into a space of quiet contemplation, where resilience creates the potential for transformation.

The Lightning Testimonies (Die Blitzezeugnisse) ist eine Mehrkanal-Videoinstallation, die sich anhand von erlebter sexueller Gewalt mit der konfliktreichen Geschichte des indischen Subkontinents auseinandersetzt. Im Rahmen dieser Untersuchung werden verschiedene verschüttete Erzählungen ausgegraben, von Menschen, Bildern und Erinnerungen, aber auch von Objekten aus der Natur und des Alltagslebens, die als stumme, die Zeit überdauernde Zeugen auftreten. In allen Erzählungen ist der Körper ein zentrales Element – als Ort von Ehrgefühlen, Hass und Erniedrigung, aber auch von Würde und Widerstand. *The Lightning Testimonies* schafft eine Seherfahrung durch die Choreografie von acht synchronisierten Projektionen mit Tonspuren, die zu den einzelnen Narrativen führen und am Ende in einer einzigen Projektion zusammenkommen. Während sich die Geschichten entfalten, treten Frauen aus unterschiedlichen Zeiten und Regionen auf. Die Mehrfach-Projektionen richten sich an diese Frauen beim Versuch zu verstehen, wie man sich sexueller Gewalt widersetzen kann und wie diese von Einzelpersonen und Gemeinschaften erinnert, aber auch aufgezeichnet wird. Versunkene Erzählungen tauchen auf, verschwinden wieder und werden in einer neuen Sprache und in einer anderen Zeit wieder ans Licht gebracht. Mit einer grossen Bandbreite an visuellen Vokabularen will uns *The Lightning Testimonies* über das Reich des Leidens hinaustragen, hinein in einen Raum stiller Kontemplation, in dem Widerstandskraft das Potenzial für Veränderung birgt.





Does the rain ever remind you of the camps you set up after 1947?

Erinnert dich der Regen manchmal an die Lager, die du nach 1947 eingerichtet hast?



The Lahore camp in Pakistan, a shelter for rescued abducted Hindu women. The Jalandhar camp in India for rescued abducted Muslim women.

Das Lahore Lager in Pakistan, ein Zufluchtsort für befreite entführte Hindu-Frauen. Das Jalandhar Lager in Indien für befreite entführte muslimische Frauen.



You had been asked to organise the rescue of the abducted women but the women had disappeared into interior villages. There were about 75,000 women abducted during the Partition of India. You organised several search and rescue teams.

Man hat dich gebeten, die Befreiung der entführten Frauen zu organisieren, aber die Frauen hatten sich in Dörfern tief im Landesinnern versteckt. Während der Teilung von Indien wurden ungefähr 75 000 Frauen entführt. Du hast mehrere Suchtrupps und Rettungsteams losgeschickt.



Within a few months you were managing the largest recovery operation of abducted and raped women ever in history.

Innerhalb weniger Monate hast du die grösste Rettungsoperation für entführte und vergewaltigte Frauen geleitet, die je durchgeführt wurde.



You did not care for religion or numbers but the Indian politicians accused you of rescuing more Muslim women than you should.

Religion und Zahlen haben dich nicht gekümmert, aber indische Politiker haben dich beschuldigt, mehr muslimische Frauen gerettet zu haben, als nötig gewesen wäre.



Night fell and they kept raping the women. The Kabailis were not bothered about killing us, they just wanted girls. They killed any Muslim who tried to help a Hindu. They wouldn't leave the seventeen-year-old girl. She decided to kill herself. But how to die? She asked for rope. But where to get it from? Her brother and husband got a scarf and decided to strangle her with it. In spite of trying all night to strangle her, she survived. They would come in a rage. Looking for a Muslim village or Muslim women. The elders had told all the daughters, "When the Sikhs come, kill yourselves." Some girls had such self-respect, when the Sikhs came they killed themselves.

Es wurde Nacht und sie vergewaltigten die Frauen weiter. Die Kabailis machten sich nicht die Mühe uns zu töten, sie wollten bloss junge Mädchen. Sie töteten jeden Muslim, der einem Hindu zu Hilfe kam. Sie liessen die Siebzehnjährige nicht in Ruhe. Sie beschloss, sich umzubringen. Aber wie sterben? Sie bat um ein Seil. Aber woher sollte sie es nehmen? Ihr Bruder und ihr Ehemann trieben einen Schal auf und beschlossen, sie damit zu erdrosseln. Obwohl sie die ganze Nacht lang versucht hatten sie zu erdrosseln, überlebte sie. Sie kamen im Zorn. Auf der Suche nach einem muslimischen Dorf oder muslimischen Frauen. Die Älteren hatten allen Töchtern gesagt: «Wenn die Sikhs kommen, bringt euch um.» Einige Mädchen hatten eine solche Selbstachtung, als die Sikhs kamen, brachten sie sich um.



The two new enemy nations began to negotiate over the exchange of their abducted women.

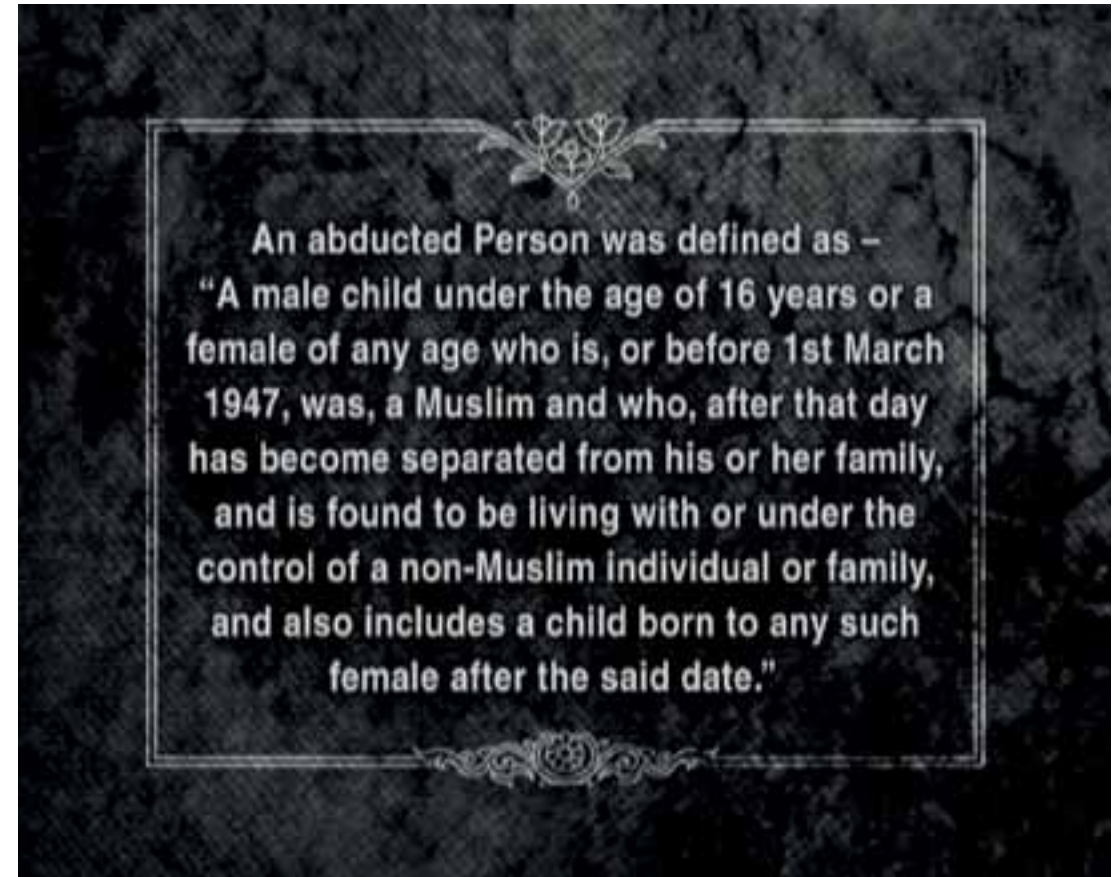
Die beiden verfeindeten Staaten begannen ihre Verhandlungen, indem sie über den Austausch von entführten Frauen berieten.

They were saying, “Lock all the girls in a room and burn them alive.” Quietly and stealthily we were listening to them. Our own families, our own parents were taking such a decision. They had seen what the Muslims had done to the young girls. Disfigured, raped and killed them. Those who escaped and ran away were in a bad state. Shall I tell you how I felt when I heard this? I loved life. I wanted to live but I felt that death was staring me in the face and coming towards me. Recently there had been a wedding in the family and we all had new clothes made. Every day I wore new clothes and jewellery too. I would dress up and then call my friends over. I was going to die anyway so how did it matter?

Sie sagten: «Sperrt alle Mädchen in einen Raum und verbrennt sie bei lebendigem Leib.» Wir hörten ihnen heimlich und ruhig zu. Unsere eigenen Familien, unsere eigenen Eltern haben diesen Entscheid gefällt. Sie hatten gesehen, was die Muslime den Mädchen angetan hatten. Sie wurden entstellt, vergewaltigt und getötet. Diejenigen, die entkommen konnten, waren in einer schlechten Verfassung. Soll ich dir erzählen, wie ich mich gefühlt habe, als ich das gehört habe? Ich liebte das Leben. Ich wollte leben, aber ich hatte das Gefühl, dass mir der Tod ins Gesicht starrte und immer näher kam. Kürzlich gab es eine Hochzeitsfeier in der Familie und wir haben uns alle neue Kleider schneiden lassen. Ich habe jeden Tag neue Kleider angezogen und auch Schmuck. Ich zog mich schön an und bat meine Freunde, mich zu besuchen. Wenn ich sowieso sterben sollte, was hatte ich zu verlieren?







In December 1949 India and Pakistan defined the abducted woman through a law called “The Abducted Persons Recovery and Restoration Act”. Both nations had the same definition for the abducted woman, only reversing the names of the religion.

Im Dezember 1949 «definierten» Indien und Pakistan entführte Frauen durch ein Gesetz namens «Rettungs- und Wiederherstellungsverordnung für entführte Personen». Beide Staaten benutzten dieselbe Definition für entführte Frauen, man tauschte lediglich die Religionsbezeichnungen aus.



One woman wanted to be saved and brought back home. Another couldn't bear to return to the family that tried to kill her before the rape. Another accepted her abductor's home and wanted to stay there and start again. Another was in love with a man from another religion and stayed willingly but now she was defined as an abducted woman and so had to be recovered.

Eine Frau wollte gerettet werden, indem man sie zurück nach Hause bringen sollte. Eine andere konnte es nicht ertragen, zu der Familie zurückgebracht zu werden, die sie vor der Vergewaltigung hatte töten wollen. Eine weitere war bei ihrem Entführer heimisch geworden, wollte dort bleiben und neu anfangen. Wieder eine andere hatte sich in einen Mann einer anderen Religion verliebt und blieb freiwillig, aber nun hatte sie plötzlich den Status einer entführten Frau und sollte zurückgebracht werden.



Another just couldn't return to her parents for she knew they had traded her for the family's safety. Another lied for months saying she was happy but changed overnight after she met her mother. Yet another screamed and abused you as you sent her back home.

Eine weitere konnte nicht zu ihren Eltern zurückkehren, denn sie wusste genau, dass man sie zwecks Absicherung der Familie verkauft hatte. Eine andere log monatelang und erzählte, sie sei glücklich, änderte ihre Meinung aber über Nacht, nachdem sie ihre Mutter getroffen hatte. Und noch eine schrie und beschimpfte dich, als du sie in ihre Heimat zurückbrachtest.



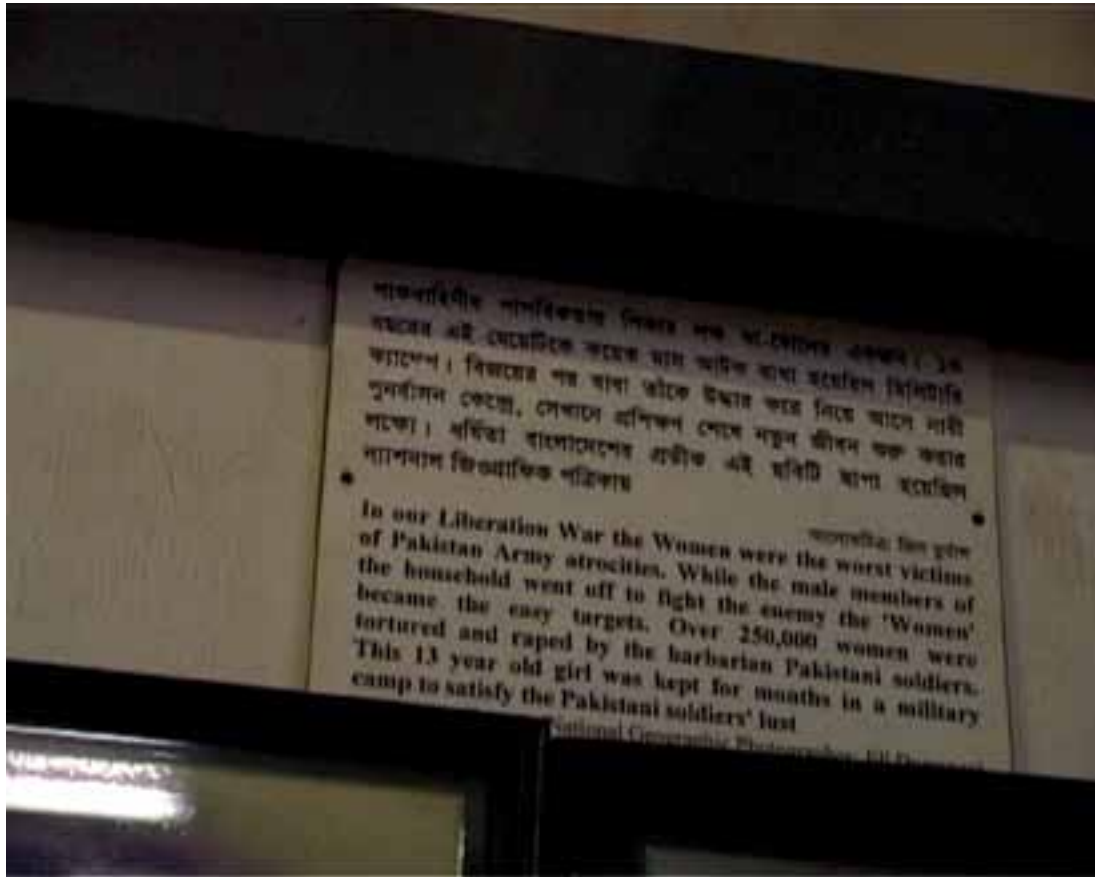
In the 1971 Bangladesh War of Liberation, the Pakistani soldiers massacred millions and raped thousands of women. This time the attackers and the victims were both of the same religion.
How does one remember and how does one tell?
Which image can represent the ever-changing words of a testimony?
There were some letters on the table here.

Während des Befreiungskriegs von Bangladesch im Jahr 1971 haben die pakistanischen Soldaten Millionen massakriert und Tausende von Frauen vergewaltigt. Diesmal gehörten die Täter und die Opfer derselben Religion an.
Wie erinnert man sich und wie erzählt man?
Welches Bild kann die ständig wechselnden Worte einer Zeugenaussage darstellen?
Auf dem Tisch hier lagen einige Briefe.



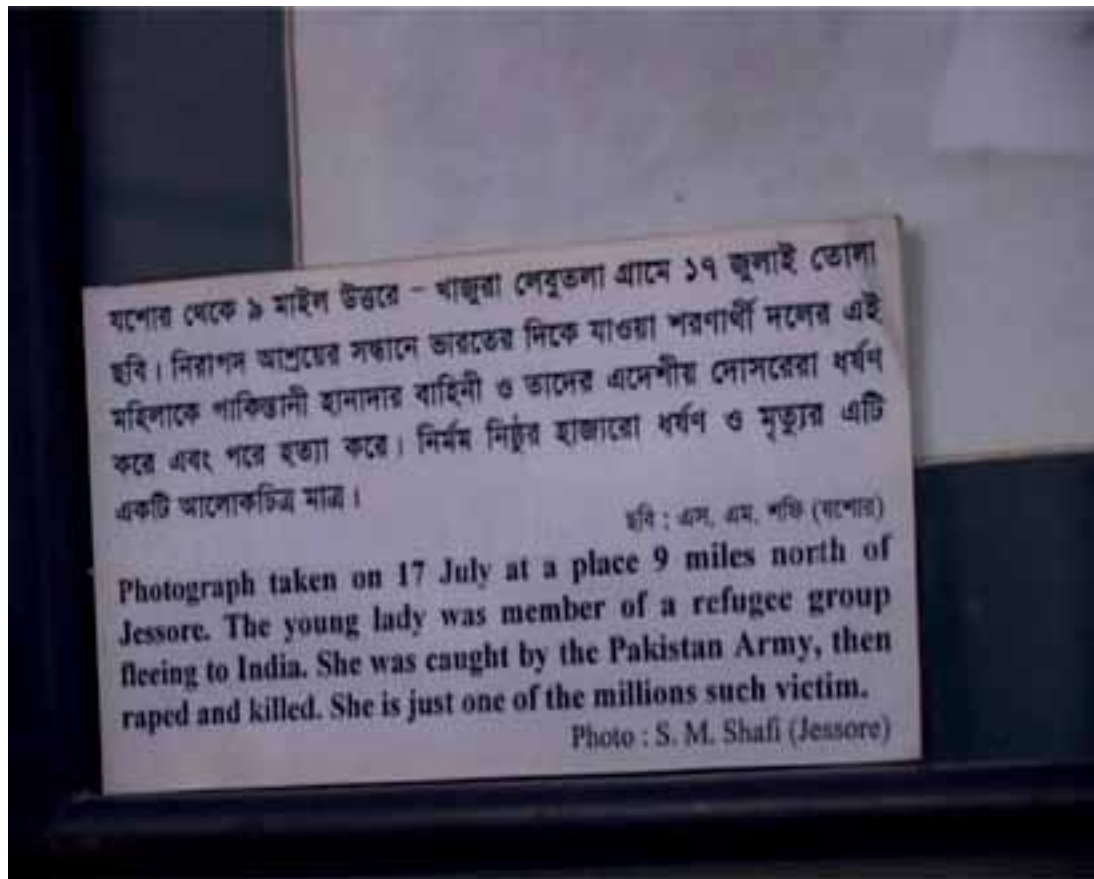
You saw every abductor preventing the rescue process and argued for the police to forcibly recover the woman. Very few agreed with you but you refused to negotiate. You insisted consent could have no meaning in an atmosphere of fear. You said every woman must be rescued regardless of religion, nation, love or fate. Eventually the women were never able to decide independently. The governments took over the right to decide in which country a woman could live.

Du hast gesehen, wie jeder Entführer die Rettung und Rückführung verhindern wollte und hast dich dafür eingesetzt, dass die Polizei die Frau mit Gewalt rettete. Nur wenige waren damit einverstanden, aber du hast dich geweigert, darüber zu verhandeln. Du hast darauf bestanden, dass Einverständnis in einer Atmosphäre der Angst keine Bedeutung hat. Du hast gesagt, dass jede Frau gerettet werden müsse, ohne Rücksicht auf Religion, Nation, Liebe oder Schicksal. Am Ende konnten die Frauen nie unabhängig entscheiden. Die Regierungen haben sich das Recht genommen zu entscheiden, in welchem Land eine Frau leben durfte.



How does one remember you Mridula?
Why didn't you leave behind a diary?
Were there no prophecies hidden in your dilemmas?

Wie erinnert man sich an dich, Mridula?
Warum hast du kein Tagebuch zurückgelassen?
Waren in deinen Zwangslagen keine Vorhersagen verborgen?



Once upon a time in the forest there lived an Adivasi couple whose names were Dulna and Draupadi. In 1971 they were part of the Naxalite-armed rebellion against the Indian state. Bengali writer Mahasweta Devi wrote a story about them named *Draupadi*. This story was translated into English and then into Manipuri for the script of a play. The role of Draupadi was performed by Heisnam Sabitri. Her husband Heisnam Kanhailal directed the play.

Es war einmal ein Adivasi-Paar, das im Wald lebte, sie hiessen Dulna und Draupadi. 1971 waren sie Teil einer maoistischen Rebellion gegen den indischen Staat. Der bengalische Schriftsteller Mahasweta Devi schrieb eine Geschichte über sie, sie trug den Titel *Draupadi*. Diese Geschichte wurde auf Englisch und später auch auf Manipuri übersetzt, um daraus ein Theaterstück zu machen. Draupadis Rolle wurde von Heisnam Sabitri gespielt. Ihr Gatte Heisnam Kanhailal führte Regie.



Did you know then that four years later on 14 July 2004, your play *Draupadi* would be re-enacted live on the main road of Imphal?

Wusstest du, dass dein Stück *Draupadi* vier Jahre später, am 14. Juli 2004, auf der Hauptstrasse von Imphal wiederaufgeführt wurde?



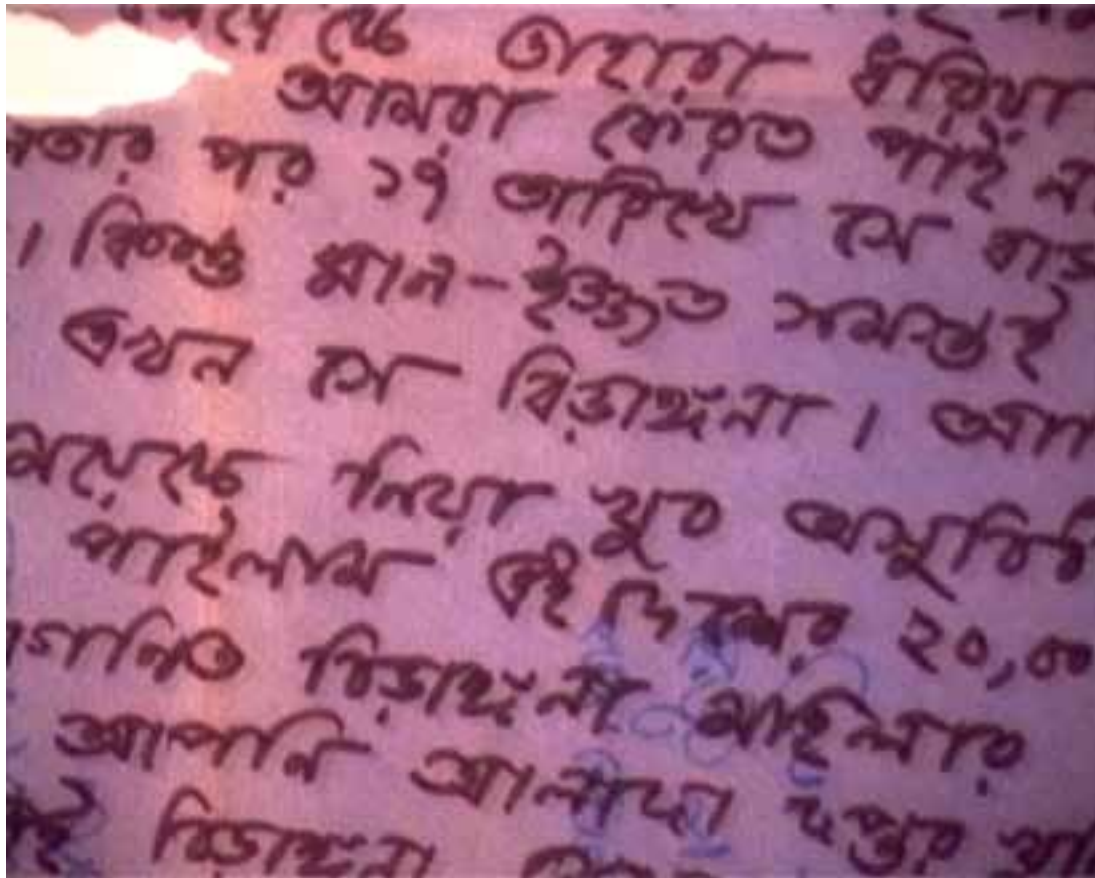
It was night or maybe it was afternoon. There was a poor family that lived next to a rich man's house. The young, beautiful women were called "Lal Bibis" by the Pakistani soldiers.

Es war Nacht, vielleicht war es aber auch Nachmittag. Eine arme Familie lebte neben dem Haus eines reichen Mannes. Die jungen schönen Frauen wurden von den pakistanischen Soldaten Lal Bibis genannt.

The Pakistani Major beat the men of the house, tied them up and put them into their vehicle. Of the three women they raped one and began to look for the other two around the house. One escaped through the back door to safety. The third put her arms around her mother in law and cried, “Ma, save me!” The scoundrel of a Major then hit the mother in law and kept on till she fell unconscious to the ground. And then he mercilessly raped the woman. My child, my head still reels when I talk about this. After that they set fire to the house and took the men away in their vehicle. The scene they left behind was indescribable. Not a soul stirred anywhere. We in the neighbouring house hid quietly as the Pakistani soldiers crossed our courtyard.

Der pakistanische Major verprügelte die Männer des Hauses, fesselte sie und setzte sie in ihr Auto. Sie vergewaltigten eine der drei Frauen und begannen, die anderen beiden im Haus zu suchen. Eine entkam durch die Hintertür, die dritte schlang ihre Arme um ihre Schwiegermutter und schrie: «Ma, rette mich!» Der Major, dieser Schuft, schlug daraufhin die Schwiegermutter so lange, bis sie das Bewusstsein verlor und zu Boden stürzte. Dann vergewaltigte er die Frau mit grösster Brutalität. Mein Kind, mein Kopf wird immer noch schwindlig, wenn ich davon rede. Als alles vorüber war, setzten sie das Haus in Brand und nahmen die Männer in ihrem Auto mit. Die Szene, die sie zurückliessen, war unbeschreiblich. Keine Menschenseele rührte sich. Wir versteckten uns im Nachbarhaus und verhielten uns ganz still, als pakistanische Soldaten unseren Hof überquerten.





In 1971 the Bangladesh government created yet another definition for the raped woman. They formally called her *Veerangana* – the brave heroine. Again the definition lived but she disappeared. The state was absolved of responsibility. Will the Bangladeshi heroine of 1971 ever reappear?

1971 erfand die Regierung von Bangladesch eine weitere Definition der vergewaltigten Frau. Man nannte sie offiziell «Veerangana» – die mutige Heldin. Die Beschreibung überlebte, die vergewaltigte Frau verschwand und der Staat war von der Verantwortung freigesprochen. Wird die Heldin von Bangladesch aus dem Jahr 1971 je wieder auftauchen?





24 February 1957

It was a cold and chilly day in Ungma village. The children watched from the windows as Mangyangkokla was paraded naked down the main street towards the church.

24. Februar 1957

Es war ein kalter und frostiger Tag im Dorf Ungma. Die Kinder saßen am Fenster und sahen zu, wie Mangyangkokla nackt durch die Hauptstrasse zur Kirche geführt wurde.





There were three of them going to build a Naga army camp. The Indian army picked them up, beat them and took them to the church. They were stripped naked and told to have intercourse on the church pulpit. When they refused, the army beat them and forced them to do it. They were then taken to the army camp and for three weeks Mangyangkokla was raped there. She described all these horrid details that I didn't want to write, but she asked me to. She said, "For all these years I have carried this in my mind haunted by it, seeing it again and again in my dreams. Now today you have taken it away from me I can die in peace."

Es waren drei, die ein Lager für die Rebellen-Truppen bauen sollten. Die indische Armee las sie auf, verprügelte sie und brachte sie in die Kirche. Sie wurden nackt ausgezogen und man befahl ihnen, auf der Kirchenkanzel Geschlechtsverkehr zu haben. Als sie sich weigerten, wurden sie von den Soldaten geschlagen, und man zwang sie, es zu tun. Dann brachte man sie in ein Armeelager, und Mangyangkokla wurde dort drei Wochen lang vergewaltigt. Sie erzählte mir all diese schrecklichen Details, die ich nicht aufschreiben wollte, aber sie bat mich darum. Sie sagte: «All diese Jahre habe ich das in meinem Gedächtnis herumgetragen und wurde davon geplagt. Immer und immer wieder hat es mich in meinen Träumen heimgesucht. Heute nun hast du es mir abgenommen und ich kann in Frieden sterben.»



28 February 2002

You left your mother's house where you had gone for Eid celebrations. Your name – Bilkees Yakub Rasool. You left with sixteen members of your family. The group moved quietly by foot, travelling a few hours at a time. The first night was spent hiding in a village; the men took refuge in the mosque. You helped your cousin Shamim deliver her baby in the house of a midwife that night. The next morning you moved on.

28. Februar 2002

Du verliesst das Haus deiner Mutter, wo du das Ende des Ramadan gefeiert hattest. Dein Name ist Bilkees Yakub Rasool. Du verliesst das Haus zusammen mit sechzehn weiteren Familienmitgliedern. Die Gruppe wanderte in aller Ruhe, immer ein paar Stunden am Stück. Die erste Nacht verbrachten sie in einem Dorf versteckt; die Männer fanden Zuflucht in der Moschee. Du hast in dieser Nacht deiner Cousine Shamim geholfen, im Haus einer Hebamme ein Baby zur Welt zu bringen. Am nächsten Morgen seid ihr weitergezogen.

Tell it my son, she said.
Tell it on behalf all who have not yet spoken.

Erzähl es, mein Sohn, sagte sie.
Erzähl es anstelle all jener, die noch nicht gesprochen haben.



1st and 2nd of March were spent hiding in another village in the home of an Adivasi family. On 3 March, your entire group and the little three-day-old reached the main road.

Am 1. und 2. März verstecktet ihr euch in einem anderen Dorf bei einer Adivasi-Familie. Am 3. März erreichte die ganze Gruppe mit dem erst drei Tage alten Baby die Hauptstrasse.



Bilkees – you were five months pregnant at that time. You also had your three-year-old daughter with you. The men suddenly came in two jeeps. They were armed and shouting anti-Muslim slogans. The men in your group were killed. Your daughter Saleha was killed. The women were raped and killed. They left you thinking you were dead.

Bilkees – du warst im fünften Monat schwanger damals und deine dreijährige Tochter war bei dir. Die Männer tauchten ganz plötzlich auf in zwei Jeeps. Sie waren bewaffnet und riefen anti-muslimische Slogans. Alle Männer in eurer Gruppe wurden getötet. Deine Tochter Saleha wurde getötet. Die Frauen wurden vergewaltigt und getötet. Da sie glaubten, du seist tot, liessen sie dich liegen.

On 11 July 1971, 1st Maratha regiment, 8th Mountain Division of the Indian Army, arrived in Yangkeli village. They came because the villagers were supporting the Naga insurgency against the Indian state.

Am 11. Juli 1971 erreichte das 1. Maratha Regiment der 8. Gebirgsdivision der indischen Armee das Dorf Yangkeli. Sie kamen, weil die Dorfbevölkerung den Rebellenaufstand gegen den indischen Staat unterstützte.



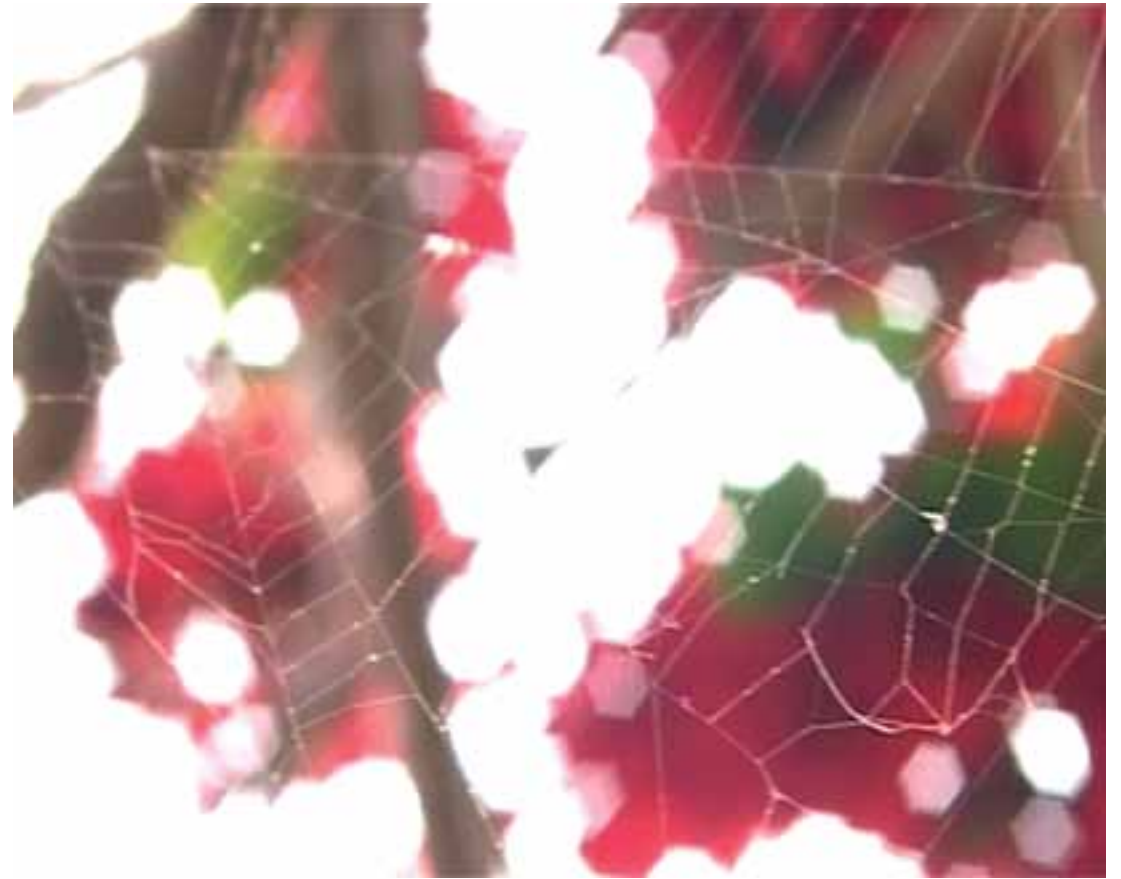
After you gained consciousness, you hid behind a rock on top of the hill and stayed there through the evening and night. The next morning was the 4th of March. You had to come out, you needed water to drink. You met an Adivasi woman who gave you clothes to wear.

Als du wieder bei Bewusstsein warst, hast du dich hinter einem Stein auf dem Hügel versteckt und bist dort den ganzen Abend und die ganze Nacht geblieben. Der nächste Morgen war der 4. März. Du verliessest dein Versteck, weil du Wasser brauchtest. Eine Adivasi-Frau, die dir begegnete, gab dir Kleider.



Everyone saw them come and so did the orange tree. This orange tree is as old as the village. The tree says that the army stayed for six days but the villagers say it felt like six years. An eleven-year-old mentally challenged girl, a twelve-year-old, a fifteen-year-old, a thirty-six-year-old, a seventeen-year-old. Again ... at the church.

Alle sahen sie kommen, auch der Orangenbaum. Dieser Orangenbaum ist so alt wie das Dorf. Der Baum sagt, die Armee sei sechs Tage lang geblieben, aber die Dorfbewohner sagten, es habe sich angefühlt wie sechs Jahre. Eine geistig behinderte Elfjährige, eine Zwölfjährige, eine Fünfzehnjährige, eine Sechsunndreissigjährige, eine Siebzehnjährige. Wiederum ... in der Kirche.



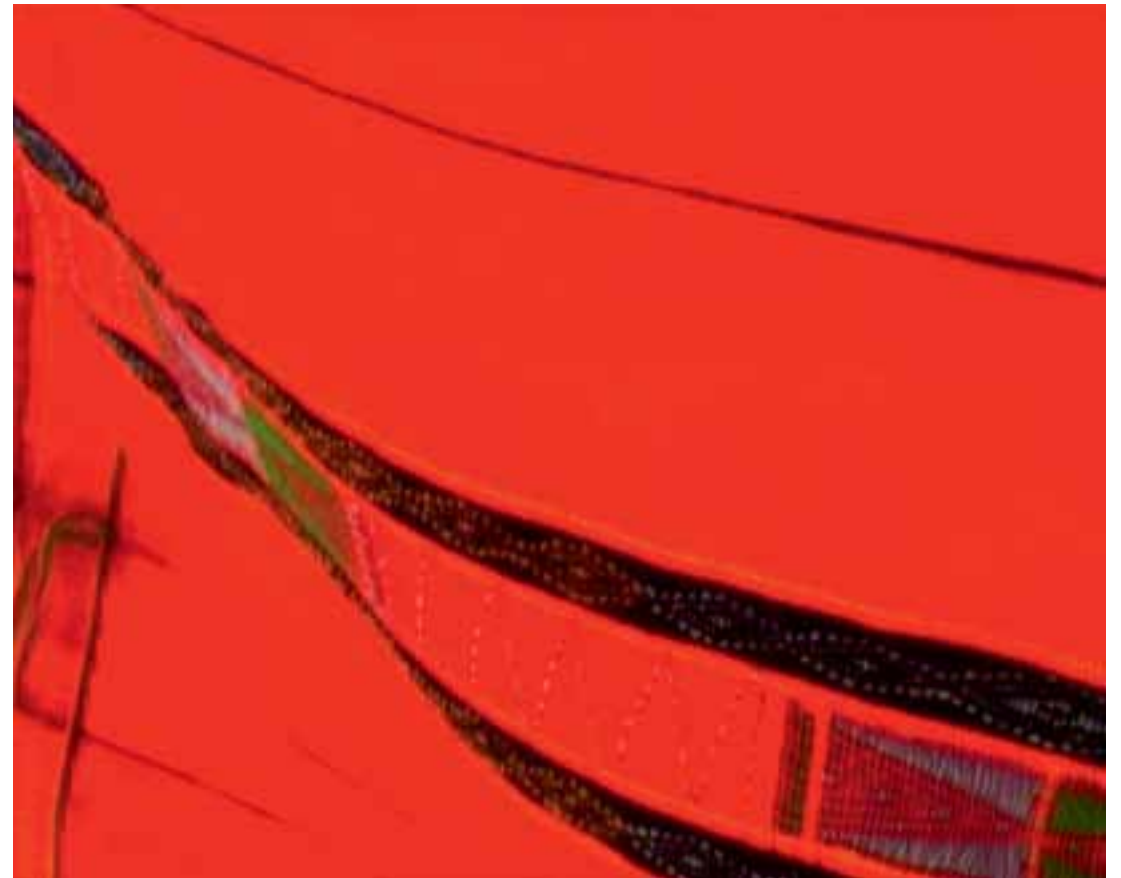
You went to the local police station. You told them about the killings and that you were raped. You named the rapists but it was not recorded in your statement. A proper medical examination was not conducted. With this the police destroyed your case even before it had started.

Du gingst zur Polizeistation. Du erzähltest ihnen von den Morden und dass man dich vergewaltigt hatte. Du hast die Vergewaltiger genannt, aber die Namen wurden nicht aufgeschrieben. Man nahm keine korrekte medizinische Untersuchung vor. Damit hat die Polizei deinen Fall zunichte gemacht, bevor er überhaupt richtig aufgenommen wurde.



Four months later, your child was born – you named her Hajra. One year after the attack, the magistrate closed the case upon police request. Inconsistencies in your story were cited as the reason for closure. You were young, poor, a woman, a Muslim, a minority and now a liar.

Vier Monate später wurde deine Tochter geboren, du nanntest sie Hajra. Ein Jahr nach dem Überfall folgte der Haftrichter einer polizeilichen Anordnung und legte den Fall zu den Akten. Als Begründung wurden Ungereimtheiten in deiner Geschichte angeführt. Du warst jung, arm, eine Frau, eine Muslimin, einer Minderheit zugehörig, und nun auch noch eine Lügnerin.



One year and eight months after the attack, you got the case reopened.

Ein Jahr und acht Monate nach dem Überfall konntest du erwirken, dass der Fall neu aufgenommen wurde.



How did you come this far Bilkees? What has it felt like to spend almost five years trying to prove to a legal system that you were raped? Why were the attackers not scared? Is it because they knew they would not be prosecuted?

Wie hast du es so weit gebracht, Bilkees? Was war das für ein Gefühl, einem Rechtssystem fünf Jahre lang beweisen zu müssen, dass du vergewaltigt worden warst? Warum hatten die Vergewaltiger und Mörder keine Angst? Weil sie wussten, dass sie nicht strafrechtlich verfolgt werden würden?



Maybe you will never go back to that path. But Bilkees, if you ever do, you will find next to that tree a shrine built by the Adivasis in memory of that day. For every time they walk past to their village, they, too, cannot forget.

Vielleicht wirst du nie zu diesem Strässchen zurückgehen. Aber Bilkees, falls du trotzdem dorthin zurückkehrst, wirst du neben dem Baum einen Schrein finden, den die Adivasis gebaut haben, in Erinnerung an diesen Tag. Denn jedes Mal, wenn sie auf dem Weg in ihr Dorf dort vorbeikommen, werden sie daran erinnert und können es nicht vergessen.



Mother, will you tell the story of your little girl and how she was woven into the textures of your dress?

Mutter, erzählst du mir die Geschichte von deinem kleinen Mädchen und wie es in den Stoff deines Kleids gewoben wurde.



28 February 2002

Armed mobs attacked Gulbarg Housing Society in Ahmedabad, Gujarat for more than seven hours. Over 70 persons were burnt alive. Women and girls were sexually attacked. In a sexual attack who is the target? Why do all the witnesses disappear?

28. Februar 2002

Ein bewaffneter Mob hat die Gulbarg Wohnbaugenossenschaft in Ahmedabad, Gujarat, mehr als sieben Stunden lang angegriffen. Über 70 Personen wurden bei lebendigem Leib verbrannt. Frauen und Mädchen wurden sexuell belästigt und missbraucht. Wer ist die Zielscheibe bei einem sexuellen Missbrauch? Warum verschwinden alle Zeugen?









Hafeeza

Sara

Hajria

unknown / unbekannt

Naseema

minor / minderjährig

unknown / unbekannt

unknown / unbekannt

unknown / unbekannt

unknown / unbekannt

Haleema

Rafiq

minor / minderjährig

Meenawati

unknown / unbekannt

unknown / unbekannt

Sabra

Noorjehan

Shameema

Neelam

Rajbir

Hajra

Mariam

Krishna

lady constable

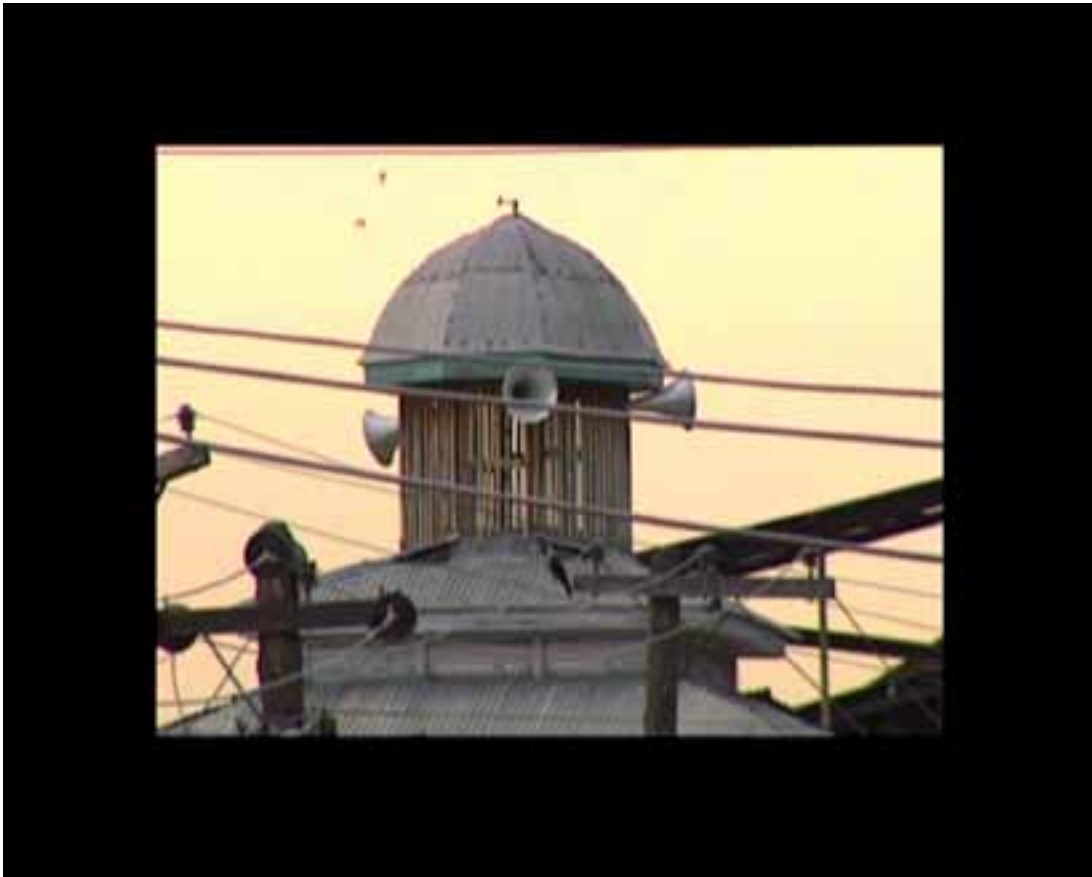
Sarwara Begum

Akhtar Begum

RashmaBano

Jameela





I raised Luingamla tenderly and lovingly. She was weaving when Captain Mandir Singh came. She was sitting in this position. It was then that he came to take her body. Our Luingamla said, "I will never agree." Then he threatened her with a gun. She said, "Even if you threaten me I will never give in." The first shot hit the pillar. The second hit her on the eye. And then she was dead there. Later her blood was taken away in a bottle. And the blood on the ground we wrapped in a cloth. I was very grieved. She had passed class 8 and was going to class 9. She had a scholarship. Luingamla really wanted to live; the soldier plucked her away. Everybody said, "Mother why do you cry, do you love only her?" If Luingamla could return, we'll help you cry day and night. But she cannot come back; the soldier killed her. I am still grief stricken, I haven't forgotten.

Ich habe Luingamla zärtlich und liebevoll grossgezogen. Sie war am Weben, als Hauptmann Mandir Singh kam. So sass sie da, als er kam, um ihren Körper zu nehmen. Unsere Luingamla sagte: «Niemand werde ich mich einverstanden erklären.» Dann bedrohte er sie mit einem Gewehr. Sie sagte: «Selbst wenn du mich bedrohst, werde ich nicht nachgeben.» Der erste Schuss traf den Pfosten. Der zweite traf sie am Auge. Und dann war sie tot. Später wurde ihr Blut in einer Flasche fortgetragen. Und das Blut auf dem Boden haben wir in ein Tuch eingewickelt. Ich war in tiefer Trauer. Sie hatte gerade die 8. Klasse abgeschlossen und ging in die 9. Klasse. Sie hatte ein Stipendium erhalten. Luingamla wollte wirklich leben, der Soldat riss sie einfach weg. Alle sagten: «Mutter, warum weinst du, liebst du nur sie?» Wenn Luingamla dadurch zurückkehren könnte, würden wir dir Tag und Nacht beim Weinen helfen. Aber sie kann nicht zurückkommen, der Soldat hat sie getötet. Ich bin immer noch untröstlich, ich habe nicht vergessen.



How does one remember?
Does the truth need a memorial image?
What is the value of truth if it is powerless in the public realm?

Wie erinnert man sich?
Braucht die Wahrheit ein Erinnerungsbild?
Was ist die Wahrheit wert, wenn sie in der Öffentlichkeit keine Wirkung zeigt?



And Zamthingla – will you take over from mother?
Will you make what has disappeared come alive again?

Und Zamthingla – wirst du anstelle deiner Mutter weitermachen?
Wirst du wieder lebendig machen, was verschwunden ist?



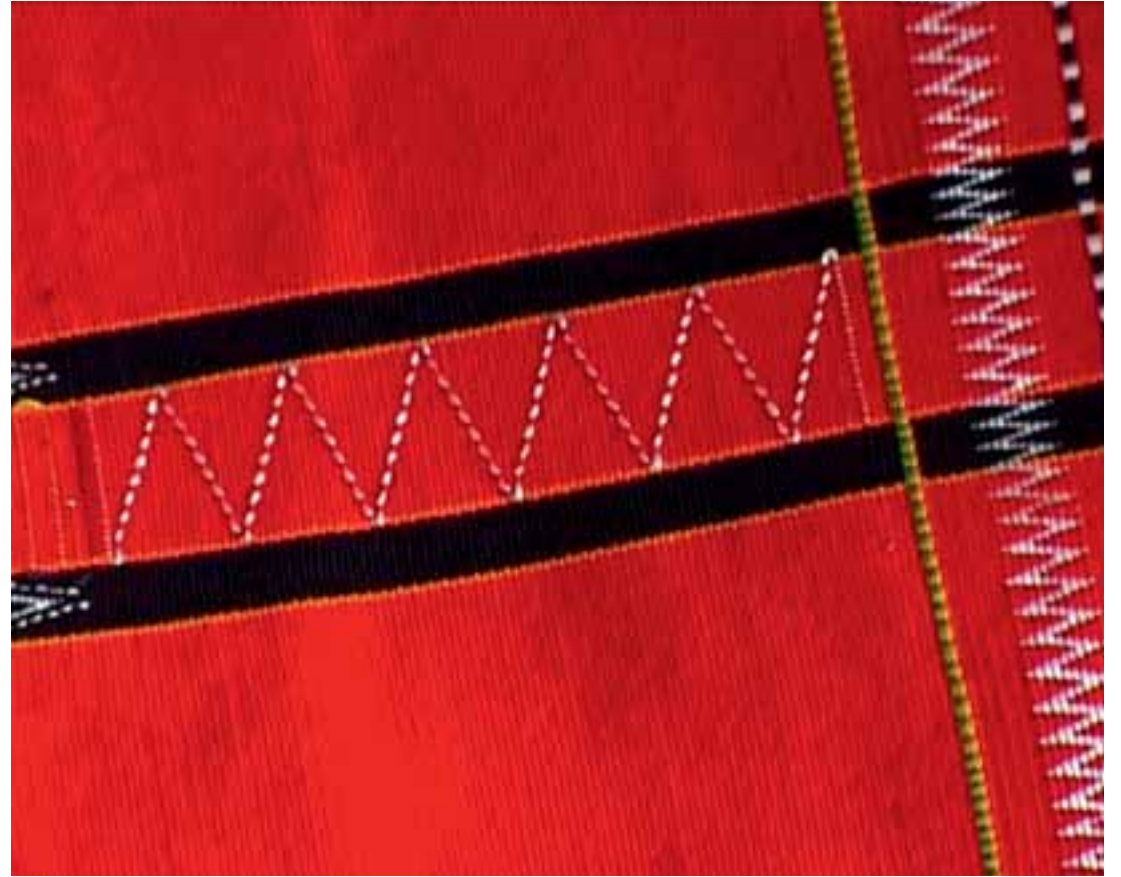
Over 60,000 people have been killed in Kashmir
more than a million people have been displaced
and several thousand are missing
sexual attacks on women and girls continue

Über 60 000 Menschen wurden in Kaschmir getötet
mehr als eine Million Menschen wurden vertrieben
und mehrere Tausend Menschen werden noch vermisst
sexuelle Missbräuche von Frauen und Mädchen gehen weiter



And as always everyone knows
that the Indian army attacked the Muslim women
that the militants attacked the Hindu women
that the man with the gun attacked both

Und wie immer wissen alle
dass die indische Armee die muslimischen Frauen angegriffen hat
dass die Kämpfer die Hindu-Frauen angegriffen haben
dass der Mann mit dem Gewehr beide angegriffen hat





I thought about the colour first. Shall we do it in black or red and what design? Though she was afraid she was very brave. “They shouldn’t touch me,” she must have thought. Her blood must have boiled. So I chose the red colour. For this design I arranged the warp and the column myself. The tooth-like lines are like a lady’s comb. It stands for the beauty and dignity of women and is also symbol of defence. After she died, a process started. Her case went on for four years. Witnesses were transported up and down between courts. I made this design to show this journey. This to-and-fro design signifies a person seeking justice.

Ich habe zuerst über die Farbe nachgedacht. Sollen wir Schwarz oder Rot nehmen und mit welchem Muster? Obwohl sie Angst hatte, war sie sehr mutig. «Sie können mir nichts anhaben», muss sie sich gedacht haben. Ich bin sicher, ihr Blut hat gekocht. Deshalb habe ich die rote Farbe gewählt. Für dieses Muster habe ich die Schussfäden und die Kettfäden selbst aufgespannt. Die gezackten Linien sehen aus wie ein Frauenkamm. Das Muster steht für die Schönheit und die Würde der Frauen und ist auch ein Verteidigungs-Symbol. Nachdem sie gestorben war, kam es zum Prozess. Er dauerte vier Jahre lang. Zeugen wurden zwischen den Gerichtshöfen hin und her geschoben. Das Muster soll dieses Hin und Her veranschaulichen, es symbolisiert einen Menschen, der Gerechtigkeit sucht.



These are butterfly's wings and frog's waist. I made them to show the courts. The places of judgment. Everyone worked together. The Tangkhul women's groups and other organisations. The two dotted zigzag lines symbolise the meticulous ants. Wavering and moving together in the struggle for justice. So that's how I was thinking. I can't say if it's good or bad. I made it in 1990. Today its worn commonly in many places. Seeing people wear it in her memory makes me happy.

Das hier sind Schmetterlingsflügel und Froschbäuche. Sie stellen die Gerichte dar. Die Urteilsstätten. Alle haben zusammengearbeitet. Die Frauengruppen der Tangkhul und andere Organisationen. Die beiden gepunkteten Zickzack-Linien symbolisieren die fleissigen Ameisen. Das gemeinsame Schlingern im Kampf für Gerechtigkeit. So habe ich es mir damals gedacht. Ich kann nicht sagen, ob es gut oder schlecht ist. Ich habe es im Jahr 1990 erfunden. Heute wird es an ganz vielen Orten ganz gewöhnlich getragen. Wenn ich sehe, wie die Menschen es im Gedenken an sie tragen, macht mich das glücklich.

Now there is a never-ending war
to decide who will control
the future of Kashmir

Es herrscht ein nicht enden wollender Krieg
der entscheiden soll, wer die Kontrolle übernehmen wird
über die Zukunft von Kaschmir



UKHRUL DISTRICT, MANIPUR PIN - 795 142

2003



(L) Miss M. Lalmawia

12	19	26	J
13	20	27	a
14	21	28	n
15	22	29	u
16	23	30	a
17	24	31	r
18	25		y

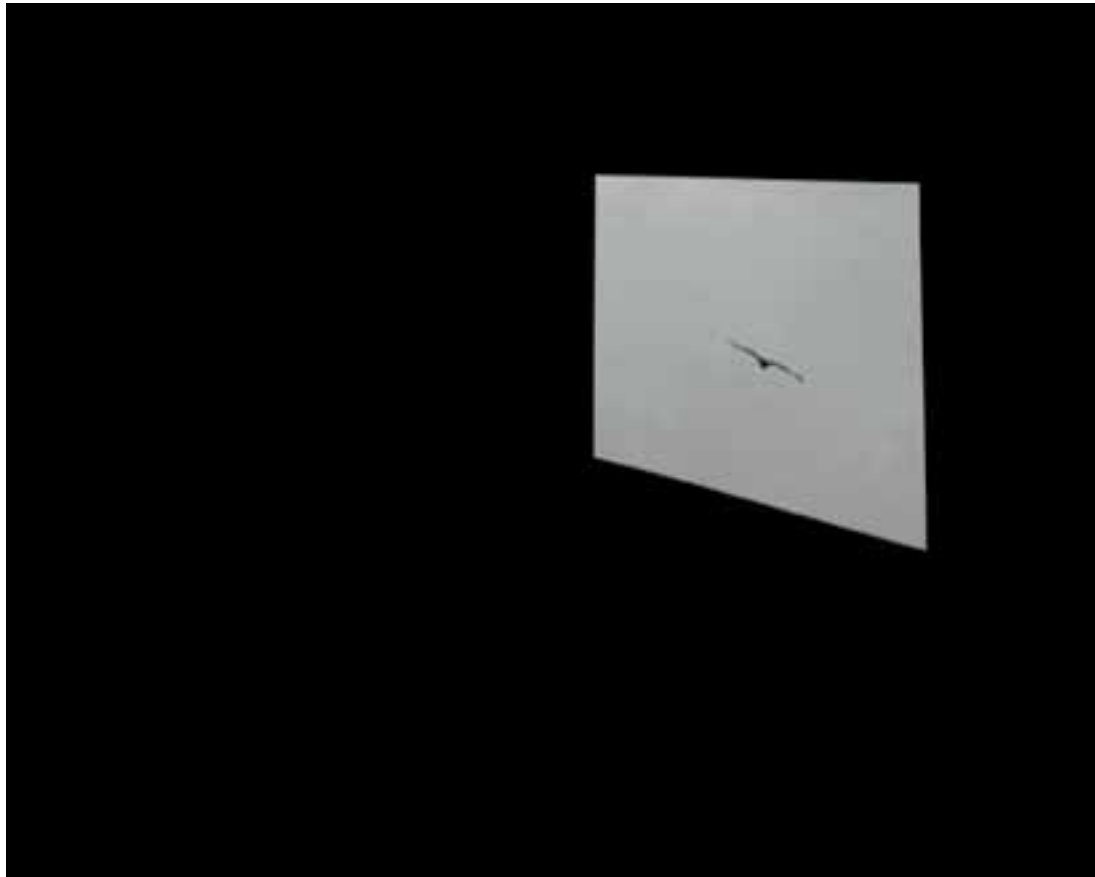
9	16	23	M
10	17	24	a
11	18	25	r
12	19	26	c
13	20	27	h
14	21	28	
15	22	29	

11	18	25	
----	----	----	--

SUN		2
MON		3
TUE		4
WED		5
THU		6
FRI		7
SAT	1	8

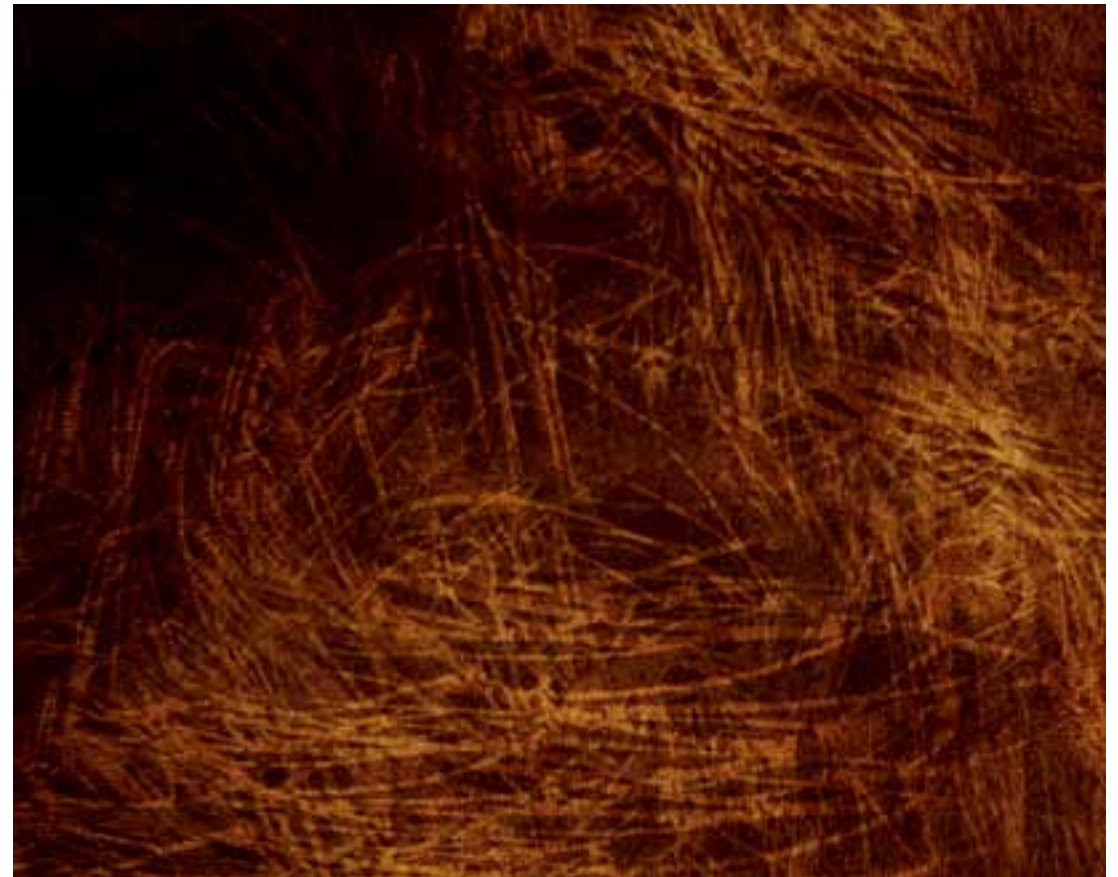
SUN		6
MON		7
TUE	1	8
WED	2	9
THU	3	10
FRI	4	11
SAT	5	12

SUN	1	8
-----	---	---



If the Indian army has impunity
and the militant cannot be questioned
and if the attacker disappears
and the family withdraws support
and the judge is a puppet
and the medical report is unavailable
and the witness is gagged
and the survivor falls silent

Wenn die indische Armee Straffreiheit hat
und der Kämpfer nicht befragt werden kann
und wenn der Angreifer verschwindet
und die Familie ihre Unterstützung versagt
und der Richter eine Marionette ist
und das medizinische Gutachten unauffindbar
und dem Zeugen das Maul gestopft wurde
und der Überlebende verstummt



Then can the location present itself in court?
And if so, then which court can it be?

Kann dann der Tatort vor Gericht auftreten?
Und falls ja, vor welchem Gerichtshof?









Four members of a Dalit family murdered by upper caste farmers over a land dispute in Khairlanji, Maharashtra on 29 September 2006. The two women, Surekha Bhotmange and her daughter Priyanka were paraded naked, raped and killed. Bhaiyalal Bhotmange is the only survivor of the family. His sons Roshan and Sudhir were also sexually assaulted and beaten to death.

Vier Mitglieder einer Dalit-Familie, ermordet von Bauern aus einer oberen Kaste wegen einem Streit um Ländereien am 29. September 2006, in Khairlanji, Maharashtra. Die beiden Frauen, Surekha Bhotmange und ihre Tochter Priyanka, wurden nackt zur Schau gestellt, vergewaltigt und getötet. Bhaiyalal Bhotmange ist das einzige überlebende Familienmitglied. Seine Söhne Roshan und Sudhir wurden ebenfalls sexuell missbraucht und zu Tode geprügelt.



29 September 2006

Surekha, Priyanka, Sudhir and Roshan were dragged out of the hut to the centre of the village. Surekha and Priyanka were beaten and raped. They pushed sticks into their vaginas. Sudhir and Roshan were beaten, their faces were stabbed and their penises disfigured.

29. September 2006

Surekha, Priyanka, Sudhir und Roshan wurden aus der Hütte zum Dorfzentrum geschleift. Surekha und Priyanka wurden geschlagen und vergewaltigt. Man hat Stöcke in ihre Vagina gestossen. Sudhir und Roshan wurden geschlagen, ihre Gesichter wurden aufgeschlitzt und ihre Pénisse entstellt.



Everyone in the village watched and so did the trees.

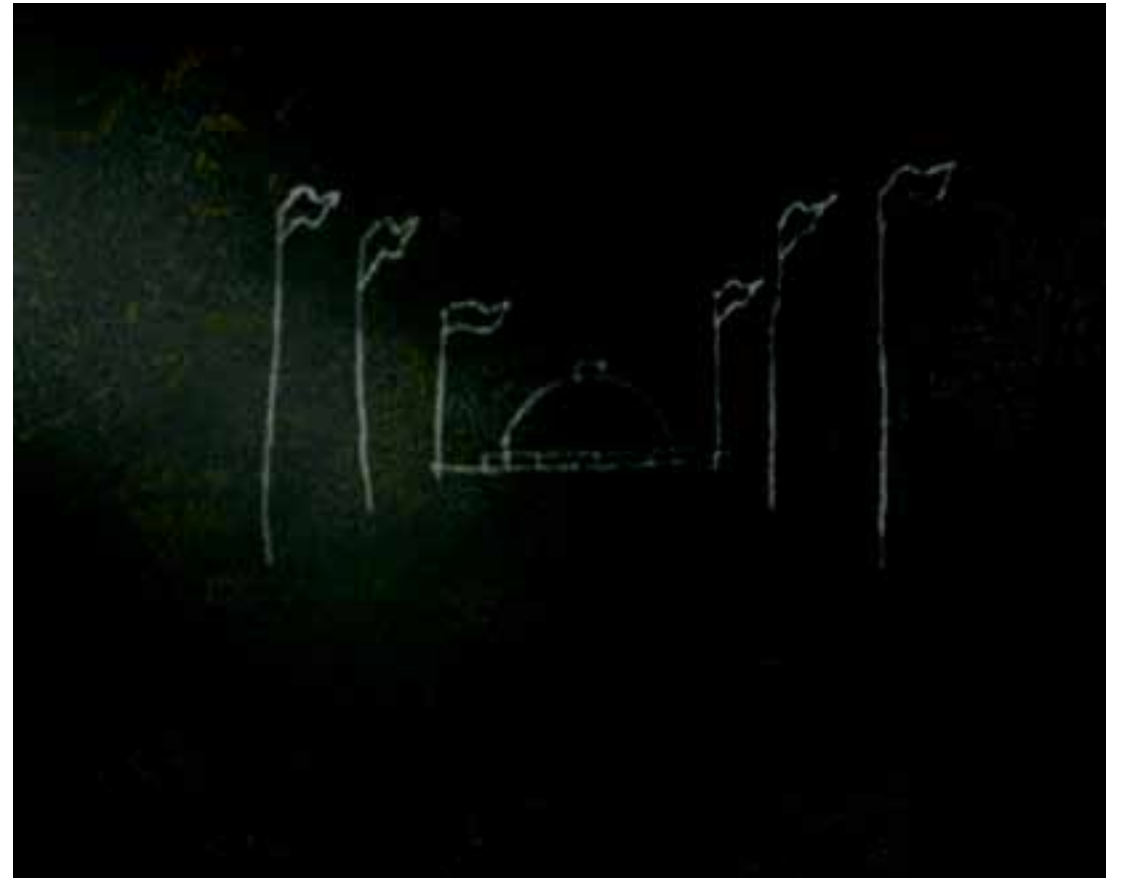
Alle im Dorf haben zugeschaut, auch die Bäume.





The post-mortem report stated that Surekha and Priyanka were not raped.

Der Autopsiebericht hielt fest, Surekha und Priyanka seien nicht vergewaltigt worden.



Khairlanji village is two hours from Nagpur city. Nagpur is the city where Ambedkar rejected Hinduism and its caste system and converted to Buddhism in 1956. There is a beautiful stupa there to commemorate this event.

Das Dorf Khairlanji ist zwei Stunden von der Stadt Nagpur entfernt. Nagpur ist die Stadt, wo Ambedkar den Hinduismus und das Kastensystem verwarf und 1956 zum Buddhismus übertrat. Eine schöne Stupa erinnert an dieses Ereignis.



Priyanka Bhotmange



A Scheduled Caste woman, Yerramma, was paraded naked at Vanenur village in Bellary, Karnataka on Sunday.

Yerramma, eine unterkastige Frau, wurde am Sonntag im Dorf Vanenur in Bellary in Karnataka nackt vorgeführt.



A Dalit woman was stripped and paraded naked in Talegaon village in Solapur, Maharashtra on Tuesday by members of the liquor lobby. They also beat up her son.

Ten people were arrested on Friday for disrobing a young Adivasi woman publicly and parading her naked in Koida village, Ratlam, Madhya Pradesh.

A group of Dalit women belonging to the barber community was paraded naked by upper caste people in a coastal village in Orissa on Monday.

A Dalit woman was paraded naked by police and Tehsil employees in Pratapgarh district, Uttar Pradesh.

In Itiya village of Betul district in Madhya Pradesh, a woman Panch was paraded naked with bells tied to her neck after being raped by the “big men” of the area.



Einer Dalit-Frau wurden die Kleider vom Leib gerissen und sie wurde am Dienstag im Dorf Talegaon in Solapur, Maharashtra, von Mitgliedern der Schnaps-Lobby nackt zur Schau gestellt. Sie haben auch ihren Sohn verprügelt.

Zehn Leute wurden am Freitag verhaftet, weil sie im Dorf Koida, Ratlam, Madhya Pradesh, eine junge Adivasi-Frau öffentlich entkleidet und vorgeführt hatten.

Eine Gruppe von Dalit-Frauen, die zur Gemeinschaft der Barbieri gehörten, wurde am Montag von Leuten aus höheren Kasten in einem Küstendorf in Orissa nackt vorgeführt.

Eine Dalit-Frau wurde von Polizisten und Tehsil-Angestellten im Distrikt Pratapgarh, Uttar Pradesh, nackt vorgeführt.

Im Dorf Itiya im Distrikt Betul, Madhya Pradesh, wurde eine Panch-Frau, der man Glocken um den Hals gehängt hatte, nackt vorgeführt, nachdem sie von den «wichtigen Männern» aus der Region vergewaltigt worden war.



for not giving up claim over their land
for drawing water from upper caste hand pumps
for refusing to withdraw a police complaint
for collecting minor forest produce
for protesting against the liquor lobby
because her husband refused to wash the feet
of an upper caste bridegroom
because a cricket ball fell into their premises
for doubts about her moral character
branded a witch



dafür, dass sie den Anspruch auf ihr Land nicht aufgegeben hatte
dafür, dass sie bei Handpumpen der oberen Kaste Wasser gezapft hatte
dafür, dass sie sich geweigert hatte, eine Polizeibescherde zurückzuziehen
dafür, dass sie im Wald kleinere Holzstücke zusammengesammelt hatte
dafür, dass sie gegen die Schnaps-Lobby protestiert hatte
dafür, dass ihr Ehemann sich geweigert hatte, einem Bräutigam aus einer
höheren Kaste die Füße zu waschen
dafür, dass ein Kricketball auf ihr Grundstück gefallen war
dafür, dass es Zweifel an ihrem moralischen Charakter gab
wurde sie als Hexe gebrandmarkt







LIGHTNING RARELY LEAVES A TRACE

ASEEM SHRIVASTAVA

ON THE LIGHTNING TESTIMONIES

Among the reigning delusions of humanity is the belief that reality is what meets the eyes. To see, it is felt, is to believe. Even (especially?) in the era of image management, when public figures, corporations and political parties pay astronomical sums to public relations managers to hide their unsavoury deeds and put before the public a duly sanitized and perfumed image (and we usually know this beforehand), we seem to maintain an unerring faith in what we see, not just in the three-dimensional world but also on television. Our very worldly sanity appears to rest disproportionately on the visual sense. It gives us our sense of “reality”. If it weren’t so, the billions spent on marketing and advertising would not concur with corporate rationality. The entire exercise is premised on the likelihood that most people have an insatiable appetite for “real” fantasies to negotiate their lives in this world.

But what if the unrealism of reality, or (what amounts to the same thing) the depth of our illusions, is such that if per chance one gets to have a glance at “the real thing” one is shocked into disbelief? What if the reality of the real fails to register in the medium of our habitually deluded cognition, cluttered as it is with a billion falsehoods masquerading as truth? What if error (and not truth), to paraphrase a philosopher, has become the measure of truth?

If, for a minute, one can summon the humility to acknowledge that the predominant bulk of happenings and events, not just in the universe but also in the man-made world, transpire behind our backs, one is straightaway led in the direction of scepticism and wonder. How could so ignorant a creature as a human being, with such an atrociously imprecise imagination, riddled with a thousand prejudices, living long at the expense of the truth, continue to survive?

Matters are significantly compounded if what was hitherto hidden and what suddenly appears before us is base, cowardly or evil in some measure. And if these unpalatable features appear in a mirror that reflects “us”, one is all but ready to give up. Could we possibly be like that? Could the world be so astonishingly strange and incredible? Could it

be that most of the time, when our eyes are open, we are merely dreaming, running hard from nightmares all too real? Could we ourselves be unacknowledged participants in evil whose reality can only be concealed through the self-deception of heroic moral appearances? Are we thus condemned like lost dreamers to endless posturing before each other?

This broad theme is an ancient one. But Amar Kanwar’s treatment of it in *The Lightning Testimonies* is utterly original.

The film addresses the theme of public rape in the South Asian subcontinent, how it is recorded (or not), how it is remembered (or forgotten). One school of thought is firmly of the view that rape is an experience of such extraordinary horror that you have to show violence the way it is. Kanwar appears to take the alternative view in his film. An alert audience does not need to be drawn into explicit detail. “Even dogs and cats,” Tarkovsky once suggested, “do not like their faces to be blown into.”

Kanwar’s work searches for an understated audio-visual language to speak about the unspeakable. How is the artist to prompt the viewer to imagine what cannot be shown explicitly or documented? There isn’t one explicit scene of sexual violence in the entire installation. And yet the haunting music and the lingering footage of benign landscapes and beautiful flowers never let you wander too far from the scenes of crimes, which are themselves conspicuous by their absence. They are always suggested. All the oral testimonies point towards them. The imagination of the audience is constantly challenged to notice the unseen. Behind the film that is shown on the screen are many others which the audience is led to see in their imagination. And those films are utterly unwatchable.

The “lingering footage” is essential to the rhythm of the film. If those long punctuation marks were absent and there were no space in which the audience could reflect on the events being depicted, the work would actually descend quickly to the level of one of our sensation-hawking TV channels. The recounting of awful crimes, one after another, would accumulate into a numbing blur of repetitive narration of human pain. This is indeed the “modern” world’s way of running away from the responsibility of facing up to the crimes around us – for a good many of which we have to answer for, as alert citizens if not as complicit bystanders. Acts of violence or terror – when carried out by individuals or groups other than some wing of the state – are “covered” by the media for their sensational value. Those carried out by the state are forbidden

from view – unless the media in enemy nations has an interest in telling the world of it.

Kanwar's work tackles the farcical character of sexual violence in our times using an entirely different method. He takes up the case of Gujarat in 2002, in which the state, far from protecting the citizenry, actually allowed, and possibly incited, a pogrom against Muslims leading to over 2,000 murders. This was done in revenge for the burning of a railway coach in the town of Godhra, allegedly carried out by Muslims, in which more than 50 people were killed. While grappling with the systematic violence against Muslim women during the pogrom, Kanwar dwells on the rape of just one woman. The camera slowly travels to the scene of the crime as the narrator recalls the story. It remains there for a long time, scrutinizing every natural or man-made object in the vicinity with a searching eye. Could objects – living or inert – be seen as witnesses to deeds that elude human senses? The camera keeps returning to a set of *surahis* (clay pots), assembled by tribals to commemorate the spot where the gang rape happened. Could they be carriers of forbidden secrets? Is the truth so evanescent as to ride on those dry, brown leaves, seen falling and flying away from trees swaying in the breeze?

The fact that this was not the only such incident that took place in those terrible days and nights of March 2002 is brought out euphemistically. From the right-hand-bottom corner of the screen, a sentence from a newspaper report scrolls out, telling of the incident. Just as you are beginning to grasp its significance, another sentence, carrying a similar story, emerges above the previous one. You start chasing it, but then another one appears above it ... and then another ... But just before the farce of our benumbed world takes over, the camera moves elsewhere and the scene changes. The tragedy survives its depiction.

There are quietly provocative interrogations of sexual violence during the partition of the subcontinent in 1947 (in which the victims were not given a chance by the governments on either side to decide for themselves where they wanted to live). The mass rapes carried out by Pakistani soldiers in Bangladesh's war of liberation in 1971 are brought up. The routine abuses perpetrated by the Indian army (and militants) in Kashmir and the North East are studied. The remarkable form of protest adopted by people in Manipur a few years ago – whereby women young and old stripped naked before the headquarters of the Assam Rifles, taunting them to act as they do when no one is watching (an act which

forced New Delhi to sit up) – is shown in one of the most moving sequences in the film. The Maharashtra village of Khairlanji appears, revealing the humiliation of dignified Dalits. Multiple judicial cases go on across the subcontinent, without a shred of justice for the victims.

In every case the installation tells the story with the use of subtle images and evocative music. Or it takes recourse to the memories of elder witnesses. It steers clear of the rage that must inevitably lurk beneath serene surfaces. The audience is left feeling duly indignant. However, the film successfully resists the temptation of inviting anger. We all know of numerous instances in which anger, even when it is understandable and justified, clouds deeper emotions. By avoiding such a path the film opens the doors to emotions of empathy and compassion, which would otherwise remain obscured in a welter of fury. In this sense, this is an emotionally intelligent film. It reminds us of the urgency of remaining human.

The "lightning" metaphor – which also appears in images – is most telling in more ways than one. It brings home the terrible, evanescent intensity of the event that rape is. It also illustrates how difficult it is to find traces of some of the most important happenings of the past.

The work is profound in at least two respects. One, by examining the scars of human events often long past, it underscores what William Faulkner once pointed out in relation to American racism: "the past is not over, it is not even past." It will return to haunt if not reckoned with today. Secondly, it drives home the immense philosophical message that what is not visible to the eyes actually exists and exercises an unutterable influence on what is before them. In either case, one is led to draw the lesson that there is no escape from the imperative of precise moral imagination, especially for a human condition as threatened by barbarism and self-destruction as ours is today.

BLITZE HINTERLASSEN SELTEN SPUREN

ASEEM SHRIVASTAVA

ÜBER *THE LIGHTNING TESTIMONIES*

Der Glaube, dass wahr ist, was man mit eigenen Augen sieht, gehört zu den prägendsten Illusionen der Menschheit. Sehen, so denkt man, heisst glauben. Sogar (oder besonders?) im Zeitalter des Image-Management, in dem öffentliche Personen, Firmen und politische Parteien PR-Managern astronomische Summen zahlen, damit diese ihre zwielichtigen Taten kaschieren und der Öffentlichkeit (meist keineswegs überraschend) ein ordentlich bereinigtes, parfümiertes Image präsentieren, scheinen wir unbeirrt an das zu glauben, was wir sehen – nicht nur in der dreidimensionalen Welt, sondern auch im Fernsehen. Selbst unsere alltägliche geistige Gesundheit scheint überproportional von unserer visuellen Wahrnehmung abzuhängen. Durch sie erhalten wir ein Gespür für «die Wirklichkeit». Wenn dem nicht so wäre, dann wären die Milliarden, die für Marketing und Werbung ausgegeben werden, gar nicht mit den rationalen Überlegungen der Konzerne vereinbar. All die PR-Übungen gehen davon aus, dass die meisten Menschen mit hoher Wahrscheinlichkeit einen unstillbaren Hunger auf «wirkliche» Fantasien haben, um sich in dieser Welt zurechtzufinden.

Was aber wäre, wenn die Unwirklichkeit der Wirklichkeit beziehungsweise die Abgründe unserer Illusionen (was dasselbe ist) derart gestaltet wären, dass wir, wenn wir zufällig einmal die «echte Wirklichkeit» zu Gesicht bekämen, schlicht in Ungläubigkeit erstarrten? Was, wenn der Wirklichkeitsgehalt der Wirklichkeit unseren ständig getäuschten Verstand gar nicht mehr erreicht, zugeschüttet wie er ist mit Milliarden von Falschheiten, die sich als Wirklichkeit ausgeben? Was, wenn der Irrtum (und nicht die Wahrheit), um einen Philosophen zu paraphrasieren, zum Massstab der Wahrheit geworden ist?

Wenn wir auch nur einen Moment lang die Bescheidenheit aufbringen würden, um anzuerkennen, dass sich die Ereignisse und Geschehnisse im Universum, aber auch in der menschengemachten Welt zu einem Grossteil hinter unserem Rücken abspielen, wir kämen aus dem ungläubigen Staunen nicht mehr heraus. Wie ist es möglich, dass ein Wesen, das so unwissend ist wie der Mensch, ausgestattet mit einer

dermassen grauenhaft ungenauen Vorstellungsgabe, geplagt von tausend Vorurteilen und schon lange auf Kosten der Wahrheit lebend, überhaupt weiter existieren kann?

Die Sache wird noch viel schlimmer, wenn das, was erst versteckt war und nun plötzlich vor uns auftaucht, nieder, feige oder gewissermassen «böse» ist. Und wenn diese unangenehmen Eigenschaften «uns» auch noch einen Spiegel vorhalten, dann sind wir schon beinahe bereit, aufzugeben. Ist es denn möglich, dass wir so sind? Kann die Welt wirklich so erstaunlich seltsam und unglaublich sein? Ist es möglich, dass wir eigentlich immer nur mit offenen Augen träumen, vor den allzu realen Alpträumen aber davonlaufen? Besteht etwa die Möglichkeit, dass wir selbst uneingestanden am Bösen teilhaben, dessen Wirklichkeit wir aber zwecks Selbsttäuschung hinter einem heroischen moralischen Mäntelchen verstecken? Sind wir wie verlorene Träumer auf ewig dazu verdammt, voreinander den Schein zu wahren?

Dieses grosse Thema ist uralte. Doch Amar Kanwar's Auseinandersetzung damit in seinem Werk *The Lightning Testimonies* (Die Blitzzeugnisse) ist neu und einzigartig.

Kanwar's Film behandelt das Thema der öffentlichen Vergewaltigungen auf dem indischen Subkontinent; wie sie dokumentiert werden (oder auch nicht), wie sie erinnert (oder vergessen) werden. Es gibt Menschen, die sagen, eine Vergewaltigung sei ein derart aussergewöhnlich grauenhaftes Erlebnis, dass man ihre Gewalt genau so zeigen müsse, wie sie geschehen sei, alles andere sei unredlich. Doch Kanwar scheint in seinem Film einen ganz anderen Ansatz zu verfolgen: Ein waches Publikum muss man nicht in explizite Details verwickeln. Oder wie Tarkowski einmal bemerkte: «Hunde und Katzen mögen es auch nicht, wenn man ihnen ins Gesicht bläst.»

Kanwar's Werk sucht in seiner audio-visuellen Sprache nach dem Understatement, um das Unausprechliche zur Sprache zu bringen. Doch wie kann der Künstler den Betrachter dazu bringen, sich das vorzustellen, was weder dokumentiert noch explizit gezeigt werden kann? In der ganzen Installation gibt es keine einzige explizite Szene sexueller Gewalt. Und doch lassen die unter die Haut gehende Musik und die ruhig verweilenden Bilder von freundlichen Landschaften und schönen Blumen die Orte des Verbrechens nie weit in den Hintergrund rücken: Sie treten gerade durch ihre Abwesenheit in den Vordergrund, werden ständig angedeutet. Alle mündlichen Zeugnisse verweisen auf sie. Das Publikum wird stets aufgefordert, sich auch das Ungesehene vorzustellen.

len. Hinter dem Film, der auf der Leinwand zu sehen ist, laufen noch viele weitere Filme mit, die das Publikum sich vorstellen soll. Diese Filme sind ganz und gar «unsehbar».

Die «verweilenden Bilder» sind für den Rhythmus des Films von entscheidender Bedeutung. Ohne diese langen Interpunktionen, ohne diese Räume, in denen das Publikum über die gezeigten Geschehnisse nachdenken kann, würde das Werk schnell auf das Niveau einer unserer reisserischen Fernsehsendungen sinken. Der reine Bericht über ein schreckliches Verbrechen nach dem anderen würde sich in eine betäubende, verschwommene Ansammlung aus sich endlos wiederholenden Geschichten von menschlichem Leid verwandeln. Dies hiesse in der Tat, nach der Art der «modernen» Welt, vor der Verantwortung wegzulaufen, statt sich den omnipräsenten Verbrechen zu stellen. Für viele von ihnen haben wir als aufmerksame Bürger oder sogar mitschuldige Beobachter geradezustehen. Gewalt- und Terrorhandlungen – von Einzelnen oder Gruppen und nicht von Handlangern des Staats verübt – sind in der medialen «Berichterstattung» wegen ihres Sensationsgehaltes präsent. Doch wenn der Staat für sie verantwortlich ist, werden sie uns vorenthalten – es sei denn, die Medien feindlicher Staaten haben ein Interesse daran, der Welt davon zu erzählen.

In seiner Auseinandersetzung mit der absurden Seite der sexuellen Gewalt in unserer Zeit bedient sich Kanwar einer ganz anderen Methode. Er greift den Fall von Gujarat aus dem Jahr 2002 auf, als der Staat einen Pogrom gegen Muslime mit über 2000 Toten zuließ, womöglich sogar anstiftete, anstatt die Bevölkerung zu schützen. Dies geschah als Racheakt für das angeblich von Muslimen begangene Abbrennen eines Zugwaggons in der Stadt Godhra, bei dem über 50 Menschen ums Leben kamen. Kanwar behandelt zwar die systematische Gewalt gegen muslimische Frauen während des Pogroms, bleibt dabei aber bei der Vergewaltigung einer einzelnen Frau. Während der Erzähler das Geschehnis in Erinnerung ruft, bewegt sich die Kamera langsam auf den Tatort zu. Dort verweilt sie lange; alle natürlichen und künstlichen Gegenstände in der Nähe werden mit einem suchenden, forschenden Blick betrachtet. Können Dinge – lebende oder tote – überhaupt Zeugen sein für Taten, die sich der menschlichen Wahrnehmung entziehen? Immer wieder kehrt die Kamera zu einer Ansammlung von *surahis* zurück, Tontöpfen, aufgestellt von Stammesangehörigen, um vor Ort an die Massenvergewaltigung zu erinnern. Könnten sie Träger verbotener Geheimnisse sein? Ist die Wahrheit so flüchtig, dass sie davongetragen werden kann?

Die Tatsache, dass dies nicht das einzige Ereignis dieser Art war, das in den furchtbaren Tagen und Nächten im März 2002 stattfand, wird bewusst unaufdringlich dargestellt. Ein Satz aus einem Zeitungsbericht läuft von der rechten unteren Ecke der Projektionsfläche ins Bild hinein. Er erzählt von dem Ereignis, aber sobald man seine Bedeutung zu erfassen beginnt, erscheint über ihm ein neuer Satz mit einer ähnlichen Nachricht. Man verfolgt ihn mit den Augen, und wieder erscheint ein Satz darüber ... und dann noch einer ... Doch bevor diese Farce einer abgestumpften Welt überhand zu nehmen droht, zieht die Kamera weiter und die Szene wechselt. Die Tragödie überlebt ihre eigene Darstellung.

Wir sehen subtil-provokative Versuche der Erforschung von sexueller Gewalt, wie sie während der Teilung des Subkontinents im Jahr 1947 ausgeübt wurde – bei der die Regierungen beider Seiten den Opfern keine Chance gaben, selbst zu entscheiden, wo sie leben wollten. Kanwars Film zeigt auch die Massenvergewaltigungen, die von pakistanischen Soldaten während des Befreiungskrieges von Bangladesch 1971 verübt wurden. Die routinemässigen Verstösse der indischen Armee (und Milizen) in Kaschmir und im Nordosten werden beleuchtet. Eine der bewegendsten Filmsequenzen zeigt den aufsehenerregenden Protest von Frauen in Manipur vor einigen Jahren: Junge wie alte Frauen zogen sich vor dem Hauptquartier der paramilitärischen «Assam Rifles» nackt aus, und forderten die Soldaten auf, sich so zu verhalten, wie sie es tun, wenn niemand zusieht (und zwangen so Neu-Delhi zum Hinsehen). Das Dorf Khairlanji im Bundesstaat Maharashtra taucht auf und mit ihm wird die Demütigung ehrwürdiger Dalits [Nachfahren der indischen Ureinwohner, Anm. d. Übers.] aufgerufen. Überall auf dem Subkontinent laufen Gerichtsverfahren, ohne dass die Opfer auch nur einen Hauch von Gerechtigkeit erwarten dürfen.

Die Geschichte wird in allen Installationen mit subtilen Bildern und atmosphärischer Musik erzählt; oder es wird auf die Erinnerungen älterer Zeugen zurückgegriffen. Sie rührt nicht an die Wut, die zweifellos unter den ruhigen Oberflächen brodelt. Das Publikum bleibt gründlich aufgebracht zurück. Doch widersteht der Film erfolgreich der Versuchung, starke Gefühlsausbrüche zu entfachen. Wir alle kennen genug Beispiele, in denen die Wut, wenn auch verständlich und gerechtfertigt, tiefere, wahrere Gefühle überlagert. Der Film schlägt einen anderen Weg ein und eröffnet so die Möglichkeit zur Empathie, zum Mitgefühl, welches sonst im Sturm des Zorns untergehen würde. In diesem

Sinne ist *The Lightning Testimonies* ein emotional intelligenter Film. Er erinnert an die dringliche Notwendigkeit, uns menschlich zu verhalten.

Die Blitz-Metapher – die auch konkret bebildert wird – ist prägnant und vieldeutig. Sie verdeutlicht die furchtbare, flüchtige Intensität der Vergewaltigungstat. Sie zeigt auch, wie schwierig es ist, von einigen der folgenschwersten Ereignisse der Vergangenheit überhaupt noch Spuren zu finden.

Die Tiefe und Bedeutsamkeit des Werkes zeigt sich in mindestens zweierlei Hinsicht. Erstens unterstreicht es durch seine Auseinandersetzung mit den Narben oft weit zurückliegender menschlicher Taten und Erlebnisse das, was William Faulkner einmal über den Rassismus in den USA gesagt hat: «Die Vergangenheit ist nicht tot und begraben. In Wirklichkeit ist sie noch nicht einmal vergangen.» Sie wird uns weiter verfolgen, wenn wir uns heute nicht mit ihr auseinandersetzen. Zweitens verdeutlicht die Installation die weitreichende philosophische Botschaft, dass das, was für unsere Augen unsichtbar bleibt, trotzdem existiert und eine unbeschreibliche Wirkung auf das ausübt, was wir vor uns sehen. Beides führt zu dem Schluss, dass es vor dem Imperativ der exakten moralischen Vorstellungen kein Entkommen geben kann, insbesondere im Hinblick auf eine menschliche Existenz, die so bedroht ist von Barbarei und Selbstzerstörung, wie es unsere heute ist.

A LOVE STORY

A Love Story is a miniature narrative in four acts where time becomes fluid as the image is distilled to its inner self. The film lies at the fringe of the expanding Indian city, a world of continuous migration and therefore of continuous separations. It is in this terrain of separation that *A Love Story* is located. This film can also be seen as an offering to mainstream cinema, a space where we often lose ourselves in the repetitive spectacle of grand love stories.

A Love Story (Eine Liebesgeschichte) ist eine erzählerische Miniatur in vier Akten, in der die Zeit sich verflüssigt, während das Bild sich zu seinem inneren Selbst verdichtet. Der Film spielt am Rand einer wuchernden indischen Grossstadt, einer Welt mit ständiger Migration und deshalb auch ständigen Trennungen. *A Love Story* untersucht dieses Feld der Trennungen. Man kann den Film aber auch als Zugeständnis an das Mainstream-Kino verstehen, an einen Raum, in dem wir uns oft in den repetitiven Spektakeln grosser Liebesgeschichten verlieren.

The suddenness of your departure
is still hard to believe

Dein plötzlicher Abschied ist immer noch kaum zu fassen

No moment is worth living anymore
and yet it seems I can wait for her forever

Kein Augenblick ist mehr lebenswert,
und trotzdem kann ich scheinbar ewig auf sie warten





I remember I had said
if I were to describe how beautiful you are
you may think that I'm making a proposition

Ich erinnere mich, gesagt zu haben, dass du denken könntest,
ich mache dir einen Heiratsantrag,
wenn ich beschreiben würde, wie schön du bist

You had answered
that depends on the words you use

Du hast geantwortet:
Das hängt von den Worten ab, die du gebrauchst











It has been a long time

Es ist lange her



The suddenness of your departure
is still hard to believe

Dein plötzlicher Abschied ist immer noch kaum zu fassen



TRANSPORTS

MARIE MURACCIOLE

A Love Story¹ –

– *don't forget that the structure of the atom is something known, but invisible. Just as many things are known to me that I have never seen.*²

I.

The screen is dark and in cinemascope format. A low humming sound rises and the title expands: *A Love Story*. The volume increases and a reflection passes over the three words as they give way to two others: *Part One*.

The humming swells, folds in on itself. It is a drone, the audible sine wave of a tanpura, the Indian version of the lute on which various strings play a chord that constantly circles a basic note. In *A Love Story* the tanpura alternates between three or four main notes, like an introduction beginning anew constantly, producing an initial feeling of expectation of things to come. Gradually, the sound texture forms a continuum whose components call each other. This pure resonance is similar to poetic constructions in language in which, instead of bringing words together in logical, habitual constructions, consonant and dissonant relationships make their meaning literally “vibrate”. Finally, the vibration and its steadiness bring to mind another acoustic register – motors running: cars, trains, machines, film cameras, film projectors ...

The ritual vocabulary of commercial cinema (promising title, musical intensity, lighting effects, smooth panning) heralds what we call a fictional film: a story constructed freely with actions clearly indicated by images and sounds working together with no constraints as to the truthfulness of the facts recounted. Over and above the meditational component of the music, we recognise the formulas of the industry – one that is prolific in India – for sentimental dramas aimed at a broad audience – plot, culture, action, emotion: *A Love Story*.

Part One: the first 30 seconds establish a scene. The drone has begun its cycle. It is evening. Headlights travel over the broken road before us. Further back there is a forest of electricity pylons. The head-

ON A LOVE STORY

lights approach, it is a three-wheeler passing a bicycle and a car on the left. The pylons and the state of the road remind us that industrial modernity has left a chaotic, rapidly obsolescing imprint. Once this information has been registered, diffusely and in the semi-darkness, the wind adds its howl to the tanpura and a subtitle comes up on the screen: *The suddenness of your departure is still hard to believe*. The camera settles on a bush shaken by the wind.

The suddenness of your departure is still hard to believe. This direct statement is preceded by no voice, no face and the picture will be neither talking nor silent. The mechanics of ordinary fiction announced by the circling of the drone, the opening credits and the first images have quietly broken down. The cars have travelled on, on the fractured roadway, the bush was shaken by a storm. The scene ends with a black screen while wind and drone go on. Our tendency to index a film and its soundtrack on the meaning of words has been called up short – we might link the word *departure* with the journey of someone leaving on a windswept night, the sound of the wind with the emptiness left by a drastic break in the smooth flow of life, and other “images” we are capable of composing with whatever we happen to have on hand. But we already know that what we are seeing exists alongside the sentence the scene displays, but does not explain it. With other images – a landscape by Caspar David Friedrich, the flames of the American Civil War, the snows of Kilimanjaro, the Manhattan skyline, etc. – it would have been just as clear.

Black screen: *Part Two* – Another light, another distance: leaves seen close up. Harsh daylight casts green splashes in tree shadows. The noise of the wind withdraws, the droning has not stopped. The leaves are blurred and hardly move, the focus is on a branch at the bottom of the frame, and in the next shot, it is on almost invisible suspended plant tendrils trembling in the wind. *No moment is worth living anymore and yet it seems I can wait for her forever*.

The sentence associates the disaster of final separation with the eternity of memory. The subtitle and the scene on which it is overwritten have no connected relationship, and nor do the soundtrack and optical organisation of the film. The howling of the wind did not come from this landscape: it failed to include the noise of the cars and its movement left branches unmoved. This wind is, like the drone, the noise of moving pictures, not of events contained in those pictures. It is a sound effect, post-synchronised. This is cinema, where everything has a part to play.

The wind disperses the music temporarily, momentarily competing with it before allowing it to dominate once again.

90 seconds have gone by: India, the night, transports, poetry, modernity and the colonial past, the storm, a separation, eternity, film ...

Black screen: *Part Three* – A tree fills the entire frame, gigantic. The silhouette of its leaves on the forked branches blacks out almost entirely a sky in which a misted sun is set high. The density and delicacy of the leaf pattern against the sky and the binary contrast of the backlighting produce the effect of a cut-out image or printed text. This visual design and its economy also recall a textured screen or a woven cloth: substance formed by the specific structuring of what is seen with what is not seen.

I remember I had said if I were to describe how beautiful you are, you may think I'm making a proposition.

The drone is an invisible wave; we are caught up in its effects: an absorbent harmonic space that extends its resonance into us. Like a concentric current it carries away all noise and our ability to listen. Its driving force is active throughout the film and its various shots, titles, subtitles, holding them together with its exteriority. The fluidity of the drone and its constant, machine-like respiration swallow the images and their different acoustic, optical and narrative resonances, giving substance to a specific structuring of what is seen with what is not.

*You had answered
that depends on the words you use.*

Part Four – On the horizon, backlit by a pollution-blurred sun, a truck manoeuvres on the edge of a garbage-filled trench. Between us and the truck, far away, are other trenches. The nearby noise of an invisible engine accompanies the movements of the truck in the frame. The truck stops; so does the noise. Silhouettes, sharp-edged against strong light, pick up objects and throw them into the back of the truck. Their movements are supple and smooth. They are children – or adolescents. Birds of prey hover in the sky, watching for their food. A shadow cuts through the frame: another truck passing just in front of the camera. At that moment a flute plays a rapid, strident phrase whose eloquence stands in for the human voice, absent from the film. A slow-motion shot overlays

the first. A mechanical digger rearranges the garbage. Children examine it closely, one suddenly hurtles down the slope for a reason that will stay unknown. In the third shot, the horizon is motionless, the sun has dropped to the horizon, the birds circle overhead.

It has been a long time.

The road sequence returns, it is pitch black night. The headlights travel up and down the road to the dump, the cycle has come full circle and we read for the last time: *The suddenness of your departure is still hard to believe.*

II.

Ghazipur landfill site on the outskirts of Delhi is the scene of a vast waste recovery activity that results from the unacceptable state of poverty in which part of the urban population lives. That is a fact. It is a situation that attracts frequent comment in the media, particularly on the living conditions of the inhabitants of this constantly changing city periphery and the paradoxical ecology on which they subsist and which absorbs some of Delhi's endemic pollution. This artisanal exploitation of giant waste dumps on the edges of the sprawling city has generated an underworld in which thousands of people survive by picking through and trading the waste thrown out by their richer fellows, living in a miasma of rotting matter. However, *A Love Story* does not turn this site into the back of some Platonic cave where shadows move, following those who live in bright daylight, somewhere else. On the contrary, here light envelops bodies, their movements, their activities but without offering up to our curious gaze any detail of their appearance and without encouraging pathos. No explanatory discourse places them in an overall scheme of values. Amar Kanwar films the mysterious choreography of bodies strung out on the horizon and juxtaposes the landscape of the landfill with the language of lovers. Ghazipur, a place for waste picking and migration, living and recycling, becomes a theatre for perpetual separation and the imaginary stage for a final break-up. Nothing here speaks of indignation, disgust or fear, condemnation or condescending curiosity. The crumbling surface of the debris is turned over, objects unearthed. The film's images generate other images in the strata of our memories. Where other losses, other separations are buried. Where we also find a sort of subsistence.

Certain films have developed whole areas of our memory in the same way that a negative or a print is developed. What is specific to cinema is that it draws us into a projected image with an almost hypnotic visual vibration. We look at it within ourselves, from our memories, from which the film sometimes publishes, unexpectedly, a chapter or strikes down a screen. In our lives, it is essentially through memory that we access the visible world, which, taken alone, tells us nothing. And indeed we have learned not to fully believe those who trade in the surface appearance of our lives, presenting it as the truth: the great photographer who “reveals” his subject with the magic of his camera, the TV series that offer up all kinds of Mount Olympus with the doings of gods “in our own image”. Photography and cinema, because they are constructed in machines driven by light, produced the first representations claiming to be indexed on a dual “truth”, of nature and of science, doing so on an industrial scale. It was enough to confer a priestly status upon the manipulators of still or film cameras to give mechanical recordings a magic character. Self-proclaimed truth by pictures serving authoritarian projects has turned this omnipotence against itself: it is enough to remove the sacred aura around the medium and to organise it as a language to make it an instrument of potential emancipation. Alongside Medvedkin and cinema burlesque, for example, or Höch and Heartfield in photography, practitioners of liberating, excoriating criticism, there were also unknown studio photographers who let their models determine their own appearance, or the makers of films of laughter and entertainment with a penchant for subversion. And given that photography and film have, from the time of their invention, served to inform on reality and provide identification for purposes of classification and enforcement, they are also, for those who have understood, potential tools for the construction, the invention of self.

Amar Kanwar says of *A Love Story* that it is a tribute to mainstream cinema, that space in which we can lose ourselves in grand, repetitive love stories. The film is a never-ending loop, referring to obsessive cycles of separation and mourning. The majority of Kanwar’s films recount real-life stories relating to conflicts in India and adjacent countries on which he reports in depth. He gives a voice to the actors in these situations, assembles archive images and gives drama and rhythm to such edited sequences, sometimes using multiple screens. He provides recent events with room both to breathe and for projection, making temporal strata tangible. *Where A Love Story* is concerned, a film described

by Kanwar as a “miniature” and displayed on a single screen, he reminds us that he also watches Bollywood melodrama. The intertwining of widely different film genres such as melodrama and documentary gives a fresh availability to the movement of the images, in exactly the same way that poetry cuts words off from their utilitarian values, enabling them to resonate differently – ... *that depends on the words you use*. Deregulated images, freed from narrative obligations, left weightless between black screens and the titles that divide up the four parts, drawn along by the drone, offer up something akin to an absent gaze travelling mechanically over things. An absorbed, meditative gaze haunted by involuntary reminiscence makes Ghazipur a scene from memory: a place for sorting and elimination, for preservation and rejection, for separation, for recycling the traces left by what we live, for the exhumation of the present.

A Love Story recounts, in four short acts and radically economic narration, the end of a love affair. That faceless, nameless separation is not simply the subject of the film and its main character, it activates a fault line in filmmaking. The ritual of the commercial cinema comes into contact with silent, documentary images, Delhi’s waste dumps with a fragment of lover’s language, tanpura with engine noise ... This specific framework gives the film its substance and its subject: a specific structuring of the ordinary with the strange, of what is present with what is not.

1 *A Love Story* (2010) is a 16:9 format, single-channel video film set in one of the waste landfill sites around New Delhi. The video is 5 minutes, 37 seconds long and is in four parts of unequal length. A fragment of the fourth part reappears in *The Scene of Crime*, 2011, in which Kanwar depicts the resistance the population of Orissa State have been putting up to destructive industrial projects since 1999. *A Love Story* is not presented as a depiction of any particular historical event.

2 Clarice Lispector, *L'heure de l'étoile*, Éditions des Femmes, Paris, 1977.

BEWEGUNG

MARIE MURACCIOLE

A Love Story¹ –

– nicht vergessen, der Aufbau eines Atoms ist etwas, was man kennt, auch wenn man es nicht sieht. So wie ich vieles kenne, was ich nie gesehen habe.²

I.

Die Leinwand ist schwarz, im Cinemascope-Format. Ein tiefer Summton wird hörbar, der Titel wird grösser: *A Love Story* (Eine Liebesgeschichte). Der Ton wird lauter, und ein Lichtreflex wandert über die drei Worte, die Platz für zwei weitere machen: *Part one* (Teil eins).

Der Summton schwillt an und wird dann wieder leiser. Es ist die hörbare Sinusschwingung einer Tanpura, einer indischen Version der Laute, bei der verschiedene Saiten einen ständig um den Grundton kreisenden Akkord bilden. In *A Love Story* wandelt die Tanpura drei oder vier Haupttöne ab, vergleichbar einer immer wieder von Neuem beginnenden Einleitung, die uns in eine erwartungsvolle Stimmung versetzt. Die Klangtextur bildet allmählich ein Kontinuum, dessen Elemente miteinander in einen Dialog treten. Diese reine Resonanz ist vergleichbar mit einer dichterischen Annäherung an die Sprache; statt der üblichen logischen Abfolge der Worte bringen die Beziehungen zwischen Konsonanzen und Dissonanzen den Sinn wortwörtlich zum «Vibrieren». Schliesslich erinnert diese Vibration und ihre Gleichförmigkeit auch noch an ein anderes Tonregister – an dasjenige rotierender Motoren von Autos, Zügen, Maschinen, Filmkameras, Filmprojektoren ...

Das rituelle Vokabular des kommerziellen Kinos (ein viel versprechender Titel, musikalische Untermalung, Lichteffekte, sanfte Kameraraschwenks) stimmt uns ein auf das, was wir von einem sogenannten Spielfilm erwarten: eine frei komponierte Geschichte, deren Handlung durch Bilder wie Klänge klar markiert wird und die sich nicht an Fakten halten muss. Aber abgesehen von dem meditativen Aspekt der Musik erkennt man die Formeln und Strukturen der in Indien äusserst beliebten sentimental Dramen für das Massenpublikum wieder – Plot, Kultur, *action*, Gefühle: *A Love Story*.

ÜBER A LOVE STORY

Teil eins – die ersten 30 Sekunden umreissen eine Szene. Die Klänge der Tanpura haben ihren Zyklus begonnen. Es ist Abend. Scheinwerfer nähern sich auf einer vor uns liegenden Landstrasse voller Schlaglöcher. Dahinter steht ein Wald von Strommasten. Die Scheinwerfer kommen immer näher, ein dreiräderiges Fahrzeug überholt zuerst ein Fahrrad, dann ein Auto auf der linken Seite. Die Strommasten, der Zustand der Strasse erinnern uns an die chaotischen, schnell veralteten Hinterlassenschaften der industriellen Moderne. Nachdem all diese Dinge in einem verschwommenen Halbdunkel angedeutet wurden, gesellt sich zum Ton der Tanpura das Pfeifen des Windes und ein Untertitel taucht auf: *The suddenness of your departure is still hard to believe* (dein plötzlicher Abschied ist immer noch kaum zu fassen). Die Kamera richtet sich auf einen vom Wind geschüttelten Busch.

The suddenness of your departure is still hard to believe. Dieser unvermittelten Äusserung geht weder eine Stimme noch ein Gesicht voran, und weder wird im Film gesprochen noch bleibt der Film stumm. Die Anmutung einer gewöhnlichen Fiktion, die sich durch das summende Kreisen der Tanpura, den Vorspann und die ersten Bilder angekündigt hatte, hat sich unmerklich aufgelöst. Die Fahrzeuge haben sich auf der kaputten Strasse entfernt, der Busch wurde vom Wind durchgeschüttelt. Die Leinwand wird schwarz, doch das Pfeifen des Windes und der Sound der Tanpura gehen weiter. Unsere Neigung, einen Film und seine Tonspur mithilfe der Bedeutung von Worten zu erfassen, läuft hier ins Leere – beim Wort *departure* könnte man an den Aufbruch eines Protagonisten in einer stürmischen Nacht denken, beim Geräusch des Windes an die plötzliche Leere, die drastische Veränderungen im Leben bewirken, und an ganz andere «Bilder», die sich aus losen Fundstücken in unseren Köpfen formen. Doch haben wir inzwischen erkannt, dass das, was wir sehen, parallel zu dem Satz verläuft, der in dieser Szene auftaucht, ohne dass er diese erklären würde. Der Satz würde auch zusammen mit ganz anderen Bildern – einer Landschaft von Caspar David Friedrich, den Flammen des amerikanischen Bürgerkriegs, dem Schnee des Kilimandscharo, der Skyline von Manhattan etc. – einen Sinn ergeben.

Schwarze Leinwand: *Teil zwei* – Anderes Licht, andere Entfernung: Blätter, aus nächster Nähe wahrgenommen. Intensives Tageslicht, das im Schatten der Bäume grüne Flecken entstehen lässt. Das Geräusch des Windes entfernt sich, das Dröhnen der Tanpura geht jedoch weiter. Die Blätter sind verschwommen und bewegen sich kaum, der Fokus

liegt zunächst auf einem Zweig am unteren Bildrand, in der nächsten Einstellung dann auf dem feinen Geflecht herunterhängender Pflanzenranken, die im Wind erzittern. *No moment is worth living anymore and yet it seems I can wait for her forever* (kein Augenblick ist mehr lebenswert und trotzdem kann ich scheinbar ewig auf sie warten).

Der Satz verbindet die Katastrophe eines endgültigen Abschieds mit der Unauslöschlichkeit der Erinnerung. Zwischen dem Untertitel und dem Bild, auf dem er erscheint, besteht keine Verbindung, ebenso wenig wie zwischen dem Ton und der Optik des Films. Das Heulen des Windes kam nicht aus der Landschaft, denn der Autolärm wurde nicht mit einbezogen und der Wind liess die Zweige völlig regungslos. Wie die Tanpura ist auch der Wind das Geräusch vorbeiziehender Bilder und nicht des Geschehens, das auf ihnen zu sehen ist. Er ist akustische Untermalung, Nachsynchronisierung. Das alles ist Kino und hat alles seine Funktion. Der Wind verweht vorübergehend die Musik, mit der er rivalisiert, um ihr gleich darauf wieder den Vorrang zu geben.

90 Sekunden sind vergangen: Indien, die Nacht, Bewegung, Poesie, die Moderne und die koloniale Vergangenheit, der Sturm, eine Trennung, Ewigkeit, das Kino . . .

Schwarze Leinwand: *Teil drei* – Ein Baum füllt die ganze Bildfläche aus, ein Baum, gigantisch gross. Die Umrisse seiner Blätter auf den verzweigten Ästen verdunkeln den Himmel beinahe völlig, eine ziemlich hoch stehende Sonne ist hinter einem Schleier knapp zu erkennen. Die Dichte und die Zartheit des Blattmusters vor dem Himmel, der binäre Kontrast des Gegenlichts, haben etwas von einem Scherenschnitt oder einem gedruckten Text. Dieses visuelle Muster erinnert in seiner Sparsamkeit auch an ein gewobenes Tuch oder einen Stoff – eine aus einer bestimmten Anordnung von Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem resultierende Struktur.

I remember I had said if I were to describe how beautiful you are, you may think I'm making a proposition.

(Ich erinnere mich, gesagt zu haben, dass du denken könntest, ich mache dir einen Heiratsantrag, wenn ich beschreiben würde, wie schön du bist).

Der Ton der Tanpura ist eine unsichtbare Welle, wir sind in ihm gefangen: Er lässt einen harmonischen Raum mit grosser Sogwirkung entstehen, dessen Resonanz sich auf uns überträgt. Wie ein Strom reisst er alle Ge-

räusche und auch unser Gehör mit sich. Dieser externe Sog ist während des ganzen Films mit seinen unterschiedlichen Einstellungen, Titeln und Untertiteln spürbar, die von ihm zusammengehalten werden. Das Fließende des Tanpura-Sounds, dieses ständige, maschinenartige Atmen, verleibt sich die Bilderfolge und ihre verschiedenen akustischen, optischen und narrativen Resonanzen ein und gibt der Anordnung aus Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem eine Gestalt.

*You had answered
that depends on the words you use.
(Du hast geantwortet
Das hängt von den Wörtern ab, die du gebrauchst).*

Teil vier – Am Horizont und im Gegenlicht einer durch die Luftverschmutzung verschleierte Sonne versucht ein Lastwagen am Rand eines mit Müll gefüllten Kraters vorwärtszukommen. Wir sind weit weg, getrennt durch weitere Gräben. Das auffallend nahe Geräusch eines nicht sichtbaren Motors begleitet die Manöver des Lastwagens im Bild. Der Lastwagen bleibt stehen, und der Lärm hört auf. Silhouetten vor grellem Licht lesen Gegenstände auf und werfen sie auf den Lastwagen. Ihre Bewegungen sind geschmeidig und fließend. Es sind Kinder – oder Jugendliche. Raubvögel kreisen am Himmel, auf der Suche nach Nahrung. Ein Schatten durchschneidet das Bild, der Schatten eines anderen Lastwagens, der direkt vor der Kamera vorbeifährt. Im selben Augenblick ertönt eine Flöte, die eine schnelle, schrille Melodie spielt, deren Eloquenz die im Film abwesende menschliche Stimme ersetzt. Im Zeitlupentempo überlagert eine weitere Einstellung das erste Bild. Ein Bagger wühlt in den Abfällen. Die Kinder inspizieren sie, eines rennt eine Halde hinunter, warum, wird nicht erklärt. In der dritten Einstellung ist der Horizont ruhig, die Sonne steht inzwischen ziemlich tief, die Vögel kreisen am Himmel.

*It has been a long time.
(Es ist lange her).*

Die Strassenszene wiederholt sich, es ist rabenschwarze Nacht. Auf der Strasse zur Mülldeponie sieht man die Scheinwerfer auf und ab wandern, der Kreis hat sich geschlossen, und wir lesen zum letzten Mal: *The suddenness of your departure is still hard to believe.*

II.

Die unakzeptable Armut eines Teils der städtischen Bevölkerung hat die in den Aussenbezirken von Neu-Delhi gelegene Mülldeponie Ghazipur zum Schauplatz grosser Müllverwertungsaktionen werden lassen. Das ist eine Tatsache. Die Medien berichten regelmässig darüber, insbesondere über die Lebensbedingungen der Menschen in diesen ständig im Wandel begriffenen Aussenbezirken sowie über die paradoxe Ökologie, die ihnen ein Überleben ermöglicht und gleichzeitig einen Teil der endemischen Luftverschmutzung Neu-Delhis absorbiert. Die nicht-industrielle Weiterverwertung des Abfalls der Mülldeponien am Rand einer sich rasant ausdehnenden Stadt liess eine Unterwelt entstehen, in der Tausende von Menschen ihr Leben fristen, indem sie das, was ihre im Wohlstand lebenden Mitbewohner wegwerfen, auflesen und aussortieren; und dabei ständig den Gestank verfaulender Materie einatmen. *A Love Story* macht aus diesem Ort jedoch keine platonische Höhle mit Schatten an der Wand, die den Bewegungen derjenigen folgen, die irgendwo da draussen ihren Platz an der Sonne haben. Im Gegenteil, die Körper, ihre Bewegungen, ihre Tätigkeiten, sind umflossen vom Licht, ohne dass unsere neugierigen Blicke Einzelheiten erkennen oder ihnen mit einem falschen Pathos begegnen könnten. Kein erklärender Diskurs unterwirft sie einem allgemeinen Werteschema. Amar Kanwar filmt die rätselhafte Choreografie von Körpern, die am Horizont zu schweben scheinen und kombiniert diese Landschaft einer Mülldeponie mit der Sprache von Liebenden. Ghazipur, ein Ort der Müllsortierer und Wanderarbeiter, des Überlebens und der Wiederverwertung, wird zu einem Theater ständiger Trennungen und zu einer imaginären Bühne für einen endgültigen Bruch. Nie klingen Empörung, Ekel oder Angst, moralische Verurteilung oder herablassende Neugierde an. Der mit Müll bedeckte Boden wird umgegraben, Dinge werden ans Tageslicht befördert. Die Bilder des Films lösen andere Bilder aus in den unterschiedlichen Rinden unseres Gedächtnisses. Wo andere Verluste, andere Trennungen vergraben sind. Wo man ebenfalls eine Form von Fortbestehen vorfindet.

Gewisse Filme haben ganze Areale in unserem Gedächtnis entwickelt, so wie man ein Negativ oder eine Fotografie entwickelt. Spezifisch für das Kino ist, dass uns das projizierte Bild in beinahe hypnotische visuelle Vibrationen hineinzieht. Wir betrachten es in unserm Innern, aus unseren Erinnerungen heraus, in denen ein Film manchmal ein unerwartetes Kapitel aufschlägt oder eine Leinwand herunterrollt. In unserem Leben erschliessen wir uns die sichtbare Welt vor allem

durch das Gedächtnis, ohne es würde sie uns nichts bedeuten. Im Übrigen haben wir auch gelernt, Leute, die uns die äusseren Umstände unseres Lebens als Wahrheiten verkaufen, mit Skepsis zu betrachten: Den «grossen Fotografen» zum Beispiel, der sein Sujet mit seiner magischen Kamera «enthüllt», die Fernsehserien, die alle möglichen Olympe erschliessen, auf denen die Götter «nach unserem Bild» agieren. Da sie mit Maschinen entwickelt werden, die mit Licht arbeiten, haben Fotografie und Film die ersten Abbildungen hervorgebracht, die für sich die doppelte «Wahrheit» der Natur und der Wissenschaft beanspruchen, und das mit industriellen Dimensionen. Es genügte, diejenigen, die mit Fotoapparat oder Filmkamera hantieren, mit den Eigenschaften eines Hohepriesters auszustatten, um den mechanischen Aufzeichnungen einen magischen Nimbus zu verleihen. Die selbsterklärte Wahrheit von Bildern im Dienst autoritärer Projekte hat jedoch diese Allmacht gegen sich selbst gekehrt: Man muss dem Medium nur seinen sakralen Nimbus nehmen und es als Sprache so umgestalten, damit es zum Instrument für eine mögliche Emanzipation wird. Neben den Filmen Medwedkins oder des burlesken Kinos und den Fotografien Höchs und Heartfields, die schonungslos kritische und befreiende Prozesse in Gang gesetzt haben, gab es auch unbekannte Studiofotografen, die ihre Modelle selbst entscheiden liessen, wie sie sich darstellen wollten, oder Filmemacher, die sich auf komische Unterhaltungsfilme mit subversiven Tendenzen verlegt hatten. Und da Fotografie und Film seit ihrer Erfindung dazu dienten, über die reale Welt zu berichten und Identifikationsmöglichkeiten anzubieten, um besser klassifizieren und kontrollieren zu können, waren sie für Leute, die das erkannt hatten, immer auch potentielle Instrumente, um das eigene Ich zu strukturieren und zu erfinden.

Amar Kanwar bezeichnet *A Love Story* als Hommage an das Mainstream-Kino, diesen Raum, wo man sich immer wieder in den selben grossen Liebesgeschichten verlieren kann. Der Film ist eine Art Endlosschleife und verweist auf die obsessiven Zyklen von Trennung und Trauer. Die meisten Filme Kanwars sind wahre Geschichten, die Konflikte in Indien und seinen Nachbarländern thematisieren, Konflikte, die er immer gründlich recherchiert. Kanwar lässt seine Akteure selbst zu Wort kommen, er verwendet Archivmaterial und verleiht diesen Dokumentationen einen dramatischen Rhythmus, indem er manchmal mehrere Screens einsetzt. Er bietet aktuellen Ereignissen einen Projektionsraum und gleichzeitig auch einen Raum zum Atmen, in dem die zeitlichen «Schichten» greifbar werden. Im Zusammenhang mit der

von Kanwar als «Miniatur» bezeichneten *A Love Story* – eine Miniatur, die sich auf einen Screen beschränkt – erinnert uns der Filmemacher daran, dass auch er die Melodramen Bollywoods kennt. Die Verschränkung so unterschiedlicher Filmgenres wie Melodram und Dokumentation verleiht dem Lauf der Bilder eine sehr viel grössere Bewegungsfreiheit, so wie die Lyrik den Worten ihre übliche alltägliche Bedeutung nimmt und sie ganz neu und anders klingen lässt ... *that depends on the words you use*. Die von jedem narrativen Zwang befreiten Bilder, die zwischen schwarzen Bildschirmen und Titeln schweben und die vier vom Tanpura-Sound vorangetriebenen Teile voneinander trennen, erlauben so etwas wie einen abwesenden Blick, der mechanisch über die Dinge schweift. Ein selbstvergessener, meditativer Blick, befrachtet mit unfreiwilligen Reminiszenzen, der aus Ghazipur eine Szene der Erinnerung macht: einen Ort des Aussortierens und Eliminierens, des Aufbewahrens und Wegwerfens, der Trennung und Wiederverwertung der Spuren von Erlebtem, der Ausgrabung der Gegenwart.

A Love Story erzählt in vier kurzen Akten und auf eine radikal reduzierte Art das Ende einer Liebesaffäre. Diese namen- und gesichtslose Trennung ist nicht nur das Thema des Films und seines Protagonisten, sie lässt auch eine Bruchlinie des Films aufscheinen: Das Rituelle des kommerziellen Kinos trifft auf stumme, dokumentarische Bilder, die Mülldeponie vor Neu-Delhi auf Fragmente der Sprache eines Liebenden, die Tanpura auf das Geräusch eines Motors ... Dieser spezielle Rahmen gibt dem Film seine Substanz und sein Sujet: eine ganz eigenartige Kombination von Gewöhnlichem und Merkwürdigem, von Vorhandenem und Nicht-Vorhandenem.

1 *A Love Story* (2010) ist ein Einkanalvideo im Format 16:9, das auf einer Mülldeponie an den Rändern von Neu-Delhi spielt. Das Video dauert 5 Minuten und 37 Sekunden und besteht aus vier Teilen mit unterschiedlicher Länge. Ein Fragment des vierten Teils taucht in *The Scene of Crime* (Der Schauplatz des Verbrechens; 2011) erneut auf. Darin bebildert Kanwar, wie sich die Bevölkerung des indischen Bundesstaats Orissa seit 1999 gegen zerstörerische Industrieprojekte wehrt. *A Love Story* bezieht sich aber nicht auf ein spezifisches historisches Ereignis.

2 Clarice Lispector, *L'heure de l'étoile*, Paris: Editions des Femmes, 1977.

Amar Kanwar

Born in 1964 in New Delhi, India
Lives and works in New Delhi, India

Geboren 1964 in Neu-Delhi, Indien
Lebt und arbeitet in Neu-Delhi, Indien

**Solo Exhibitions /
Einzelausstellungen**

2012
Amar Kanwar – Evidence, Fotomuseum
Winterthur, Switzerland

2011
Babel Art Space, Trondheim, Norway
(*A Love Story & Henningsvaer*)

2010
Amar Kanwar, Marian Goodman Gallery,
New York, USA (*The Torn First Pages*
[Part 1/2/3] & *The Lightning Testimonies*)

2009
Amar Kanwar, Film Huis Den Haag,
The Hague, Netherlands (Selection from /
Auswahl aus *The Torn First Pages*) in
collaboration with / in Zusammenarbeit
mit *Movies that Matter, Amnesty Inter-
national Film Festival*

2008
Amar Kanwar: The Torn First Pages
(Part 1/2/3), Haus der Kunst, Munich,
Germany
Amar Kanwar: The Torn First Pages
(Part 1), Stedelijk Museum, Amsterdam
and Hertogenbosch, Netherlands
(*The Lightning Testimonies*)

Amar Kanwar, Govett Brewster Art
Gallery, New Plymouth, New Zealand
(*The Lightning Testimonies & The Torn*
First Pages [Part 1]),
Amar Kanwar, Marian Goodman, Paris,
France (*The Lightning Testimonies*)

2007
Amar Kanwar, Whitechapel Art Gallery,
London, UK (*Trilogy*)
Amar Kanwar: Selected Work
1991–2006, Apeejay Media Gallery,
New Delhi, India

2006
Amar Kanwar: Trilogy, National Museum
of Art, Architecture and Design, Oslo,
Norway

2005
Amar Kanwar: Nye filmer, Fotogalleriet,
Oslo, Norway

2004
Amar Kanwar: A Season Outside,
Peter Blum Gallery, New York, USA
Amar Kanwar: A Trilogy of Films,
The Renaissance Society, Chicago, USA

2003
Amar Kanwar, Tensta Konsthall,
Stockholm, Sweden (*Trilogy*)

**Selected Group Shows /
Gruppenausstellungen
(Auswahl)**

2012
Documenta 13, Kassel, Germany
(*The Sovereign Forest*)

Being Singular Plural, Guggenheim
Museum, New York, USA (*The Torn First*
Pages [Part 1/2/3])
Lines of Control, Herbert F. Johnson
Museum of Art, Cornell University, Ithaca,
USA (*Trilogy*)
Biennale Jogja, Yogyakarta, Indonesia
(*Trilogy*)

2011
Paris, Delhi, Bombay, Centre Pompidou,
Paris, France (*The Scene of Crime*)
You Have Been There, Marian Goodman
Gallery, Paris, France (*A Love Story*)
Artist Films, Singapore Art Museum,
Singapore (*Trilogy*)
Sharjah Biennale, Sharjah, United
Arab Emirates (*The Torn First Pages*
[Part 1/2/3])
Indian Highways, Musée d'art contempo-
rain (MAC), Lyon, France (*The Lightning*
Testimonies)
Indian Highways, Fondazione MAXXI,
Rome, Italy (*The Lightning Testimonies*)
October Salon, Belgrade, Serbia (*The*
Lightning Testimonies)
29th Sao Paulo Biennale, Sao Paulo,
Brazil (*The Lightning Testimonies*)

2010
Aichi Triennial, Aichi, Japan (*A Love Story*
& *Henningsvaer*)
Snapshots of Tourism, Helsinki Inter-
national Artist Centre (HIAP), Helsinki,
Finland (*Henningsvaer*)
Being Singular Plural, Deutsche Guggen-
heim, Berlin, Germany (*The Torn First*
Pages [Part 1/2/3])
Indian Highways, HEART Herning
Museum of Contemporary Art, Herning,
Denmark (*The Lightning Testimonies*)
Signs of Life, Kunstmuseum Luzern,
Switzerland (*The Lightning Testimonies*)
The View from Elsewhere, Gallery of
Modern Art and the Australian Cinéma-
thèque, South Brisbane, Australia
(*A Season Outside*)

2009
What a Wonderful World, Göteborgs
Internationella Konstbiennial, Göteborg,
Sweden (*The Lightning Testimonies*)
The Symbolic Efficiency of the Frame, Tira-
na Biennale, Tirana, Albania (*The Smile*)
Significant and Insignificant Events,
Museum of Modern Art, Istanbul, Turkey,
(*A Season Outside*)
Indian Highway, Astrup Fearnley Museum,
Oslo, Norway (*The Lightning Testimonies*)
*Trouble at the Front / Troubles aux Fron-
tières*, with Yael Bartana and William
Pope. L, Marian Goodman Gallery, Paris,
France (*A Season Outside*)
Expended Box, Arco Art Fair, Madrid,
Spain (*Henningsvaer*)
Lines of control, The Third Line Gallery,
Dubai, United Arab Emirates (*A Season*
Outside) / VM Gallery Karachi, Pakistan
(*A Season Outside & The Lightning*
Testimonies,)
The World in 1989, Haus der Kulturen der
Welt, Berlin, Germany (*A Season Outside*)

2008
Indian Highway, Serpentine Gallery,
London, UK (*The Lightning Testimonies*)
48°, *Public, Art, Ecology*, New Delhi,
India (*The Sovereign Forest*)
A Question of Evidence, TBA 21 Vienna,
Austria (*The Torn First Pages* [Part 1/2/3])
Reflexions on Contemporary India,
Casa Encendida, Madrid, Spain (*The*
Lightning Testimonies)
T.error – Your Fear is an External Object,
Múcsarnok / Kunsthalle Budapest,
Hungary (*A Season Outside*)
The Greenroom: Reconsidering the
Documentary and Contemporary Art
(Part I), The Hessel Museum and The
Center for Curatorial Studies (CCS)
at Bard College, New York, USA (*A Season*
Outside)
Can Art Do More? Art Focus Biennial,
Jerusalem, Israel (*A Season Outside*)
Everywhere is War (and Rumors of War),
The Bodhi Art Gallery, Mumbai, India
(*A Season Outside*)

Other than Yourself – An Investigation between Inner and Outer Space, TBA 21, Vienna, Austria (*The Lightning Testimonies*)

2007

Documenta 12, Kassel, Germany (*The Lightning Testimonies*)
Thermocline of Art. New Asian Waves, ZKM Karlsruhe, Germany (*Henningsvaer*)
Stop & Go, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy (*Trilogy*)
There is no border..., Galerie im Taxispallais, Innsbruck, Austria (*A Season Outside*)
GeoPoetics, Centro Guerrero, Granada, Spain (*To Remember*)
AfterShock, Contemporary Art Norwich, UK (*A Season Outside*)
Shooting back, TBA 21 – Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna, Austria (*A Night of Prophecy*)
 Kilkenny Arts Festival, Kilkenny, Ireland (*A Night of Prophecy*)

2006

Every Day... Another Artist / Work / Show, Salzburger Kunstverein, Salzburg, Austria (*A Season Outside*)
Subcontingente, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy (*A Night of Prophecy*)
 Lofoten International Art Festival, Svolvær, Norway (*Henningsvaer*)
Zones of Contact, Museum for Contemporary Art, Biennale of Sydney 2006, Australia (*Trilogy*)
Image War: Contesting Images Of Political Conflict, Whitney Museum, New York, USA (Selection from / Auswahl aus *The Torn First Pages*)
 The Artists Cinema, Frieze Art Fair, London, UK (*To Remember*)

2005

Populism, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany; Stedelijk Museum Amsterdam, Netherlands; The Museum of Contemporary Art, Oslo, Norway; SMC, Contemporary Art Centre, Vilnius,

Lithuania (Selection from / Auswahl aus *The Torn First Pages*)
Experiments with Truth, Fabric Workshop Museum, Philadelphia, USA (*To Remember*)
Patriot, Contemporary Museum, Baltimore, USA (*A Season Outside*)

2004

Lofoten International Art Festival, Svolvær, Norway (*A Season Outside*)
Historical Retrospective – 50 years of Oberhausen Film Festival, Oberhausen, Germany
 Art Basel, Basel, Switzerland (*A Season Outside*)
In Progress – Locarno International Film Festival, Locarno, Switzerland (*Trilogy*)
Diverge – Crossing Generations, Mumbai, India (*To Remember*)
 Doc Fortnight, Museum of Modern Art, New York, USA (*Trilogy*)

2003

Territories, Kunst-Werke Berlin, KW Institute of Contemporary Art, Berlin, Germany
 Art Basel Miami Beach, Miami, USA (*A Season Outside*)
Selves Made Strange: New perspectives from India at the House of World Cultures, Berlin, Germany (*A Season Outside*)
 10th Biennial of Moving Images, Museum of Modern and Contemporary Art, Geneva, Switzerland (*Trilogy*)
Extra Muros, FRI-ART Centre d'art de Fribourg, Switzerland (*Trilogy*)

2002

Documenta 11, Kassel, Germany (*A Season Outside* & world premiere of / Uraufführung von *A Night of Prophecy*)
 Werkleitz Biennale, Werkleitz, Germany (*A Season Outside*)
Other Indias – Breaking the Code, Whitechapel Art Gallery, London, UK (*A Season Outside*)
 KalaGhoda Art Festival, Mumbai, India (*King of Dreams*)

Awards / Auszeichnungen

2012

Best Public Service Short Film Award, Vatavaran International Environment Film Festival, New Delhi, India

2011

Best Film Award, One Billion Eyes Film Festival, Chennai, India

2009

Jury Special Mention, One Billion Eyes Film Festival, Chennai, India

2006

Honorary Doctorate in Fine Arts, Maine College of Art, Portland, USA

2005

Edvard Munch Award for Contemporary Art, Norway

2002

Certificate of Merit, San Francisco International Film Festival, USA, for *Freedom*
 Certificate of Merit, San Francisco International Film Festival, USA, for *Baphlimali 173*
 Golden Tree Award, Vatavaran, National Environment & Wildlife Film Festival, for *The Many Faces of Madness*
 The Grand Prix, EnviroFilm, Slovak Republic, for *Freedom*
 National Jury Award, Mumbai International Film Festival, for *The Many Faces of Madness*
 The First Prize, Torino International Environment Film Festival, Italy, for *Freedom*

2001

Jury's Award at Film South Asia, Kathmandu, Nepal, for *King of Dreams*
 2nd Prize at the Niscort All India Video Festival, for *The Many Faces of Madness*

2000

MacArthur Fellowship, India

1999

Golden Gate Award, San Francisco International Film Festival, USA, for *A Season Outside*
 Golden Orange Award, 36th Antalya International Film Festival, Turkey, for *A Season Outside*

1998

Golden Conch Award, Mumbai International Film Festival, India, for *A Season Outside*

Focus & Retrospectives / Fokus & Retrospektiven

Amar Kanwar Retrospective: 50th International Short Film Festival, Kerala, India, 2012
Amar Kanwar Retrospective: 13th Madurai International Documentary & Short Film Festival, India, 2011
 Guest Filmmaker 2009, Flaherty Film Seminar, New York, USA
Continent India: King of Dreams: Amar Kanwar Mini Retrospective, Documentary Dream Show, Yamagata, Tokyo, Japan, 2010
 International Artist-in-focus, Open Lab, Göteborg Dance and Theater Festival, Sweden, 2008
Amar Kanwar Retrospective 2008, Parallel Perspectives Film Festival, Hyderabad, India
Amar Kanwar Retrospective 2006, Vibgyor Short Film Festival, Kerala, India
Amar Kanwar Retrospective 2005, 9th International Short Film Festival, Bangladesh

*Works in the Exhibition /
Werke in der Ausstellung*

Trilogy

A Season Outside, 1997

Digital video, colour, sound, 30 min./
Digitales Video, Farbe, mit Ton, 30 Min.

Camera / Kamera: Dilip Varma
Editing / Schnitt: Sameera Jain
Sound / Ton: Uma Shankar
Research / Recherchen: Dilip Simeon

To Remember, 2003

Digital video, colour, silent, 8 min./
Digitales Video, Farbe, ohne Ton, 8 Min.

Camera / Kamera: Dilip Varma,
Amar Kanwar
Editing / Schnitt: Sameera Jain

A Night of Prophecy, 2002

Digital video, colour, sound, 77 min./
Digitales Video, Farbe, mit Ton, 77 Min.

Camera / Kamera: Ranjan Palit
Editing / Schnitt: Sameera Jain
Sound / Ton: Asheesh Pandya

Courtesy the artist and Marian Goodman
Gallery, New York / Paris (for all three
Parts of *Trilogy* / für alle drei Teile der
Trilogy)

The Torn First Pages, 2004–2008

19 channel digital video, colour, black
and white, sound
3 metal frames, 16 sheets of blank paper,
3 sheets of printed paper, artist books,
Burmese books and magazines /
Digitale Videos auf 19 Kanälen, Farbe
und schwarz-weiss, mit Ton
3 Metallrahmen, 16 weisse Papierblätter,
3 bedruckte Papierblätter, Künstlerbü-
cher, burmesische Bücher und Magazine

Co-commissioned by Thyssen-Bornemisza
Art Contemporary, Vienna and Public
Press, New Delhi.

Courtesy the artist and Marian Goodman
Gallery, New York / Paris

Part 1/Teil 1
6 projections / 6 Projektionen

The Face, colour, sound, 4 min. 35 sec./
Farbe, mit Ton, 4 Min. 35 Sek.
Thet Win Aung (a), colour, silent, 4 min.
35 sec. / Farbe, ohne Ton, 4 Min. 35 Sek.
Thet Win Aung (b), colour, silent, 4 min.
35 sec. / Farbe, ohne Ton, 4 Min. 35 Sek.
Ma Win Maw Oo, colour, silent, 4 min.
35 sec. / Farbe, ohne Ton, 4 Min. 35 Sek.
The Bodhi Tree, colour, sound,
7 min. 4 sec./ Farbe, mit Ton, 7 Min. 4 Sek.
Somewhere In May, colour, sound,
38 min./ Farbe, mit Ton, 38 Min.

Camera / Kamera: Dilip Varma,
Amar Kanwar
Editing / Schnitt: Anupama Chandra
Sound / Ton: Maria Bustnes

Part 2 / Teil 2
7 projections / 7 Projektionen

Untitled, colour, sound, 24 min. 53 sec./
Farbe, mit Ton, 24 Min. 53 Sek.

Camera / Kamera: Dilip Varma
Editing / Schnitt: Sameera Jain
Sound / Ton: Marc Hebert

Part 3 / Teil 3
6 projections / 6 Projektionen

Untitled, colour, black and white, 5 silent
and 1 with sound, 23 min. 26 sec./
Farbe, schwarz-weiss, 5 ohne Ton und
1 mit Ton, 23 Min. 26 Sek.

Editing / Schnitt: Ajay Saini
Design support / Grafische Beratung:
Sherna Dastur

Henningsvaer, 2006

Digital video, colour, sound, 15 min./
Digitales Video, Farbe, mit Ton, 15 Min.

Camera / Kamera: Amar Kanwar,
Ranjan Palit
Editing / Schnitt: Sandhya Kumar

Courtesy the artist and Marian Goodman
Gallery, New York / Paris

The Lightning Testimonies, 2007

8 projections, digital video, synchronized,
colour, black and white, sound, 32 min.
31 sec./
8 Projektionen, digitale Videos,
synchronisiert. Farbe, schwarz-weiss,
mit Ton, 32 Min. 31 Sek.

Camera / Kamera: Ranjan Palit
Editing / Schnitt: Sameera Jain
Sound / Ton: Suresh Rajamani

Asst. Director / Regieassistentz:
Sandhya Kumar
Graphic Design / Grafik: Sherna Dastur

With the support of / Mit Unterstützung
der Ford Foundation, New Delhi; Docu-
menta 12, Germany; Thyssen-Bornemisza
Art Contemporary, Vienna
Courtesy the artist and Marian Goodman
Gallery, New York / Paris

A Love Story, 2010

HD video, colour, sound, 5 min. 37 sec./
HD-Video, Farbe, mit Ton, 5 Min. 37 Sek.
Camera / Kamera: Dilip Varma
Editing / Schnitt: Sameera Jain

Courtesy the artist and Marian Goodman
Gallery, New York / Paris

*Selected other Works /
Weitere Werke (Auswahl)*

The Sovereign Forest, 2012
The Scene of Crime, 2011
The Smile, 2006
Freedom, 2001
King of Dreams, 2001
Baphlimali 173, 2001
The Many Faces of Madness, 2000
Marubhumi, 1996
Earth as Witness, 1994
Talash, 1993
The Leather Trilogy, 1992
Lal Hara Lehrake, 1992
Shrines 1991– (work in progress)

Sandhini Poddar

Sandhini Poddar is an independent curator and writer currently working out of Mumbai, India. Until recently, she was Associate Curator of Asian Art at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, where she curated *Anish Kapoor: Memory and Being Singular Plural*.

Sandhini Poddar ist eine freie Kuratorin und Autorin, im Moment arbeitet sie in Mumbai, Indien. Bis vor kurzem war sie Associate Curator of Asian Art im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, wo sie zuletzt *Anish Kapoor: Memory and Being Singular Plural* kuratierte.

Marie Muracciole

Marie Muracciole is an art critic and independent curator based in Paris. She is publishing the first French translations of Allan Sekula's work and writes for *Texte zur Kunst*, Berlin, and *20/27*, Paris. She is currently curating *Allan Sekula: Dismantled Movie* (at Akbank, Istanbul), and *Yto Barrada: Riffs* (at MACRO, Rome).

Marie Muracciole ist Kunstkritikerin und freie Kuratorin, sie lebt in Paris. Sie bringt die ersten französischen Übersetzungen von Allan Sekula heraus und schreibt für *Texte zur Kunst*, Berlin, und *20/27*, Paris. Im Moment kuratiert sie *Allan Sekula: Dismantled Movie* (Akbank, Istanbul), und *Yto Barrada: Riffs* (MACRO, Rom).

Aseem Shrivastava

Aseem Shrivastava is a Delhi-based writer. He earned a doctorate in Environmental Economics at the University of Massachusetts, Amherst. He has taught Economics at universities in India and the United States. He is the author, with Ashish Kothari, of *Churning the Earth: The Making of Global India* (New Delhi: Penguin Viking, 2012).

Aseem Shrivastava lebt in Delhi. Er promovierte im Fach Umweltökonomie an der Universität Massachusetts, Amherst. Lehraufträge für Wirtschaftswissenschaften an indischen und US-amerikanischen Universitäten. Shrivastava und Ashish Kothari sind KoAutoren der Publikation *Churning the Earth: The Making of Global India* (New Delhi: Penguin Viking, 2012)

Anne Rutherford

Anne Rutherford is a Senior Lecturer in Cinema Studies in the School of Humanities and Languages at the University of Western Sidney. Her book, *What Makes a Film Tick*, examines how affective immersion in fiction and documentary films can engage viewers with history, memory and cultural specificity.

Anne Rutherford ist Dozentin für Filmwissenschaften an der University of Western Sidney. Ihr Buch *What Makes a Film Tick* zeigt, wie eine emotionale Auseinandersetzung mit Filmen dazu führt, dass Zuschauer sich mit Geschichte, Erinnerung und kulturellen Eigenarten beschäftigen.

We would like to thank Amar Kanwar for this intense and successful cooperation.

We would like to thank the authors, namely Marie Muracciole, Sandhini Poddar, Anne Rutherford and Aseem Shrivastava for their wonderful essays.

We also want to thank Ruth Amstutz, Marc Kappeler, Markus Reichenbach from Moiré (Zurich) and Sherna Dastur (New Delhi) for their circumspect translation of Amar Kanwar's films into this book form.

Book and exhibition would not have been possible without the generous support from our main sponsor, the George Foundation, but also from the BTS Group, the Parrotia-Stiftung and the Dr. Werner Greminger-Stiftung. Thank you all very much!

Amar Kanwar and the Fotomuseum Winterthur would like to thank TBA 21, Vienna, and Marian Goodman Gallery, Paris, as well as Simeon Corless, the Assistance Association for Political Prisoners (Burma), the Democratic Voice of Burma and Mizzima News.

Wir danken Amar Kanwar herzlich für die intensive und erfolgreiche Zusammenarbeit.

Wir danken den Autoren, namentlich Marie Muracciole, Sandhini Poddar, Anne Rutherford und Aseem Shrivastava, für ihre wunderbaren Essays.

Wir danken Ruth Amstutz, Marc Kappeler, Markus Reichenbach von Moiré (Zürich) und Sherna Dastur (Neu-Delhi) für die kluge «Übersetzung» der Filme in die Form des Buches.

Das Buch und die Ausstellung wären nicht zustande gekommen ohne die grosszügige Unterstützung durch die George Foundation (Hauptsponsor), die BTS Group, die Parrotia-Stiftung und die Dr. Werner Greminger-Stiftung. Ein grosser Dank dafür!

Amar Kanwar und das Fotomuseum Winterthur bedanken sich bei TBA 21 in Wien und bei der Marian Goodman Gallery in Paris; bei Simeon Corless, der Assistance Association for Political Prisoners (Burma), der Democratic Voice of Burma und bei Mizzima News.

Exhibition / Ausstellung

Curator / Kurator: Urs Stahel
 Organisation of exhibition / Ausstellungsorganisation: Therese Seeholzer
 Installation / Aufbau: Herbert Weber (Head / Leitung), Andrea Hadem (Registrar), Ueli Alder, Simeon Corless, Daniel Epprecht, Oliver Gubser, Michael Lio, Bene Redmann, Roland Rüegg, Matthias Schilliger, Thorsten Strohmeier, Miriam Stutz, Gabi Vogt, Andrea Züllig

Fotomuseum Winterthur

Director / Direktor: Urs Stahel
 Curator of collections and curator / Sammlungskurator und Kurator: Thomas Seelig
 Organisation of exhibitions / Ausstellungsorganisation: Therese Seeholzer
 Fundraising, Sponsoring: Eléonore Gruffel Sauter
 Research assistant / Wissenschaftliche Mitarbeit: Daniela Janser
 Press, museum secretary / Presse, Sekretariat: Josiane Imhasly
 Accounting, advertisements / Buchhaltung und Anzeigen: Daniela Schwendimann
 Head of reception and museum shop / Leitung Kasse und Museumsshop: Andrea Steiner-Widmer
 Art Handling, Registrar: Herbert Weber, Andrea Hadem
 Technical engineer / Haustechnik: Oliver Gubser
 Library / Bibliothek: Matthias Gabi
 Intern / Praktikantin: Johanna Saxen
 Art education, guided tours / Kunstvermittlung und Führungen: Sabine Mützenmaier, Teresa Gruber, Petra Köhle

Publication / Catalogue

Editors / Herausgeber: Urs Stahel / Daniela Janser
 Concept / Konzept: Amar Kanwar, Urs Stahel
 English editing and proofreading / Englisch-Lektorat und Korrektorat: Alisa Anh Kotmair, Daniela Janser, Therese Seeholzer

German editing and proofreading / Deutsches Lektorat und Korrektorat: Tanja Milewsky, Bettina Reichmuth, Daniela Janser, Therese Seeholzer
 Translations English – German / Übersetzungen Englisch – Deutsch: Leonhard Unglaub, Uta Goridis, Daniela Janser
 Translation German – English / Übersetzungen Deutsch – Englisch: Ishbel Flett

Design / Grafik: Moiré (Ruth Amstutz, Marc Kappeler, Markus Reichenbach)
 Zurich, in cooperation with / in Zusammenarbeit mit Sherna Dastur, New Delhi

Scans: Steidl, Göttingen
 Production and printing / Gesamtherstellung und Druck: Steidl, Göttingen

© 2012 for the texts / für die Texte: the authors / die Autoren. The essay by Anne Rutherford was first published in / Der Essay von Anne Rutherford erschien ursprünglich in: Charles Merewether (ed.), *Zones of Contact: 2006 Biennale of Sydney* (exhibition catalogue, Biennale of Sydney Ltd), 2006, p. 156. © Anne Rutherford.

All the texts in the image sections of this book were written by Amar Kanwar. / Alle Texte in den Bildteilen des Buches stammen von Amar Kanwar.

© 2012 for the photographs and video stills / für die Fotografien und Videostills: Amar Kanwar.

© 2012 for the installation views / für die Installationsansichten: *Being Singular Plural*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 2 March–6 June, 2012. Photographs by David Heald ©The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. *The Torn First Pages*, Haus der Kunst, Munich, 2008. Photographs by Marino Solokhov.

Amar Kanwar: The Lightning Testimonies, Marian Goodman Gallery, Paris, 2007. Photographs by Katrin Guntershausen. *Reflexions on Contemporary India*, Casa Encendida, Madrid, 2008.

The images on pp. 106 and 108 are from the following two books / Die Bilder auf den Seiten 106 und 108 stammen aus den folgenden beiden Büchern: *Will Tell All That Is True, Barring None... and Special Articles*, News and Periodicals Enterprise Exemption No 286, 2002 and / und Hsue Hgnet, *The Straight Lines of Mandalay* (translated by Yay Chan), Kyipwarye Books House, Mandalay, 2003.

© 2012 for this edition: Steidl, Göttingen
 Fotomuseum Winterthur

Steidl
 Düstere Strasse 4
 D-37073 Göttingen
 www.steidlville.com
 www.steidl.de

Fotomuseum Winterthur
 Grünenstrasse 44+45,
 CH-8400 Winterthur (Zurich)
 www.fotomuseum.ch

ISBN 978-3-86930-540-0

Printed in Germany by Steidl

