

Fotografie – ein transkultureller Verhandlungsraum

Eine Analyse der Arbeiten von Ravi Agarwal (Delhi)

Cathrine Bublatzky

Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt anzueignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet. (SONTAG 2003: 10)

1. EINLEITUNG

Ein Sich-in-Beziehung-Setzen mit der Welt und die Frage nach Authentizität, wie es Susan Sontag Ende der 1980er-Jahre mit kritischem Blick auf die gesellschaftspolitische Rolle von Fotografie proklamierte, stellt in heutigen Zeiten zunehmender globaler Verdichtung und Komplexität der Welt eine der wesentlichen Herausforderungen in der Auseinandersetzung mit Fotografie dar. Die von Sontag beschriebene Problematik der Fotografie als modernes Massenmedium lag unter anderem darin begründet, dass Fotografie in ihrem Wesen als ein Akt der Nicht-einmischung verstanden werden konnte (vgl. Sontag 2003: 17). Mit Blick auf einen Bereich der Fotografie des 21. Jahrhunderts, der an der Schnittstelle zwischen Dokumentation und Kunst verortet wird, beschäftigt sich dieser Beitrag mit der Frage, inwiefern Fotografie ein Medium der Gesellschaftskritik und der zivilrechtlichen Bewusstseinsbildung darstellt, und warum es notwendig ist, eine transkulturelle Perspektivierung in der Diskussion über die Frage nach der Rhetorik des Bildes (Barthes 2009) zuzulassen – kurz: darüber, »was Bilder wollen« (Mitchell 2005). Ziel ist es, Bedeutung und Wirksamkeit von Fotografien und fotografischer Praxis in einem transkulturellen Produktions- und Rezeptionskontext zu analysieren und Fotografie im Kontext komplexer kultureller Pluralität und Mobilität als transkulturellen Verhandlungsraum zu verorten.

In kulturwissenschaftlichen Diskursen des 20. Jahrhunderts wurde bereits eine kulturspezifische Authentizität »nichtwestlicher« Kunst als Konstruktion des Westens kritisch hinterfragt (u.a. Geertz 1976; Clifford 1988), wobei Kultur als ein nichtisoliertes und in sich geschlossenes System verstanden wurde. Eine transkulturelle Perspektivierung bedeutete hierbei einen weiteren Schritt, Kultur nicht

länger als ein reines, unveränderliches System zu sehen (Welsch 1999). Um Fotografie als kulturelle Praxis zu verstehen, die sowohl den Gegenstand als auch das Medium fortwährender Aushandlungen darstellt, wird in diesem Beitrag Transkulturalität als ein analytisches Tool aus der Perspektive der Ethnologie angewendet. Dies scheint umso dringlicher, weil Fotografie als zentraler Bestandteil moderner visueller Kulturen (Mirzoeff 2009a) und des alltäglichen sozialen Lebens (Mirzoeff 2002; Dikovitskaya 2005) verstanden wird. Fragen nach der Bedeutung einer Fotografie, die durch Vervielfältigung und Zirkulation kulturübergreifend kontextualisiert wird, nehmen hierbei einen ungebrochen hohen Stellenwert ein, will man beispielsweise verstehen, wie Familienfotos persönliche Erinnerungen und Beziehungen aufrecht erhalten (Rose 2003), fotojournalistische Dokumentationen wichtige Informationskanäle generieren (Hariman/Lucaites 2016) oder, wie es das Beispiel in diesem Beitrag zeigen wird, künstlerische Fotografie gesellschaftliche Themen in Museen und Galerien für globale Betrachtergruppen zugänglich macht. Hierbei ist der Gedanke grundlegend, dass durch Fotografie als kulturelle Praxis ein sich In-Bezug-Setzen des Selbst als soziales Wesen mit einem eben solchen Anderen ein relationales Netz an Zugehörigkeiten, Differenzen und Identifikationen entstehen lässt. Dass kulturelle Pluralität und Differenz in einem ständigen Prozess ausgehandelt werden und dadurch die Auffassung von »Kultur« als separate, stabile und gleichbleibende Einheit durchkreuzt wird, um somit Aspekte von Gemeinsamkeiten und Differenzen in den Vordergrund zu stellen (vgl. Benessaieh 2010: 18), wird als zentrale These verstanden.

Wenn Fotografie, die zwischen Kunst und Sozialdokumentation rangiert, lokale gesellschaftliche Themen aufgreift und sie einem nationalen wie internationalen Publikum zugänglich macht, so entsteht eine sich im ständigen Prozess befindliche Auseinandersetzung, sowohl mit der jeweiligen fotografischen Arbeit als auch mit den behandelten Themen. Dieser Prozesshaftigkeit liegen verschiedene Formen der Übersetzung zugrunde: auf der Inhaltsebene etwa, wenn soziopolitische Themen in die ästhetische Sprache der Fotografie übersetzt werden, oder auf der räumlichen Ebene, wenn durch die Zirkulation von fotografischen Arbeiten eine Übersetzung von einem Ort (zum Beispiel dem des Fotografierens) in einen anderen (zum Beispiel den der ausstellenden Institution) stattfindet (und zurück). Durch diese Übersetzungen, so das Argument, kann im Idealfall eine Sensibilisierung für Themen stattfinden, die zwar allgemein bekannt sind, aufgrund einer allgegenwärtigen Medienberichterstattung jedoch an Brisanz eingebüßt haben, wenn auch nicht an Aktualität. Gerade Fotografien, die sich mit lokalen Ereignissen wie Krisen, Naturkatastrophen, Umweltverschmutzung oder Kriegen beschäftigen, ermöglichen durch die Übersetzung von dramatischen Ereignissen in eine ästhetische Sprache einen Zugang zu Situationen und betroffenen Menschen, die dem Betrachter über eine massenmediale Dokumentation zumeist verwehrt bleibt. Eine künstlerisch-fotografische Auseinandersetzung erzeugt neue Stellenwerte und Aufmerksamkeit, die in diesem Beitrag mit besonderem Blick auf die kulturübergreifende transkulturelle Mediation der Fotografie, ihre Vermittlungsleistung also, im Mittelpunkt stehen.

Mit dem Fotografen Ravi Agarwal (Delhi, Indien) und seiner Praxis als Künstler und Umweltaktivist liegt der Schwerpunkt auf dem Bereich der Kunst- und Sozialfotografie. An Agarwals Œuvre soll beispielhaft die Aushandlung einer gesellschaftswirksamen Funktion von Fotografie gezeigt werden, die zum einen mit

einer Transformation von reiner Dokumentation hin zur Gegenwartskunst in Verbindung gebracht wird. Zum anderen legt sie den Fokus auf die Mobilität des Fotografen und die Zirkulation seiner Arbeiten als zentralen Ansatzpunkt für einen kulturübergreifenden Aushandlungsprozess ihrer Bedeutung. Die Fokussierung auf die Genres der Dokumentation und der künstlerischen Fotografie erfolgt nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Arbeiten des Fotografen Ravi Agarwal international in unterschiedlichen institutionellen Kontexten ausgestellt werden, und, damit verbunden, jeweils andere Bedeutungszuschreibungen durchlaufen.

2. TRANSKULTURELLE PERSPEKTIVIERUNG VON FOTOGRAFIE

Mit Blick auf ihre globale Mobilität und die Vielzahl von visuellen (Re-)Produktionen kann Fotografie bestehende Distanzen und Beziehungsgeflechte zwischen an sich räumlich getrennten Gesellschaften, Individuen und Orten grundlegend beeinflussen und sichtbar machen. Hierbei gilt es, das fotografische Ereignis (Azoulay 2012) über geografische und gesellschaftliche Grenzen hinweg als ein komplexes Geflecht und Gegenstand fortdauernder Aushandlungen zwischen beteiligten Personen zu verstehen. Gerade bei lokalen Ereignissen in Zeiten politischer Umbrüche, andauernder Krisen und Kriege, Umwelt- und Naturkatastrophen, die letztlich immer auch in Zusammenhang mit globalen Entwicklungen gesehen werden müssen, bieten fotografische Aufnahmen für den Betrachter die Möglichkeit, sich mit den jeweiligen Ereignissen auf die ein oder andere Weise in Bezug zu setzen.

Die Notwendigkeit, eine Perspektive auf Fotografie zu eröffnen, die den Zusammenhang von Affekt und soziopolitischer Wirksamkeit aufzeigt, kann hierbei wichtige Einblicke in zivilgesellschaftliche Entwicklungen geben (Azoulay 2008; 2012). Die Theoretikerin Ariella Azoulay schreibt hierzu Folgendes:

When and where the subject of the photograph is a person who has suffered some form of injury, a viewing of the photograph that reconstructs the photographic situation and allows a reading of the injury inflicted on others becomes a civic skill, not an exercise in aesthetic appreciation. (Azoulay 2008: 14)

Es gibt unzählige Beispiele für historische und zeitgenössische Fotografien, die auf der ganzen Welt Reaktionen der Trauer, Ohnmacht und Forderungen nach einem Ende von Kriegen, menschenunwürdigen Handlungen und Verletzungen von Menschenrechten oder Umweltkonventionen hervorrufen, darunter viele, welche einen ikonenhaften Status erlangt haben. Durch den *Iconic Turn* (Mitchell 1995; Bachmann-Medick 2008) wurde erkannt, dass Bilder, neben Sprache und anderen Zeichen, einen zentralen Beitrag zur Konstruktion und Sichtbarmachung von sozialen Realitäten leisten (vgl. Mitchell 2005: 47). In diesem Zusammenhang stellen sich Fragen nach der einhergehenden Vermittlung beispielsweise von Wissen und politischen wie humanitären Werten. Während der Begriff der Mediation auch die Bedeutung von »Schlichtung« zwischen zwei polarisierenden Parteien haben kann, wird er hier einer kunsthistorischen Diskussion über die Rolle des Kuratoren (Brenson 1998; Ramírez 1996; Mosquera 1994) und der Idee der pädagogischen Vermittlung entliehen, die damit eine über den Akt der medialen Translation zu erreichende Zugänglichkeit von Kunst für den Betrachter im Museums- und Aus-

stellungswesen bezeichnet. Der *translational turn* (Bachmann-Medick 2009) bietet hierbei eine wichtige theoretische Grundlage, um dies auf andere Kontexte und Praktiken zu übertragen, denn »translation becomes, on the one hand, a condition for global relations of exchange (>global translatability<), and on the other, a medium especially liable to reveal cultural differences, power imbalances and scope for action« (Bachmann-Medick 2009: 2).

Um Fotografie als ein Medium der Vermittlung und Translation zu verstehen, ist es angebracht, über die kuratorische und mediale Repräsentation im Museumskontext hinauszugehen und transkulturelle – und damit verbunden translokale – Aushandlungen und Bedeutungszuschreibungen als zentrales Element des Austauschs zu verstehen. So muss das Spektrum der teilnehmenden Akteure im Kontext einer Mediation erweitert werden. Gemeint ist damit, dass neben der Repräsentation einer Fotografie in einem Museum oder einer Galerie bereits der Akt des Fotografierens, der Fotograf und die fotografierte(n) Person(en) sowie die Betrachter in die jeweilige Analyse einbezogen werden müssen.

Von zentralem Interesse für die nachfolgende Argumentation sind die Austauschbeziehung zwischen lokalen und globalen Ereignissen und Personen sowie die damit verbundene Offenlegung von kulturellen Gemeinsamkeiten und Differenzen. Der Begriff der Transkulturalität bildet hierbei die Basis, wenn aus ethnologischer Perspektive heraus die Frage gestellt wird, wie verschiedene »Lesarten« ein und derselben Fotografie in sich ändernden Kontexten verhandelt und transformiert werden. Welches Wissen lässt sich durch die Betrachtung eines fotografischen Bildes vermitteln? Und welche Rolle spielen der institutionelle Kontext und die Materialität des fotografischen Objektes in diesem Zusammenhang? Transkulturalität (Welsch 1999; Benessaieh 2010; Juneja/Kravagna 2013; Ernst/Freitag 2015) als analytische Perspektive stellt eine konzeptuelle Betrachtungsweise in den Vordergrund, wonach Kulturen als relationale Netze und Strömungen in der aktiven Interaktion untereinander verstanden werden (vgl. Benessaieh 2010: 11). Demzufolge bedeutet Transkulturalität »a cross-cultural competence, a cohesive identity that transcends frontiers or time, a cohesive identity of self for individuals and communities who see themselves as continuously shifting between cultural flows and worlds« (Benessaieh 2010: 28).

Das Verständnis der Transformation des Selbst, die unter anderem auch künstlerische Praxis durch kulturelle Begegnungen und Beziehungen konstituiert (vgl. Juneja 2011: 281), werden ebenfalls als wesentliches Element in der Fotografie verstanden. Wenn in diesem Zusammenhang neben dem Fotografen auch die fotografierten Personen sowie die Betrachter als aktiv Teilnehmende in einem fotografischen Ereignis verstanden werden, so spielen nicht nur Dynamiken der Zirkulation und Mobilität der Akteure oder der Fotografien eine wichtige Rolle. Während das Konzept der Transkulturalität es erlaubt, Kulturen als relationale Netze mit starker Betonung auf Gemeinsamkeiten und Verbundenheit zu verstehen, wobei sie in enger Interaktion durch Aushandlung und Wandel entlang von Widersprüchlichkeiten operieren (vgl. Benessaieh 2011: 19), bezweckt eine transkulturelle Forschung laut der Kunsthistorikerin Monica Juneja,

to investigate the multiple ways in which difference is negotiated within contacts and encounters, through selective appropriation, mediation, translation, re-historicising and re-reading of signs, alternatively through non-communication, rejection or resistance – or a succession/

co-existence of any of these. Exploring the possible range of transactions built into these dynamics works as a safeguard against polar conceptions of identity and alterity, or against dichotomies between complete absorption and resistance, when discussing relationships between cultures. (Gasparini 2014)

Die beschriebene mögliche Vielfalt einer Transaktion eröffnet neue Perspektiven, wenn man ein fotografisches Ereignis als eine solche transkulturelle Interaktion versteht. Es geht dann nicht mehr um die Frage nach der Konstruktion eines bestimmten Wahrheitsgehaltes durch eine Fotografie (vgl. Sontag 2003: 11), vielmehr will man die Aushandlung und Produktion innerer Differenzierung und Komplexitäten von Kulturen verstehen, welche durch die Interaktion zwischen den beteiligten Akteuren und Fotografien entsteht. Demzufolge ist es ein zentrales Argument, dass Fotografien die Aushandlung – und auch eventuelle Infragestellung – kultureller Zugehörigkeiten, Identitäten sowie Machtbeziehungen befördern, wobei auch Bilder selbst Gegenstand von unterschiedlichen Machtkonstellationen, Wissensproduktionen und Vermittlung werden können.

In diesem Kontext erscheint es zentral, sich auch mit Aspekten der Politik des Ästhetischen (Rancière 2013) zu beschäftigen. So gilt die Annahme, dass Fotografie eine ästhetische Praxis und somit eine künstlerische Art des »Tuns und Machens« darstellt, »that intervene in the general distribution of ways of doing and making as well as in the relationships they maintain to modes of being and forms of visibility« (Rancière 2013: 8). Politische Interventionen von Künstlern, so Rancière, können aufgrund des Zusammenhangs zwischen Ästhetik und Politik als eine Ebene verstanden werden, auf welcher ein Sinn (*distribution of the sensible*) dessen verbreitet wird, was einer Gemeinschaft (unter anderem an Werten) gemein ist, sowie dessen Formen der Sichtbarkeit und Organisation (vgl. Rancière 2013: 13). Fotografen kann eine besondere gesellschaftspolitische Rolle zugesprochen werden, wenn sie durch ihre Praxis gesellschaftspolitische Ereignisse und Themen in eine ästhetische Form übersetzen. Sind diese Ereignisse zwar lokalen Ursprungs, erlangen aber durch die Verbreitung und Zirkulation der Fotografie eine transregionale politische Bedeutung, so lässt sich schlussfolgern, dass über diese Entwicklung mit dem Ereignis verbundene Zusammenhänge erst sichtbar und erfahrbar gemacht werden. Von besonderem Interesse ist dabei, dass Fotografien es vermögen, beim Betrachter ein grenzübergreifendes Bewusstsein, eine »kritische Transregionalität« (Adajania/Hoskote 2010) zu erzeugen und dadurch Räume einer transkulturellen Auseinandersetzung zu schaffen, in denen Reaktionen wie Solidarität oder politische Teilhabe möglich sind. Fotografie wird zum Objekt des Affekts, zu einem sensorischen Regime, in welchem das Orale mit dem Taktilem und dem Haptischen (vgl. Edwards 2012: 221) verwoben ist. Begreift man Fotografie vor dem Hintergrund einer Politik des Ästhetischen, so muss deren Vielfalt und Komplexität erneut mit Blick auf verschiedene Bedeutungszuschreibungen verstanden werden. So kann auch erst eine bestimmte Rezeption einer Arbeit in einem veränderten institutionellen oder politischen Kontext deren politische Bedeutsamkeit in den Blick rücken (vgl. auch die Diskussion über Videokunst in Bublitzky 2015). Dies erlaubt, eine weitere Facette von Übersetzung und Vermittlung zu betrachten, in welcher sich wandelnde Betrachtungskontexte und Akteure als Rezipienten einer Arbeit eine zentrale Rolle erlangen.

Wenn Wolfgang Welsch argumentiert, dass Kulturen tief verwoben sind und sich kontinuierlich gegenseitig durchdringen (vgl. Welsch 1999: 1), so liegt die eigentliche Herausforderung darin, klassische kulturelle Grenzen in ihrer Rechtfertigung und gleichzeitiger Auflösung durch die Betrachtung von fotografischen Arbeiten zu hinterfragen. In der nachfolgenden Diskussion der Arbeiten des indischen Fotografen Ravi Agarwal zeigt sich beispielsweise die Notwendigkeit, über eine kulturspezifische Rezeption hinauszugehen und trotz einer Verortung der fotografischen Auseinandersetzung in lokalen gesellschaftsökologischen Entwicklungen ihre transkulturelle Bedeutung zu analysieren.

Diese Herausforderung und ein sich ständig ändernder Umgang mit ihr ermöglicht es, das fortwährende Aushandeln und eine nicht festzulegende Bedeutungszuschreibung von Agarwals Arbeiten in Katalogen und Ausstellungen im internationalen wie indischen Kontext nachzuzeichnen. Dies wird unter anderem dadurch deutlich, dass Agarwals Arbeiten sich nicht eindeutig in eine bestimmte Kategorie zeitgenössischer Kunstproduktion und Fotografie einordnen lassen; so wurden vor allem seine frühen Arbeiten in Indien zwischen Fotojournalismus und Straßenfotografie, die Werke seiner aktuellen Praxis auch in der performativen Fotografie angesiedelt. Dass Ravi Agarwal seine internationale Bekanntheit hingegen als Gegenwartskünstler erlangte, indem er im Jahr 2001 zur *documenta 11* eingeladen wurde, stellt eine interessante Gegenperspektive dar: Während seine Praxis zwischen verschiedenen Genres der Gegenwartskunst, Aktivismus und Dokumentation changiert, eröffnet seine Beschäftigung mit einer »persönlichen Ökologie« und mit Themen des Umweltaktivismus sowie seine forschungsorientierte Methodik weitere Aspekte, die in ihrer transkulturellen Dimension verstanden werden müssen. Die Ökologie des Wassers – repräsentiert beispielsweise durch künstlerisch-fotografische Projekte über den Fluss Yamuna oder durch die Beziehung von Fischern im südindischen Staat Tamil Nadu mit dem Meer – ermöglichen zwar indienspezifische Einblicke, lassen sich aber aufgrund der ästhetischen Form von Performanz und Dokumentation nicht als kulturspezifische »indische« Gegenwartskunst bezeichnen. Vielmehr gewinnen die hiermit verbundenen Fragen nach Transformationsprozessen und transkulturellen Wissensproduktionen zentrale Bedeutung.

Das Konzept der Transkulturalität erlaubt es, Aspekte der künstlerischen Medialität und Rezeptionsform anhand ausgewählter Beispiele seiner Arbeiten hinsichtlich folgender Fragen zu diskutieren: Inwiefern bietet das Medium der Fotografie die Möglichkeit einer kritischen überregionalen Auseinandersetzung mit der Ökologie und der Mensch-Umwelt-Beziehung? Schafft die Betrachtung bestimmter Wissensinhalte in einer künstlerisch-fotografischen Sprache einen Raum für eine demokratische und zivilrechtliche Diskussion, auch über geografische Distanzen hinweg? Diesen Fragen soll im folgenden Abschnitt nachgegangen werden, der sich Ravi Agarwal und dessen künstlerischem Werdegang widmet. Anhand einer Auswahl von Arbeiten wird im Anschluss die soziale Rolle der Fotografien aus einer transkulturellen Perspektive diskutiert.

3. RAVI AGARWAL – UMWELTAKTIVIST, FOTOGRAF, KÜNSTLER, DOKUMENTARIST

Ravi Agarwal (geb. 1958) lebt und arbeitet als Künstler, Umweltaktivist, Autor und Kurator in Neu-Delhi (Andere Quellen: Nr. 1). In seinen Arbeiten vereint er Fotografie, Video und Installationen im öffentlichen Raum und setzt sich thematisch mit den Verflechtungen von Ökologie und Gesellschaft, dem urbanen Kontext und der Auswirkung einer globalen Investitions- und Finanzwirtschaft auf lokale gesellschaftliche Zusammenhänge auseinander. Mit seinen frühen Arbeiten aus den 1990er-Jahren lässt sich Agarwal in einem Bereich der Fotografie verorten, der als sozial-dokumentarisch (Millian 2011) bezeichnet wird.¹ Neben Arbeiten im Bereich der Straßenfotografie wie der Serie *A Street View* (1993-1995) schuf Agarwal in dieser Phase seine Fotoserie *Down and Out – Labouring under Global Capitalism* (1997-2000), die aus einer Kollaboration mit dem Soziologen Jan Breman entstand und als gleichnamiges Buch veröffentlicht wurde (Breman/Das 2000). Für dieses Projekt fotografierte Agarwal über einen Zeitraum von zweieinhalb Jahren in der Stadt Surat im Süden Gujarats das Leben von Wanderarbeitern im sogenannten informellen Sektor, dokumentierte die Arbeitssituation und die teilweise prekären Lebensbedingungen, unter denen die Arbeiter oft mit ihren Familien und ihrem gesamten Besitz lebten. Über seine persönlichen Erfahrungen während dieser Zeit schreibt Agarwal:

As I found myself in the company of some of the most politically and economically marginalized people, the process left me personally transformed at many levels. At one level was a sharing of the experience of their very quiet dignity and uprightedness [sic!] despite a very sparse [sic!] material existence. At another, I could not but interrogate and negotiate my own position as a photographer trying to represent another, especially where I was clearly privileged in many ways. (Agarwal 2016)

Diese selbstreflektierende Stellungnahme über die Transformation und Veränderung seiner Position als Fotograf wurde zu einem Leitgedanken in seiner Arbeit. Wie Ravi Agarwal in einem Interview erklärt, ist er seitdem zunehmend von dem Wunsch geprägt, aus dem Genre der Dokumentation herauszutreten und sich mit neuen fotografischen Formen zu beschäftigen, in denen das Selbst in seiner Beziehung zur Umwelt in besonderem Maße in Erscheinung tritt (Sood 2010). Der Versuch, sich künstlerisch-fotografisch einer »persönlichen Ökologie« (*personal ecology*) (vgl. Agarwal 2003: 34; Adajania 2012) anzunähern, bedeutet für Agarwal, die sich ständig im Wandel befindlichen Beziehungen des Selbst zu einer sich ebenso verändernden Umwelt fotografisch zu erfassen. Auf diese Weise unternimmt Agarwal den Versuch, sich mit den Auswirkungen von globalen, politischen, kapitalistischen und ökologischen Veränderungen auf das Individuum in seiner lokalen Situation auseinanderzusetzen. Diese »persönliche Ökologie«, nach der Agar-

1 | Sozialdokumentarische Fotografie befasste sich im Europa und Amerika des 20. Jahrhunderts mit sozialen und ökologischen Aspekten mit dem Ziel, die Öffentlichkeit auf soziale Missstände und Ungerechtigkeiten gegenüber marginalisierten sozialen Klassen, wie Arbeitern, Slumbewohnern und armen Menschen, aufmerksam zu machen. Einer ihrer berühmten Vertreter ist der brasilianische Fotograf Sebastiao Salgado mit seinen Arbeiten über globale Migration und Industriearbeiter.

wal in vielen seiner Arbeiten in Form von Performanz, sozialer Dokumentation, Installation mit Video, Poesie und Fotografie strebt, und die sowohl seine eigene als auch andere Personen mit einschließt, reflektiert eine Ästhetisierung des Politischen und eine Politisierung des Ästhetischen (Adajania 2012). Dabei spiegeln sich künstlerische Reaktion und Auseinandersetzung mit ökologischen Missständen in Agarwals Arbeiten, in die er auch seine Expertise als Ingenieur und als Umweltaktivist einfließen lässt. Letztere steht in engem Zusammenhang mit seiner Funktion als Gründer und Direktor der Nichtregierungsorganisation Toxics Link (Andere Quellen: Nr. 2), die sich für eine giftfreie Umwelt und eine damit verbundene Informationspolitik und Aufklärung in Indien einsetzt. In einer Gesprächsrunde mit TJ Demos und Filmemacher Sanjay Kak über Kunst und ökologische Politik in Indien verweist Ravi Agarwal bei der Frage, wie eine künstlerische Reaktion auf ökologische Missstände aussehen könne, auf die Notwendigkeit, persönliche Sichtweisen und Erfahrungen miteinzubeziehen. Er erklärt:

As part of my art practice I try to address some of these urgent concerns, for example, through my work on the river in Delhi (eg *After the Flood*, 2011, and *Alien Waters*, 2004-2006), and on the farming of marigolds (*Have You Seen the Flowers on the River*, 2007), and in the documentation of labour in Gujarat (*Down and Out: Labouring under Global Capitalism*, 1997-2000), which is locally situated but reflective of the global capital flows and new global imaginations. I see these as deeply interconnected, not caused by some 'foreign hand', but as an internalization of the idea of a global identity. (Demos 2013: 156)

Die Verbindung von sozialem Aktivismus und fotografischer Ästhetik bis hin zur Verinnerlichung der Idee einer globalen Identität verlangt es, Agarwals Arbeiten in Hinblick auf ihre Vielfältigkeit von Transaktionen und Vermittlungen zu betrachten. Die bereits geschilderten, sich je nach Ausstellungskontext ändernden Bedeutungszuschreibungen stellen hierbei eine wesentliche Dimension dar. Dass Agarwal seinen Durchbruch nicht in Indien, sondern durch die Einladung von Kurator Okwui Enwezor zur *documenta 11* in Kassel erfuhr, wo er Werke aus der Serie *Street View* (1993-1995) sowie aus *Down and Out – Labouring under Global Capitalism* (1997-2000) zeigte, kann als globaler Moment von Bedeutungszuschreibung bezeichnet werden. Denn dies bedeutete nicht nur seine Anerkennung als Künstler, sondern auch eine sich verändernde Rezeption seiner Praxis: Seine bis dahin als sozialdokumentarisch geltende Fotografie wurde nunmehr dem Feld der Kunst zugeordnet. Wie Agarwal in einem Interview mit der Autorin erklärte, war zu dieser Zeit die Rezeption seiner Fotografie als Kunst in Indien noch nicht vollzogen, auch weil sein inhaltlicher Schwerpunkt auf die Mensch-Umwelt-Beziehung keine einfache Zuordnung zuließ (Bublatzky 2011). Es folgten zahlreiche Einladungen, zunächst zu internationalen Gruppenausstellungen über indische Fotografie und Gegenwartskunst. Je nach Ausstellungskontext lag der Schwerpunkt der Rezeption entweder auf einer kulturspezifischen Zuschreibung indischer Kunst beziehungsweise Fotografie oder auf seiner Tätigkeit als Umweltaktivist. Für ihn selbst stellte dies keinen Gegensatz dar:

I hope to unravel [with this conversation] some of my engagements in life, and how they lead to some of the work I do. Some of which lead to the art world, but some also to other forms. I think my being called an artist should be a combination of these, since it is not about production of art alone but also about engagement and thinking about that. (Sood 2010: 642)



Abb. 1: Ravi Agarwal: *Alien Waters*. Serie 1.
Foto: Ravi Agarwal

In seiner Serie *Alien Waters* (2004-2006) setzt sich Agarwal mit der zunehmenden Urbanisierung und den Veränderungen der Mensch-Natur-Beziehung auseinander (Abb. 1). Die Arbeiten entstanden an dem für die Hindus heiligen Fluss Yamuna, welcher durch Delhi fließt, und dokumentieren Menschen, die dort leben und arbeiten, Behausungen, Landschaftsszenen und Gegenstände, die entweder vom Fluss angespült oder von Menschen an seinen Ufern zurückgelassen wurden: Der Fluss Yamuna wird durch die expandierende Stadt zurückgedrängt, verschmutzt, abgetötet, umgeleitet. Durch globale-urbane Entwicklungsstrategien und städtebauliche Maßnahmen wird er zu etwas Neuem stilisiert, verliert seine Funktion als Lebensader der Stadt, muss Landgewinnungsmaßnahmen weichen, genau wie die Armen der Stadt, welche bislang an den Ufern von und mit dem Fluss gelebt haben und deren Zukunft ungewiss ist. Liest man die Schriften, die Ravi Agarwal häufig begleitend zu seinen Arbeiten verfasst, so erfährt man auch etwas über die Suche des Fotografen und den Versuch, die Beziehung seines Selbst zu diesem Fluss – seine »persönliche Ökologie« – in einer Form zu fassen:

Regaining personal ecologies as a photographer/activist. My organic body now extended by the inorganic body of the city. Water on a filtered tap. The river is alive, throbbing in my veins. The unresolved questions of spirit and sense. Wherein lies my reality? The engagement with the triad of the self, the city and the river, becomes a reclamation of the self. I photograph even as I experience other human abandonment. I go back, again and again, endlessly, searching. (Agarwal 2016)

In der internationalen Wanderausstellung *Indian Highway* (2008-2012) wurde unter anderem eine Fotografie der Serie *Immersion. Emergence* (2007) mit dem Titel *Shroud* (2007) gezeigt (Abb. 2). Diese Arbeit, die den Fotografen eingehüllt in ein weißes Leinentuch und an einem Flussufer stehend in mehreren Aufnahmen zu verschiedenen Tageszeiten zeigt, ist ein experimentales Selbstporträt. Sie thematisiert, ähnlich wie *Alien Waters*, den Verlauf von Leben und Tod, und das komplexe

Beziehungsgeflecht der Menschen, der Stadt und des Flusses Yamuna. Nancy Adajania erklärt hierzu:

His work is a good example of how an artist can aestheticise the political and politicise the aesthetic in the same gesture, one without the other would make an inadequate impact. This predicament is expressed in his set of performance photographs from the series ›Immersion/ Emergence‹ where he appears covered in a shroud on the banks of a river. (Adajania 2012)

Der Tod des Flusses ist die Folge der Verschmutzung und Zurückdrängung durch die Stadt. Diese ökologischen Veränderungen stehen im Kontrast zum Lebenszyklus des Menschen, dessen Lippen, mythischen Erzählungen folgend, bei seiner Geburt als erstes mit dem Wasser des heiligen Flusses benetzt werden, welchem er nach seinem Tod als Asche übergeben wird. Für Ravi Agarwal stellt dieses Projekt die erste selbst-performative Arbeit dar:

It was a freeing of the self. It was no longer about anyone medium, photography or otherwise, but about the idea of something. To me, a medium as skill is a boundary that is meant to be broken. Boundaries have discipline but that discipline is not a limitation; rather, it's a way of moving ahead. (Sood 2010: 645f.)

4. FOTOGRAFIE IM GEGENWÄRTIGEN INDIEN

In Indien nimmt der Aspekt der Performanz einen wichtigen Stellenwert in der Fotografie und somit in der visuellen Kultur ein. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Europäern in Indien eingeführt, stand sie vor allem im Dienst kolonialer Herrschafts- und Expansionsansprüche des British Empire (Pinney 1997). Zugleich fand innerhalb der indischen Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts eine rasche indigene Adaption statt, in der indische Fotostudios eine wichtige gesellschaftliche Rolle einnahmen. Sie boten Menschen aus subalternen und mittleren Gesellschaftsgruppen eine lukrative Alternative zur Malerei (vgl. Sinha 2009: 282) und erlaubten mit kolorierten und theatralisch in Szene gesetzten Studioaufnahmen in der Porträt- und Hochzeitsfotografie neue Formen der künstlerischen Repräsentation und Selbstdarstellung. Die soziale Komplexität der Funktion der Studiofotografie beruht auf dem »Paradigma des Fiktiven« (Sinha 2009: 289) und erlaubte es, die Fotografierten in einer ihrer realen sozialen Stellung nicht entsprechenden Erhabenheit zu inszenieren. Fotostudios wurden zu »Kammern der Träume« (*chambers of dreams*), in welchen, wie Christopher Pinney beschreibt, Personen sich mithilfe von verschiedenen Accessoires oder Hintergründen mit einem idealisierten Selbst darstellen konnten (vgl. Pinney 1997: 178ff.). Die fotografische Inszenierung des Narrativen und performativen Selbst fand auch außerhalb der kommerziellen Fotostudios statt, wie die Kunstkritikerin und Kuratorin Gayatri Sinha mit den Arbeiten des Künstlers und Pioniers der indischen Fotografie, Umrao Singh Sher-Gil (1870-1954), als einem besonderen Genre der performativen Fotografie aufzeigt (vgl. Sinha 2009: 291). Während performative Fotografie in der modernen Kunstgeschichtsschreibung Indiens zunächst keinen herausragenden Stellenwert hatte, sondern eher der visuellen Kultur zugeordnet wurde, kann sie ab den 1990er-Jahren als eigenständiges Genre definiert werden, das besonders

unter dem Aspekt kultureller und politischer Zuschreibungen an das fotografierte Subjekt immer mehr Bedeutung gewann (vgl. Sinha 2009: 282).



Abb. 2: Ravi Agarwal: *Shroud. Serie Immersion. Emergence* (2007).

Foto: Ravi Agarwal

Es ist interessant zu beobachten, dass sich Ravi Agarwals Arbeiten aus den späten 1990er-Jahren zwar durch einen dokumentarischen Charakter auszeichnen, aber zuerst international als künstlerische Praxis an der Schnittstelle sozialer Dokumentation und Umweltaktivismus rezipiert werden, bevor diese Perspektivierung auch in Indien aufgegriffen wird. In seinen jüngeren Arbeiten wird die Dokumentation zunehmend durch die Performanz der »persönlichen Ökologie« als wichtigem Element seiner Praxis ergänzt. Auch wenn Agarwal nicht der Tradition des indischen Fotostudio-Realismus folgt, stellt die fiktive Performanz ein für ihn zentrales Feature dar, um sich mit dem für ihn wichtigen Thema einer sich globalisierenden Welt und der daraus resultierenden Mensch-Umwelt-Beziehung auseinanderzusetzen. So verwendet er gezielt performative Elemente in der Fotografie und Videoarbeit, um die Konstruktion kulturspezifischer indischer Identitäten in der gegenwärtigen Gesellschaft zu hinterfragen und globale Entwicklungen als wichtige Einflüsse der Gegenwart in der indischen Gesellschaft zu verstehen. Die hieraus entstehende In-Beziehung-Setzung mit der Welt vermag dabei auch einem kulturfremden Betrachter Raum für eigene Interpretation zu geben.

Dies bedeutet, dass ein transkultureller Ansatz die Möglichkeit eröffnet, Agarwals Arbeiten an Schnittstellen verschiedener Aushandlungsprozesse und Rezeptionsmuster zu lokalisieren. Wurde seine Karriere als Künstler durch die Anerkennung in einem westlich orientierten Kunstsystem einerseits erst möglich, half ihm dies andererseits, seinen persönlichen fotografischen Stil zu entwickeln und sein Wissen über lokale urbane, gesellschaftliche und ökologische Entwicklungen als ökologischer Aktivist in Indien künstlerisch umzusetzen. Ihn beschäftigen grundsätzliche Fragen der Nachhaltigkeit im urbanen Kontext Delhis, wie beispielsweise der Markt für Ringelblumen, die im religiösen und privaten Kontext eine wichtige Rolle im alltäglichen Leben einnehmen. Die Arbeit *Have you seen the flowers on the River* (2007-2011) dokumentiert über einen Zeitraum von fünf Jahren anhand von Feldnotizen, Videos und Installationen die Reise der Ringelblumen von den kleinen Farmen am Ufer des Yamuna zu dem 200 Jahre alten Markt in Alt-Delhi, wo die Blumen täglich verkauft werden (vgl. Demos 2013: 156). Wie Agarwal im Gespräch mit TJ Demos und Sanjay Kak erklärt, wollte er mit diesem forschungsorientierten Projekt ein nachhaltiges Leben inmitten der dichtbesiedelten Stadt aufzeigen. So dokumentierte er anhand von Interviews, Fotografien und Videos, wie Agrarflächen für neue stadtplanerische Entwicklungen und unter dem Deckmantel der Nachhaltigkeit für enorme Preise im Zuge der Globalisierung der Stadt verkauft wurden. Dabei war es ihm wichtig herauszufinden, ob Nachhaltigkeit allein durch die Einführung und Umsiedlung »neuer Märkte« funktionierte, oder ob diese nicht bereits im Leben derjenigen Menschen verankert waren, die von der Ringelblumen-Wirtschaft lebten (vgl. Demos 2013: 156). Er bemerkt, dass

›sustainability‹ is being interpreted by all (corporations, governments, NGOs) for their own uses. Both through my activist and artistic involvements, I am interested in it from a ground-up perspective of equality and rooted in the question of ›what is a good life?‹. (Demos 2013: 156-157)

Agarwal offenbart die direkte Beziehung der globalen Metaebene aus Finanzen, Technologien und Märkten mit den Entwicklungen des sogenannten Fortschritts auf der Mikroebene und stellt Menschen in den Mittelpunkt des Geschehens, die, obwohl direkt betroffen, im öffentlichen Diskurs sonst unsichtbar bleiben. Indem er Installationen und Veranstaltungen im öffentlichen Raum am Flussufer inszeniert, bezieht er interessierte Menschen der Stadt Delhi in das Projekt mit ein und versucht, über seine künstlerisch-aktivistische Praxis einen sozialen Raum der kritischen Auseinandersetzung und Bewusstseinserschaffung zu erzeugen, der seiner Meinung nach in Delhi nicht existiert:

The city lacks conversations, real conversations. It lacks a real social space. It's such a divided city. If you are not an architect, you cannot talk to an architect. If you're not an urban planner, you cannot talk to an urban planner. If you're not an environmentalist, you cannot talk to an environmentalist. The citizen as one who inhabits multiple spaces of the city is completely missing. (Sood 2010: 646)

In diesem Punkt nimmt Agarwal eine Position an der Schnittstelle zwischen Kunst und Politik ein, und zwar nicht nur, indem er seine Fotografie von einer rein dokumentarischen in eine ästhetisch-politische Praxis überführt. Vielmehr verfolgt

er eine Strategie, die mit Rancière als »the distribution of the sensible« (Rancière 2013) verstanden werden kann, und derzufolge Agarwal selbst für sich die Verantwortung sieht, einen Beitrag zur Stärkung gemeinsam geteilter zivilrechtlicher Werte der Bürger zu leisten. Um das Ausmaß der Wirksamkeit nicht nur der Fotografie als Endprodukt, sondern auch der im Vorfeld stattfindenden künstlerischen Handlungen zu verstehen, ist es notwendig, damit verbundene transkulturelle Verschränkungen und Austauschprozesse zwischen Netzwerken von Akteuren und Instituten ebenso mit einzubeziehen wie Interviews mit Farmern oder Dokumentationen auf dem Markt. Um die Bedeutsamkeit seiner Praxis im Sinne von Rancière zu verstehen, muss auch Agarwals aktive Teilhabe an einer zunehmenden Vernetzung von internationalen und lokalen Akteuren aus der Kunstszene und dem Umweltaktivismus Beachtung finden. Seine Rezeption als Gegenwartskünstler in der lokalen Kunstwelt in Indien fördert nicht nur die Anerkennung und Unterstützung seiner Vorhaben, sondern auch die Wahrnehmung bislang unbeachteter Themen wie Klimawandel, Umweltschutz oder gesellschaftliche Missstände. Dabei spiegelt sich in Agarwals Position der Wunsch nach einer Sichtbarmachung diskursiver Demokratie im öffentlichen Raum wider:

It's hard to define who the citizen of the city is today. Democracy is not only about knowledge, there is something more - more than elections or the rights of citizens. I deeply miss that. I miss it driving on the roads; I miss it in the art world and in the environmental world. In institutional public space, ideally there are multiple conversations - it's discursive, empathetic. We have only semblances of this. (Sood 2010: 646)

Es wird deutlich, dass Künstler wie Agarwal als Mediatoren zwischen Menschen fungieren, die sonst nicht miteinander ins Gespräch kommen würden. Es lässt sich eine Vermittlung oder Transformation erkennen, die eine Bewusstwerdung (Sinn-Verbreitung) über sonst nicht sichtbare Bevölkerungsgruppen, gesellschaftlich brisante Themen und global-lokale Verstrickungen avisiert. In diesem Zusammenhang ist es angebracht, sich neben der künstlerischen Intention auch mit der Funktion der von ihm geschaffenen Fotografien zu beschäftigen, und dies bedeutet, mit deren Materialität und Narration. Hierfür ist nicht nur ihre Zirkulation zentral, sondern auch, was Elizabeth Edwards mit dem Begriff des »Sensorischen Fotos« beschreibt:

The understanding of photographs cannot be contained in the relation between the visual and its material support but rather through an expanded sensory realm of the social in which photographs are put to work. The shifts from meaning alone to mattering and from content to social process are integral to material approaches to photographs and have demanded an analytical approach that acknowledges the plurality of modes of experience of the photograph as tactile, sensory things that exist in time and space and are constituted by and through social relations. (Edwards 2012: 228)

Die von Edwards proklamierte Notwendigkeit, eine Fotografie als ein taktisches sensorisches Objekt zu verstehen, das durch soziale Beziehungen konstituiert wird (und damit an deren Produktion beteiligt ist), lässt sich auf Agarwals Arbeiten und die Auseinandersetzung mit seiner »persönlichen Ökologie« konkret übertragen. Beispielhaft kann hierfür die Arbeit *Shroud* (2007) genannt werden, mit der Agar-

wal sich explizit als Teil bestehender, realer wie mythischer Mensch-Umwelt-Beziehungen positioniert. Dabei wäre es erneut zu kurz gegriffen, seine Arbeit über eine kulturspezifische Rezeption zu verstehen, wie dies in internationalen Überblicksausstellungen über indische Gegenwartskunst teilweise geschieht. Der Einwand darf aber auch nicht missverstanden werden: Ravi Agarwal verfolgt nicht das Ziel, sich von der indischen Kultur abzuwenden. Vielmehr versucht er, eine Form der kulturellen Pluralität zu schaffen, indem er mit seinen Arbeiten den Blick auf Gemeinsamkeiten mit und Differenzen zu anderen Kulturen öffnet, wobei trotz »gemeinsam-geteilter« Erfahrungen, beispielsweise im Kontext weltweiter ökologischer Entwicklungen, eine lokale Kontextualisierung unerlässlich bleibt. Somit erfährt die eingangs beschriebene Funktion der Fotografie als ein Mittel des Sich-in-Beziehung-Setzens mit der Welt (vgl. Sontag 2003: 10) in und mit Agarwals Werk eine neue Aktualität und führt darüber hinaus zu der Bestätigung, dass seine Arbeit als politisch-künstlerische Intervention verstanden werden muss.

5. SCHLUSSBEMERKUNG

In diesem Beitrag wurde eine transkulturelle Perspektivierung vorgestellt, um Gegenwartsfotografie in ihrer Funktion eines Sich-in-Beziehung-Setzens und einer gesellschaftspolitischen Intervention über kulturelle Grenzen hinweg zu diskutieren. Mit dem Fotografen Ravi Agarwal und seinen Arbeiten im Bereich des künstlerischen Umweltaktivismus in Indien wurde exemplarisch aufgezeigt, dass global-lokale Beziehungsverflechtungen und Mobilitäten eine transregionale Verbreitung von Sinnhaftigkeit und von Aspekten der Nachhaltigkeit, des Umweltschutzes oder der »persönlichen Ökologie« maßgeblich unterstützen. Durch die Rezeption von Fotografie als einer Kunstform, die sich an der Schnittstelle von Umweltaktivismus und Sozialdokumentation verortet, werden Prozesse der Transaktion und Vermittlung als zentrales Element der Bedeutung und Wirkung von Fotografie verstanden. Eine transkulturelle Sichtweise erlaubt es, die fotografischen Praktiken, deren Bedeutung und Rezeption an Schnittstellen historischer und gesellschaftlicher Entwicklungen zu lokalisieren und auf diese Weise eine sozialkritische Rolle von Fotografie über geografische und kulturelle Grenzen hinweg in den Vordergrund zu stellen. Somit stellen die Arbeiten von Ravi Agarwal ein konkretes Beispiel für Prozesse einer transkulturellen Mediation dar. Dies liegt in der Tatsache begründet, dass Agarwal in seinen Arbeiten gesellschaftspolitische Ereignisse und Themen in die ästhetische Sprache einer dokumentarisch-performativen Fotografie übersetzt, die zwar lokal verortet, aber von globaler Bedeutung sind. Die Entwicklung seiner fotografischen Form ermöglicht es ihm, das Konzept der »persönlichen Ökologie« umzusetzen und das eigene Selbst mit der immer komplexer werdenden Verflechtung von Umwelt, globalem Kapitalismus und humanitärer Ausbeutung in Beziehung zu setzen. Bei der Verschränkung von Lokalem und Globalem, Mythos und Realität, Subjektivität und Gemeinschaft nimmt Agarwal eine transkulturelle Perspektive ein. Mit seinen Arbeiten erzeugt er einen Raum für eine kritische Transregionalität, die es allen an dem fotografischen Ereignis beteiligten Akteuren erlaubt, sich mit Themen wie Politik, Katastrophen, Kriegen oder Umweltschutz über geografische und kulturelle Distanzen hinweg

nicht nur in Beziehung zu setzen, sondern sich auch einer jeweils persönlichen »Ökologie des Selbst« bewusst zu werden.

LITERATUR

Primärquellen

- Agarwal, Ravi (2016): Ravi Agarwal. Artist, Environmental Activist, Writer and Curator. In: www.raviagarwal.com/index.php (29.12.2016).
- Agarwal, Ravi (2003): Resisting Technology. Regaining a Personal Ecology. In: *Shaping Technologies* (Sarai Reader, Nr. 3), S. 30-34.
- Breman, Jan/Arvind Das (2000): *Down and Out. Labouring Under Global Capitalism*. Photographs: Ravi Agarwal, New Delhi.

Sekundärliteratur

- Adajania, Nancy (2012): Public Art? Activating the Agoratic Condition. In: *RSA Arts & Ecology*. <http://archive.is/UEiM> (29.12.2016).
- Adajania, Nancy/Ranjit Hoskote (2010): Notes Towards a Lexicon of Urgencies. In: *Independent Curators International Research*, 01.10.2010. <http://curatorsintl.org/research/notes-towards-a-lexicon-of-urgencies> (01.01.2017).
- Azoulay, Ariella (2012): *Civil Imagination. A Political Ontology of Photography*, London/New York.
- Azoulay, Ariella (2008): *The Civil Contract of Photography*, New York.
- Bachmann-Medick, Doris (2009): Introduction. In: Bachmann-Medick, Doris (Hg.) (2009): *The Translational Turn* (= Sonderheft Translation Studies, Bd. 2, Nr. 1), London, S. 2-16.
- Bachmann-Medick, Doris (2008): Gegen Worte – Was heißt Iconic/Visual Turn? In: *Gegenworte*, Nr. 20 (= Themenheft: Visualisierung oder Vision? Bilder (in der Wissenschaft)), S. 8-15.
- Barthes, Roland (2009): Rhetoric of the Image. In: Mirzoeff (Hg.) (2009), S. 135-139.
- Benessaieh, Afef (2010): Multiculturalism, Interculturality, Transculturality. In: Benessaieh, Afef (Hg.) (2010): *Amériques Transculturelles. Transcultural Americas*, Ottawa, S. 11-38.
- Brenson, Michael (1998): The Curator's Moment. In: *Art Journal*, Bd. 57, H. 4, S. 16-27.
- Bublitzky, Cathrine (2015): Bewegte Bilder. Die Politisierung des Kunst-Videos »I love my India« von Tejal Shah im Kontext der Wanderausstellung Indian Highway. In: Mersmann, Birgit u.a. (Hg.) (2015): *Kunsttopographien globaler Migration* (kritische berichte, Bd. 43, H. 3), S. 65-75.
- Bublitzky, Cathrine (2011): Interview mit Ravi Agarwal, Neu Delhi (unveröffentlicht).
- Clifford, James (1988): On Collecting Art and Culture. In: Clifford, James (Hg.) (1988): *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Mass.)/London, S. 94-107.
- Demos, T.J. (2013): The Art and Politics of Ecology in India. A Roundtable with Ravi Agarwal and Sanjay Kak. In: *Third Text*, Bd. 27, H. 1, S. 151-161.

- Dikovitskaya, Margaret (2005): *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn*, Cambridge.
- Edwards, Elizabeth (2012): *Objects of Affect. Photography Beyond the Image*. In: *Annual Review of Anthropology*, Bd. 41, H. 1, S. 221-234.
- Ernst, Jutta/Florian Freitag (2015): *Einleitung. Transkulturelle Dynamiken – Entwicklungen und Perspektiven eines Konzepts*. In: Ernst, Jutta/Florian Freitag (Hg.) (2015): *Transkulturelle Dynamiken. Aktanten – Prozesse – Theorien* (Mainzer historische Kulturwissenschaften 19), Bielefeld, S. 7-31.
- Gasparini, Mariachiara (2014): *Interview with Monica Juneja about Global Art History*. In: Billet. TRAFO – Blog for Transregional Research, 29.01.2014. <http://trafo.hypotheses.org/567> (25.01.2017).
- Geertz, Clifford (1976): *Art as a Cultural System*. In: *MLN*, Bd. 91, H. 6, S. 1473-1499.
- Hariman, Robert/John Louis Lucaites (2016): *The Public Image. Photography and Civic Spectatorship*, Chicago.
- Juneja, Monica (2011): *Global Art History and the ›Burden of Representation‹*. In: Belting, Hans (Hg.) (2011): *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*, Ostfildern, S. 274-297.
- Juneja, Monica/Christian Kravagna (2013): *Understanding Transculturalism*. In: Hille, Moira u.a. (Hg.) (2013): *Transcultural Modernisms – Model House Research Group*, Berlin, S. 22-34.
- Millian, Monica (2011): *The Development of Social Documentary Photography Through the 20th Century*, Webster's Digital Service.
- Mirzoeff, Nicholas (Hg.) (2009): *The Visual Culture Reader*, 2. Aufl., London.
- Mirzoeff, Nicholas (2009a): *The Subject of Visual Culture*. In: Mirzoeff (Hg.) (2009), S. 3-24.
- Mirzoeff, Nicholas (2002): *The Visual Culture Reader*, 1. Aufl., London/New York.
- Mitchell, William J. Thomas (2005): *What Do Pictures Want?* In: Mitchell, William J. Thomas (Hg.) (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, S. 28-56.
- Mitchell, William J. Thomas (1995): *The Pictorial Turn*. In: Mitchell, William J. Thomas (Hg.) (1995): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, S. 11-34.
- Mosquera, Gerardo (1994): *Some Problems in Transcultural Curating*. In: Fisher, Jean/Rasheed Araeen (Hg.) (1994): *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London, S. 133-139.
- Pinney, Christopher (1997): *Camera Indica. Envisioning Asia*, London.
- Ramírez, Carmen Mari (1996): *Brokering Identities. Art Curators and the Politics of Cultural Representation*. In: Greenberg, Reesa u.a. (Hg.) (1996): *Thinking about Exhibitions*, London, S. 21-38.
- Rancière, Jacques (2013): *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible*, ed. and transl. by Gabriel Rockhill, London u.a.
- Rose, Gillian (2003): *Family Photographs and Domestic Spacings. A Case Study*. In: *Transactions of the Institute of British Geographers*, N. S. 28, H. 1, S. 5-18.
- Sambrani, Chaitanya/Kajri Jain (2005): *Edge of Desire. Recent Art in India*, London/New York.

- Sinha, Gayatri (2009): Performance in Photography. A Bridge Between Ram Singh II of Jaipur and Contemporary Photographers. In: Sinha, Gayatri (Hg.) (2009): Art and Visual Culture in India 1857-2007, Mumbai, S. 282-299.
- Smith, Terry (2011): Currents of World-Making in Contemporary Art. In: World Art Bd. 1, H. 2, S. 171-188.
- Sontag, Susan (2003): Über Fotografie, 14. Aufl., Frankfurt a.M.
- Sood, Pooja (Hg.) (2010): Khoj, Noida, India.
- Welsch, Wolfgang (1999): Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today. In: Featherstone, Mike/Scott Lash (Hg.) (1999): Spaces of Culture. City, Nation, World, London, S. 194-213.

Andere Quellen

- Nr. 1: www.raviagarwal.com/index.php (12.04.2017).
- Nr. 2: <http://toxicslink.org/> (12.04.2017).