



# Putli Ganju malt ihr Lieblingstier

Monica Juneja

Das Papierbild stammt aus dem frühen einundzwanzigsten Jahrhundert aus Hazaribagh in der Region Jharkhand in Ostindien. Die Künstlerin Putli Ganju gehört zur Gemeinschaft der Adivasi (wörtlich „Ureinwohner“), unter der die Bildpraxis eine lange Geschichte hat. Das Malen war hauptsächlich eine weibliche Tätigkeit, die an den Wänden und Böden von Häusern und Schreinen stattfand, um Lebenszyklen oder die Erntesaison nach dem Monsun zu feiern. Als Sohrai bekannt, wurde die Kunst der Wandmalerei vor allem matrilinear von einer Generation an die andere weitergegeben. Jedes Jahr werden die Häuser neu gestrichen, wobei Farben verwendet werden, die aus pflanzlichen Quellen in der Umgebung stammen.

In den 1960er und 1970er Jahren, als wirtschaftliche Härte Hungersnöten oder der gewaltsamen Aneignung von Land für Bergbau und Industrie folgte, nahm es der indische Staat auf sich, die „Stammeskunst“ zu fördern. Mitglieder von solchen Gemeinschaften wurden ermutigt, auf Papier und in verschiedenen Formaten – wie Kalendern, Grußkarten und Einzelbildern, die gerahmt und an Wände gehängt werden konnten – für einen städtischen Markt zu malen. Unter den Adivasi gehörte Putli Ganju zur ersten Generation der Wandmaler, die Arbeiten auf Papier schufen. Die Produktion von Bildern erlebte damit einen Wandel: Sie wurde mobil und vom häuslichen und rituellen Kontext abgekoppelt. Die Produzenten dieser Werke genossen fortan einen neuen Status: Sie galten als „Künstler“, auch wenn viele von ihnen noch anonym blieben. Sowohl Männer als auch Frauen gehörten dazu; sie waren auf vermittelnde Institutionen angewiesen, die oft die Themen und Idiome der Werke vorschrieben, um auf den Geschmack der Käufer unter den städtischen Mittelschichten in Indien und den Sammlern im Ausland einzugehen.

**Jharkhand-Malerei  
von Putli Ganju  
*Jharkhand Painting  
by Putli Ganju***

Papier, Farbpigmente  
75 x 55,6 cm  
Indien, Jharkhand  
2003  
Völkerkundemuseum vPST  
Inv.-Nr. 38963/17

Das hier gezeigte Gemälde veranschaulicht diese Veränderungen: Das Thema ist nicht mehr mit dem Ritual verbunden, behält aber seine Verbindung zum Leben der Gemeinschaft und hat gleichzeitig einen ausgeprägten exotischen Reiz. Die lebendige Welt der Pflanzen und Tiere, die in flüssigen und kräftigen Pinselstrichen und in einer Palette von Erdfarben dargestellt wird, ist ein immer wiederkehrendes Thema in den Arbeiten von Putli Ganju und anderen Adivasi-Künstlern. Es soll an die üppigen Lebensformen des Waldes erinnern, der für die Gemeinschaft so lebenswichtig und heute von der Zerstörung durch Kohlebergbauvorhaben bedroht ist. Jedem Element in der Arbeit, sei es ein Blatt, eine Blume oder ein Grashalm, wurde ein eigener Raum zugewiesen, vertikal oder ausgestreckt. Fast der gesamte Bildraum ist gefüllt, aber bildliche Andeutungen von Himmel oder Erde bleiben ausgespart, wie aus einer Angst vor der Leere, die nach einer anderen Künstlerin, Ganga Devi, einer Zeitgenossin von Putli Ganju, „gleichbedeutend mit Unfruchtbarkeit wäre“ (Jain 1997: 57). Für ihre für den Kunstmarkt produzierten Werke verwenden die Künstlerinnen heute zusätzlich zu den traditionell pflanzlichen Farben auch Acrylfarben, von deren besonderen Brillanz sie begeistert sind.

Gemeinschaften wie die Adivasi haben eine Geschichte der Marginalisierung und Verarmung, die auf die Kolonialherrschaft in Indien zurückgeht, als Wälder für Ressourcen wie Kohle und Mineralien für die moderne Industrie ausgeschöpft wurden. In dieser Zeit wurden ihre Bewohner – die Stammesgruppen wie Adivasi, Santhal oder Gond – als „primitiv“ eingestuft. Diese Bezeichnung wurde von der modernen Kunst und Kultur in Europa für Gruppen in den abgelegenen Regionen der Welt geprägt, die von der modernen Zivilisation als unberührt wahrgenommen wurden. Westliche Darstellungen von „primitiven“ Völkern sahen sie als Verkörperung einer wilden Kraft, die gezähmt werden musste, während ihre kulturellen Ressourcen vor dem Verschwinden zu bewahren waren. Christliche Missionare studierten ihre Sprachen und transportierten ihre Objekte zur Musealisierung in europäischen Sammlungen. „Primitivismus“ wurde zu einem Schlüsselbegriff der modernen Kunst im frühen zwanzigsten Jahrhundert. In Wanderobjekten wie Masken und Statuen entdeckten Künstler wie zum Beispiel Picasso oder Matisse die Quelle ursprünglicher Energie. Die Kraft des „Pri-



Foto: Tribal Women Artists' Cooperative, Hazaribagh

Putli Ganji bemalt eine Wand / Putli Ganji painting on a wall

mitiven“, so schreibt die Kunstgeschichte, löste die künstlerische Revolution aus, die, getragen von Bewegungen wie dem Kubismus, dem Surrealismus oder dem abstrakten Expressionismus, mit den etablierten Sprachen der naturalistischen Bilddarstellung brach.

Im postkolonialen Indien wurde der Primitivismus zu einer Form des kulturellen Nationalismus stilisiert, der vom Nationalstaat gesteuert wird. Die Bevölkerung von Gemeinschaften wie den Adivasi ist zwischen sozialer und wirtschaftlicher Rückständigkeit und dem Versuch des Staates gefangen, die kulturelle Dimension ihres Lebens im Namen eines vielfältigen Multikulturalismus zu retten und zu popularisieren. So hat der moderne indische Staat maßgeblich dazu beigetragen, separate Adivasi-Museen zu schaffen oder Festivals der Stammeskunst aktiv zu fördern. Die daraus entstehenden kulturellen Produkte werden jedoch taxonomisch und sozial von der „Mainstream“-Kultur getrennt gehalten. Die oft als „traditionelles Dorfhandwerk“ bezeichneten Objekte sind in der Regel in Kunstgewerbemuseen untergebracht; den Galerieraum zeitgenössischer Künstler in den Metropolen teilen sie nicht (Juneja 2017).

1989 brachte der Pariser Kurator Jean-Hubert Martin die Adivasi-Kunst in den globalen Ausstellungskreislauf, indem er die Werke dieser Künstler in die Ausstellung *Magiciens de la Terre* einbezog, die in Paris stattfand und Künstler aus der ganzen Welt zeigte. Das Konzept dieser Ausstellung sollte Hierarchien transzendieren, die in Unterschieden wie denen zwischen „bildender Kunst“ und „Volkstradition“ oder „Kunst“ und „Handwerk“ verkörpert sind. Alle Künstler erhielten den gleichen Raum; diejenigen, die an globalen Veranstaltungen wie Biennalen oder der Documenta teilnahmen, stellten ihre Arbeiten nun neben anderen aus, die aus einem abgelegenen Dorf stammen konnten. Während dieser Schritt eines europäischen Kurators einen bereits eingeleiteten Wandel beschleunigte, bedeutete die Katapultierung von Mitgliedern der Adivasi und anderer Stammesgemeinschaften in die globale Kunstwelt, dass sie auch den Anforderungen eines unersättlichen Kunstmarktes unterworfen wurden. Sie werden heute von auf „indigene“ Kunst spezialisierten Galerien unterstützt und müssen für sie produzieren. Dies bedeutet sowohl Emanzipation von Armut und Anonymität als auch einen gewissen Verlust an Autonomie, der dadurch entsteht, dass sie von einer großen Kunstmaschine von Kuratoren und Händlern kontrolliert werden, von denen sie weiterhin durch eine erhebliche kulturelle Distanz getrennt sind und die versuchen, die Parameter der „Authentizität“ innerhalb der „Stammeskunst“ festzulegen.

Die Künstlerin Putli Ganju hat an Künstler-Residencies sowie Ausstellungen in Australien und Italien teilgenommen, ihre Werke wurden in Sydney, Udine, La Rochelle oder Heidelberg gezeigt. Heute ist sie Mitglied der Tribal Women Artists' Cooperative in Hazaribagh, die gegründet wurde, um Solidarität durch Kunstpraxis angesichts offizieller Bergbauprojekte zu schaffen, welche die Existenz der lokalen Gemeinschaften weiterhin destabilisieren. Die Welt jenseits des Menschen zu feiern - springende Tiger und tummelnde Elefanten, Vögel, Pflanzen und Fische - ist eine Möglichkeit, die Spannungen zwischen Ermächtigung und Verletzlichkeit zu überwinden. Ihre Arbeit ist weder narrativ noch symbolisch, sondern zielt darauf ab, eine autarke Fantasiewelt zu schaffen, die von Vögeln, Tieren und Menschen bevölkert ist. In den letzten Jahren malt Putli Ganju neben ihren Papierarbeiten auch wieder auf

Wände. Der Akt des Malens verwandelt die gesamte Oberfläche in einen ungerahmten, grenzenlosen Raum, in dem Formen in einer Polyphonie der Aktivität und nach ganz eigenen Maßstäben, welche die optische Realität ersetzen, hervorgebracht, verflochten und wieder getrennt werden.

## Summary

The painting on paper dates to the early twenty-first century and emanates from Hazaribagh in the region of Jharkhand, Eastern India. The artist, Putli Ganju belongs to the Adivasi (literally “ancient inhabitants”) community, among whom pictorial practice has a long history. Painting was located in the interstices of domestic spaces and ritual practices. It was mainly a female activity, done on the walls and floors of homes and shrines. During the 1960’s and 1970’s following economic hardships in the wake of famines or the forcible appropriation of lands for mining and industry, the Indian state took it upon itself to sponsor “tribal art”. Members of the community were encouraged to paint on paper and in different formats – such as calendars, greeting cards and single paintings that could be framed and hung on walls – for an urban market. Artistic activity was thus transformed in that its products were now made mobile and delinked from domestic and ritual contexts. The status of the producers changed in that they were regarded as ‘artists’, even though many still remained unnamed. The artists now comprised both men and women; they were dependent on mediating institutions who often prescribed the themes and idioms of the works, so as to respond to the tastes of buyers. The painting on view here, for instance, illustrates these changes: the subject is no longer linked to ritual, but it retains its connection to the life of the community, and at the same time has a distinct “exotic” appeal. The lively world of plants and animals rendered in fluid and bold brushstrokes and in a palette of earth colors is a recurring subject in the work of Putli Ganju and other Adivasi artists. It is meant to evoke the prolific life forms of the forest so vital to the community and now threatened by destruction through coal mining projects. Each element in the work, be it a leaf, flower or

blade of grass, has been assigned its own space, vertical or sprawling. Almost the entire pictorial space is filled, leaving no suggestion of the sky or earth, as if from a dread of emptiness. While artists traditionally used vegetal colors, they have today veered towards acrylic paints that give their work a special brilliance.

Communities such as the Adivasis have a history of marginalization and impoverishment that goes back to colonial rule, when forests were appropriated as key sites of resources for industry. It was during this time that their inhabitants were stamped as “primitive”. This designation was coined by modernist art and culture in Europe to stand for groups who were untouched by modern civilization and whose cultural resources had to be preserved from disappearing. In post-colonial India, the population of these communities is caught between social and economic backwardness and an attempt by the state to salvage and popularize cultural aspects. Such cultural production however is kept taxonomically and socially distinct from ‘mainstream’ culture. Classified often as “traditional village crafts”, its objects are generally housed in craft museums and do not share the gallery space of contemporary artists in the metropolitan cities.

In 1989 the Parisian curator Jean-Hubert Martin brought Adivasi art into the global exhibition circuit by including the work of these artists in the exhibition *Magiciens de la Terre*, held in Paris and that featured artists from all over the world. The concept of this show was meant to transcend hierarchies embodied in distinctions such as those between the ‘fine arts’ and ‘folk traditions’ or ‘art’ and ‘craft’. All artists were given equal space; those who exhibited in biennials or the Documenta exhibited next to others who might

have come from a remote village. While this move by a European curator accelerated a change that was already underway, catapulting members of Adivasi and other tribal communities into the global art world meant that they now became subject to the demands of an insatiable art market. They are now patronized by galleries specializing in “indigenous” art and have to produce for these. This has meant both emancipation from poverty and a certain loss of agency that comes from being controlled by a great art machine of curators and dealers.

The artist Putli Ganju has participated in residencies in Australia and Italy, her works have been exhibited in Sydney, Udine, La Rochelle or Heidelberg. She is now a member of the Tribal Women Artists' Cooperative in Hazaribagh, founded to create a new sense of solidarity through art practice in the face of official mining projects that continue to destabilize the existence of local communities. Celebrating the world beyond the human – leaping tigers and frolicking elephants, birds, plants and fish – is a way to navigate the tensions between empowerment and vulnerability.

## Literatur

Jain, Jyotindra: *Ganga Devi: Tradition and Expression in Mithila Painting*, Mapin: Ahmedabad 1997.

Juneja, Monica: „Alternative, peripheral or cosmopolitan? Modernism as a global process“, in: *Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft*, Hrsg. v. Julia Allerstorfer u. Monika Leisch-Kiesl, Bielefeld 2017, S. 79-107.

## Monica Juneja

ist Professorin für Global Art History am Heidelberger Centrum für Transkulturelle Studien und forscht unter anderem über Bildpraktiken der vormodernen Hofkulturen in Südasien, über Kulturerbe und Erinnerungsdiskurse im modernen Indien sowie die Geschichte transkultureller Objekte zwischen Asien und Europa. Zu ihren wichtigsten Publikationen gehören *EurAsian Matters: Europe, China and the Transcultural Object*, Hrsg. mit Anna Grasskamp (Heidelberg 2018), *Disaster as Image, Iconographies and Media Strategies across Europe and Asia*, Hrsg. mit Gerrit J. Schenk (Regensburg 2015); ‚A very civil idea ...‘ *Art History, Transculturation and World-Making – with and beyond in the Nation*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 81 (4), 2018: 461-485.