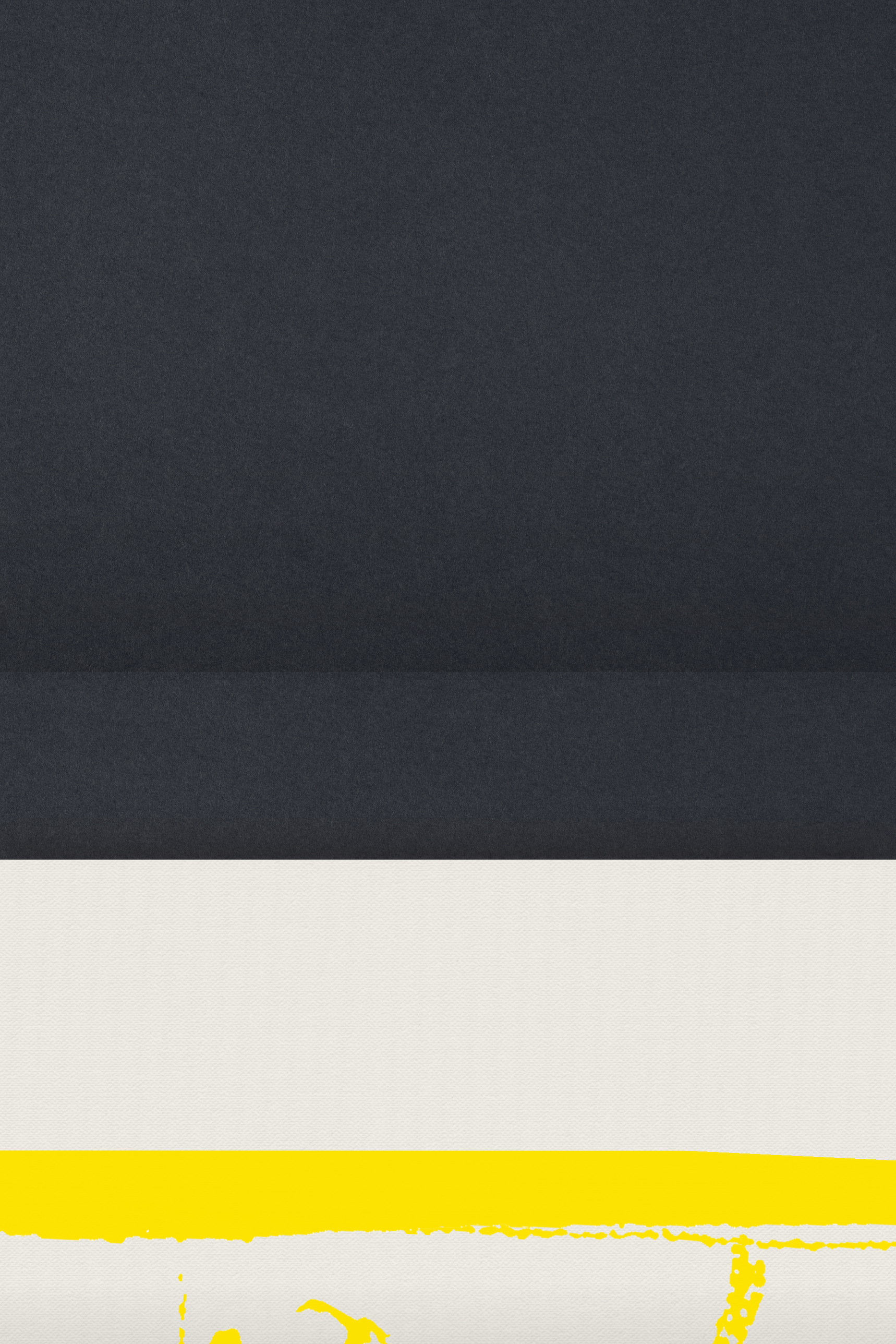
3 flowers

Goutam
Ghosh

measured in a white evening star



This publication was supported as Catalogue No. 147 by the Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung under its support prize „Catalogues for Young Artists“

এই প্রকাশনাটি ক্যাটালগ নং হিসাবে সমর্থিত ছিল 147 আলফ্রেড ক্রুপ ভন বোহলেন এবং হালবাচ ফাউন্ডেশন এর সমর্থন পুরস্কার "তরুণ শিল্পীদের জন্য ক্যাটালগস" এর আওতায়

Diese Publikation wurde als 147. Katalog von der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung im Rahmen des Förderpreises „Kataloge für junge Künstler“ gefördert

3 Flowers
Measured in a White Evening Star

৩ একটি সাদা সন্ধ্যা তারাতে পরিমাপ করা তিনটি ফুল

3 Blumen
im Maßstab eines weißen Abensterns

Goutam Ghosh
গৌতম ঘোষ

Kunsthaus Hamburg
2019

Essays

34 **Absurding the Ethnographic Gaze: Goutam Ghosh's Paara**
Moumita Sen

41 **The Landscape: A Creative Transit (Traversing the art and artistic process of Goutam Ghosh)**
Sambaran Das

56 **Where Roads are Everywhere to go**
Endre Tveitan

64 **Reptiles**
Katja Schroeder

Selected Works

70 **Between the Ticks of the Watch**

88 **Bootstrapping**

104 **Healer in Black**

120 **Morph, Blend and Flatten (Space) of Bird, Reptiles and Flower**

140 **Between Two Points**

155 **9 Parrots, 6 Doves and 2 Pigeons**

180 **Nano Diagram**

204 **Index**
Photo credits
Colophon

প্রবন্ধ

34 **এথনোগ্রাফিক গ্যাজে আবশ্যক: গৌতম ঘোষ পাড়া**
মৌমিতা সেন

41 **‘দ্য ল্যান্ডস্কেপ’: একটি ক্রিয়েটিভ ট্রানজিট (গৌতম ঘোষের শিল্প ও শৈল্পিক প্রক্রিয়াটিকে অনুসরণ করে)**
সম্বরণ দাস

56 **যেখানে যাওয়ার রাস্তাগুলি সর্বত্র** a a a
এন্ড্রে টোভিতান

64 **সরীসৃপ**
কাটজা শ্রোয়েদার

নির্বাচিত কাজ

70 **টিক্স অফ দ্য ওয়াচ এর মধ্যে**

88 **বুটস্ট্র্যাপিং**

104 **কালো মধ্যে নিরাময়কারী**

120 **পাখি, সরীসৃপ এবং ফুলের আকার, মিশ্রণ এবং ফ্ল্যাটেন (স্পেস)**

140 **দুই পয়েন্টের মধ্যে**

155 **9 তোতা, 6 ঘুঘু এবং 2 পায়রা**

180 **ন্যানো ডায়াগ্রাম**

204 **সূচক**
ছবির ক্রেডিট
পুস্তকের শেষ পৃষ্ঠা

Essays

34 **Absurden des ethnographischen Blicks: Goutam Ghoshs Paara**
Moumita Sen

41 **‘The Landscape’: Ein kreativer Durchgang (Durchqueren der Kunst und des künstlerischen Prozesses von Goutam Ghosh)**
Sambaran Das

56 **Wo Straßen sind überall zu gehen**
Endre Tveitan

64 **Reptilien**
Katja Schroeder

Werkauswahl

70 **Between the Ticks of the Watch**

88 **Bootstrapping**

104 **Healer in Black**

120 **Morph, Blend and Flatten (Space) of Bird, Reptiles and Flower**

140 **Between Two Points**

155 **9 Parrots, 6 Doves and 2 Pigeons**

180 **Nano Diagram**

204 **Werkverzeichnis**
Abbildungsnachweis
Impressum

Essays

প্রবন্ধ

Essays

Absurding the Ethnographic Gaze: Goutam Ghosh’s Paara

Moumita Sen

Absurding the Ethnographic Gaze: Goutam Ghosh's Paara

Moumita Sen

Goutam Ghosh's Paara (in collaboration with Jason Havernaas) is a 30 minute long, 16 mm film shot in the Kutuderi village of Jharkhand. It is narrated in the form of a contemporary mythological story. Like mythology, and unlike a fairy-tale, it strikes a contract of indeterminate truth with its audience. It presents facts and fiction, history and fantasy, physics and metaphysics, as if they belong to the same ontological category. As the images and the words flow in their dexterous lyrical cadence, the viewer is left with an enduring sense of poignant beauty. At the cost of using an academically unfashionable and perhaps outmoded concept in contemporary Art history, I will argue that perhaps the most important aspect of this film is beauty. Like an affective mythological tale, that is both timeless and contemporary, both particular and universal, this film stays with its viewer like a sequence of sticky words and images.

In conjunction with the question of beauty, let me provide a personal reading before I delve into the more academic and political critique of this piece. Over years of 'deep looking' at Ghosh's works from my standpoint, I have come to sense in his images an air of a boy's dream-scape that is both unsullied by the material world, yet this dream-scape appears painfully vulnerable to the world of money, power, and our familiar unfreedoms. They contain a strikingly innocent truth, somewhat sullen by the long shadow of experience, as in the mythscape of William Blake's Songs of Innocence, or Antoine de Saint-Exupéry's Little Prince. As I see familiar material and images in them—the dull colours of alpana on brownish-greyish earth of Bengal, the vibrant colours of kite-paper, the paper streamers, rangta or silver foil, little wooden crates—I am transported to the worlds of lyrical-magical boyhood that is classical Bengali children's literature. Its enchanted worlds, under the sea, from other planets, from the deep forests, or the deep past—while

Fig.1
Mayadhar shining a mirror by the river

being completely devoid of women and domesticity— hold great promise of exploration for a young male mind. In Ghosh's magic-real dreamscape, I see resonances of my own imposter girlhood spent in these adventure-lands: in Goopi gayen bagha Bayen's magic real universe, Detective Feluda's hunt for hidden treasures, or Professor Shonku's encounters with otherworldly technologies or creatures. 'Paara', in my opinion, shares a similar air of the boyhood-dreamscape as the rest of his oeuvre of paintings, and mixed media works. However, it is not frivolous child's play; it serves as a radical outside from which one can question the materialist foundation of knowledge-production within structures of modernity.

Paara, like Ghosh's larger oeuvre, questions Western modes of producing scientific knowledge. There is a 'ghost in the machine' in the graphic boxes of geometry exercise books, in the innards of a frog cut open in a laboratory, and in the rigour of the science of cartography. As the snake buried under the desert sands raises its head, Ghosh's work intervenes in the sciences of meaning, measuring, and mapping. The artistic intention of Paara is to tell/show a magic-real story. In what follows, I focus on the relationship of the film with the landscape—geographical, political, and mythological—in which it is shot. I look at the parallels between this film and ethnographic films, which seek to both document and interpret the lives of "other" peoples unfamiliar to the Western gaze. I extend Ghosh's critique to the politics of ethnographic knowledge.

Ghosh, Goutam. Pompeii, Painting, Gouache, cotton textile glued on plywood
119.0 x 119.0 x 0.3 (cm),
46.9 x 46.9 x 0.1 (in)

Ethnographers produce knowledge about a distant, strange, indigenous culture in our familiar terms, through a process of translation, which renders some of it familiar yet necessarily communicates its strangeness. If the process of translation renders the strange as entirely familiar, i.e. if the Other becomes entirely indistinguishable from the Same, then the ethnographer would have obviated her own labour, power, and necessity. Here, I look at how Ghosh's 'Paara' shows the Other without any certainty of knowability. It produces a surrealist landscape where strangeness acquires the quality of a frosted or translucent glass, and disturbs the 'reality effect' of the genre of ethnographic filming. This intervention is crucial for Anthropology of the subaltern. After postmodern Anthropology had been formulating its methodology to answer Spivak's provocative question "Can the Subaltern Speak?" for thirty years, Sara Ahmed posed a more fundamental question which belies Spivak's: "Who knows?" To answer this question, one has to go back to the grund (foundation/reason) of Anthropology as a discipline and ask how it produces the stranger into knowledge and vice versa. Ghosh's Paara materialises this question in the cinematic form.

The Magician Storyteller and his Tricks

"Mayadhar comes from the Mayasur tribes… They hunt birds and animals as they believe that amongst them are fallen gods. They carry the shoe of an ancestor. If it is calm, then it is an animal, if it is a god then it becomes delirious."
—Paara narrator

The film opens with a 90 year old magician Mayadhar (literally, a carrier of illusions) from the "tribe" of Mayasurs (literally, the demons of illusion) trying to remember what happened in his life, his senses unable to distinguish between this life and other lives.

As the magic-real film progresses in the Jharkhandi landscape, it becomes parallel to an ethnographic film in that the images and stories reflect a traditional way of living. Paara builds the main character Mayadhar, follows him into his community, shows its communal rituals, and narrates its local folklores, much like conventional ethnographic film. However, right at the beginning, a man visibly in his 30s or so is marked as the 90-year-old Mayadhar of the "Mayasur tribe" in the film. The semiotic indeterminacy continues, as the natives are seen wearing glasses and reading books. Despite several interventions, it remains the case that the further the distance of the native from the familiarity of our shared world, the more ideal she becomes as a subject of Anthropology. Yet, the exotic natives of this sufficiently remote world confound us as they bring up objects from "our world"—glasses, books, balloons, plastic barrels, and so on—and use them in what appear to be ritualistic behaviour. Yet, as we see a bicycle covered with painted paper being called a "horse" or people

Ghosh, Goutam
Film Still
2018

masquerading in paper garbs are called “animals”, the familiar format of an ethnographic film is fundamentally broken.

A ritual-like scene is presented to us as we see two men passing a stick to each other with two balloons tied on each end in real-time. The narrator tells us about the infinite ancience of water as we grapple with the veracity of this ostensible ritual act. A man wearing a hazmat suit appears out of nowhere. Does the hazmat suit signify the indigenous men who have left their village to work as miners or labourers in factories? The film cuts to scenes where the fourth wall is broken and members of the indigenous community gaze directly at the viewer. Portrait shots of families, little boys, and little girls in their school uniforms break through the magic realism with the absolute photographic authenticity of the colonial-era camera. These shifting registers of truth and fantasy, fact and fiction, documentation and imagination establish unknowability. We see, we hear, yet we cannot know for sure. It uses all the conventional modes of producing and displaying objective knowledge about natives yet rejects the certainty of that knowledge.

Ghosh, Goutam
Film Still
2018

Bauxite-mining, Data-mining, Magic-mining

The location of the village and the fleeting presence of the members of the Oraon/Kurukh indigenous community in the film are crucial to my reading. This landscape of Jharkhand has been at the centre of different kinds of extractions and resistances. As the neoliberal industry extracts minerals and labour from this resource-rich forested plateau, the postcolonial state and the right wing party find inroads by playing treacherous games of representation, the development sector find their charity case, and anthropologists look for their ideal “primitive subjects”, these indigenous lands have fertile grounds of grassroot level popular resistance to all of the above. Sample this poem by Abhay Xaxa:

I am not your data, nor am I your vote bank,
I am not your project, or any exotic museum object,
I am not the soul waiting to be harvested,

Nor am I the lab where your theories are tested,
I am not your cannon fodder, or the invisible worker,
or your entertainment at India habitat center,
I am not your field, your crowd, your history,
your help, your guilt, medallions of your victory,
I refuse, reject, resist your labels,
your judgments, documents, definitions,
your models, leaders and patrons,
because they deny me my existence, my vision, my space,
your words, maps, figures, indicators,
they all create illusions and put you on pedestal,
from where you look down upon me,
So I draw my own picture, and invent my own grammar,
I make my own tools to fight my own battle,
For me, my people, my world, and my Adivasi self!

Xaxa’s poem is a crucial comment on the way the image of the indigenous person bears the weight of the Lacanian civilizational lack in hegemonic cultures at best, and a picture of the dangerous savage to be incarcerated or saved at worst. The relationship of the indigenous land, labour, and resources with White Anthropologists and elite agents of the Indian postcolonial elite are entangled in different relationships of extraction. The indigenous fields become the repository of the mythical for those who inhabit the spaces of urbanized modernity, votes for upper caste led political parties, and “primitivism” or political alterity for anthropologists. Xaxa’s poem powerfully brings together the valency of these modes of extraction. Yet, while Paara’s untrustworthy narrator precariously places a mythological narrative on these lands, in Ghosh’s film, Jahrkhand and its people are framed and presented as beyond-framing. They pass through the film as if to establish more and more the fact that film will not render their strangeness as an object of knowledge. They look back at us and they see us. But even though we see them, the film stands between us and them as a translucent cloak of unknowability.

In Praise of Unknowability

"Mayadhar once learned that if he said words in a certain way, people would believe anything he might say"
— Paara narrator.

In Joseph Conrad's Heart of Darkness, the protagonist Colonel Kurtz places his finger on an empty place on the globe and decides that he wants to explore that white unknown spot. Several scholars have pointed out that the quest to know the unknown—"to boldly go where no man has gone before"— is an essentially colonial impulse. It involves the assumption that one has the right to go everywhere, to know everything, to explore, to plunder, to represent, to trade, and to civilize. This would not have been such a political problem if the right to know were not so closely related to the resources to produce knowledge. The global north has the right and the resources to know and represent the global south. Just as men had the right to establish their narratives about women, and the rich have the right to tell the stories of the poor. The production of Anthropological knowledge, indeed the right to know, points is to the history of global inequality, imperial powers, and the deep history of colonization.

Knowledge and the methods of knowing, particularly in Anthropology has a long relationship to what Sara Ahmed calls "stange(r)ness". She writes:

> *"anthropological knowledge is based on the knowability of strangers and the desire to accumulate knowledges about those who are already recognised as strange(rs). One might assume that anthropology involves the translation of the strange into the familiar. But I would suggest that anthropology allows the stranger to be familiar in its very strangerness. We seek to incorporate them into our (disciplinary) homes. And yet we do not become them, and they do not become us. The stranger is hence both familiar and strange, both within and without 'our field' (of knowledge). Although such strangers may not be known as a danger to our community, they still allow the community to be formed, by marking out the boundary between the familiar and strange."*

Truth about the stranger-native is produced through acts of translation, Ahmed argues. Through observation of the lived culture of these strangers, the ethnographer familiarizes herself with these practices. As a "professional stranger", she becomes more and more at home in this field. However, no matter how much she familiarizes herself to the strange habitus of her field, her task of translation must necessarily communicate the strangerness of the field in the familiar terms of the discipline. This is the process of producing ethnographic truth. Like Mayadhar, the ethnographer comes to understand how to say things in a certain way, so that people will believe.

Is it possible to produce knowledge outside of recognisable forms of modernity?

> *"Modernity introduces new practices of education, centred round modern scientific knowledge and its cognitive styles, and houses them in new institutional structures like universities with highly specific internal rules of operation and personal conduct."*

As the postcolonial nation comes into being, the native elite inherited the task of the colonial knowledge regimes in structured sites of academia, surveillance, and policy which excluded not only the vast majority of the subaltern peoples of India, it also excluded all other forms of knowing. Ranajit Guha argues that the institution of colonial law and education policies, in the name of 'improvement', severed the ties of pre-modern ways of knowing to the modes of knowledge production in colonial modernity. As the colonial administration entrenched its knowledge regimes among a small elite, it created a large mass whose modes of knowing and living were brought into the fold of "tradition", which was always already in an antagonistic and falsified relationship to the edifice of modernity.

To what ontological category does old Mayadhar's memories of past lives belong? How do we analyse the memory of the first water on earth? How do we understand the fallen gods who transform into beasts? What science understands the material of the ancestor's shoe? What remains after we have explained the optical illusion of Mayadhar's magic tricks? What happens to the enchanted worlds that lie dormant under the concrete of postcolonial modernity?

As Ghosh's narrator concludes, "In the end a few decide to remain while the rest continue". It is up to us to decide if he means the last of the enchanted spaces of imagination as modernity marches on, or the inheritors of Jharkhand's lands who remain as their young men leave to become the invisible migrant labour force in Indian cities.

অ্যাথনোগ্রাফকি গ্যাজে অ্যাবারসডংি: গৌতম ঘোষ পাড়া

মৌমতিা সনে

এথনোগ্রাফিক গ্যাজে আবশ্যক: গৌতম ঘোষ পাড়া

মৌমিতা সেন

গৌতম ঘোষের পাড়া (জেসেন হরভেনোসের সহযোগিতায়) ঝাড়খণ্ডের কুতুডেরি গ্রামে 30 মিনিটের দীর্ঘ 16 মিমি ফিল্মের শট হয়েছে। এটি সমসাময়িক পৌরাণিক কাহিনী আকারে বর্ণিত হয়। পৌরাণিক কাহিনীর মতো, এবং রূপকথার মতো নয়, এটি তার দর্শকদের সাথে অনির্দিষ্ট সত্যের চুক্তিকে আঘাত করে। এটি তথ্য এবং কল্পকাহিনী, ইতিহাস এবং কল্পনা, পদার্থবিজ্ঞান এবং রূপকবিদ্যা উপস্থাপন করে, যেন তারা একই অনটোলজিকাল বিভাগের অন্তর্গত। চিত্রগুলি এবং শব্দগুলি তাদের কৌতূহল লিরিক্যাল ক্যাডেন্সে প্রবাহিত হওয়ার সাথে সাথে দর্শকের মাতাল সৌন্দর্যের স্থায়ী বোধ রয়েছে। সমসাময়িক শিল্প ইতিহাসে একাডেমিকভাবে ফ্যাশনেবল এবং সম্ভবত বহির্মুখী ধারণাটি ব্যবহার করার ব্যয়ে আমি যুক্তি দেব যে সম্ভবত এই চলচ্চিত্রের সবচেয়ে গুরুত্বপূর্ণ দিকটি হ'ল সৌন্দর্য। একটি সংবেদনশীল পৌরাণিক কাহিনীর মতো, যা কালজয়ী এবং সমসাময়িক, উভয়ই বিশেষ এবং সর্বজনীন, এই ফিল্মটি দর্শকদের সাথে স্টিকি শব্দ এবং চিত্রের ক্রমের মতোই থাকে।

সৌন্দর্যের প্রশ্নের সাথে একত্রে, আমি এই টুকরোটির আরও একাডেমিক এবং রাজনৈতিক সমালোচনা অনুসন্ধান করার আগে আমাকে একটি ব্যক্তিগত পাঠ সরবরাহ করি। আমার দৃষ্টিকোণ থেকে ঘোষের রচনাগুলিকে কয়েক বছর ধরে গভীর গভীরভাবে দেখার জন্য, আমি তাঁর চিত্রগুলিতে বুঝতে পেরেছি যে একটি ছেলের স্বপ্নদোষের একটি বায়ু, যা উভয়ই বস্তুগত জগত দ্বারা নিষিদ্ধ, তবুও এই স্বপ্নদোষটি বিশ্বের জন্য বেদনাদায়ক ঝুঁকির মতো দেখা যায় অর্থ, শক্তি এবং আমাদের পরিচিতি স্বাধীনতা। তাদের মধ্যে রয়েছে এক বিস্ময়কর নির্দোষ সত্য, যা কিছুটা দীর্ঘ অভিজ্ঞতার দীর্ঘ ছায়ায় ভেসে ওঠে যেমন উইলিয়াম ব্লেকের গানের ইনোসেন্স বা আন্টোইন ডি সেন্ট-এক্সুপুরির লিটল প্রিন্সের পৌরাণিক কাহিনী অনুসারে। আমি এগুলিতে পরিচিতি উপাদান এবং চিত্রগুলি দেখতে পাচ্ছি বাংলার বাদামী-বাদামি পৃথিবীতে আলপনার নিস্তেজ রঙ, ঘুড়ি-কাগজের প্রাণবন্ত রঙ, কাগজের স্ট্রিমারস, রঙ বা রূপোর ফয়েল, ছোট কাঠের ক্রেট — আমি পৃথিবীতে স্থানান্তরিত হয়েছি শাস্ত্রীয় বাংলা শিশুসাহিত্যে গীতীয়-যাদুকরী বাল্যত্বের কথা। এর মোহিত পৃথিবী, অন্যান্য গ্রহগুলি থেকে, গভীর অরণ্যগুলি থেকে, বা গভীর অতীত থেকে - নারী ও গৃহপালিতভাবে সম্পূর্ণরূপে বর্জিত থাকাকালীন - একজন যুব পুরুষ মনের জন্য অনুসন্ধানের দুর্দান্ত প্রতিশ্রুতি রয়েছে। ঘোষের যাদু-বাস্তব স্বপ্নের দৃশ্যে, আমি এই অ্যাডভেঞ্চার-ল্যান্ডগুলিতে আমার নিজের ইম্পস্টার বালিকাতে কাটানোর অনুরণন দেখতে পাচ্ছি: গোপী গায়েন বাঘা বেয়েনের যাদু প্রকৃত মহাবিশ্বে, গোপন

ডুমুর। 1
মায়াধর ঝলমল করছে
নদীর ধারে একটি আয়না

গুপ্তধনের জন্য গোয়েন্দা ফেলুদার খোঁজ, বা অধ্যাপক শনকু'র অন্যান্য জগতের প্রযুক্তি বা প্রাণীর মুখোমুখি। ‘পারা’, আমার মতে, বাল্যকালীন স্বপ্নের দৃশ্যের অনুরূপ বায়ু শেয়ার করছেন তাঁর চিত্রকর্মের বাকি অংশগুলি, এবং মিশ্র মিডিয়াগুলি। তবে এটি বাচ্চার খেলা নয়; এটি বাইরে র‍্যাডিক্যাল হিসাবে কাজ করে যা থেকে আধুনিকতার কাঠামোর মধ্যে জ্ঞান-উৎপাদনের বস্তুবাদী ভিত্তিকে প্রশ্ন করা যায়।

ঘোড়ার বৃহত্তর উভেরের মতো পাড়া পশ্চিমাদের বৈজ্ঞানিক জ্ঞান উৎপাদন করার পদ্ধতিগুলিকে প্রশ্নবিদ্ধ করে। জ্যামিতি অনুশীলনের বইগুলির গ্রাফিক বাক্সগুলিতে, একটি পরীক্ষাগারে খোলা ব্যাঙের আভ্যন্তরীণ জায়গায় এবং কার্টোগ্রাফির বিজ্ঞানের কঠোরতায় একটি 'মেশিনে ভূত' রয়েছে। মরুভূমির বালির নীচে সমাহিত সাপটি যখন মাথা বাড়ায়, ঘোষের কাজ অর্থ, পরিমাপ এবং ম্যাপিংয়ের বিজ্ঞানগুলিতে হস্তক্ষেপ করে। পারার শৈল্পিক উদ্দেশ্যটি হল যাদু-বাস্তব গল্পটি বলা / দেখানো। এরপরে, আমি ল্যান্ডস্কেপে - ভৌগলিক, রাজনৈতিক এবং পৌরাণিক - যেখানে এটির শুটিং হয়েছে তার সাথে সম্পর্কের উপরে আমি আলোকপাত করি। আমি এই ফিল্ম এবং নৃতাত্ত্বিক ফিল্মগুলির মধ্যে সমান্তরালতাগুলি দেখছি, যা পাশ্চাত্য দৃষ্টিতে অপরিচিত "অন্যান্য" মানুষের জীবনকে নথিপত্র এবং ব্যাখ্যা করার জন্য উভয়কেই অনুসন্ধান করে। ঘোষের সমালোচনা আমি নৃতাত্ত্বিক জ্ঞানের রাজনীতিতে প্রসারিত করি।

নৃতাত্ত্বিকরা অনুবাদ সম্পর্কিত প্রক্রিয়াটির মাধ্যমে আমাদের পরিচিত পদগুলিতে একটি দূর, অদ্ভুত, দেশীয় সংস্কৃতি সম্পর্কে জ্ঞান উৎপাদন করেন যা এটির কিছুটিকে এখনও তৎপর করে তোলে যা প্রয়োজনীয়ভাবে তার অদ্ভুততা যোগাযোগ করে। অনুবাদ প্রক্রিয়াটি যদি পুরোপুরি পরিচিত হিসাবে অদ্ভুতভাবে রেন্ডার করে, অর্থাৎ যদি অন্যরা একইরূপে সম্পূর্ণরূপে পৃথক হয়ে যায়, তবে নৃতাত্ত্বিক তার নিজের শ্রম, শক্তি এবং প্রয়োজনীয়তা বঞ্চিত করতেন। এখানে, আমি ঘোষের ‘পারা’ কীভাবে নিশ্চিততার অবিশ্বাস্যতা ছাড়া অন্যকে দেখায় তা দেখুন। এটি একটি পরাবাস্তববাদী আড়াআড়ি উৎপাদন করে যেখানে অদ্ভুততা হিমশীতল বা স্বচ্ছ গ্লাসের মান অর্জন করে এবং নৃতাত্ত্বিক চিত্রগ্রহণের জেনারটির 'বাস্তবতা প্রভাবকে' বিরক্ত করে। এই হস্তক্ষেপে এর নৃবিজ্ঞানের জন্য গুরুত্বপূর্ণ। উত্তর আধুনিক নৃবিজ্ঞান তিরিশ বছর ধরে স্পিভাকের উস্কানিমূলক প্রশ্নটির উত্তর দেওয়ার জন্য তার পদ্ধতি প্রণয়ন করার পরে, সারা আহমেদ আরও একটি মৌলিক প্রশ্ন উত্থাপন করেছিলেন যা স্পিভাকের অন্তর্ভুক্ত: "কে জানে?" এই প্রশ্নের উত্তর দেওয়ার জন্য, একজনকে ফিরে যেতে হবে শৃঙ্খলা হিসাবে নৃবিজ্ঞানের সংঘাতের ভিত্তি (ভিত্তি / কারণ) এবং জিজ্ঞাসা করুন এটি কীভাবে অপরিচিত ব্যক্তিকে জ্ঞান এবং তার বিপরীতে উৎপন্ন করে ঘোষের পাড়া এই প্রশ্নটিকে সিনেমাটিক আকারে রূপ দেয়।

ডুমুর। 1
মায়াধর ঝলমল করছে
নদীর ধারে একটি আয়না

যাদুকরের গল্পকার এবং তাঁর কৌশলগুলি

“মায়ধর মায়াসুর উপজাতি থেকে এসেছেন... তারা পাখি ও প্রাণী শিকার করে কারণ তারা বিশ্বাস করে যে তাদের মধ্যে পতিত দেবতা রয়েছে। তারা পূর্ব পুরুষের জুতো বহন করে। যদি তা শান্ত হয়, তবে এটি একটি প্রাণী, যদি এটি শ্বর হয় তবে তা বিস্মৃত হয়। -পারা বর্ণনাকারী

মায়াসুরের "উপজাতি" (আক্ষরিক অর্থেই বিভ্রমের রাক্ষস) থেকে 90 বছর বয়সী যাদুকর মায়াধর (আক্ষরিক অর্থেই ভ্রমগুলির বাহক) নিয়ে ছবিটি শুরু হয়েছে তার জীবনে কী ঘটেছিল তা মনে করার চেষ্টা করে, তার ইন্দ্রিয়গুলি এই জীবনের মধ্যে পার্থক্য করতে অক্ষম এবং অন্যান্য জীবন।

ঝাড়খণ্ডি প্রাকৃতিক দৃশ্যে যাদু-বাস্তব ফিল্মটির অগ্রগতির সাথে সাথে এটি একটি এথনোগ্রাফিক ফিল্মের সমান্তরাল হয়ে উঠছে যে চিত্র এবং গল্পগুলি তিহ্যবাহী জীবনযাত্রার প্রতিফলন ঘটায়। পাড়া মূল চরিত্র মায়ধর তৈরি করে, তাকে তাঁর সম্প্রদায়ের মধ্যে অনুসরণ করে, এর সাম্প্রদায়িক আচার প্রদর্শন করে এবং এর স্থানীয় লোককাহিনী বর্ণনা করে, অনেকটা প্রচলিত নৃতাত্ত্বিক চলচ্চিত্রের মতো। তবে ঠিক শুরুতেই, 30 বছর বয়সে দৃশ্যমান একজনকে ছবিতে "মায়াসুর উপজাতি" এর 90 বছর বয়সী মায়াধর হিসাবে চিহ্নিত করা হয়েছে। আঞ্চলিক অনিশ্চয়তা অব্যাহত রয়েছে, যেহেতু স্থানীয়দের চশমা পরা এবং বই পড়তে দেখা যায়। বেশ কয়েকটি হস্তক্ষেপ সত্ত্বেও, এটি এখনও রয়ে গেছে যে আমাদের ভাগ করা বিশ্বের পরিচিতি থেকে দেশটির দূরত্ব যত বেশি হবে ততই তিনি নৃতত্ত্বের বিষয় হিসাবে আরও আদর্শ হয়ে উঠেন। তবুও, এই পর্যাপ্ত প্রত্যন্ত বিশ্বের বহিরাগত নেটিভিরা আমাদের "বিস্মিত করে" আমাদের বিশ্বের "চশমা, বই, বেলুন, প্লাস্টিকের ব্যারেলে, এবং এগুলি থেকে জিনিসগুলি এনেছে এবং তাদেরকে যেভাবে আচার-আচরণমূলক আচরণ বলে মনে হয় তাতে ব্যবহার করে তবুও, আমরা যখন দেখি যে আঁকা কাগজযুক্ত একটি সাইকেলটিকে "ঘোড়া" বলা হচ্ছে বা কাগজগুলিতে মাস্ক্রেটিং করা লোকদের "প্রাণী" বলা হয়, একটি নৃতাত্ত্বিক ফিল্মের পরিচিত ফর্ম্যাটটি মূলত ভেঙে গেছে।

একটি রীতিনীতিমতো দৃশ্য আমাদের সামনে উপস্থাপিত হয়েছে যখন আমরা দেখছি দুটি পুরুষ রিয়েল-টাইমে প্রতিটি প্রান্তে দুটি বেলুন বেঁধে একে অপরের সাথে একটি লাঠি দিয়ে যাচ্ছেন। বর্ণনাকারী জলের অসীম অজ্ঞান সম্পর্কে আমাদের বলেছিলেন যেহেতু আমরা এই অস্পষ্টীয় আচার অনুষ্ঠানের সত্যতার সাথে ঝাঁপিয়ে পড়ি। হ্যাজমাট স্যুট পরা একজন লোক কোথাও থেকে হাজির। হেজমাট মামলা কি সেই আদিবাসী পুরুষদের বোঝায় যাঁরা তাদের গ্রামে কারখানায় খনিজ বা শ্রমিক হিসাবে কাজ করতে চলে গিয়েছেন? ফিল্মটি এমন দৃশ্যে কাটছে যেখানে চতুর্থ প্রাচীরটি ভেঙে গেছে এবং আদিবাসী সম্প্রদায়ের সদস্যরা সরাসরি দর্শকের দিকে তাকিয়ে থাকে। পনিবেশিক যুগের ক্যামেরার নিখুঁত ফটোগ্রাফিক সত্যতা দিয়ে পরিবার, ছোট ছেলে এবং

ডুমুর। 1
মায়াধর ঝলমল করছে
নদীর ধারে একটি আয়না

ডুমুর। 1
মায়াধর ঝলমল করছে
নদীর ধারে একটি আয়না

তাদের স্কুলের ইউনিফর্মগুলির ছোট মেয়েদের প্রতিকৃতি শটগুলি যাদু বাস্তবতা ভেঙে দেয়। সত্য এবং কল্পনা, ঘটনা এবং কল্পকাহিনী, ডকুমেন্টেশন এবং কল্পনা এই অবিচ্ছিন্নতা প্রতিষ্ঠা এই নিবন্ধগুলি। আমরা দেখি, আমরা শুনি, তবুও আমরা নিশ্চিতভাবে জানতে পারি না। এটি নেটিভদের সম্পর্কে বস্তুনিষ্ঠ জ্ঞান উত্পাদন এবং প্রদর্শন করার সমস্ত প্রচলিত পদ্ধতি ব্যবহার করে তবেই এই জ্ঞানের নির্দিষ্টতা প্রত্যাখ্যান করে।

বক্সাইট-খনন, তথ্য-খনন, যাদু-খনন

ছবিটির মধ্যে গ্রামের অবস্থান এবং ওরাওঁ / কুরুখ আদিবাসী সম্প্রদায়ের সদস্যদের অস্থায়ী উপস্থিতি আমার পড়ার পক্ষে গুরুত্বপূর্ণ। ঝাড়খণ্ডের এই প্রাকৃতিক দৃশ্যটি বিভিন্ন ধরণের নিষ্কাশন এবং প্রতিরোধের কেন্দ্রস্থলে রয়েছে। যেহেতু নিওলিবারাল শিল্প এই সম্পদ সমৃদ্ধ বনাঞ্চল মালভূমি থেকে খনিজ এবং শ্রম আহরণ করে, উত্তর-পূর্ব রাষ্ট্র এবং ডানপন্থী দল প্রতিনিধিত্বের বিশ্বাসঘাতক গেমে খেলে পথের সন্ধান করে, উন্নয়ন খাত তাদের দাতব্য মামলাটি খুঁজে পায় এবং নৃবিজ্ঞানীরা তাদের আদর্শ "আদিম বিষয়গুলির সন্ধান করেন" ”, এই আদিবাসী জমির উপরোক্ত সকলের কাছে তৃণমূল পর্যায়ের জনপ্রিয় প্রতিরোধের উর্বর ভিত্তি রয়েছে। অভয় জ্যাক্সার এই কবিতাটির নমুনা:

আমি আপনার ডটো নই, না আমি আপনার ভোট ব্যাংক,
আমি আপনার প্রকল্প বা কোনও বহিরাগত যাদুঘর বস্তু নই,
আমি তো ফসল কাটার জন্য অপেক্ষা করি না,
আমি না যে ল্যাব যেখানে আপনার তত্ত্বগুলি পরীক্ষা করা হয়,
আমি তোমার কামানের চারণ বা অদৃশ্য কর্মী নই,
বা আপনার বিনোদন ভারতের আবাস কেন্দ্রের,
আমি আপনার ক্ষেত্র, আপনার ভিড়, আপনার ইতিহাস নই
আপনার সহায়তা, আপনার অপরাধ, আপনার বিজয়ের পদকগুলি,
আমি আপনার লেবেলগুলি প্রত্যাখ্যান করি, প্রত্যাখ্যান করি, প্রতিরোধ করি,
আপনার রায়, নথি, সংজ্ঞা,
আপনার মডেল, নেতা এবং পৃষ্ঠপোষকরা,
কারণ তারা আমাকে আমার অস্তিত্ব, আমার দৃষ্টি, আমার স্থান,
আপনার শব্দ, মানচিত্র, চিত্র, সূচক,
তারা সকলেই মায়া সৃষ্টি করে এবং আপনাকে বেঁধে রাখে,
যেখান থেকে তুমি আমার দিকে তাকাও,
তাই আমি আমার নিজের ছবি আঁকছি, এবং আমার নিজস্ব ব্যাকরণ উদ্ভাবন করছি,
আমি আমার নিজের লড়াইয়ের জন্য নিজের সরঞ্জাম তৈরি করছি,
আমার জন্য, আমার জনগণ, আমার বিশ্ব এবং আমার আদিবাসী স্ব!
জ্যাক্সার কবিতাটি হিজিমোনিক সংস্কৃতিতে ল্যাকানিয়ান সভ্যতার

অভাবকে যেভাবে সবচেয়ে বেশি ভার বহন করে এবং সবচেয়ে খারাপভাবে কারাবন্দী হওয়া বা বাঁচিয়ে রাখা বিপজ্জনক বর্বরতার চিত্র, তার একটি গুরুত্বপূর্ণ মন্তব্য। শ্বেত নৃতাত্ত্বিকবিদ এবং ভারতীয় উত্তর-সমকালীন অভিজাত শ্রেণীর

অভিজাত এজেন্টদের সাথে আদিবাসী জমি, শ্রম এবং সংস্থার সম্পর্ক উত্তোলনের বিভিন্ন সম্পর্কের মধ্যে জড়িয়ে রয়েছে। আদিবাসী ক্ষেত্রেগুলি যারা নগরায়িত আধুনিকতার জায়গাগুলিতে বাস করে তাদের জন্য পৌরাণিক কান্ডের ভাণ্ডার হয়ে ওঠে, উচ্চ বর্ণের নেতৃত্বাধীন রাজনৈতিক দলগুলিকে ভোট দেয় এবং "আদিমবাদ" বা নৃতাত্ত্বিকদের রাজনৈতিক বিভেদ সৃষ্টি করে। এর কবিতা শক্তিশালীভাবে নিষ্কাশন এই মোড়গুলির ভারসাম্যতা একত্রিত করে। তবুও, পারা-এর অবিশ্বস্ত বর্ণনাকারী অনিশ্চিতভাবে এই ভূখণ্ডগুলিতে একটি পৌরাণিক কাহিনী বর্ণনা করছে, ঘোষের ছবিতে, জহরখন্ড এবং এর লোকেরা ফ্রেমযুক্ত এবং নির্ধারণের বাইরে উপস্থাপিত হয়েছে। তারা ফিল্মটি এমনভাবে অতিক্রম করে যেন আরও বেশি করে এই সত্যটি প্রতিষ্ঠিত হয় যে ফিল্মটি তাদের অদ্ভুততাকে জ্ঞানের একটি বিষয় হিসাবে চিত্রিত করবে না। তারা আমাদের দিকে ফিরে তাকায় এবং তারা আমাদের দেখে। তবে আমরা তাদের দেখতে পেলাম, ফিল্মটি আমাদের এবং তাদের মধ্যে অজান্তেই একটি স্বচ্ছ পোশাক হিসাবে দাঁড়িয়ে আছে।

অজান্তে প্রশংসায়

"মায়াধর একবার শিখেছিলেন যে তিনি যদি নির্দিষ্ট উপায়ে কথা বলেন, লোকেরা তাঁর যে কথা বলতে পারে তা বিশ্বাস করবে" পারা বর্ণনাকারী।

জোসেফ কনরাডের হার্ট অফ ডার্কনেসে নায়ক কর্নেল কুর্তজ আঙুলটি পৃথিবীর একটি ফাঁকা জায়গায় রেখেছিলেন এবং সিদ্ধান্ত নেন যে তিনি সেই সাদা অজানা জায়গাটি অন্বেষণ করতে চান। বেশ কয়েকটি পণ্ডিত উল্লেখ করেছেন যে অজানাটিকে জানার সন্ধান - "সাহস করে সেখানে যেতে যেখানে কোনও মানুষ আগে যায়নি" - এটি মূলত ঔপনিবেশিক প্ররোচণা। এর মধ্যে এই ধারণার সাথে জড়িত যে কারও কাছে সর্বত্র যেতে, সমস্ত কিছু জানার, অন্বেষণ করার, লুন্ঠিত করার, প্রতিনিধিত্ব করার, বাণিজ্য করার, এবং সভ্য হওয়ার অধিকার রয়েছে। এটি জানার অধিকার যদি জ্ঞান উত্পাদন করার সংস্থানগুলির সাথে এত ঘনিষ্ঠভাবে সংযুক্ত না হত তবে এ জাতীয় রাজনৈতিক সমস্যা হত না। গ্লোবাল উত্তরের জানার ও প্রতিনিধিত্ব করার অধিকার এবং সংস্থান রয়েছে বিশ্ব দক্ষিণে। যেমন পুরুষদের অধিকার ছিল মহিলাদের সম্পর্কে তাদের বিবরণী স্থাপন করার, এবং ধনী লোকদেরও দরিদ্রদের গল্প বলার অধিকার রয়েছে। নৃতাত্ত্বিক জ্ঞানের উত্পাদন, জানার অধিকার, পয়েন্টগুলি বিশ্ব বৈষম্য, সাম্রাজ্য শক্তি এবং ঔপনিবেশিকরণের গভীর ইতিহাসের ইতিহাসকে বোঝায়।
জ্ঞান এবং জানার পদ্ধতিগুলি, বিশেষত নৃতত্ত্ববিদ্যায় সারা আহমেদ যেটিকে "স্তম্ভ (র) নীড়" বলে ডাকে তার সাথে দীর্ঘ সম্পর্ক রয়েছে। সে লিখে:

> “নৃতাত্ত্বিক জ্ঞান অপরিচিতদের জ্ঞাততা এবং যারা ইতিমধ্যে অদ্ভুত (আরএস) হিসাবে স্বীকৃত তাদের সম্পর্কে জ্ঞান সংগ্রহের আকাঙ্ক্ষার ভিত্তিতে তৈরি। কেউ ধরে নিতে পারে যে নৃতত্ত্ববিজ্ঞানের সাথে পরিচিতদের মধ্যে অদ্ভুত অনুবাদ জড়িত। তবে আমি পরামর্শ দেব যে নৃবিজ্ঞানটি অপরিচিত ব্যক্তিকে তার খুব অপরিচিতের সাথে পরিচিত হতে দেয়। আমরা তাদের আমাদের (শৃঙ্খলাবদ্ধ) বাড়িতে অন্তর্ভুক্ত করার চেষ্টা করি। এবং

তবুও আমরা তাদের হয়ে যাই না এবং তারা আমাদেরও হয় না। অপরিচিত ব্যক্তি উভয়ই পরিচিত এবং অদ্ভুত, উভয়ই 'আমাদের ক্ষেত্রের' (জ্ঞানের) ভিতরে এবং বাইরে। যদিও এই জাতীয় অপরিচিত ব্যক্তিরা আমাদের সম্প্রদায়ের জন্য বিপদ হিসাবে পরিচিত না হতে পারে, তবুও তারা পরিচিত এবং অদ্ভুতের মধ্যে সীমানা চিহ্নিত করে সম্প্রদায় গঠনের অনুমতি দেয়।

আহমেদ যুক্তি দেখিয়েছেন যে অচেনা-স্থানীয় সম্পর্ক সত্য অনুবাদের মাধ্যমে প্রকাশিত হয়। এই অপরিচিত ব্যক্তির জীবিত সংস্কৃতি পর্যবেক্ষণের মাধ্যমে, নৃতাত্ত্বিক লেখক নিজেকে এই অভ্যাসগুলির সাথে পরিচিত করেন। একজন "পেশাদার অচেনা" হিসাবে, তিনি এই ক্ষেত্রের বাড়িতে আরও বেশি করে হয়ে ওঠেন। যাইহোক, তিনি নিজের ক্ষেত্রের অদ্ভুত অভ্যাসের সাথে নিজেকে যতটা পরিচিত করুন না কেন, তার অনুবাদ করার কাজটি অবশ্যই শৃঙ্খলার সাথে পরিচিত ক্ষেত্রের ক্ষেত্রে অবশ্যই ক্ষেত্রটির অপরিহার্যতার কথা জানান। এটিই নৃতাত্ত্বিক সত্য উত্পাদন করার প্রক্রিয়া। মায়াধারের মতো, নৃতাত্ত্বিকরা বুঝতে পারেন কীভাবে কোনও নির্দিষ্ট উপায়ে জিনিস বলতে হয়, যাতে লোকেরা বিশ্বাস করে।

আধুনিকতার স্বীকৃত ফর্মগুলির বাইরে জ্ঞান উত্পাদন করা কি সম্ভব?

"আধুনিকতা শিক্ষার নতুন অনুশীলন, কেন্দ্রিক আধুনিক বৈজ্ঞানিক জ্ঞান এবং এর জ্ঞানীয় স্টাইলগুলি প্রবর্তন করে এবং এগুলিকে বিশ্ববিদ্যালয়গুলির মতো নতুন প্রাতিষ্ঠানিক কাঠামোয় পরিচালনা করে যা অত্যন্ত কার্যকর অভ্যন্তরীণ নিয়মাবলী পরিচালনা এবং ব্যক্তিগত আচরণের সাথে থাকে।"

যেহেতু উত্তরোত্তর জাতি অস্তিত্ব নিয়ে আসল, স্থানীয় আভিজাতরা একাডেমিয়া, নজরদারি এবং নীতিগুলির কাঠামোগত সাইটগুলিতে পনিবেশিক জ্ঞান ব্যবস্থাগুলির উত্তরাধিকার সূত্রে প্রাপ্ত হয়েছিল যা কেবল ভারতের উপকূলীয় জনগণের বিশাল সংখ্যাগরিষ্ঠকেই বাদ দেয়নি, এটি অন্যান্য সমস্ত রূপকেও বাদ দিয়েছিল বুদ্ধিমান। রণজিৎ গুহ যুক্তি দিয়েছিলেন যে পনিবেশিক আইন ও শিক্ষানীতি নীতি প্রতিষ্ঠানের ‘উন্নতি’ নামে পনিবেশিক আধুনিকতায় জ্ঞান উত্পাদনের পদ্ধতিগুলি জানার প্রাক-আধুনিক পদ্ধতিগুলির সম্পর্ক ছিন্ন করেছে। পনিবেশিক প্রশাসন যখন তাদের জ্ঞানব্যবস্থাগুলি একটি ক্ষুদ্র শ্রেণীর মধ্যে জড়িত করছিল, তখন এটি একটি বিশাল জনগোষ্ঠী তৈরি করছিল যার জ্ঞান এবং জীবনযাপনের পদ্ধতিগুলি" তথ্যের" ভাঁজটিতে আনা হয়েছিল, যা ইতিমধ্যে আধুনিকতার অভ্যুত্থানের সাথে সর্বদা বিরোধী এবং মিথ্যা সম্পর্কযুক্ত ছিল।

পুরানো মায়াধরের অতীত জীবনের স্মৃতিগুলি কোন অনটোলজিকাল বিভাগের সাথে সম্পর্কিত? আমরা পৃথিবীর প্রথম জলের স্মৃতি কীভাবে বিশ্লেষণ করব? আমরা কীভাবে পতিত দেবতাদের বুঝতে পারি যারা প্রাণীদের মধ্যে রূপান্তরিত করে? কোন বিজ্ঞান পূর্বপুরুষের জুতোর উপাদান বোঝে? আমরা মায়াধরের যাদু কৌশলগুলির অপটিক্যাল মায়া ব্যাখ্যা করার পরে কী থাকবে? উত্তরোত্তর আধুনিকতার কংক্রিটের অধীনে সুপ্ত থাকা মায়াবী পৃথিবীর কী ঘটে?

ঘোষের বর্ণনাকারীর অবসান অনুসারে, "শেষে অবধি কয়েকজন থাকার সিদ্ধান্ত নিয়েছে, বাকিরা অবিরত থাকবে"। আধুনিকতা এগিয়ে যাওয়ার সাথে সাথে তিনি কল্পনাশক্তির মন্ত্রমুগ্ধের শেষে স্থানটি বোঝাচ্ছেন বা ঝাড়খণ্ডের জমির উত্তরাধিকারীরা যারা তাদের যুবক হিসাবে রয়েছেন তারা ভারতীয় শহরগুলিতে অদৃশ্য অভিবাসী শ্রমশক্তিতে পরিণত হতে চলেছেন কিনা তা আমাদের সিদ্ধান্ত নিতে হবে।

Beobachtung des ethnografisch-en Blicks: Gautam Ghoshs Para

Moumita Sen

Beobachtung des ethnografischen Blicks: Gautam Ghoshs Para

Moumita Sen

Goutam Ghoshs Paara (in Zusammenarbeit mit Jason Havernaas) ist ein 30-minütiger 16-mm-Film, der im Dorf Jharkhand in Kutuderi gedreht wurde. Es wird in Form einer zeitgenössischen mythologischen Geschichte erzählt. Wie die Mythologie und im Gegensatz zu einem Märchen trifft es beim Publikum einen Vertrag der unbestimmten Wahrheit. Es zeigt Fakten und Fiktionen, Geschichte und Fantasie, Physik und Metaphysik, als ob sie derselben ontologischen Kategorie angehören. Während die Bilder und die Worte in ihrer geschickten lyrischen Kadenz fließen, bleibt dem Betrachter ein bleibendes Gefühl von ergreifender Schönheit. Auf Kosten der Verwendung eines akademisch unmodernen und vielleicht veralteten Konzepts in der zeitgenössischen Kunstgeschichte werde ich argumentieren, dass der vielleicht wichtigste Aspekt dieses Films die Schönheit ist. Wie eine affektive mythologische Geschichte, die sowohl zeitlos als auch zeitgemäß, sowohl spezifisch als auch universell ist, bleibt dieser Film wie eine Abfolge klebriger Worte und Bilder beim Betrachter.

Fig.1
Mayadhar shining
a mirror by the river

Lassen Sie mich im Zusammenhang mit der Frage der Schönheit eine persönliche Lektüre geben, bevor ich mich mit der akademischeren und politischeren Kritik dieses Stücks befasse. In den Jahren, in denen ich Ghoshs Werke von meinem Standpunkt aus 'tiefgehend' betrachtete, habe ich in seinen Bildern eine Atmosphäre der Traumlandschaft eines Jungen gespürt, die sowohl von der materiellen Welt als auch von dieser Traumlandschaft schmerzlich anfällig für die Welt ist von Geld, Macht und unseren vertrauten Unfreiheiten. Sie enthalten eine auffallend unschuldige Wahrheit, die durch den langen Schatten der Erfahrung etwas mürrisch wird, wie im Mythos von William Blakes Songs of Innocence oder Antoine de Saint-Exupérys Little Prince. Wenn ich vertrautes Material und Bilder darin sehe - die matten Farben von Alpana auf bräunlich-grauerde von Bengalen, die leuchtenden Farben von

Drachenpapier, die Papierstreamer, Rangta oder Silberfolie, kleine Holzkisten -, werde ich in die Welten versetzt der lyrisch-magischen Jugend, die klassische bengalische Kinderliteratur ist. Seine verzauberten Welten, unter dem Meer, von anderen Planeten, aus den tiefen Wäldern oder der tiefen Vergangenheit - ohne Frauen und Häuslichkeit - versprechen einem jungen männlichen Geist große Erkundungstouren. In Ghoshs magisch-realer Traumlandschaft sehe ich Resonanzen meiner eigenen betrügerischen Jugend, die ich in diesen Abenteuerländern verbracht habe: in Goopi Gayen Bagha Bayens magischem Realuniversum, Detective Feludas Suche nach verborgenen Schätzen oder Professor Shonkus Begegnung mit jenseitigen Technologien oder Kreaturen. „Paara“ hat meiner Meinung nach eine ähnliche Ausstrahlung von Kindheitstraumbildern wie der Rest seines Oeuvres von Gemälden und Werken gemischter Medien. Es ist jedoch kein leichtfertiges Kinderspiel. es dient als radikales Äußeres, von dem aus man die materialistische Grundlage der Wissensproduktion in Strukturen der Moderne in Frage stellen kann.

Ghosh, Goutam. Pompeii, Painting, Gouache, cotton textile glued on plywood
119.0 x 119.0 x 0.3 (cm),
46.9 x 46.9 x 0.1 (in)

Paara hinterfragt, wie Ghoshs größeres Oeuvre, westliche Produktionsweisen von wissenschaftlichem Wissen. In den Grafikboxen von Geometrieübungsbüchern, in den Innereien eines Frosches, der in einem Labor aufgeschnitten wurde, und in der Strenge der Wissenschaft der Kartografie steckt ein „Geist in der Maschine“. Während die unter dem Wüstensand begrabene Schlange den Kopf hebt, greift Ghoshs Arbeit in die Wissenschaften von Bedeutung, Messung und Kartierung ein. Die künstlerische Absicht von Paara ist es, eine magisch-reale Geschichte zu erzählen / zu zeigen. Im Folgenden konzentriere ich mich auf die Beziehung des Films zu der Landschaft - geografisch, politisch und mythologisch -, in der er gedreht wird. Ich betrachte die Parallelen zwischen diesem Film und ethnografischen Filmen, die versuchen, das Leben „anderer“ Völker zu dokumentieren und zu interpretieren, die dem westlichen Blick fremd sind. Ich dehne Ghoshs Kritik auf die Politik des ethnographischen Wissens aus.

Ethnographen produzieren Wissen über eine entfernte, fremde, indigene Kultur in unserem vertrauten Sinne durch einen Übersetzungsprozess, der einige davon vertraut macht, aber notwendigerweise ihre Fremdartigkeit kommuniziert. Wenn der Übersetzungsprozess das Fremde als vollkommen vertraut erscheinen lässt, d. H. Wenn das Andere vollständig von demselben ununterscheidbar wird, dann hätte die Ethnografin ihre eigene Arbeit, Macht und Notwendigkeit vermieden. Hier schaue ich mir an, wie Ghoshs "Paara" den Anderen ohne Gewissheit der Erkennbarkeit zeigt. Es entsteht eine surrealistische Landschaft, in der Fremdartigkeit die Qualität eines gefrosteten oder durchscheinenden Glases annimmt und den „Realitätseffekt“ des Genres des ethnografischen Filmens stört. Diese Intervention ist entscheidend für die Anthropologie der Subalternen. Nachdem die postmoderne Anthropologie dreißig Jahre lang ihre Methode zur Beantwortung von Spivaks provokativer Frage „Kann der Subalterne sprechen?“ Formuliert hatte, stellte Sara Ahmed eine grundlegendere Frage, die Spivaks Ansicht widerlegt: „Wer weiß?“ Um diese Frage zu beantworten, muss man zurückgehen zum grund (grund / grund) der anthropologie als disziplin und frage, wie sie den fremden zum wissen bringt und umgekehrt. Ghoshs Paara materialisiert diese Frage in der filmischen Form.

Der Magier-Geschichtenerzähler und seine Tricks

„Mayadhar kommt von den Mayasur-Stämmen... Sie jagen Vögel und Tiere, weil sie glauben, dass unter ihnen gefallene Götter sind. Sie tragen den Schuh eines Vorfahren. Wenn es ruhig ist, dann ist es ein Tier, wenn es ein Gott ist, dann wird es wahnsinnig. “- Paara-Erzähler

Der Film beginnt mit einem 90-jährigen Magier, Mayadhar (buchstäblich ein Träger von Illusionen) aus dem „Stamm“ der Mayasurs (buchstäblich die Dämonen der Illusion), der versucht, sich an das zu erinnern, was in seinem Leben passiert ist, und dessen Sinne, die nicht in der Lage sind, zwischen diesem Leben zu unterscheiden und andere Leben.

Während der magisch-reale Film in der Jharkhandi-Landschaft voranschreitet, wird er insofern zu einer Parallele zu einem ethnografischen Film, als die Bilder und Geschichten eine traditionelle Lebensweise widerspiegeln. Paara baut die Hauptfigur

Mayadhar auf, folgt ihm in seine Gemeinde, zeigt ihre kommunalen Rituale und erzählt ihre lokalen Folklore, ähnlich wie beim herkömmlichen ethnografischen Film. Gleich zu Beginn wird ein Mann in den Dreißigern sichtbar als der 90-jährige Mayadhar des „Mayasur-Stammes“ im Film bezeichnet. Die semiotische Unbestimmtheit hält an, während die Eingeborenen Brillen tragen und Bücher lesen. Trotz mehrerer Eingriffe bleibt es jedoch so, dass je weiter die Eingeborene von der Vertrautheit unserer gemeinsamen Welt entfernt ist, desto idealer wird sie als Gegenstand der Anthropologie. Die exotischen Eingeborenen dieser hinreichend abgelegenen Welt verwirren uns jedoch, als sie Objekte aus „unserer Welt“ - Gläser, Bücher, Luftballons, Kunststofffässer usw. - aufziehen und sie in einem scheinbar rituellen Verhalten verwenden. Wenn wir jedoch ein mit bemaltem Papier überzogenes Fahrrad als "Pferd" bezeichnen oder Menschen, die sich in Papiergewändern tarnen, als "Tiere" bezeichnet werden, ist das vertraute Format eines ethnografischen Films von Grund auf zerbrochen.

Ghosh, Goutam
Film noch
2018

Eine rituelle Szene wird uns präsentiert, als wir zwei Männer sehen, die in Echtzeit einen Stock mit zwei an jedem Ende gebundenen Luftballons aneinander vorbeiziehen. Der Erzähler erzählt uns von der unendlichen Unendlichkeit des Wassers, während wir uns mit der Wahrhaftigkeit dieser angeblichen rituellen Handlung auseinandersetzen. Ein Mann im Schutzanzug taucht aus dem Nichts auf. Bedeutet der Hazmat-Anzug, dass indigene Männer ihr Dorf verlassen haben, um als Bergarbeiter oder Arbeiter in Fabriken zu arbeiten? Der Film zeigt Szenen, in denen die vierte Wand durchbrochen ist und Angehörige der indigenen Gemeinschaft direkt auf den Betrachter blicken. Porträtaufnahmen von Familien, kleinen Jungen und kleinen Mädchen in ihren Schuluniformen durchbrechen den magischen Realismus mit der absoluten fotografischen Authentizität der Kamera aus der Kolonialzeit. Diese sich wandelnden Register von Wahrheit und Fantasie, Fakt und Fiktion, Dokumentation und Vorstellungskraft begründen Unkenntnis. Wir sehen, wir hören, aber wir können nicht sicher wissen. Es verwendet alle konventionellen Methoden, um objektives Wissen über Eingeborene zu erzeugen und anzuzeigen, lehnt jedoch die Gewissheit dieses Wissens ab.

Bauxite-mining, Data-mining, Magic-mining

Die Lage des Dorfes und die flüchtige Präsenz der Angehörigen der indigenen Gemeinschaft Oraon / Kurukh im Film sind für meine Lektüre von entscheidender Bedeutung. Diese Landschaft von Jharkhand war das Zentrum verschiedener Arten von Extraktionen und Widerständen. Während die neoliberale Industrie Mineralien und Arbeitskräfte aus diesem ressourcenreichen, bewaldeten Plateau gewinnt, halten der Postkolonialstaat und die rechte Partei Einzug, indem sie verräterische Repräsentationsspiele spielen. Die Entwicklungsbranche findet ihre Wohltätigkeitsorganisationen und Anthropologen suchen nach ihren idealen „primitiven Themen“ “, Diese indigenen Länder haben fruchtbare Böden von Graswurzel-Niveau, die gegen all das oben Genannte Widerstand leisten. Probieren Sie dieses Gedicht von Abhay Xaxa:

Ich bin nicht Ihre Daten, noch bin ich Ihre Stimmabgabebank,
Ich bin nicht Ihr Projekt oder ein exotisches Museumsobjekt,
Ich bin nicht die Seele, die darauf wartet, geerntet zu werden,
Ich bin auch nicht das Labor, in dem deine Theorien getestet werden.
Ich bin nicht dein Kanonenfutter oder der unsichtbare Arbeiter
oder Ihre Unterhaltung in Indien Habitat Center,
Ich bin nicht dein Feld, deine Menge, deine Geschichte,
deine Hilfe, deine Schuld, Medaillons deines Sieges,
Ich lehne ab, lehne ab, widersetze mich Ihren Etiketten,
Ihre Urteile, Dokumente, Definitionen,
Ihre Modelle, Führer und Gönner,
weil sie mir meine Existenz, meine Vision, meinen Raum verweigern,
Ihre Worte, Karten, Zahlen, Indikatoren,
sie alle schaffen Illusionen und stellen dich auf ein Podest,
von wo aus du auf mich herabschaust,
Also male ich mein eigenes Bild und erfinde meine eigene Grammatik,
Ich stelle meine eigenen Werkzeuge her, um meinen eigenen Kampf zu führen.
Für mich, mein Volk, meine Welt und mein Adivasi-Ich!

Xaxas Gedicht ist ein entscheidender Kommentar zur Art und Weise, wie das Bild der Ureinwohner das Gewicht des lakanischen zivilisatorischen Mangels in hegemonialen Kulturen

im besten Fall trägt und ein Bild des gefährlichen Wilden, der im schlimmsten Fall eingesperrt oder gerettet werden soll. Das Verhältnis von Land, Arbeit und Ressourcen der Ureinwohner zu White Anthropologists und Elite-Agenten der indischen postkolonialen Elite ist in unterschiedliche Beziehungen der Entnahme verwickelt. Die indigenen Gebiete werden zum Aufbewahrungsort des Mythischen für diejenigen, die in den Räumen der urbanisierten Moderne leben, für Parteien, die von der oberen Kaste geführt werden, und für „Primitivismus“ oder politische Alterität für Anthropologen. Xaxas Gedicht bringt die Wertigkeit dieser Extraktionsmethoden auf kraftvolle Weise zusammen. Während Paaras nicht vertrauenswürdiger Erzähler diese Länder prekär mit einer mythologischen Erzählung auseinandersetzt, werden Jahrkhand und seine Leute in Ghoshs Film gerahmt und als über den Tellerrand hinaus dargestellt. Sie durchlaufen den Film, als ob sie mehr und mehr feststellen wollen, dass der Film ihre Fremdheit nicht zum Objekt der Erkenntnis macht. Sie schauen zurück und sehen uns. Aber obwohl wir sie sehen, steht der Film zwischen uns und ihnen als durchscheinender Mantel der Unkenntnis.

Lob der Unkenntlichkeit

"Mayadhar hat einmal erfahren, dass, wenn er Wörter auf eine bestimmte Art und Weise sagte, die Leute alles glauben würden, was er sagen könnte" - Paara-Erzähler.

In Joseph Conrads Heart of Darkness legt der Protagonist Colonel Kurtz seinen Finger auf eine leere Stelle auf dem Globus und beschließt, diesen weißen unbekannten Ort zu erkunden. Mehrere Gelehrte haben darauf hingewiesen, dass die Suche nach dem Unbekannten - „mutig dorthin zu gehen, wo noch kein Mensch war“ - ein im Wesentlichen kolonialer Impuls ist. Es geht um die Annahme, dass man das Recht hat, überall hinzugehen, alles zu wissen, zu erforschen, zu plündern, zu repräsentieren, zu handeln und zu zivilisieren. Dies wäre kein solches politisches Problem gewesen, wenn das Recht auf Wissen nicht so eng mit den Ressourcen zur Erzeugung von Wissen verbunden gewesen wäre. Der globale Norden hat das Recht und die Ressourcen, den globalen Süden zu kennen und zu vertreten. Genauso wie Männer das Recht hatten, ihre Geschichten über Frauen zu erzählen, haben die Reichen das Recht, die Geschichten der Armen zu erzählen. Die Produktion von anthropologischem Wissen, ja das Recht zu wissen, verweist auf die Geschichte der globalen Ungleichheit, der imperialen Mächte und der tiefen Geschichte der Kolonialisierung.

Wissen und die Methoden des Wissens, insbesondere in der Anthropologie, haben eine lange Beziehung zu dem, was Sara Ahmed als „Fremdartigkeit“ bezeichnet. Sie schreibt:

> *„Anthropologisches wissen basiert auf der kenntnis von fremden und dem wunsch, kenntnisse über diejenigen zu sammeln, die bereits als fremd (rs) anerkannt sind. Man könnte annehmen, dass Anthropologie die Übersetzung des Fremden in das Vertraute beinhaltet. Aber ich würde vorschlagen, dass die Anthropologie es dem Fremden erlaubt, sich in seiner eigentümlichen Seltsamkeit vertraut zu machen. Wir bemühen uns, sie in unsere (disziplinarischen) Häuser zu integrieren. Und doch werden wir nicht zu ihnen und sie werden nicht zu uns. Der Fremde ist daher sowohl vertraut als auch fremd, sowohl innerhalb als auch außerhalb unseres Wissensbereichs. Obwohl solche Fremden möglicherweise nicht als Gefahr für unsere Gemeinschaft bekannt sind, ermöglichen sie dennoch die Bildung einer Gemeinschaft, indem sie die Grenze zwischen Bekanntem und Fremdem markieren. “*

Ahmed argumentiert, dass die Wahrheit über die Fremde durch Übersetzung hergestellt wird. Durch die Beobachtung der gelebten Kultur dieser Fremden macht sich die Ethnografin mit diesen Praktiken vertraut. Als „professionelle Fremde“ wird sie in diesem Bereich immer mehr zu Hause. Unabhängig davon, wie sehr sie sich mit dem seltsamen Habitus ihres Fachs vertraut macht, muss ihre Übersetzungsaufgabe die Seltsamkeit des Fachs in den vertrauten Begriffen der Disziplin vermitteln. Dies ist der Prozess der Herstellung ethnographischer Wahrheit. Wie Mayadhar versteht der Ethnograf, wie man Dinge auf eine bestimmte Weise sagt, damit die Menschen glauben.

Ist es möglich, Wissen außerhalb erkennbarer Formen der Moderne zu produzieren?

"Die Moderne führt neue Bildungspraktiken ein, die sich auf moderne wissenschaftliche Erkenntnisse und ihre kognitiven Stile konzentrieren, und bringt sie in neue institutionelle Strukturen wie Universitäten mit hochspezifischen internen

Betriebsregeln und persönlichen Verhaltensweisen ein."

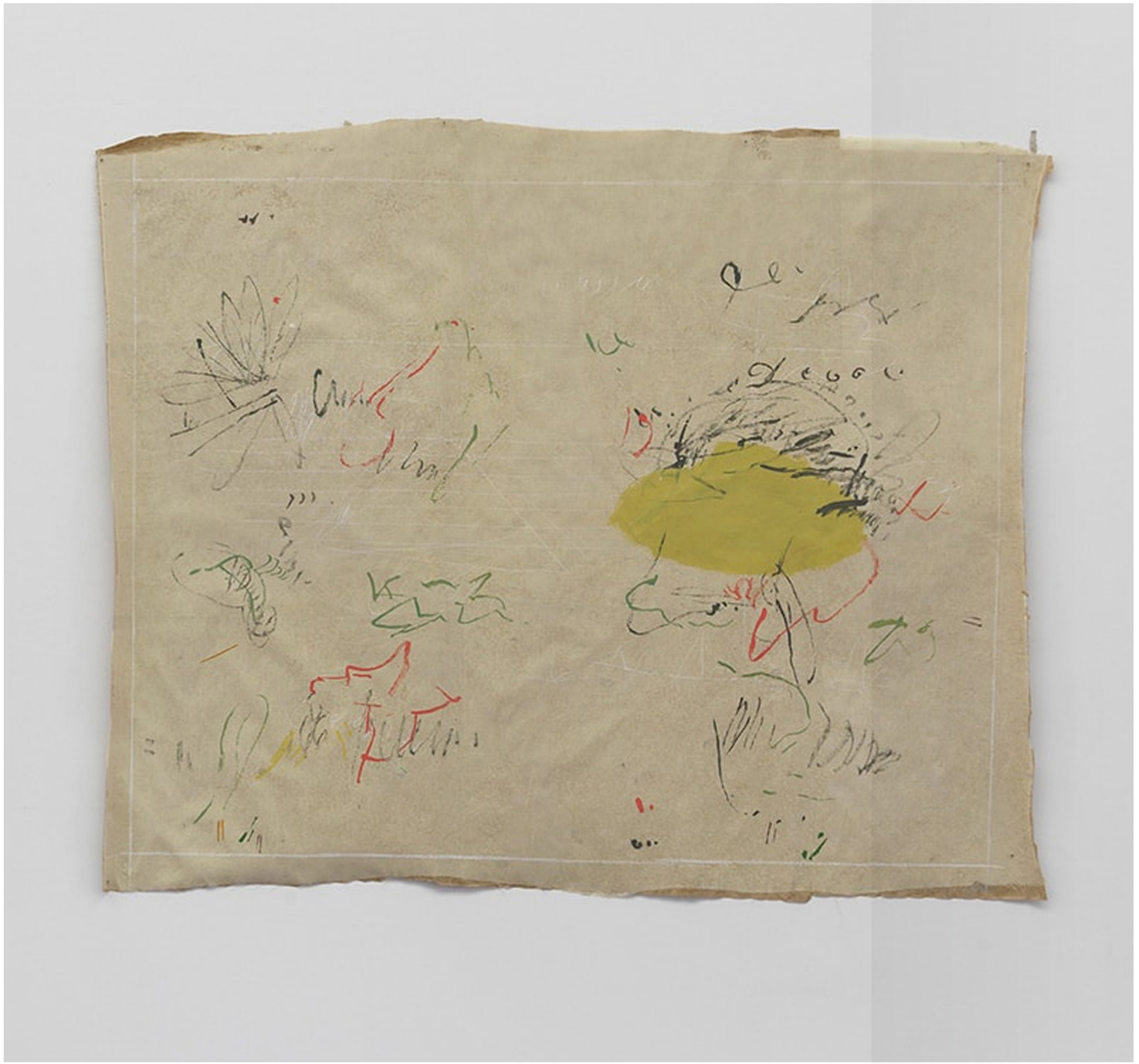
As the postcolonial nation comes into being, the native elite inherited the task of the colonial knowledge regimes in structured sites of academia, surveillance, and policy which excluded not only the vast majority of the subaltern peoples of India, it also excluded all other forms of knowing. Ranajit Guha argues that the institution of colonial law and education policies, in the name of 'improvement', severed the ties of pre-modern ways of knowing to the modes of knowledge production in colonial modernity. As the colonial administration entrenched its knowledge regimes among a small elite, it created a large mass whose modes of knowing and living were brought into the fold of "tradition", which was always already in an antagonistic and falsified relationship to the edifice of modernity.

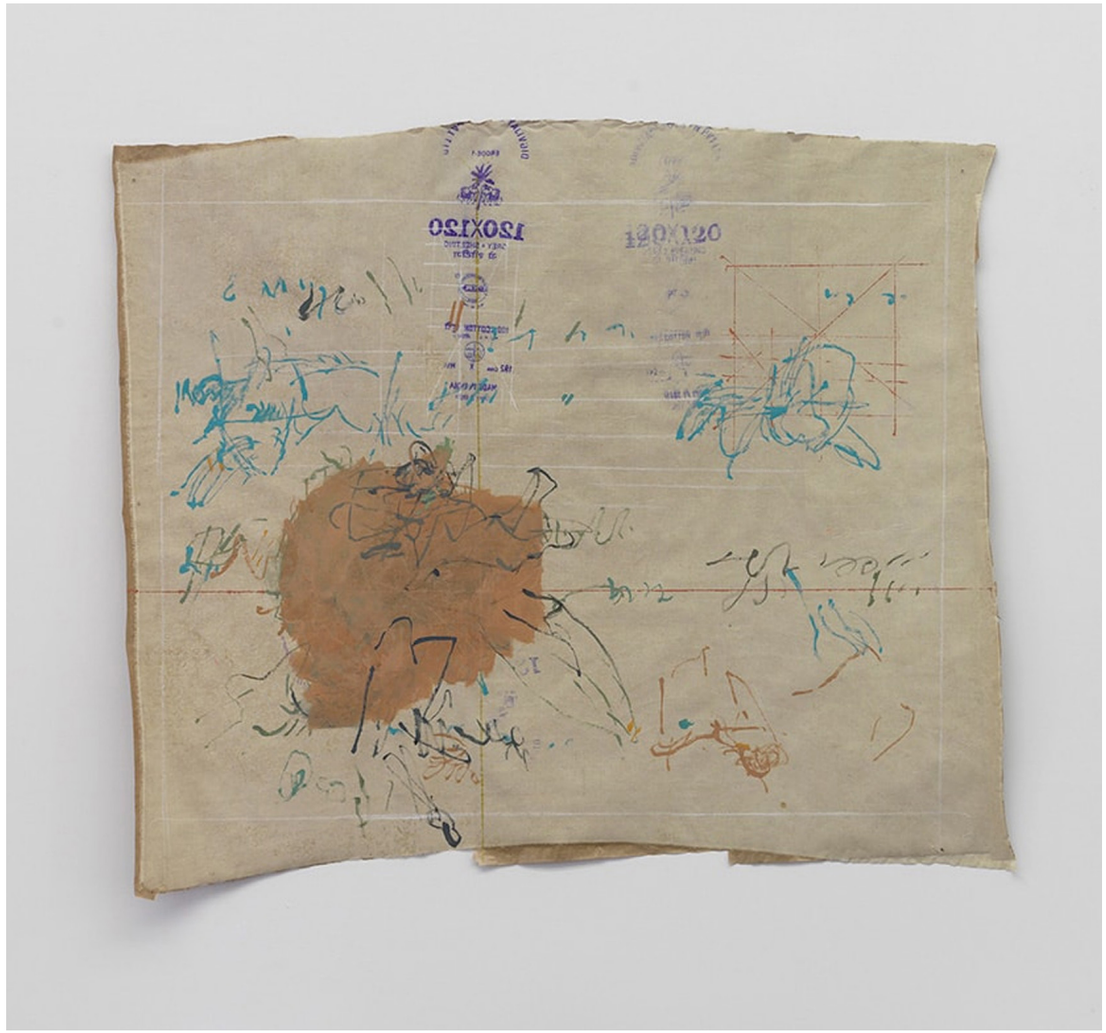
To what ontological category does old Mayadhar's memories of past lives belong? How do we analyse the memory of the first water on earth? How do we understand the fallen gods who transform into beasts? What science understands the material of the ancestor's shoe? What remains after we have explained the optical illusion of Mayadhar's magic tricks? What happens to the enchanted worlds that lie dormant under the concrete of postcolonial modernity?

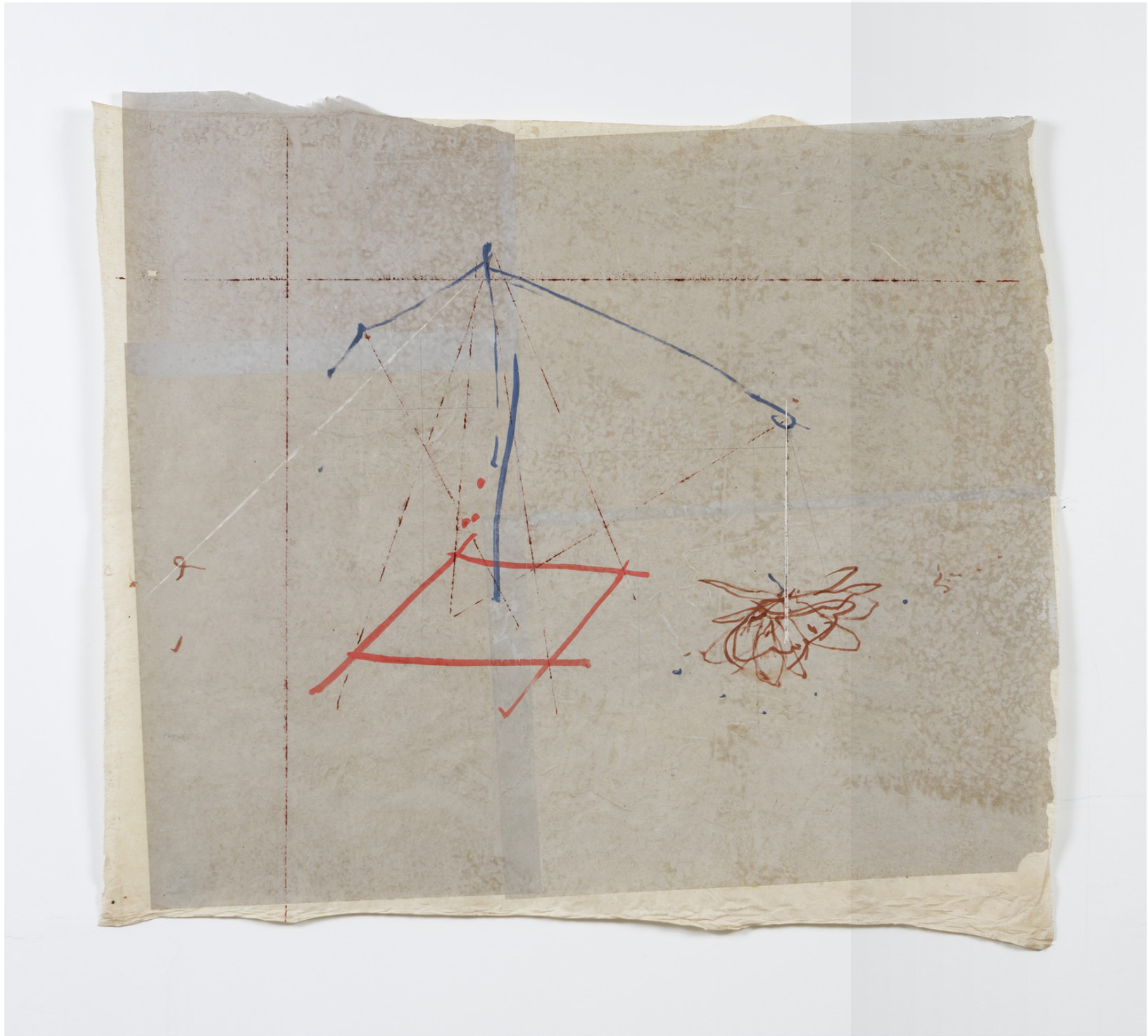
As Ghosh's narrator concludes, "In the end a few decide to remain while the rest continue". It is up to us to decide if he means the last of the enchanted spaces of imagination as modernity marches on, or the inheritors of Jharkhand's lands who remain as their young men leave to become the invisible migrant labour force in Indian cities.

Between the Ticks of the Watch

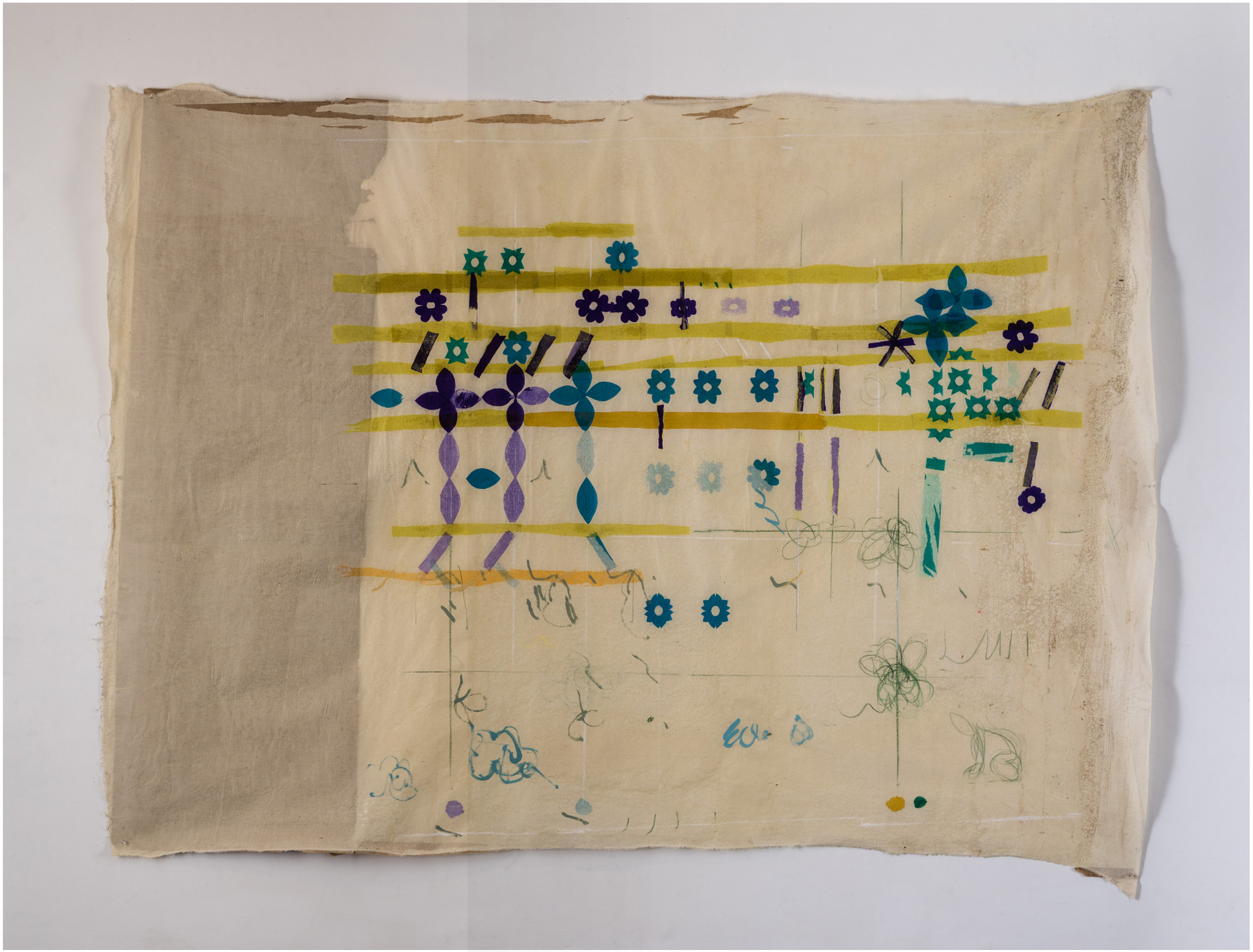
The title is borrowed from the exhibition at Reness

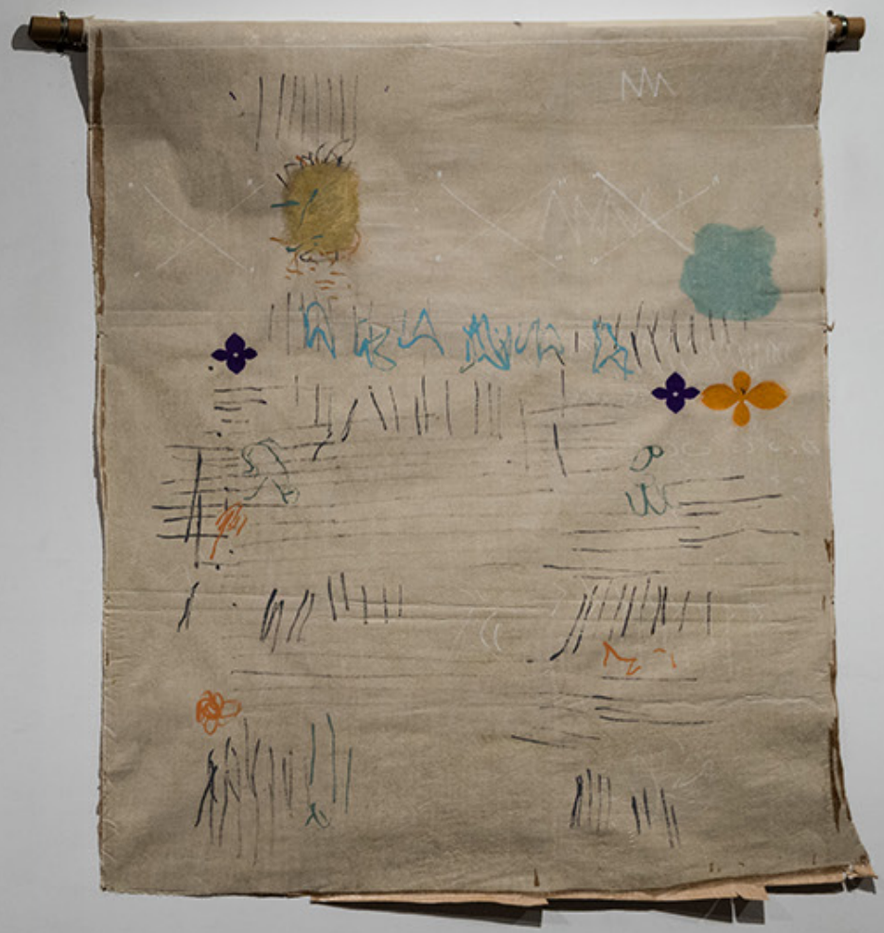




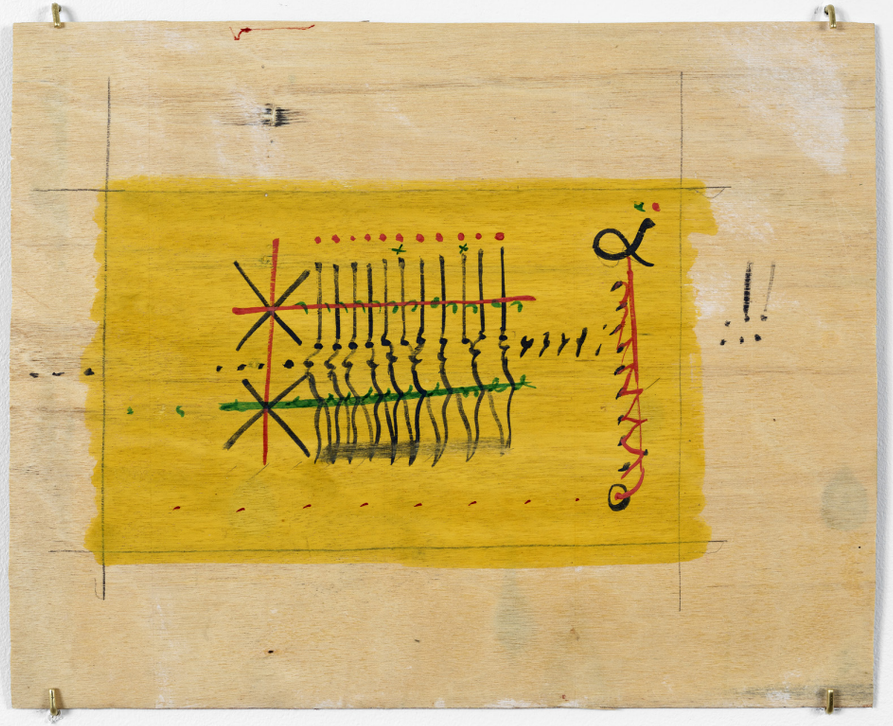


Bootstrapping

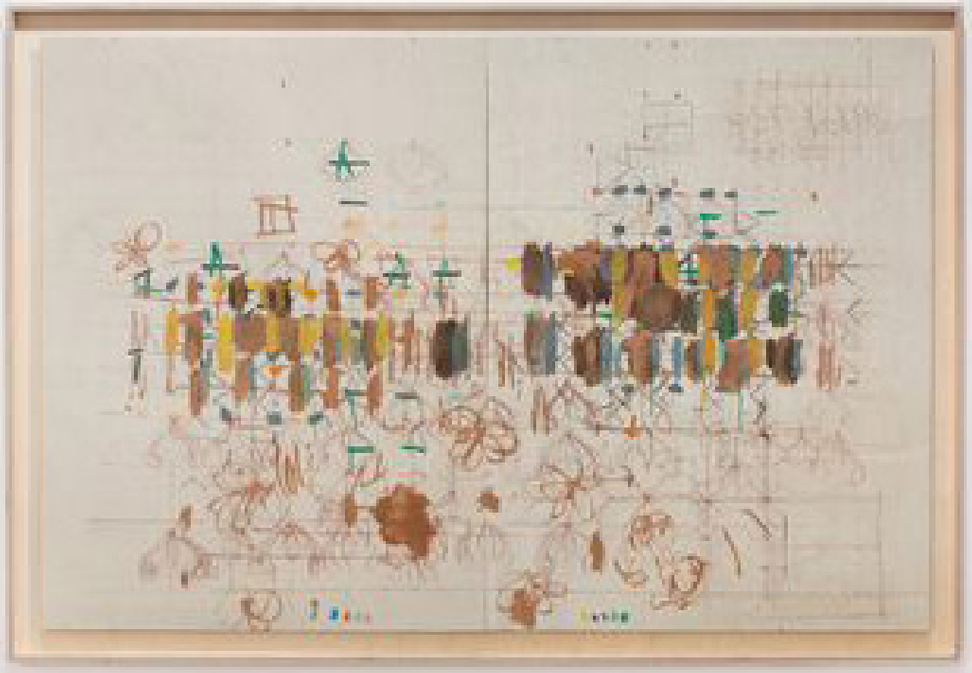


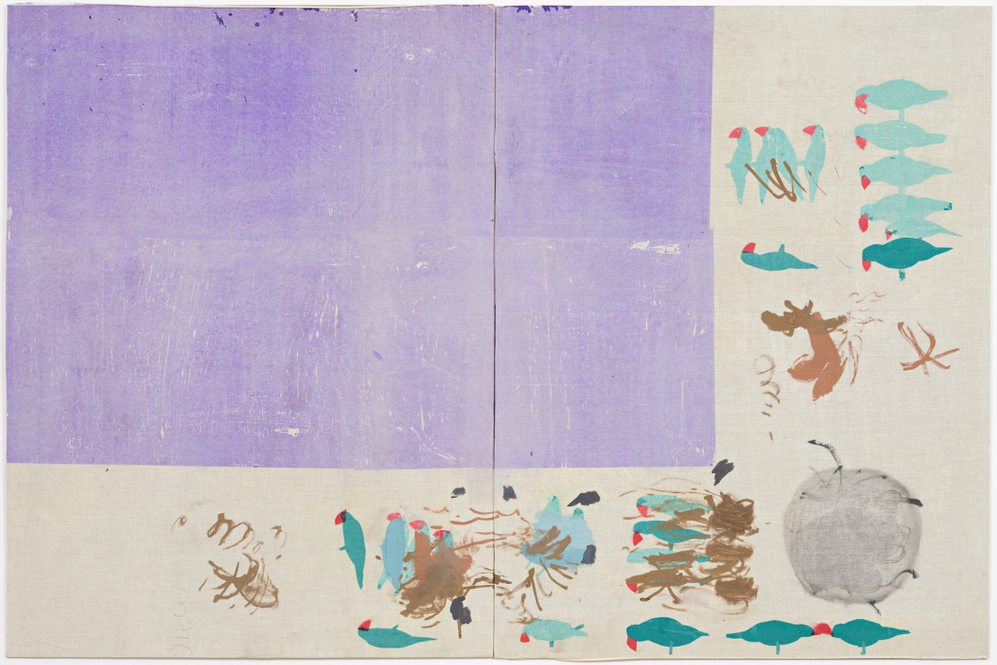


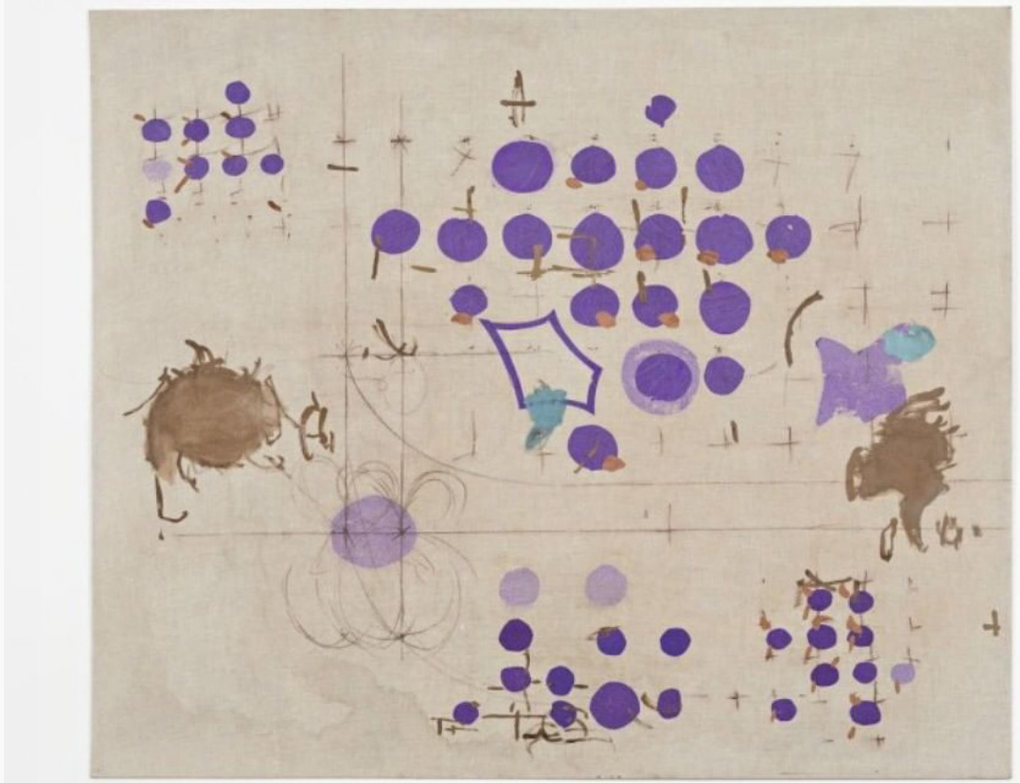
Healer in Black



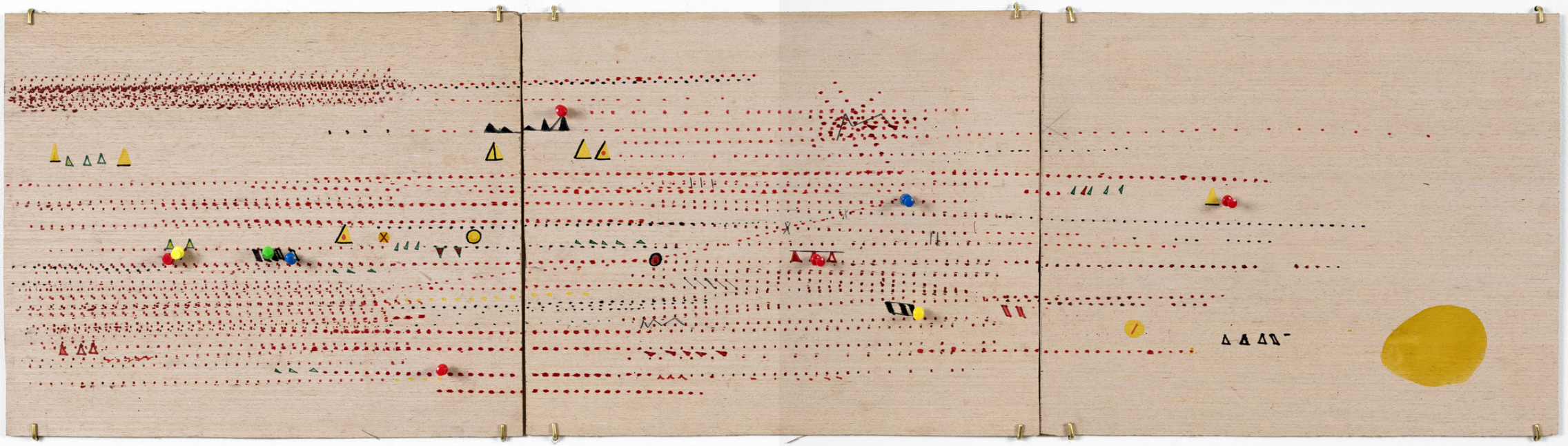
Morph, Blend and Flatten (Space) of Bird, Reptiles and Flower

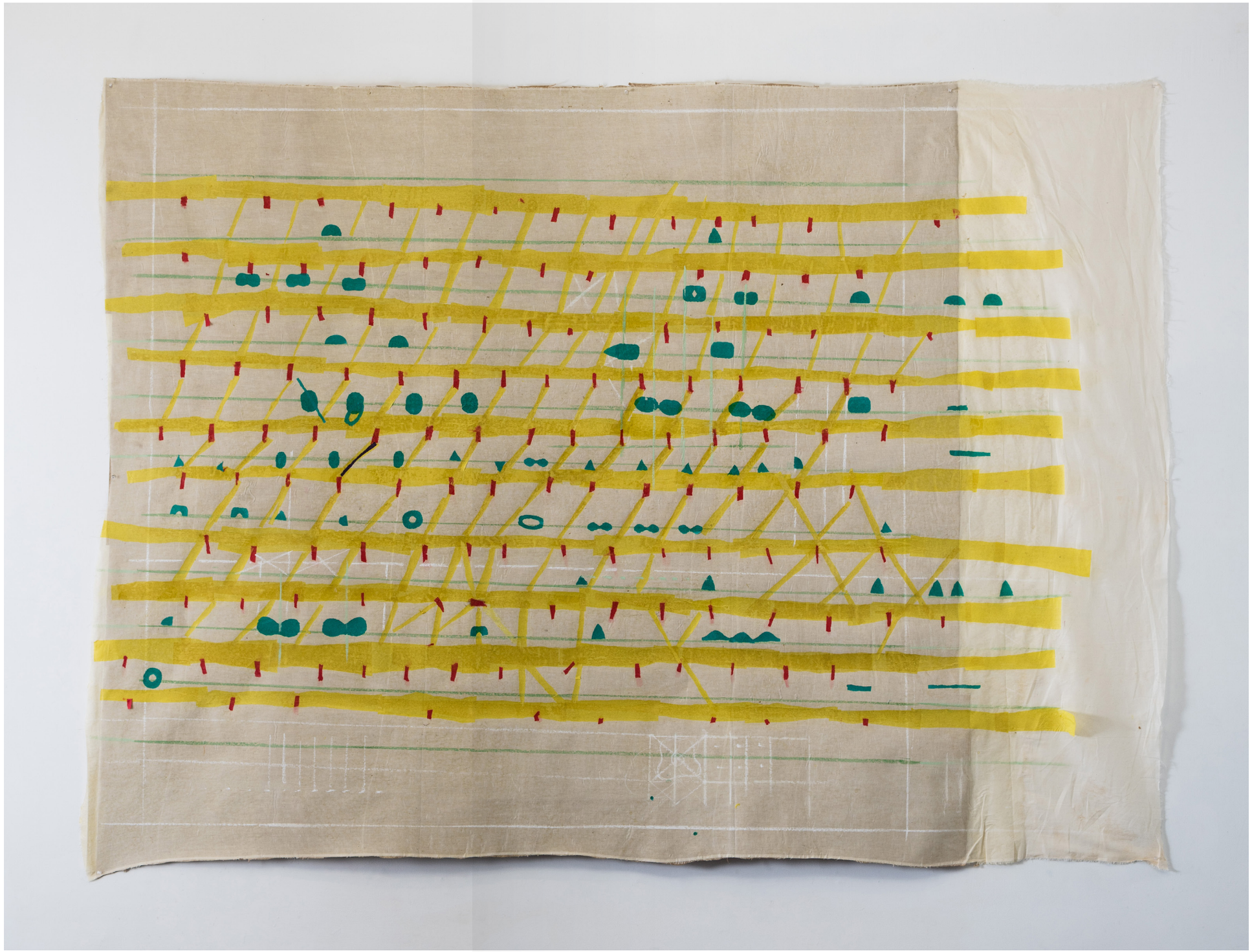


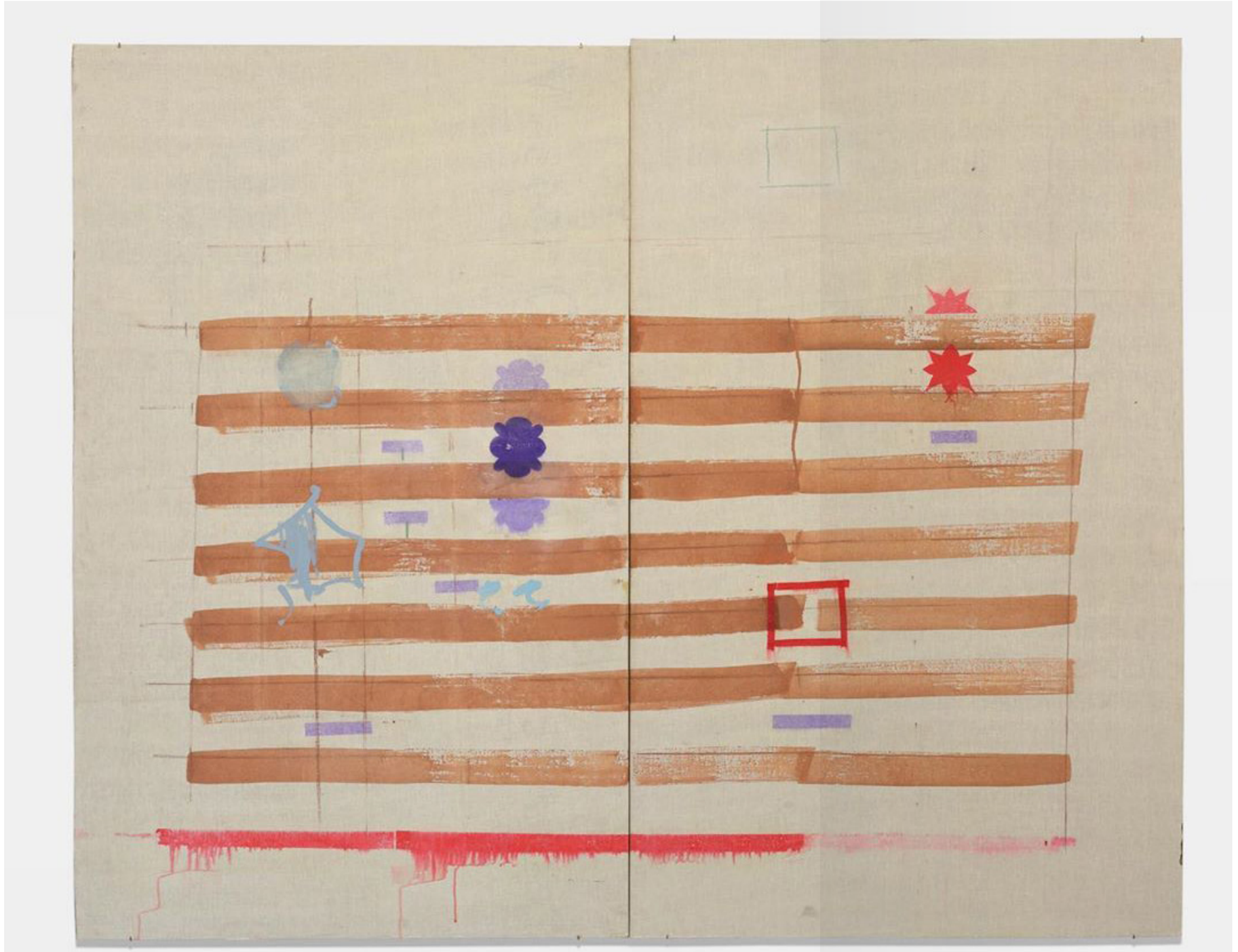


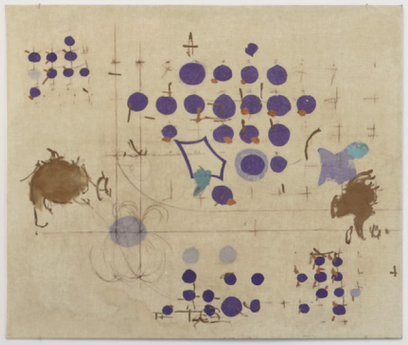


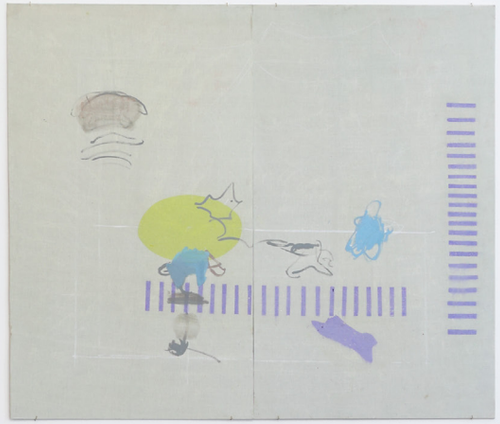
Between two Points

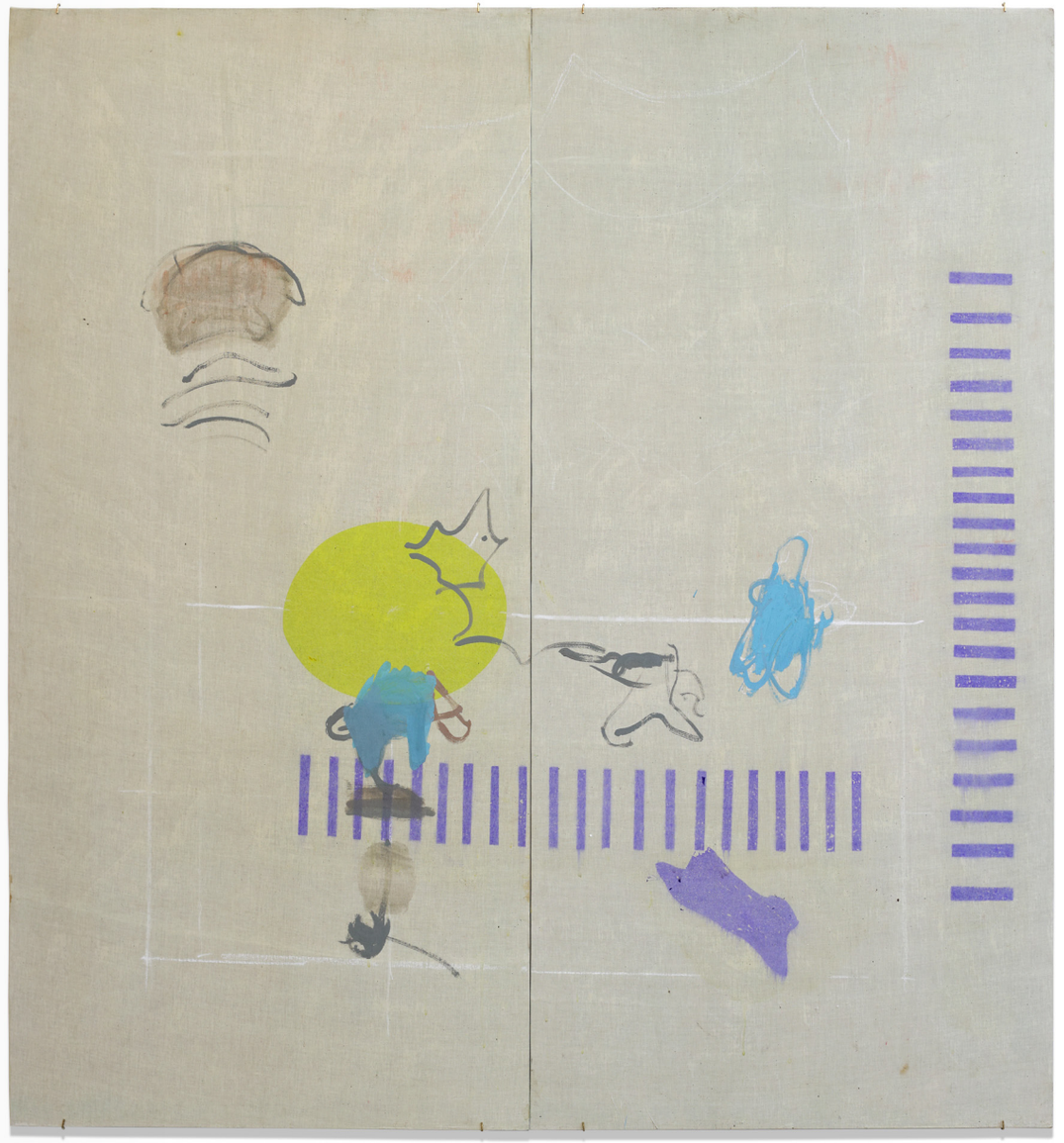




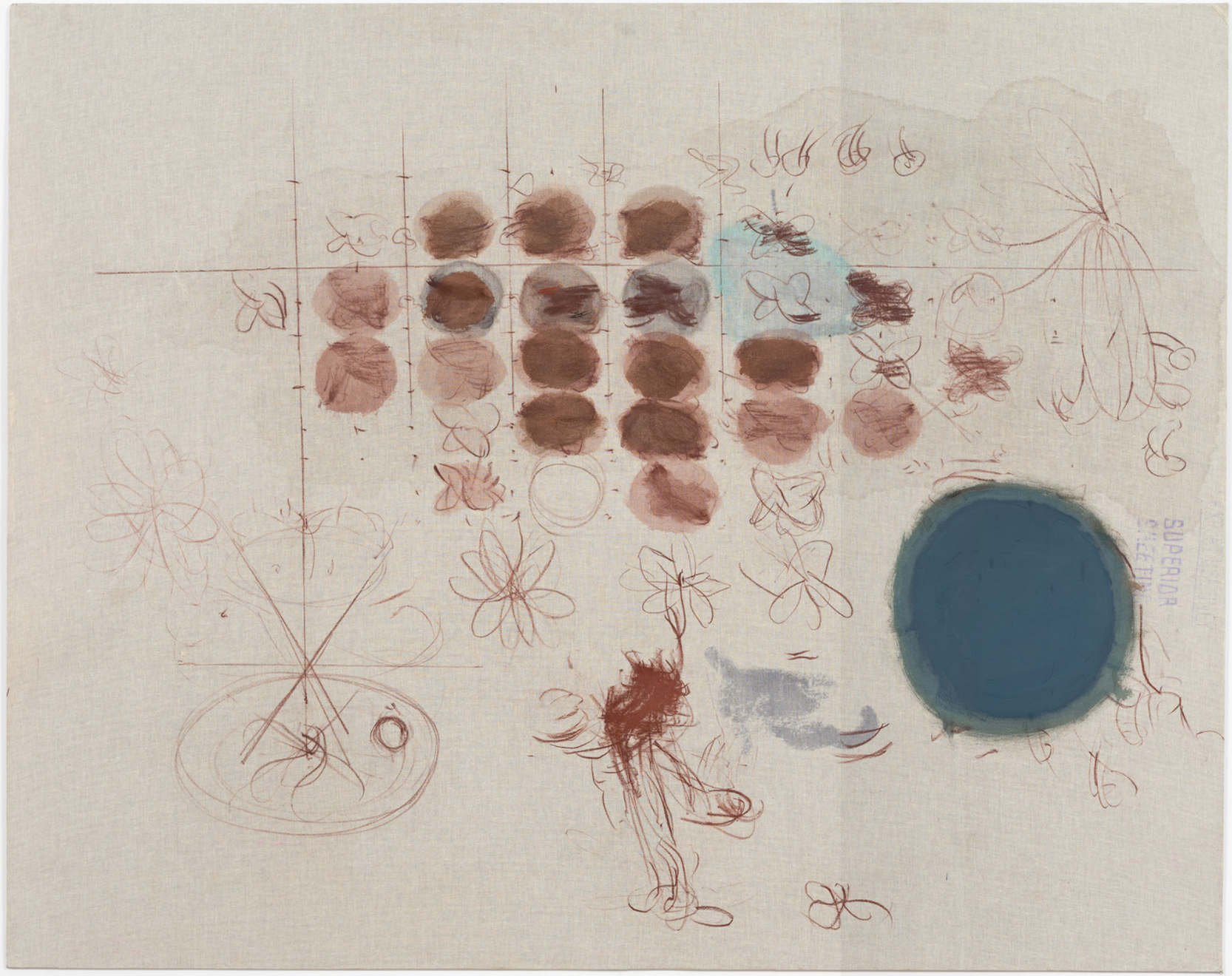


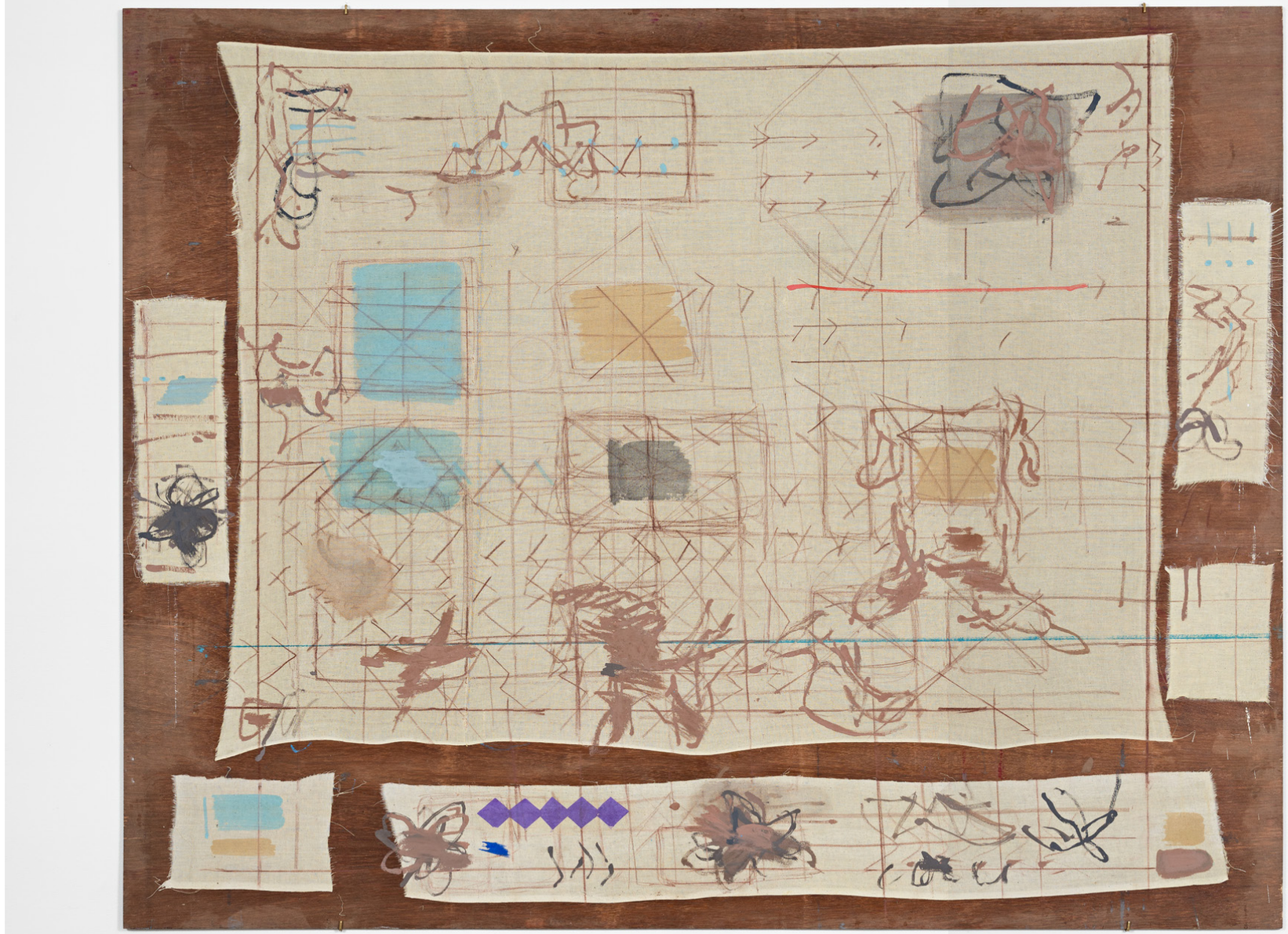
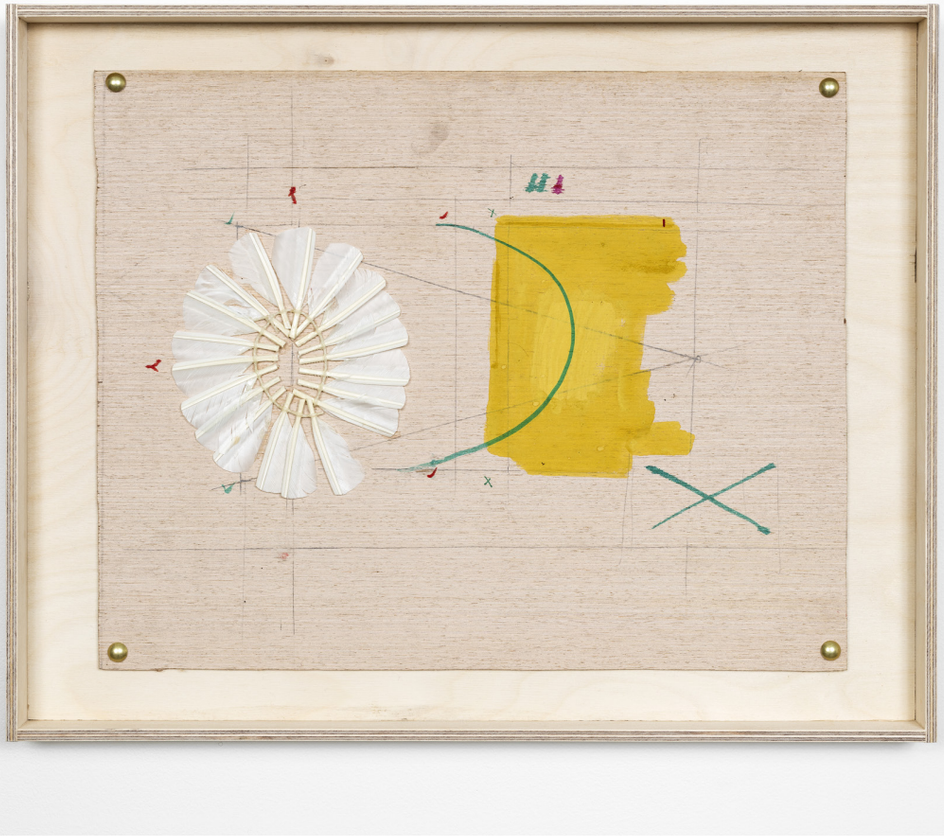
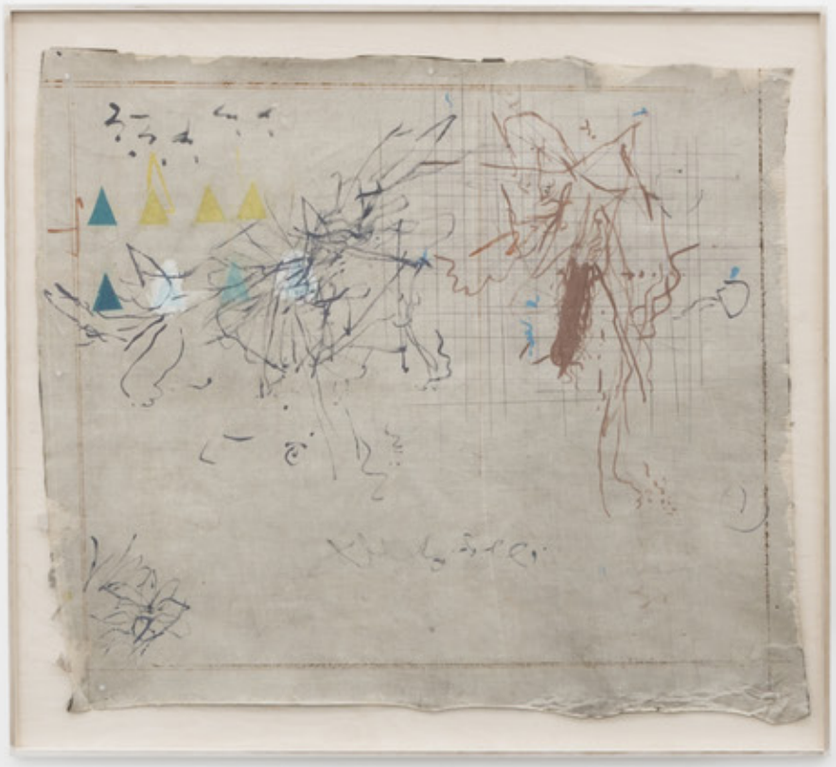
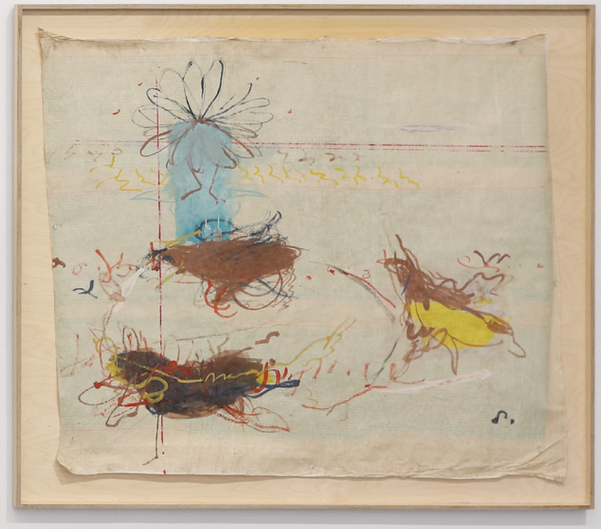






9 Parrots, 6 Doves
and 2 Pigeons


SUPERIOR



Nano Diagram