

Leeza Ahmady:
When you start a work, what comes first:
the material, the technique, space, or the idea?

Nadira Husain:
It's hard to pinpoint a single starting point for my work. Even though I've developed some systems, there are various ways I enter the work. For example, in 2017 many horse hybrids appeared in my paintings. One day I'd stumbled upon an Internet video from Finland of a competition with mostly young girls riding hobbyhorses (a wooden toy with a horse head). I can't really explain why, but I felt a lot of sympathy for the whole thing. This video became the starting point for many thoughts and new forms that developed into a body of work and an exhibition called *Rider, Path, and Vehicle* (2017).

I started drawings with telling stories. As a child, I enjoyed drawing while being in a group. I would use conversations or the sound of TV, for example, to dive into my inner world and draw while remaining connected to the outside world. I remember missing interesting characters that I could relate to in movies. Films were too focused on men and this didn't satisfy my aesthetic and narrative expectations. I started to draw the characters I thought were missing and involved them in scenarios I invented. This gave birth to drawings depicting female characters who were often hybrids. Half human, half something else – animal, robot, plant – I drew them to fill in for the lack of role models in mainstream narratives.

If I focus on my methods or processes of work, drawing will always come before painting. I translate ideas, concerns, and, sometimes, images that have crystallized a thought, into forms or motives. I've accumulated a lot of black-line sketches of those forms, which constitute a database of imagery I use for my paintings. I see the sketches as guidelines, as metaphors for ideas I want to deal with, ideograms that I transform into paintings.

LA:

The fact that your artistic trajectory began in your childhood, because of your desire for storytelling, is clearly paramount to your process. Indeed, engaging with one of your paintings is like reading an epic poem and deciphering a rich visual vocabulary that comes together in an entirely non-linear fashion. I can see how drawing within the context of reading comics, playing games, and watching television raised your awareness of societal disparities in storytelling, and initiated a deep sense of self-hood at such a young age. It has helped you develop a special ability to maintain a connection to your inner world in the midst of activities

and interactions with others. According to Sufi philosophy, this skill is the secret to living a conscious and fulfilled life. Drawing is your way of seeing reality or mapping the realms of your imagination. You grew into being an artist as a way to play with reality, to create a more expansive view of the world, its people, narratives, and history.

Following the trajectory of your work, I have the feeling I'm watching a rebellious, playful child gradually emerge from one picture to claim more space. At first, she waits quietly within a canvas. Then, unsatisfied, she crawls out onto the white wall. Eager for more interaction and to blur disciplinary boundaries, she tentatively responds to her own rhythm, to ultimately and entirely occupy a space. You seem to be constantly challenging a 'safe' distance between the viewer and your work. Does this tendency to break through spatial limitations reflect your ideas about home and cultural specificity? How do you, as someone who inhabits multiple cities, call one place or another home?

NH:

It's an interesting point that I've never thought about. I guess that multicultural individuals can develop something like a nomadic mind. The idea of something as 'single' is strange to me since I'm used to reading things from a polyphony of perspectives. It could be that the overflows of the canvases, and the way I occupy space with my work, relate to that experience.

Since 2014, I've been occupied with questions related to space and the experience of viewers, and I can think of a couple of examples of how my work takes place outside the frame of the canvas. My exhibition *Beugen Strecken* (2014) was articulated around three large painted wooden frames and functioned as an exploded painting in the space. With *Mon jardin est un tapis* (2014), I experimented with coloured talc used in India to create Rangoli

p. 129

Top left: Cut out from a Mughal miniature

Top right: Folio from the *Hamzanama* (Vol. 11) commissioned by Akbar, 'Mahiya and Zambur render Ghazanfar unconscious and throw him from the fortress into the sea', 1557–1577

Bottom left: Stones in Nadira Husain's studio, 2014

Bottom right: Nadira Husain, Sketch of a composite elephant, 2018

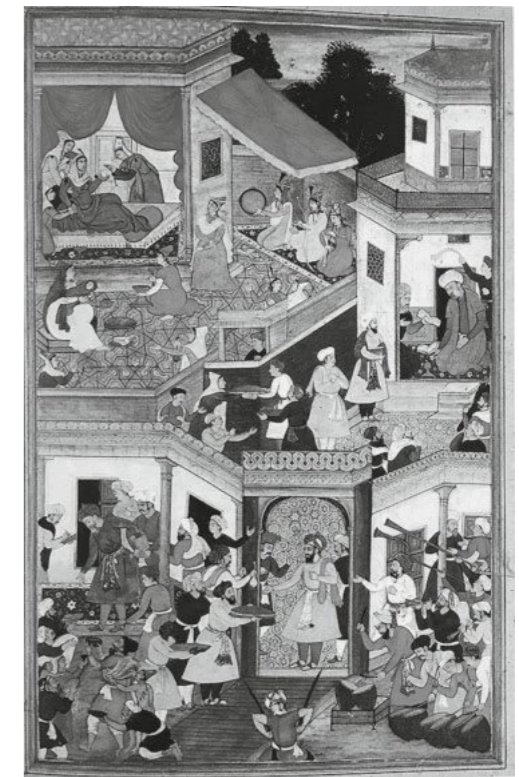
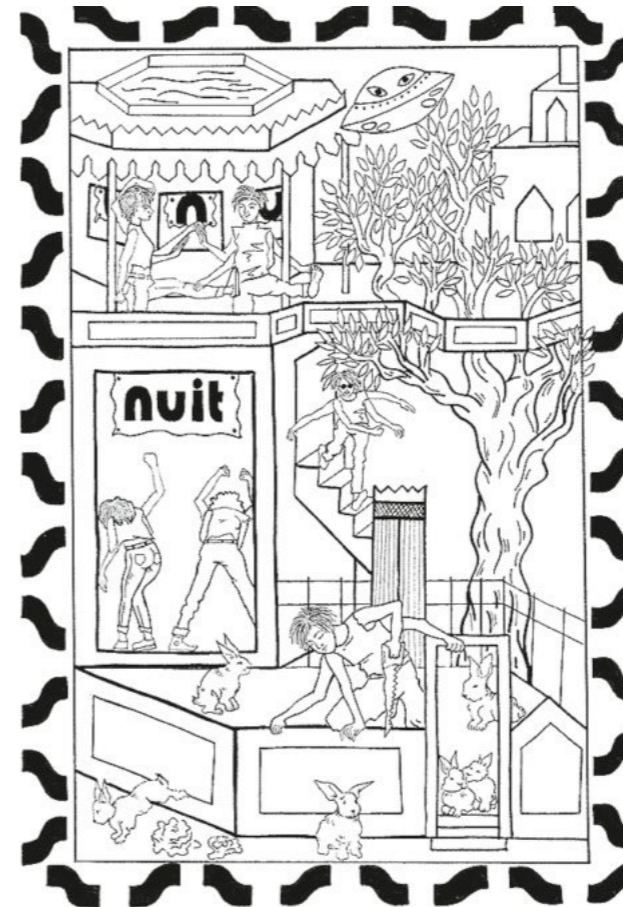
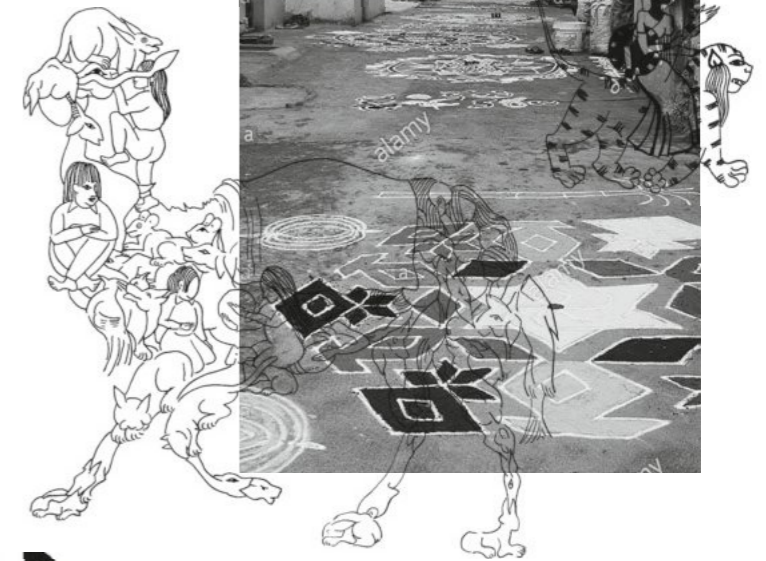
Top left: Nadira Husain, *Hobbyhorse Competition*, 2020, collage on a screen shot

Top right: Nadira Husain, *Rangoli in the streets in India*, 2020, collage on a screen shot

Nadira Husain, Sketch of a composite camel and a tiger rider, 2018

Bottom left: Nadira Husain, *Project House*, 2017, sketch

Bottom right: Mughal school, 'Shiv Dās and Miskīna, Timur's birth', from the *Akbarnama* manuscript, 1590–1595



(an Indian art form in which traditional patterns are painted on the ground with coloured rice, flower petals, or coloured talc), and created an ephemeral and malleable painting on the floor.

Recently, I created a motif called *Bâtarde*, which appears in several artworks. It's the French word for 'bastard' in its feminine form. I use the female to disassociate from the bond of filiation from the figure of the patriarch. *Bâtarde* is an empowering mantra that addresses a space – maybe only a mental space – where hybridity is sovereign.

It's also related to 'Bata', a shoe brand from the Czech Republic that's sold everywhere in Indian cities. I use Bata because it refers to the phenomenon of globalisation and middle-class growth. These words and ideas come together because the utopian, projected space of *Bâtarde* is unfortunately still bound to the reality of a 'Bata' space.

Multicultural identity can be blurry. It implies concrete issues that deal with the experience of migration. In my case, my family's history involves migration, which has led to radical changes for those who've directly lived it. This experience is part of my heritage and has definitely had a deep impact on my life and therefore on my art.

There isn't a lot of art history written about the cultures of migration from the perspective of migrants and their children. I'm not so interested in cultural specifics but rather in what a culture of migration could be about. I'd like to share a sentence with you from a novel by Alice Zeniter, a French novelist with an Algerian background: 'What hasn't been passed on, is lost. You come from here, but it's not your home.' (Alice Zeniter, *The Art of Losing*, 2017)

I sometimes feel like that when I think about home, which is surrounded by paradoxes and ambivalence. I've been working on a series of digital collages based on photos I took in my family house in India. I showed them to you once, and you remarked on the fact that I used photography, a medium I rarely work with. And you observed that I covered the photos with various patterns and imagery, as if reality could only be seen through a screen.

This filter creates a distance from the 'reality' of the photo, but it also melts into it. This series has a special status within my body of work, it has an almost cathartic effect for me.

I think I'm trying to appropriate the idea of home, which is also the home of my Indian family. They went through India's independence, refused to go to Pakistan, and lived through the transition of a feudal regime into a neo-liberal nation in about 70 years. The house remains an island of nostalgia in a forest of shopping malls.

LA:

I appreciate and can relate to your notion of a 'culture of migration' and the idea that we can develop a 'nomadic mind' by virtue of the duality or multiplicity of our backgrounds. My own immigration path to the United States, and my roots in the land of the Kochis (nomadic tribes that roamed throughout Afghanistan until recently), have perhaps endowed me with both a nomadic mind and a wandering heart. This somehow reminds me of the title of a recent exhibition of Francis Picabia's work at MoMA: *Our Heads Are Round so Our Thoughts Can Change Direction*. I imagine, therefore, that there are many cultures of migration, each composed of the kind of experiential specificities that either fracture or nurture resilient thinking. Perhaps having a nomadic mind means that we can process our own experiences in relation to the experiences of others.

Artistic practice is one of the most profound methods for this kind of processing. Let's take, for instance, the objects, the environment, and the collective history within your family's house in India. In observing, collecting, and rearranging these elements you've created a way to process their significance in juxtaposition to your own socio-aesthetic preoccupations. Your insights into the notion of Bata and *Bâtarde* coincide so well in your photographic series. In these photographs, possession as a form of identity, and memorabilia as a means of cultural expression, are no longer in the foreground. The series seems whole because you're no longer memorialising these concepts; instead you're allowing them to coincide harmoniously with fragments of larger existential frameworks. Without the resonance of specificity, our perception of the whole is skewed. And yet it is your wider lens of imagination that made it possible for you to convey a kind of universality in this series.

Today, not having a fixed home is part of that ever-expanding 'culture of migration' that you've described. When considering your artistic practice, we have to reassess Zeniter's statement that 'what hasn't been passed on, is lost'. It seems that what is lost can be regained through a re-orientation of our imagination. The loss or absence of a fixed identity or cultural inheritance can have a



Top left: Medusa head pillar, Basilica Cistern, Istanbul, artist's photo

Top right: Caryatids of the Erechtheion, Acropolis, Athens, 421–406 BCE, image found on the Internet by Nadira Husain, n.d.

Bottom left: Caryatids on the façade of a building in Paris, artist's photo

Bottom right: Nadira Husain, *Femme fondation* sticker, 2015

positive side effect: it could lead one to a more fluid or self-determined destiny. Indeed, in your work, the concept of home, which can be synonymous with one's position of centrality, is stretched far beyond the singular comfort of the hierarchical perspective. Your paintings and installations contain a sense of belonging through an abundance of representational and non-representational contexts, through a multitude of dualities, modes of being, and even contradictory ways of occupying space and historical timelines.

Many ancient and modern philosophers have considered 'the imagination' to be a space for unsurpassed creativity that is equally responsible for the great successes and bitter failures in a person's life. Art historian W. J. T. Mitchell has talked about a 'double consciousness' of images in the contemporary world, a belief that images have specific powers to motivate people in different possible ways. But others are sceptical and doubt this, claiming that only human intelligence has agency over the creation and meaning of images. Everything else is only the projection of human ideals or fears onto images. The notion of images here can be extended to animals, plants, ecosystems, or any inert object. These debates remind me of the anthropomorphic elements in your work and your interest in their empowering capacity. I wonder how you view this notion of a 'double consciousness'. To what extent do you believe in the empowering capacity of the figures in your work, or of your work itself?

NH:

I'm not familiar with the 'double consciousness' concept of Mitchell's. But I think I understand the paradox he describes and that you're referring to. In my opinion, images can influence people and collective consciousness, as much in a positive way as in a negative way. The female body has been, and continues to be, systematically represented for the fantasy of men and from the male perspective, and I believe this has disastrous results for our collective consciousness. This is why I call for alternative and empowering new proposals.

There's a recurrent motif in my work that I refer to as *Femme fondation*. It's an idea embodied in a metamorphic creature, a kind of avatar, a 'fursona'* inspired by the furry subculture and by furry comics and manga, where the hybrid characters have both human and animal characteristics.

Femme fondation often appears in my paintings as a character or as a structural form, a kind of catalyst symbol, which is a way of proposing an alternative to the structural paradigm of Western, white, male domination. Sometimes I use her as

a concrete element of composition, placing her at the bottom of a painting and the whole composition emerges from her, as if she were a caryatid. I refer to architecture and the action of supporting structures because male domination is very deeply rooted in our female bodies and our psychology, and we have to address our very foundations to undo this pattern.

In the furry world, sometimes people like to perform and embody a 'fursona' (a character, like a totem), and sometimes they wear costumes, which is called 'fursuiting', and find settings where they can perform their fursonas. Others are artists, who design the characters in comics, cartoons, costumes, etc. I see myself on the side of the artist, and I've created the fursona *Femme fondation*.

I don't think, however, that *Femme fondation* has a concrete influence on the viewer as if she were a sacred or a magical object – she remains an artefact and a fantasy. But I do believe that artworks can empower viewers. I regularly go to exhibitions and can receive a lot of energy from the art I see. Works of art come with a context – who made them, how were they made, how are they shown, etc. – and those layers subtly fuse within an artwork and connect to the viewer's constructed perception of self.

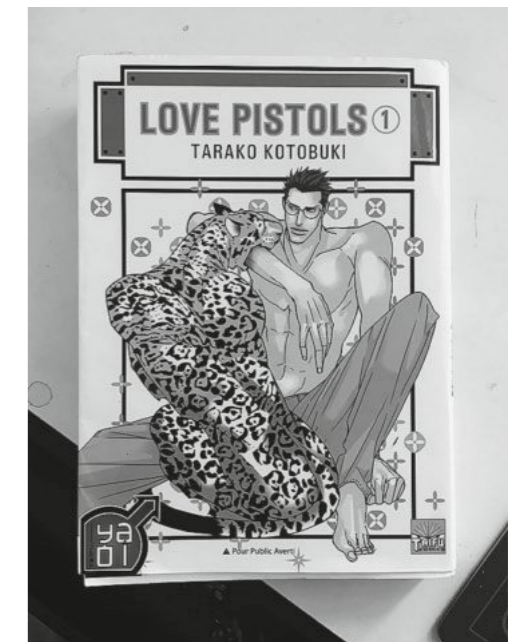
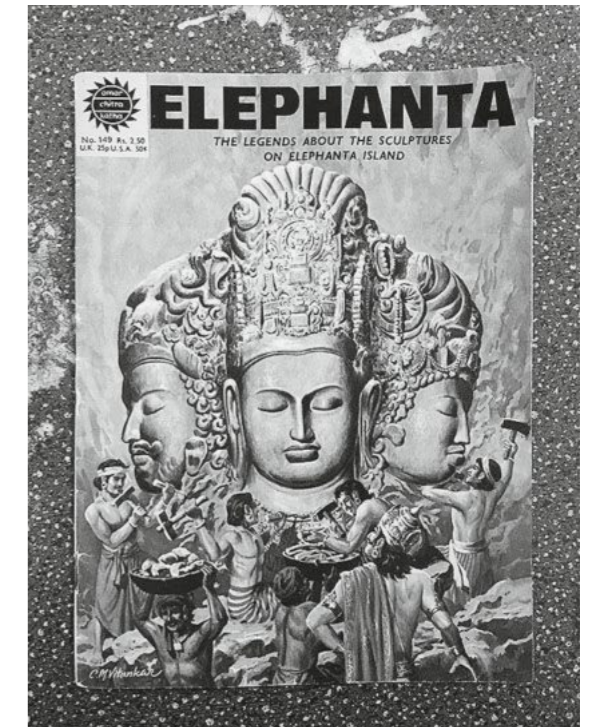
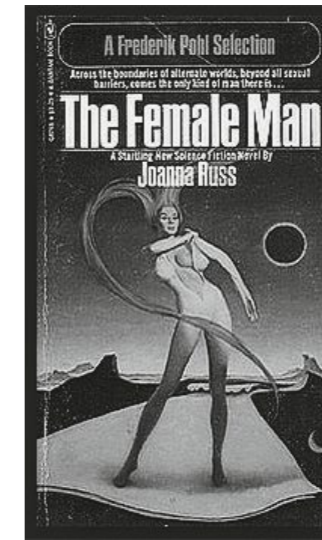
LA:

This makes me think of one of my favourite phrases, 'as above, so below', which defines a principle known as the so-called Law of Correspondence. It essentially says that our current reality is a mirror of what is going on inside each of us. Thus, your *Femme fondation* motifs, even if they have been conceived as fantasies or artefacts, offer us experimental landscapes to influence a re-thinking of what women could be and what their roles are in society and, perhaps even more importantly, in relation to nature at large.

Your work considers feminism and a broad range of vernacular subjects, philosophical inquiry, and historical and popular cultural phenomena. How does such an accumulation of ideas and imagery influence your work? Or is it the other way around: does your work push you to read further?

* fursona: fur + persona, a character with both animal and human characteristics, like an alter ego, a totem in the furry culture

Top left: *The Female Man*, Joanna Russ, first published 1975
 Top right: *Elephanta*, Amar Chitra Katha comic, first published 1977
 Bottom left: *La Bâtarde*, Violette Leduc, first published 1964
 Bottom right: *Love Pistols*, Tarako Kotobuki, a Yaoi furry manga series, first published 2004



What is the relationship between the creator and her creation when there are so many references in our hyper-stimulated world? These questions prompt me to ask you for a reading list! It could be a list of essays, books, poems, or a collection of movies – or any kind of directory you wish.

NH:

One day my library collapsed under the weight of my books. The chaotic piles on the floor would probably give the impression that I read a great variety of things, but actually my readings are pretty selected and focused. While tidying up the mess, I rediscovered some books that were significant at certain periods in my life and work. A bunch of Amar Chitra Katha comics had fallen from the highest shelves. This series of comics, begun in 1967, tells Indian stories from history, as well as from the great epics, mythology, literature, and oral folk tales. They're translated into about 20 Indian languages, including English. Growing up in France, I used these to educate myself about Indian history.

In the mess, I also found copies of *Love Pistols* by Tarako Kotobuki, a Yaoi furry manga series. Yaoi manga features sexual romance between men, mainly created by women for a female audience. I've been consuming these comics since my teenage years because I could identify very well with hybrids.

Under the shelves of comics, there were some science fiction novels – *The Female Man* by Joanna Russ and books by Ursula K. Le Guin and Octavia E. Butler, for example. Below science fiction, a couple of shelves filled with female and feminist literature were also damaged. I consider this section of my library to be my greatest ally, the books that inspire and empower me, and give me a historical background: intersectional, grass roots ecofeminism, Islamic feminism, Sufi queer essays, early European middle age feminist novels... In addition to these books, I'd add some novels, critical and political essays, Indian epics, Sufi literature, art catalogues, and a bunch of botanical books to round out my list.

Although my work is visually dense, my references are precise and intentional. The diversity of influences is linked to the unexpected associations I sometimes make in my paintings. For example, in the series of curtains, *Cosmic Trip*, (2018), I painted Al-Buraq (an Islamic mythological horse with a female head) filled in with Smurfs (tiny blue creatures from Belgian comics). I avoid hierarchical categories and believe in the coexistence of forms and beings – even if they seem adversarial.

I've noticed that my way of thinking and painting

has something digressive about it, or it takes the shape of a spiral, including repetitions of certain motives. I tell a story and within that story another story starts. I'm interested in phrases that use the conjunctions 'and...and' rather than 'either...or'. I thought I could connect this tendency to certain forms of literature or argumentative systems found in India, Persia, and the Arabic world. But I can also connect this narrative approach to the way we read and grab information online, how we've adapted the logic of the Internet and its hyper-links.

LA:

I'm truly impressed by the stream of influential ideas and the diversity of creative output that's influenced your life and work, all that you've managed to expose yourself to. I also love the metaphor of your practice as circular, so that one image, much like one story, will prompt another and then another. I was recently at a Sufi mosque and was struck by how the Imam did not engage in overarching religious advice or statements. Instead, he simply told stories. The discussion after each story led him to another story and so on. The way you've compared this form of communication, learning, and interaction to how we engage with and select information online is insightful. It's remarkable that we can adapt this kind of age-old folkloric technique for self-expression as a logic for navigating the Internet in a self-reflective way.

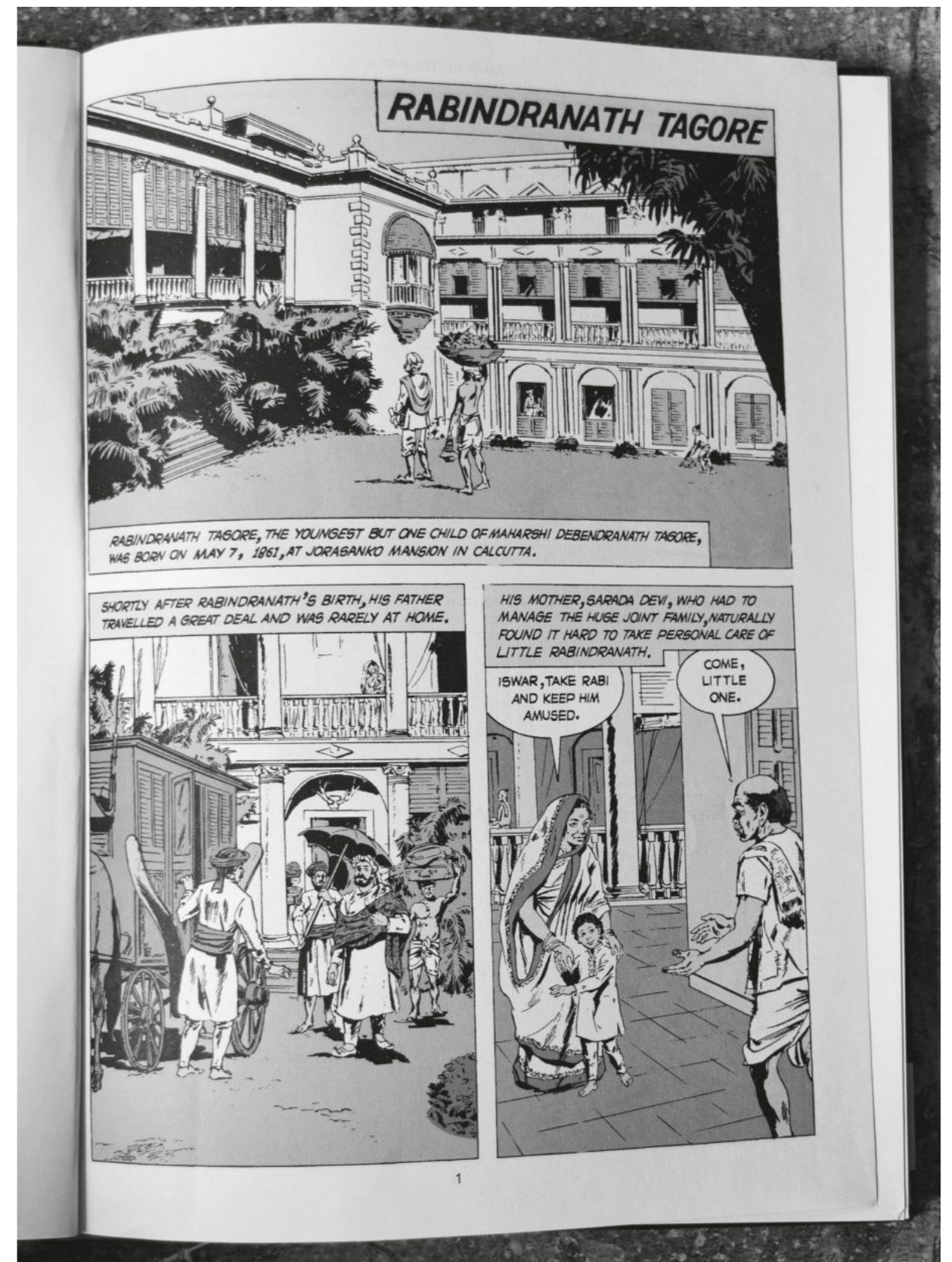
Tradition is surprisingly steeped in all types of positionalities, such as nationality, ethnicity, scripture, fashion, and much more. In your work, however, ethnological features and contemporary cultural accoutrements (particularly from your French and Indian backgrounds) are mediated through unrecognisable localities, which are neither Eastern nor Western. Your works perform as brilliant receptacles of a folklore that is exceptionally worldly – and yet they are immersed in the repertoire of your own personal and imagined autobiography. How would you respond, then, to those who might unfairly categorize your work as new 'Orientalism' under the euphemism of globalisation?

NH:

I grew up in Paris in a home furnished with an Indian interior. There were several Indian miniatures and paintings on the walls, some of them of the Hindu god Krishna, who is often depicted in blue. As a child I read a lot of comics, including the Smurfs,

p. 174

Opposite: *Rabindranath Tagore*, Amar Chitra Katha comic, first published 1977



and I thought that Krishna and the Smurfs belonged to each other because of the blue colour they share. I made this connection because I had a culturally pre-conditioned mind. Although my mind is now totally conditioned by many social-economic and cultural patterns, I value and draw from that earlier space. I keep on challenging and re-interpreting conventions.

Those Krishna paintings hanging at home represent scenes from the life of a Hindu god, but they're Mughal miniature paintings. The genre emerged from Persian miniature painting and developed in the Indian subcontinent in the court of the Mughal emperors, who were Muslims. I look at a lot of Mughal miniatures and I'm always very interested in their syncretic and hybrid aspects. I recognize different cultural inputs from Persia, from Chinese pictorial traditions, and from various subcontinental Indian cultures. Paintings from the 16th century, during the reign of Akbar (Mughal emperor of India from 1556 to 1605), are very interesting to me. Akbar created a syncretic cult, the Dīn-i-Ilāhi, because he was keen to generate a platform where he could discuss religious and spiritual matters with representatives of Islam, Hinduism, Jainism, Mazdeism, Judaism, and Christianity. He regularly invited Jesuits to his court, who brought him engravings from Europe as presents, which meant his court painters became acquainted with imagery from Europe and the European Renaissance.

During that period, several Mughal painters started to look at Europe. Christian narratives, like the nativity or the descent from the cross, and European characters began to be depicted using new painting styles. Mughal painters played a lot with the new material and, in their own way, added it to their already rich multicultural iconography.

Of course, Mughal painting was a court art and the Mughal empire used art and culture to spread itself all over India. Still, in the miniatures of that time, I see a flourishing conversation between several intertwined cultures. The gaze from the 'West' toward the rest of the world is still considered the normative gaze. But in those Mughal paintings, it's a South Asian gaze looking at the 'West'. Orientalism usually implies the point of view is that of the 'Western world' towards north Africa and Asia, and touches on post-colonialism. It's worth shifting that gaze sometimes and looking from the other side. I'm not an expert, but since the field of critical whiteness studies has developed, the implicit 'normative' status of the white Western world has been questioned, and has therefore also become a subject of study. And so it's important to understand the whole construction of the powers and abuses of the white

Western world in order to fight against systematic racism in our societies.

But to come back to your question about the possible categorisation of my work as 'Orientalist', well, what can I say... I'm making art from the perspective of a *Bâtarde*. I fully embrace my cultural hybrid status, which is full of ambivalence, mimicry, and sometimes nostalgia.

LA:

Your response brings to mind what I call 'East-West superiority-inferiority complex chatter'. Due to the lack of a more global perspective, art historical scholarship has typically told stories about collectives of artists based in power-centered locations, like Paris or New York, artists who create work in a single style, or as part of a cohesive artistic movement. What about individual artists making work in different parts of the world, working in isolation across a variety of media and time periods? How do these artists get recognized, how do they become part of 'art history'? One of my objectives for curating FIELD MEETING, which you contributed to in Dubai, is to shift away from this idea of opposing poles. Aside from a few recent art historical accounts, such as Terry Smith's *Contemporary Art: World Currents* (2011), academia has perpetuated the dominance of the Western gaze, endowing it with a romanticized aura. This perspective still hasn't been satisfyingly confronted with solid presentations of other types of gazes – although these other perspectives obviously exist. They haven't been written about or they haven't been disseminated to a large enough extent to effectively counter the dominant Western perspective.

According to the Pakistani-born, UK-based artist and philosopher Rasheed Araeen, the Hellenic culture, which the West proudly claims to have inherited, could never have emerged without the creative exchanges that were constant between Asia, Africa, and Europe, the three major continents of the ancient world. I find the sheer range of genres you conjure in your work – references going back hundreds of years through the history of painting in Asia and Europe – to be truly impressive. But, importantly, they're also detrimental to the lingering idea of modernity as dominated by the West. We must remember that the past centuries of European institutional vibrancy

Left: Mughal school, Nini, *The Martyrdom of St. Cecilia*, 17th century
Right: Hieronymus Wierix, *Death of St. Cecilia*, engraving, 1599–1605

have roots in the robust traditions of private patronage and collection-building that flourished during the Islamic Golden Age, the Mughal and Ottoman empires, and beyond.

Indeed Akbar, the Mughal ruler you mentioned, should be recognized as an early, great integrator of high art and social causes. His approach was multidisciplinary, and he was a patron to philosophers, musicians, poets, astronomers, scientists, and architects. Your projects are also multidisciplinary and socially conscious in nature, and, in a sense, re-stage the performativity of a classical approach to art and image-making. Yet your willingness to de-construct both the methods and hierarchies of the past imparts a refreshing theatricality to your paintings, installations, and objects.

Perhaps artists would be more genuine writers of art history than art historians. I think it is naïve

for anyone to interpret your work in terms of a stale 'Orientalist' critique. In fact, when I first encountered your works at the The Armory Show in New York, it was your powerful and novel embodiment of 'subculture' that struck me. In your work, I found an unprecedented alternative exploration and reorientation of visual culture from across the twentieth and early twenty-first centuries. That your inquiries happen within a Franco-Indo-Persian repertoire of image-making mechanisms reveals the depth of the wisdom you have given yourself permission to adopt. All artists must choose formal denominations for their ideas – no one operates completely in a void. Yet when an artist can so effectively evoke their historical and cultural terrain for a wider open analysis, I would say they're successful.



ABOVE: PLATE 71 The Martyrdom of St Cecilia.
Engraving by Jerome Wierix

لیزا احمدی:

برای شروع یک اثر اول چه چیزی را در نظر می‌گیری؟ مواد اولیه؟ تکنیک؟ فضا یا ایده؟

نادیرا حسین:

دشوار بتوان برای آثار من، فقط یک نقطه شروع انتخاب کرد. با این حال، روش‌هایی ابداع کرده‌ام و از راه‌های مختلفی وارد فضای اثر می‌شوم. به عنوان مثال، در سال ۲۰۱۷ ناگهان سر و کله اسب‌های چوبی در آثارم پیدا شد. یک روز اتفاقی ویدیویی در اینترنت دیدم که دختران اغلب جوان اسکاندیناویایی را در مسابقه راندن اسب‌های چوبی نشان می‌داد. نمی‌توانم دلیلش را درست توضیح بدهم، اما همدلی زیادی با کل ماجرا احساس کردم. همین ویدیو، به نقطه شروع خیالپردازی‌ها و فرم‌های تازه‌ای بدل شد و به خلق مجموعه‌ای از آثار و نمایشگاهی در سال ۲۰۱۷ انجامید با عنوان "سوارکار، راه و وسیله نقلیه".

وقتی بچه بودم از نقاشی کشیدن در جمع لذت می‌بردم. به عنوان مثال، از صدای گفتگوی آدم‌ها یا از صدای تلویزیون بهره می‌بردم تا همچنان که ارتباطم را با دنیای بیرون حفظ می‌کنم، در دنیای درونی خودم غوطه‌ور شوم. یادم می‌آید بعد از تماشای فیلم‌ها، دلم برای شخصیت‌های جالبی که با آنها احساس نزدیکی می‌کردم تنگ می‌شد. فیلم‌ها اغلب به مسائل مربوط به مردان می‌پرداختند و همین باعث می‌شد انتظارات زیبایی‌شناسانه و روایی‌ام برآورده نشود. شروع کردم به کشیدن شخصیت‌هایی که جایشان خالی بود و آنها را در سناریوهایی دخیل کردم که خودم چیده بودم. این ماجرا و همین‌طور مهارت اندکم در طراحی، باعث شد طرح‌هایی بسیار شلخته بوجود بیایند. این طرح‌ها زنانه را تصویر می‌کردند که اغلب دو رگه و چند تبار بودند: نیمی انسان، نیمی حیوان، ربات، گیاه یا چیزی دیگر. آنها را می‌کشیدم تا جای خالی ستاره‌ها و الگوهای غایب را در روایات "جریان اصلی" پر کنند.

اگر بخواهم بر فرایند و روش‌های کارم دقیق شوم، طراحی همیشه بر نقاشی مقدم بوده است. در واقع ایده‌ها، دغدغه‌ها و گاه افکاری را که در تصاویر متبلور شده‌اند، به زبان طرح و نقش و موتیف برمی‌گردانم. از این طرح و نقش‌ها مجموعه‌ای فراهم آورده‌ام که به بانکی اطلاعاتی از پیکره‌ها و استعاراتی که در آثارم به کار می‌برم تبدیل شده. این طرح‌ها را به مثابه خطوط راهنما، استعاره‌ای از ایده‌هایی که در ذهن دارم، یا به شکل نمادهایی می‌بینم که بدل به نقاشی شده‌اند.

Confluence Sangam संज्ञा, Nadira Husain with Amina Ahmed and Varunika Saraf, WERK-STOFF Preis für Malerei exhibition, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, 2020



وقتی به مفهوم خانه فکر می‌کنم، احساس می‌کنم این کلمه با ناسازگاری‌ها و تنش‌هایی احاطه شده. اخیرا مشعول کار بر روی یک مجموعه کولاژ دیجیتال بودم که اساس آن عکس‌هایی است که از خانه آبا و اجدادی‌ام در هند گرفته‌ام. یکبار آنها را به تو نشان دادم و تو به استفاده من از عکس در خلق اثر هنری اشاره کردی. عکاسی مدیومی است که به ندرت به کار می‌برم. اما همانطور که مشاهده کردی، عکس‌ها را با پیکره‌ها و نقش‌ونگارهای مختلف می‌پوشانم. گویی واقعیت فقط از طریق صفحه نمایش قابل دیدن است. فیلتری است که باعث می‌شود از واقعیت درون عکس فاصله بگیریم، اما در عین حال در آن ذوب شویم. این مجموعه در کلیت کارهای من شأن و موقعیت ویژه‌ای دارد. اثری فرعی که بیشتر از هر چیزی برای من، نقش تزکیه و پالایش روح را بازی می‌کند. گویی تلاش می‌کنم به “خانه” معنایی شخصی بدهم. خانه‌ای که متعلق به خانواده هندی‌تبار من نیز هست. خانواده‌ای که استقلال هند را تجربه کرد؛ از مهاجرت به پاکستان سر باز زد؛ و در زمانه‌ای زیست که هند از رژیم فئودالی، طی هفتاد سال به ملتی نئولیبرال تبدیل شد. این خانه، در میان دریایی از مراکز خرید، برای من مثل جزیره ای از نوستالوژی باقی می ماند.

لیزا احمدی:

باور و برداشت تو از فرهنگ مهاجرت را هم قدر می‌دانم و هم با آن احساس همبستگی می‌کنم. و همین طور این عقیده که چون ما از پیشینه‌ای متنوع و چندگانه برخورداریم، می‌توانیم نوعی تفکر سیار را پرورش دهیم. شاید مسیر مهاجرت‌م به ایالات متحده از یک سو، و اصل و نسب و ریشه‌هایم که در سرزمین کوشین گسترده است از سوی دیگر، به من اندیشه‌ای ایلیاتی و قلبی پرسه‌زن ارزانی کرده‌اند. این نکته مرا به یاد نمایشگاه اخیر “فرانسیس پیکایا” در “موما” می‌اندازد: “افکار ما می‌توانند تغییر جهت بدهند، چون که کله‌های ما گرد است.” بنابراین تصور می‌کنم فرهنگ‌های متنوع مهاجرتی وجود دارند و هر کدام از ویژگی‌های تجربی متفاوتی برخوردارند که اندیشه انعطاف‌پذیر را یا می‌پرورند یا می‌شکنند.

شاید برخورداری از ذهن ایلیاتی به این معناست که قادر است سرگذشت و تجربیات خودش را در ارتباط با دیگران پردازش کند. یکی از ژرف‌اندیشانه‌ترین روش‌ها برای چنین پردازشی، ممارست هنری است. اشیاء، محیط و تاریخ مشترک خانواده تو از خانه پدری در هند را برای نمونه در نظر بگیریم. تو در مشاهده، گردآوری و بازآرایی این عناصر، روشی خلق کرده‌ای تا اهمیت نزدیکی آنها با دغدغه‌های اجتماعی–

زیبایی‌شناسانه خودت را بهتر درک کنی.

نقطه‌نظر تو درباره تلاقی باتا و باتارد در مجموعه‌های

عکس‌دارت به خوبی نشان داده شده‌اند. در این عکس‌ها دیگر نه دارایی به عنوان نوعی هویت، و نه اشیاء یادگاری به مثابه ابزار بیانِ فرهنگی نقش چشمگیری دارند. این مجموعه کامل به نظر می‌رسد، چرا که تو دوباره همین مفاهیم را بازنمایی نمی‌کنی، بلکه می‌گذاری با تکه‌هایی از قاب‌های وجودی بزرگتر در هماهنگی و مطابقت باشند. بدون ظنبن منحصر به خود، درک ما از کلیت به بیراهه می‌رود. بر این اساس، عدسی گشوده تخیل تو، این امکان را برایت فراهم کرده که به این مجموعه نوعی کلیت ببخشی.

امروزه، نداشتن خانه‌ای ثابت، بخشی از فرهنگِ روبه‌رشدِ مهاجرت است که توصیف کردی. در اندیشدن به کار هنری تو، می‌بایست جمله “زینتر” را مجددا ارزیابی کنیم: “آنچه نگذشته باشد، از دست رفته است.” به نظر می‌رسد آنچه از دست رفته، از طریق جهت‌یابی مجدد خیال، قابل بازیابی است. فقدان هویت ثابت و میراث فرهنگی می‌تواند اثر جانبی مثبتی داشته باشد: یعنی به سرنوشتی سیال و خود ساخته منجر شود. البته در آثار تو، مفهوم خانه –که می‌تواند با جایگاه مرکزی هر شخص مترادف باشد– از آسایش ساده ناشی از نگاه سلسله مراتبی، بسیار فراتر می‌رود. نقاشی‌ها و چیدمان‌های تو، بواسطهٔ وفور بسترهای بازنمایانه و غیر بازنمایانه، نوعی حس تعلق را القا می‌کنند که از طریق انبوه دوگانه‌ها، انواع گوناگون بودن، و حتی روش‌های متناقضِ تصرف فضا و تسلسل تاریخی عمل می‌کند.

بسیاری از فیلسوفان قدیمی و جدید، تخیل را همچون فضایی برای خلاقیت‌های بی‌مانند دانسته‌اند که گاه به پیروزی‌ها و گاه به شکست‌های تلخ در زندگی افراد انجامیده‌اند. دابلو جی تی میچل –تاریخدان هنر– درباره آگاهی دوگانه تصاویر در دنیای معاصر حرف می‌زند. به عقیده او تصاویر از قدرت ویژه‌ای برای برانگیختن انسان از هر طریق ممکن برخوردارند. اما دیگران به این عقیده به دیده تردید می‌نگرند و ادعا می‌کنند خلاقیت و معنابخشی به تصاویر، تنها از عهده هوش انسانی برمی‌آید. باقی چیزها فقط فرافکنی ایده‌آل‌ها و ترس‌های انسان در قالب تصویر است. همین عقیده درباره تصاویر، می‌تواند درباره حیوانات، گیاهان، چرخه‌های حیات، یا هر شیء بی‌جان دیگری هم صدق کند. این مجادلات مرا به یاد عناصر انسان‌شناسانه در آثار تو و همچنین توجه‌ات به ظرفیت‌های توانمندساز آنها می‌اندازد. درباره “آگاهی دوگانه” چه فکر می‌کنی؟ چقدر به این‌گونه ظرفیت‌های قدرت‌بخش در آثار خود و به‌خصوص در پیکره‌ها و فیگورهای آثارت قائل هستی؟

لیزا احمدی:

مسیر هنری تو از میل به قصه‌گویی در کودکی آغاز می‌شود و این واقعیتی است که به وضوح بر جریان کار هنری‌ات سایه افکنده. در واقع، مواجهه با نقاشی‌های تو، مثل خواندن یک شعر حماسی و یا رمزگشایی یک واژه‌نامه بصری غنی است که در یک سیاق و شیوه کاملا غیرخطی به هم می‌پیوندند. می‌توان دید که چطور عادت تو به نقاشی کردن با تلویزیونِ روشن، یا فضای بازی‌های کودکانه و کتاب‌های کمیک استریپ، در افزایش آگاهی‌ات نسبت به تضادهای اجتماعی تاثیر داشته؛ در شیوه روایتگری‌ات منعکس شده و فردیت و تشخّص ژرفی را –از همان کودکی– در تو بنیان نهاده است. همین امر به پرورش توانایی ویژه‌ای در تو کمک کرده که از طریق آن، درست در بحبوحه بده‌بستان با دیگران، ارتباطات را با دنیای درونی خودت حفظ کنی. بر اساس اندیشه صوفیان، همین مهارت، رمز زندگی آگاهانه و خرسندانه است. نقاشی، راه و روش تو برای دیدن هستی و ترسیم قلمرو خیال است. از این طریق به هنرمندی تبدیل شده‌ای که هنر را راهی برای بازی با واقعیت و خلق نگاهی بازتر به جهان و مردم جهان، روایات و تاریخ‌اش می‌داند.

با دنبال کردن مسیری که آثار تو پیموده‌اند، احساس می‌کنم به تماشای کودکی یاغی و بازیگوش مشغولم که کم‌کم از گوشه تصویر پدیدار می‌شود تا فضای بیشتری را برای خودش طلب کند. ابتدا میان تابلوی نقاشی، ساکت به انتظار می‌نشیند و بعد، ناخشنود و ناراضی به سمت دیوار سفید می‌خزد. او مشتاق کنش و واکنش بیشتر و در تلاش برای کمرنگ کردن مرزهای منظم و سختگیرانه، به ضرباهنگ و ریتم درونی خودش به شیوه آزمون و خطا واکنش نشان می‌دهد تا در نهایت و به تمامی فضا را در اختیار بگیرد. به نظر می‌رسد که فاصله امن میان مخاطب و اثر را مرتب به چالش می‌کشی. آیا این تمایل به عبور از موانع و محدودیت‌های فرازمانی، بازتاب نگاه تو به مفهوم خانه و ویژگی‌های خاص فرهنگی است؟ به عنوان کسی که در شهرهای مختلفی زیسته، چه محلی را خانه خودت می‌نامی؟

نادیرا حسین:

نکته جالبی است که تا به حال به آن فکر نکرده بودم. معتقدم هویت‌های چندفرهنگی چیزی شبیه تفکر سیار یا ذهن ایلیاتی برمی‌سازند. مواجهه با چیزی که با عنوان “تکینه” شناخته می‌شود برایم غریب است، چون همیشه عادت داشته‌ام چیزها را از منظر چندآوایی ببینم. شاید همین طغیان و سرریز شدنِ بوم نقاشی و نحوه‌ای که فضا را در آثارم اشغال می‌کنم، از این تجربه سرچشمه گرفته باشد.

از سال ۲۰۱۴ پرسش‌هایی درباره تجربه و برداشت مخاطب از فضای اثر، ذهن مرا مشغول کرده بود. چند مثال از چگونگی شکل‌گیری اثر در بیرون از مرزهای بوم در ذهن دارم: نمایشگاهی که درسال ۲۰۱۴ با عنوان “کش‌وقوس” در شهر پرمِن برگزار کردم، شامل سه قاب چوبی بزرگ و رنگامیزی شده بود، اما در واقع یک نقاشی را نشان می‌داد که در فضا منفجر شده است. یا در نمایشگاه “باغ من، یک فرش است” که در همان سال در برلین برگزار شد؛ با استفاده از پودرهای رنگی تالک –که در هندوستان برای ساخت رانگولی“۱” به کار می‌رود– کاری تجربی انجام دادم و طرحی موقتی و پاک شدنی کف زمین کشیدم.

به تازگی نگاره‌ای خلق کرده‌ام با نام “باتارد”، که در آثار هنری زیادی پدیدار می‌شود و در زبان فرانسه به معنای حرامزاده‌ای است که جنسیت مونث دارد. این کلمه را در شکل زنانه آن به کار برده‌ام تا آن را از پیوستگی با جد و آبا و پیکره مردسالارانه مجزا کنم. کلمه باتارد، ذکرِ نیروبخشی است که به فضایی –شاید صرفا یک فضای ذهنی– اشاره دارد. قلمرویی که در آن چند رگه‌گی و چند نژادی حکم می‌راند. به علاوه، این کلمه، “باتا” را در ذهن من تداعی می‌کند. باتا نام یک کارخانه تولید کفش در جمهوری چک است که محصولاتش در همه شهرهای هندوستان یافت می‌شود. باتا را انتخاب کردم چون یادآور پدیده جهانی شدن و رشد طبقه متوسط است. این کلمات و ایده‌ها در کنار هم قرار می‌گیرند، چرا که فضای برجسته و خیال‌انگیز باتارد، متاسفانه همچنان با واقعیت فضای باتا گره خورده است.

هویت چندفرهنگی بر مشکلات و مسائل عینی تجربه مهاجرت دلالت می‌کند و می‌تواند تار و کدر باشد. تاریخچه خانوادگی ما با مهاجرت آمیخته است. مهاجرتی که منجر به تغییرات اساسی در زندگی آنهایی شده که شخصا تجربه‌اش کرده‌اند. این تجربه، بخشی از میراث من است و مسلما تاثیر عمیقی بر زندگی و لذا کار هنری‌ام گذاشته است. تاریخ هنر به فرهنگ مهاجرت، چندان از زاویه دید مهاجران و فرزندان آنها نپرداخته است. من علاقه چندانی به ویژگی‌های خاص یک فرهنگ یا فرهنگ دیگر ندارم، اما به دانستن آنچه فرهنگ مهاجرت به آن ارجاع می‌دهد، مشتاقم. بگذار برایت جمله‌ای از رمان آلیس زینتر(۲) نقل کنم که نویسنده الجزایری‌الأصل فرانسوی است: هر آنچه نگذشته باشد، گم شده است. تو از اینجا می‌آیی اما اینجا خانه تو نیست.

می‌دهد که اغلب توسط زنان و برای مخاطب زن خلق شده‌اند؛ و فری یعنی شخصیت‌هایی که دورگه انسان–حیوان هستند. چون با دورگه‌ها خیلی خوب همزادپنداری می‌کردم، از نوجوانی مخاطب این مجموعه کمیک‌ها بودم.

زیر ردیف مجموعه کتاب‌های کمیک، تعدادی داستان علمی‌تخیلی چیده بودم، مثل ”مرد مونث“ اثر ”یوآنا راس“، یا کتاب‌های ”اورسولا لوگن“؛ و در طبقات پایین‌تر، یکی دو ردیف با ادبیات زنان و فمینیسم پر شده بود که آنها هم آسیب دیدند. این بخش از کتابخانه را مهم‌ترین همراه و هم‌پیمان خودم حساب می‌کنم. به طور کلی، کتاب‌هایی که برایم الهام‌بخش هستند و نوعی قدرت و پیشینه تاریخی به من می‌دهند از این قرارند: بینابینی، اکوفمینیسم مردمی، فمینیسم اسلامی، مقالات صوفیان دگرپاش و رمان‌های فمینیستی اوایل قرون وسطی در اروپا. برای کامل شدن فهرست، برخی از داستان‌ها، نقدها و مقالات سیاسی، حماسه‌های هندی، ادبیات صوفیان، کاتالوگ‌های هنری و تعدادی کتاب گیاه‌شناسی هم اضافه می‌کنم.

علی‌رغم غلظت و تراکم تصویری آثارم، منابعم عاملدانه و دقیق انتخاب شده‌اند. تنوع عناصر اثرگذار، به تداعی‌های غیرمنتظره‌ای متصل است که گاهی در کارهایم متجلی می‌شوند. برای نمونه در سال ۸۱۰۲ در مجموعه پرده‌ها–سفر کیهانی البراقی(۵) را کشیدم که کالبدش با اسمورف‌ها(۶) پر شده بود. از دسته‌بندی‌های سلسله‌مراتبی پرهیز می‌کنم و به همزیستی موجودات و قالب‌ها معتقدم. حتی اگر در ظاهر دشمن هم به نظر برسند.

در نقاشی و اندیشه‌هایم، نوعی گریز و حاشیه‌گویی می‌بینم. انگار آثارم شکلی ماریپیچ به خود می‌گیرد که از تکرار موتیف‌های مشخصی ساخته شده است. قصه‌ای می‌گویم و در میان آن قصه، داستان دیگری آغاز می‌شود. شخصا عباراتی را که در آنها از ترکیبات عطفی استفاده شده، مثل “…و…“، به عباراتی مانند ”…یا…“ ترجیح می‌دهم. فکر می‌کنم این تمایل و ترجیح را بتوان با نوع خاصی از ادبیات یا روش‌های استدلالی که در هند، دنیای فارسی‌زبان و عربی‌زبان یافت می‌شود مربوط دانست. اما این رویکرد داستان‌سرایانه را می‌توانم به روش‌های مطالعه و دریافت آنلاین اطلاعات هم ربط بدهم و همین‌طور به اینکه چطور خودمان را با منطق اینترنت و زنجیره لینک‌ها وفق داده‌ایم.

لیزا احمدی:

با این جریان قدرتمند ایده‌ها، و تنوع محصولات خلاقانه‌ای که بر زندگی و کار تو اثر گذاشته‌اند و همچنین هر آنچه که خودت را در معرض‌اش قرار داده‌ای، واقعا تحت‌تأثیر

قرار گرفتیم. علاوه بر این، از تشبیه نقاشی‌هایت به ماریپیچ خوشم آمد. به این ترتیب که تصویر، درست مثل یک داستان، داستان‌های دیگری را تداعی می‌کند. به تازگی در یکی از مساجد صوفیان بودم و با شیوه‌ای که امام مسجد از بازگویی موعظه‌ها و بیانیه‌های مذهبی گزاف، طفره می‌رفت، مدهوش شدم. به جای مؤعظه به سادگی فقط داستان تعریف کرد و هر قصه به قصه دیگری ختم شد و الی آخر. روشی هم که تو برای مقایسه این گونه از پیام‌رسانی، یادگیری و کنش‌وواکنش با گزینش داده‌های آنلاین به کار بردی، هوشمندانه بود. جالب است که ما قادریم فنون بسیار کهن و فولکلور خودبیانگری را با منطق گشت‌وگذار اینترنتی به شیوه‌ای خودنگرانه سازگار کنیم. سنت به طرز شگفت‌آوری با همه انواع مربوط به جایگاه، مثل ملیت، قومیت، کتاب مقدس، مُد و بسیاری چیزهای دیگر اشباع شده. البته در آثار تو، ویژگی‌های قومی و فرهنگی معاصر (به‌طور مشخص در پیشینه فرانسوی–هندی‌ات) به واسطه سرزمینی بازنشاختنی در هم آمیخته‌اند که نه شرقی است و نه غربی. این آثار، قطعاتی درخشان از فولکلور را نمایش می‌دهد که فوق‌العاده دنیوی و مادی‌اند و در عین حال، همچنان در مجموعه‌ای از زیست شخصی و تخیلی تو غوطه‌ورند. بنابراین، پاسخ تو به آنهایی که ممکن است ناعادلانه این آثار را در رده اورینتالیسم نو دسته‌بندی کنند –که مؤدبانه جهانی‌سازی نامیده می‌شود– چه می‌تواند باشد؟

نادیرا حسین:

در پاریس در خانه‌ای بزرگ شدم که با اثاثیه‌ای هندی آراسته شده بود. مینیاتورها و نقاشی‌های هندی بسیاری از دیوارها آویزان بودند. بعضی از آنها تصویر خدای هندوها، کریشنا را نشان می‌دادند که به رنگ آبی است. وقتی بچه بودم، کتاب کمیک زیاد می‌خواندم، از جمله اسمورف‌ها. و تصور می‌کردم کریشنا و اسمورف متعلق به هم هستند چون هر دو آبی رنگ بودند. اینها را به هم ربط داده بودم چون از نظر فرهنگی ذهن آماده‌ای داشتم. هرچند حالا مغزم با الگوهای اجتماعی–اقتصادی و فرهنگی کاملا مقید شده است، اما هنوز آن فضای اولیه را ارج می‌گذارم و همان را نقاشی می‌کنم و همچنان رسوم و قراردادها را به چالش خواهم کشید و دوباره تفسیر خواهم کرد.

آن نقاشی‌های کریشنای آویخته به دیوارها، با اینکه مینیاتورهای دربار گورکانی بودند، صحنه‌هایی از زندگی یک خدای هندو را نشان می‌دادند. این ژانر، از مینیاتور ایرانی پدید آمده و در شبه قاره هند و دربار گورکانی توسعه یافت. گورکانی‌ها مسلمان بودند. مینیاتورهای گورکانی زیادی را

نادیرا حسین:

با ایده آگاهی دوگانه میشل آشنا نیستم چون این مقاله را نخوانده‌ام. اما به گمانم تناقضی که او شرح می‌دهد و همچنین پرسش تو در این مورد را می‌فهمم. به عقیده من تصاویر قادرند روی افراد و آگاهی جمعی، هم تأثیر مثبت و هم تأثیر منفی بگذارند. بدن زن به صورت سیستماتیک برای خیالپردازی‌های مردان و از زاویه نگاه آنان نشان داده شده و خواهد شد. و من فکر می‌کنم این موضوع اثر فجیعی بر ضمیر جمعی ما دارد. به همین دلیل است که دنبال پیشنهادات جایگزین و ارتقاء دهنده هستم.

در آثار من موتیف تکرارشونده‌ای هست که نام آن را ”بنیادِ زن“ گذاشته‌ام. ایده‌ای که در قالب موجودی دگرذیسی‌شده، تجسّد یافته است. نوعی آواتار، نوعی فورسونا(۳) که از خرده‌فرهنگ و کمیک‌های ”فری“ و ”مانگا“ الهام گرفته است. فری، دنیایی خیالی است که شخصیت‌های آن، هم خصلت‌های انسانی و هم خصلت‌های حیوانی دارند. ”بنیاد زن“ در نقاشی‌های من اغلب به عنوان شخصیت یا یک قالب ساختاری ظاهر می‌شود. نوعی نماد میانجی، که روشی جایگزین برای الگوی ساختاری غالب ”مرد غربی سفیدپوست“ ارائه می‌دهد. گاهی از این موتیف همچون نمونه‌ای عینی از ترکیب‌بندی استفاده می‌کنم. در عمق نقاشی قرارش می‌دهم، طوری که همه اثر هنری از او پدیدار می‌شود. گویی کاریاتید(۴) است.

به معماری و عمل ستون زدن به سقّف ساختارها ارجاع می‌دهم، چرا که تسلط مردانه عمیقا در بدن‌های زنانه ما و روان ما ریشه دوانده است و ما برای خنثی کردن این الگو می‌بایست روی بنیان‌ها دست بگذاریم.

در دنیای خیالی فری، گاهی مردم دوست دارند که در نقش و پیکر یک فورسونا ظاهر شوند (شخصیتی مثل توتم) و گاهی لباس‌های مبدل می‌پوشند که به این عمل ”فُرسوتینگ“ می‌گویند. و موقعیتی می‌یابند که نقش فورسونای خودشان را بازی کنند. باقی، هنرمندانی هستند که شخصیت‌های کمیک‌ها را طراحی می‌کنند، لباس هنرپیشه‌ها یا انیمیشن می‌سازند و غیره. من خودم را در جبهه هنرمندان می‌بینم، که فورسونای ”بنیاد زن“ را خلق کرده‌ام. هرچند، فکر نمی‌کنم که ”بنیاد زن“ مثل چیزی مقدس یا جادویی، اثری مشخص روی بیننده بگذارد. بلکه محصولی مصنوعی یا فانتزی باقی خواهد ماند. اما اعتقاد دارم اثر هنری می‌تواند بیننده را ارتقاء دهد. مرتب به نمایشگاه می‌روم و از تماشای آثار هنری انرژی زیادی می‌گیرم. اثر هنری در یک بستر پدیدار می‌شود. خالق اثر کیست؟ چگونه خلق شده؟ چطور نمایش داده شده و غیره. این لایه‌ها ماهرانه در اثر

هنری در هم می‌آمیزد و با درک برساخته مخاطب از خود، پیوند می‌خورد.

لیزا احمدی:

این موضوع مرا به یاد یکی از اصطلاحات محبوبم می‌اندازد: ”آنچه در عالم هست، در آدم هست.“ که به عنوان قانونِ تناظر شناخته می‌شود و بیانگر این است که واقعیت کنونی ما در واقع بازتاب چیزی است که در درون هر کدام از ما می‌گذرد. بنابراین موتیف بنیاد زن، حتی اگر فانتزی یا مصنوعی شمرده شود، چشم‌اندازی تجربی است به تأثیر بازاندیشی در آنچه زنان می‌توانند باشند یا نقش‌هایی که می‌توانند در جامعه، و شاید حتی مهم‌تر از این، به طور کلی در طبیعت ایفا کنند.

آثار تو، فمینیسم، پهنه وسیعی از سوژه‌های بومی،

پرسش‌های فلسفی و پدیده‌های فرهنگی پرترفدار و تاریخی را مورد مداقّه قرار می‌دهد. چنین تراکمی از ایده‌ها و تخیل چطور بر کارت اثر می‌گذارد؟ به بیان دیگر، آیا آثارت تو را به سمت مطالعه بیشتر سوق می‌دهند؟ در دنیای بیش‌ازحد برانگیخته‌شده‌ای که سرشار از منابع متعدد است، رابطه بین خالق و اثرش چگونه است؟ این سؤالات مرا بر آن داشت تا از تو فهرست مطالعه طلب کنم. فهرستی که می‌تواند شامل مقالات، کتاب‌ها، اشعار یا مجموعه‌ای از فیلم‌ها باشد یا هر نوع فهرستی که می‌پسندی.

نادیرا حسین:

روزی قفسه کتاب‌هایم زیر فشار کتاب‌ها فرو ریخت. توده آشفته کتاب‌های کف اتاق، احتمالا می‌بایست این حس را به من می‌دادند که چه دامنه مطالعاتی گسترده‌ای دارم. ولی در واقع مطالعات من خیلی متمرکز و انتخاب شده هستند. هنگام مرتب کردن آن به‌هم‌ریختگی، کتاب‌هایی را باز یافتم که در دوره مشخصی از زندگی و کار من مهم و قابل توجه بودند. دسته‌ای از کتاب‌های ”آمر چیترا کاتا“ از بالاترین قفسه پایین ریخته بود. این مجموعه کمیک‌ها از سال ۱۹۶۷ آغاز شده و داستان‌هایی از تاریخ هند و همین‌طور رزم‌نامه‌های بزرگ، اسطوره، ادبیات و داستان‌های شفاهی محلی را شرح می‌دهند و به بیست زبان مختلف رایج در هندوستان، از جمله انگلیسی ترجمه شده‌اند. چون ساکن فرانسه بودم، از این کتاب‌ها برای آشنایی با تاریخ هند بهره گرفتم.

در آن آشفته‌بازار، نسخه‌هایی از ”تپانچه‌های عشق“ اثر ”تاراکو کوتوبوکی“ را یافتم که مجموعه‌ای از فری–مانگاهای یائویی است. یائویی مانگا، عشق‌بازی بین مردان را نمایش

^[1] فری یعنی شخصیت‌هایی که دورگه انسان–حیوان هستند

به شکستن ساختار روش‌ها و سلسله‌مراتب گذشته از سوی دیگر، به موضوعات، نقاشی‌ها و چیدمان‌های توقابلیتی نمایشی بخشیده‌اند.

شاید هنرمندان، تاریخ‌نگاران رگ‌تر و واقعی‌تری از تاریخ‌نویسان هنر هستند. به عقیده من، تفسیر آثار تو با اصطلاح نخ‌نمای نقد اورینتالیستی، خام‌دستانه است. در واقع، وقتی برای اولین‌بار با کار تو در نمایشگاه “آزموری” نیویورک روبرو شدم، تجسم بدیع و نیرومند “خرده‌فرهنگ” بود که مدهوشم کرد. در کار تو، اکتشافات فرعی بی‌سابقه و جهت‌یابی دوباره فرهنگ تصویری، از خلال قرن بیستم و اوایل قرن بیست‌ویکم را می‌توان یافت. اینکه پژوهش‌های تو، در بستر گنجینه‌ای از سازوکارهای تصویرسازی فرانسوی، هندی و ایرانی روی می‌دهد، نشان‌دهنده عمق اندیشه‌ورزی توست. هر هنرمندی می‌بایست عنوانی رسمی برای ایده‌هایش داشته باشد. هیچکس نمی‌تواند در خلاء مطلق کار کند. با این‌حال، هر گاه هنرمندی به منظور تجزیه و تحلیل گسترده‌تر، زمینه‌های تاریخی–فرهنگی را به شیوه‌ای چنین تأثیرگذار فراهم می‌آورد؛ باید بگویم که به موفقیت دست یافته است.

پانویس‌ها:

- رانگولی: نوعی هنر هندی که در آن نقش‌ونگارهای سنتی را با استفاده از دانه‌های رنگ شده برنج، گلبرگ، یا تالک‌های رنگی روی زمین می‌کشند.
- آلیس زینتر، هنر از دست دادن، ۲۰۱۷
- فرسونا: فر+پرسونا؛ شخصیتی با خصلت‌های انسانی و حیوانی. همزاد، محافظ و نمادی در فرهنگ فری.
- کاریاتید: ستونی که به شکل مجسمه زن باشد. به ویژه در معماری یونان باستان و روم دیده می‌شود.
- البراق: موجودی است در اسطوره‌های اسلامی که بدن اسب و سر زن دارد.
- اسمورف: موجودات کوچک آبی رنگ، متعلق به کتاب‌های کمیک بلژیکی.

تصاویر:

- تصویر**131**: عکسی از ویدئوی مسابقه اسب‌های چوبی در اسکاندیناوی. یافته شده در اینترنت توسط نادیرا حسین
- تصویر**129**: خطوطی از خیال/ نادیرا حسین
- تصویر**131**: مکتب گورکانی، شیودس و مسکینا، میلاد تیمور برگرفته از نسخه خطی اکبرنامه. ۱۵۹۰ تا ۱۵۹۵
- تصویر**131**: طرح، طرح‌خانه، تاریخ/ نادیرا حسین
- تصویر**150**: نمایی از چیدمان کش و قوس، نادیرا حسین،

خانه هنرمندان برمن، ۲۰۱۴

- تصویر**15۵a**: نمایی از چیدمان “باغ من، یک فرش است” نادیرا حسین، گالری PSM برلین، ۲۰۱۴
- تصویر**141**: تصویری از هنر رانگولی در خیابان‌های هندوستان، یافته شده در اینترنت توسط نادیرا حسین.
- تصویر**105**: آموزش جهان بی‌اصل و نسب. ۲۰۱۹
- تصویر**126**: اتاق آبی، طرف در، عمارت پلاستیکی. چاپ دیجیتال روی کاغذ روزنامه. ۵۰ در ۷۰ سانتی متر. نادیرا حسین ۲۰۱۹
- تصویر**133**: اتاق آبی، زاویه پشتی. عمارت پلاستیکی. نادیرا حسین. ۲۰۱۹
- تصویر**120**: اتاق بچه گریه، عمارت پلاستیکی. چاپ دیجیتال روی روزنامه. ۲۰۱۹
- تصویر**133**: ستون‌های مجسمه‌های زنانه معبد ارشتیون. آکروپلیس، آتن. ۴۰۶ تا ۴۲۱ قبل از میلاد.
- تصویر**49**: دسته دختران. تکنیک کالامکاری (نقاشی با رنگ‌های گیاهی روی پارچه) ۷۰ در ۹۰ سانتی‌متر. نادیرا حسین. ۲۰۱۴
- تصویر**133**: ستون سنگی سرِ مدوسا. قصر واژگون. استانبول.
- تصویر**162**: بنیاد زن، جزئیات. نادیرا حسین. برجسب‌هایی روی نقاشی دیواری.
- تصویر**79**: پرفورمنس بدنمندی بدن. پرده ابریشمی، آکرلیک و تمپرا روی کانواس. ۴۵ در ۶۰ سانتی‌متر. نادیرا حسین. ۲۰۱۸
- تصویر**135**: طرح جلد یکی از کتاب‌های کمیک امر چیترا کاتا
- تصویر**137**: نمونه‌ای از کمیک استریپ‌های امر چیترا کاتا
- تصویر**135**: تپانچه‌های عشق. تاراکو کوتوبوکی. مجموعه‌ای از فری مانگاه‌های یائوئی، چاپ اول، ۲۰۰۴
- تصویر**135**: مرد مؤنث، یوآنا راس، چاپ اول، ۱۹۷۵
- تصویر**147**: پرده‌های سفر کیهانی. البراق. پرده منقوش نیمه‌شفاف. ۲۸۰ در ۲۶۰ سانتی‌متر. نادیرا حسین.
- تصویر**139**: وفات سنت سیسیلیا، ۱۵۹۹–۱۶۰۵.
- حکاکی، هیرونیموس ویریکس.
- تصویر**139**: وفات سنت سیسیلیا، مینیاتور گورکانی (نقاش ناشناس). متأثر از حکاکی هیرنیموس ویریکس.

دیده‌ام و جنبه‌های تلفیقی و چندرگه آنها همیشه برایم بسیار جذاب بوده است. محتوای فرهنگی گوناگون، از ایران گرفته تا سنت تصویرسازی چینی و فرهنگ‌های مختلف شبه‌قاره هند در آنها قابل تشخیص است. نقاشی‌های قرن شانزدهم و دوران سلطنت اکبر (امپراطور گورکانی هند. ۱۵۵۶ تا ۱۶۰۵) خیلی برایم جالبند. اکبر، آیینی تلفیقی به نام “دین الهی” ساخت، چرا که مشتاق بود مرامی را پایه‌گذاری کند که در آن با حضور نمایندگانِ از اسلام، هندوییسم، برهمایی، مزدکی، یهودیت و مسیحیت درباره موضوعات دینی و معنوی بحث و گفتگو کند. مرتبا یسوعیان را به دربار خود دعوت می‌کرد و آنها به رسم هدیه، برایش کتیبه‌هایی از اروپا می‌آوردند و همین باعث آشنایی نقاشان دربار او با تصاویر دوران رنسانس و اروپا شد. در آن دوره خیلی از نقاشان گورکانی متوجه اروپا شدند. به تصویر کشیدن روایات مسیحی از جمله میلاد مسیح، یا هبوط از صلیب، و همچنین شخصیت‌های اروپایی، با سبک‌های جدید نقاشی آغاز شد. نقاشان گورکانی به روش مخصوص به خودشان، با این دستمایه جدید خیلی کلنچار رفته و آن را به گنجینه چند فرهنگی شمایل‌شناسی خود اضافه کرده‌اند.

البته که نقاشی گورکانی، صورتی از هنر دریاری بود و دربار گورکانی از هنر و فرهنگ برای گسترش امپراطوری خود در سراسر هند بهره می‌گرفت؛ اما همچنان در مینیاتورهای آن دوره، گفتگویی پرونوق بین چندین فرهنگِ درهم‌تنیده را می‌توان دید. نگاه غرب به باقی دنیا همچنان نگاه هنجارین شمرده می‌شود؛ اما در نقاشی‌های گورکانی، این چشم آسیای جنوبی است که به غرب می‌نگرد. اورینتالیسم معمولا به طور ضمنی به زاویه دید غرب نسبت به آسیا و شمال آفریقا دلالت داشته و رهیافتی پسااستعماری دارد. ارزشش را دارد که گاهی سرمان را برگردانیم و از زاویه‌ای دیگر ببینیم. من متخصص نیستم اما به دلیل گسترش رشته “مطالعات انتقادی سفیدها”، موقعیت قطعی و هنجارین دنیای “مرد سفیدپوست غربی” به پرسش کشیده شده. به همین‌خاطر، فهم کلیت ساختار قدرت و سازوکار استثمار دنیای غربی سفیدپوست، برای مبارزه علیه نژادپرستی سیستماتیک در جوامع ما بسیار مهم است. اما بگذار به سؤال تو درباره احتمال دسته‌بندی آثار من تحت عنوان “اورینتالیست” برگردیم. خب، چه بگویم… من آثارم را از زاویه نگاه باتارد خلق می‌کنم و وضعیت چندرگه فرهنگی‌ام را که دمدمی مزاج، تقلیدگر و گاه نوستالوژیک است، با آغوش باز می‌پذیرم.

لیزا احمدی:

پاسخ تو یادآور چیزی است که من اسم آن را گذاشته‌ام: “پرحرفی عقده فرادستی–فرودستی شرق و غرب“. بخاطر فقدان دورنمای جهانی، پژوهش‌های تاریخی هنر همواره از مجموعه آثار هنرمندانی سخن گفته‌اند که ساکن مراکز قدرت‌محور مثل پاریس و نیویورک بوده‌اند. هنرمندانی که به سبکی خاص و یا همچون عضوی از یک حرکت منسجم هنری کار کرده‌اند. پس هنرمندان مستقلی که در نقاط دیگر جهان، در انزوا، ورای رسانه‌های متنوع و برهه‌های زمانی کار می‌کنند چه؟ آنها چگونه مورد توجه قرار گرفته و بخشی از تاریخ هنر می‌شوند؟ یکی از هدف‌های من از برگزاری ایونت “نشست میدانی” در دوی، که تو هم با آن همکاری کردی، تغییر همین ایده قطب‌های متضاد بود. به جز تعداد انگشت‌شماری از ملاحظات هنری اخیر، مثل “هنر معاصر: جریانات اصلی” اثر “تری اسمیت”، آکادمی با اهدای هاله‌ای رمانتیک، به سلطه نگاه غربی تداوم بخشیده. اما این رویکرد غالب، هنوز آنطور که باید با ارائه قدرتمند آثار دیگر به چالش کشیده نشده است. با اینکه یقینا چنین رویکردهای متفاوتی هم وجود دارند. این چشم‌اندازها و دیدگاه‌های متفاوت، یا مکتوب نشده‌اند، یا به اندازه‌ای که باید گسترش نیافته‌اند که مواجهه مؤثری با نگاه غالب غربی داشته باشند. به قول “رشید آرایین”، هنرمند و فیلسوف پاکستانی ساکن انگلستان، فرهنگ هلنیستی که غرب خود را با افتخار میراث‌دار آن می‌داند، بدون بده‌بستان‌های خلاقانه پیوسته بین آسیا، آفریقا و اروپا –سه قاره اصلی دنیای باستان– به منصفه ظهور نمی‌رسید. وسعت دامنه سبک‌هایی که با تردستی در آثارت به کار می‌بری و پیشینه آنها به صدها سال قبل و به نقاشی‌های آسیایی و اروپایی برمی‌گردد، واقعا تحسین‌برانگیز است. ولی مهم‌تر از همه این است که آثار تو، به زیانِ ایده دیرهنگام مدرن‌گرایی عمل می‌کنند که از جانب غرب حکمفرما شده. نباید فراموش کنیم که شکوفایی نهاد اروپایی در قرون گذشته، ریشه در سنت نیرومند حمایت‌های خصوصی و مجموعه‌سازی‌هایی دارد که در دوران شکوفایی تمدن اسلامی، به‌ویژه امپراطوری‌های گورکانی، عثمانی و غیره رونق گرفته‌اند.

بی‌شک همان حکمران گورکانی که نام بردی –اکبر– می‌بایست به عنوان یکی از پیشروان ادغام‌سازی سرمایه‌های اجتماعی و هنر فاخر شناخته شود. او حامی فلاسفه، موسیقیدانان، شاعران، اخترشناسان، دانشمندان و معماران بود و رویکردی بینارشته‌ای داشت. پروژه‌های تو هم بینارشته‌ای و از لحاظ اجتماعی ذاتا هوشیارند. بازگویی رویکرد کرداری کلاسیک به هنر و تصویرسازی از یک جهت، و تمایل تو



Bâtarde



Femme foundation

Comme une puissante allégorie du mouvement #MeToo, une imposante figure féminine dégage un puissant crochet au visage d'un homme mis K.O, dans une installation picturale intitulée *Only Paradoxes to Offer* (2018). Dans une autre toile, une figure féminine à la peau rouge et en proie à des métamorphoses corporelles, semble méditer, une cigarette aux lèvres, sur un livre où on peut lire : »*Only Paradoxes to Offer*«. Leitmotiv de l'œuvre de Nadira Husain, cette phrase est un clin d'œil à la pionnière du féminisme français, Olympe de Gouges. L'auteure de la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791), se définissait comme :

»une femme qui n'a que des paradoxes à offrir et non des problèmes faciles à résoudre.«

Olympe de Gouges écrit ces mots alors que les citoyennes françaises sont exclues du contrat social scellé par l'universalisme républicain, censé transcender toutes les différences, hormis la différence sexuelle qu'il place à son fondement. La dénonciation de ce paradoxe donne naissance au féminisme. Depuis, toute aspiration à se fonder dans l'universalisme ne peut se faire qu'en se séparant de l'universel et en déclarant sa différence pour être en position de le revendiquer.

Cet indissoluble dilemme semble plonger notre hybride créature à la peau rouge dans un état d'intense perplexité. En miroir, sur une autre toile, une consœur à la peau bleue est, elle, concentrée à se vernir les ongles de ses multiples pieds et mains. Fonctionnant comme un diptyque, ces toiles peuvent se lire comme une interprétation contemporaine d'Olympe de Gouges jonglant avec ses paradoxes : lutter pour l'égalité, tout en cultivant sa féminité. L'artiste nous interroge : comment être féministe aujourd'hui ? A cette question l'essayiste américaine Roxanne Gay répond :

*I embrace the label of bad feminist because I am human. I am messy. I'm not trying to be an example. I am not trying to be perfect... I am just trying [...] to make some noise with my writing while also being myself: a woman who loves pink and likes to get freaky and sometimes dances her ass off to music she knows, she knows is terrible for women...*¹

Ces mots résonnent particulièrement avec les œuvres de Nadira Husain. Intitulées *Performative Body – Embodied Performances, Blue / Red* (2018), ces peintures affirment une performativité des corps en rupture avec les normes de subjectivation dans la lignée des écrits de la philosophe Judith Butler. Comme solution aux multiples voies du féminisme (essentialiste, queer, intersectionnel, décolonial...), l'artiste propose des corps souples,

élastiques, déployant une multitude de bras et de jambes prêts à lutter contre les épreuves du patriarcat, du racisme, de l'impérialisme et du capitalisme. Une lutte que semble déjà livrer

p. 64

Turbo Queen (2017), interprétation contemporaine de la déesse hindoue chevauchant un tigre. Durga, dont les multiples bras jonglent avec un sabre, un verre de vin, un téléphone, des altères en forme d'yeux, une balle de tennis et des étendards. Inspirées de références multiples (panthéon hindou, *Furry*, comics...), ces drôles des dames sont des motifs de *Femme foundation*, récurrents du vocabulaire plastique de Nadira Husain. Figures d'*empowerment*, elles agissent comme des super-héroïnes puissantes, protectrices, tour à tour sujet d'une œuvre ou éléments structurels de la composition. Fusion de corps mythologiques, fictionnels, fantastiques, mutants, ces figures de *Femme foundation* sont des alternatives aux canons de représentation ethno et phallogocentriques diffusés dans les médias comme dans l'histoire de l'art. A travers son œuvre, Nadira Husain répond à l'invitation d'Hélène Cixous, qui dans son manifeste *Le Rire de la Méduse* (1975), encourage les femmes à écrire leurs propres récits pour que leur corps soit entendu². Pour la théoricienne française, en parlant de leurs désirs, de leurs expériences et de leurs plaisirs à travers une écriture proprement féminine, les femmes passeront du statut d'objet passif à celui de sujet actif. Ce même désir anime les créations de l'artiste qui, en quête d'un langage propre, déploie dans ses œuvres, ses désirs, ses fantasmes, ses souvenirs d'enfance, mais aussi ses doutes, ses questionnements sur la féminité, le rapport au corps, ou la maternité comme dans *Milky Way* (2017). Par ces hybridations, l'artiste cherche à dégager le corps féminin de la construction patriarcale de la femme en tant que représentation, objet passif du regard et du désir masculin.

p. 80

p. 70

p. 78, 79

p. 145

En haut à droite : Nadira Husain, *Turbo Queen Entering the Wheel*, 2018, gouache sur papier, 27 x 42 cm

Au milieu à gauche : Nadira Husain, *Performative Body – Embodied Performance*, 2017, esquisse

Au milieu à droite : Nadira Husain, *Bâtarde stickers*, 2019

En bas à gauche : Nadira Husain, *Al-borak Composite*, 2018, gouache sur papier, 28 x 38 cm

En bas à droite : Nadira Husain, *Femme foundation horse riding in Gaza*, 2016, collage

Nadira Husain, Esquisse d'un schtroumpf endormi, 2017

Bâtarde

Imprégnées des écrits de Donna Haraway, auteure du *Manifeste Cyborg* (1991), les créatures de Nadira Husain brouillent les frontières entre humain / non humain ; réalité / fiction, déconstruisant les binarismes pour revendiquer l'hybridité des êtres. »*Bâtarde ! est mon mantra*³« affirme l'artiste, qui se réapproprie ainsi un terme péjoratif désignant l'illégitimité ou l'impureté du croisement des races. Par cette réappropriation, elle procède à une inversion du stigmaté, auquel elle donne une connotation positive et militante. Pour l'artiste, *Bâtarde* offre un espace pour des récits non normatifs à travers une œuvre hybride autant dans la forme que dans le fond, oscillant entre réalité et fiction, mariant des motifs et des techniques de manière singulière et inédite. Son imaginaire rassemble diverses expériences liées à la migration entre la France, l'Inde et l'Allemagne, créant plusieurs grilles de lecture, où différentes traditions, cultures et histoires se rencontrent et se marient. Par exemple dans *Krishna, le roi des Schtroumpfs* (2018), l'artiste s'appuie sur un souvenir d'enfance où par association de couleur, elle pensait que la divinité hindoue Krishna et les personnages bleus de la bande dessinée belge partageaient le même univers. Culture populaire, histoire de l'art, hindouisme, littérature féministe et soufisme nourrissent une œuvre surprenante, *Bâtarde*. Dans la série *Cosmic Trip* (2018) les Schtroumpfs sont cette fois associés à Al Bouraq, créature magique de la mythologie islamique : cheval ailé au visage féminin, transportant les Prophètes au Paradis. Dans *Le Temps suspendu* (2018), Al Bouraq veille sur les Schtroumpfs endormis dans un décor de style moghol. L'artiste est très inspirée par le syncrétisme de l'art moghol du 16^e siècle, traversé d'influences Perses, Indiennes et Européennes, qui offre un contrepoint aux conventions de l'histoire de l'art, dont le cadre Hégélien⁴ privilégie le sujet occidental blanc masculin. Nadira Husain affirme ainsi la volonté de déhiérarchiser les références culturelles afin

»de raconter d'autres histoires qui se démarquent des récits officiels, événementiels ou idéologiques, produits par les institutions de pouvoir.⁵«

Mélange saisissant de peinture, de dessin, de collage et de tissage, son œuvre nourrie de questions postcoloniales et identitaires, ouvre des possibilités esthétiques et une invention formelle incroyable. En se déclarant *Bâtarde*, Nadira Husain inscrit son œuvre dans l'espace du *Third Place*, que le théoricien postcolonial Homi K. Bhabha définit comme un espace vide où se rencontrent local et global, centre et périphérie, privé et public, intérieur et extérieur⁶.

Expanded Painting

De l'ordre du collage, son œuvre invite à un voyage optique entre les couches de peinture, les superpositions de motifs, la trame du tissu, dans un va-et-vient ouvrant un espace interstitiel. Comme l'explique l'historienne de l'art Elisabeth Ewig

Le collage revendique son existence simultanée dans deux mondes, celui de l'art et celui de la réalité et passe »de l'autre côté du miroir«, »de l'espace pictural vers le monde séculier, vers l'espace du spectateur«. Il ne définit plus le plan pictural, il le fait saillir, le propulse vers l'avant, et là où le tableau moderniste définissait le mur de la galerie, le collage lui, déterminait l'espace tout entier⁷.

Cultivant la simultanéité du collage, l'œuvre de Nadira Husain prend possession de l'espace d'exposition pour envelopper de ses multiples bras le spectateur ainsi projeté dans le *Third Space*, confluence de cultures et de techniques. Jouant avec la perspective, ses peintures rompent avec la surface plane de la toile, pour se prolonger hors du cadre, créant des dimensions alternatives œuvrant à subvertir l'espace masculin occidental de la peinture. Depuis les années 1980, la peinture connaît une crise profonde de désamour et de désaveu. Outre le défi que représente le développement des nouvelles technologies, la peinture fait l'objet d'une intense remise en question de son ethnocentrisme et de son phallogocentrisme. L'œuvre de Nadira Husain s'inscrit ainsi dans ce vaste »*projet de décolonisation qui est une leçon vitale de la postcolonialité*«⁸ cher à l'historien de l'art récemment disparu Okwui Enwezor.

p. 71

p. 174

p. 72

Ce puissant travail de déconstruction des canons de domination passe notamment par l'utilisation audacieuse des arts textiles. Inspirée par son aïeule Surrayia Hassan Bose, qui a dédié sa vie à la valorisation de l'artisanat traditionnel indien, Nadira Husain réalise certaines de ses peintures sur des ikat : tissus réalisés par tissage de fils teints selon une technique traditionnelle. Le motif du tissu sert de couche structurelle à la peinture. L'artiste affirme

Je vois la toile comme un morceau de tissu. Je suppose que la surface sur laquelle je peins fait partie intégrante de la peinture⁹.

En associant peinture et art textile, l'artiste conteste la distance séparant l'artisanat du grand art, instaurée depuis la Renaissance. C'est d'ailleurs à cette même époque que l'on interdit aux femmes de travailler dans les ateliers de peinture – forcément masculins – pour les renvoyer aux tâches dites domestiques comme la broderie ou la couture, afin de parfaire leur éducation de femme d'intérieur. En utilisant un savoir-faire

artisanal dénigré parce que féminin et indien, pour confectionner ses toiles, l'artiste subvertit de manière puissante cet espace sacré symbole d'une histoire de l'art écrite par les hommes. Un territoire masculin qu'elle détourne et occupe en le peuplant de ces figures de *Femme fondation* puissantes et de références culturelles variées.

A la fois transgressive et digressive, l'œuvre *Bâtarde* de Nadira Husain embrasse pleinement son paradoxe pour inventer des formes hybrides qui explorent une réalité polymorphe composée d'identités multiples, en constante métamorphose. Grâce à un sens aigu de la narration et de la mise en scène, l'artiste crée des espaces interstitiels pour produire de nouveaux modes de connaissances s'émancipant d'une modernité condamnée parce qu'occidentale, patriarcale et coloniale.

L'avenir sera *Bâtarde* ou ne sera pas.

1 Roxane Gay, *Bad Feminist*, 2014, Corsair, London, Introduction XI.

2 Maura Reilly, *Writing the Body: The Art of Ghada Amer*, New York, Gregory R. Miller, 2010, p.9

3 Nadira Husain, "Digressions Bâtardes", entretien avec Sonia Recasens, revue *Possible* n°4, été 2019

4 Pour le philosophe Hegel l'histoire est le récit du progrès des idées où le récit absolu est celui de la civilisation occidentale dont les autres doivent être exclus, au motif que les autres cultures subissent un recul historique. Par exemple le philosophe privilégie le sujet occidental dans son analyse de l'art de l'Inde, qu'il infériorise en le comparant à l'art grec, de manière à consolider la suprématie de la culture occidentale. Georg-Wilhelm-Friedrich Hegel, *Introduction à l'esthétique. Le Beau*, Flammarion, 2009

5 Edward Saïd, "Opponents, Audience, Constituencies and Community" dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattles Bay Press, 1983, p. 158

6 Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture, une théorie postcoloniale*, Paris, Editions Payot, 2007

7 Elisabeth Ewig, "Collage ?", revue *Histoire de l'art*, n°78, dir. Elisabeth Ewig et Jérémie Koering, 2016, p. 12

8 Lisa D. Freiman, *Maria Magdalena Compos-Pons: Everything is Separated by Water*, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 2007, p.80

9 Nadira Husain, "Dissolved binarities", interview avec Seda Pesen, *KubaParis: Zeitschrift für junge Kunst*, 2019



Femme fondation (Foundation Women)

p. 80

Like a powerful allegory of the #MeToo movement, an impressive feminine figure knocks a man down in a painting installation entitled *Only Paradoxes to Offer* (2018). In another painting, a red-skinned female figure undergoing corporal metamorphosis, a cigarette between her lips, seems to meditate on a book where we can read 'Only Paradoxes to Offer'. As the leitmotif of Nadira Husain's work, this phrase is a nod to the French feminist trail-blazer Olympe de Gouges. Author of the 'Declaration of the Rights of Woman and of the Female Citizen' (1791), De Gouges defined herself as:

a woman who has only paradoxes to offer and not easy problems to solve.

De Gouges wrote these words because French female citizens were excluded from the social contract sealed by the 'republican universalism' of the 'Declaration of the Rights of Man and of the Citizen' (1789), which inspired the French Revolution and was intended to overcome all social inequalities – apart from sexual inequality. De Gouges' denunciation of this paradox gave birth to feminism. Since then, all aspiration to melt into universalism can only be achieved by splitting off from the universal and by asserting one's difference, in order to be able to claim it. This unsolvable dilemma seems to plunge our red-skinned, hybrid creature into a deep state of uncertainty. In another mirror-like painting, a blue-skinned female focuses on her painted nails on her multiple hands and feet. Functioning like a diptych, this pair of paintings can be read as a contemporary interpretation of Olympe de Gouges juggling her paradoxes: fighting for equality while nurturing femininity. The artist raises the question, 'How can one be a feminist today?' The words of American essayist Roxanne Gay provide an answer:

I embrace the label of bad feminist because I am human. I am messy. I'm not trying to be an example. I am not trying to be perfect... I am just trying [...] to make some noise with my writing while also being myself: a woman who loves pink and likes to get freaky and sometimes dances her

p. 145

Top right: Nadira Husain, *Turbo Queen Entering the Wheel*, 2018, gouache on paper, 27 × 42 cm

Middle left: Nadira Husain, *Performative Body – Embodied Performance*, 2017, sketch

Middle right: Nadira Husain, *Bâtarde* stickers, 2019

Bottom left: Nadira Husain, *Al-borak Composite*, 2018, gouache on paper, 28 × 38 cm

Bottom right: Nadira Husain, *Femme fondation horse riding in Gaza*, 2016, collage

Nadira Husain, Sketch of a sleeping smurf, 2017

*ass off to music she knows, she knows is terrible for women...*¹

These words resonate deeply with Husain's artwork. The paintings I've described, *Performative Body – Embodied Performances, Blue / Red* (2018), show a performativity of bodies breaking away from the norms of subjectification, in line with Judith Butler's philosophy of gender theory. As a way of addressing multiple branches of feminism (essentialist, queer, intersectional, decolonial, etc.), Husain offers flexible and elastic bodies that unfold a multitude of arms and legs, ready to fight against the patriarchy, racism, imperialism, and capitalism. Like *Turbo Queen* (2017), a contemporary interpretation of Durga, the Hindu goddess riding a tiger, whose multiple arms juggle a sabre, a glass of wine, a phone, barbells in the shape of eyes, a tennis ball, and banners. Inspired by various references (the Hindu pantheon, furies, comics, etc.), these curious female creatures are part of *Femme fondation*, a recurrent theme within Husain's plastic vocabulary. As figures of empowerment, they act like powerful and protective wonder women, in turns either the subject of an artwork or structural elements of its composition. A fusion of mythological, fictional, fantastic, and mutant bodies, these *Femme fondation* are alternatives to ethnocentric and phallogocentric models of representations that are widespread in the media and art history alike. Through her work, Husain responds to the invitation of Hélène Cixous who, in her manifesto *The Laugh of the Medusa* (1975), encourages women to write their own stories, in order for their bodies to be heard.² For Cixous, when a woman's story about her desires, her experiences, and her pleasure comes from a strictly feminine writing perspective, the woman's status changes from that of a passive object to an active subject. This same desire livens up Husain's creations, who seeks her own language, exhibits her desires, her fantasies, her childhood memories, but also her doubts, her questioning of femininity and the relation to the body, or motherhood, as in her work *Milky Way* (2017). Through these hybridisations, the artist attempts to remove the feminine body from the patriarchal construction, no longer allowing consideration of a woman as a representation, as a passive object intended for the male gaze and desire.

Bâtarde (Half-breed)³

Nadira Husain's creatures blur the boundaries between human/non-human and reality/fiction, and deconstruct these binarisms to assert the

p. 78, 79

hybridity of things. Her creatures are permeated by the writing of Donna Haraway, author of the 1984 essay 'A Cyborg Manifesto'. "*Bâtarde!* est mon mantra"⁴ (My motto is half-breed!) states the artist, thus reclaiming a pejorative term designating the illegitimacy or the impurity of the mixing of races. This reappropriation enables Husain to invert the stigmatisation, investing it with a positive and militant connotation. For the artist, *Bâtarde* provides a space to recount non-normative narratives through work that is hybrid in both form and substance, that oscillates between reality and fiction, matching patterns as well as techniques in a particular and original way. Her imaginary world gathers various experiences linked to her history of migration between France, India, and Germany, and Husain has created several frames of reference where different traditions, cultures, and stories come together. For example, in *Krishna, le roi des Schtroumpfs* (2018), the artist draws on a childhood memory to suggest that the Hindu deity Krishna and the Smurfs, small creatures from the eponymous Belgian comics, share the same universe due to the fact that both the god and the comic characters are a similar shade of blue. Popular culture mixed with art history, Hinduism, feminism, and Sufism literature creates a surprising work, a *Bâtarde* work. In the *Cosmic Trip* series (2018), the Smurfs are this time associated with Al-Buraq. A magic creature from Islamic tradition, Al-Buraq is a winged horse, often depicted with a feminine face, who led the Prophet Muhammad to paradise. In *Le Temps Suspendu* (2018), Al-Buraq watches over the sleepy Smurfs in a Mughal-style setting. The artist is very much inspired by sixteenth-century Mughal art syncretism, which fused together Persian, Indian, and European influences, and offers a counterpart to art history conventions reliant upon the Hegelian⁵ frame, essentially a Eurocentric worldview that has dismissed 'Oriental' cultures as static, and favours the white, occidental, male subject. In this way, Husain claims her right to abolish the hierarchisation of Western cultural references so that she can, in the words of Edward Said, 'tell other stories that stand out from official, factual or ideological tales, produced by the institutions of power.'⁶ With her striking blend of painting, drawing, collage, and weaving, Husain's work questions postcolonial tropes and the elements of identity, and opens up aesthetic possibilities, as well as creating an outstanding formal invention. By calling herself *Bâtarde*, Husain inscribes her work into the 'Third Space', which postcolonial theorist Homi K. Bhabha defines as an empty space where local and global, centre and fringes, private and public, internal and external meet.⁷

p. 64

p. 71

p. 174

p. 72

p. 70