Anwesenheit Abwesenheit Nadira Husains ortsspezifische Installation als Aushandlungsort von Privatheit und Öffentlichkeit Sandra Bornemann-Quecke

In den 1920er-Jahren etablierte sich das kuratorische Konzept, zeitgenössische Kunst in gleichmäßig ausgeleuchteten, weißen Räumen zu präsentieren. Der Ausstellungsraum sollte zugunsten einer unmittelbaren Kunsterfahrung in den Hintergrund treten. Unter dem Titel Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space veröffentlichte der irische Kunstkritiker Brian O'Doherty (*1928) mehrere Essays, die eine bis heute anhaltende, kritische Befragung dieses Konzepts in Gang setzten: Der White Cube isoliere das Werk von seiner Umwelt und verhindere so eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und kulturellen Zusammenhängen.¹ Die in Berlin, Paris und Hyderabad lebende und arbeitende Künstlerin Nadira Husain (*1980 in Paris) unterwandert das Prinzip des White Cubes: In ihrer künstlerischen Praxis bezieht sie Malerei, Skulptur, Zeichnung, Druckverfahren und Handwerkstechniken gleichberechtigt ein. Dabei überschreitet sie nicht nur die Grenzen des Bildformats, vielmehr interagieren ihre Arbeiten mit dem Raum. Mit Objekten aus unterschiedlichen Materialien – darunter Textil, Keramik und Plastik – erschafft Husain im Museum Künstlerkolonie neue Raumsituationen.

Das Prinzip des Einrichtens knüpft gewissermaßen an das seinerzeit bahnbrechende Ausstellungskonzept der Darmstädter Künstlerkolonie an: Nach dem Postulat der Einheit aller Kunstgattungen wurden zwischen 1901 und 1914 auf der Mathildenhöhe Darmstadt vollständig ausgestattete Wohnhäuser präsentiert. Die historischen Bildhauerateliers im Ernst Ludwig-Haus, welche 1904 von dem Architekten Joseph Maria Olbrich (1867–1908) entworfen wurden, bilden den baulichen Rahmen für Husains Installation: Türen öffnen sich und Stufen führen von einer Ebene zur nächsten. Husain stattet diese Räume nicht bis ins kleinste Detail mit Einrichtungsgegenständen aus, vielmehr inszeniert sie ihre gattungsübergreifenden Arbeiten in bühnenhaften Settings. Im Ineinanderwirken von Objekten, Figuren und Symbolen, welche die multikulturelle Erfahrung der Künstlerin reflektieren, entstehen Zwischenräume für an- und abwesende Akteur*innen. Der Ausstellungstitel Manzil Monde führt die komplexen soziopolitischen und kulturhistorischen Bedeutungen von 'Haus' und 'Welt' in den Sprachen Urdu, Arabisch und Französisch zusammen. Der Aushandlungsprozess von Privatheit und Öffentlichkeit, den bereits der indische Philosoph Rabindranath Tagore (1861–1941) in seinem Roman Das Heim und die Welt behandelt hat,² wird zum Leitmotiv der ortsspezifischen Installation.

Räume für Kulturen der Vielfalt

Im Jahr 2020 lud das Stadtmuseum Berlin Nadira Husain und neun weitere in Berlin lebende Künstler*innen ein, großformatige Gemälde für die Ausstellung Features – 10 Sichten auf Berlin zu schaffen. Die individuellen Sichtweisen der Künstler*innen auf die jüngste Geschichte und Gegenwart der Stadt wurden in einem monumentalen Fries zusammengeführt und in der Nikolaikirche präsentiert. Seit über zehn Jahren lebt Husain in Berlin, fühlt sich aber aufgrund ihrer französisch-indischen Herkunft mit der Vergangenheit der Stadt weniger verbunden.³ In ihrem Gemälde Migration Pride (S. 2–3) widmet sie sich daher einer Frage, die im gesellschaftlichen Diskurs oftmals unbeantwortet bleibt: Wie prägen Menschen mit Migrationserfahrung den Alltag, die Kultur und somit die Geschichte einer Stadt?

Dem eigentlichen Malprozess ging eine Recherche im Stadtmuseum Berlin voraus: In dem von ihr konsultierten Archiv des kollektiven Gedächtnisses der Stadt konnte Husain kaum Bilder oder Dokumente zur Kulturgeschichte der Migration finden. Diese Leerstelle im kulturellen Bewusstsein sollte ihr Beitrag zur Ausstellung in der Nikolaikirche gleichsam aufzeigen und füllen.⁴ Die Künstlerin entschied sich für ein Triptychon, das die Ausmaße überdimensionierter Werbeplakate im Stadtraum aufgreift. Aus drei gleich großen Leinwänden zusammengesetzt wird über Farbe, Stilistik und Inhalt eine unübersehbare Präsenz geschaffen, die sich den Betrachter*innen regelrecht aufdrängt. Erlebnisse von Menschen mit Migrationserfahrung, Szenen des Großstadtalltags und gesellschaftliche Entwicklungen sind unmittelbar aneinandergereiht. Die Stadt Berlin wird zu einer Bezugsfolie für die kulturellen, politischen und sozialen Aushandlungsprozesse, die sich infolge von Zuwanderung in jeder europäischen Großstadt ereignen.⁵

Den Auftakt auf der linken Bildtafel bezeichnet Husain als "organic displacement" 6 (S. 9). Aus den abstrahierten Eutern einer Kuh, die im Buddhismus und Hinduismus als Verkörperung der Erde verehrt wird, ergießen sich Milchtropfen. Diese verbinden sich mit Bohnen zu einem Symbolbild des Ursprungs und Fortbestands von Leben. In dessen Umfeld sind mehrere Figuren in der Bewegung eingefangen. Ob sie zum Sprung ansetzen oder sich im freien Fall befinden, lässt sich nicht eindeutig festmachen; ein Moment der Entwurzelung scheint damit einherzugehen. Die Wahl des Blautons für die Hautfarbe der Figuren ist auf ein Erfahrungsmoment in der Kindheit von Husain zurückzuführen: In ihrer Fantasie verschränkten sich die indische Gottheit Krishna und die Schlümpfe des belgischen Comiczeichners Peyo (1928–1992) zu chimärischen Wesen, die seither das kulturell hybride Figurenrepertoire der Künstlerin geprägt haben.⁷ Das untere Drittel der Tafel wird von einer Mauer dominiert, an der ein Schild mit der Aufschrift "Bürokratie" prangt. Ebenso wie die Zahnräder, die einen starken Kontrast zu den organischen Formen bilden, symbolisiert die Mauer die Hürden des Verwaltungsapparates, die bei jedem Einwanderungsprozess überwunden werden müssen.

12 13

Den Übergang zur mittleren Bildtafel bildet ein grünes Sofa, auf dem eine Frau unter der Last eines überdimensionierten Buchs eingeschlafen ist (S. 14). Das hellblaue Inkarnat könnte auf eine multikulturelle Identität hinweisen. In großen Lettern stehen die Worte "Ornamentalism"⁸, "Orientalism" und "Exotic Exhaustion" auf dem Einband geschrieben. Der von dem amerikanischen Literaturwissenschaftler palästinensischer Herkunft Edward Said (1935-2003) maßgeblich geprägte Begriff "Orientalismus" ⁹ bezeichnet eine eurozentristische, oftmals mit einem Überlegenheitsgefühl einhergehende Sichtweise auf die Gesellschaften insbesondere des asiatischen und arabischen Raums. Scheinbar resultiert die hier suggerierte Erschöpfung nicht nur aus der eigenen gelebten Erfahrung, sondern auch aus der Tatsache, dass Menschen mit Migrationshintergrund zum Forschungsobjekt geworden sind. Unterhalb dieser Szene schließt sich eine vereinfachte Darstellung des Ischtar-Tores an, das seit 1930 als Rekonstruktion im Pergamonmuseum in Berlin präsentiert wird. Vor dem Tor hat eine Figur Platz genommen, deren Gesichtszüge und Kopfschmuck der Büste der Nofretete nachempfunden sind. Husain überführt die Ikone des Alten Ägyptens in die Gegenwart des 21. Jahrhunderts: Indem sie ein T-Shirt und eine Hose der Marke Adidas trägt, hat sie die Mode der westlichen Welt adaptiert. Auf ihrem Bein sind die Worte "Cultural Appropriation" tätowiert. Mit Genehmigung der ägyptischen Altertümerverwaltung gelangte die Büste der Nofretete als Ausgrabungsfund der Deutschen Orient-Gesellschaft 1913 nach Deutschland. Als Schenkung des Kunstmäzens James Simon (1851–1932) fand sie im Jahr 1920 Eingang in die ägyptische Abteilung der ehemals Königlich Preußischen Kunstsammlungen. Die Inanspruchnahme von Kulturgütern des Nahen Ostens war ein wesentlicher Bestandteil der Identitätspolitik des preußischen Staates. Seit 1924 und bis heute anhaltend stellt Ägypten, das zur Zeit der Ausgrabungen unter dem Protektorat der britischen Kolonialmacht stand, Rückforderungsansprüche. Husains Gemälde wird somit zu einem Echoraum der Debatte um koloniale Schuld, kulturelle Aneignung wie auch Verantwortung von Staaten und Kulturinstitutionen, die sich zuletzt am musealen Konzept des Humboldt Forums in Berlin neu entfachte.¹⁰ Als Identifikationsfigur für eine junge Generation von Postmigrant*innen – und somit Alter Ego der Künstlerin – blickt Nofretete die Betrachter*innen selbstbewusst an. Diese unmittelbare Ansprache fordert zu einer Wertschätzung multipler Kunst- und Kulturgeschichten auf: In einer globalisierten Welt wandern mit den Menschen stets auch Künste, Kulturen, Religionen und Wissen, wodurch wiederum Gesellschaften maßgeblich mitgestaltet werden.

Die mittlere und rechte Bildtafel verbindet eine Momentaufnahme der Straßenkultur (S. 17): Mehrere Aktivist*innen haben sich zu einer Demonstration zusammengefunden. Die Ausgestaltung der Figuren verweist auf die Diversität dieses Personenkreises. Schriftzüge auf den Schildern nehmen Bezug auf die jüngste Geschichte antirassistischer Proteste, wie etwa die *Black Lives Matter*-Bewegung (BLM) oder die Attentate, die sich am 19. Februar 2020 in Hanau ereigneten.

Das Schild mit der beinahe unauffälligen Aufschrift "Hanau" ruft die Erinnerung an jene Menschen wach, die in der hessischen Stadt ermordet wurden. Die Bilder und Botschaften, die über den Hashtag #SayTheirNames in den sozialen Medien veröffentlicht wurden und werden, verbinden sich zu einem vielfältigen Panorama an Biografien und Geschichten, die nicht vergessen werden dürfen.

Indem die Demonstration einen flächenmäßig großen Raum der Komposition einnimmt, wird den Protestbewegungen, die sich aktiv für die Aufrechterhaltung des demokratischen Wertesystems einsetzen, eine besondere Bedeutung zugeschrieben. Schließlich zeigt die dritte Tafel eine Gruppe, die im Gras sitzt und eine Wasserpfeife teilt (S. 29). Blaue Arme und Beine reichen in den Bildraum hinein und lenken den Blick auf das Signet des Moabit Mountain College. Das in Berlin-Moabit agierende Kollektiv begreift Kunst als wirksames Mittel, um einen barrierefreien kulturellen Austausch zu fördern. 11 Überfangen wird diese Szene von dem wiederholt aufgetragenen Schriftzug Bâtarde – die weibliche Form des französischen Wortes, das übersetzt "Bastard" meint. In diesem selbstermächtigenden Konzept artikuliert sich die Hybridität – also das Nebeneinander von Kulturen, Geschichten und Traditionen –, welche die Biografie wie auch die künstlerische Praxis von Husain bestimmt. Das Wort nimmt außerdem Bezug auf den Markennamen des ursprünglich in Tschechien gegründeten, international agierenden Schuhproduzenten Bata (Originalschreibweise: Bat'a). Die Vervielfältigung des Schriftzuges Bâtarde verweist demnach auch auf die ökonomischen Auswirkungen der Globalisierung.¹² Das geflügelte Herz, die Brezeln und Sonnenbrillen sind wiederkehrende Motive in Husains Œuvre, die je nach Perspektive mit unterschiedlicher kultureller Bedeutung aufgeladen werden können. In Migration Pride, einem Gemälde, das die politischen, sozialen und kulturellen Veränderungsprozesse infolge von Migration thematisiert, fungieren diese Elemente als humoristische Setzungen, die wie ein Augenzwinkern mögliche Barrieren abbauen können.

Im oberen Bildhaueratelier des Museum Künstlerkolonie reinszeniert Husain Migration Pride in einem atmosphärischen Setting, das eine vertraute Umgebung suggeriert. Sobald die Besucher*innen den Ausstellungsraum betreten, werden sie unmittelbar Teil der Installation (S. 10–11). Durch die farblich gestalteten Wände und den mit einem ziegelroten Teppich ausgekleideten Boden wird ein Innenraum geschaffen, der an einen Theater- oder Kinosaal erinnert. Das großformatige Triptychon erregt sogleich die Aufmerksamkeit der Betrachter*innen. Anders als eine zentralperspektivisch ausgerichtete Bühne oder Leinwand ist das Gemälde in eine schräg platzierte Wand eingelassen, welche die Dynamik der Bildkomposition auf den gesamten Ausstellungsraum überträgt. Die bewusst geerdete Präsentation regt an, aus unmittelbarer Nähe in das Werk einzutauchen. Über seine schiere Größe, die leuchtende Farbigkeit und bisweilen plakative Darstellungsweise fordert das Gemälde öffentliche Räume für Kulturen der Vielfalt ein. Mehr noch

setzt Husain Kompositionsstrategien ein, die sämtliche Sinne anregen und dadurch sogar körperliche Reaktionen freisetzen können. Immer wieder suchen die Augen der bildimmanenten Akteur*innen den Blickkontakt zu den Betrachter*innen. Die Momentaufnahme einer antirassistischen Demonstration weckt die Erinnerung an eine vielstimmige Geräuschkulisse. Der gemeinschaftliche Konsum einer Wasserpfeife lässt Gerüche imaginieren. Das stilisierte Logo des Restaurants *La Femme*, das in mehreren Berliner Niederlassungen türkische Spezialitäten anbietet, mag bei Kenner*innen gar den Geschmackssinn aktivieren.

Ein performatives Potenzial entfaltet das Werk im oberen Bildhaueratelier erst in der Bewegung der Besucher*innen. Dabei sind sie keineswegs allein, sondern werden von den drei überlebensgroßen Textilarbeiten der Werkgruppe *Ancestors* umgeben (S. 20–21, 41).¹³ Aufgrund ihrer außerordentlichen Dimensionen passen die kragenlosen Hemden keinem realen menschlichen Körper. Zwei der Arbeiten schweben, wie an Kleiderbügeln aufgezogen, vor der Wand. Sie erinnern an Kostüme, die nach einer Theateraufführung in der Garderobe zurückgelassen wurden. Obschon Kopf und Gliedmaßen fehlen, erscheint die Arbeit, *Ancestors' Chair* (S. 25), in ihrer aufrechten Sitzposition beinahe körperhaft. Figürliche Darstellungen, die auf die Stoffe gemalt und appliziert sind, beleben nicht nur die Oberflächen der Kleidungsstücke, sondern erweitern scheinbar den imaginären Kreis der möglichen Träger*innen. An der Schwelle zwischen Zwei- und Dreidi-



mensionalität aktivieren die Ancestors die Imagination der Betrachter*innen. Unweigerlich wird dabei auch das Verhältnis des Selbst zum Raum befragt: Wer sind die abwesenden Träger*innen? Bewege ich mich unter Schauspieler*innen oder sitze ich im Publikum? Schaue ich gerade einen Kinofilm an oder blicke ich durch ein Fenster auf die Straße? Durch die Übergröße und Verschiedenheit ihrer Gestaltung scheinen die Textil-

arbeiten eine Vielzahl von Menschen zu repräsentieren. Eine Plattform in der Mitte des Raums lädt die Besucher*innen ein, ebenfalls eine Sitzhaltung einzunehmen (S. 25). Dabei verweilen sie nicht nur in der Position des Beobachtens, sondern spiegeln gemeinsam mit den *Ancestors* einige Figuren, die auf dem Triptychon zu sehen sind. Das Handlungsmoment der Gemeinschaftsbildung weitet sich in den Ausstellungsraum aus. Auf dem Teppich hinterlassen die temporär Anwesenden schließlich selbst Fußabdrücke, die von nachfolgenden Besucher*innen als Teil der Rauminszenierung erfahren werden können. Das multiperspekti-

6 Migration Pride (Detail), 2020

vische Gemälde Migration Pride ist als eine fortlaufende Geschichte angelegt, die auf ganz unterschiedliche Art weitererzählt werden kann. Indem Nadira Husain ein Setting schafft, das durch die Besucher*innen performativ hervorgebracht wird, stellt sie soziale Verhaltensmuster, kulturelle Bedeutungszuschreibungen und die damit verbundenen Machtstrukturen zur Diskussion. In der Interaktion mit dem Triptychon und den Ancestors wird die Installation zu einem Begegnungsraum für eine Gesellschaft von politischer und kultureller Teilhabe. Le monde – die Welt – wird dabei als das Zusammenwirken aller Individuen in einer multinationalen Gemeinschaft verstanden.

Räume des Übergangs

Zu einer Passage zwischen den Welten wird die Treppe, über die die Besucher*innen in den nächsten Ausstellungsraum gelangen. Im unteren Bildhaueratelier deuten leichte, semitransparente Vorhänge Binnenräume an (S. 52-53). Die großformatigen Stoffbahnen der Serie Jali Window to the Past and the Future sind mit Fotografien von privaten Wohnräumen bedruckt. Obschon die Räume als Empfangs-, Wohn-, Arbeits- und Schlafzimmer erkennbar sind, haben sie an Behaglichkeit eingebüßt. Das ursprüngliche Mobiliar wirkt durch eine Fülle von Alltagsgegenständen aus Kunststoff – darunter Stühle, Ventilatoren oder Flaschen - unzugänglich. Katzen scheinen die einzigen Lebewesen zu sein, denen diese Räume als Behausung dienen. Da die Position der Tiere und der Plastikobjekte den räumlichen Gesetzen widerspricht, liegt nahe, dass diese Bildelemente nachträglich in die Aufnahmen hineinmontiert wurden. Jenes Prinzip der digitalen Montage wie auch die Beschaffenheit des Druckstoffes erzeugen eine Unschärfe und dadurch eine Distanz zwischen den Betrachter*innen und der abgebildeten Realität. Die traditionellen Artefakte, die neben den Kunststoffgegenständen wie Relikte einer längst vergangenen Zeit wirken, lassen über eine Verortung der Wohnräume in Indien lediglich mutmaßen. Illustrationen aus dem indo-islamischen Epos Hamzanama, 14 die sich als digitale Collagen wie ein Schleier über die Bilder legen, trüben die Blickführung. In Jali Window to the Past and the Future, Parlour (nach S. 80) erstreckt sich der Mosaikboden aus der Illustration Hamza wird von seinen Mitstreitern aus der Gefangenschaft befreit (S. 32) wie ein Tuch über den sich im Wohnraum befindenden Tisch. Hierauf bilden nostalgische Dekorationsgegenstände, eine Plastikschüssel sowie Tongefäße, die der Miniaturmalerei entnommen sind, ein Arrangement, in dem die verschiedenen Zeitschichten verschmelzen. So wie sich das Fenster in das 16. Jahrhundert öffnet, wird das Orientierungsgefühl der Betrachter*innen außer Kraft gesetzt.

Das Prinzip des Verschleierns von Vorder- und Hintergrund überträgt Husain in den dreidimensionalen Raum. Die bis auf den Boden reichenden Vorhänge sind in einer Höhe von vier Metern angebracht und überragen die Besucher*innen deutlich. Dadurch werden diese mit einer Vielzahl von Seheindrücken konfrontiert, die kaum in ihrer Gänze zu erfassen sind. Der semitransparente Stoff suggeriert

den Eindruck, als verflüchtigten sich scheinbar stabile Raumgrenzen. Weitere Besucher*innen, die sich zwischen den Vorhängen befinden, sind nur schemenhaft erkennbar. Das Durchschreiten dieser Installation ähnelt einer Suchbewegung. Die Plastikobjekte der Fotomontagen finden ihre überraschend konkrete Entsprechung in den realen Monobloc-Stühlen, die im gesamten Raum verteilt sind (S. 63). Ihre weiße Oberfläche hat Nadira Husain mit einer Sprühfarbe überzogen, die eine Struktur hinterlässt, welche an Wolkenbänder erinnert (S. 77). In einer willkürlichen Anordnung sind bunte Aufkleber platziert, die auf Logos internationaler Unternehmen rekurrieren. Von dem Schriftzug "Mother of All" wird ein Kopf umfangen, der auf das Markenzeichen des Modekonzerns Versace anspielt (S. 31). In dem fiktiven Markennamen Fantastic Plastic, der zugleich Titel dieser Werkgruppe ist, artikuliert sich eine Faszination für die Gebrauchsgegenstände einer globalisierten Welt. Die Aufkleber erweisen sich als komplexes Verweissystem auf die Widersprüche der globalen Konsumgesellschaft, das als Kritik an Kapitalismus und Massenproduktion gedeutet werden kann. Gleichzeitig wird der Stuhl, der erst über die aktive Nutzung durch einen Körper seine Funktion im Raum ausfüllt, zu einem Objekt, das die Frage nach den abwesenden Akteur*innen aufwirft. Im Ineinanderwirken des traditionellen Interieurs und der Alltagsobjekte aus Plastik entsteht ein Gedankenspiel über mögliche Bewohner*innen dieses Hauses: Wo befinden sie sich gerade? Welcher Beschäftigung gehen sie nach? Betritt die Person im nächsten Moment den Raum? Oder wohnt sie schon seit längerem nicht mehr in diesem Haus?

Die Vorhänge weisen den Weg zu der Werkserie An Elephant in Front of the Window (S. 49, 53, 59). 15 In den Materialcollagen verdichtet sich die Undurchdringlichkeit der Seheindrücke: Räume, Figuren und Objekte aus unterschiedlichen Zeiten überlagern sich. Im Bildzentrum sind ebenfalls Fotografien von Innenräumen auszumachen, die dem Prinzip der digitalen Montage folgen. Während in der Installation die Monobloc-Stühle einen physisch greifbaren Gegenpol zu der entrückten Privatheit der Wohnräume bilden, gewinnen in den Collagen die Figuren an Präsenz. Ineinander verschlungene Silhouetten von Elefanten und menschlichen Körpern überlagern die Fotomontagen in einer solchen Dichte, dass die Ausstattung der Räume nur noch schwerlich zu erkennen ist. Die Körper sind in einer dynamischen Bewegung eingefangen. Einige Figuren interagieren miteinander, andere wiederum blicken die Betrachter*innen direkt an und entfalten so eine Sogwirkung. Nur aus nächster Nähe betrachtet werden auch hier Szenen aus dem Hamzanama erkennbar, die als transparente Ebene über die eigentliche Aufnahme gelegt sind und als Bildfundus für die figürlichen Kompositionen der Künstlerin dienen.

Husain arbeitet in Serien – die Wiederholung ist eine wesentliche Strategie ihrer künstlerischen Praxis, um ein assoziatives Beziehungsgeflecht herzustellen. In der Betrachtung von An Elephant in Front of the Window, White Pretzel (S. 53) ereilt die

3 19

Besucher*innen das Gefühl, die abgebildeten Figuren schon einmal gesehen zu haben. Auf den ornamentalen Rahmen ist eine kolorierte Zeichnung appliziert, die einen Einblick in ein Kinderzimmer gibt. Das Kind wie auch die ineinandergreifenden Körper waren bereits auf der großformatigen Textilarbeit *Ancestors*, *MOM* (S. 38) zu sehen. Dieses Déjà-vu regt förmlich dazu an, die Installation in entgegengesetzte Richtung erneut abzulaufen. Der Titel von Husains Textilarbeiten – *Ancestors* – verweist auf Generationen von Menschen, die kulturelles Wissen weitergegeben und auf diese Weise das Fundament von Identität geschaffen haben. Als Vorfahren im eigentlichen Sinne sind die körperhaft inszenierten Kleidungsstücke Träger*innen von Erinnerungen. In Verbindung mit dem Gemälde *Migration Pride*, das Alltagserfahrungen des 21. Jahrhunderts vor Augen führt, werden sie zu Projektionsflächen für die Personen, die sich im Hier und Jetzt bewegen. Die *Ancestors* vergegenwärtigen die Geschichten und Traditionen, die die Menschen in sich tragen und die ihr Handeln fortwährend mitbestimmen.

Die Mehrdeutigkeit der Werkgruppe Ancestors wird den Besucher*innen erst in der Erfahrung der Gesamtinszenierung bewusst. In der physischen Bewegung durch die beiden Ausstellungsräume stellen sie Verbindungen zwischen der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft her. Persönliches und Globales treten in einen Dialog und zeigen Zusammenhänge auf, die die Grenzen zwischen Generationen und Kulturen zunehmend verschwimmen lassen. Die Besucher*innen mäandern in einem Zwischenraum, für den der indische Kulturwissenschaftler und Mitbegründer der Postcolonial Studies, Homi K. Bhabha (*1949), den Begriff des "Dritten Raums" entwickelt hat: Dieser Raum ist physisch nicht real, sondern entsteht "im Moment des Übergangs, in dem Raum und Zeit sich kreuzen und komplexe Konfigurationen von Differenz und Identität, von Vergangenheit und Gegenwart, Innen und Außen [...] erzeugen". 17 Der "Dritte Raum" wird durch die Interaktion von Akteur*innen immer wieder neu hervorgebracht. In diesem Aushandlungsprozess können hybride Formen von Identität und Kultur entstehen, die ständig im Wandel sind. Nadira Husains manzil ist aus der lokalen Verortung und zeitlichen Verankerung herausgelöst. Indem es zugleich physisches Haus, temporäres Ziel einer Reise oder Heimat sein kann, wird es zum Sinnbild der Sehnsucht nach Zugehörigkeit einer postmigrantischen Person. Im Durchschreiten dieses manzil ist die Identität der Besucher*innen keineswegs klar. Ob sie ihre Position innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges kritisch reflektieren oder das Sehnsuchtsgefühl am eigenen Körper erfahren, bleibt ihnen selbst überlassen.

Museen als Möglichkeitsräume

In der Sammlungspräsentation *Raumkunst – Made in Darmstadt* tritt Nadira Husains Monobloc-Stuhl in einen spannungsreichen Dialog mit den Sitzmöbeln, die Mitglieder der Künstlerkolonie Darmstadt 1901 gestaltet haben (S. 36). Die Entwürfe von Joseph Maria Olbrich und Peter Behrens (1868–1940) wurden von lokal ansässigen Möbelmanufakturen gefertigt. Ihre Formgebung, Ornamentik

und Materialbeschaffenheit waren auf das Gestaltungskonzept des jeweiligen Innenraums detailgenau abgestimmt. Durch die museale Präsentation auf einem Sockel sind die Gebrauchsobjekte aus ihrem eigentlichen Nutzungskontext herausgelöst und in den Status individueller Kunstwerke gehoben. Im Gegensatz dazu wird der Monobloc seit den 1970er-Jahren in einem Guss aus Kunststoff hergestellt. Das kostengünstige, witterungsbeständige, stapelbare und somit mobile Möbelstück wird weltweit von Personen verschiedener sozialer Stellungen in privaten wie öffentlichen Räumen eingesetzt. Durch ihre Neuinterpretation überführt Husain eine Ikone der Alltagskultur, die allgemein bekannt ist und deren Wert sich dadurch beinahe abgenutzt hat, in die Kunst zurück.



Im Foyer des Museum Künstlerkolonie trifft der Monobloc, der Inbegriff der globalen Konsumgesellschaft ist, unter anderem auf einen Stuhl, den Behrens für das Speisezimmer seines eigenen Wohnhauses auf der Mathildenhöhe entworfen hat (S. 36, Stuhl von Peter Behrens in der Präsentation links). Das Sitzmöbel wurde – adäquat für Frauen

und Männer sowie deren geschlechterspezifische Mode – seinerzeit in zwei verschiedenen Versionen aufgeführt. Die geschwungenen Armlehnen dienten dazu, die damals ausladenden Röcke der Frauen ,im Zaum zu halten'. Der universell einsetzbare Plastikstuhl bildet dabei nicht nur einen materiellen Kontrast zum individuell gefertigten Holzmöbel, sondern macht auch die Geschlechterkonventionen als gesellschaftliches Konstrukt der Zeit um 1900 überdeutlich. Anschaulich führt die Gegenüberstellung der im Foyer präsentierten Stühle den Wandel von Design und der Erwartungshaltung gegenüber der Produktgestaltung vor Augen. Unter den Aufklebern, die Husain auf den Stuhl appliziert hat, findet sich der Schriftzug "Incorporated Bodies", der in der Wirtschaftssprache eine eingetragene Körperschaft meint (S. 23). Überfangen von einem Regenbogen wird der Schriftzug zum Zeichen für die Freiheit aller Formen von Geschlechteridentität. In dieser Kombination steht Husains Monobloc für eine multiperspektivische Geschichtsschreibung von Kunst und Design.

Die ebenfalls im Foyer des Museums präsentierte Keramikvase *Tongue* sucht scheinbar ein Gespräch mit einem Gegenüber (S. 134). Mehr noch als der abstrahierte Mund oder das einzelne Auge, das die Betrachter*innen frontal fixiert, 19 verstärkt die Präsentation vor Spiegelglas den Eindruck, als werde die Vase zu einer Sprecherin von einer Vielzahl von Objekten. In der Verschränkung von Kunst und Handwerk weitet Husain die Perspektive auf das Zirkulieren von Formen, Materialien und Ornamenten sowie die normativen Bedeutungszuschreibungen in verschiedenen Kulturen und Epochen. Die Förderung von Kunst und Industrie

hatte Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein (1868–1937) zur Gründung der Künstlerkolonie Darmstadt im Jahr 1899 motiviert. Die Abwendung vom etablierten Kanon des Historismus und der Wille zur Neugestaltung der gesamten Lebenswelt einte die Künstlerkolonie-Mitglieder um Behrens und Olbrich. Ungeachtet dieses Erneuerungsbestrebens agierten viele Kunstschaffende der Jahrhundertwende weiterhin innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen ihrer Zeit. Aus heutiger Sicht zeugen ihre Werke von einem Zeitgeist, der bisweilen von patriarchalen Denkmustern geprägt war. Die Begeisterung für Funde in den neuen Kolonien regte vielfach dazu an, sich eine fremde Formensprache anzueignen, ohne sich der eigenen privilegierten Position bewusst zu sein. Husains Arbeiten bekräftigen den Auftrag von Museen im 21. Jahrhundert, die Entstehungskontexte von historischen Sammlungsobjekten aus einer globalen Perspektive kritisch zu erforschen und bislang unbekannte Geschichten an die Oberfläche zu holen. Indem Nadira Husain das Fundament von Gesellschaft, Kunst und Kultur hinterfragt, knüpft sie an die Mathildenhöhe Darmstadt als Denkund Versuchswerkstatt der frühen Moderne an: Wer sind wir und wie wollen wir heute und in Zukunft leben? Wie und aus welcher Perspektive schreiben wir Geschichte fort? In der Erinnerung an den Rundgang durch die Ausstellung im Museum Künstlerkolonie hallen diese Fragen noch lange nach.

1 Vgl. Brian O'Doherty, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Santa Monica und San Francisco 1986. 2 Rabindranath Tagore, Das Heim und die Welt, München 1920 (Originalausgabe: Ghare-baire, Allahabad 1916). Siehe hierzu weiterführend "Wieder-/Aneignung von Erinnerungskulturen. Jamila Adeli im Gespräch mit Nadira Husain" und das Vorwort von Philipp Gutbrod im vorliegenden Band. 3 Vgl. Kunstgespräch mit Nadira Husain und

Hildegund Amanshauser im Rahmen der Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, 19.08.2020, https://www.youtube.com/watch?v=w-A-N9xiQR0 [zuletzt aufgerufen am 25.08.2022].

4 Vgl. Maria Oikonomou, "Framing the Invisible: On the Presence of the Absence of Migration", in: Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität, hrsg. von Christoph Rass

und Melanie Ulz, Wiesbaden

2018, S. 35–52, hier S. 49.

5 Zu den komplexen Aus-

handlungsprozessen, die unter dem Begriff "Postmigration" zusammengefasst werden, siehe z. B. Anna Meera Gaonka u. a. (Hrsg.), Postmigration: Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe, Bielefeld 2021. 6 Husain/Amanshauser 2020 (wie Anm. 3). Die nachfolgende Bildbeschreibung greift Ausführungen der Künstlerin auf. 7 Vgl. Sonia Recasens. "Only Paradoxes to Offer", in: Nadira Husain, hrsg. von Nadira Husain und Maria Isserlis, Heidelberger Kunstverein und Andreas Felger Kulturstiftung, Berlin 2020, S. 198-200, hier S. 199. 8 Dieser Begriff nimmt Bezug auf ein Konzept, das die amerikanischen Literaturund Kulturwissenschaftlerin Anne Anlin Cheng für eine kritische Auseinandersetzung mit der jahrhundertealten westlichen Tradition, asiatische Weiblichkeit über das Ästhetische und das Orna-

mentale zu konstruieren.

Cheng, Ornamentalism,

New York 2019.

vorschlägt Vol Anne Anlin

9 Vgl. Edward Said, Orien-

1978 10 Zur Quellenlage über den Fund der Nofretete vgl. Bénédicte Savoy (Hrsg.), Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre 1912-1931, Köln u. a. 2011. Zur Kontroverse um Sammlungsobiekte aus kolonialen Kontexten siehe Thomas Sandkühler u. a. (Hrsg.), Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historiberstreit Köln 11 a 2021 11 Leitbild des Moabit Mountain College: https:// www.moabit-mountaincollege.com/about [zuletzt aufgerufen am 25.08.2022]. 12 Vgl. Recasens 2020 (wie Anm. 7), S. 199. 13 Siehe hierzu auch den Beitrag "Getragene Welten. Kleidung als Träger von Erinnerungen" von Carolina Maddè im vorliegenden Band. 14 Das reich illustrierte Manuskript entstand zwischen 1557 und 1577 im Auftrag des Großmoguls Akbar I. Unter dem Sammel-

begriff Mogulmalerei werden

hauptsächlich Buchillustrati-

existieren auch Bilder, die als

Wand- oder Zeltschmuck auf

onen gefasst. Vereinzelt

talism, London und New York

Textil gemalt wurden. Vgl. Valerie Gonzalez, Aesthetic Hybridity in Mughal Painting. 1526-1658, Farnham 2015, S. 52, Fn. 1. 15 Siehe hierzu auch den Beitrag "Da-Zwischen. Die Materialcollagen An Elephant in Front of the Window' von Carolina Maddè im vorliegenden Band. 16 Den linken Arm des Oberhemdes schmückt die Zeichnung Écrasée Ici et Là die Husain außerdem in An Elephant in Front of the Window, Blue Marble integriert hat. 17 Homi K. Bhabha, "Verortungen der Kultur", in: Elisabeth Bronfen u. a. (Hrsg.), Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdehatte. Tübingen 1997, S. 123-148, hier S 123 18 Siehe weiterführend Hauke Wendler, Monobloc, Ostfildern 2022 19 Siehe hierzu auch den Beitrag "Die Belebung der Dinge, Körper und Körperlichkeit in den Keramikobjekten von Nadira Husain" von Barbara Muhr im vorliegenden Band

Presence Absence
Nadira Husain's Site-Specific Installation at the Crossroads
between the Private and the Public
Sandra Bornemann-Quecke

The curatorial concept of presenting contemporary art in evenly lit, white rooms was established in the 1920s. The exhibition space was meant to retreat into the background in favor of a direct art experience. Irish art critic Brian O'Doherty (b. 1928) published several essays under the title *Inside the White Cube—The Ideology of the Gallery Space*, initiating a critical questioning of this concept that has continued to this day. He maintains that the White Cube isolates the work from its surroundings and thus hinders engagement with societal and cultural contexts.¹ The artist Nadira Husain (b. 1980 in Paris), who lives and works in Berlin, Paris, and Hyderabad, subverts the principle of the White Cube: in her artistic practice she incorporates painting, sculpture, drawing, and printing and craft techniques to an equal extent. Not only does she go beyond the limitations of the picture format, her works, in fact, interact with the space. With objects made of different materials, including textile, ceramic, and plastic, Husain creates new spatial environments in the Artists' Colony Museum.

The concept of installation takes up, in a sense, the then groundbreaking exhibition concept of the Darmstadt Artists' Colony. Premised on the unity of all artistic genres, fully furnished houses were presented on the Mathildenhöhe in Darmstadt between 1901 and 1914. The historic Sculptor Studios in the Ernst Ludwig House, designed in 1904 by the architect Joseph Maria Olbrich (1867– 1908), form the structural framework for Husain's installation: doors open and steps lead from one level to the next. Husain does not fit out these rooms down to the very last detail with furnishings, but instead presents her multi-genre works in stage-like settings. In the interaction of objects, figures, and symbols that reflect the multicultural experience of the artist, intermediate spaces for present and absent protagonists arise. The title of the exhibition, Manzil Monde, combines the complex sociopolitical and cultural-historical meanings of "house" and "world" in Urdu, Arabic, and French. The process of negotiation between the private and the public, which the Indian philosopher Rabindranath Tagore (1861–1941) discussed in his novel The Home and the World, becomes the leitmotif of the site-specific installation.²

Spaces for Cultures of Diversity

In 2020 the Stadtmuseum Berlin invited Nadira Husain and nine other artists living in Berlin to create large-format paintings for the exhibition *Features* – 10 Sichten auf Berlin (Features—10 Views on Berlin). The individual perspectives of the artists toward the recent history and present era of the city were combined

26 27

into a monumental frieze and presented in the Nikolaikirche. Husain has been living in Berlin for over ten years but feels less connected to the city's past because of her French Indian origins.³ In her painting *Migration Pride* (pp. 2–3) she therefore focuses on a question which often remains unanswered in social discourse: In what ways do immigrants and their descendants influence the everyday life, culture, and hence also the history of a city?

The actual painting process was preceded by research in the Stadtmuseum Berlin. However, Husain found virtually no pictures or documents relating to the cultural history of immigration in the archive she consulted, which represents the collective memory of the city. Her contribution to the exhibition in the Nikolai-kirche was to show this gap in cultural awareness as well as fill it, as it were.⁴ She decided on a triptych that takes the dimensions of the oversized advertising posters in urban spaces. Comprising three canvases of equal size, Husain uses color, style, and content to create a striking presence that positively demands the viewers' attention. The experiences of people who are immigrants or who have a family history of immigration, scenes of everyday life in the big city, and social developments appear one after the other. The city of Berlin becomes a field of reference for the cultural, political, and social negotiation processes that take place in every European metropolis as a result of immigration.⁵

Husain describes the opening of the work on the left panel as "organic displacement" (p. 9). Revered in both Buddhism and Hinduism as the embodiment of the Earth, the abstracted udder of a cow exudes drops of milk. These join up with beans to create a symbolic image of the origin and continuation of life. Surrounding them are several figures who have been caught in motion. It is not entirely clear whether they are about to leap or are in free fall; a moment of rootlessness seems to be the result. The choice of a shade of blue for the skin color of the figures can be traced back to an experience that occurred in Husain's childhood: in her imagination, the Indian deity Krishna and the Smurfs created by the Belgian cartoon illustrator Peyo (1928–1992) merged into chimeric creatures which have since shaped the artist's culturally hybrid repertoire of figures. The bottom third of the panel is dominated by a wall on which a sign reading "Bürokratie" (bureaucracy) is displayed. Like the cogwheels that form a strong contrast to the organic forms, the wall symbolizes the hurdles of the administrative machine that have to be overcome in every immigration process.

The transition to the center panel is provided by a green sofa on which a woman has fallen asleep, weighed down by an oversized book (p. 14). Her light blue skin could allude to a multicultural identity. The words "Ornamentalism," "Orientalism," and "Exotic Exhaustion" are written on the book cover in large letters.⁸ The term "Orientalism" was primarily coined by Edward Said (1935–2003), the American literary scholar of Palestinian origins.⁹ It describes a Eurocentric

attitude, often accompanied by a feeling of superiority towards the societies of the Asian and Arab regions in particular. Apparently, the exhaustion suggested here results not only from the woman's own personal experience, but also from the fact that people with immigrant backgrounds have become objects of study. Below this scene is a simplified representation of the Ishtar Gate, which has been on display as a reconstruction in the Pergamon Museum in Berlin since 1930. Positioned in front of the gate is a figure whose facial features and headdress are reminiscent of the bust of Nefertiti. Husain transports the icon of Ancient Egypt into the twenty-first century, in that she wears an Adidas T-shirt and shorts, adopting the fashion of the Western world. The words "Cultural Appropriation" are tattooed on her leg. The bust of Nefertiti was found during excavations by the Deutsche Orient-Gesellschaft (German Oriental Society) and was shipped to Germany in 1913 with the permission of the Egyptian antiquities administration. It was presented to the Egyptian department of the former Royal Prussian Art Collections in 1920 as a gift of the art patron James Simon (1851–1932). The acquisition of cultural treasures from the Middle East was an important part of the identity politics of the Prussian state. Calls for its return started in 1924 and continue to this day in Egypt, which at the time of the excavations was under the protectorate of the British colonial powers. Husain's painting is thus an echo chamber for the debate around colonial liability, cultural appropriation, and the responsibility of states and cultural institutions, recently reignited in the museum concept for the Humboldt Forum in Berlin. 10 As a figure of identification for a young generation of postmigrants—and hence the artist's alter ego—Nefertiti gazes confidently at the viewers. This direct address urges an appreciation of the multiple histories of art and culture: in a globalized world, arts, cultures, religions, and knowledge always migrate along with people too, thereby contributing in no small measure to the evolution of societies.

A snapshot of street culture (p. 17) links the center and right panel: a number of activists have gathered for a demonstration. The design of the figures is an indication of the diversity of this group of people. The lettering on the signs refers to the recent history of anti-racist protests, like the *Black Lives Matter* movement (BLM) and the attacks that took place in Hanau on February 9, 2020. The sign with the almost inconspicuous message "Hanau" recalls the memory of the people who were killed in the town in Hesse. The images and messages which were and continue to be made public on social media via the hashtag #*SayTheirNames* join together to form a diverse panorama of biographies and stories which must not be forgotten.

In that the demonstration occupies a large area of the composition, a particular importance can be ascribed to the protest movements that campaign for the preservation of the democratic system of values. Finally, the third panel shows a group sitting in the grass and sharing a hookah (p. 29). Blue arms and legs extend

into the pictorial space and direct our gaze toward the logo of the *Moabit Mountain College*. The collective, which is active in Berlin-Moabit, sees art as an effective means of furthering an accessible cultural exchange. The scene is overlaid by the repetition of the word *Bâtarde*—the feminine form of the French term that means "bastard" in translation. Articulated in this self-empowering concept is the hybridity—the coexistence of cultures, histories, and traditions—that defines Husain's biography and artistic practice. The word also refers to the brand name of shoe manufacturer Bata (formerly written as Bat'a), which was originally founded in the Czech Republic and operates internationally. The reproduction



of the *Bâtarde* logo therefore points to the economic effects of globalization.¹² The winged heart, the pretzels, and the sunglasses are recurring motifs in Husain's oeuvre that can be charged with different cultural meanings depending on perspective. In *Migration Pride*, a painting that takes as its subject the political, social, and cultural processes of change as a consequence of immigration, these elements serve as humorous gestures that can dismantle possible barriers with a wink of the eye.

In the upper Sculptor Studio of the Artists' Colony Museum, Husain restages Migration Pride in an atmospheric setting that suggests a familiar environment. As soon as visitors enter the exhibition space, they immediately become part of the installation (pp. 10–11). Through the colorful designs on the walls and the brick-red carpet covering the floor, an interior space is created that recalls an auditorium of a theater or cinema. The large-format triptych immediately attracts the viewers' attention. In contrast to a stage or screen oriented to a central perspective, the painting is set into a diagonally positioned wall, which transfers the dynamics of the pictorial composition to the entire exhibition space. The presentation is intentionally grounded and prompts visitors to immerse themselves in the work at close quarters. By virtue of its sheer size, its luminous colors, and its at times bold form of presentation, the painting demands public spaces for cultures of diversity. Indeed, Husain employs compositional strategies that stimulate all the senses and can even initiate a physical reaction. The eyes of the protagonists within the picture repeatedly seek eye contact with the viewers. The snapshot of an anti-racist demonstration evokes the memories of a polyphonic soundscape. The depicted sharing of a hookah invites us to imagine smells. The stylized logo of the restaurant La Femme, a Berlin chain which serves Turkish specialties, may even activate the sense of taste in those familiar with it.

Fantastic Plastic (Detail), 2022

The work in the upper Sculptor Studio only reveals its performative potential with the movements of visitors. Here they are by no means alone, since they are surrounded by three larger-than-life textile pieces from the group of works titled Ancestors (pp. 20–21, 41).¹³ Because of their extraordinary dimensions, these collarless shirts fit no real human body. Two of the works are suspended in front of the wall, as if on clothes hangers. They remind us of costumes which are left behind in the theater wardrobe after a performance. Although the head and limbs are missing, the work Ancestors' Chair (p. 25) appears almost corporeal in its upright sitting position. Representations of figures which are painted and appliquéd to the fabrics do not merely enliven the surfaces of the items of clothing, but also appear to enlarge the imaginary circle of potential wearers. On the threshold between two- and three-dimensionality, the Ancestors activate the viewers' imagination. Inevitably, we also question the relationship between the self and the space: Who are the absent wearers? Am I among actors or am I sitting in the audience? Am I currently watching a film in the cinema or looking out at the street through a window? As a result of their vast size and the differences in their design, the textile works appear to represent a variety of people. A platform in the middle of the room invites visitors to also sit down (p. 25). In doing so, they are not



only adopting the position of an observer, but mirror, along with the Ancestors, some of the figures that can be seen on the triptych. The moment of the act of community building spreads out into the exhibition space. The temporary visitors also ultimately leave their footprints on the carpet, which the people who come after them will experience as part of the spatial installation. The multiperspectival painting Migration Pride is designed as a continuing story in which further episodes can be narrated in very different ways. In that Nadira Husain creates a setting that is produced performatively by the viewers, it opens up a discussion of social behavior patterns, cultural attributions

of meaning, and the associated power structures. In the interaction with the triptych and the *Ancestors*, the installation becomes a meeting place for a society of political and cultural participation. *Le monde*—the world—is thus understood as the interaction of all individuals in a multinational community.

Transition Spaces

The staircase that visitors use to reach the next exhibition room becomes a passage between these worlds. In the lower Sculptor Studio, light, semitransparent curtains hint at interior spaces (pp. 52–53). The expansive lengths of fabric of the Fali Window to the Past and the Future series are printed with photographs of private interiors. Although the rooms are recognizable as reception rooms, living rooms, bedrooms, and studies, they have lost some of their coziness. The original furnishings look unapproachable because so many of the everyday objects are made of plastic—including the chairs, fans, and bottles. Cats seem to be the only living creatures who actually dwell in these rooms. Because the position of the animals and the plastic objects contradict the laws of space, it seems likely that these picture elements were subsequently mounted into the photos. This concept of digital montage and the texture of the printed fabric create an impression of blurring and thus generate a distance between the viewers and the reality they depict. The traditional artifacts, which look like relics from a time long past beside the plastic objects, allow merely the speculation that these private interiors are located in India. Lying like a veil across the images as digital collages, illustrations from the Indo-Islamic epic Hamzanama cloud our line of sight. 14 In Jali Window to the Past and the Future, Parlour (after p. 80) the mosaic floors from the illustration Hamza is released from prison by his companions (p. 32) are spread like a cloth across the table in the living room. On it, nostalgic ornamental objects, a plastic bowl, and clay vessels borrowed from miniature paintings form an arrangement in which various layers of time are fused. Just as the window opens into the sixteenth century, so is the viewers' sense of orientation disrupted.

Husain transfers the principle of veiling the foreground and background into the three-dimensional space. The curtains are mounted at a height of four meters, soaring far above the visitors and reaching down to the ground. The viewers are thus confronted with a multiplicity of visual impressions that can hardly be absorbed in their entirety. The semitransparent fabric gives the impression that the apparently stable spatial boundaries are evaporating. Other visitors who happen to be standing between the curtains appear to be no more than shadows. Walking through this installation is like moving through space and time on a search for something. The plastic objects in the photomontages are surprisingly echoed by the actual Monobloc chairs distributed throughout the room (p. 63). Nadira Husain has applied spray paint that leaves a structure resembling bands of clouds on their white surface (p. 77). Colorful stickers recalling the logos of international companies have been applied in a haphazard arrangement. The words "Mother of All" are surrounded by a head that alludes to the trademark of the fashion house Versace (p. 31). The fictitious brand name Fantastic Plastic, which is also the title of this group of works, expresses a fascination for the everyday objects of a globalized world. The stickers prove to be a complex reference system to the contradictions of the global consumer society, which can be

interpreted as criticism of mass production. At the same time the chair, which only fulfills its function in space when it is actively occupied by a body, becomes an object, which raises the question regarding absent protagonists. In the interaction between the traditional interior and the everyday plastic objects, a notion arises concerning the possible inhabitants of this house: Where are they at the moment? What are they doing? Is this person about to enter the room any minute? Or did they cease living in this house long ago?

The curtains lead the way to the work series *An Elephant in Front of the Window* (pp. 49, 53, 59).¹⁵ The impenetrability of the visual impressions intensifies in the material collages: spaces, figures, and objects from different times overlap. Seen in the center of the image are also photographs of interiors that follow the concept of digital montage. While the Monobloc chairs in the installation form a physically tangible antithesis to the otherworldly privacy of the living spaces, the figures in the collages gain in presence. Intertwined silhouettes of elephants and human bodies overlap in the photomontages so densely that the furnishings in the rooms can only be recognized with difficulty. The bodies are caught up in a dynamic movement. Some figures interact with each other, while others in turn look directly at the viewers and thus develop a magnetic attraction. Only by examining the images at close quarters do scenes from the *Hamzanama* become recognizable; they have been placed as a transparent layer over the actual photos and serve as a stock of images for the artist's figurative compositions.

Husain works in series: repetition is an essential strategy of her artistic practice that she uses to create an associative network of relationships. When studying An Elephant in Front of the Window, White Pretzel (p. 53) viewers are suddenly overcome by the feeling that they have already seen the figures it shows. A colored drawing has been affixed to the ornamental frame, which provides a glimpse of a child's room. The child and also the intertwined bodies were already seen on the large-format textile work *Ancestors*, *MOM* (p. 38). This feeling of déjà-vu positively motivates us to walk through the installation again, in the opposite direction. The title of Husain's textile works—Ancestors—references generations of people who pass on their cultural knowledge and who have thus created the foundation of identity. As ancestors in the true meaning of the word, the items of clothing, which have been staged as if they were real bodies, are bearers of memories. In connection with the painting Migration Pride, which visually presents the everyday experiences of the twenty-first century, they become projection surfaces for the people who live and act in the here and now. The Ancestors bring to mind the stories and traditions which people carry within them and which continue to determine their actions.

Visitors only become aware of the multiple meanings of the group of works *Ancestors* when they experience the installation as a whole. In the physical movement

through the two exhibition rooms they create links between the past, present, and future. The personal and the global enter into a dialogue and reveal correlations that increasingly blur the boundaries between generations and cultures. Visitors wander in an intermediate space for which the Indian cultural scientist and pioneer of postcolonial studies Homi K. Bhabha (b. 1949) coined the expression the "third space." This space does not exist physically, but arises "in a moment of transit where space and time cross to produce complex figures of difference and identity, past and present, inside and outside [...]." Time and again the "third space" is generated anew by the interaction of the protagonists. In this process of negotiation, hybrid forms of identity and culture can arise, which are constantly undergoing change. Nadira Husain's manzil has been released from its local place and temporal anchoring. Because it can be a physical house, the temporary goal of a journey, or home at the same time, for a postmigrant person it becomes a symbol of longing to belong. As they pass through this manzil, the visitor's identity is by no means clear. Whether they reflect critically on their position within the social fabric or experience the feeling of longing physically themselves is up to them.

Museums as Spaces for Possibilities

In the permanent exhibition *Spatial Art – Made in Darmstadt*, Nadira Husain's Monobloc enters into a fascinating dialogue with the chairs designed by members of the Darmstadt Artists' Colony in 1901 (p. 36). The designs by Joseph Maria Olbrich and Peter Behrens (1868–1940) were produced by local furniture manufacturers. Their form, ornamentation, and material properties were precisely modified to suit every detail of the design concept of the room in question. Through the museum-like presentation on pedestals, these everyday objects have been lifted out of their functional context and elevated to the status of individual artworks. In contrast to these objects, the Monobloc has been produced since the 1970s using molded plastic. This inexpensive, weather-resistant, stackable, and therefore mobile piece of furniture is used throughout the world by people of different social classes in both private and public spaces. By reinterpreting the Monobloc, Husain transfers an icon of everyday culture, which is familiar everywhere and whose value is thus almost negligible, back into the realm of art.

In the foyer of the Artists' Colony Museum, the Monobloc—the epitome of global consumer society—encounters, among other things, a chair which Behrens designed for the dining room of his own house on Mathildenhöhe (p. 36, chair by Peter Behrens in the presentation on the left). This piece of furniture was at the time produced in two different versions to suit both women and men and their gender-specific fashions. The curving armrests served to keep the then voluminous skirts worn by women "under control." The plastic chair, which can be used anywhere, not only forms a material contrast to the handmade wooden chair, it also shows all too clearly these gender-based conventions to be a social construct of

34 35

the period around 1900. The juxtaposition of the chairs on display in the foyer demonstrates clearly how design and the expectations of product design have changed. One of the stickers Husain has applied to the chair contains the words "Incorporated Bodies," which in business language refers to a registered company (p. 23). Overlaid with a rainbow, the words become a symbol for the freedom of all forms of gender identity. In this combination Husain's Monobloc stands for a multiperspectival historiography of art and design.



The ceramic vase *Tongue*, which is also on display in the foyer of the museum, appears to seek a conversation with a counterpart (p. 134). Even more than the abstracted mouth or the single eye staring straight at the viewers, the presentation in front of mirrors underlines the impression that the vase has become a mouthpiece for a variety of objects. ¹⁹ In the interaction between art and

handicraft, Husain expands the perspective to the circulation of forms, materials, and ornaments as well as the normative attributions of meaning in various cultures and ages. Grand Duke Ernst Ludwig of Hesse and by Rhine (1868–1937) was prompted to found the Darmstadt Artists' Colony in 1899 by a desire to promote art and industry. The members of the artists' colony surrounding Behrens and Olbrich were united in their rejection of the established canon of Historicism and in their will to redesign the entire domestic world. Irrespective of this aim at renewal, many artists at the turn of the century continued to work within the social structures of their time. From a present-day perspective their works testify to a zeitgeist that was characterized at times by patriarchal thought patterns. In many cases the enthusiasm for discoveries from the new colonies inspired them to adopt a foreign formal language without being aware of their own privileged position. Husain's works reinforce the task of museums in the twenty-first century to critically examine from a global perspective the original contexts of objects in historical collections and to bring to light previously unknown stories. By questioning the foundations of society, art, and culture, Nadira Husain establishes links with the Mathildenhöhe Darmstadt as a think tank and experimental laboratory of early modernism: Who are we and how do we want to live today and in the future? How and from which perspective do we continue to write history? In recollecting the walk through the works in the Artists' Colony Museum these questions will echo long after the exhibition has ended.

- 1 See Brian O'Doherty, Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space, Santa Monica and San Francisco 1986.
- 2 Rabindranath Tagore, *The Home and the World*, London 1919 (Original edition: *Ghare-baire*, Allahabad 1916). For more detail on this, see "Re/Appropriating Memory Cultures. Jamila Adeli in Conversation with Nadira Husain" and the foreword by Philipp Gutbrod in the present volume.
- 3 See conversation on art with Nadira Husain and Hildegund Amanshauser within the framework of the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts, August 19, 2020. https://www.voutube.com/ watch?v=w-A-N9xiOR0 [accessed on August 25, 2022] 4 See Maria Oikonomou, "Framing the Invisible: On the Presence of the Absence of Migration," in: Migration ein Bild geben. Visuelle Aushandlungen von Diversität, ed. by Christoph Rass and Melanie Ulz, Wiesbaden
- 2018, pp. 35–52, here p. 49.
 5 On the complex negotiation processes which are summarized under the term "postmigration," see for example Anna Meera Gaonka et al. (eds.), Postmigration:
 Art, Culture, and Politics in Contemporary Europe,
 Bielefeld 2021.
 6 Husain/Amanshauser
- 6 Husain/Amanshauser 2020 (see note 3). The following description of the picture takes up comments by the artist.
- 7 See Sonia Recasens, "Only Paradoxes to Offer", in: Nadira Husain, ed. by Nadira Husain and Maria Isserlis, Heidelberger Kunstverein and Andreas Felger Kulturstiftung, Berlin 2020, pp. 198-200, here p. 199. 8 The term "ornamentalism" refers to a concept which the American literature and cultural science expert Anne Anlin Cheng proposes for a critical examination of the centuries-old Western tradition of construing Asian femininity via the esthetic and the ornamental. See Anne Anlin Cheng.

- Ornamentalism, New York 2019.

 9 See Edward Said,

 Orientalism, London and New York 1978.

 10 Regarding the sources concerning the finding of
- Nefertiti, see Bénédicte Savoy (ed.), Nofretete. Eine deutsch-französische Affäre 1912–1931, Cologne et al. 2011.
 Regarding the controversy surrounding objects in collections from colonial contexts, see Thomas Sandkühler et al. (eds.), Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit, Cologne et al. 2021.
- 11 Mission statement of Moabit Mountain College: https://www.moabitmountain-college.com/about [accessed on August 25, 2022] 12 See Recasens 2020 (see note 7), p. 199. 13 See here also the contribution "Woven Worlds. Clothing as Bearers of Memories" by Carolina Maddè in the present volume. 14 The richly illustrated manuscript was created between 1557 and 1577 on behalf of the Great Mughal
- Akbar I. Mainly book illustrations are classified together under the collective term Mughal painting. There are also a small number of pictures painted on textile as wall or tent decorations. See Valerie Gonzalez. Aesthetic Hybridity in Mughal Painting, 1526-1658, Farnham 2015, p. 52, note 1 15 See here also the contribution "In-Between The Material Collages An Flethant in Front of the Window" by Carolina Maddè in the present volume. 16 The left sleeve of the tunic is adorned with the drawing Écrasée Ici et Là, which Husain also integrated into An Elephant in Front of the Window, Blue Marble 17 Homi K. Bhabha, The Location of Culture, London 1994, p. 1. 18 See also Hauke Wendler, Monobloc, Ostfildern 2022.

19 See here also the contri-

The Body and Corporeality

in Nadira Husain's Ceramic

Objects" by Barbara Muhr

in the present volume.

bution "Giving Life to Things.

Fantastic Plastic, Intervention in die Sammlungspräsentation Raumkunst – Made in Darmstadt / intervention in the permanent exhibition Spatial Art—Made in Darmstadt, Museum Künstlerkolonie / Artists' Colony Museum, Institut Mathildenhöhe Darmstadt, 2022

Re/Appropriating Memory Cultures Jamila Adeli in Conversation with Nadira Husain

JA So we are sitting in your studio, in Berlin Kreuzberg,¹ on those white plastic chairs called Monoblocs, which you will include in your exhibition at the Mathildenhöhe. Let's have a closer look at this new series of works entitled *Jali Window to the Past and the Future*. What do we see?

NH We see interior photographs of houses in India, more precisely in Hyderabad. Here, in this curtain work, the photographs are printed on a light, muslin type of cloth. They probably bring us, the viewer, into those specific interiors. These rooms are embodying several years, decades, even a hundred years of history.

JA Those images are not clear photographs of a space, I see layers of other realities on them: present-day objects on antique furniture, miniatures of Indian historic manuscripts that inhabit the walls. Could you describe your work process?

NH I'm not a photographer, I usually paint, but here in this ongoing work series, I start with photography. The photos were taken in Hyderabad, where my family is from. I took pictures of interiors. Hyderabad, formerly Golconda, on the border between North and South India, was ruled by the Qutb Shahi dynasty, then by the Mughals. In the 18th century, it became a princely state ruled by the Nizams, which was

incorporated into the British Raj as a princely state in 1798.² At independence, Hyderabad was annexed to the Indian Union. For many centuries, the city and state were under Muslim rule, but with a large Hindu population. I grew up with stories from my family praising the *Ganga-Jamni* culture of Hyderabad, the syncretic Muslim-Hindu tradition interwoven with the many layers of the complex history of this city-state.³

There are two houses, one in which we live and one where memories live. The latter house is full of family things and private belongings dating back to several periods. Nobody lives there now. The house is basically an artifact of history. I was always fascinated by this place and its past. I guess it comes from the fact that I get so much information from this house.

In the way the interiors are furnished I see the transition the Indian subcontinent has gone through, almost from a state of feudalism to neoliberalism. What fascinates me the most is the mix of very old and handmade furniture with a lot of industrial plastic objects. We love plastic. These interiors not only refer to my family history, but also to the history of many families in India. They demonstrate that we all hold on to objects that shape our sense of belonging.

So, my technique is a digital montage of the photographs I took of those interiors. You can see plastic objects layered on the images that already contain these objects, but I increased the number. I create those layers by using the technique of blurring, which melts the added elements into the

photograph. As I mentioned before, the existence of plastic objects really caught my eye in this specific antique interior and I started to search the internet for more plastic items, mainly furniture, which relates to the present. I also montaged other things into it: here you can see a jar of the powdered orange juice Tang (p. 67) (a reminder of being ill in my childhood and taken care of by my grandmother) or personal belongings like my father's glasses on the bed (after p. 88), or those plastic bags (p. 87).

JA At a closer look, we can detect excerpts of Mughal miniature manuscripts in your montage. They seem to function as another layer, as another, smaller curtain within the larger curtain. How do you use these miniatures, what is their function?

NH Yes, absolutely, it is about the in-betweenness of visibility and opacity. Those old miniatures I use belong to the Hamzanama, the Indian illustrated epos of the 16th century that describes the adventures of Hamza.⁴ I am fascinated by its eclecticism. The Mughal school of miniature art developed at court, brought together different artists and artistic influences. Persian miniature itself carries Chinese influences, European Renaissance, and different styles from the Indian subcontinent. It is a very eclectic and hybrid art genre in itself, an ancient crosscultural form of art and artistic practice. The Hamzanama manuscript is very vivid, it is not a classical Mughal miniature style. I like the way the story is told visually, how all the elements are intertwined with each other, as if

the images were in motion, building their own story.

I blurred the images of the miniatures because I wanted to play with the idea of the *jali* window, known in Arabic languages as *mashrabiya*.⁵ If you look through it, you will never have a full or clear picture of what is behind it; the ornamental nature of the screen only gives you fragments and hinders your sight—at least in part. By applying the techniques of blurring and layering, I wanted to create the effect of the *jali*. In doing so, it captures what this house is about: its historical past, which is not fully accessed but is still there, still present, still in the room.

JA One could say you rearrange your family's interiors and maybe also their cultural memories. Your work oscillates between the inability to access the past and the longing to remember it.

NH Yes, when I was working on the prints, it felt like I was creating a home. I am interested in the semitransparent, in what is in-between the visible and the invisible, in the ways of seeing through with complexity. It's not about revealing, it's more about the process of looking at something, or of defining what could be something—that is where the use of the *jali* as metaphor comes in. It is recurrent in many of my works, not only in the curtain series, but also in the canvas series I call *An Elephant in Front of the Window*.

JA I interpret the use of the *jali* in your works as the depiction of either blurred or blurring memories of lived cultural experience. When we go back to the

68

notion of the disconnecting structure of the *jali*, what do we not see in this specific work series?

NH We see homes, but nobody is at home. And one cannot really see time, only an implication of a specific time. Time is indicated in all the layers I depict. I don't know how to answer your question of what we see or what we don't see because this would be again about defining, about being transparent. I use the idea of a collage: you see what is assembled, not what is cut out. I don't want to defragment. I'm not interested in my separate elements but in the overall image I've created.

Here, I could go a bit more metaphorical. What we don't see is the country where the house is located, we can only guess. Who is living there? Who is this image talking about? About a specific family, about several families, about a community? Any community? Here also we don't see clearly, but we can guess.

Absence is definitely important in my works but maybe in another meaning. I am interested in the absence of the human being. There are no humans in those interiors, but there are traces of them. Look here, there are some glasses and here lies a bag. What I try to address here is that a body which belongs to or is connected to a variety of places or contexts cannot ever be captured in a single moment in time. As a postmigration person I cannot be at all places that belong to me at the same time.

JA You allude to the postmigration body, right?

NH Yes. My cultural background is of being a mixed-culture person: I live in Europe, I'm from an Indian and French background. I mostly live the experiences of postmigration.6 I travel to India sometimes, but most of the time I live in Europe. Hyderabad is far away, it's a projection. My body is basically absent from this culture or environment that also belongs to me. So, in using interiors, in using this notion of absence, or the fact that you don't really see through them, I tried to refer to all the cultures that compose our selves. And as soon as there is this experience of being in a shared culture or of different cultures, of a mixed culture, you *can't* be in both or in several countries at the same time. So how do you imagine the place where you are not? Or even more complicated: how do you embody it?

IA From what you just described, I would place your practice in the recent discourse on postmigration. Postmigration understood as a complex state of a society that tries to deal with the intricacies that arise because of migration in the past and in the present. Understood as the unfolding of struggles, negotiations, and configurations that unfold in a society that is permeated by migratory experiences. Experiences we and our families both have. You capture and depict the postmigratory condition or experience as being inherent or as being present in the body. The postmigration body as carrier, as bridge, or entanglement between our cultural locations.

Another aspect I just realized is how your practice of image production

relates to a phenomenon that we know from artistic actors in diasporic cultures or contexts, like film. We know that within diasporic contexts, the medium of film was used to project, to construct cultural identities, and by doing so, it was producing stereotypes and exoticism.7 This phenomenon was related to the diasporic urge to create a clear and connective picture of the culture and location which the person was never or is no longer a physical part of. A means of constructing a context that one wants to belong to in the here and now. Image-making in your œuvre seems to be the practice of re/appropriating cultures.

NH I would like to add something to what you just said concerning the use of the interior photographs and how it connects to stereotypes. I use the lens to capture what seems real. Painting and drawing always intensify. Both techniques construct layers of imagination, of interpretation. Taking a picture, for me as a painter, is much more real than drawing. I work with types and stereotypes. I use fragments of daily life that we are all familiar with. Like those big plastic bags (p. 87): if you are in Europe in a white, bourgeois-related context, you would not use those bags, they connote "migrant bags." If you are more of a fashion hipster you might use one of them produced by a high fashion brand. But let's be honest, those bags are so practical, at home in India we have plenty of them for storage, transporting, they have a zip, keep away the humidity and dust. To me they are reassuring.

JA Your photographs of interiors are also sites of storage. Perhaps because the houses themselves are sites or stores of memories, are collections of historical traces, right?

NH All these interiors are located in Hyderabad and are related to its history: the imperial Mughal past, the colonial times, and the consequences of independence. The decolonization was not a simple episode, the Indian subcontinent separated into two states, India and Pakistan (West and East Pakistan). Not everyone was of the same opinion. Some princely states that had enjoyed some autonomy during the Raj wanted to retain their independence. Hyderabad was one of them. My family did not go to Pakistan, and Hyderabad was annexed by the Indian Union. It was not easy to stay. There were many radical changes and traumas in the populations. The way these interiors are built and maintained, bear the traces of these complex histories. They are like temples, altars to these memories. Like Mughal art they are hybrid and eclectic, while preserving the past, they include the changes and what the contemporary world brings.

We see in these photos a traditional piece of furniture, the *takht* (after p. 80), a piece of furniture on which people sit and gather, next to the *takht* there are now Monobloc plastic chairs that bring a certain comfort, which are accessible (economical and resistant to the climate). My grandmother always sat on one of these chairs surrounded by about twenty cats for teatime.

70 71

JA So your Monobloc chairs we are sitting in right now and which we see in the exhibition are a strong contrast you are consciously pointing at. Here again, you are drawing a line between past and present, and along with that, the differing realities and objects of those contexts.

Constructing Cultures at Home

JA Aleida Assmann's notion of cultural memory construction seems to be a fitting concept to approach your work.⁷ In her view, culture is defined as the memory of society, as something that is not passed on by genes and hence cannot be inherited like a hair color. Cultural memory exists and is transmitted because people construct it and keep it alive. Assmann refers to culture as equipment, equipment that we can pack in a suitcase and bring along our paths, we can repack it. We can include new and leave out old things. Basically, it is about remembering and forgetting in order to relate to the past as a means of constituting our present identities. We are defining what is necessary and unnecessary to build our identities. In a way, your practice of montaging, collaging, and layering interior photography, Mughal miniatures, plastic objects as traces of contemporaneity, personal belongings and cultural symbols remind me of what Assmann has written on remembering cultures as a means to relate to the past.

NH Yes, definitely. I would like to add here that the idea of representation

is also very important in this context. The interiors that I propose are rooms where people sleep, others where people meet, rooms that are used by its inhabitants. But there are also rooms that are never entered, that are furnished but not used. They are full of objects, family archives, memories, and dust. We don't get rid of these things but we don't live the everyday life surrounded by them. Many houses are like that in Hyderabad within a certain social category. These particular rooms are there to represent and remember the glory of the past, a time when the people were sovereign, and I mean sovereignty in all its facets here. I think that the action of setting up those interiors is already about the act of constructing and transmitting culture. My own artistic work on them brings another laver onto that and continues the movement of creating cultural memory that you just described.

JA And what is forgotten, what is not selected to remember?

NH The interiors don't show the violence, the trauma, or the loss. Several families didn't go to Pakistan but stayed and started into a restructured society in post-partition time in India. It was difficult for them to stay in India, they also started to leave and to work and live abroad.

JA Even if you have not physically inherited those cultural memories, I am sure it is somewhere inside you. Or perhaps it was handed to you in a suitcase, if we want to stick with Assmann's definition of cultural

memory. How do you—as a contemporary postmigrant woman in Europe—position yourself in this state of transculturality or cultural identity construction? Are you inside, outside, in-between? Where are you?

NH I'm inside these constructed layers of memories. Maybe the initial layer is the house itself. It is not mine. It is the layer that was created by my ancestors and the generation that lives here. When I immerse myself in this environment, I have a sense of belonging but also a sense of being a spectator.

I'm not sure I have inherited a culture either, but it was certainly given to me in bits and pieces, through stories, bodies, places, and houses. And now, with those canvases and curtains, I am creating my own interior from these interiors, by applying new layers to them and hence to my present position as a person with a postmigration experience.

I am still wondering how I can make these interiors my own. "I come from there, but it's not my home." The phrase is approximately quoted, I read it in a book by the Algerian French writer Alice Zeniter who talks about herself growing up in Paris as a secondgeneration migrant and returning to the village of her family in Algeria.¹⁰ She knows it's home, it's certainly even familiar, but at the same time, she is told it's not home. In my case, it's kind of the same thing. With these works, I have created my home. While working, I chose furniture, I deleted some, I added some. I furnished my home, I made it welcoming for me—but from my own point of view.

JA From your description, I take away that transculturality is not an ominous space in-between but can rather be located. Located in the sense that theorist Homi Bhabha has located culture as the "third space". So here, in your case, transculturality really is the body, it is embedded in the body of a postmigration person—the body as transcultural space. In that view, your practice also answers the questions of how to paint the cultural memory of a family: depicting memories through a transcultural gaze.

NH What you said about cultural memory made me think of tradition. What do we do with tradition, and how do we deal with it now? I was always told what I inherited, of what I culturally own, where I come from, but how do I relate this to my own reality?

JA Does that cultural memory burden you at all?

NH Well, let's just say it comes with a certain weight that's hard to ignore. The weight isn't necessarily good or bad, but it comes with a lot of rules, codes, and demands for responsibility. Sometimes not being physically attached to the country of origin amplifies these demands for responsibility because of the fear of losing traditions or the culture. You can ignore them or embody them. But I guess you have to find your relationship with them.

I think that is a shared experience of many people who were born and raised with different cultural identities. Personally, I have noticed that I feel comfortable in a space or environment that allows me to embody different cultural identities, which happen to be often when I am surrounded by people sharing this experience. It is not about traditional specificities that we could share, but it is more about an understanding of cultural hybridity.



JA I would like to end with the title of the exhibition, *Manzil Monde*. This is an enigmatic and phonetically wonderful title. What does it refer to, or to put it differently, how did it come about?

NH The starting point is this book by Rabindranath Tagore, entitled *The Home and the World* in its English translation.¹² The story takes place in Bengal, at the time when people were fighting for independence. It describes how the political and social changes in society are reflected in the realm of domestic life in Bengal. The story focuses on the character of a woman and her emancipation in this crucial

transition period. The novel inspired a wonderful film by Satyajit Ray, most of the scenes take place in the residence, in a closed room. This reminds me of what I am trying to do by manipulating these images of interiors. It is the juxtaposition of the world and the house. How what happens in the world translates into the home. The novel is also about collective struggles to be at home.

JA I never heard the expression manzil before. When I looked it up, I found it means "a place in a house or an inn used as a place to rest." How did you come across this word, and how is it linked to the exhibition?

NH The question of language was not obvious. What language should we use to title the exhibition in Germany? German, French? Is it Urdu, which I don't speak? Or English? It was quite complicated to choose the right language. And suddenly a word appeared that is actually very familiar to me: *manzil*. I am not able to write it in Urdu or Arabic, but I feel very comfortable with *manzil*, I have heard this word a lot from my family. It is the name we give to our homes.

And the word *monde* in French is very beautiful because it means "the world" but also "the people." Globalization in French is defined with the word *monde*: *mondialisation*. *Tout-Monde* is also a concept of Édouard Glissant to which I am very attached. I wanted to have *manzil* and *monde* next to each other, without specifying the type of relationship that these two words would have with the help

of a connector. All my works are about association, about putting things together, and it is ultimately up to all of us to create relations.

- 1 The conversation was held on March 28, 2022.
- 2 The site of Hyderabad was selected by the sultan Muhammad Quli Qutb Shah in 1589. It was conquered by the Mughal Empire in 1687, which reigned over the city until 1724. In the beginning of the 18th century. Hyderabad became the capital of the independent Deccan province under Nizam al-Mulk. When the East India Company colonized the Indian subcontinent in 1805. they allowed the Nizams to remain politically autonomous. After the independence of India in 1947, the Nizams chose to maintain their independence by neither joining the Indian nor the Pakistani state Postcolonial India reacted by invading Hyderabad in 1948 and integrated the city into the new Indian Union. Cf. Eric Lewis Beverley, Hyderabad, British India, and the World: Muslim Networks and Minor Sovereignty, c. 1850-1950,
- Cambridge 2015.
 3 Ganga-Jamni or Ganga-Jamuni Tehzeeh defines the

specific culture of Central India, in which elements of Hindu culture are equally mixed with those of Muslim tradition. This results in an intertwined Indo-Islamic culture that shares a formal language, symbols, craft techniques, etc. Cf. Malika Mohammada, The Foundations of the Composite Culture in India, Delhi 2007, p. 7. 4 King Hamza was the uncle of the prophet Muhammad. The illuminated manuscript was created during the reign of Mughal Akbar I, around 1557-1577. Today, the 1,400 original miniatures are dispersed all over the world. Larger volumes of the Hamzanama are held outside of India at the MAK Museum für angewandte Kunst Wien, Vienna, and the Victoria and Albert Museum, London. Cf. "Das Hamzanama," in: Global Lab. Kunst als Botschaft, Asien und Europa 1500-1700, ed. by Peter Noever, exh. cat. MAK Museum für angewandte Kunst Wien, Vienna 2009, pp. 42-160.

5 A jali or mashrabiya is an

Indo-Islamic architectural element which consists of perforated stone or wooden screens. It is used as windows or room separators within interiors. Cf. Dominique Clévenot, Ornament and Decoration in Islamic Architecture. London 2017, pp. 203 f. 6 The concept of postmigration refers not only to former migrants but also to the society they are located in. Postmigrant societies are aware that experiences of immigration constitute social and political realities, as well as collective identities. Cf Naika Foroutan, Die postmigrantische Gesellschaft Ein Versprechen der pluralen Demokratie, Bielefeld 2019. 7 Film examples include Fatih Akin's Short Sharp Shock (1998) and Solino (2002). Mohsen Makhmalbaf's Kandahar (2001), and Wong Kar-wai's In the Mood for Love (2000). Cf. Hamid Naficy, An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking,

and Diasporte Filmmaking,
Princeton 2001.

8 Cf. Aleida Assmann,
Erinnerungsräume. Formen
und Wandlungen des kulturellen

Gedächtnisses, Munich 2009. 9 Transculturality is a concept that refers to the notion of societies that are characterized by the entanglements of cultures and cultural flows which lead to cultural plurality. It defines cultures as non-fixed and fluid, heavily shaped by various forms of mobilities and movements and visible due to globalization processes. For the latest literature on transculturality see Laila Abu-Er-Rub, et al. (eds.), Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies, London 2019 10 Alice Zeniter, L'Art de perdre, Paris 2017. 11 Cf. Homi K. Bhabha, The Location of Culture, London 1994. 12 Rabindranath Tagore, The Home and the World. London 1919 (Original edition: Ghare-haire Allahahad 1916) 13 Édouard Glissant, Traité du Tout-Monde

(Poétique IV), Paris 1997

Wieder-/Aneignung von Erinnerungskulturen Jamila Adeli im Gespräch mit Nadira Husain

JA Wir sitzen gerade in deinem Atelier in Berlin-Kreuzberg auf diesen weißen Plastikstühlen – den sogenannten Monoblocs –, die du auch in deiner Ausstellung auf der Mathildenhöhe zeigst. Lass uns die neue Werkserie mit dem Titel Jali Window to the Past and the Future genauer anschauen. Was sehen wir da?

NH Wir sehen Innenaufnahmen von Häusern in Indien, genauer gesagt in Hyderabad. Bei diesen Vorhängen sind Fotografien auf einen leichten, musselinartigen Stoff gedruckt worden. Wahrscheinlich versetzen sie uns, die Betrachter*innen, in diese spezifischen Innenräume, die mehrere Jahre, Jahrzehnte, sogar Jahrhunderte Geschichte widerspiegeln.

JA Diese Bilder sind keine reinen Fotografien eines Raums, ich sehe auf ihnen Schichten anderer Realitäten: moderne Gegenstände auf antiken Möbeln, Miniaturen historischer indischer Manuskripte, die die Wände bevölkern. Kannst du deinen Arbeitsprozess beschreiben?

NH Ich bin keine Fotografin, normalerweise male ich, aber bei dieser fortlaufenden Werkserie habe ich mit Fotografien begonnen. Die Fotos wurden in Hyderabad aufgenommen, wo meine Familie herkommt. Ich habe Bilder von Innenräumen gemacht. Hyderabad,

früher Golkonda, an der Grenze zwischen Nord- und Südindien gelegen, wurde von der Outb-Shahi-Dynastie und dann von den Moguln regiert. Im 18. Jahrhundert wurde Hyderabad zu einem von den Nizams regierten Fürstenstaat, der ab 1798 zu British Rai [Britisch-Indien] gehörte.² Nach der Unabhängigkeit wurde Hyderabad in die Indische Union eingegliedert. Viele Jahrhunderte lang standen die Stadt und der Staat unter muslimischer Herrschaft, jedoch mit einem großen hinduistischen Bevölkerungsanteil. Ich bin mit Geschichten aus meiner Familie aufgewachsen, in denen die Ganga-Jamni-Kultur von Hyderabad gepriesen wurde, die synkretistische muslimisch-hinduistische Tradition, die mit der vielschichtigen und komplexen Geschichte dieses Stadtstaates verwoben ist.3

Es gibt dort zwei Häuser, eines, in dem wir wohnen, und eines, in dem die Erinnerungen leben. Das zweite Haus ist voll mit Familienhabseligkeiten und privaten Gegenständen aus verschiedenen Epochen. Heute wohnt dort niemand mehr. Das Haus ist im Grunde ein Artefakt der Geschichte. Ich war schon immer von diesem Ort und seiner Vergangenheit fasziniert. Das liegt vermutlich daran, dass ich so viele Informationen aus diesem Haus erhalte.

An der Art und Weise, wie die Innenräume eingerichtet sind, sehe ich den Wandel, den der indische Subkontinent erfahren hat – fast wie von einem Zustand des Feudalismus zum Neoliberalismus. Was mich dabei am meisten fasziniert, ist die Mischung aus sehr alten handgefertigten Möbeln und einer Menge industrieller Plastik-

80 81

objekte ... Wir lieben Plastik. Diese Innenräume beziehen sich nicht nur auf meine Familiengeschichte, sondern auch auf die Geschichten vieler Familien in Indien. Sie zeigen, dass wir alle an Gegenständen festhalten, die unser Gefühl von Zugehörigkeit prägen.

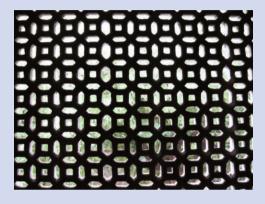
Technisch handelt es sich um eine digitale Montage der Fotos, die ich von den Innenräumen gemacht habe. Wir sehen Plastikobiekte, die digital über die Bilder gelegt wurden. Es waren schon Plastikgegenstände in den Fotos enthalten; deren Anzahl habe ich aber nochmals erhöht. Die Schichten entstehen durch die sogenannte Blurring-Technik, also das Spiel mit Unschärfe und Transparenz, die die hinzugefügten Motive mit dem Foto verschmelzen lassen. Wie bereits erwähnt, fielen mir die Plastikobjekte in diesem speziellen antiken Interieur besonders ins Auge, und ich begann im Internet nach weiteren Plastikgegenständen zu suchen - vor allem nach Möbeln, die mit der Gegenwart verbunden sind. Ich habe auch andere Dinge in das Bild hineinmontiert: Hier ist ein Behälter des Orangensaftpulvers Tang (S. 67) zu sehen (das mich daran erinnert, dass ich in meiner Kindheit krank war und von meiner Großmutter gepflegt wurde) oder persönliche Gegenstände wie die Brille meines Vaters auf dem Bett (nach S. 88) oder diese Plastiktüten (S. 87).

JA Wenn man genauer hinsieht, erkennt man in deinen Montagen auch Ausschnitte von Miniaturen aus Mogulhandschriften. Sie scheinen wie eine weitere Ebene zu wirken, wie ein weiterer kleinerer Vorhang innerhalb des größeren Vorhangs. Wie setzt du diese Miniaturen ein, was ist ihre Funktion?

NH Ja genau, es geht hier um das Dazwischen von Sichtbarkeit und Undurchsichtigkeit. Die alten Miniaturen, die ich verwende, stammen aus dem Hamzanama, einem illustrierten indischen Epos des 16. Jahrhunderts, das die Abenteuer von Hamza beschreibt.⁴ Sein Eklektizismus fasziniert mich. Die Miniaturkunst der Mogulschule, die sich am Hof entwickelte, brachte verschiedene Künstler*innen und künstlerische Einflüsse zusammen. Die persische Buchmalerei selbst weist chinesische Einflüsse, Bezüge zur europäischen Renaissance und verschiedene Stile des indischen Subkontinents auf. Sie ist ein sehr eklektisches und hybrides Kunstgenre, eine uralte kulturübergreifende Form der Kunst und künstlerischen Praxis. Das Hamzanama-Manuskript ist sehr lebendig und nicht im klassischen Mogulminiaturstil illustriert. Mir gefällt die Art und Weise, wie die Geschichte visuell erzählt wird, wie alle Elemente miteinander verwoben sind, als ob die Bilder in Bewegung wären und ihre eigene Geschichte aufbauten.

Ich habe die Transparenz der Miniaturbilder erhöht, weil ich mit dem Konzept des *jali*-Fensters – oder im Arabischen *maschrabiyya*⁵ – spielen wollte. Wenn du hindurchschaust, hast du nie ein vollständiges und klares Bild von dem, was sich dahinter befindet. Die ornamentale Beschaffenheit des Paneels gibt nur Fragmente frei und verhindert einen direkten Blick – zumindest in Teilen. Durch die Ver-

wendung von Unschärfen und Überlagerungen wollte ich die Wirkung des *jali* simulieren. Auf diese Weise wird eingefangen, worum es in diesem Haus geht: seine historische Vergangenheit, die nicht vollständig zugänglich ist, aber immer noch da ist, immer noch präsent, immer noch im Raum.



JA Man könnte sagen, du arrangierst die Innenräume deiner Familie und vielleicht auch deren kulturelle Erinnerungen neu. Deine Arbeit oszilliert zwischen der Unmöglichkeit, auf die Vergangenheit zuzugreifen, und der Sehnsucht, sich an sie zu erinnern.

NH Ja, als ich an den Bildmontagen arbeitete, fühlte es sich an, als würde ich ein Zuhause schaffen. Ich interessiere mich für das Halbtransparente, für das, was zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren liegt, für die Möglichkeiten des Durch-Schauens in all seiner Komplexität. Es geht nicht darum, etwas zu enthüllen, sondern vielmehr um den Prozess des Betrachtens oder des Identifizierens, was etwas sein könnte – hier kommt die Verwendung des *jali* als Metapher ins Spiel. Es taucht in vielen meiner Werke auf, nicht nur in den Vorhängen, sondern auch in der Serie von Gemälden, die ich An Elephant in Front of the Window genannt habe.

JA Ich interpretiere die Verwendung des *jali* in deinen Werken als Darstellung von entweder verschwommenen oder verschleierten Erinnerungen an gelebte kulturelle Erfahrungen. Lass uns auf die trennende Eigenschaft des *jali* zurückkommen: Was sehen wir in dieser speziellen Werkserie nicht?

NH Wir sehen Häuser, aber niemand ist zu Hause. Und wir können Zeit nicht wirklich sehen, lediglich Spuren einer bestimmten Zeit. Zeit wird in allen von mir dargestellten Schichten angedeutet. Ich weiß nicht, wie ich deine Frage nach dem, was in meinem Werk sichtbar oder unsichtbar ist, beantworten soll, denn das wäre wieder eine Frage der Definition, der Transparenz. Ich verwende die Collagetechnik als Konzept: Du siehst, was zusammengesetzt ist, und nicht, was ausgeschnitten ist. Ich will nicht defragmentieren. Ich interessiere mich nicht für meine einzelnen Elemente, sondern für das Gesamtbild, das ich geschaffen habe.

Hier könnte ich noch ein bisschen metaphorischer werden. Was wir nicht sehen, ist das Land, in dem sich das Haus befindet, wir können es nur erahnen. Wer wohnt dort? Von wem erzählt uns dieses Bild? Von einer bestimmten Familie, von mehreren Familien, von einer Gesellschaft? Von welcher Gesellschaft? Auch das können wir nicht abschließend herausfinden, aber wir können es erahnen.

Abwesenheit ist in meinen Arbeiten definitiv wichtig, aber vielleicht mit einer anderen Bedeutung. Ich interes-

siere mich für die Abwesenheit der Menschen. Es gibt keine Personen in diesen Innenräumen, aber es gibt Spuren von ihnen. Schau hier, da befindet sich eine Brille und hier liegt eine Tasche. Was ich hier zu thematisieren versuche, ist, dass ein Körper, der mehreren Orten oder Kontexten angehört oder mit ihnen verbunden ist, physisch niemals in einem zeitlichen Moment gänzlich eingefangen werden kann. Als Postmigrantin kann ich nicht an allen Orten, die zu mir gehören, gleichzeitig sein.

JA Du spielst auf den postmigrantischen Körper an, richtig?

NH Ja. Mein kultureller Hintergrund ist einer, der bereits verschiedene Kulturen miteinander vermischt: Ich lebe in Europa und habe indische und französische Wurzeln. Ich lebe vor allem die Erfahrungen der Postmigration.⁶ Manchmal reise ich nach Indien, aber die meiste Zeit lebe ich in Europa. Hyderabad ist weit weg, es ist eine Projektion. Mein Körper ist im Grunde genommen abwesend von dieser Kultur oder Umgebung, die auch zu mir gehört. Indem ich also Innenräume verwende, indem ich dieses Konzept der Abwesenheit verwende oder die Tatsache, dass man nicht wirklich durch sie hindurchsehen kann, habe ich versucht, auf all die Kulturen zu verweisen, aus denen wir zusammengesetzt sind. Und sobald ein Mensch die Erfahrung macht, sich in einer gemeinsamen Kultur oder in verschiedenen Kulturen zu befinden, in einer gemischten Kultur, kann er nicht in beiden oder in mehreren Ländern gleichzeitig sein.

Wie stellst du dir also den Ort vor, an dem du nicht bist? Oder noch komplizierter: Wie verkörperst du ihn?

JA Nach dem, was du gerade beschrieben hast, würde ich deine künstlerische Praxis in den aktuellen Diskurs über Postmigration einordnen. Postmigration wird als ein komplexer Zustand einer Gesellschaft verstanden, die versucht, mit den Herausforderungen, die durch Migration in der Vergangenheit und auch in der Gegenwart entstanden sind, umzugehen. Er beschreibt das Zusammenspiel der Kämpfe, Verhandlungen und Strukturen in Gesellschaften, die von Migrationserfahrungen durchdrungen sind. Erfahrungen, die sowohl wir als auch unsere Familien gemacht haben. Sie erfassen und schildern den Zustand oder das Erlebnis der Postmigration als etwas, das dem Körper innewohnt oder in ihm präsent ist. Der postmigrantische Körper als Träger, als Brücke oder Verflechtung zwischen unseren kulturellen Standorten.

Ein weiterer Aspekt, der mir gerade auffällt, ist, wie deine Bildproduktion mit einem Phänomen zusammenhängt, das wir von künstlerischen Akteur*innen in diasporischen Kulturen oder Kontexten kennen, wie beispielsweise im Film. Wir wissen, dass in Diaspora-Kontexten das Medium Film zur Projektion, zur Konstruktion kultureller Identitäten genutzt wurde und dabei Stereotype und Exotismus produzierte.⁷ Dieses Phänomen hängt mit dem Drang der Diaspora zusammen, sich ein klares und verbindendes Bild von der Kultur und dem Ort zu machen, dem sie nie physisch angehört

hat oder nicht mehr angehört. Ein Mittel, um einen Kontext zu konstruieren, dem man im Hier und Jetzt angehören möchte. In deinem Œuvre scheint das Schaffen von Bildern eine Praxis der Wieder-/Aneignung von Kulturen zu sein.

NH Ich möchte dem, was du gerade gesagt hast, etwas hinzufügen, was den Einsatz der Innenaufnahmen betrifft und wie dieser sich zu Stereotypen verhält. Ich benutze das Objektiv, um einzufangen, was real erscheint. Malerei und Zeichnung intensivieren die Eindrücke immer. Diese beiden Techniken erzeugen Schichten der Imagination, der Interpretation. Für mich als Malerin ist das Fotografieren viel näher an der Realität als das Zeichnen. Ich arbeite mit Typen und Stereotypen. Ich verwende Fragmente des täglichen Lebens, die uns allen vertraut sind. Wie diese großen Plastiktaschen (S. 87): Wer in Europa in einem weißen, bürgerlichen Kontext lebt, würde diese Taschen nicht benutzen, denn sie werden als ,Migrant*innen-Taschen' bezeichnet. Ein modebewusster Hipster würde vielleicht ein ähnliches Design von einem High-Fashion-Label tragen. Aber seien wir ehrlich, diese Taschen sind so praktisch; zu Hause in Indien haben wir viele davon und nutzen sie zum Aufbewahren und Transportieren, sie haben einen Reißverschluss, halten Feuchtigkeit und Staub fern. Mir geben sie ein Gefühl von Sicherheit.

JA Deine Fotografien von Innenräumen sind auch Orte des Bewahrens. Vielleicht, weil die Häuser selbst Orte oder Speicher von Erinnerungen sind, Sammlungen historischer Spuren, richtig?

NH All diese Innenräume befinden sich in Hyderabad und stehen mit dessen Geschichte in Verbindung: Die imperiale Mogulvergangenheit, die Kolonialzeit und die Folgen der Unabhängigkeit. Die Entkolonialisierung war keine einfache Phase, der indische Subkontinent teilte sich in die beiden Staaten Indien und Pakistan (Westund Ostpakistan) auf. Nicht alle waren der gleichen Meinung. Einige Fürstenstaaten, die während des British Raj eine gewisse Autonomie genossen hatten, wollten ihre Unabhängigkeit beibehalten. Hyderabad war einer von ihnen. Meine Familie ging nicht nach Pakistan und Hyderabad wurde von der Indischen Union annektiert. Es war nicht leicht, dort zu bleiben. Es gab viele radikale Veränderungen und Traumata in der Gesellschaft. Die Art, wie diese Innenräume gebaut und gepflegt wurden, zeugt auch von den Spuren dieser komplexen Geschichte. Sie sind wie Tempel, Altäre für diese Erinnerungen. Wie die Kunst der Moguln sind die Räume hybrid und eklektisch, sie bewahren die Vergangenheit, beziehen aber auch die Veränderungen und das, was die heutige Welt mit sich bringt, mit ein.

Auf diesen Fotos sehen wir ein traditionelles Möbelstück, das *takht* (nach S.80), ein Sitzmöbel, auf dem man sich niederlässt und zusammenkommt. Neben dem *takht* gibt es jetzt Monobloc-Plastikstühle, die eine gewisse Bequemlichkeit mit sich bringen, die praktisch sind (erschwinglich und witterungsbeständig). Meine Großmutter

saß zur *teatime* [Teestunde] immer auf einem dieser Stühle, umgeben von etwa zwanzig Katzen.

JA Deine Monobloc-Stühle, auf denen wir gerade sitzen und die wir in der Ausstellung sehen, sind also ein starker Kontrast, auf den du bewusst hinweist. Auch hier ziehst du eine Linie zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, und damit auch zwischen den unterschiedlichen Realitäten und Objekten dieser Kontexte.

Kulturen zu Hause konstruieren

JA Aleida Assmanns Begriff der kulturellen Gedächtniskonstruktion scheint ein passendes Konzept zu sein, um sich deiner Arbeit zu nähern.8 Sie definiert Kultur als das Gedächtnis der Gesellschaft, als etwas, das nicht durch Gene weitergegeben wird und daher nicht vererbt werden kann wie eine Haarfarbe. Das kulturelle Gedächtnis existiert und wird weitergegeben, weil Menschen es erschaffen und am Leben erhalten. Assmann bezeichnet Kultur als Ausrüstung, eine Ausrüstung, die wir in einen Koffer packen und auf unseren Wegen mitnehmen können; wir können sie auch wieder umpacken. Wir können Neues hinzufügen und Altes weglassen. Im Grunde geht es um das Erinnern und Vergessen, um den Bezug zur Vergangenheit als Mittel zur Konstituierung unserer gegenwärtigen Identitäten. Wir definieren, was notwendig und was unnötig ist, um unsere Identität aufzubauen. Deine Praxis des Montierens, Collagierens und Übereinanderlegens von Interieurfotografien, Mogulminiaturen, persönlichen Gegenständen, kulturellen Symbolen und Plastikobjekten als Spuren der Gegenwart erinnert mich in gewisser Weise an Assmanns Ausführungen über Erinnerungskulturen als ein Mittel, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen.

NH Ja, unbedingt. Ich möchte hier hinzufügen, dass die Idee der Repräsentation in diesem Zusammenhang ebenfalls sehr wichtig ist. Die Innenräume, wie ich sie imaginiere, sind Räume, in denen Menschen schlafen, andere, in denen sich Menschen treffen, Räume, die von ihren Bewohner*innen genutzt werden. Aber es gibt auch Räume, die nie betreten werden, die eingerichtet sind, aber nicht genutzt werden. Sie sind voll von Gegenständen, Familienarchivalien, Erinnerungen und Staub. Wir werden diese Dinge nicht los, aber wir verbringen auch nicht unseren Alltag in ihrer Umgebung. In Hyderabad gibt es viele Häuser dieser Art, die einer bestimmten sozialen Kategorie angehören. Diese besonderen Räume sind dazu da, den Glanz der Vergangenheit zu repräsentieren und an eine Zeit zu erinnern, in der die Menschen souverän waren, und ich meine hier Souveränität in all ihren Facetten. Ich denke, dass die Einrichtung dieser Räume bereits ein Akt der Konstruktion und Weitergabe von Kultur ist. Meine eigene künstlerische Arbeit an diesen Räumen fügt eine weitere Ebene hinzu und setzt die eben beschriebene Bewegung fort, ein kulturelles Gedächtnis zu schaffen.

JA Und was wird vergessen, was wird nicht als Erinnerung aufbewahrt?

88

NH Die Innenräume zeigen weder die Gewalt oder das Trauma noch den Verlust. Einige Familien gingen nicht nach Pakistan, sondern blieben zunächst in Hyderabad und begannen in der Zeit nach der Teilung in Indien nochmals von vorn, in einer neu strukturierten Gesellschaft. Es war schwierig für sie, in Indien zu bleiben, und so verließen auch sie allmählich das Land, um im Ausland zu arbeiten und zu leben.

JA Auch wenn du diese kulturellen Erinnerungen nicht physisch geerbt hast, bin ich sicher, dass sie irgendwo in dir stecken. Oder vielleicht wurden sie dir in einem Koffer übergeben, wenn wir bei Assmanns Definition des kulturellen Gedächtnisses bleiben wollen. Wie positionierst du dich – als postmigrantische Frau heutzutage in Europa – in diesem Zustand der Transkulturalität 9 oder der kulturellen Identitätskonstruktion? Bist du Teil davon, stehst du außerhalb oder dazwischen? Wo befindest du dich?

NH Ich befinde mich innerhalb dieser konstruierten Schichten von Erinnerungen. Die erste Schicht ist vielleicht das Haus selbst. Es ist nicht meins. Es ist die Schicht, die von meinen Vorfahren und der jetzt hier lebenden Generation geschaffen wurde. Wenn ich in diese Umgebung eintauche, habe ich das Gefühl dazuzugehören, aber auch das Gefühl, eine Zuschauerin zu sein.

Ich bin mir auch nicht sicher, ob ich eine Kultur geerbt habe, aber sie wurde mir auf jeden Fall bruchstückhaft weitergegeben, durch Geschichten, Körper, Orte und Häuser. Und jetzt, mit diesen Gemälden und Vorhängen, erschaffe ich mein eigenes Interieur aus diesen Räumen, indem ich neue Schichten auf sie und damit auf meine gegenwärtige Position als Postmigrantin auftrage.

Ich frage mich immer noch, wie ich mir diese Innenräume zu eigen machen kann. "Ich komme von dort, aber es ist nicht meine Heimat." Den Satz kann ich nur ungefähr zitieren, ich habe ihn in einem Buch der algerisch-französischen Schriftstellerin Alice Zeniter gelesen, die davon erzählt, wie sie als Migrantin zweiter Generation in Paris aufwächst und in das Dorf ihrer Familie in Algerien zurückkehrt.¹⁰ Sie weiß, dass das Dorf ihre Heimat ist, es ist ihr sogar sehr vertraut, aber gleichzeitig wird ihr gesagt, dass es nicht ihr Zuhause ist. In meinem Fall ist es in etwa das Gleiche. Mit diesen Arbeiten habe ich mir ein Zuhause geschaffen. Während ich arbeitete, wählte ich Möbel aus, entfernte einige, fügte andere hinzu. Ich habe mein Zuhause eingerichtet, ich habe es für mich wohnlich gemacht – aber aus meiner eigenen Perspektive.

JA Aus deiner Beschreibung entnehme ich, dass Transkulturalität kein
ominöser Zwischenraum ist, sondern
konkret verortet werden kann. In dem
Sinne, wie der Theoretiker Homi K.
Bhabha Kultur als "Dritten Raum" verortet hat.¹¹ In deinem Fall ist die
Transkulturalität also tatsächlich der
Körper; sie ist eingebettet in den Körper
einer postmigrantischen Person – der
Körper als transkultureller Raum. So
gesehen beantwortet deine Kunst auch
die Frage, wie das kulturelle Gedächt-

nis einer Familie abbildbar ist: indem Erinnerungen durch einen transkulturellen Blick wiedergegeben werden.

NH Was du über das kulturelle Gedächtnis gesagt hast, lässt mich an Traditionen denken. Was machen wir mit Traditionen und wie gehen wir heute mit ihnen um? Mir wurde immer gesagt, was ich geerbt habe, was ich kulturell besitze, woher ich komme, aber wie beziehe ich das auf meine eigene Realität?

JA Belastet dich dieses kulturelle Gedächtnis in irgendeiner Weise?

NH Nun, sagen wir, es hat ein gewisses Gewicht, das schwer zu ignorieren ist. Dieses Gewicht ist nicht unbedingt gut oder schlecht, aber es bringt eine Menge Regeln, Codes und Forderungen nach Verantwortung mit sich. Wenn man nicht mehr mit dem Herkunftsland verbunden ist, werden diese Erwartungen an die Verantwortung manchmal noch verstärkt, aus Angst, Traditionen oder die Kultur zu verlieren. Man kann sie entweder ignorieren oder verkörpern. Aber ich denke, man muss ein Verhältnis zu ihnen finden.

Meiner Meinung nach ist dies eine gemeinsame Erfahrung vieler Menschen, die mit unterschiedlichen kulturellen Identitäten geboren und aufgewachsen sind. Ich persönlich habe festgestellt, dass ich mich in einem Raum oder einer Umgebung wohlfühle, die es mir erlaubt, verschiedene kulturelle Identitäten anzunehmen, und das ist oft der Fall, wenn ich von Menschen umgeben bin, die diese Erfahrung teilen. Es geht nicht um

traditionelle Besonderheiten, die wir gemeinsam haben, sondern eher um ein Verständnis von kultureller Hybridität.

JA Ich möchte mit dem Titel Manzil Monde der Ausstellung schließen.
Das ist ein rätselhafter und phonetisch wunderbarer Titel. Worauf bezieht er sich, oder anders gefragt, wie ist er zustande gekommen?

NH Der Ausgangspunkt ist das Buch von Rabindranath Tagore mit dem Titel The Home and the World in der englischen Übersetzung.¹² Die Geschichte spielt in Bengalen, zu der Zeit, als die Menschen für die Unabhängigkeit kämpften. Sie beschreibt, wie sich die politischen und sozialen Veränderungen in der Gesellschaft auf das häusliche Leben in Bengalen auswirkten. Im Mittelpunkt der Geschichte steht eine Frau und ihre Emanzipation in dieser entscheidenden Übergangszeit. Der Roman inspirierte einen wunderbaren Film von Satyajit Ray, in dem die meisten Szenen innerhalb der Wohnung, in einem geschlossenen Raum, spielen. Das erinnert mich an das, was ich mit der Manipulation dieser Bilder von Innenräumen zu erreichen versuche. Es geht um die Gegenüberstellung der Welt und des Zuhauses. Wie sich das, was in der Welt passiert, auf das Zuhause überträgt. Der Roman handelt auch von den kollektiven Kämpfen um eine Heimat.

JA Ich hatte den Ausdruck manzil noch nie gehört. Als ich nachgeschlagen habe, hieß es: ein Ort in einem Haus oder einer Herberge, der als Ruheplatz dient. Wie bist du auf dieses

 00

Wort gestoßen und was hat es mit der Ausstellung zu tun?

NH Die Frage nach der Sprache des Ausstellungstitels war zu Beginn nicht einfach zu beantworten. Welche Sprache sollten wir für eine Ausstellung in Deutschland verwenden? Deutsch, Französisch? Oder Urdu, das ich nicht spreche? Oder Englisch? Es war keine leichte Entscheidung, die richtige Sprache zu wählen. Und plötzlich tauchte ein Wort auf, das mir eigentlich sehr vertraut ist: manzil. Ich kann es weder in Urdu noch in Arabisch schreiben, aber ich fühle mich mit manzil sehr wohl, ich habe dieses Wort in meiner Familie schon oft gehört. Es ist der Name, den wir unseren Häusern geben. Und das französische Wort *monde* ist sehr schön, denn es bedeutet "die Welt", aber auch "die Gesellschaft". Die Globalisierung wird im Französischen ebenfalls mit dem Wort *monde* definiert: *mondialisation*. *Tout-Monde* ist auch ein Konzept von Édouard Glissant, dem ich sehr zugetan bin.¹³

Ich wollte, dass die Begriffe manzil und monde nebeneinanderstehen, ohne die Art der Beziehung zwischen diesen beiden Wörtern mithilfe einer Konjunktion oder eines Satzzeichens zu spezifizieren. In all meinen Arbeiten geht es um Assoziationen, um das Zusammenfügen von Dingen, und es liegt letztlich an uns allen, Beziehungen herzustellen.

1 Das Gespräch wurde am 28. März 2022 geführt. 2 Die Lage der Stadt Hyderabad wurde 1589 von Sultan Muhammad Ouli Outb Shah ausgewählt. Im Jahr 1687 wurde sie von den Moguln erobert, die bis 1724 über die Stadt herrschten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wurde Hyderabad unter Nizam al-Mulk zur Hauptstadt der unabhängigen Provinz Dekkan. Als die East India Company 1805 den indischen Subkontinent kolonisierte, erlaubte sie den Nizams, politisch autonom zu bleiben. Nach der Unabhängigkeit Indiens im Jahr 1947 entschieden sich die Nizams dafür, ihre Unabhängigkeit zu bewahren, indem sie sich weder dem indischen noch dem pakistanischen Staat anschlossen. Daraufhin fiel im Jahr 1948 das postkoloniale Indien in Hyderabad ein und gliederte die Stadt in die neue Indische Union ein. Vgl. Eric Lewis Beverley, Hyderabad, British India, and the World: Muslim Networks and Minor Sovereignty, c. 1850-1950, Cambridge 2015. 3 Ganga-Jamni oder Ganga-Jamuni Tehzeeb bezeichnet

die spezifische Kultur Zentral-

indiens, in der Elemente der hinduistischen Kultur gleichermaßen mit denen der muslimischen Tradition vermischt sind. Dies führt zu einer hybriden indisch-islamischen Kultur, die eine gemeinsame formale Sprache, Symbole, Handwerkstechniken usw. aufweist. Vgl. Malika Mohammada, The Foundations of the Composite Culture in India, Delhi 2007, S.7. 4 König Hamza war der Onkel des Propheten Mohammed. Das illuminierte Manuskript wurde während der Herrschaft von Mogul Akbar I. in den Jahren 1557-1577 geschaffen. Heute sind die 1400 Originalminiaturen über die ganze Welt verstreut. Größere Konvolute des Hamzanama befinden sich außerhalb Indiens im MAK -Museum für angewandte Kunst, Wien, und im Victoria and Albert Museum, London. Vgl. "Das Hamzanama", in: Global Lab. Kunst als Botschaft. Asien und Europa 1500–1700, hrsg. von Peter Noever, Ausst.-Kat. MAK -Museum für angewandte Kunst, Wien 2009, S. 42-160. 5 Ein jali oder maschrabiyya ist ein Element der indo-

islamischen Architektur, das aus perforierten Stein- oder Holzpaneelen besteht. Es wird als Fenster oder Raumtrenner in Innenräumen verwendet. Vgl. Dominique Clévenot, Ornament and Decoration in Islamic Architecture, London 2017, S. 203 f. 6 Das Konzept der Postmigration bezieht sich nicht nur auf ehemalige Migrant*innen, sondern auch auf die Gesellschaft, in der sie sich befinden. Postmigrantische Gesellschaften sind sich bewusst, dass Einwanderungserfahrungen soziale und politische Realitäten sowie kollektive Identitäten beeinflussen, Vgl. Naika Foroutan, Die postmigrantische Gesellschaft. Ein Versprechen der pluralen Demokratie, Bielefeld 2019. 7 Filmbeispiele sind Fatih Akins Kurz und schmerzlos (1998) und Solino (2002), Mohsen Makhmalbafs Kandahar (2001) und Wong Kar-wais In the Mood for Love (2000). Vgl. Hamid Naficy, An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton 2001. 8 Vgl. Aleida Assmann,

Erinnerungsräume. Formen und

Wandlungen des kulturellen

Gedächtnisses, München 2009. 9 Transkulturalität ist ein Konzept, das sich auf die Vorstellung von Gesellschaften bezieht, die durch die Verflechtung von Kulturen und kulturellen Strömungen gekennzeichnet sind, wodurch kulturelle Pluralität erzeugt wird. Es definiert Kulturen als nicht feststehend, sondern als fließend. Solche Kulturen sind stark geprägt durch verschiedene Formen von Mobilität und Bewegungen und werden durch Globalisierungsprozesse sichtbar. Vgl. Laila Abu-Er-Rub u. a. (Hrsg.), Engaging Transculturality: Concepts, Key Terms, Case Studies, London 2019. 10 Alice Zeniter, L'Art de perdre, Paris 2017. 11 Vgl. Homi K. Bhabha, The Location of Culture, London 1994. 12 Rabindranath Tagore, The Home and the World, London 1919 (Originalausgabe: Ghare-baire, Allahabad 1916). 13 Édouard Glissant, Traité

du Tout-Monde (Poétique IV),

Paris 1997

Die Belebung der Dinge Körper und Körperlichkeit in den Keramikobjekten von Nadira Husain Barbara Muhr

Ton respektive Lehm wird in den Entstehungsmythen der Weltreligionen in verschiedenen Narrativen als "Urstoff des Körpers" angesehen. Dass die Materie der Erde als Grundlage für alles Organische und Belebte diene und diese auch nach dem Tod wieder in sich aufnehme, ist ein über kulturelle und religiöse Grenzen verbreiteter Glaube. Im Christentum, Islam und Hinduismus wird für die göttliche Schöpfung die Metaphorik des Formens aus Lehm und Ton bemüht – ein dezidiert handwerklicher und dabei künstlerischer Akt, der einem religiös begründeten, mystischen Einhauchen des Lebensgeistes vorangeht. Die Individualität der Objekte, die sich beim Töpfern von Hand einstellt, kann analog auf die Einzigartigkeit eines jeden Lebewesens übertragen werden. In Nadira Husains Serie



der Keramikvasen bilden die Gefäße handgeformte menschliche Attribute aus (S. 127). Bevorzugt sind es (sekundäre) Geschlechtsmerkmale und Körperöffnungen, die auf das Reproduktionspotential eines jeden Lebens rekurrieren und gleichzeitig eine Durchlässigkeit des Körperäußeren und -inneren voraussetzen.

Die Vase *Boobs* (S. 133, 139), eine im Grundkörper vollrunde Hohlform,² wird durch zwei geometrisch abstrahierte weibliche Brüste erweitert, die den Rotationskörper durch den Störfaktor des suggerierten organischen Wachstums in eine Asymmetrie bringen. Die Fassung des Objekts wird noch expliziter: Die rote Äderung der Brüste kumuliert in dunkelroten, sich plastisch absetzenden Brustwarzen. Die Erregung, die durch die durchbluteten, harten Brustwarzen angenommen werden darf, wird bestätigt und eingelöst durch sich in alle Richtungen entladende weiße Flüssigkeit. Weibliche (Muttermilch) und männliche (Sperma) Körpersäfte werden somit als gleichwertig lebensspendende Notwendigkeiten ausgelegt und die inhärente schöpferische Kraft des Körpers in den Fokus gestellt. Herzen mit Gesichtern und Brezeln mit animalischem Fleckenmuster ergänzen die Fassung auf fließend türkisblauem Fond und nehmen dem sexualisierten Objekt in ihrer comicorientierten Ausführung das Skandalpotential. Farbe, Kontur und Abstraktion sowie der umgangssprachliche Titel führen *Boobs* zurück in eine ästhetische Form zeitgenössischer Popkultur.

Was sich in *Boobs* exemplarisch als Plädoyer für die Akzeptanz emotional und biologisch motivierter, oft schambehafteter Vorgänge deuten lässt, indem auch die Dingwelt vom Fortpflanzungstrieb scheinbar nicht befreit ist, ist auch an den anderen Vasen der Reihe zu sehen. Subtilere Formverfremdungen sind auch auf der Amphore *Breasts* zu finden (S. 141), deren Henkel als abgestützte Arme ausgearbeitet sind und auf der aufgemalte Augen sowie Brustwarzen die anthropomorphe Gestalt erweitern. Ergänzt wird die farbliche Fassung durch lineare Figurenpaare, die formal von Motiven des *Hamzanama* abgeleitet sind. Die Darstellungen der sich überlagernden und verschlingenden Figuren im Nahkampf geben die leidenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Begehren und Ablehnung in zwischenmenschlichen Beziehungen wieder.

Das Thema der belebten Vasen variiert die Künstlerin weiter in *Tongue*, *Torso* und *Butt* (S. 141). Letztere gibt erst auf den zweiten Blick ihr wahres Wesen zu erkennen. Das in der Form angedeutete – und im Titel benannte – Gesäß tritt heraus aus einer vorbestimmten Kontur und verleiht dabei dem Objekt seine Einzigartigkeit. Die individuell gestalteten Vasen unterscheiden sich deutlich im Volumen – klein, rund, groß, schmal – und machen trotz ihrer unverkennbaren Zugehörigkeit zu einer Serie deutlich, dass es sich um Einzelwerke handelt, die für sich stehen und verschiedene Kombinationen zulassen.

Die Fluidität der Gattungen und binärer Geschlechtlichkeit wird zum zentralen Thema in den hexagonalen Keramikfliesen Eros in the Bush (S. 143). Das farbige Siebdruckmotiv zeigt Figuren in Zweier- und Dreierkonstellationen, die Positionen des Liebesaktes in der Manier des indischen Kamasutra³ vorführen. Das frivole Treiben wird bei Husain zum neckischen Spiel zwischen gleichwertigen Wesen, die sowohl tierische als auch menschliche Merkmale besitzen und deren Geschlecht meist undefiniert ist. Auch die Körperteile sind in der Verschränkung oftmals nicht zuzuordnen. Die Chimären sind eine Fortsetzung des von Husain entwickelten Konzepts der Femme fondation, ein vordergründig menschliches Geschöpf im getigerten Kostüm mit Katzenschwanz, das immer mehr die selbstgewählte Identität des Tieres annimmt.⁴ Die Grenzüberschreitung und Vereinigung von Mensch und Tier hat in mythischen Erzählungen eine lange Tradition, auf die sich Husain in ihren Arbeiten vielfach bezieht. Zu ihren Mischwesen aus Pferden und Menschen, wie sie auch in den Gemälden der Serie Equilove (2021) auftreten (S. 128, 137), lassen sich Vorläufer quer durch alle Epochen und Kulturkreise finden – von den griechischen Zentauren bis zum islamischen al-Buraq. Die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit, mit der die Künstlerin diese traditionellen Motive in Relation setzt und deren Ähnlichkeiten untereinander herausstellt, zeugt von einem unvoreingenommenen Umgang mit kulturell geprägten Erzählwelten, der die Herkunft von Ikonografien grundsätzlich hinterfragt.

Das Leitmotiv der Kopulation zwischen den Lebewesen steuert auch die Wahrnehmung aller weiteren Motive auf den Fliesen: Blüten und Früchte stehen nicht nur symbolhaft für die Fruchtbarkeit des Lebens an sich, sondern werden auch in der feministischen Kunst weithin als Metapher für Geschlechtsteile eingesetzt, um eine ästhetische Bildsprache zu etablieren, die insbesondere weibliche Attribute übersetzt und dabei Provokationen zugunsten einer größeren Akzeptanz vermeidet. Der im Titel genannte "Bush" ist sowohl als Wildwuchs von verschiedenen Pflanzen zu interpretieren, aber umgangssprachlich auch mit Schamhaaren gleichzusetzen. Schwarze Punktierungen, die an Samen denken lassen, und Insekten komplettieren das bunte Treiben. Die Gattungshierarchie wird durch den gegenläufigen Maßstab der Elemente zueinander aufgehoben: Die Wirbeltiere erscheinen als Miniaturen, während die Blüten übergroß die Bildfläche einnehmen. Husain spielt mit der traditionellen Auslegung von Vanitassymbolen, indem sie Mensch, Pflanze und Insekt als Teil eines Ganzen und eines Kreislaufs begreift. Das Leben materialisiert sich in allen erdenklichen Formen, bis es sich wieder auflöst und aus der Zersetzung Neues entstehen kann.⁵

Die Eros in the Bush-Fliesen hat Husain um eine weitere Serie hexagonaler Fliesen mit handgemalten ineinandergreifenden Figuren und gedruckten animierten Brezeln erweitert (S. 142, 143), die sie im Museum Künstlerkolonie erstmals unter dem Titel Cœur Næud präsentiert. Nicht zuletzt deren Farbprogramm eröffnet einen weiteren Assoziationsspielraum: Weist das Gebäck etwa dieselbe Farbe und Musterung auf wie die liebestollen Tierwesen, und wurde die Brezel aus dem Schwanz eines solchen Wesens geformt? Dann wäre dies tatsächlich als neue biologische Gattung zu deuten, die ebenso belebt ist wie die Menschen, Tiere und Pflanzen? Wo liegt dann noch der Unterschied, und ist das Schubladendenken, das die Lebewesen voneinander unterscheidet und kategorisiert, tatsächlich noch angebracht? Nadira Husain reflektiert diese Vorstellung sowohl auf künstlerischer als auch auf ideologischer Ebene: Ihre Arbeiten zeigen die Vielfalt des Lebens auf der Erde nicht als eine sich stetig optimierende Evolution, sondern postulieren die Koexistenz aller Wesen als Kreislauf ohne Anfang und Ende.

1 Sara Kipfer und Silvia Schroer, "Der Körper als Gefäß. Eine Studie zur visuellen Anthropologie des Alten Orients", in: *Lectio Difficilior: European Journal for Feminist Exegesis*, 1/2015, http://www. lectio.unibe.ch/15_1/kipfer_ schroer_der_koerper_als_ gefaess.html, [zuletzt aufgerufen am 25.08.2022].

2 Zur Metaphorik des
Körpers, insbesondere des
weiblichen, als Gefäß vgl. ebd.

3 Der Autor Vatsyayana
Mallanaga schuf dieses in
Sanskrit verfasste Lehrwerk
der Liebeskunst zwischen
200 und 300 n. Chr.

4 Hier werden Referenzen

zur Subkultur der Furries aufgegriffen, die vor allem durch Tierkostüme und Rollenspiele einem breiteren Publikum bekannt sind. Vgl. "Leeza Ahmady in Conversation with Nadira Husain", in: Nadira Husain, hrsg. von Nadira Husain und Maria Isserlis, Heidelberger Kunst-

verein und Andreas Felger Kulturstiftung, Berlin 2020, S. 130–139, hier S. 134. 5 Vgl. Norbert Schneider, Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge: die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Köln 1989. Giving Life to Things
The Body and Corporeality in Nadira Husain's Ceramic Objects
Barbara Muhr

In the myths surrounding the origins of the world religions, clay is seen as the "primordial substance of the body." That this substance from the earth should serve as the basis for all organic and living things, and should then reabsorb them after death, is a belief that extends across cultural and religious boundaries. In Christianity, Islam, and Hinduism the imagery of forming things from clay is used to describe the act of divine creation—a decidedly artisanal and also artistic act, which precedes the mystic breathing of the spirit of life into the object, which has its basis in religion. The individuality of the objects arising when pottery is made by hand can be translated by analogy into the uniqueness of every living creature. In Nadira Husain's series of ceramic vases, the vessels develop hand-



made human attributes (p. 127). The artist shows a preference for (secondary) sexual characteristics and body orifices, referring back to the reproductive potential of each form of life and at the same time presupposing a permeability of the exterior and interior aspects of the body.

The vase *Boobs* (pp. 133, 139), whose basic shape is a hollow spherical form, is extended by two geometrically abstracted female breasts, which, with the disruptive element of suggested organic growth,

throw the vessel, formed as a solid of revolution, out of symmetry.² The painted details on the object are even more explicit: the red veining of the breasts cumulates in dark red nipples, which stand out three-dimensionally. The arousal, which can be assumed from the hard nipples coursing with blood, is confirmed and fulfilled by the white fluid they exude, which flows in all directions. Female (breast milk) and male (semen) body fluids are thus construed as equally life-giving necessities, and the focus is placed on the inherent creative powers of the body. Hearts with faces and pretzels with animal-like spotted patterns complement the painted elements against a flowing turquoise-blue background, relieving the sexualized object of its scandalizing potential through their cartoon-like execution. Color, outline, and abstraction combined with the colloquial title lead *Boobs* back into an aesthetic form of contemporary pop culture.

What can be interpreted in *Boobs* as illustrating a plea for the acceptance of emotionally and biologically motivated, often guilt-laden processes, where apparently

even the world of things is not free from the reproductive urge, is also seen in the other vases in the series. More subtle formal dissociations can also be found on the amphora *Breasts* (p. 141), whose handles have been worked into braced arms, while the painted-on eyes and nipples complement the anthropomorphous figure. The colorful painting is complete with linear pairs of figures that are formally derived from motifs from the *Hamzanama*. The depictions of the figures fighting at close quarters, superimposed and devouring each other, demonstrate the passionate dispute between desire and rejection in interpersonal relationships.

The artist continues to vary the subject of these animated vases in *Tongue*, *Torso*, and *Butt* (p. 141). The latter reveals its true nature only at second glance. The derrière—hinted at in the form and named in the title—emerges from a predetermined contour and lends the object its uniqueness. The individually designed vases differ from each other considerably in volume—small, round, large, slender—and make it clear that, despite the fact that they unmistakably belong to a series, they are nonetheless unique works which exist in their own right and which permit various combinations.

The fluidity of the species and of binary sexuality are the central subject in the hexagonal ceramic tiles Eros in the Bush (p. 143). The colorful screen-printed motif shows figures in constellations of two or three demonstrating sexual positions in the manner of the Kama Sutra from India.³ In Husain's work the frivolous behavior becomes a coquettish game between beings who are on equal terms, who possess both animal and human characteristics and whose sex is mostly undefined. In their entanglement, whose body parts are whose cannot always be determined. The chimera are a continuation of the concept of the Femme fondation developed by Husain, a primarily human creature in a tiger-skin costume with a cat's tail, which increasingly assumes the self-chosen identity of the animal.⁴ The crossing of boundaries and the uniting of human and beast has a long tradition in mythical tales, to which Husain frequently refers in her works. Forerunners of the hybrid creatures combining horses and humans, which appear in her paintings in the series *Équilove* (2021) (pp. 128, 137), can be found across all eras and cultural groups, from the Greek centaurs to the Islamic al-Buraq.⁵ The simultaneity and equality, with which the artist places these traditional motifs in relation to each other and highlights their similarities, show an impartial treatment of culturally informed narrative worlds that fundamentally questions the origins of iconographies.

The leitmotif of copulation between living things also governs the perception of all the other motifs on the tiles: blossoms and fruits not only serve as symbols for the fertility of life as such, but they are also widely used in feminist art as metaphors for sexual organs, in order to establish an aesthetic imagery which translates, in particular, female attributes and hence avoids provocation in favor of a wider acceptance. The "bush" referred to in the title can be interpreted both

as the uncontrolled growth of various plants and also colloquially as an expression for pubic hair. Black dots which remind us of seeds and insects complete the colorful miscellany. The hierarchy of species is overturned through the contrary scale of elements to each other: the vertebrates appear as miniatures, while the flowers occupy a disproportionately large area of the picture surface. Husain plays with the traditional interpretation of *vanitas* symbols, by regarding humans, plants, and insects as parts of a whole and of a circular flow. Life materializes in every imaginable form until it dissipates again and something new can arise from the decomposition.⁶

Husain extended the *Eros in the Bush* tiles by a further series of hexagonal tiles with hand-painted intertwined figures and printed animated pretzels (pp. 142, 143), which she presents for the first time in the Artists' Colony Museum under the title *Cœur Nœud*. Not least their color palette opens up a space for further associations: For example, are the baked goods the same color and pattern as the love-stricken beasts, and was the pretzel formed from the tail of such a creature? Then, would this actually be interpreted as a new biological species, which is just as alive as the humans, animals, and plants? And where then are the differences between them? Is compartmentalized thinking, where we distinguish between living things and allocate them to categories, really still appropriate? Nadira Husain reflects on this concept on both an artistic and an ideological level: her works show the diversity of life on Earth not as an evolution that is continuously optimized, but rather postulate the coexistence of all beings as a cycle without a beginning or an end.

1 Sara Kipfer and Silvia Schroer, "Der Körper als Gefäß. Eine Studie zur visuellen Anthropologie des Alten Orients," in: Lectio Difficilior: European Journal for Feminist Exegesis, 1/2015, http://www.lectio.unibe. ch/15_1/kipfer_schroer_der_koerper_als_gefaess.html, [accessed on August 25, 2022]. 2 On the metaphorical use of the body, especially the

female body, as a vessel, see

- 3 The author Vatsyayana Mallanaga created this textbook on the art of love, written in Sanskrit, between 200 and 300 CE.
- 4 Here are references to furry subculture, familiar to a broad swath of the public, in particular, through their animal costumes and role-playing. See "Leeza

Ahmady in Conversation with Nadira Husain," in: Nadira Husain, ed. by Nadira Husain and Maria Isserlis, Heidelberger Kunstverein and Andreas Felger Kulturstiftung, Berlin 2020, pp. 130–139, here p. 134.

5 The al-Burag or Burag

5 The al-Buraq or Buraq is a fabulous winged creature with a horse's body and a human face. The prophet Muhammad is said to have

ridden the creature on a number of occasions. See Christiane Gruber, "al-Burāq," in: Encyclopaedia of Islam Three, ed. by Kate Fleet et al., http://dx.doi.org/10.1163/1573-3912_ei3_COM_24366 [accessed on August 25, 2022]. 6 See Norbert Schneider, Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge: die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit, Cologne 1989.

144 Gœur Nœud (Detail), 2022

Assoziatives Storytelling Narration und Gleichzeitigkeit in den Zeichnungen von Nadira Husain Barbara Muhr

In Nadira Husains Arbeiten existieren Motive nie isoliert, sondern erhalten erst ihre Bedeutung in den Beziehungen zueinander. Oftmals als assoziative Ableitung oder als bewusster kontrastiver Bruch erscheinen einzelne Figuren und Objekte in einer klaren Gleichzeitigkeit nebeneinander. Ihre Bildwelt speist sich aus einer Fülle an visuellen Eindrücken und imaginierten Erinnerungen der Künstlerin



und dem damit einhergehenden horror vacui, 1 so viel wie nur möglich auf einmal zeigen zu wollen. Die Betrachter*innen erkennen, dass nichts für sich alleinstehen soll. Dazu gehört auch, dass Motive in immer neuen Kontexten auftauchen, Verknüpfungen eingehen und sich Bezüge ändern können. Immer wieder treten dabei Husains Identifikationsfiguren und Alter Egos auf, die verschiedene Lebensabschnitte und Charakterzüge der Künstlerin personifizieren – getrennt, nacheinander, gleichzeitig – als Akteur*innen oder Beobachter*innen. Fragmentierte Erinnerungen werden von Husain an die Oberfläche geholt und zunächst in einfachen Linienzeichnungen zu Papier gebracht.

Die Bedeutungsperspektive – das heißt die Größe einer Person gemäß ihrer Wichtigkeit für das Sujet, nicht ihrer Position im Raum –, die unter anderem in den indischen Mogulminiaturen zur Kennzeichnung sozialer Hierarchien eingesetzt wurde, wird bei Husain umgedeutet als künstlerisches Mittel, um feministisches empowerment ins Bild zu setzen. Da hebt eine junge Frau einen Elefanten, das schwerste landlebende Säugetier überhaupt, ganz leichthändig in die Luft (S. 97). Dieses Motiv findet in dem Epos Hamzanama eine Entsprechung, als Prinz Farruchnizhad seine Feinde mit seiner gottgegebenen Kraft beeindruckt und einen Elefanten trägt (S. 93).² Das Tier, das wie kein anderes als Symbol für Indien steht, ist omnipräsent in Husains Werk – sozusagen der 'Elefant im Raum'. Die Künstlerin spielt mit den Stereotypen und Klischees, die die kollektive Wahrnehmung verschiedener Kulturen geprägt haben. Diesen Bildfundus trägt Husain stets mit sich.

Ihre Zeichnungen, die in diesem Katalog gezeigt werden, variieren zwischen freigestellten Einzelfiguren vor dem weißen Grund des Papieres und perspektivisch komplexen, formatfüllenden Kompositionen. Dabei werden die Charaktere in der an Comicpanels angelehnten Bilderfolge immer wieder aufgegriffen und in neue Kontexte gebracht: nicht in einer kohärenten zeitlichen Folge, sondern mittels einer Methode des Zoom-in/Zoom-out. So bleibt offen, wo der Ursprung der Motive liegt. Die junge Frau, die den Elefanten stemmt, erscheint in einer späteren Zeichnung als Poster an der Wand eines Kinderzimmers (S. 113). In der grafischen Abstraktion könnte es sich genauso gut um den Ausblick aus einem Fenster



handeln. Es ergibt sich ein Bild im Bild, das an anderer Stelle weiterverfolgt wird, ähnlich einer exkursorischen Binnenerzählung. So führen aus einer Komposition oftmals mehrere Stränge, die in anderen Arbeiten mal mehr, mal weniger weiterverfolgt werden. Gewichtungen werden von Zeichnung zu Zeichnung neu gesetzt. Husain selbst beschreibt das Zeichnen, das sie seit ihrer Kindheit praktiziert, als ein Medium, um Geschichten zu erzählen und sich Erinnerungsstützen für Gesehenes, Gehörtes und Erlebtes zu bauen. Indische Bildwerke, die sich im Elternhaus der Künstlerin in Paris befanden, mit denen

sie vertraut war und die sie dennoch selbst nicht immer vollständig entschlüsseln konnte, treten in Bezug zu weiblichen Heldenfiguren, die Husain zunächst aus den Erzählungen und Mythen ihrer Kindheit bezog und die sich in ihrem Werk allmählich mit der Ästhetik der zeitgenössischen Popkultur überblenden. Im Wiederholen wird das (Bild-)Gedächtnis stets verfestigt, verändert oder neu formiert. Dabei erweist sich besonders die repetitive Bewegung der Hand als performativer Akt des Erinnerns und Weitererzählens.³

Verschachtelte Architekturen, die wie ein Bühnenbild Einblicke in bestimmte Geschehen geben, verweisen auch auf die von Husain mehrfach zitierten Mogulminiaturen des 16. Jahrhunderts (S. 123). Zunächst mündlich tradiert erfuhr das *Hamzanama* über die Illustrationen eine breite Bekanntheit und sprach auch Personen ohne Lesekenntnisse an.⁴ Mehrere unabhängige Schauplätze werden in den Miniaturen wie auch in Husains Zeichnungen über ein architektonisches Wegesystem in einen räumlichen und somit auch zeitlichen Zusammenhang gebracht. So werden diese Kompositionen nicht holistisch wahrgenommen, sondern das Haus wird von einem Raum zum nächsten mit den Augen durchwandert, ähnlich den Bewegungen und Blickrichtungen der Dargestellten. Die Kompositionen lassen dabei individuelle Leserichtungen zu. Die kleinteiligen

Details dieser an Wimmelbilder erinnernden, vielschichtigen Arbeiten bedürfen mehr als einer nur beiläufigen Betrachtung. Daneben gibt es aber auch grafische Blätter, die Motive loslösen, isolieren und sie dadurch in den Fokus rücken. Die Künstlerin entwirrt damit zum Teil das Knäuel der versponnenen Fäden, um sie im nächsten Moment wieder neu zu verknüpfen.



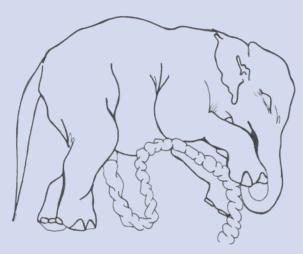
Das Kind in verschiedenen Altersstufen taucht in der Zeichenserie immer wieder auf. Analog dazu durchlebt auch der Elefant eine Entwicklung – vom Embryo (S. 102) bis zum ausgewachsenen Riesen. Neben der indischen Konnotation ist auch das Sozialverhalten der Tiere Anknüpfungspunkt zu menschlichen Beziehungsgeflechten: Elefanten leben in Familienverbünden, in denen die Kühe die Verantwortung für die Herde übernehmen. Die Mutter-Kind-Bindung ist auch bei Husain in mehreren Zeichnungen virulent. Allmählich drängt sich der Gedanke auf, dass es sich bei der Protagonistin um das jüngere

Ich der Künstlerin handeln könnte. Erinnerungen, die nicht klar zuzuordnen und zu trennen sind, prägen zu einem maßgeblichen Teil den Bildfundus von Nadira Husain und werden ebenso als *stream of consciousness* in die Werke eingebaut. Sie kommen teils deutlicher, teils verschwommen, nacheinander, gleichzeitig an die Oberfläche – wie im Traum, der Logiken zulässt, die rational nicht aufzulösen sind. Nicht zufällig befinden sich Husains Figuren häufig im Bett, schlafen und träumen eine Welt, in der alle erfahrenen Eindrücke gleichzeitig in surrealen Zusammenstellungen auftreten. Auch der Zustand der Langeweile wird häufiger in Husains Werk thematisiert. Sind die Geschichten, die sich daraus entspinnen, im Traum fortgeschriebene Erlebnisse und Imaginationen? In der Erinnerung wird die Mutter zur Löwenmutter, die mit ihrem Kind scherzt. Die fürsorgliche Hand wird dabei in der Umarmung zu einer Löwenpfote (S. 105).

"Only Paradoxes to Offer"⁵ steht in dem Heft, das die junge Frau mit den elf Gliedmaßen vor sich ausgebreitet hat (S. 109). Mit der Überforderung, die ihr vielgliedriges Wesen mit sich bringt, hat sie sich bereits arrangiert. *Souplesse* (dt. Biegsamkeit, Geschmeidigkeit) lautet das Mantra einer weiteren vielgliedrigen Göttin an anderer Stelle – die körperliche Beweglichkeit der Charaktere ist sinnbildhaft für die geistige Flexibilität und Fantasie, die die Zeichnungen von Nadira Husain im Betrachten und Durchwandern abverlangen (S. 115). Dabei wird Schrift plakativ eingesetzt – als Slogan, Parole oder (fiktiver oder realer) Marken-

Fantastic Plastic (Detail), 2022 Zeichnung aus dem Archiv der Künstlerin/Drawing from the artist's archive 95

name. Kohärente Comicraster und narrative Strategien, die je nach kulturell verankerter Leserichtung von links nach rechts oder – wie im asiatischen Manga – von rechts nach links gelesen werden können, bricht Husain zugunsten eines offenen Erzählens ohne Anfang und ohne Ende auf.⁶ Wie mündlich überlieferte Geschichten immer wieder abgewandelt werden, verortet auch Husain die wiederkehrenden Motive stets neu in ihren Bildern.



Die Linienzeichnung steht als Skizze oder Entwurf am Anfang von Husains Arbeiten und wird in verschiedene Medien transferiert. Partiell auf Transparentpapier ausgeführt kann die Künstlerin so Überlagerungen spielerisch ausprobieren und neue Erzählstränge entwickeln. Das Wiedererkennen von Charakteren in verschiedenen Werkgruppen erzeugt bei den Betrachter*innen ein Aha-

Erlebnis, auch wenn eine inhaltliche Auflösung nie vollständig gewährleistet wird und die Werke so ihre surreale Rätselhaftigkeit behalten. Vielmehr werden formale Strategien deutlich, die einen Zugang zu Nadira Husains Werk ermöglichen, ohne dessen Vielschichtigkeit und Komplexität aufzulösen oder zu entzaubern.

1 Aus Aristoteles' (384 v. Chr.-322 v. Chr.) *Physik* übertragener Begriff, der in der europäischen Kunstgeschichte angewandt wird, um den Wunsch des Künstlers/ der Künstlerin zu beschreiben, im Bildwerk keine leeren Flächen entstehen zu lassen. 2 Vgl. John Seyller, *The Adventures of Hamza: Painting and Storytelling in Mughal*

India, Washington D.C. 2002, S. 164 f.

3 Vgl. "Leeza Ahmady in Conversation with Nadira Husain", in: *Nadira Husain*, hrsg. von Nadira Husain und Maria Isserlis, Heidelberger Kunstverein und Andreas Felger Kulturstiftung, Berlin 2020, S. 130–139, hier S. 130. Zum kollektiven Bildgedächtnis siehe auch "Wieder-/

Aneignung von Erinnerungskulturen. Jamila Adeli im Gespräch mit Nadira Husain" im vorliegenden Band. 4 Vgl. Seyller 2002 (wie

Anm. 2), S. 12.
5 Der Titel ist eine Referenz

an Joan Wallach Scotts gleichnamige Untersuchung des Begriffs "Gleichheit" im feministischen Politikdiskurs: Joan Wallach Scott, Only Paradoxes to Offer: French
Feminists and the Rights of
Man, Harvard 1996.
6 Zu den Comicbänden
aus verschiedenen Kulturen,
wie Tarako Kotobukis seit
2004 erscheinende Mangaserie
Love Pistols, die sich in
der privaten Bibliothek der
Künstlerin befinden,
vgl. Husain/Isserlis 2020
(wie Anm. 3), S. 136.

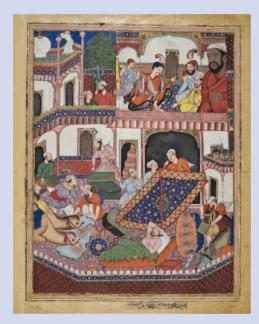
Associative Storytelling Narration and Simultaneity in Nadira Husain's Drawings Barbara Muhr

In Nadira Husain's works the motifs never exist in isolation, but acquire their significance only through their relationships to each other. Individual figures and objects often appear side by side in a clear simultaneity as an associative derivation or an intentional contrasting caesura. The artist's visual world is fed by a wealth of visual impressions and imagined memories, which leads to a *horror vacui*, the wanting to show as much as possible at the same time. Viewers recognize that nothing should be seen in isolation. This also means that motifs repeatedly crop up again in ever-new contexts, establish connections, and can change their points of reference. Husain's identification figures and alter egos appear again and again as protagonists or observers, personifying the different periods of the artist's life and her personality traits—separately, successively, simultaneously. Husain brings fragmented memories to the surface and commits them to paper, initially as simple line drawings.

As an artistic means of visualizing feminist empowerment, Husain reinterprets hierarchical proportion (in other words, the size of a person relative to their importance in the image, not their position in the space), which was used, for example, in Indian Mughal miniatures to indicate social hierarchies. Thus a young woman is shown effortlessly holding aloft an elephant, the heaviest of all land mammals (p. 97). This motif has a corresponding image in the epic *Hamzanama*, when Prince Farrukhnizhad impresses his enemies with his divine strength and carries an elephant (p. 93).² The animal, which is a common symbol for India, is omnipresent in Husain's work—the "elephant in the room," so to speak. The artist makes use of stereotypes and clichés that have left their mark on the collective perception of various cultures. For Husain this treasure trove of images is always at hand.

Her drawings shown in this catalog range from cropped single figures against the white background of the paper to format-filling compositions with complex perspectives. The characters are taken up and placed in new contexts time and again in a picture sequence derived from cartoon panels not in a coherent chronological sequence, but by means of a zoom-in/zoom-out method. Thus the origin of the motif remains open. The young woman holding up the elephant appears in a later drawing as a poster on the wall of a child's room (p. 112). In the graphic abstraction it could equally be a view from a window. The result is a picture within a picture which is pursued elsewhere, rather like a digression in the form of a story within the story. Thus there are often several strands leading out of a composition, which may be taken up in other works to a greater or lesser degree.

Emphases are determined anew from drawing to drawing. Husain herself describes drawing, which she has practiced since childhood, as a medium for telling stories and creating *aides-mémoire* for what she has seen, heard, or experienced. She was familiar with the Indian artworks in her parents' home in Paris, but she could not always interpret them fully on her own. In her work they are shown in relation to female heroic figures, which Husain initially drew from the tales and myths of her childhood and which in her works gradually become overlaid with the aesthetics of contemporary pop culture. The (visual) memory is constantly reinforced, changed, or formed into something different through repetition, and the repetitive movement of the hand in particular proves itself to be a performative act of remembrance and retelling.³



The convoluted architecture in her work provides insight into depicted events like a stage set—and also refers to the Mughal miniatures of the 16th century (p. 123), which Husain repeatedly quotes. Initially handed down orally, the *Hamzanama* became widely known through illustrations and also appealed to an illiterate audience.4 As in Husain's drawings, various independent settings are placed in a spatial and thus also a temporal context in the miniatures via an architectural system of paths. Accordingly, the compositions are not perceived holistically, but the eyes traverse the house from one room to the next in a similar manner to the movements and

lines of vision of the figures represented. The compositions can nonetheless be read in different directions. The minute details of these multilayered works evoke seek and find pictures and need to be studied with more than just a cursory glance. There are also graphic sheets that separate out the subjects, isolate them, and thereby focus attention on them. Thus the artist partially unravels the ball of spun threads, only to intertwine them again a moment later.

Children of various ages appear frequently in the series of drawings. In the same way, the elephant also undergoes an evolution—from an embryo (p. 102) to a fully grown giant. In addition to the Indian connotation, the creature's social behavior also provides a point of contact to the network of human relationships: elephants live in family groups in which the females assume responsibility for the herd. The ties between mother and child are also all-pervasive in several of Husain's drawings. The thought that the protagonist might be the artist's younger

self gradually becomes more evident. Memories which cannot be clearly placed and isolated leave their mark to a considerable extent on Nadira Husain's stock of images and are also incorporated into the works as a stream of consciousness. They surface successively or simultaneously, sometimes quite clearly and sometimes hazily—as in a dream which permits forms of logic that cannot be solved rationally. It is not a coincidence that Husain's figures are frequently shown in bed, sleeping and dreaming in a world in which all the impressions they have experienced occur simultaneously in surreal combinations. The state of boredom is also frequently treated in Husain's works. Are the stories which thus arise events that have been experienced or imagined and that are continued in dreams? Through memory the mother becomes a mother lioness teasing her child. In the embrace, the caring hand becomes a lion's paw (p. 105).

"Only Paradoxes to Offer" is written in the booklet that the young woman with the 11 limbs has opened up before her (p. 109). She has already come to terms with the excessive demands made on her by her many-limbed existence. Souplesse (in English, flexibility, suppleness) is the mantra of another many-limbed goddess elsewhere—the physical flexibility of the characters is symbolic of the mental flexibility and fantasy which the drawings of Nadira Husain demand of those who view and travel through them (p. 115). Writing is employed boldly—as a slogan, a catchphrase, or a (fictitious or real) brand name. Husain breaks up the coherent cartoon grids and narrative strategies, which can be read either from left to right or—as in the Asian manga—from right to left, depending on the reading direction established in the culture in question, in favor of an open narrative without a beginning or an end. Just as stories in the oral tradition are constantly modified, so does Husain repeatedly reposition the recurring motifs in her pictures.

The line drawing stands at the beginning of Husain's works as a sketch or draft and is transferred into various media. Partly executed on tracing paper, the artist can thus try out overlapping figures in a playful manner and develop new threads to the story. The recognition of characters in various groups of works gives viewers a eureka moment, even if a resolution of the content will never be reached and the works therefore retain their surreal air of mystery. Instead, formal strategies become clear which permit access to Nadira Husain's work, without dissolving or breaking the spell of their multiple layers and complexity.

Feminists and the Rights of Man,

¹ Term derived from Aristotle's (384 BCE-322 BCE)
Physics which is used in
European art history to
describe the desire of the
artist to ensure that no empty
spaces arise in the artwork.
2 See John Seyller, The
Adventures of Hamza: Painting
and Storytelling in Mughal India,
Washington, DC, 2002,
pp.164 f.

³ See "Leeza Ahmady in Conversation with Nadira Husain," in: Nadira Husain, ed. by Nadira Husain and Maria Isserlis, Heidelberger Kunstverein and Andreas Felger Kulturstiftung, Berlin 2020, pp. 130–139, here p. 130. On collective visual memory, see also "Re/Appropriating Memory Cultures. Jamila Adeli in Conversation

with Nadira Husain" in the present volume.

4 See Seyller 2002 (see note 2), p.12.

5 The title is a reference to Joan Wallach Scott's eponymous investigation of the term "equality" in the discourse of feminist politics: Joan Wallach Scott, Only Paradoxes to Offer: French

Harvard 1996.
6 On the volumes of cartoons from different cultures, such as Tarako Kotobuki's manga series *Love Pistols*, which has been published since 2004 and which are to be found in the artist's private library, see Husain/Isserlis 2020 (see note 3), p. 136.

Getragene Welten Kleidung als Träger von Erinnerungen Carolina Maddè

In ihren Werkserien verwendet Nadira Husain häufig Textilien und Stoffarten, die sie auf unterschiedliche Weise weiterverarbeitet. Die von der Künstlerin ausgewählten Gewebe und deren sorgfältige Überarbeitung zeugen von einer Wertschätzung für das Material und seine Verarbeitung, die es vom Rang eines reinen Handwerksprodukts auf den eines Kunstwerks erhebt. Husain orientiert sich an der traditionellen textilen Handarbeit ihrer indischen Großtante, die sich um die Aufwertung lokaler Web- und Färbetechniken verdient gemacht hat. Von ihr übernahm die Künstlerin die Idee, sowohl Stoffe als auch Verarbeitungstechniken zu sammeln und sie so davor zu bewahren, in einer globalisierten Welt zu verschwinden.¹ Husain nutzt ebensolche Handwerkstechniken, verbindet diese aber mit maschinell gefertigten Stoffen, die sie durch individuelle Weiterverarbeitung aus dem schnelllebigen Kreislauf der Textilindustrie herausgreift.

Für ihre neue Serie Ancestors (S. 25, 38, 45) wählte Husain Textilien mit unterschiedlichen Musterungen, um überlebensgroße Kleidungstücke zu fertigen. Bei ihren Werken wie auch bei der Gestaltung und Produktion von Kleidung im Allgemeinen handelt es sich um eine Form der angewandten Kunst, die - sobald sie im Ausstellungskontext präsentiert wird – eine zwangsläufige Verfremdung erfährt. Durch die Isolation vom Nutzungszusammenhang verliert Kleidung die kulturellen und sozialen Konnotationen, die unweigerlich über den menschlichen Körper vermittelt werden.² Erst im Moment des Tragens wird ein Gewand durch den Körper aktiviert, wodurch es seine schützende, inszenierende und schmückende Funktion auf der Haut entfalten kann. In den Ancestors wird genau diese Symbiose des Körpers mit dem Textil verwehrt. Die drei außergewöhnlich großen Tuniken sind für keinen menschlichen Körper geschneidert, sondern geradezu durch die Abwesenheit eines Torsos, Kopfes oder von Gliedmaßen gekennzeichnet. Wie Skulpturen aus Stoff aktivieren sie den Raum um sich herum und verweisen auf imaginäre Körper, die zwar abwesend sind, aber gleichwohl mit den Betrachter*innen interagieren.

Die Ancestors bestehen aus unterschiedlichen Grundtextilien, die durch verschiedene Musterungen eine farbenprächtige Wirkung entfalten. Eine eigene Materialästhetik weisen vor allem die ausgewählten Jacquardstoffe auf: Die Stoffe entstehen durch mehrfarbiges Garn, das in einem aufwändigen Prozess übereinander gewebt wird, so dass unterschiedlichste Effekte – beispielsweise Farbverläufe – entstehen können. Neben Musterungen erhalten die Textilien dadurch auch eine nahezu dreidimensionale Struktur, die zu einer haptischen Wahrnehmung anregt. Im Gegensatz dazu setzen sich die Schnittmuster der Ancestors aus reduzierten

geometrischen Formen zusammen: Sie alle bestehen aus rechteckig zugeschnittenen Stoffbahnen, die zusammengenäht kragenlose Hemden darstellen. *Ancestors' Chair* (S. 25) ist das flächenmäßig größte Exponat der Serie und fällt durch seine ungewöhnlich in die Länge gezogene Grundform auf. Er präsentiert sich im rechten Winkel geknickt auf einer horizontalen Oberfläche und ragt wie in einer



Sitzhaltung verharrend dreidimensional in den Raum. Während die Ärmel kurz geschnitten sind und an ein T-Shirt erinnern, schließt die Tunika auf einer tiefliegenden Knielänge ab. Dieser Abschluss fällt bis auf den Boden und ist so aufgerollt, dass der Saum verborgen bleibt. Ancestors, Seeding (S. 45) weist in seiner Grundform ebenfalls ein geometrisches Schnittmuster auf, in das allerdings überproportional lange Ärmel eingearbeitet wurden. Je nach Perspektive mögen Betrachter*innen mit diesen ironisch abstrahierten Formen kulturell unterschiedlich vorgeprägte Bedeutungen assoziieren -

so erinnern beispielsweise applizierte Brezelmotive an die deutsche Essenskultur. Durch die Vielfalt solcher Symbole lassen sich die *Ancestors* in keine feste Kleidungskategorie einordnen. Vielmehr verlieren die Betrachter*innen vor ihnen die Orientierung im Bezugssystem. Die *Ancestors* fordern durch ihre unkonventionelle Anwesenheit dazu auf, neue wertfreie Betrachtungsweisen anzunehmen, in denen die Textilarbeiten in all ihrer Größe Platz finden können.

Einen formalen Bruch zu den beschriebenen Textilarbeiten stellt *Ancestors, MOM* (S. 41) dar. In dieser Arbeit, die einem überdimensionierten T-Shirt ähnelt, finden sich Anklänge an eine von Marken geprägte Modeindustrie: Auf der Oberfläche sind mehrere kurze Wörter appliziert, die aus den Buchstaben M, O, N und U gebildet werden. Gleichzeitig verweisen die Wörter auf phonetisch ähnliche, kindliche Laute, die – sobald sie ausgesprochen werden – eine Erinnerung in der Vorstellungskraft der Betrachter*innen erzeugen können. Wie Lautmalereien eines Kleinkindes verteilen sie sich auf der Oberfläche des Textilobjekts. Diese Thematik führt Husain weiter, indem sie mit dem Pinsel Darstellungen von friedlich schlafenden Kindern auf die Ärmel des T-Shirts malt. Die Räume, in denen sich die Kinder befinden, gewähren ebenso in ihrer Werkserie *An Elephant in Front of the Window* (S. 49, 53, 59) einen Einblick in eine vergangene, von Erinnerungen geprägte Traumwelt. Weiter aufgelockert wird die Oberfläche durch ineinander verschränkte Figuren, wie sie sich auch in den Materialcollagen *Somewhere Between Love and Fighting* (S. 42) finden lassen. Auf dem Kleidungsstück,

das selbst keinen eigenen Körper besitzt, beleben sie mit ihrer Anwesenheit das gesamte Objekt und verweisen auf Geschichten, die die abwesende Träger*in nicht erzählen kann.

Im Museum Künstlerkolonie erzeugt das Zusammenspiel dieser drei Textilarbeiten einen dynamischen Installationsraum. Trotz ihrer Verschiedenheit sind die Giganten einander wie in einer fiktiven Konversation zugewandt. Während Ancestors' Chair eine Sitzposition einnimmt, stehen die beiden weiteren Ancestors vor der Wand und erinnern an Spuren von abwesenden Träger*innen. Dabei sind die Ancestors keinesfalls leere Hüllen. Vielmehr sind sie Teil einer bunte Parade aus vergangenen Geschichten. Die drei Textilarbeiten sind im Raum so um eine Sitzplattform arrangiert, dass die Besucher*innen in ihrer Mitte Platz nehmen und an ihrem "Gespräch" teilnehmen dürfen. Durch ihre imponierende Anwesenheit lassen die Ancestors selbst erwachsene Betrachter*innen schrumpfen. Sie fühlen sich in die Rolle eines Kleinkindes zurückversetzt, das hinauf in die Welt der Erwachsenen blickt. Diese Untersicht lässt eine Vertrautheit von beschützenden Eltern entstehen, die durch die haptische Weichheit des Textils - von der keine Gefahr ausgeht – noch verstärkt wird. Besonders das Fehlen eines Körpers ermöglicht eine Verbindung zwischen dem Objekt und der Imagination der Besucher*innen. Die an der Oberfläche wahrnehmbare Diskrepanz zwischen Außen und vermutetem Inneren – zwischen Vorder- und suggeriertem Hintergrund – weckt die Neugierde, den Spuren auf den Grund zu gehen. So werden die Ancestors zu Symbolen der Verbundenheit von Vergangenheit und gelebter Gegenwart. Sie zeugen von Erinnerungen, die über Generationen weitergegeben worden sind und noch immer weitergereicht werden.³ Gleichzeitig führen die Gewänder vor Augen, dass Individuen nicht nur mit ihren Vorfahren, sondern auch mit weiteren Personen der Gesellschaft – unabhängig von ihrem kulturellen Hintergrund – in Beziehungen stehen. Nur in dieser hybriden Verbundenheit können neue Blickwinkel angenommen werden, die von festen Standpunkten befreien.

1 Husains Großtante praktizierte die traditionell indischen Web- und Färbetechniken *Ikat* und *Kalamkari* viele Jahre. Während beim *Ikat* Textilmuster durch das Einfärben von Garn und dessen Verwebung entstehen,

handelt es sich beim Kalamkari um eine Drucktechnik mit Naturfarbstoffen. Vgl. Seda Pesen, "Dissolved Binarities – An Interview with Nadira Husain", in: KubaParis, www.kubaparis. com/nadira-husain/ [zuletzt aufgerufen am 25.08.2022].
2 Zur Kleidung als Indikator sozialer Identität und
Herkunft vgl. Gabriele
Mentges, "Für eine Kulturanthropologie des Textilen", in: Kulturanthropologie
des Textilen, hrsg. von ders.,

Ebersbach 2005, S. 11–55.

3 Zum kulturellen Gedächtnis siehe auch "Wieder-/
Aneignung von Erinnerungskulturen. Jamila Adeli im Gespräch mit Nadira Husain" im vorliegenden Band.

42 Somewhere Between Love and Fighting, Rose, 2019

Woven Worlds Clothing as Bearers of Memories Carolina Maddè

In her various work series Nadira Husain frequently makes use of textiles and types of fabric that she then further manipulates in a variety of ways. The fabrics selected by the artist and their careful reworking demonstrate an appreciation of the material and its processing which raise it from the level of a pure craft product to that of an artwork. Husain takes her cue from the traditional textile handicraft of her Indian great-aunt, who has done much for the increased appreciation of local weaving and dyeing techniques. It was from her that the artist adopted the idea of collecting both fabrics and processing techniques, thus preserving them from disappearing in a globalized world. Husain makes use of these techniques but combines them with machine-made fabrics, which she takes out of the short-lived cycle of the textile industry through this individualized treatment.

For her new series *Ancestors* (pp. 25, 39, 45), Husain chose textiles with different patterns, from which she made larger than life-sized items of clothing. Both her works and also the design and production of clothing in general represent a form of applied art which, as soon as it is presented in an exhibition context, inevitably undergoes a form of alienation. Through its isolation from the context in which it is used, the clothing loses its cultural and social connotations, which are perforce conveyed by the human body.² Only in the moment of being worn is a garment activated by the body, where it can develop a protective, presentational, and decorative function on the skin. In the *Ancestors* precisely this symbiosis between the body and the garment is denied. The three extraordinarily large tunics were not tailored for the human body, but are characterized specifically by the absence of a torso, head, or limbs. Like fabric sculptures, they activate the space around them and refer to imaginary bodies which may be absent but which nonetheless interact, as it were, with the viewers.

The Ancestors consist of different basic fabrics that create a colorful effect through various patterns. The selected jacquard fabrics in particular demonstrate a specific material aesthetic: the fabrics are produced using multicolored yarn woven in an elaborate process, so that diverse effects—for example color gradients—can be created. In addition to the patterns, the textiles also acquire an almost three-dimensional structure, which encourages a haptic awareness. In contrast to this are the cutting patterns of the Ancestors, which are made up of reduced geometric forms: they all consist of rectangular lengths of fabric which are stitched together to form collarless shirts. Ancestors' Chair (p. 25) is the largest piece in the series in regard to the area it occupies, and it is eye-catching for its unusually long form. It is presented on a horizontal surface, bent in the shape of a right angle and rising

up in the space three-dimensionally as if fixed in a sitting position. While the arms are cut short and recall a T-shirt, the tunic extends right down to the knees. The bottom reaches down to the ground and is rolled up so that the seam remains hidden. The basic form of *Ancestors*, *Seeding* (p. 45) also reveals a geometric cutting pattern, into which, however, disproportionately long sleeves have been inserted. Depending on the perspective, viewers may associate different culturally preconceived meanings with these ironically abstracted forms—thus, for example, the appliquéd pretzel motifs may recall German food culture. Through the diversity of such symbols, the *Ancestors* cannot be allocated to any specific category of clothing. Instead, viewers lose their sense of orientation within the system of references when confronted with them. Through their unconventional presence, the *Ancestors* demand the adoption of new, unbiased ways of looking that can accommodate the textile works in all their magnitude.

Ancestors, MOM (p. 41) represents a formal break with the textile works already described. In this piece, which resembles an oversized T-shirt, there are echoes of a fashion industry that is characterized by brands: a number of short words have been appliqued to the surface which are formed using the letters M, O, N, and U. At the same time, the words also refer to phonetically similar childlike sounds, which—as soon as they are pronounced—can evoke a memory in the viewers' imagination. They are distributed across the surface of the textile object like the onomatopoeic sounds of a young child. Husain continues this theme by painting images of peacefully sleeping children on the sleeves of the T-shirt. Also, in her work series An Elephant in Front of the Window (pp. 49, 53, 59), the spaces in which the children are situated afford a glimpse into a past dream world full of memories. The surface is further broken up by intertwined figures like those to be found in the material collages Somewhere Between Love and Fighting (p. 42). On the garment, which itself has no physical body, they give life to the entire object with their presence and refer to stories which the absent wearer cannot narrate.

In the Artists' Colony Museum the interaction between these three works creates a dynamic installation space. In spite of their diversity, these giant pieces face each other as if in a fictitious conversation. While Ancestors' Chair adopts a sitting position, the two other Ancestors stand in front of the wall and recall traces of absent wearers. And yet the Ancestors are by no means empty shells. Instead, they are part of a colorful parade of past stories. The three textile works are arranged in the room around a seating platform, so that visitors can take their place in the middle and participate in their "conversation." Through their imposing presence the Ancestors cause even adult viewers to shrink in size. They feel transported back into the role of a toddler gazing up at the world of grown-ups. This view from below creates a familiar feeling of protective parents, which is heightened still further by the haptic softness of the fabrics, from which no danger proceeds. Especially this absence of a body permits a connection between

the object and the imagination of the viewers. The discrepancy perceived on the surface between the exterior and the presumed interior—between the foreground and the suggested background—arouses a curiosity to get to the bottom of these clues. Thus the *Ancestors* become symbols of the connectedness between the past and the lived present. They testify to memories which have been passed down across the generations and which continue to be handed on to this day.³ At the same time, the garments demonstrate that individuals have a relationship not only with their forebears but also with other individuals in society, irrespective of their cultural background. Only in this hybrid connectedness can new perspectives be adopted which free us from inflexible points of view.

- 1 For many years Husain's great-aunt practiced the traditional Indian weaving and dyeing techniques *ikat* and *kalamkari*. In *ikat* textile patterns are created by the coloring of yarn before it is woven, while *kalamkari* is
- a printing technique using natural dyes. See Seda Pesen, "Dissolved Binarities—
 An Interview with Nadira Husain," in: *KubaParis*, www.kubaparis.com/ nadira-husain/ [accessed on August 25, 2022].
- 2 On clothing as an indicator of social identity and origins, see Gabriele Mentges, "Für eine Kulturanthropologie des Textilen," in: *Kulturanthropologie des Textilen*, ed. by eadem, Ebersbach 2005, pp. 11–55.
- 3 On cultural memory see also "Re/Appropriating Memory Cultures. Jamila Adeli in Conversation with Nadira Husain" in the present publication.

Da-Zwischen
Die Materialcollagen An Elephant in Front of the Window
Carolina Maddè

Die Werkgruppe An Elephant in Front of the Window (S. 49, 53, 59) zeigt paradigmatisch zentrale Themen, Motive und Verfahrensweisen von Nadira Husains künstlerischer Praxis.¹ Husain setzt in diesen Materialcollagen eine Fülle unterschiedlicher Materialien, Techniken und Formen ein. Psychedelische Stoffmuster, polychrome Textilien, handbemalte Applikationen sowie digitale Fotocollagen fügen sich patchworkartig zusammen, wobei sich die verschiedenen Bildelemente eher durch ihre Vielfalt als durch ihre Ähnlichkeit auszeichnen. Die einzelnen Flächen sind durch sichtbare Nähte klar umrissen: Jede Naht markiert einen Wechsel. In ihrer Verschränkung von malerischen und kunsthandwerklichen Praktiken lassen Husains Collagen die von der westlich-zentrierten Kunstgeschichte formulierten Gattungshierarchien verschwimmen und bringen kulturell hybride Bildkompositionen hervor.



Bereits das Trägermaterial von An Elephant in Front of the Window, Blue Marble (S. 59) stellt eine Abkehr von dem in der traditionellen Malerei üblichen einheitlichen Grundstoff und eine Hinwendung zu einer Komposition aus zusammengesetzten Fragmenten dar (S. 60). Anstelle des weißen Malgrunds bildet ein in der Jacquardtechnik hergestellter Stoff einen rechteckigen Rahmen, der an den Kanten zusammengenäht ist.² In dessen Mitte platziert Husain eine auf Leinwand gedruckte Fotomontage. Die Fotografie, welche einen Innenraum in einem Wohnhaus zeigt, wurde digital überarbeitet. Bei genauerer Betrachtung werden Figuren und Archi-

tekturelemente erkennbar, die aus dem reich illustrierten *Hamzanama* stammen – einem Manuskript, das zwischen 1557 und 1577 unter der muslimischen Mogulherrschaft in Indien entstand (S. 51).³ Husains Materialunterschiede wie auch die Überlagerung von realer Interieurfotografie und digitaler Verfremdung verschlüsseln das Dargestellte und lehnen eine vorgegebene Leserichtung ab.

Verschleiert wird der Hintergrund ebenfalls durch mehrere indische Elefanten, die, scheinbar losgelöst von der Gravitationskraft, den Vordergrund füllen. Ihre lasierend aufgetragenen, aber dennoch klar umrissenen Körper enthalten ihrerseits Linienzeichnungen verschiedener Figuren. Einige der Elefanten zeigen Motive, die sich bereits in Husains Werkserie Somewhere Between Love and Fighting (S. 62) finden. Ineinandergreifende Glieder schaffen ein Labyrinth aus verschmelzenden Körpern, wobei sich nicht klar feststellen lässt, ob die Figuren im Kampf oder Liebesspiel miteinander ringen. Die Figurenauffassung erinnert an die dicht bevölkerten Szenen aus dem Hamzanama. Weitere Fragmente von Elefantensilhouetten sind mit skizzenhaften Zeichnungen von Mäusen gefüllt. Diese in der Darstellungstradition franko-belgischer Comics stehenden Tiere eröffnen ein weiteres kulturelles Verweissystem.

Aufgenähte sechseckige Elemente aus unterschiedlichen Stoffen brechen die Komposition von An Elephant in Front of the Window, Blue Marble weiter auf. Dabei setzt Husain bei diesen handbemalten Applikationen unter anderem Blüten ein, die formal an weibliche Geschlechtsorgane erinnern. Während sich Blumenblätter zu abstrakten Schamlippen öffnen, entstehen in anderen Achtecken durch die Überlagerung von organischen Formen und Pflanzen weibliche Brüste. Wie ein roter Faden ziehen sich solch versteckte, teils erst auf den zweiten Blick erkennbare Symbole der oft tabuisierten Weiblichkeit durch Husains Arbeiten. Im Kontrast dazu stehen aufgenähte Elemente, die nicht bemalt, sondern nur durch Materialeigenschaften des verwendeten Stoffes gemustert sind. Zu diesen gehören auch die maschinell-hergestellte Korkapplikationen, die ein abstraktes Raster aus konzentrischen Kreisen ergeben. Diese Musterung steht in formaler Relation zu den handgemalten Organen als abstrahierte Brüste.

Ein wiederkehrendes Kompositionsprinzip dieser Werkgruppe ist das auf dem Stoffrahmen platzierte ,Fenster', das einen zusätzlichen Bildraum eröffnet. Besonders in der Collage An Elephant in Front of the Window, White Pretzel (S. 53) erfüllt das Fenster diese raumerweiternde Funktion: Die Fotomontage im Hintergrund endet auf der rechten Seite mit einem jali. Diese ursprünglich in hinduistischen Tempelanlagen vertretenen Bauelemente wurden später in Kultbauten und Palästen des indo-islamischen Mogulreichs aufgegriffen.⁵ In der indischen Architektur fungieren sie noch heute als Fenster, Raumteiler oder Tür und bestehen aus perforierten Paneelen mit feinteiligen geometrischen Ornamenten (S. 65, 79, 85). Durch ihre fragile Strukturierung schaffen sie ein variierendes Lichtund Schattenspiel. Ähnlich einem bestickten Stoff, der aufgrund seiner Transparenz eine Atmosphäre aus weichem Licht entstehen lässt, verhindert das jali einen direkten Blick.⁶ In Husains Collage eröffnet eine weitere Fensterstruktur rechts neben der Fotografie einen Parallelraum, in dem sich eine weibliche Kinderfigur befindet. Das Kind, das zugleich Teil des Bildes und Beobachter*in von außen ist, tritt gleichermaßen als Identifikationsfigur der Künstlerin und der

Betrachter*in auf. Die farbenfrohen Ornamente auf der Rückwand sowie eine Decke im Vordergrund verschleiern den Raum und sind so verwoben, dass sie wie abstrakte Lichtreflektionen des *jali* wirken.

Das Konzept des *jali* findet sich kompositorisch wie auch metaphorisch in Husains Materialcollagen wieder. Die sich überlagernden Ebenen aus (Stoff-)Mustern verbergen die Elemente, die sich im Hintergrund befinden. Das stetige Ineinander-übergehen von Formen erfordert auch die Adaptierung neuer Sehgewohnheiten. Während die einzelnen Ebenen undurchdringbar bleiben, gelingt gerade durch die Verwebung von Variationen das harmonische Zusammenspiel. Isoliert würden die einzelnen Bildmotive kaum eine solche Wirkung entfalten: Erst durch die freie Nebeneinanderstellung von vergrößerten Brezeln und Miniaturelefanten lässt sich, wie in *An Elephant in Front of the Window, White Pretzel*, die Gleichzeitigkeit der gelebten postmigrantischen Hybridität der Künstlerin erahnen. Besonders die aufgenähten Brezeln sind ironische Setzungen, die je nach Perspektive der Betrachter*innen mit einer stereotypisch-deutschen Konnotation aufgeladen sein mögen. Somit schafft die Künstlerin auch in diesem Werk durch unkonventionelle Bildmotive eine Verbindung von europäischer Formensprache und indischen Gestaltungselementen.

Wie das *jali* die religiösen Grenzen zwischen Hinduismus und Islam verschmelzen lässt, verbindet sich die indisch-französische Herkunft von Husain in ihrer künstlerischen Praxis zu einem untrennbaren Amalgam. Das lichtdurchlässige *jali* lässt sich überdies in Anlehnung an das Konzept von Opazität des Publizisten Édouard Glissant (1928–2011) weiterdenken.⁷ Glissant verwendet den Begriff im Sinne eines ethischen Anspruchs, eine Kultur, die anders ist als die eigene, nicht bis ins kleinste Detail zu analysieren, sondern ihre Undurchdringbarkeit anzunehmen. An die Stelle eines vollkommenen Verständnisses tritt die Akzeptanz der Andersartigkeit. Das *jali*-Prinzip in Husains Collagen verschleiert, es trennt einen Raum in Innen und Außen – in wir und die Anderen, damals und heute oder Europa und Asien – und es verbindet diese gegensätzlichen Pole, indem es einen Austausch zulässt. Das *jali* wird so zum Symbol kultureller Hybridität, das trennt, ohne feste Fronten zu schaffen; das den Austausch zwischen zwei Seiten zulässt und diese in ihrer Unterschiedlichkeit akzeptiert.

- 1 Die fortlaufende Serie besteht bisher aus drei Arbeiten, von denen zwei in diesem Text genauer besprochen werden.
- fahren, das die Herstellung von gemusterten Textilien erlaubt. Dabei wird mehrfarbiges Garn so übereinandergeschichtet, dass unterschiedliche Farbeffekte erzielt

werden. Vgl. Rose Sinclair, Textiles and Fashion: Materials, Design and Technology,
Cambridge 2014, S. 278 f.
3 Stuart Cary Welch, Indische Buchmalerei unter den Großmoguln: 16.–19. Jahrhundert,
München 1978.
4 Vgl. den Beitrag "Die Belebung der Dinge. Körper und Körperlichkeit in

den Keramikobjekten von

Nadira Husain" von Barbara Muhr im vorliegenden Band. 5 Das Mogulreich übernahm viele hinduistische Bauelemente während seiner Herrschaft auf dem indischen Subkontinent (1526–1858). Vgl. John Burton-Page, Indian Islamic Architecture, Leiden 2008, S. 49, 60–64, 84. 6 Dominique Clévenot, Ornament and Decoration in Islamic Architecture, London 2017, S. 203 f. 7 Édouard Glissant, Poetics of Relation, Michigan 2010 [Original 1990], S. 189–194: Mit dieser Theorie pröffingte

of Relation, Michigan 2010 [Original 1990], S. 189–194: Mit dieser Theorie eröffnete Glissant eine neue Perspektive innerhalb der Postcolonial Studies, die das Recht auf Opazität für kolonialisierte Kulturen forderte

In-Between
The Material Collages An Elephant in Front of the Window
Carolina Maddè

The group of works An Elephant in Front of the Window (pp. 49, 53, 59) shows paradigmatically the central subjects, motifs, and processes of Nadira Husain's artistic practice. In these material collages, Husain employs a wide range of different materials, techniques, and forms. Psychedelic fabric patterns, polychrome textiles, hand-painted appliqués, and digital photo collages are combined in a patchwork, where different pictorial elements are distinguished by their diversity rather than their similarity. The various areas are clearly outlined by visible seams: each seam marks a change. In her combination of painterly and artisanal skills, Husain's collages blur the genre hierarchies formulated by Western-oriented art history and create culturally hybrid pictorial compositions.



Even the backing material of *An Elephant* in Front of the Window, Blue Marble (p. 59) represents a rejection of the traditional basic material used in painting and an orientation toward a composition of fragments that have been pieced together (p. 60). Instead of the white canvas, a fabric woven in jacquard technique forms a rectangular frame that has been stitched together at the edges.² In the middle, Husain has positioned a photomontage printed on canvas. The photograph has been digitally processed and shows an interior space in a home. Upon closer inspection, figures and architectural elements

become apparent; these derive from the lavishly illustrated *Hamzanama*—a manuscript created between 1557 and 1577 under Muslim Mughal rule in India (p. 51).³ Husain's various materials as well as the superimposing of real interior photography and digital alienation encipher the image and preclude a predetermined direction of reading.

The background is also obscured by a number of Indian elephants which, apparently detached from the powers of gravity, fill the foreground. Their translucent but nonetheless clearly outlined bodies contain line drawings of various figures. Some of the elephants show motifs that can already be found in Husain's work series *Somewhere Between Love and Fighting* (p. 62). Intertwined limbs create



a labyrinth of fused bodies where it is not possible to ascertain with certainty whether the figures are wrestling with each other in a fight or in love play. The conception of the figures recalls the densely peopled scenes from the *Hamzanama*. Further fragments of elephant silhouettes are filled with sketch-like drawings of mice. These creatures, which are drawn in the artistic tradition of Franco-Belgian cartoons, open up another system of cultural references.

Hexagonal stitched-on elements of various fabrics break up the composition of *An Elephant in Front of the Window*, *Blue Marble* even further. In the case of these hand-painted appliqués, Husain

employs blossoms as well as other elements whose forms recall female sexual organs. While the blossoms open into abstract labia, in other octagons the superimposition of organic forms and plants creates female breasts. A common thread through Husain's work, these concealed symbols of the frequently taboo subject of femininity are often only recognizable at second glance.⁴ In contrast to this are the stitched-on elements which have not been painted, but whose patterns are created solely by the material qualities of the fabric the artist has used. These also include the mechanically produced cork appliqués, which create an abstract grid of concentric circles. These patterns are related formally to the hand-painted organs as abstracted breasts.

A recurring principle of the composition in this group of works is the "window" positioned on the fabric frame that opens up to an additional pictorial space. In the collage *An Elephant in Front of the Window, White Pretzel* (p. 53), in particular, the window fulfills this function of expanding the space: the photomontage in the background ends on the right side with a *jali*. These architectural elements, which derive from Hindu temple complexes, were later adopted for sacred buildings and palaces of the Indo-Islamic Mughal Empire.⁵ In Indian architecture they function to this day as windows, room dividers, or doors and consist of perforated panels with delicate geometric ornamentation (pp. 65, 79, 85). Through their fragile structure they create a changing interplay of light and shade. Similar to an embroidered fabric whose transparency gives rise to an atmosphere of soft light, the *jali* prevents a direct view.⁶ In Husain's collage a further window structure on the right beside the photograph opens up a parallel space in which the figure

Jali, Hyderabad, Indien/India

of a female child can be seen. The child is both a part of the picture and an observer looking in from the outside; she is a figure of identification for both the artist and the viewer. The colorful ornaments on the back wall and a ceiling in the foreground obscure the room and are interwoven in such a way that they look like abstract light reflections of the *jali*.

The concept of the *jali* recurs both compositionally and metaphorically in Husain's material collages. The overlaid layers of (fabric) patterns conceal the elements located in the background. The constant merging of forms also demands an adaptation to new ways of seeing. While the individual layers remain impenetrable, it is precisely through the interweaving of variations that results in a harmonious interplay. The individual pictorial motifs would not develop such an effect if they were seen in isolation: only the simultaneous juxtaposition of enlarged pretzels and miniature elephants gives a hint of the artist's postmigrant hybridity as in *An Elephant in Front of the Window, White Pretzel*. Especially the stitched-on pretzels are ironic emblems which, depending on the perspective of the viewers, may be charged with a stereotypically German connotation. Thus in this work, too, the artist succeeds in creating a link between European formal language and Indian design elements through unconventional pictorial motifs.

Just as the *jali* allows the religious boundaries between Hinduism and Islam to coalesce, so do Husain's Indian-French origins fuse into an inseparable amalgam in her artistic practice. The translucent *jali* can also be taken further, in line with the concept of opacity developed by writer Édouard Glissant (1928–2011).⁷ Glissant uses the term in the sense of an ethical claim not to analyze a culture which is different from our own down to the last detail, but to accept its impenetrability. Instead of a complete understanding, there is an acceptance of otherness. The *jali* principle in Husain's collages serves to conceal; it divides a space into inside and outside—into them and us, then and now, or Europe and Asia—and it links these opposite poles by permitting an exchange. Thus the *jali* becomes a symbol of cultural hybridity which separates without creating fixed fronts, which permits the exchange between two sides and accepts them in their otherness.

1 To date the continuing series consists of three works, two of which are discussed in greater detail in this text.
2 Jacquard is a weaving technique which permits the manufacture of patterned textiles. Multicolored yarn is woven in layers in such a way that different color effects are achieved. See Rose Sinclair,

Textiles and Fashion: Materials, Design and Technology, Cambridge 2014, pp. 278 f. 3 Stuart Cary Welch, Indische Buchmalerei unter den Groβmoguln: 16.–19. Jahrhundert, Munich 1978. 4 Compare the contribution "Giving Life to Things.

4 Compare the contribution "Giving Life to Things. The Body and Corporeality in Nadira Husain's Ceramic Objects" by Barbara Muhr in the present volume.

5 The Moghul Empire adopted many Hindu architectural elements during its rule on the Indian subcontinent (1526–1858). See John Burton-Page, *Indian Islamic Architecture*, Leiden 2008, pp. 49, 60–64, 84.

6 Dominique Clévenot,

Ornament and Decoration in Islamic Architecture, London 2017, pp. 203 f.
7 Édouard Glissant, Poetics of Relation, Michigan 2010 [Original 1990], pp. 189–194: With this theory Glissant opened up a new perspective in postcolonial studies which demanded the right of opacity for colonialized cultures.